

CANNES 2004

Quinzaine  
des Réaliateurs

Aurore Films, Tarantula Belgique et Petite et Grande Distributions présentent

# LA BLESSURE

un film de NICOLAS KLOTZ

Écrit par ÉLISABETH PERCEVAL



**Distribution**  
SHELLAC  
82 bd Ornano  
75018 Paris  
tél. 01 42 55 07 84  
fax 01 55 79 01 00  
shellac@altern.org

**Presse**  
Chloé Lorenzi  
Annelise Landureau  
177 rue du Temple  
75003 Paris  
tél. 01 42 77 00 16  
fax 01 42 77 11 20  
lorenzi.chloe@wanadoo.fr



CANNES 2004

# Quinzaine des Réalisateurs

Aurora Films, Tarantula Belgique et Petits et Grands Oiseaux présentent

# LA BLESSURE

un film de NICOLAS KLOTZ

Écrit par ÉLISABETH PERCEVAL

Avec

Noëlla Mossaba

Adama Dombia

Matty Djambo

Ousman Diallo

Mamoudou Koundio

**SORTIE LE 6 AVRIL**



### Synopsis

Blandine est blessée sur le tarmac de Roissy lors d'un retour à l'avion où un groupe d'Africains résiste à l'embarquement. Bien qu'elle soit sur le sol français, sa blessure, sa présence, son être, sont niés par la Police Aux Frontières à qui elle demande l'asile. La France est sourde. La France n'est plus une terre d'accueil. Mais une terre butée qui expulse, blesse, et humilie.

Réfugiée dans un squat aux fenêtres murées, auprès de son mari Papi qui la soigne, Moktar qui a peur de sortir dans la rue, Steve qui ne se fait plus d'illusions, Fanny et Kary qui vendent leur corps pour pouvoir dormir sous un toit, Blandine plonge dans le silence...



## Entretien avec Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval

Le film *Mon cœur peut être le cœur d'une femme noire* est un documentaire français réalisé par Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval, sorti en 2011. Il raconte l'histoire de femmes africaines qui ont fui leur pays d'origine pour venir chercher refuge en France. Le film explore les conditions de leur vie en France, les difficultés qu'elles rencontrent, et leur lutte pour l'égalité et la reconnaissance.

### D'où vient l'idée de LA BLESSURE?

**Nicolas Klotz** : D'un livre de Jean-Luc Nancy, L'INTRUS, dans lequel il raconte sa greffe cardiaque. Dès la première page, il pose la question : comment entrer dans un territoire ? Et une fois entré, qu'est-ce qui se passe ? Son corps a rapidement commencé à rejeter ce cœur venu d'un(e) autre. "*Mon cœur peut être le cœur d'une femme noire*" dit-il. Avec le rejet, il a découvert ensuite toute une population étrangère qui sommeillait en lui depuis toujours, remontant à la surface, provoquant cancer, leucémie, zona... Demander à l'étranger de laisser à la porte sa culture, sa langue, son corps, son mode de pensée, son inconscient, son histoire, le timbre de sa voix, son regard, c'est supprimer ce que Jean-Luc Nancy appelle son *étrangèreté*. J'avais envie de travailler L'INTRUS sur un plateau de théâtre et pour préparer ce travail, Elisabeth et moi avons fait toute une série de rencontres avec des demandeurs d'asile africains, tchétchenes et d'Europe de l'Est. Des personnes "intruses", qui sont là et qui attendent à leur manière d'être *greffées* à nous. On a passé du temps avec eux dans des squats, des hôtels, des lieux administratifs, et puis peu à peu j'ai commencé à les filmer. Le corps mais pas le visage. Ils ne voulaient pas que je filme leur visage. J'ai donc filmé des corps sans tête, des corps assis, qui parlaient ou qui gardaient le silence. Au fur et à mesure de ce travail, a surgi le désir de partir de cela pour écrire un long-métrage qui raconterait non pas comment les gens disparaissent dans la non-visibilité, dans la décomposition, comme dans PARIA mais, au contraire, comment ils apparaissent, comment ils viennent à la présence, comment la venue de l'étranger s'incarne devant nous, dans le cadre de la caméra. C'est à partir de là qu'Elisabeth a fait tout un parcours de rencontres, de collectes.

### Comment s'est organisée l'écriture ?

**Elisabeth Perceval** : Au début je ne connaissais pas grand-chose aux questions de la demande d'asile. J'ai commencé par rencontrer les directeurs des principales organisations et associations, et j'ai eu la chance de tomber sur des gens très bien qui m'ont laissé avoir accès à tous les lieux d'accueil aux réfugiés. Sans leur accord et leur complicité, je n'aurais certainement pas pu mener ce travail. Voilà, le voyage a duré un an et demi, pendant ce temps j'ai collecté un ensemble de choses avec les personnes que je rencontrais, les lieux, des choses aussi qui se passent autour de nous chaque jour à tout moment. Il ne s'agissait pas de faire un film sur la demande d'asile, avec son lot de statistiques, de preuves... mais d'écrire une histoire depuis l'expérience sensible du réel. Pour les films que nous faisons, le scénario ne peut pas être une pure création, il s'agit de construire, d'organiser l'écriture en rassemblant un ensemble d'éléments que l'on

choisit. Cela devient d'une certaine manière la création de toutes les personnes que j'ai rencontrées.

Dans les lieux de domiciliation, je voyais ce qu'on appelle les *primo arrivants*, ils arrivaient pour la plupart d'entre eux de Roissy. Ils venaient de quitter leur terre, leur pays, leur famille, un rapport au temps. Beaucoup venaient d'Afrique se réfugier en France pour échapper à la guerre, au chaos, à la misère. Parce que leurs vies étaient menacées là-bas. On discutait un peu ensemble, c'était difficile parce qu'ils sont déprimés, souvent épuisés par un long et pénible voyage. Ils restent blottis dans leur solitude, leur silence, une partie d'eux est encore là-bas.

Nous passons du temps ensemble, et c'est dans ce temps que quelque chose du film est déjà au travail. Je n'étais pas là pour juger s'ils étaient de "vrais" demandeurs d'asile ou pas. Mon attention se portait sur leur arrivée en France et leurs vies à Paris. Les mêmes questions revenaient sans cesse, comme une manière d'interroger un réel hors de visibilité, puisque je ne pouvais pas entrer dans ces lieux de la Zone d'Attente. Une manière de questionner le monde dans lequel nous vivons, avec des fragments de réel, car comment prétendre rendre compte de la situation dans la totalité de ses aspects ? Le réel ne se présente pas ainsi.

Regarder, c'est aussi questionner :

- D'où viens-tu ?

- Peux-tu me raconter comment s'est passée ton arrivée depuis ta sortie d'avion ?

- Comment étaient les policiers avec toi ?

- Comment as-tu ressenti leurs gestes, leur manière de te parler ?

- Te souviens-tu des mots ?

- Peux-tu me décrire la pièce où tu étais maintenu ?

- De quelle dimension était-elle ? Combien étiez-vous de personnes à l'intérieur ? Est-ce qu'il y avait une porte, une fenêtre ?

- Pourquoi penses-tu qu'il y avait une lucarne de surveillance ?

- Comment imaginais-tu ton arrivée en France ?

- Comment s'est passée la fouille à nu ?

- Pourquoi les policiers font ces fouilles à nu plusieurs fois, même lorsque les réfugiés ne sont pas sortis du cachot ?

- Que penses-tu de tout ça ?

Pendant cette période de travail, je prenais très peu de notes. C'était difficile pour eux de parler de tout ça ; les humiliations, les violences. Je ne faisais pas d'enregistrement non plus, ils n'auraient pas accepté.

C'est beaucoup plus tard, quand les rencontres ont pris le temps qu'il fallait, le temps pour eux de sortir de cette zone de non-droit qui les avaient littéralement mis en morceaux. Même s'ils devaient encore affronter les problèmes administratifs, ils étaient dehors et la vie reprenait. Ils sont extraordinairement forts pour ça, la renaissance.

Le cerisier par exemple : des réfugiés avaient trouvé une maison abandonnée près du Stade de France et dans le jardin en pagaille, il y avait un splendide cerisier. Ses branches dépassaient la hauteur du toit. On le voyait de loin. Je ne sais pas pourquoi les oiseaux ne l'attaquaient pas. Il était rempli de fruits rouges. Un jour on avait rendez-vous pour manger chez eux et à la sortie du RER, ils étaient là, installés devant un cageot rempli de cerises qu'ils vendaient 2 euros la barquette.

### La représentation de la police

**EP** : J'ai rencontré Etienne, 27 ans, un agent du Ministère des Affaires Etrangères, il avait été renvoyé à la suite d'un rapport faisant état d'illégalités et de violences pendant un retour forcé à l'avion. De plus, pour éviter que le groupe d'Africains ne subisse un second retour, il avait fait parvenir leur demande d'asile à la PAF et au Ministère de l'Intérieur. C'est à peu près le parcours d'Antoine dans le film, à l'exception du renvoi que je n'ai pas raconté. D'abord parce que c'est une autre histoire, un autre film, et que nous avons choisi de raconter ce récit depuis le groupe des Africains maintenu à Roissy en Zone d'Attente, puis de Blandine après sa libération.

Je ne voulais pas montrer le personnage d'Antoine comme un héros, un sauveur. Mais un simple fonctionnaire consciencieux. Je voulais raconter son humanité à travers son regard et quels gestes ce regard allait entraîner. Il voit une femme très blessée dans le poste de police, il s'arrête près d'elle et lui demande ce qui s'est passé, il l'écoute. Par son égard sur elle, Antoine nous ouvre les yeux sur l'humanité désarmante de Blandine échouée dans cet environnement indifférent et froid qui la rejette. Les questions qu'il lui pose et celles qu'il pose aux policiers nous sensibilisent sur le fonctionnement de cette machine à rejeter les étrangers. Le premier n'est pas au courant, n'a rien vu alors que tout l'espace est vitré. Les deux autres expriment l'indifférence de la routine des *réacheminements*. On s'est pas mal rencontrés, je crois même que c'est avec lui



que j'ai enregistré le plus d'entretiens. Je l'assaillais littéralement de questions, puis je retranscrivais tout. On laissait passer du temps et on se revoyait pour préciser les situations, les lieux, les gestes, les mots dans les moindres détails. Les séances étaient passionnantes, je le poussais à faire un travail de mémoire complètement fou où il découvrirait la somme incroyable de tout ce qu'il avait observé chez les policiers, ses collègues, sa hiérarchie et bien sûr avec les demandeurs d'asile. C'est un homme très bon, très doux, d'une confiance à toute épreuve envers les lois sociales et le droit des citoyens. Malgré les violences et les illégalités qu'il croisait quotidiennement, malgré les quotas que sa hiérarchie leur imposait implicitement, il n'a jamais exprimé ni de haine, ni de mépris à l'égard des policiers de la PAF. Il dénonçait plutôt les dérives d'un fonctionnement policier dues aux directives très strictes sur les quotas à respecter. Par contre, il a toujours été révolté par le comportement spectaculaire de la Brigade d'Intervention Polyvalente. Autant par leur physique d'athlète qu'ils exhibaient, que par leurs hurlements d'animaux et la grossièreté de leur langage. Quand je lui demandais quelle formation avait reçue ces gens, par qui et de qui recevaient-ils les ordres, il me disait qu'il ne savait pas, que personne n'en parlait.

**NK** : Il y avait un parti pris très précis. Les policiers ne sont pas des extraterrestres, ils sont nos "semblables" comme on dit. Des "semblables" chargés d'une mission pour laquelle ils sont payés. Cette mission les amène à élaborer un comportement assez particulier vis-à-vis des étrangers qui

arrivent, sans visa ou avec des faux passeports à l'aéroport de Roissy. Un comportement d'une extrême brutalité qui passe beaucoup par une certaine *neutralité*. Je ne sais pas ce qu'ils pensent de leur travail. Cela ne fait pas partie de leur mission de penser quelque chose sur le travail très technique qu'ils ont à faire chaque jour. Leur mission est d'organiser administrativement et physiquement le rejet des personnes qui sont entrées illégalement sur le territoire français. Le problème est que leur conception de l'*illégalité*, ce qu'ils appellent "illégal", est tout à fait "légal" dans la Convention de Genève. D'où l'immense violence qui circule entre ces corps qui arrivent et ces corps qu'ils rejettent. J'ai voulu filmer une machine de rejet. Pas un rejet *raciste*, un rejet *technique*. Une machine technique qui nécessite toute une série de paroles, de gestes de violence, de brutalités, d'intimidations, toujours les mêmes, qui reviennent sans cesse de manière mécanique, comme un leitmotiv. C'est une machine extrêmement efficace. Son rôle est de foutre une trouille bleue, aux Africains en particulier, pour les déstabiliser le plus possible et les renvoyer "chez eux". Il ne faut pas avoir peur des mots, c'est une machine fascisante. Une machine implacable qui s'exerce d'abord juridiquement ensuite physiquement sur des êtres humains absolument privés de tout droit. J'ai voulu installer une certaine abstraction dans la manière de montrer la police parce qu'il aurait été parfaitement idiot de coller à des modèles psychologiques : le salaud, le gentil qui craque, celui qui, quand même, reste un peu humain etc. C'est la machine qui est à l'œuvre, pas la psychologie. Cela se retrouve dans le travail sur la lumière. Tout le début du film est éclairé au néon, au mercure et au

sodium. C'est très concret le néon. Surtout sur des peaux noires. Les personnages sont pris dans les rouages de la machine et perdent vite le sentiment d'être face à des êtres humains, il ne reste que des *hommes abstraits*. On a tenu à rester minimaliste parce qu'on nous a raconté bien pire.

**EP** : C'est pour cela que tous les policiers et une partie de la Brigade d'Intervention Polyvalente sont joués par des acteurs. La sobriété de leur jeu et la justesse sont venues, je pense, du contact très fort qu'ils ont eu avec les Africains sur le plateau et notamment pendant la séquence du retour à l'avion.

**NK** : Face à ces *hommes abstraits*, leurs existences sont peut-être plus menacées que s'ils avaient affaire à des salauds. Cette violence qu'ils sont obligés de supporter pour accéder au territoire français ne relève pas nécessairement des sentiments personnels des policiers à leur égard mais de la nature intrinsèque de leur mission. Plusieurs acteurs dans le film qui sont passés par les mêmes épreuves que les personnages ont très précisément ressenti cette chose atroce : au contact des policiers, ils en sont venus à maudire le fait d'avoir la peau noire et de penser qu'ils n'avaient pas raison d'exister. Mais il y a aussi autre chose. Une des inspirations du film vient de John Ford. Et particulièrement des CHEYENNES, qui est d'une certaine manière un film sur l'extermination. Dans tous ses films de cavalerie, lorsque Ford filme l'armée américaine, à part John Wayne et ses amis Irlandais qui se saoulent la gueule, il filme aussi une machine. C'est un film très moderne. Les groupes chez Ford, qu'il

s'agisse des militaires américains ou des Indiens, sont filmés par le même dispositif, sauf que les Indiens existent dans toute leur verticalité. Ils sont toujours dans le champ de la caméra alors que la cavalerie entre et sort sans arrêt du cadre. On sait tout de suite qui est chez lui et qui est l'occupant. LA BLESSURE est filmé depuis les Africains. C'est du cinéma, pas de la télévision au sens où le dit Jean-Luc Godard : "*La télévision c'est cinq minutes pour les Juifs, cinq minutes pour Hitler*". L'idée n'était pas de raconter selon cette tendance très actuelle, que c'est un sale métier d'être bourreau, SS, militaire russe en Tchétchénie, soldat israélien ou de faire partie de l'armée américaine en Irak. Il y a aujourd'hui une manière de, sans cesse, inverser les choses, et d'estimer que quand on montre le pouvoir, les organes du pouvoir, il faut être *objectif*. Quand Nicolas Sarkozy parle des charters, c'est un mot très propre, c'est de l'ordre du conte de fées. Il prétend sauver tout le monde, les Français, les étrangers, les musulmans, les juifs ; renvoyer les Roumains et les Africains chez eux, leur donner un peu d'argent, une tape sur l'épaule, et avec ce discours-là, camoufler les pires horreurs. Il faut savoir à partir de quelle place on filme le monde. LA BLESSURE est filmé du côté de ceux qui ont tout perdu. Depuis là où ils tentent de continuer à exister.

#### *La représentation de la violence*

**NK** : Il y a une forme de violence cinématographique avec laquelle je suis toujours très mal à l'aise. C'est quand on dénonce une violence, amplifiée, embellie, par les mouvements de caméra et l'hystérie des focales. La tentative de retour à l'avion est filmée en plans fixes (comme l'ensemble du film). Le filmage ne participe pas à la violence. C'est pour ça que ça paraît si violent. On voit les gestes, on voit les corps, on entend les mots, les pleurs, le son des chaussures qui râpent le tarmac. On regarde, impuissants, comme les bagagistes, le steward et les employés qui mettent le kérosène dans l'avion.

**EP** : Lors de la fouille à nu, la policière debout la main sur le mur, dos à la caméra, demande à Blandine de se déshabiller. Sa position est suffisamment humiliante. La proximité des deux corps, le regard de la policière assise à l'écart qui observe la scène sont déjà violents. Il n'est pas nécessaire de montrer une gifle, des coups, qui sont parfois donnés. Le film rend compte de cette violence de façon abstraite, je dirais ; le réel se construit avec la position des corps dans l'espace, la circulation des regards et des gestes.

**NK** : D'autant plus que je ne me vois pas demander à Noëlla, qui a subi ces choses-là à Roissy, de les revivre une deuxième fois. Il ne s'agissait pas d'être naturaliste mais concret. La dimension mentale est aussi violente que la dimension physique.

**EP** : Parce qu'on ne peut pas se mettre à la place de celui qui subit l'humiliation. Il n'est pas nécessaire de mettre le public dans un processus d'identification. Il est plus intéressant d'éveiller le regard afin qu'il s'ouvre sur une prise de conscience. Trouver la place de la caméra la plus juste pour nous permettre de percevoir l'évidence du réel.

#### *Le temps de la parole représentée, le rythme du film*

**EP** : Comment se taire sans mourir un peu ? C'est ce que j'ai ressenti quand les personnes ont commencé à me raconter des choses. Le sentiment qu'ils me confiaient leur parole, qu'ils ne savaient pas quoi en faire et pourtant qu'elle devait être entendu. Cette parole confisquée, il fallait la faire surgir du silence, du mensonge, de l'hypocrisie qui étouffent la vie, leurs vies. J'ai commencé par écrire tous les monologues et seulement après, j'ai organisé la narration, et déplié le récit de la fiction. J'ai voulu donner au statut de la parole, l'humanité nécessaire pour que s'incarnent les personnages, et par là, sortir de l'anonymat des "clandestins", "illégaux", "sans papiers" etc., et que surgissent leur visage, leur voix, une nouvelle présence, leur humanité incontournable. Klaus Michael Grüber dit, en travaillant sur Racine : "*Il y a des choses trop terribles par moments et là, le vers (je peux dire ici le monologue) arrive pour adoucir ça - il y a trop de douleur et on a besoin de la forme pour ne pas s'arrêter*". La parole est comme un réconfort pour survivre, il faut continuer, trouver une nouvelle possibilité de vie qui commence. Blandine a besoin d'être entendue, sinon elle ne pourra pas continuer à vivre. Elle a besoin de rassembler les morceaux de son être éparpillés sur la piste de Roissy, là où son corps a subi les violences et l'humiliation, la négation de son humanité.

**NK** : C'est une parole qu'il faut entendre davantage à partir de la verticalité des personnages. Le témoignage est présent bien sûr, mais le choix du cadre, du travail sur la durée sont déterminés par autre chose. Il y a très peu de dialogues dans le film. Dans l'effondrement, on ne se relève pas comme ça. Il faut durer, résister à la cruauté de la durée. Certains personnages tentent de se relever par la parole. En parlant, ils se délivrent d'un territoire dans lequel ils ne peuvent plus exister, pour entrer dans un autre, pour ouvrir un nouvel horizon. Deleuze dit une chose qui m'a énormément marquée : "*Les hommes ne délirent pas leurs petites affaires privées, ils ne délirent pas leur papa et leur maman, ils délirent les langues, les fleuves, l'histoire, la géographie, les peuples...*". Chaque cadre de LA BLESSURE est une place où ces personnes déplacées peuvent exister dans leur propre temps et dans leurs silences, où ils peuvent tenter de retrouver leurs esprits. Les quelques gros plans du film sont une autre forme de parole. La parole de leur présence. C'est pour ça qu'il y a très peu d'entrées et de sorties de champ. Chaque plan est une demeure, un asile. L'immobilité peut aussi être une forme de jouissance.

#### *Politique et cinéma*

**NK** : On dit qu'il y a trop d'images, je pense exactement le contraire. Il y en a de moins en moins. En un siècle, on est passé du cinéma muet aux flux d'images qui traversent la planète, nos têtes, de part en part chaque seconde. L'important, ce ne sont plus les images, mais la possibilité de tout montrer, avec des images et des commentaires devenus tellement interchangeables qu'ils sont vidés de toute substance. Elles ne permettent plus de penser, elles ne sont



plus bonnes qu'à vendre et à acheter. Je pense que *le politique* au cinéma passe avant tout par le travail sur la forme. C'est là que se passe l'épreuve de la sensibilité. Il faut confronter les spectateurs, comme le disait Serge Daney, à des *"films sans fond"*. Un plan fixe qui s'inscrit dans la durée, c'est probablement aujourd'hui ce qu'il y a de plus insupportable pour le marché des images. Le regard a besoin de temps, de durée. La vitesse est souvent un anesthésiant. Il ne faut pas avoir peur que le spectateur s'absente. Où va-t-il lorsqu'il s'absente ? Avec quoi revient-il dans le film ? Il n'y a rien de pire que les films qui tentent de ne pas vous faire "décrocher". Des films qui vous collent la tête dans l'écran. Ce serait un comble si à peine un siècle après sa naissance, sous la pression du marché, le cinéma devenait une machine à éteindre nos regards.

**EP** : Personne ne peut prétendre n'entretenir aucun lien avec la politique. La dimension politique est présente dans notre vie quotidienne. Le cinéma projette, c'est-à-dire communique un regard sur le monde dans lequel nous vivons et vit le cinéma. Il consiste en une relation particulière du réel et de la fiction. Le cinéma est-il plus politique dans le sujet qu'il aborde ou dans son indépendance esthétique par rapport à ce sujet ? Mahmoud Darwich dit : *"J'ai introduit le reportage dans la poésie. J'ai parlé du prix des pommes."* Voir un film est une expérience sensorielle, si prise de conscience il y a, ce sera avant tout par les sens, à travers les choix formels et esthétiques du film, pas en développant des slogans politiques aux spectateurs.

#### Les comédiens

**EP** : La jeune femme qui devait interpréter Blandine s'est présentée, enceinte de six mois, trois semaines avant le début du tournage. Ce n'était plus possible pour elle de faire le film. J'étais très déprimée, nous avons déjà rencontré une cinquantaine de personnes pour le rôle, mais ça n'allait pas. Alors que je cherchais dans les rues du quartier Château Rouge dans l'espoir d'y rencontrer la femme qui pourrait jouer Blandine, il a eu un orage énorme et je me suis abritée dans un café. Et j'ai vu Noëlla, très silencieuse, assise à côté d'un homme qui avait une sale tête, il parlait fort. J'ai trouvé la présence de Noëlla d'une intensité sidérante. Quand elle est passée près de moi, je lui ai dit que je cherchais une comédienne pour jouer le rôle principal dans un film. Je lui ai écrit l'adresse du rendez-vous sur un morceau de la nappe en papier. Le lendemain, elle est venue et a magnifiquement lu le monologue tout de suite. À ce moment-là, sa fille était encore en Afrique, je lui ai demandé à quoi elle pensait lorsqu'elle disait son texte et elle m'a répondu : *"Je suis en Afrique. Je suis là-bas"*. Son corps était très présent, sa voix aussi, mais une partie d'elle-même était ailleurs. C'est ça le déchirement des gens déplacés : une partie d'eux est là, cherche à s'incarner et une autre, toute aussi vivante, est loin d'eux.

**NK** : La période de recherche d'acteurs a duré un an. Je me rends compte à quel point cette étape est au cœur de mon travail. C'est plus qu'une simple étape, c'est vraiment là que le film commence à prendre corps. Pendant cette période, les partis pris de mise en scène se simplifient et se radicalisent.



Tant que je ne sais pas qui je vais filmer, le film reste théorique. Tant de choses passent par les présences, les voix, les visages, les regards. Je passe beaucoup de temps avec eux, une forte amitié naît peu à peu qui dépasse le cadre du film. Pas pour tout savoir d'eux, au contraire, pour développer l'opacité et le secret. C'est une sorte d'état amoureux grandissant qui nécessite à la fois une grande intimité et la distance. On ne parle jamais de la psychologie des personnages. Il y a beaucoup de tendresse et de contact physique. Je dirige plus par le toucher que par la parole. Il s'agit davantage d'éveiller la mémoire enfouie dans leurs corps que de faire entrer des idées dans leur tête. Le principal étant de supprimer radicalement toute tentative de jeu d'acteur. Au cœur de ce travail, il y avait deux choses. L'absence, c'est-à-dire la capacité d'être là et pas là à la fois, même en disant les monologues ; de faire ressentir les pulsations de la présence. C'est ce balancement entre la présence et l'absence qui crée la dynamique du film et sa durée. L'autre chose, c'était deux vers de Pier Paolo Pasolini, extraits de son recueil *OU EST MON PAYS ?* :

*"Il pleut dans la chambre  
Comme une violette dans le cœur d'un mort"*.

Cette violette pour moi, c'est Blandine. Une héroïne de cinéma capable de nous emporter dans son mouvement de retour à la vie.

#### Un petit mot à propos de la musique

**NK** : D'une part, Joy Division m'a accompagné pendant la recherche d'acteurs, la préparation et le tournage du film. D'autre part, c'est une musique où l'on sent tellement bien la blessure qui traverse toute une génération qui a dû apprendre à résister pour exister. Quand il faut résister à la durée pour ne pas disparaître, à l'attente qui pousse au suicide, au désespoir, à la drogue, à l'effondrement, à n'importe quoi pour échapper à cette cruauté permanente, dans les moments les plus difficiles, on découvre peu à peu une sorte de joie fatale, chargée d'avenir. Les fulgurances de Joy Division expriment bien la dimension existentielle des personnages. Le côté élégiaque du film. Dans les deux morceaux qu'on a choisis, notamment dans *CHANCE (ATMOSPHERE)*, cette idée est très présente. On pourrait aussi résumer *LA BLESSURE* en disant que l'héroïne met 140 minutes à sourire et qu'avec ce sourire commence à naître l'espoir. C'est la naissance d'un sourire comme on dit la naissance des seins. La naissance de la joie. C'est aussi un clin d'oeil à John Ford, les soldats qui jouent de la trompette et les chants irlandais au clair de lune dans *MASSACRE A FORT APACHE*. Ces chants m'ont beaucoup inspiré pour le choix des deux chansons de Joy Division qui marquent l'arrivée et le départ de Blandine du squat, puis la séquence de nuit du chanteur Algérien avec sa guitare dans la cour. Joy Division comme la chanson algérienne sont des mots de passe, des signes de reconnaissance, comme il en existe entre exilés, entre résistants, ou entre voleurs. Des morceaux d'exils, des abris, des bouts d'asiles.

Entretien réalisé par Franck Beauvais



## MONOLOGUE DE MOKTAR DANS LE SQUAT

MOKTAR

Je ne savais pas où aller, je ne connaissais personne. Il faisait froid. Je suis entré dans une cabine, j'ai passé la nuit accroupi-là. C'est la première fois que je voyais la neige. De bonne heure j'ai vu un groupe de noirs passer, je leur ai demandé s'ils pouvaient m'aider. Ils disent qu'ils peuvent rien faire, qu'eux-mêmes ils sont dans la merde, comme moi... Quand je suis revenu à la cabine, j'ai plus revu mes affaires. J'ai tout perdu, je suis resté là sans rien seulement mon passeport en poche. J'ai rencontré un jeune mec, il m'a conduit jusqu'à La Mie de Pain. Arrivé là-bas à 23 heures, c'était fermé, j'ai frappé, ils m'ont ouvert, j'ai expliqué mon problème, demandeur d'asile et tout, ils n'avaient rien pour moi à manger. Ils m'ont seulement donné un endroit, à peine j'ai dormi, à 5 heures du matin ils nous ont fait sortir encore - là c'est quand on nous a fait sortir que j'ai expliqué mon problème à un Camerounais. Il m'a dit : c'est comme ça... Il a commencé à tourner avec moi, tourner avec moi jusqu'à ce que j'ai passé une semaine à La Mie de Pain - et après ça s'est fermé. Là j'ai commencé à dormir dehors. Un soir j'ai croisé le Camerounais, il pleuvait, saloperie de pluie, on était trempés. On a dormi à la Place d'Italie dans le centre commercial y a un souterrain, là on avait des cartons qu'on plaçait la nuit pour dormir.

Sa parole flotte dans la pièce, mêlée de bruits d'eau, des coups de marteau forts et réguliers. Moktar lui donne un chiffon, Papi pose la dorade nettoyée dessus.

Il ouvre le ventre d'une dorade et vide l'intérieur sur un journal.



MOKTAR

J'ai fait le 115, plusieurs fois, je l'ai fait des heures, ils ont même mon nom, mon nom, il est affiché au 115. Ils ne pouvaient rien faire pour moi, y a trop de monde... Peut-être qu'ils n'ont pas prévu le dépassement... Franchement tous les jours j'appelais, y a pas un jour où j'appelais pas... Une nuit j'étais malade, j'ai appelé là-bas ils m'ont dit non de rappeler le lendemain matin, moi j'ai appelé le matin ils m'ont dit non il y a pas de place j'ai insisté insisté ils disent qu'ils peuvent rien faire pour moi. Ils n'ont jamais résolu mon problème le 115, jamais... Après il y a eu La Péniche, c'est dégueulasse - J'ai dormi avec des fous ! Ils crachaient, ils buvaient, il y avait de la fumée partout. A La Mie de Pain aussi, j'ai mangé avec des fous ! Sur la même table que des fous ! Je suis tombé malade plusieurs fois, j'ai mangé avec des malades tout ça. À La Péniche j'ai croisé Steve, c'est lui qui a trouvé le squat - il m'a dit si tu veux tu viens dormir avec moi. Je suis venu, là, présentement, on est dans l'attente - les policiers sont passés ici plusieurs fois. Maintenant ils vont le démolir - on va voir s'ils cassent qu'est-ce qu'on va faire nous ? Présentement je me cherche, je n'ai pas d'esprit pour penser à quoi que ce soit, je suis là, je me cherche, je demande le minimum, un toit pour m'abriter, pouvoir me laver, ressembler un peu aux autres - je suis là la journée je tourne - je connais personne, si on veut me faire du mal c'est vite fait... Quand je me lève le matin, d'abord je vais chercher de l'eau à la fontaine dans le cimetière, et je viens me laver dans la cour. Je me tape des journées sans manger. Deux, trois, comme ça. Ça fait huit mois que j'ai pas touché un centime, je me débrouille. C'est Steve, des fois, quand il touche son Assedic, il jongle avec moi. Là présentement, lui aussi il est fauché... Chaque jour qui se lève, je perds quelque chose, je perds une partie de moi-même... Je suis là je perds plein de choses...

## Nicolas Klotz

Après quatre long-métrages de fiction, cinq documentaires, et quatre mises en scène de théâtre, Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval passent de plus en plus leur temps entre l'écran et le plateau de théâtre. Ils viennent de créer leur société de production Petits et Grands Oiseaux, au sein de laquelle ils développent et écrivent leurs prochains films.

### Cinéma

Long-métrages

2004 : LA BLESSURE

Écrit par Elisabeth Perceval

Sélection Quinzaine des Réalisateurs Festival de Cannes 2004,

Grand prix Cinessonne du Cinéma Européen.

2000 : PARIA

Écrit par Elisabeth Perceval

Prix Spécial du Jury au Festival International de San-Sébastien 2000,

sélection ACID, Festival de Cannes 2001.

1993 : LA NUIT SACRÉE

d'après L'ENFANT DE SABLE et LA NUIT SACREE de Tahar Ben Jelloun

1988 : LA NUIT BENGALI

d'après le roman de Mircea Eliade

### En préparation

2005 : LA QUESTION HUMAINE

Écrit par Elisabeth Perceval

D'après le récit de François Emmanuel

### Téléfilms

2004 : NUS

Écrit par Elisabeth Perceval

2000 : UN ANGE EN DANGER

Écrit par Elisabeth Perceval

### Documentaires

1999 : BRAD MEHLDAU

1998 : JAMES CARTER

1996 : CHANTS DE SABLE ET D'ÉTOILES

Prix Spécial Italia 1997

1992 : ROBERT WYATT, PART ONE

1987 : PANDIT RAVI SHANKAR

### Théâtre

Mises en scène

Fondateur avec Elisabeth Perceval de l'Asile

(compagnie subventionnée par la DRAC Ile de France)

2002 : L'INTRUS de Jean-Luc Nancy

1999 : QUAI OUEST de Bernard-Marie Koltès

1998 : ROBERTO ZUCCO de Bernard-Marie Koltès

1995-96 : LE FONCTIONNAIRE PEKINOIS

d'après BELLE DU SEIGNEUR d'Albert Cohen

### En préparation

2006 : VEILLEURS d'après IMAGES MALGRE TOUT de Georges Didi-Huberman et des ROULEAUX d'AUCHWITZ de Zalman Lewenthal, Zalman Gradovski et Lieb Langfus.



## Elisabeth Perceval

### Scénarios de long-métrage

2002 : LA QUESTION HUMAINE de Nicolas Klotz

d'après le récit de François Emmanuel

2001-2002 : LA BLESSURE de Nicolas Klotz

scénario original

1994-1999 : PARIA de Nicolas Klotz

Scénario original

1991 : LA NUIT SACRÉE de Nicolas Klotz

d'après L'ENFANT DE SABLE et LA NUIT SACREE de Tahar Ben Jelloun

1989-1991 : LE CHANT DE LA TERRE

Scénario original pour un projet de Nicolas Klotz (d'après la vie d'Heinrich Schlieman)

### Scénarios de court-métrage

2004 : UN ROSSIGNOL DANS LA GORGE de Hélène Klotz

Scénario original écrit en collaboration avec Hélène Klotz

2001-02 : LE LÉOPARD NE SE DÉPLACE JAMAIS SANS SES TACHES

de Hélène Klotz

Scénario original écrit en collaboration avec Hélène Klotz

### Documentaires

2002 : A L'EST DE WALBRZYCH de Max Hureau

en collaboration avec Max Hureau

### Au théâtre

Elle a joué Tchekhov, Brecht, Wedekind, Büchner, Goethe, Anna Seghers, Michel Deutsche, Albert Cohen, Bernard-Marie Koltès, dans de nombreux spectacles de Bruno Bayen, Bernard Sobel, Jacques Lassalle, Bruno Boëglin, Hélène Vincent, et Nicolas Klotz avec qui elle a fondé le Reptile Cambrioleur (1995) puis l'Asile en 2000. En mai 2001, elle joue dans L'INTRUS de Jean-Luc Nancy présenté par l'Asile au Festival Frictions de Dijon en mai 2002 et en novembre 2002 au Théâtre Ouvert à Paris.

## RTBF

### Liste technique

Réalisation	Nicolas Klotz
Scénario et dialogues	Elisabeth Perceval
Image	Hélène Louvart
Montage	Rose Marie Lausson
Son	Alain Sironval Julie Brenta Thomas Gauder
Décors et costumes	Françoise Arnaud
Recherches d'acteurs	Stéphane Batut Isabelle Ungaro Elisabeth Perceval
Assistant réalisateur	Yassine Laloui
Musique	Joy Division
Production	Unité de Programmes Fictions d'ARTE France Aurora Films, Charlotte Vincent Tarantula Belgique, Joseph Rouschop Petits et Grands Oiseaux, Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval

Avec la participation du Centre National de la Cinématographie

L'aide du Centre de Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté française de Belgique et des télédiffuseurs Wallons.

L'Aide à la création cinématographique du Conseil Général du Val de Marne

Le soutien de la Procirep - Société des producteurs

Et le soutien de l'ANGOA-AGICOA.

Avec la collaboration de la RTBF (télévision belge).

**Le 15 mars**, parution de LA BLESSURE (essai) d'Elisabeth Perceval qui raconte le parcours de l'écriture du scénario, accompagné d'un texte de Jean-Luc Nancy, un texte d'Antoine Decourcelle sur la demande d'asile, et d'un documentaire sonore réalisé par Cédric Chabuel et ARTE Radio. ARTE Editions, Les Petits Matins.

**Courant mars**, ASILE DE JOUR Site web élaboré avec ARTE France

### Liste artistique

Noëlla Mossaba	Blandine
Adama Doumbia	Papi
Matty Djambo	Bibiche
Ousman Diallo	Moktar
Mamoudou Koundio	Steve
Gaston Ndeki-Nawete	Désiré
Mathieu Matula-Matayi	Donatien
Aminatou Yaro	Kary
Linda George	Fanny
Ibrahim Seaga Show	John
Amadu Diallo-Jalloh	Amadu
Lanceney Touré	Anderson
N'Gimpi Mintela	Anita
Nélia Tsosene	Sylvie
Mike Numbassi	Wonda
Miglaci Kouinguina	Célestin
Antoine Decourcelle	Antoine

Photographies de Max Hureau

