

ATHÉNAÏSE
PRÉSENTE

L'HOMME -VERTIGE



74^e Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Forum

(RÉ)
(É)
(L)
SÉLECTION
2024

UN FILM DE
MALAURY ELOI PAISLEY

IMAGE **MALAURY ELOI PAISLEY** - VICTOR ZÉBO MONTAGE **MARIE BOTTOIS** SON **ADAM WOLNY**
THIERRY DELOR - LUDOVIC SADJAN ETALONNAGE **ANTOINE DUBOS** PRODUCTION **SOPHIE SALBOT - ATHÉNAÏSE**
COPRODUIT PAR **LYON CAPITALE TV** AVEC LE SOUTIEN DU **CNC** DE LA **RÉGION GUADELOUPE** DE LA **SACEM** DE **PÉRIPHÉRIE**





BIOGRAPHIE

Malaury Eloi Paisley

Cinéaste et artiste visuelle. Malaury Eloi Paisley, vit et travaille en Guadeloupe, territoire dit français dans la Caraïbe. Après des études en histoire de l'art et muséologie à Paris, elle fait les Ateliers Varan en Guadeloupe en 2016. Elle réalise son premier court-métrage "*Chanzy Blues*" (30 min). Et en 2019, un stage international à l'EICTV (Escuela Internacional de Cine y de Television) à Cuba, sur les approches esthétiques du documentaire.

L'Homme-Vertige son premier long-métrage, filmé dans la ville de Pointe-à-Pitre entre 2017 et 2023, fut sélectionné à la 74e édition de la Berlinale et nommé pour le Documentary Award.



Regarder un extrait ▶

SYNOPSIS

Le vertige c'est une angoisse, un état d'égarement, une folie passagère. Ce sont les hommes qui tournent en rond, pris au piège de Pointe-à-Pitre, ville labyrinthe. Ils la traversent en marchant retournant dans les mêmes lieux comme un pèlerinage sans fin. Longtemps, Eddy l'a arpenté jour et nuit.

Je raconte Pointe-à-Pitre, les métamorphoses de cette ville qui a été celle du peuple des ouvriers, des révoltes écrasées dans le sang. Elle n'est plus qu'une ville fantôme.

Et pourtant n'y a-t-il pas encore quelque chose qui résiste au rythme effréné des mutations, qui persiste dans les souvenirs des indépendantistes déçus comme Ti Chal, dans le silence de Kanpèch qui fut ouvrier à la Darse et qui aujourd'hui, y retourne pour proposer ses services en tant qu'écailleur de poissons.

Voyants ancrés dans une ville qui vacille, détenteurs d'une mémoire enfouie dans les replis de leurs silences ou les méandres de leurs voix intérieures, les personnages que je filme sont suspendus au bord du gouffre de la ville, au bord du chaos du monde. Ils deviennent mes points d'ancrage, je les rejoins, je les écoute, je me glisse dans leurs pas et plonge dans leur regard. Leur vertige est le nôtre.

ENTRETIEN

NADIA YALA KISUKIDI ET MALAURY ELOI PAISLEY

La première question que j'ai envie de te poser, c'est pourquoi ce titre, « *L'Homme-Vertige* » ?

Quand j'ai commencé à écrire, ce titre m'est apparu presque naturellement. Dans ce film je questionne la notion d'errance dans le contexte de la Guadeloupe, département français d'outre mer. Je suis très imprégnée et influencée par la poésie haïtienne, notamment le Spiralisme initié par le poète Frankétienne et René Philoctète. Et je crois que Frankétienne utilise beaucoup ce terme, "le vertige", en parlant du chaos de Port-au-Prince. Et il y a quelque chose qui me renvoie directement à notre contexte. J'ai l'impression qu'il y a un lien entre toutes ces villes coloniales : Port-au-Prince, Cayenne, Fort-de-France, Pointe-à-Pitre... On retrouve les mêmes personnes, les mêmes formes d'errance.

"*L'Homme-Vertige*", c'est un poème. C'est à lire comme un seul mot. Je n'aimais pas le terme "d'errants", qui a une connotation un peu négative, c'est comme un jugement. Je cherchais un terme qui contiendrait la complexité. Le vertige, c'est l'état d'angoisse, c'est la frontière avant la folie. Ce sont les hommes et les femmes témoins du chaos du monde, c'est l'angoisse de toute une société debout au bord du gouffre, mais qui tient malgré tout, qu'on ne parvient pas à faire tomber. Pour moi, ce film, c'est aussi un état des lieux des êtres et des corps avant l'effondrement.

C'est marrant que tu parles de la poésie haïtienne, parce quand je regardais le film, les mots de l'écrivain René Depestre résonnaient. Tu sais, il y a ce concept de zombification qui traverse ses écrits, la question des zombies qu'on retrouve aussi chez Fanon et d'autres. Et même si ce n'est pas immédiatement le regard que tu portes sur les personnages, il y a quand même toujours l'idée que le risque de devenir zombie est possible, d'avoir un corps dé-substantivé dont l'âme a été mangée, rongée soit par la faim, l'espérance, la drogue... Est-ce que tu dirais que cet avant l'effondrement dont tu parles, c'est ce qui précède le devenir zombie ?

Oui, je pense qu'il y a un lien... D'ailleurs, Pointe-à-Pitre est souvent qualifiée de « ville-fantôme » et j'emploie aussi le terme de « non-ville ». Ce n'est pas une ville telle qu'on l'imagine. Il n'y a pas grand chose à faire, le bâti est complètement en décrépitude. Une fois que l'activité commerciale s'arrête, il y a ces corps qui errent, comme des spectres. Les nuits sont très sombres, il n'y a pas beaucoup d'éclairage public. Parfois, on se promène et au détour d'une ruelle, on croise un corps qui marche. Un regard dans le vide, dans le silence. L'errance, ce n'est pas seulement les personnes qui vivent dans la rue. On peut avoir un travail, être tout à fait inséré dans la vie et être en errance. C'est être pris dans la spirale, c'est faire inlassablement les mêmes gestes. Tourner en rond.



L'errance, c'est aussi comme un refuge, un moyen de résister. C'est être dans un entre-deux, entre la vie et la mort, ce n'est pas être une victime. C'est peut-être même l'unique moyen de rester debout dans ce contexte d'oppression politique et économique que nous vivons. Voilà, c'est ça, parce que de toutes les façons, la vie n'est pas possible parce qu'il y a tellement de choses qui nous empêchent. C'est un système qui nous pousse en dehors de nous-même. Et en ce sens, il nous «zombifie», oui.

On m'a récemment demandé : «mais ils font quoi comme travail, ces gens ?». Mais tout le monde ne travaille pas en Guadeloupe. C'est une réalité de l'île. Les chiffres du chômage sont vertigineux, surtout chez les jeunes. Et puis la question du travail, qu'est-ce que ça veut dire ? Est-ce le travail qui donne un sens à la vie ? Cela me renvoie à cette expression de «gagner sa vie» que j'ai toujours trouvée absurde. Par exemple, l'un des personnages du film, Kanpèch, son errance, c'est sa manière d'être au monde. Il était comme ça, il marchait. S'il avait envie d'aller travailler au marché de poisson, il y allait, sinon il était là. Il s'asseyait sur un banc et il pensait. Et parfois, je le rejoignais dans sa méditation.

Le film apparaît comme une dérive dans les quartiers, mis à nu, de Pointe-à-Pitre. Pourquoi choisir le mode de l'errance, de la dérive pour filmer un tel espace ?

Au départ, je voulais faire des travellings, qu'il y ait une sorte de circulation fluide entre le monde statique des personnages et la ville qui bouge autour. Finalement, c'était trop compliqué au niveau technique et aussi parce que les routes sont en très mauvais état. La ville évolue très rapidement, il y a différentes strates, des disparités au niveau de l'architecture.

À travers le bâti, on apprend beaucoup, à la fois de l'histoire de la ville, mais aussi comment on habite ce lieu. Je voulais aussi créer une sorte d'archive. Les incendies, tels qu'on en voit dans le film, les démolitions et les nouvelles constructions re-dessinent constamment le paysage.

Tout se dégrade très vite, les maisons, les bâtiments s'effondrent, il faut garder des traces. Et puis il y avait l'idée de la métamorphose des lieux avec le temps. Certains jours, les vides sont très lourds, les silences oppressants, c'est une ville lente, où les nuits sont quasi désertes.

J'ai été marquée dans ton film par le rapport à la ruine qui n'est pas misérabiliste parce qu'il est toujours mis en contraste. Mais il y a tout de même un parfum de défaite qui me paraît présent dans tout le film même si cette défaite est surmontée. Le contraste vient des ruines ou des bâtiments qu'on détruit alors que juste à côté, on continue à vivre. Il y a aussi l'apparition de monuments qui héroïsent l'histoire des luttes guadeloupéennes. Il y a La Mulâtresse Solitude, Delgrès, je crois qu'il y en a d'autres. C'est très singulier de les voir apparaître dans le film. Une histoire de luttes monumentalisée avec un présent fait de destructions et de ruines qui pose toujours la question mais qu'est-ce que c'est ? J'adore leur présence.

Au début, je me demandais, comment parler de l'esclavage sans parler de l'esclavage, sans le nommer directement. Cette histoire nous habite et imprègne tout. La présence des statues est symbolique, elles agissent comme des signes. La séquence des statues intervient juste après une conversation entre Ti Chal et son ami, il dit : «le nègre guadeloupéen n'a pas de mémoire».

Et la première statue est celle qui représente le sacrifice de Delgrès et de ses hommes pour la liberté, c'est un corps flottant qui pense et dont la tête est séparée du corps. Moi, je me demandais, où est passé ce désir de liberté, si on l'a abandonné.

Je voulais dire quelque chose de l'oubli de ce qui nous a précédé. Tout est là, mais on ne voit plus grand chose, je voulais réactualiser leur présence. Il y a aussi des bribes d'archives des incendies liés aux émeutes de 2021. On a toujours l'impression d'être au bord de l'explosion, on attend d'être au bord de quelque chose. Cette tension est palpable, elle est dans l'air. Et on se dit : «bon, bientôt ça va péter», comme ça, comme une espèce de prévision. Et finalement, ça finit par éclater, on bloque tout, toute l'île, la France envoie ses tanks, CRS, militaires, gendarmes... La dernière fois, en 2021, ça a été difficile. Des hommes ont été arrêtés, détenus puis transférés dans des prisons en France. Ils y sont toujours depuis presque deux ans, sans aucune charge précise, sans procès. C'est toujours comme ça, c'est un cycle. Il y a eu des prisonniers politiques en 1967, en 1987, en 2009...

L'état de cette ville, de l'architecture, de l'abandon, de la décomposition raconte quelque chose des politiques successives. Et les ruines filmées la nuit aussi, cette ville est quasiment plongée dans l'obscurité après 19h. J'ai voulu allumer la ville.

Vers la fin du film, on voit un terrain vague. C'était l'emplacement de la cité Chanzy que j'ai filmé depuis 2016 jusqu'à sa disparition. Quand ils ont lancé le projet de démolition, en vue, disaient-ils, de lancer une seconde rénovation urbaine de la ville, cela a pris beaucoup de temps, ils ont laissé lentement le bâtiment se dégrader, ont arrêté d'entretenir, de ramasser les déchets, etc.



C'était une manière insidieuse, pour que les gens partent d'eux-mêmes. C'était ressenti comme une technique pour que les gens ne puissent plus vivre. La cité était une décharge. Tout était envahi par la végétation, des déchets ménagers. Les rats passaient là où jouaient les enfants. Certaines familles ne recevaient même plus de visite, parce qu'elles avaient honte et que les gens avaient peur de mettre les pieds là-bas. Et quand j'ai terminé mon premier film Chanzy Blues avec les Ateliers Varan en 2017, après une projection, il y a des gens, des Guadeloupéens, qui m'ont dit en parlant de Priscilla qu'on voit aussi dans L'Homme-Vertige : «Ah mais c'est incroyable, cette actrice ! Heureusement que ce n'est pas sa vie.»

Chanzy, c'était un gros déni. Un bâtiment énorme qui façonnait le paysage en plein centre de Pointe-à-Pitre. La cité s'étendait sur tout ce terrain vague, où 1500/2000 personnes vivaient et on a oublié qu'ils existaient. Et je voyais également ces personnes dans la ville qui sont comme tu dis, rongées par la maladie ou par la drogue. Eddy qui inaugure le film était infirmier en chef d'une unité psychiatrique dans un hôpital. Et il était aussi slameur et poète. Donc c'est une personne qui avait une conscience très fine de ce qui se passait dans la société, comme d'autres. Et, je me demandais s'il y avait un lien entre l'idée de défaite, des luttes manquées et leur état... Et qu'est-ce que le manque d'un pays change à l'intérieur de nous ? Quel est le lien entre ce contexte d'inertie politique et social et cette dérive des corps...

C'est marrant parce que j'ai noté ce qui est quasiment la première phrase du film qui est dite par ce personnage, parce que je l'ai trouvée belle : «Il y a le soleil d'un côté et la lune de l'autre, c'est un drôle de paradoxe. Ça me rend presque paranoïaque.» Pour moi, cette phrase concentre tout le film.

J'ai l'impression que la décomposition est tout. Il faut la penser en regard d'un rêve qui me semble être constamment réactivé dans le film et notamment par les voix. Leur manière de parler de cette décomposition, de cette fin, ce n'est jamais pour dire que cette ruine est une fin en soi parce que tous les personnages du film ont un rapport extrêmement réflexif. Ils savent quel est leur état et ne s'en satisfont pas. Tu filmes cet homme qui s'est engagé à Cuba dans le rêve de Fidel et on voit sa santé qui se dégrade mais il ne s'éteint pas.

Oui... Je voulais aussi filmer, arriver à montrer ce qui reste, ce que l'histoire a laissé sur les corps. Ce rêve dont tu parles, il a détruit Ti Chal, le vieux monsieur qui a consacré toute sa vie à la lutte. Il a sombré pendant une période dans l'alcoolisme, et parle souvent de cette désillusion. C'était trop dur de vivre avec ce constat, que ce pourquoi ils/elles s'étaient battus n'aboutissait jamais. Il avait beaucoup d'amertume pour les hommes politiques d'aujourd'hui. Il me disait : «Mais ce sont des traîtres !»

Comment vivre ici ? Il y a cette idée d'être tout à fait conscient de ce qui se passe et d'être une sorte d'être spectateur, spectatrice. Et ce rythme, cette circulation, cette contemplation de la ville que nous avons installés au tournage et au montage, montre à la fois cette distance tout en nous plongeant dans l'intimité des personnages.

Comme si la caméra était un peu omnisciente. Il y avait cette double posture - la distance et l'intimité - et je me demandais comment faire pour que l'on voit les choses comme moi je les voyais. Parce que j'avais cette cartographie dans la tête, je vivais constamment avec ces gens. Je les avais tous les jours en tête. Où est Priscilla ? Que fait Jean-Charles ? Où est Eric ? Que fait Eddy ? Et je voulais qu'on ait l'impression d'être partout à la fois.

Après une projection pendant le montage, il y a une personne qui ne connaît pas grand chose de la Guadeloupe qui a dit : «C'est comme si on avait essayé de détruire toute volonté d'indépendance chez les gens.» Ça m'a marqué. Ça devenait réel, ce n'était pas juste dans ma tête. Quand je faisais le film, je me demandais constamment : «Mais c'est quoi mon sujet ? Qu'est-ce que j'essaie de montrer ?». Je n'avais pas de réponse. Parce que ce n'était pas une histoire linéaire, je pense que ça traduit assez bien notre pensée, c'est comme la poésie de Frankétienne, tout vient d'un coup. Je voulais mettre toute la Guadeloupe dans un film !

Le personnage d'Eric, le spectre poétique, rassemble ces voix. Il est le narrateur, il porte aussi mon regard. Il fait le lien entre tous les personnages tout en étant à l'extérieur, on a l'impression qu'il n'existe pas, que personne ne le voit. On se demande même s'il est réel. Ça a été la partie du tournage la plus préparée. On voulait qu'il passe par des lieux assez symboliques qui disent quelque chose de la ville, de la lutte, comme quand il arrive par exemple à l'hôpital, là où il y a les soignants en grève.

Ça a été un des miracles du tournage. Au moment où on commence à filmer, ils ont joué l'hymne national indépendantiste, écrite par Gérard Lockel, alors que ce musicien a habité le film depuis le début.

Son chant, sa musique ont marqué le début de ma réflexion, je l'écoutais en boucle en parcourant la ville et je voyais défiler des images, comme des tableaux. Son chant était comme une voix omnisciente, qui nous balance tout à la figure, là aussi d'un coup. C'est très fort. Je me disais : «c'est dingue, il a écrit ça dans les années 60 et on est toujours dans le même bordel ». Je voulais transformer en cinéma la révolution musicale initiée par Gérard Lockel. Comment s'en inspirer et raconter aujourd'hui, ce qu'il a voulu dire dans les années 60 ? Parce que rien n'a changé en fait.

Cette question de l'indépendance, je la trouve centrale. Tu as utilisé une très belle expression, le «manque de pays» qui se déploie dans le film. Effectivement, sur ce rapport à la non indépendance, il y a toujours quelque chose de l'ordre du manque de pays. Et trouve que ce qui se dévoile et qui se dit est assez fort. En regardant ton film, toute une bibliothèque surgissait au fur et à mesure. Une bibliothèque essentiellement caribéenne, mais pas seulement. En fait, je dis René Depestre, tu as cité Frankétienne, et il y a d'autres auteurs aussi qui me viennent, Le discours antillais d'Édouard Glissant qui parle du réel martiniquais, mais qui je pense concerne aussi la situation guadeloupéenne sur le rapport à la dépersonnalisation, sur l'indépendance, l'improductivité, etc. Et je trouve que ce sont aussi des mots entre le pays réel qu'on n'habite pas et le pays rêvé qui est manquant. J'ai l'impression qu'il y a tout ça en fait qui se trame dans ton film si on veut en faire une lecture nettement politique, si on veut politiser justement cette errance.

C'est marrant que tu dises qu'on habite pas parce que j'ai écrit précisément : «l'île nous habite mais nous ne l'habitons pas » et aussi : «comment appartenir à une île qui ne nous appartient pas ?»



Il y a des endroits où on passe, qui ont été rénovés, où on a l'impression d'être en région parisienne. Que c'est construit à l'image de quelque chose qui n'est pas nous, et c'est pareil pour les lois, les décrets. Tant de choses n'ont pas de sens par rapport à nos réalités. Je voulais vraiment qu'on sente ce décalage. On m'a dit que j'avais un regard pessimiste.

Mais en fait, il n'y a pas de lumière, il n'y a pas d'issue. Enfin, moi c'est ce que je sens. Je sens qu'on est en train de s'effondrer. Je vois pas comment la situation pourrait être pire que ce qu'on vit là. On est déjà au bout de quelque chose. Et qu'est ce qui vient après ? Je ne sais pas, mais j'ai quand même voulu ouvrir le film sur le drapeau de la Guadeloupe, des indépendantistes. Comme pour dire que quelque part dans la Caraïbe, sur cette île, ce territoire français, il y a des hommes et des femmes qui rêvent de quelque chose, eux qui vivent dans cette ville qui part à la dérive. Et aspirent à la liberté.

Je ne sais pas comment des personnes étrangères qui ne connaissent pas l'histoire des Antilles françaises, vont percevoir le film. Je ne sais pas si elles savent qu'il s'agit de penser une situation coloniale. Je pense à cette phrase de Edouard Glissant dans le discours antillais quand il évoque les Antilles françaises ou les quatre vieilles colonies française, La Réunion, Martinique, Guadeloupe et Guyane, il parle de l'horrible sans horreur d'une colonisation réussie. C'est à dire une colonisation réussie qu'est ce que ça produit ? Ça dévitalise, ça produit justement cette décomposition des corps et des âmes qui tentent d'appartenir à cette terre qui ne leur appartient pas, en fait. Ça a créé précisément ça. Et il y a aussi une autre dimension du film qui m'a vraiment frappée, c'est l'humanité. Pas au sens moral, mais au sens presque concret, pratique, à savoir que des personnes - je ne sais pas comment tu as fait - ont accepté de se laisser filmer et de révéler quelque chose de cette humanité concrète-là. Il y a énormément de dignité, sinon c'est pas possible je pense de parler à une caméra pour parler de sa décomposition, de son rapport à la maladie, à la drogue, de ses rêves brisés, d'une famille qu'on n'arrive pas à reconstruire, etc. Mais cette mise à nu, elle n'est jamais portée par des sujets qui demandent secours et assistance. Je me suis demandé en regardant le film comment tu as rencontré ces personnes, comment tu les as découvertes. Comment as-tu réussi à construire ce réseau de parole, de voix, cette confiance ?

Par rapport à ce que tu dis de la situation coloniale, c'était vraiment très important pour moi. Je me demandais comment on allait savoir qu'on est dans une colonie. C'est pourquoi il fallait semer tous ces indices, les statuts, les références. Je voulais qu'on fasse des liens avec l'état des corps.

Qu'on se demande vraiment ce qui fait que les gens sont comme ça. Qu'est ce qui agit ? En fait, j'avais envie qu'on mette des mots, de nommer le mal. Ti Chal d'ailleurs est très clair quand il parle.

Et comment je les ai rencontrés ? Je pense que ça ne commence pas avec un film, mais avec les rencontres. Après, le film devient un alibi. Qu'est-ce qu'on a en commun ? Il n'y a, à priori, aucune raison que je sois amie avec Kanpèch ou Eddy, même si pourquoi pas, je pense que c'est notre humanité qui nous rassemble. Et j'ai une intuition quand je vois certaines personnes. Leur présence commence à m'habiter. Je suis dans la ville, je marche et je m'attache à cet homme ou à cette femme que je vois tous les jours, on se voit, on se reconnaît. Et finalement, on s'habitue à la présence de l'autre. Et un jour, on se parle et à un moment donné, je dis que je suis réalisatrice.

Ces personnages sont un peuple de voyants. On leur colle souvent une étiquette de victimes. Mais ils sont très conscients de ce qui leur arrive. Ce sont eux qui prennent de plein fouet ce contexte et qui sont les plus à même d'en parler.

Eric travaillait dans un centre d'accueil de jour pour des personnes qui ont une maladie mentale mais stabilisée. J'y faisais des photos et la première fois que je l'ai vu, j'ai pensé que c'était un médiateur. Et après, le directeur du centre m'a dit «On m'a dit que tu as pris en photo Eric, en fait, il est admis dans le centre. Il est...».

Et moi, cette ambiguïté, je l'ai trouvée magnifique parce que à la fois il était soigné, mais il était aussi soignant.

On a continué à se voir. Je faisais des photos avec lui dans la ville.

Je lui amenais des textes que je lisais au début, comme des extraits de Tragédie du roi Christophe, des choses comme ça.

Et je lui disais là, on va faire tel itinéraire dans la ville, tu vas marcher avec ces évocations. Et donc on marchait, on parlait et on s'arrêtait dans des lieux. Et je faisais des portraits de lui parfois dans des maisons abandonnées. Et je suis retombée sur un carnet où j'avais noté l'extrait qu'il dit dans la maison brûlée. Une archive restaurée d'un discours d'Amilcar Cabral sur la peur... découvert dans un film documentaire de Filipa Cesar. Toutes les peurs du peuple accumulées depuis des siècles... Faire ce film c'est aussi canaliser mes propres peurs. Peur de sortir, de me confronter au monde, d'aller parler aux gens. Je pense que j'ai fait ce film en tremblant. J'avais peur pour tout, même quand j'allais dans les squats toute seule, même si je n'étais pas vraiment en danger. Il y a quelqu'un qui m'a dit que le film était hyper violent, voyeur. Dire cela revient presque à leur enlever leur faculté à être lucides et conscients de leur situation. Les personnes que j'ai filmées avaient totalement le pouvoir. Eddy, quand je le filme dans les rues de Pointe à Pitre, il a le pouvoir, je le suis partout. Il m'emmène dans des endroits dangereux. Il me protégeait aussi. Je suis seule avec une caméra. Je pense que je leur ai laissé toute la liberté de faire ce qu'ils avaient envie de faire. Ils me proposaient aussi des séquences, c'était fluide.

À la question : comment les gens se sont laissés filmer et pourquoi ? On développe cette relation de confiance et à un moment donné, la personne a autant envie de faire le film que moi, sans qu'on s'explique pourquoi. Elle comprend en quoi son histoire est politique et en quoi elle raconte quelque chose du monde. Et puis, je vais employer des termes très forts, mais j'aime vraiment parler de relations, de liens d'amour parce que je ne filme pas les gens juste pour faire mon film. Je les filme aussi parce que j'aime passer du temps avec eux et voilà, c'est ça.

Il y a cette autre phrase qui m'a marqué et qui renvoie à ce lien d'amour dont tu parles et qui est au centre de ton geste, une phrase de Joël Beuze, portée par le conteur , qui dit : « ramasser toutes les douleurs dispersées ». Et moi, je trouve que c'est une phrase qui ne parle pas de souffrance parce qu'il s'agit d'être attentif à ce qu'on ne voit pas, à la douleur des vaincus, c'est à dire celle qu'on méprise, qu'on ne regarde pas et qui demande un geste, un effort, celui de les ramasser, en fait. Et cet effort là, c'est aussi un geste d'attention très profond, très singulier. Et pour moi, c'est un peu la conclusion du film. J'ai l'impression que le mouvement de ta caméra qui part peut être d'un moment d'errance, qui épouse la ville de Pointe-à-Pitre consiste justement à ramasser toutes les douleurs dispersées. C'est quelque chose qui donne beaucoup de puissance au film et qui témoignerait justement de cet acte d'amour dont tu parles, en fait, en un sens révolutionnaire.

Je pense vraiment que ça va paraître un peu grandiloquent de dire ça mais... On s'en sortira grâce à l'amour, en faisant et en refaisant lien et en maintenant les liens. Parce que je trouve que justement cette ville en décomposition contribue à défaire ce lien entre les gens. Toute la désorganisation des structures sociales qui ont été engendrées par les rénovations urbaines successives a vraiment contribué à détruire le mode de vie des gens, leur manière d'être au monde. Quand je cherchais une raison de faire ce film, quand je me demandais de quoi ça allait parler, je me suis dit qu'on ne s'était jamais vu représenté comme ça. Alors peut-être que juste porter ces visages et ces voix à l'écran, et cette poésie-là, c'est déjà.... c'est tout. C'est comme donner accès à une partie du monde qu'on n'a jamais vraiment vue. Joël Beuze écrit : « *Terre, si tu veux que je me taise, si tu veux que ma langue péricule. Alors pourquoi, pourquoi as tu laissé couvrir tant de feu dans ma poitrine ?* » C'est de ce feu là qu'il s'agit. On vit ici, mais il y a quelque chose qui brûle en nous. Et c'est ça que je voulais aussi montrer, c'est que la lumière est toujours à l'intérieur des gens et qu'il n'y a que ça qui fait tenir. Finalement, quand tout s'effondre, il reste juste le lien à l'autre.

Nadia Yala Kisukidi est docteur en philosophie, écrivaine et maître de conférence à l'Université Paris VIII.





Regarder un extrait 

LE CASTING

Eddy
Eric
Charles Eschylle dit «Ti Chal»
Jean-Charles
Kanpèch
Priscilla
Bernard

L'ÉQUIPE

Produit par Sophie Salbot - ATHÉNAÏSE
Image Malaury Eloi Paisley - Victor Zébo
Montage Marie Bottois
Son Ludovic Sadjan, Adam Wolny & Thierry Delor
Étalonnage Antoine Dubos
Coproduit par Lyon Capitale TV

Contact : Sophie Salbot / athenaises@orange.fr / +33 6 14 12 81 76

Avec le soutien de



Périphérie
CINÉMA DOCUMENTAIRE