

ADA Films Production

«Bîr d'eau», a walkmovie.

un film de Djamil Beloucif

Hania Khalef

Affiche

Photographie: Mohamed Obeïd



« Bîr d'eau », a walkmovie - (Portrait d'une rue d'Alger)

de Djamil Beloucif

Type de film :	Long métrage
Genre :	Documentaire
Ecriture et réalisation :	Djamil BELOUCIF
Equipe du Film :	Djamil BELOUCIF Amar LOUNES Youcef KRACHE Mohamed OBEID Mehdi BOUBEKEUR Sami DAHILI Chafik ROUAG
Participation :	Mehdi GACEM "Paco" Nacim KHEDDOUCI Abdelghani RAOUI Karim MOUSSAOUI Nassim REKAB "Schlomo" Ismail KHELIFA Redouane BELMOULOU DJELLOULI Soumaya "Fahla" Yacine ZITOUNI Fahim OUADOUR
Post-production :	Djamil BELOUCIF Ali Umut ERGIN Pierre AGOUTIN
Durée :	77 minutes
Support de tournage :	DV, 25P
Production :	ADA Films Production, Genève
Version originale:	Arabe, Kabyle, Français
Sous-titrage :	Français / Anglais
Année de sortie :	2011
Format de projection :	Beta SP, Beta num, Mini DV



Synopsis

Journée ordinaire d'une rue d'Alger où un film se fait et se défait sous le regard d'une caméra.

Conversation autour de :

"Bir d'eau », a walkmovie-(Portrait d'une rue d'Alger)

Habiba Djahnine : Comment s'est fait le travail d'écriture de ce film ?

Djamil Beloucif : D'abord et avant de répondre à ta question, je tiens à souligner que l'écriture n'est pas nécessaire pour faire un film, la caméra suffit. Je crois même qu'il y a un grand danger pour le cinéma à poser l'écriture comme condition sine qua non. Je m'explique. Imaginez que je sois analphabète, faire un film m'est impossible? Autant demander à un peintre de faire un doctorat en histoire de l'art avant de tenir un pinceau.

Personnellement, je n'écris pas sous forme de scénario mais de notes, et honnêtement : seule une remarque sur cent est respectée, c'est dire l'importance que peut avoir un écrit pour faire un film.

HD : *C'est intéressant de lire ce que tu mets derrière la notion « d'écriture cinématographique ». Dès qu'on en parle, on pense tout de suite à scénario alors que le mot « écriture » porte en lui ce large éventail de chemins qui aident à penser, à imaginer, à rêver un film avant d'entamer « le travail du film » qui peut être comme tu le dis « une préparation de palette » comme celle du peintre.*

Alors, quelle est ta méthode ?

DB : Concernant ma méthode, mes notes, il m'a fallu respecter une seule règle : ne pas tourner 7 fois ma langue dans ma bouche car je parle quand j'écris ... et avoir constamment un calepin. Mais je le répète, même ça, ce n'est pas nécessaire ; chacun sa méthode, mais j'avoue avoir un faible pour celle où l'on n'écrit pas. Je n'y suis pas encore mais c'est un but ... les choses doivent se faire naturellement et ce n'est qu'à partir de là que des nouveautés cinématographiques prennent forme, surtout dans le documentaire. Il faut s'écouter, se laisser aller, c'est primordial. Je pense d'ailleurs

que sous cette condition on crée du nouveau qui crée à son tour une nouvelle vision, de nouvelles envies, du nouveau et ainsi de suite. On a tort de chercher intelligemment du nouveau, il est partout, il est banal, il faut juste se lâcher pour l'apercevoir. Le nouveau est une connaissance crue sans passé et il faut donc le saisir sans le comprendre. Il n'y a là aucun intellect, aucune intelligence, il y a juste un rythme de création intérieur à respecter. En premier lieu, ne surtout pas réfléchir mais faire confiance à son envie et écrire le moins possible. Après, au montage, on se permet le luxe de réfléchir. D'ailleurs, je crois qu'il y a un parallèle évident entre intelligence et montage. Etre intelligent je crois, c'est relier des éléments séparés entre eux. Séparer-relier, tout le cinéma est là : des images séparées qui, mises bout à bout créent un mouvement qui reste en travers de l'œil.

HD : *Dans ce film il y a une volonté clairement marquée par la forme, de travailler sur une ligne fragile entre le cinéma du réel ou cinéma direct et la fiction. La caméra écrit ou décrit le réel et le film raconte une fiction.*

DB : Il suffit de poser une camera pour modifier tous les rapports. Tout nous modifie. Le jeu ne s'arrête jamais. Dans ce cas, ce qui m'a intéressé c'est le rapport avec une camera, le cinéma, l'image... tout cela dans une rue que j'affectionne beaucoup.

Que fait un élément dans un lieu ? Quel effet a-t-il ? Quelles modifications entraîne-t-il ? En réalité, j'aurais pu poser n'importe quoi, cela aurait eu de l'effet.

Le réel ? Il n'y en a pas au cinéma. Le réel est toujours ce que l'on voit au présent que cela soit un chien, un homme ou un journal ..., et là, il n'y a rien à faire, la vie se présente à nous et on la capte ou pas lorsqu'on filme, mais une fois captée, ce que l'on voit à l'écran n'est plus le réel mais une représentation du réel, une image. Juste une petite remarque, tu dis « une fiction » par contre tu dis « le réel », il y a dans

ce « Le » quelque chose qui sonne juste à mon oreille.

HD : Oui, on interroge « le réel » et on capte une de ses représentations.

DB : En dehors du présent, on ment tout le temps et particulièrement au cinéma. Je crois au passage que le mensonge est le summum de la raison. Maintenant, il est clair que parfois, comme disait l'Abbé Pierre pour le film fait sur lui avant sa mort : *on arrive au travers d'un film à dire la vérité avec des mensonges*. Ton questionnement soulève, l'air de rien, la question de la réalité, de la vérité et de leurs différences.

La réalité est ce qui est sans connaissance, il est indépendant de nous. La vérité, elle, est entièrement dépendante de nous, on la sait ou pas, il y est question d'exploration, de savoir et d'énergie à la traquer. A la différence du réel, la vérité est ce qui est intemporel alors que le réel ne vaut que pour un temps, au présent. En fait, la distinction est très difficile à faire car elle dépend du temps ; au présent, tout se mélange, réalité et vérité sont la même et unique chose, il faut du temps pour distinguer, car dans ce temps qui s'écoule, il y a la raison qui se construit, qui construit. Aucun réel ne se soumet à la raison « ce qui est, est », mais la vérité si, il faut qu'elle soit argumentée, construite. D'où l'existence de vérités mais d'un réel, « Le » réel dont vous parlez. Au cinéma, Le réel peut se filmer certes, mais ne peut pas se montrer car le temps écouler entre la captation et la projection fait croître sa charge pour se transformer en vérité potentielle. C'est le but intrinsèque du cinéma : transformer.

Au cinéma, le réalisme fonctionne comme cela aussi, on déforme du réel pour dire non pas la réalité mais du vrai. J'irai même plus loin, le réalisme au cinéma c'est faire avec l'observation et par la fiction ; une façon de faire où l'on ment sur une soi-disant réalité, mais ce tout petit mensonge dit toute la vérité.

Au final, une chose ou deux ne doivent pas être trahies dans tout ça : ce que vous voulez montrer et qui on est. Parce que sinon, tout s'écroule, c'est toute la question de la fidélité qui est posée aux faiseurs d'images et dans la vie en général.

Pour revenir au film à proprement parler, j'ai effectivement utilisé de tout un panel d'outils qui relèvent de l'imagerie documentaire, la vidéo, la caméra à l'épaule, l'endroit signé, une forme d'impro ... , mais en face, il y a aussi des outils de fiction qui existent, le positionnement, le placement, les muets, moi, le fait de ne plus savoir qui filme, ..., une sorte de manipulation qui empêche totalement de voir que du « documentaire » ; en fait, ce film est entre les deux.

J'ai voulu explorer la question des regards qui questionnent le regard. Les gens du lieu face à une caméra étrange, étrangère mais aussi questionner le regard des futurs spectateurs qui le verraient, sommés de se fabriquer un sujet et de lui donner sa forme car je n'y ai mis ni histoire, ni sujet à proprement parler, même si certains ont vu la caméra comme un sujet ; mais réellement, j'ai voulu m'éloigner de tout ça. Mon but : essayer quelque chose, tenter un coup. Je crois que pour ce type de film, un sujet ne pouvait que nuire à la qualité de ce que l'on voit ; c'est en gros un état des lieux vu par moi en 2010. Ce film a valeur de témoignage, comme disait Barthes : « ça a été » et même si ce n'est pas stricto sensu un documentaire, c'est déjà un document et comme tout document on en fait ce que l'on veut. C'est un peu comme cet écrivain, Bruce Chatwin, dans son fameux « *qu'est ce que je fais là ?* », il n'y a pas une histoire mais des histoires, on évolue comme ça sans chercher quelque chose de précis ou de caché, tout est là, exposé, et puis le titre ... le titre ! ... il est à la base de ce film. Un film qui se raconte tout seul et qui fait hésiter sur la véracité de ce que l'on voit : construit ou spontané ? Tout cela, afin d'appuyer sans forcer l'idée qu'on ne peut

tout à fait échapper au doc et à la fiction et que l'on trahit les deux. D'un côté, on prend ce qu'il y a et c'est disons la partie doc, de l'autre, on prépare ce qui n'aboutit pas tout à fait, et on est dans la fiction.

Techniquement, le point fondamental qui fait que ce ne peut être une fiction est que ce qui est filmé est non reproductible, ce qui a été saisi ne peut se refaire.

Concernant mon apparition, elle dit le sens de lecture du film : un film sur le rapport à l'image où documentaire et fiction sont inextirpable.

Pousser tout le registre documentaire à son maximum et soudain, sitôt qu'on me voit (en général après le film si je le présente) tout s'écroule et l'on se dit : quelle partie est jouée ? Quelle partie est « réelle » ? Toutes les images se mettent à faire douter. C'était le but pour dire qu'un documentaire est une tromperie et qu'il y a toujours une supercherie qu'il faut démasquer pour bien voir un doc. Il y a toujours un point de vue, « une image fausse ».

En faisant de la caméra un œil et en la rendant muette, le but des prises de vue a été de faire éclore par une absence de réponses de la caméra une correspondance de « la langue et l'œil » chez les filmés, qui disent ce que la caméra est. C'est l'une des idées fortes du film, celle de filmer l'autre en faisant en sorte que le spectateur arrive à voir celui qui filme pour créer un effet miroir qui s'exprimerait chez le spectateur par des réactions du type : « Qui filme là ? ». Qui filme est essentiel. Quand la caméra s'absente je crois qu'il faut virer franchement à la fiction sinon il n'y a plus rien à voir. Quand on filme, on ne peut pas tout à fait se trahir et même quand on le fait cela se voit tout de suite car on dit qui on est : un salaud. Toute à l'heure, je vous parlais de vérité, c'est de celle-là dont je parlais. On devine qui je suis ; et là, on se fait automatiquement des amis et des ennemis ; ça,

c'est la réalité, un truc auquel je dois me préparer, c'est comme ça.

Concernant le cinéma dit « direct » puisque tu en as fait allusion, c'est une véritable supercherie qu'il faut combattre de toutes ses forces au risque d'être embarqué dans des idéologies fabriquées par des propagandistes qui disent « ou montrent » ce qu'il faut voir ; ils ne nous laisse pas douter et je ne baisserai les armes contre ce type de cinéma que lorsque ce genre assumera jusqu'au bout des ongles son nom : qu'il se projette en direct !

Mais bon, il n'est jamais bon de finir sur une colère, alors, j'adore la dernière phrase de ta question : *La caméra écrit ou décrit le réel et le film raconte une fiction*, surtout l'hésitation entre « écrit » et « décrit ».

HD : Cette forme s'est-elle imposée pour raconter la rue « Bîr d'eau » ?

DB : Je ne sais pas si cette forme s'est imposée. J'ai la faiblesse de croire que je peux toujours dessiner un visage sur du sable, une pierre, du bois ... mais tout cela a des limites, tu le sais ; Sur l'eau j'en suis incapable sauf si je la gèle. En creux, la question est donc : A quelle matière j'avais à faire au départ ? Cela me renvoie à des questions complexes de « quoi ? » et de « pourquoi ? », qui, si je devais y répondre, je ne ferais plus de films, voire je ne ferais plus rien. Personnellement, ces questions de « pourquoi » me gênent plus qu'autre chose, donc, je m'écoute un peu et essaie de retranscrire mes envies en tentant d'y répondre par des questions relatives à des « comment ? » : comment le faire ? Ici, c'était comment filmer une rue qui exprime en moi que l'architecture conditionne la vie de ceux qui l'habitent mais que la réciproque est aussi vraie.

Donc, je m'excuse par avance de ne pouvoir répondre complètement à ta question car je n'aborderai que la « forme comment ». Je voulais une caméra de passage qui

« raconte » une histoire qui n'a ni début, ni fin. Peut être y liras-tu déjà « une forme » ici, mais je suis toujours intrigué par ces histoires de début et de fin. A mon sens, ce sont des instants que l'on manque constamment. Notre naissance et notre mort sont, et seront des inconnues jusqu'au bout.

Tu sais, un film c'est une immense salade, il y a des images, plein d'images, des séquences, du son, du montage, du mixage, ..., et j'en passe, ... mais surtout il y a un incroyable mélange qui donne naissance à un film au final. On dit qu'il y a un ordre, j'en conviens, mais je ne peux m'empêcher de penser à cette phrase de Montaigne : « *quelque soit la diversité des herbes cela finit en salade* ». De prétendus débuts peuvent être à la fin, au milieu voire même n'être que des plans de coupe ou carrément retirés du montage final. A partir des mêmes rushs, on peut avoir autant de films que de réalisateurs qui mettront juste un ordre différent ; à chacun sa salade plus ou moins bien assaisonnée. En fait, ce qui compte c'est l'assaisonnement.

Concernant « *Bîr d'eau* », mon assaisonnement est dans le titre même du film : *a walkmovie*, car je crois que marcher est l'une des plus belles choses que je connaisse. J'adore le fait de savoir qu'à chacun de mes pas, mon corps mime une chute que je rattrape. Je crois qu'il y a là une grande leçon de vie. Et puis, lorsque l'homme passa à la bipédie, il libéra ses mains, ne sut plus quoi en faire et du coup y pensa pour leur donner du sens ; mille idées qui se ressemblent toutes finalement ont données : « Que vais-je faire de mes mains ? » et le cerveau se développa à ce moment là.

En libérant nos mains on a fait exploser notre cerveau et chaque fois qu'on marche, notre corps s'en souvient et notre cerveau se met à avoir mille idées, d'où celle-ci : faire un film sur la marche que j'ai eu en me baladant.

Le second ingrédient m'est très personnel, c'est l'Algérie. Ici, j'y ai trouvé une énergie que je n'ai pas trouvée ailleurs. J'aurais pu le faire

n'importe où, le principe est on ne peut plus simple, mais je crois que l'on ne peut filmer que ce que l'on aime vraiment.

HD : Tout au long du film des situations se nouent entre la caméra et les personnages, tous ont une conscience permanente de l'objectif et de l'équipe de tournage. Le dispositif a-t-il été pensé comme cela ? Comment s'est effectuée cette direction, les personnages sont-ils en roue libre, ou bien y a-t-il eu un gros travail de préparation, d'écriture, de réflexion autour des dialogues possibles ?

DB : Je voudrais ici relever certains des mots que tu utilises dans tes questions pour te donner mon approche et en même temps répondre de façon générale.

On parle souvent de dispositif ou de mécanisme pour un film, je préfère parler de dynamisme car il y a dans ce mot un sens caché, un quelque chose qui nous échappe et qui fait le film.

Dans un dispositif on a l'impression que tout est contrôlé ou peut l'être, à la limite, il suffirait de croire qu'il suffit de poser le piège pour que ça marche, une certitude.

En réalité, non ; il y a toujours des imprévus auxquels il faut s'adapter. Dans la chasse, il ne suffit pas de poser un piège, il faut encore être patient et être patient ce n'est pas un dispositif, ça ne se décrète pas. Bien sûr, on peut se dire : on attend 10min, mais c'est avoir une certitude que quelque chose se passera dans les 10mn, ça, je n'y crois pas. Dans un dynamisme on a l'énergie ou pas d'attendre. Si on ne sent rien et surtout qu'on s'emmielle, on s'en va avant les 10mn, sinon on attend avec art : là, on est patient. J'aime bien ce truc ou rien n'est préréglé.

Cela a d'ailleurs conditionné le cadrage : je le voulais aléatoire, toujours mobile, comme un œil. J'ai d'ailleurs volontairement réglé la camera en mode automatique pour appuyer cette idée pour avoir des effets

d'accommodation. Tu sais, l'œil accommode constamment automatiquement et on change plus ou moins volontairement le cadre en bougeant les yeux ou la tête, c'est aussi ce que j'ai voulu ici. Un «œil» qui se balade.

Pour appuyer cette idée j'ai imposé un filmage par œilleton et non par LCD ou prompteur. C'est très important de s'imposer ce type de règle même si celle-ci n'a pas toujours été suivie.

Un œil a l'œilleton et l'autre à la vie ; représentation et présentation; vérité et réalité.

Mais l'œil qu'est la camera n'est pas l'œil humain, aucun œil ne fait un cadre rectangulaire et aucune camera ne peut imiter les mouvements d'un œil, ou plutôt si, mais ce ne serait pas regardable car trop rapide. La camera a besoin de plus de temps. Je me suis donc adapté à cette donnée par des mouvements relativement lents qui prennent le temps de produire du hors cadre. Ce n'est un scoop pour personne, quelque soit l'outil audiovisuel que l'on utilise on produit toujours plus de hors cadre que de cadre. Là, le hors cadre, je le voulais à son maximum au son car dans ce type de film, je sais que l'attention du spectateur va être portée sur celui qui filme en voyant ce qui est filmé. Ici, le son prend toute son importance, on cherche « à voir par l'oreille ». Les séquences des murs en plan fixe ont été faites dans ce sens : pousser le spectateur à décoder le « dynamisme documentaire » sur le premier mur, et décoder « le dynamisme fictionnel » sur le second qui est par ailleurs l'affiche du film.

Je voulais mettre le spectateur en situation d'imagination totale des images ; c'est au spectateur d'imaginer le nombre de personnes qui interagissent et du type de « dynamisme ». Comme Guy Debord, je voulais tenter une image anti-cinéma pour détruire l'idée commune de ce qu'est le cinéma. A mon sens -mais ça ne peut concerner que moi-, le cinéma est un précurseur de pensées et pas seulement

de mouvement, ce n'est pas qu'un outil scientifique comme à ses débuts où il s'agissait de voir si un cheval posait 1, 2, 3 ou 4 pattes. Là, face aux murs, la statique permet quand même de penser. Je ne voulais pas d'un film descriptif, scientifique mais d'un film qui pousse à puiser dans les descriptions pour que l'on se fasse « une idée » en ayant conscience que tout cela n'est pas très sérieux puisqu'on doute des descriptions.

Personnellement, je trouve réussi l'équilibre qu'il y a entre ce qui se dit, se montre et se pense. Pour faire avaler tout ça, les temps de cadrage et le montage ont été primordiaux. Le cadrage n'est pas qu'une affaire de rectangle bien composé, c'est surtout combien de temps le cadrage nous est présenté. Si maintenant je te filme par exemple en plan fixe 30 sec ou 15 mn, c'est que je veux te montrer dans ces deux cas de deux façons différentes. Le cadrage au cinéma c'est du temps ; dès que le générique de fin monte, on mesure les temps que le réalisateur a voulu nous montrer et on finit par un peu le connaître sans l'avoir vu ou entendu, on perçoit son rythme de vie. Quant au montage, je voulais rompre avec un certain classicisme qui veut tordre le temps et l'espace, j'ai préféré monter sur l'idée de garder « intact » le temps et l'espace pour mettre le spectateur en situation d'avoir « réellement » parcouru environ 700m. « Situation » ! J'adore ce mot, il résume à mon sens la vie de tous les jours, la vie pratique ; je voulais en quelque sorte partager un quotidien. Dans ce mot se trouve à mon sens, tout le poids de la liberté individuelle. Tu es à ton balcon et soudain tu vois sur le trottoir un voisin, cela arrive tous les jours (je te jure !), tu es libre de l'appeler ou pas. Dans les deux cas, tu es libre malgré la donnée. Elle détermine ce type de cinéma où l'on est soumis à une ambiance tout en restant libre de filmer ce qu'on veut. Je voulais partager cela et m'entendre dire par un spectateur : « Moi, je me serai arrêté ici plutôt que là ! ».

Concernant le jeu des acteurs, il faut préciser qu'il n'y en a que X qui jouent vraiment mais je ne dirai pas lesquels, un peu de magie doit être gardée.

Pour les X en question, tout est effectivement noté au départ. Je fais lire les annotations une et une seule fois avant de tourner, et hop, on range le papier, et là, il faut improviser, non rejouer ou se remémorer le texte, surtout pas ! Juste lire, s'imprégner, garder deux mots-repères et on y va. On pourrait appeler cette technique « la pêche à la ligne ». On lance le fil et on laisse aller l'appât à la condition unique de bien tenir la canne à pêche : les mots-repères. Là, il faut s'attendre à une sorte d'échec qu'il faut admettre lorsqu'on fait jouer comme cela, car on a jamais ce qu'on veut pendant le tournage mais au montage les résultats sont souvent meilleurs que ce que l'on avait imaginé.

Tu sais, il y a une différence entre ce que les gens disent et ce qu'ils ressentent. Dans ce film et c'est ma grande satisfaction, on peut le percevoir par moment ; on sent des choses qui dépassent les mots dits, les mots et les gestes révèlent un indicible, une sorte de langage silencieux à la Edward Hall. Tu as remarqué le nombre de fois où le mot Dieu a été utilisé ? Dès qu'on cherche à saisir le réel, il nous file entre les doigts, c'est comme ça, c'est quelque chose qu'il faut accepter. Je crois que les choses belles sont silencieuses, parfois on les perçoit parfois non.

HD : Est-ce que pendant le tournage tu as évité que les situations du réel prennent le pas sur la fiction, ou alors ce n'était pas du tout ta préoccupation ?

DB : En fait, je trahis le réel par une préparation puis je le laisse reprendre le dessus pour m'approcher du doc. Je crois qu'il faut toujours trahir le réel pour faire un film. Dès qu'on commence à vouloir trahir le réel et qu'on fait, on se rend compte non seulement

qu'on a pris du faux mais qu'avec ce faux quelque chose de plus « vrai » est apparu. Mais là, je m'excuse à nouveau mais je ne peux détailler plus, car il me faudrait décortiquer certaines images du film qui rompraient avec mon idée initiale de vouloir titiller le spectateur. Laissons le film vivre un peu. On pourrait en reparler plus tard une fois que le film sera projeté, vu, revu et détesté. Cela dit, cette préoccupation je l'ai eu en amont, lors de ma période d'observation où je me suis posé à l'angle de la rue Burdeau et de la rue Didouche.

En observant et en se posant dans un lieu, je crois qu'il faut voir quel sens on a soi dans le décor, le reste vient comme on le sent. J'ai fini par vouloir juste un lieu, des gens, un lieu et des gens, des gens qui font un lieu et moi dans ce lieu et la façon dont je l'imprime. Ici, ça fonctionne assez bien mais souvent je ne suis pas à ma place, quelque chose ne fonctionne pas et là il faut faire très attention, ça peut être ennuyeux ou carrément dangereux. Par moments, je pensais qu'on pouvait me casser ou me voler la camera, il faut aussi accepter cette idée. Van Der Keuken disait, il faut filmer à portée de gifles, j'aime beaucoup cette idée.

Au final, dans ce type de film, ce n'est pas celui qui filme qui dirige, c'est ce qui se passe autour de lui qui compte. Tu sais bien, voir c'est très inconscient, ensuite de cette inconscience des choses viennent d'elles mêmes. Parfois c'est agréable, parfois non. Là, je regarde un portemanteau mais je suis incapable de te dire pourquoi ? , par contre je me débarrasserai très vite de ce « pourquoi » si je devais le filmer ; je me dirai plutôt, comment filmer le rapport ambigu entre ce portemanteau, l'homme et ce qu'il fait ?

Je fabrique un film sur le doute ou plutôt sur un cadrage qui doute. Filmer ça ou ça ? S'approcher de lui ou de lui ? M'approcher ou reculer ? Tout le cadrage va dans ce sens.

J'y vois un discours profond, une sorte de miroir de tout l'état d'esprit de l'équipe pendant le tournage. Ce doute du cadrage est comme tout doute : une recherche de vérité. Mais laisse-moi finir en te retournant ta question : Qui peut éviter que le réel s'imisce dans une image de cinéma ? Dieu ?

HD : Quel a été le temps de préparation et le temps de tournage du film ? Peut-on parler de travail collectif dans le cas de ce film, peux-tu commenter ?

DB : Concernant le travail collectif : une seule main n'applaudit pas. Un film m'est inconcevable sans des faisceaux qui convergent dans le même sens. C'est ce que j'appelle l'équipe dans le générique, une organisation qui va dans le même sens. J'ai donné le sens, quant au reste, c'est un véritable maelstrom. Les apports ont été nombreux et multiples. Au générique de fin cela se sent et se voit, il y a bien sûr l'équipe que je présente en bloc où personne n'a de tâches précises car je considère qu'ils forment un bloc homogène de participation et d'action mais il y a aussi l'équipe de l'ombre, celle qui agit en sourdine et que j'ai appelé « Remerciements intimes », mes influences, mes amitiés.

A mon sens, un réalisateur est une espèce de compositeur qui assemble les énergies en présence pour réaliser sa vision des choses ; il se doit d'être ouvert à ce qu'on lui propose mais il se doit aussi de percevoir ce qui ne va pas avec sa vision et l'écarter au risque de se trahir.

Le temps de tournage : Durée du film ? deux jours ? vingt jours ? trente ? Je me dois de laisser cette question ouverte pour le film et pour ne pas faciliter ou décourager tous ceux et toutes celles qui veulent prendre une caméra et refaire l'expérience.

Pour le temps de préparation, il débute avec une envie de filmer le bâtiment-pont du Telemly en 2004, puis, petit à petit, en lui rendant visite, j'ai remarqué que son aire

d'influence était plus large que ce que je croyais ; je l'ai suivi, m'en suis éloigné, me suis intéressé à la rue mais lui suis resté fidèle en lui donnant la place du Roi dans le film : au milieu.

Quant à la rue, elle a été, au début, mon fil conducteur qui me permettait de filmer le bâtiment-pont. Par la suite, j'y ai vu là des histoires d'êtres humains plus forts que leurs « logements ».

J'ai habité cette rue 25 ans et je pense la connaître un peu comme lorsqu'on est familier d'une personne, j'ai alors voulu la présenter, en faire le portrait. Les rues changent comme les personnes et on ne présente pas ses amis n'importe comment. Ici, par exemple, je voulais qu'on la descende, et non qu'on la monte. J'y ai vu à tort ou à raison une pénibilité à la monter. Je voulais que ma présentation coule, qu'elle « prenne le sens de l'eau » au sens propre et figuré. Au sens propre parce que j'ai suivi l'ancien lit d'un cours d'eau, et au figuré pour donner une certaine fluidité au film. Je trouve que cela fonctionne assez bien, il y a une sorte de légèreté des propos que je n'aurais probablement pas eus en montant. C'est Nietzsche qui dit que tout ce qui est bon est léger, j'espère ne pas avoir été trop lourd mais quand même assez pour ne pas m'envoler sur des idioties.

Ce traitement géographique je le voulais car je pense qu'il correspond à la vie de cette rue, j'y ai juste ajouté : descendre la rue et jouer au muet qui m'ont semblé être un bon angle d'attaque. D'ailleurs, pour étayer ce que je dis quant à l'influence du milieu : je ne suis pas sûr que j'aurais pensé cela s'il y avait eu un vent fort, un feu d'artifice ou je ne sais quoi maintenant. En réalité, ta question est très difficile et je me dois de m'étaler un peu pour approcher cette étape primordiale qu'est la préparation mais il faut savoir que tout ce que je pourrai répondre ou filmer ne suffirait pas à exprimer ce qui a été préparé ou vu. Il est

impossible de résumer ce qui nous touche et ce que l'on prépare.

Cela dit, ce que je peux te dire c'est que cette rue est un concentré d'Alger, une partie qui dit un tout, notamment concernant les nombreuses lignes de cassures spatiales et temporelles qu'Alger connaît.

Au cours de mes nombreuses déambulations dans ce quartier, j'ai maintes fois été absorbé par cette rue à la fois étrange, angoissante et si riche par ces appels à la flânerie et du plus loin que je me souviens, chacun de mes passages révélait quelque chose de magique de l'ordre du palpable, du saisissable.

Petit à petit je me suis essayé à comprendre ce qui se passait là et cherchais ce qui provoquait mon attachement à ce lieu. Est-ce les petits diables de l'école buissonnière qui se cachent pour fumer des mégots ramassés ça et là ? Le lit de l'oued dont l'odeur marque la présence ? La surprenante impression d'être à la campagne à moins de 700m de l'artère principale de la ville d'Alger, Didouche Mourad ? Le côté caché, tantôt ombragé, tantôt éclairé ? La désorientation temporelle et spatiale ? Le vent qui s'y engouffre ? Je ne le sais toujours pas, je sais juste qu'une affection de plus en plus profonde du lieu apparut avec l'âge et s'amplifia par ma « ghorba » qu'on pourrait traduire maladroitement par: l'exil. En 2009, j'ai rencontré Assia Azi (Gérante de l'association ANLC) et lui fit part de ce projet embryonnaire et elle m'ouvrit les portes de son association pour les préparatifs à la condition d'y animer un atelier de cinéma. Ce que je fis avec l'idée de recruter mon équipe dans les passionnés qui y viendraient. Là, j'eus l'incroyable chance de rencontrer Youcef Krache et Mohamed Obeid avec qui nous sommes tombés d'accord sur notre amitié et notre passion commune qu'est le cinéma et je leur ai fait part d'un projet que je tournerai dans quelques mois sans dire vraiment ce dont il s'agissait vraiment ; ils s'y sont joints sans conditions et quelques mois plus tard, lors

d'une projection-débat pour un court métrage que j'avais réalisé, je présentais le site à un ami, Amar Lounes, qui comprit tout de suite les ressorts de ce site. Très vite, je compris que le noyau dur de mon équipe était prêt et les repérages proprement dits ont commencé avec eux et Mehdi Boubekour dans un premier temps, puis avec Sami Dahili et Chafik Rouag dans un second. Cette matière à rêver commençait à prendre forme.

En parallèle au repérage, je proposais de préparer des scénettes pour dynamiser le projet à leurs goûts et ce, afin qu'ils s'impliquent davantage jusqu'à être concernés. Tu sais, je n'ai payé personne et lorsqu'on commence comme cela il faut qu'il y ait alors du cœur, c'est le remède. Au final, je n'ai retenu qu'une seule scénette qui correspondait parfaitement à l'esprit du film, celle de Youcef Krache car il a su garder la forme initiale que j'avais préparée, celle d'un film qui parlerait d'architecture sans le dire. Mai 2010, je pris du matériel et voilà.

HD : Je crois qu'il y a une volonté dans ton approche d'interroger, ce qu'on voit sans regarder, ce qui nous fabrique sans qu'on y prenne garde ... je parle bien sûr de l'espace construit de la « ville », j'aime bien tes interrogations sur l'architecture.

DB : Ce film est un film à la base sur l'architecture et l'urbanisme.

Historiquement, le bâtiment-pont du Telemly est un des derniers projets réalisés de la France coloniale, d'autres projets devaient voir le jour et devaient s'étendre au-delà du pont vers le sud. Or, chacun sait, qu'à la période coloniale les algériens ne vivaient pas à Alger, ils étaient installés en périphérie dans de grands ensembles ou des bidonvilles ; à l'indépendance, le tissu colonial se vit revenir à la population algérienne aisée et la question ségrégative prit une forme économique qui selon l'expression d'Alain Medam, « les

dominants ont juste changé de têtes ». A la rue Burdeau c'est limpide, béant.

Le haut Burdeau campagnard, traditionnel, brut et le bas Burdeau citadin et moderne jusqu'à son extrémité : la rue Didouche Mourad (artère principale de la ville) ; le haut et le bas m'offraient deux thèses qui étaient délimitées par le bâtiment-pont du Telemly, aussi appelé « pont des suicidés ».

Tu sais, le pire dans les grands ensembles, c'est que les concepteurs avaient pensé qu'ils ne vieilliraient pas et c'est vrai, ils ne vieillissent pas, c'est ça le drame. L'enfer sur terre : c'est de ne pas changer. C'est le genre de projets qui ne vieillissent pas et que l'on connaît partout, jamais ils ne sont devenus ce qu'on prédestinait et ce, malgré tous les efforts.

Parfois, comme un aveu d'échec on les nomme quartiers sensibles. Ce que j'aime bien par contre, c'est qu'on les ait appelé instinctivement sensible, j'aime bien ce mot.

Certains les appellent mêmes quartiers chauds. Chaud ? Ce mot je l'adore, en tous cas je préfère habiter un quartier chaud qu'un quartier froid, car il y a tout simplement de l'énergie. Dans un quartier dit chaud, on croit loger une masse informe et on retrouve au bout du compte des habitants singuliers.

Quand on construit en série des résidences fonctionnelles équipées d'une salle de bain, d'un lavabo, d'une baie vitrée, d'une cuisine américaine, d'un hall, ... , on ne donne que ce que le « bourgeois » a savamment insufflé ; pour moi, cela c'est loger. Habiter, c'est autre chose ; cela dit, je ne sais pas vraiment ce qu'habiter veut dire. En fait, si, je le sais, mais instinctivement comme Saint Augustin à qui l'on demandait de définir le temps, il répondait : je sais ce qu'est le temps quand on ne me pose pas la question. Mettez-moi quelque part et je vous dirai si je loge ou j'habite ... mais bon, ce que je vais dire là, doit être pris avec des pincettes mais je crois que faire de l'habitat c'est se construire une

« baraque » pour des enfants qui permet du futile et du lien.

Tout le décor du film est là, opposer comme un fil rouge le logement et l'habitat.

Pour faire court, l'opposition des deux thèses se faisait en mon esprit entre logement et habitation où les dominés sont logés. Le projet colonial n'ayant pas pu investir le « haut Burdeau », je voulais voir comment on y habite aujourd'hui.

Mais, je le répète, je ne connais pas bien la distinction, je la sens. Un architecte serait plus à même de vous répondre. Cela dit, je crois que l'architecture aussi ne s'apprend pas, elle se vit, personne n'a faux à partir du moment où l'on vit bien et que l'on se sent habiter, la vie ne peut avoir tort ; à croire que quelque chose se joue dans un questionnement profond du sens de l'architecture qui n'est peut être pas résolu ? D'ailleurs, sans tout à fait me contredire, on peut habiter un logement ; on peut même se sentir bien dans un endroit et voir son voisin ou son conjoint en souffrir. Ces questions sont très complexes.

HD : Dans ton film précédent, « Djoûû », il y était déjà question d'architecture ; là, l'architecture est constante, le sous titre du titre d'ailleurs le précise : « Portrait d'une rue d'Alger ». Peux-tu nous en dire plus ?

DB : Oui, il y est question d'architecture mais il y est aussi question d'urbanisme.

Sur Alger, il y a une inadaptation architecturale de la population mais il y a aussi et surtout une inadaptation urbanistique. Je crois que cela est d'ailleurs valable pour les villes modernes en général, le malheur n'est pas tant architectural mais urbanistique.

Ici, j'ai voulu filmer la ville à hauteur d'homme ce qu'un urbaniste voit sous forme de cartes, et encore ... aucune carte urbaine n'est en mesure de dessiner la distance entre deux hommes dans un quartier, l'échelle de lecture est différente ; avec une caméra, plusieurs échelles sont possibles.

Quand on voit une ligne sur une carte, on voit toujours deux espaces séparés par un espace indéterminé à l'endroit même où le stylo a glissé : la ligne ; là, c'est exactement l'endroit auquel il faut s'intéresser en tant qu'urbaniste, cinéaste, politique ou simple citoyen.

Dans mon film, je n'ai pas fait passer la caméra sur cette ligne imaginaire, non, j'ai coupé un espace entier, l'espace colonial. La raison de ce choix est simple : toutes les théories urbaines qui concernent la ville d'Alger vont dans le sens ouest-est et nord-sud en suivant symboliquement la prise d'Alger à la colonisation. J'ai voulu aller du sud au nord car il y a là une question d'hypothèse, mais aussi une volonté de contrer. C'est Gilles Deleuze qui dit que rien ne se crée sans résistance. J'ai voulu résister à cette idée de mouvement préétabli.

Les différentes formes urbaines sont le fruit de traces laissées par un mouvement et vouloir comprendre une figure c'est suivre son tracé ; là, j'ai opéré un mouvement contraire en suivant la rue Burdeau pour saisir sans comprendre, car mon but n'est pas tant de comprendre mais de découvrir, et pour cela, rien de mieux que la confrontation ; Burdeau me l'a offerte car cette rue ne suit pas une frontière mais en brise plusieurs, tant au niveau du temps, de l'espace ou des bassins de populations et c'est cela qui m'a intéressé ; j'ai alors décidé de couper la forme d'Alger par cette rue en allant du sud au nord contre la colonisation, et à la perpendiculaire contre l'ouest-est des théories urbaines.

Etant parti au delà du pont du Telemly au sud, je suis allé comme je le disais du sud au nord et ce, pour faire comme les berbères et non comme les turcs ou les français. Il y est aussi question d'identité, non uniquement personnelle mais générale où un jour ou l'autre on doit résister à nos aires d'influences intellectuelles pour produire la nôtre, là, plus encore, il faudra prendre la diagonale car la vraie question en réalité n'est pas tant de

contrer mais d'être. Etre pour moi, tu l'as compris, c'est être en diagonale.

Pour finir sur cette histoire de ligne sur les cartes, je crois que nous sommes à l'ère des perpendiculaires en Algérie.

Les lignes d'une carte, comme toutes les lignes, décrivent plus le temps, l'Histoire, que l'espace. Les cartes sont des concentrées de temps, c'est ça lire une carte, c'est lire ces temps ; aujourd'hui les perpendiculaires demain les diagonales.

Cette diagonale dont je parle en architecture ou en urbanisme n'est autre que la réappropriation. C'est la question des modes de vie des habitants qui se réapproprient instinctivement le bâti et gommant les intentions de l'architecte-urbaniste pour créer leur habitat et transmettre enfin ce qu'ils sont ; c'est ce que je voulais montrer ou toucher. Les questions de réappropriation en architecture m'intéressent beaucoup et ce n'est pas un hasard si elles se font souvent sans architectes.

Mais bon, revenons au film juste pour étayer ce que je dis : dans les dernières images du film, on voit des persiennes fermées et des rideaux qui couvrent entièrement les balcons. Et bien, une explication possible de ce phénomène est que la société algérienne étant recroquevillée sur elle-même, les balcons coloniaux ne sont jamais investis car dans la codification, on ne se montre pas en train de voir, il y a des questions d'intimité qui seraient automatiquement soulignées par les voisins ; résultat : réappropriation du balcon qui devient une sorte de grenier ou de cave. Ceci est ma vision, quant à la raison exacte, chacun est en devoir d'aller chercher ses propres réponses, d'ailleurs, je ne suis pas sûr que la mienne soit tout à fait exacte. Ce qui importait pour moi c'était de soulever la question, ici celle de la réappropriation car elle est une conséquence, reste à en trouver les causes et elles sont très probablement multiples.

Souligner par une image cette question c'était

très important pour moi, car je crois que les habitants sont plus forts que les structures qui semblent les enfermer. Ça, c'est ce que je pense. Quand on observe les voyageurs d'une ligne de transport quelque chose nous frappe quand on se pose à un arrêt. Lorsqu'ils descendent, alors que tout est identique, le bus, l'arrêt, le trajet, la population, le nombre de passagers, leurs proportions, et bien, malgré toutes ces constantes, alors qu'il serait imaginable de retrouver partout des constantes, du bétail en fait, et bien il suffit d'assister à 3 ou 4 descentes de bus pour voir une foule de résistants qui marchent d'une certaine façon, qui regardent d'une certaine façon, qui s'habillent d'une certaine façon, etc... , ils défendent leurs marges, leurs moi, l'essentiel est d'être « d'une certaine façon » soi avec les autres. J'aime voir ça.

Dans mon film, je crois que c'est un peu pareil, on croise tout le long du film une vingtaine « d'acteurs » et une centaine de personnes qui semblent être un groupe homogène, et pourtant ...

HD : Quelle est ta ville préférée ?

DB : Sans aucune hésitation, Marseille. C'est l'Afrique en Europe, le monde en Europe où chacun s'y définit comme marseillais et chaque vague de migrants y colle son rythme. J'aime les villes que l'on n'englobe jamais, dont on ne saisit jamais le rythme. Elle se montre un jour et hop le lendemain, plus rien. C'est un immense jazz en impro constante. C'est très excitant une ville qui ne se laisse pas faire, pas prendre. Après Marseille en seconde position, et Dieu sait que l'âme lésée du second est toujours plus belle que celle du premier même si on l'aime moins, j'hésiterais entre Alger et Lisbonne. Toutes deux ont un quelque chose d'à la fois triste et gai, quelque chose des deux qui fait de ces deux villes de grandes timides ou plutôt de grande réservées. Bref, j'aime cet entre-deux. J'aime ce qui est entre-deux.

HD : As-tu quelque chose à ajouter ?

DB : Il y a un autre truc dont je veux parler, qui n'a rien à voir et dont je ne sais absolument rien... je le sens et je veux le dire : à un moment il faut s'arrêter, on veut toujours tourner, il faut faire attention, c'est une vraie drogue, il faut s'arrêter à un moment, il y a une limite, une limite silencieuse ; et puis aussi, dire que l'on ne doit pas voir un film en se disant : j'ai compris. Il n'y a rien à comprendre, il faut se laisser aller, et là, ça passe ou ça ne passe pas.

HD : Et si ça ne passe pas ?

DB : Ce n'est pas grave, on essaie autre chose, de toutes façons on n'en saura pas plus que les 2-3 mn qui suivent la fin d'un film, à ce moment on sait tout, absolument tout. C'est comme en amour, vous allez voir la femme que vous aimez et vous lui dites « je t'aime », et ben là, ça passe ou ça ne passe pas, mais avant même d'attendre sa réponse, dans le silence qui précède sa réponse, on sait tout. C'est Christian Bobin qui dit, une once de vérité suffit à qui sait voir. Maintenant, si ça ne passe pas ou qu'on n'a pas su voir, ce qui est le plus fréquent, il faut essayer autre chose.

HD : Et si ça ne passe pas encore ?

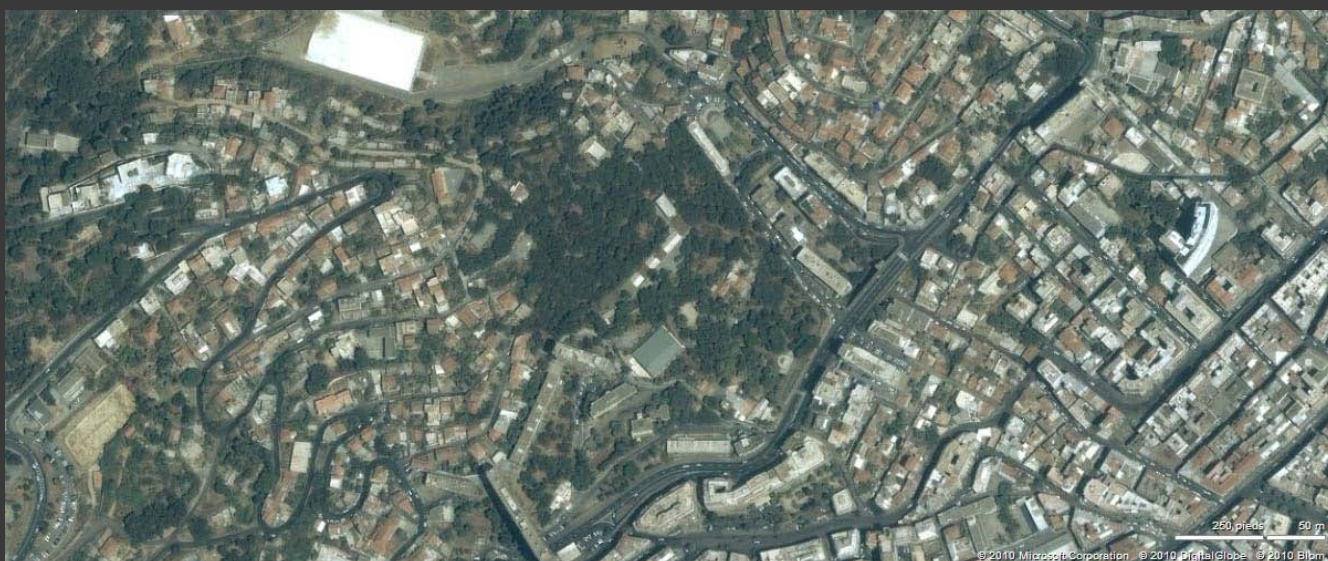
DB : Lui redire ! Une fois c'est déjà énorme mais bon, les amours sont coriaces, on lui redit si on en peut plus, autrement on part, on voyage, on fait un foot, on danse, on tourne avec des potes en ville, on roule en voiture ... les possibilités de faire sont infinies.

HD : Donc ça marche forcément à un moment ?

DB : Avec elle ? Non ! C'est pas du tout dit, faut pas se mentir, mais sur nos essais, ça marche ! On tombe souvent sur un tas de trucs qu'on n'avait jamais vu avant.

Questions : Habiba Djahnine, (Réalisatrice et Présidente de « Cinéma et mémoire »)

Réponses : Djamil Beloucif, (Réalisateur)



Contact :

Mise en forme:

Réalisateur :

Production :

Hania Khalef- hannia@yahoo.fr

Djamil Beloucif- beloucif_djamil@yahoo.fr

ADA Films Production