



Valérie



Mike

---

---

Collection « Bruits »

Une collection d'essais sensible aux bruits du monde.

Des thèmes contemporains, des enquêtes illustrées par des reportages sonores de la radio web d'ARTE.

Une coédition ARTE Éditions et Les petits matins, avec un CD d'ARTE Radio.com

# LA BLESSURE



Elisabeth et Noëlla

---

---

Le 6 avril 2005, le film de Nicolas Klotz intitulé « la Blessure » est sorti sur les écrans de cinéma.  
La veille, une version pour la télévision, « Nus », a été diffusée sur ARTE.

---

---

Élisabeth Perceval

# LA BLESSURE

---

essai

{ LES Petits matins }

**arte**  
ÉDITIONS

Préface de Nicolas Klotz

---

Suivis de

**La blessure - la cicatrice**  
par Jean-Luc Nancy

**Droit d'asile : liquidation des stocks avant fermeture définitive**  
par Antoine Decourcelle

---

---

Photographies couleur Max Hureau.  
Photographies noir et blanc Nicolas Klotz.

---

© Les petits matins / ARTE Éditions, 2005  
146, bd de Charonne 75020 Paris  
ISBN 2-915879-00-1  
Diffusion CED

Tous droits de traduction, de reproduction  
et d'adaptation réservés pour tous pays.

onze	<b>La main verte d'Élisabeth</b> Préface de Nicolas Klotz
vingt-trois	<b>La Blessure</b> par Élisabeth Perceval
vingt-sept	<b>Le réel, l'écriture, le cinéma</b>
trente-deux	<b>Les primo-arrivants</b>
trente-cinq	<b>Les domiciliations</b>
quarante-cinq	<b>Mathieu</b>
cinquante	<b>Les monologues</b>
cinquante-six	<b>Le squat</b>
soixante-cinq	<b>Monologue de Moktar</b>
soixante-huit	<b>Monologue de Steve</b>
soixante-dix	<b>Amadu</b>
soixante-seize	<b>Blandine</b>
quatre-vingt-huit	<b>Étienne</b>
quatre-vingt-huit	<b>Zone d'attente</b>
quatre-vingt-quatorze	<b>Les acteurs</b>
cent onze	<b>Noëlla</b> par Nicolas Klotz
cent quinze	<b>La blessure - la cicatrice</b> par Jean-Luc Nancy
cent vingt-sept	<b>Le temps solidaire</b> par Élisabeth Perceval et Nicolas Klotz
cent trente-neuf	<b>Droit d'asile : liquidation des stocks avant fermeture définitive</b> par Antoine Decourcelle
cent cinquante-sept	<b>Écouter pour mieux voir</b> par Silvain Gire
cent soixante-trois	<b>Filmographie de Nicolas Klotz</b>
cent soixante-quatre	<b>Listes technique et artistique</b>
cent soixante-cinq	<b>Bibliographie</b>





Préface  
La main verte d'Élisabeth  
*par Nicolas Klotz*

Ce ne sont pas les systèmes qui font les films, ce sont les gens. Les beaux films existent toujours grâce à quelques personnes qui précisément leur permettent d'échapper aux systèmes. Sans Élisabeth Perceval et sans Pierre Chevalier, *la Blessure* n'aurait pas vu le jour.

Élisabeth, qui creuse avec moi chaque jour depuis vingt ans une route amoureuse et cinématographique si souvent souterraine. Pierre, qui a fondé et dirigé l'unité de programmes Fiction entre 1991 et 2003 au sein d'ARTE France, ouvrant ainsi un laboratoire de fiction exceptionnel à de nombreux cinéastes qui y ont réalisé leurs meilleurs films.

Élisabeth et Pierre sont chacun à leur manière des accoucheurs.

Des accoucheurs de films, mais aussi de paroles, de sentiments, de pensées, et d'avenir. C'est suffisamment rare pour ne pas hésiter à le dire, la tendance actuelle étant plutôt du côté des enterreurs, si nombreux et si puissants, qui règnent sur le cinéma français.

Si j'éprouve tant le besoin de remercier Élisabeth et Pierre, c'est parce que sans eux je serais peut-être mort aujourd'hui. Il y a de nombreuses manières de

mourir, et chaque mort, aussi singulière et personnelle soit-elle, provoque d'autres morts, d'autres deuils, et d'autres renoncements à des échelles difficiles à mesurer. Tant de personnes disparues nous manquent aujourd'hui. Tant de paroles se taisent ou se sont tues. Je crois que la beauté du cinéma passe par sa capacité à chasser la mort de nos vies. Non pas la mort *réelle* qui habite au plus profond du temps, de l'histoire, de nos êtres et de nos atomes, celle qui renouvelle, féconde, et ouvre l'homme à l'épreuve de la pensée. Une nouvelle forme de mort, particulièrement douloureuse parce qu'absolument stérile. Celle qui détruit chaque jour davantage notre désir d'un *vivre ensemble* construit sur autre chose que sur les valeurs *fétides* et si laidement réactionnaires du libéralisme contemporain. Quand je perds courage devant cette épaisse overdose d'opacité qui s'est abattue sur la terre, je me dis que le cinéma, c'est là où *ça pourrait résister ensemble*. Ce qui me décourage encore plus, puisque je vois bien que ce n'est plus le cas.

Un seul film de Jean Vigo, de Jean Renoir, de Pier Paolo Pasolini, de Philippe Garrel... même vite vu, même vu dans une salle minuscule avec une copie rayée ou sur un DVD avec un lecteur pourri, nous renvoie au vide absolu de notre capacité actuelle à faire du cinéma un lieu de résistance collective. Une seule parole, même entendue et peu comprise, ou pas tout à fait comprise, de Gilles Deleuze ou de Jean-Luc Nancy sur le cinéma nous renvoie au vide de notre capacité à penser le cinéma comme lieu de création et de résistance collective.

Que nous manque-t-il donc pour nous mettre au travail ?

L'époque.

Mais qui fait l'époque ?

Les systèmes ou les hommes ?

Dans une récente lettre fulgurante et lapidaire, Jean-Marie Straub s'interroge sur « la terrible violence qu'il faudrait pour sauver le genre humain du pire des viols : le capitalisme global et le cynisme qui l'accompagne ».

Je suis, comme beaucoup de cinéastes, très inquiet pour l'avenir proche du cinéma. Cela va jusqu'à la nausée. Sous la pression et la brutalité des systèmes financiers, le cinéma des pays riches a exclu le monde du cinéma. L'espoir réside dans le fait que le monde est plus fort que les systèmes financiers.

L'espoir, c'est le monde.

Le cinéma n'est plus une *fenêtre ouverte sur le monde*. Aujourd'hui, comme dans *la Honte* d'Ingmar Bergman, toutes les fenêtres sont brisées, et les machines sont là pour continuer à détruire : peuples, maisons, pensée, images, sensibilité, histoire, avenir. Il n'y a rien de plus réjouissant pour moi que de voir des cinéastes comme Philippe Garrel, Hou Hsiao Hsien, Tsaï Ming Liang, Emmanuel Finkiel, Arnaud des Pallières, Pedro Costa, Sharunas Bartas, Lisandro Alonso, Apichatpong Weerasethakul, Wang Bing inventer et continuer à travailler selon leurs propres méthodes dans leurs villes, dans leurs langues, avec leurs (non) acteurs, scénaristes, directeurs photo, ingénieurs du son, amis..., en affirmant l'existence d'une zone affranchie, d'une terre d'accueil ou d'une terre d'exil qui serait leur cinéma.

En cela, chaque film est une opportunité radicale pour explorer et réaliser d'autres rapports entre les êtres humains que ceux que souhaitent les systèmes

financiers. Je le vois sur chacun de mes films depuis *Paria*. Au fond, ce ne sont pas les sujets qui dérangent, mais le choix des personnes qui sont filmées, la distance que l'on introduit dans le mode de narration, la liberté formelle, et le mode de rapport au monde (donc au cinéma) que le film défend. C'est sur ces questions-là, et non sur les sujets, que le cinéma affirme sa dimension *politique*. Mot tabou, ringardisé par les mêmes idéologues américains qui ont rebaptisé le capitalisme pur et dur si violemment combattu tout au long du XX<sup>e</sup> siècle *économie de marché* pour lui donner une consonance plus fréquentable. Je ne partage pas l'admiration que certains cinéastes portent aux propos de François Truffaut, lorsqu'il affirme qu'en tant que cinéaste producteur il ne peut être *ni de droite ni de gauche*. Quelles que soient les contorsions rhétoriques et les démonstrations verbales, il y a des formes cinématographiques profondément conservatrices, voire réactionnaires. Cela ne fait aucun doute. Mais, comme l'histoire du cinéma nous le démontre bien, il y a d'excellents cinéastes conservateurs.

Un beau film s'adresse avant tout et peut-être uniquement aux solitudes de chacun. À ce que, depuis nos solitudes, nous expérimentons et percevons du monde. Depuis là où nos regards regardent et touchent le monde, un par un, spectateur par spectateur. Avec leurs sentiments de grande surface – *l'individu, la réussite, les stars, les flux visuels et monétaires, la vitesse, la conquête des parts de marché, la reproduction du même, la facilité, la fluidité des corps, la beauté publicitaire, la pensée cosmétique...* –, les systèmes financiers identifient nos solitudes à l'ombre de la mort. Nos solitudes ne sont pas perçues comme des

sources d'inspiration, de pensée, de maturation ou de promesses, mais comme dépression, tristesse et maladies, des *zones d'ombres incontrôlables* qu'il faut *traiter* à tout prix. Le cinéma de grande surface est un processus médical, un *shoot* de masse pour éradiquer nos solitudes. Un processus médical destiné à faire médicalement rire les hommes ensemble dans un monde programmé par les ordinateurs portables, téléphones mobiles, salaires exorbitants, stratégies de pouvoir, voix susurrantes et dents d'acier des employés des systèmes financiers.

Dans cette obscurité grandissante, on voit surgir les œuvres complètes en DVD de cinéastes disparus, éditées par exemple par MK2, creusant bizarrement le fossé entre le cinéma d'auteur de patrimoine (nécrophilie du libéralisme) et le cinéma d'auteur contemporain qui résiste de toutes ses forces pour ne pas mourir. Mais comment entendre hurler les cinémas minoritaires du monde lorsque les multiplexes hurlent de rire en boucle dans les pays riches, et que la télévision publique montre jour après jour, au ralenti, sans égards et sans regard, les cadavres qui s'accumulent dans les pays pauvres ? Drogues dures injectées dans nos veines, dans nos affects, et dans nos cerveaux, par les descendants du docteur Mengele pour nous inciter à chanter tous en chœur *l'Internationale libérale* : « Il vaut mieux être du côté de ceux qui rient, que de ceux qui pleurent. » Et, mieux encore, carrément rire, avec ceux qui rient, de ceux qui pleurent. Le rire est le propre de l'homme. Cette forme de comédie, c'est la came, la dope, la merde, avec laquelle le *cinéma de marché* nie l'existence du monde réel.

L'unité Fiction est certainement le laboratoire de création le plus moderne, le plus ouvert et le plus inventif du cinéma européen. Son histoire, son mode de fonctionnement et les personnes qui l'animent entretiennent un contact très proche avec le réel du monde et celui de chaque film. Sans doute est-ce pourquoi il est si inspirant de travailler avec eux. Le réel n'existe pas une fois pour toutes. Le réel est ce qui nous échappe. Ce qui nous ouvre au monde. Ce n'est pas le moindre des paradoxes de constater que c'est au sein de l'unité Fiction que nous avons pu expérimenter tout ce dont parle Élisabeth dans ce livre. Je tiens à remercier chacun d'entre eux pour l'intelligence et le soutien sans failles qu'ils apportent depuis six ans à l'ensemble de mon travail.

La nuit, il m'arrive de me réveiller et de regarder l'ombre des plantes qui se dessinent dans la fenêtre de notre chambre. Chaque fois que je les regarde, je pense avec quel soin Élisabeth les arrose, les touche, essuie la poussière de leurs feuilles. Elle prend délicatement une feuille dans sa main gauche et passe doucement les doigts de sa main droite sur sa chair verte. J'entends alors la feuille chanter. La main d'Élisabeth est verte. Elle écrit comme la pluie qui fait pousser les forêts. Sa solitude est profonde, d'une profondeur et d'une tranquillité équatoriales. C'est depuis là qu'elle travaille, depuis là qu'elle emmène l'écriture dans un petit coin du monde. Les séquences qu'elle écrit sont infilmables aussitôt que je m'égare du cinéma. Elles se maintiennent souvent à la naissance du récit, dans une suspension du récit qui m'oblige à m'occuper davantage de ce qui ne se passe

pas dans la scène que de ce qui s'y passe. Élisabeth invente des formes romanesques qui m'invitent à envisager chaque film avant tout comme une forme romanesque et cinématographique. Une aventure formelle et humaine dans laquelle j'engage tout mon être. L'écriture pousse à ça, à entraîner, inspirer et travailler avec une centaine de personnes dans l'espace incroyablement intime entre la pointe d'un stylo et la feuille de papier.

Élisabeth me dit souvent qu'elle n'aime pas le cinéma. C'est vrai et ce n'est pas vrai. Elle joue avec ça pour se protéger du spectacle du cinéma qui éclipse la vie. Pendant l'écriture de *la Blessure*, elle lisait William Faulkner et Robert Antelme ; je revoyais les films de John Ford. Elle aimait bien se moquer des soldats de la cavalerie américaine jouant de la trompette et des chants irlandais au clair de lune dans *Massacre à 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 et cette 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. On regardait *Mouchette* de Bresson (le film préféré d'Élisabeth), quelques films de Jacques Tourneur et de Sharunas Bartas qu'elle aime beaucoup, surtout *Few of us* et *Freedom*, dont elle connaît chaque plan par cœur. Pendant deux ans, le salon de notre appartement était transformé en un champ de bataille cinématographique mouvementé auquel participait également notre fille Héléna, qui venait de réaliser



son premier court-métrage et qui nous bombardait avec notre fils Ulysse de toutes sortes de musiques qu'ils envisageaient pour son film.

La force d'Élisabeth est secrète et tenue bien au chaud dans son cœur. Je l'aperçois souvent dans son regard vert forêt, et dans sa voix, qui, même lorsqu'elle parle, chante légèrement. Après le tournage de notre précédent film, *Paria*, nous sommes allés une dizaine de jours dans le sud de l'Inde, où elle a acheté une bague très fine avec une petite pierre verte. Elle porte cette pierre à sa main droite, celle qui écrit. Élisabeth a la main verte. Tout ce qu'elle touche pousse et fleurit. Si je savais peindre, plutôt qu'écrire une préface je peindrais le visage et le corps d'Élisabeth. Un visage peut provoquer une révolution. En tout cas, c'est ce que le visage d'Élisabeth a provoqué dans ma vie.

Je tiens également à remercier du fond du cœur quelques autres personnes sans lesquelles *la Blessure* n'aurait pas pu voir le jour. On ne peut pas imaginer l'importance que représentent pour moi leur soutien professionnel et leur amitié :

François Sauvagnargues, l'actuel directeur de l'unité Fiction d'ARTE France, ancien complice de Pierre Chevalier, qui malgré les 2 h 43 du film s'est engagé avec une belle exigence, son bon sens, sa chaleur humaine et plusieurs rallonges financières, afin que le film puisse exister aussi dans sa version originale pour le cinéma.

Arnaud Louvet qui, après avoir vu le fleuve pixelisé de plus de trois heures du premier montage, m'a dit en sortant de la projection : « Quand Blandine prend la parole, elle fonde un peuple ; votre film est

dédié à toutes les Blandine de la terre. » Et pour les paroles confiantes qu'il m'a dites un certain soir de décembre 2003.

Jean-Luc Nancy, dont *l'Intrus* est au cœur de *la Blessure*.

Yacine Laloui, mon assistant, dont l'humanité, l'humour et le dévouement m'accompagnent sans cesse depuis que nous nous sommes rencontrés en novembre 1999 sur *Paria*.

Stéphane Batut, avec qui nous faisons la recherche d'acteurs, dont le regard, la tendresse et l'amitié viennent tout droit du cinéma de Jean Renoir.

Hélène Louvart, qui éclaire les visages et les corps depuis un lieu si secret que, même après dix films ensemble (si j'y arrive), je ne trouverais jamais le chemin sans elle. Hélène est une déesse (et, comme souvent avec les déesses, il est impossible de ne pas tomber amoureux d'elle...).

Rose-Marie Lausson, qui assemble patiemment les plans un à un, me laisse tout détruire pour mieux reconstruire, me remonte le moral et relativise mes élans, m'écoute délirer des heures sur le cinéma, reste à mes côtés jusqu'à ce que le film prenne corps au mixage, et paye mes repas, mes cafés, *Libération*, à Bruxelles pendant le mixage, parce que je n'ai plus du tout d'argent et que la production nous a laissés tomber.

Julie Brenta, qui assemble les sons et dont le regard joueur, si juste et si direct, nous a permis de mixer dans la grâce les 2 h 43 du film en trois semaines.

Thomas Gauder, qui mixe sans chaussures et qui trouve toutes les solutions concrètes pour que le montage son et le mixage de *la Blessure* puissent

continuer malgré l'absence des producteurs. Tout cela, en creusant chaque plan, chaque parole, chaque ambiance, avec une exigence de malade et puis, comble du bonheur, en illuminant les corps de Blandine et de Papi avec le mixage de *Chance (Atmosphere)* de Joy Division.

Olivier Rey, directeur du studio L'Équipe à Bruxelles, qui m'a fait confiance et s'est engagé si solidement auprès de moi dans les moments où les finitions du film étaient tellement en danger que je ne voyais plus rien. Olivier qui m'a initié au « Kafka », et à qui je dois encore de l'argent pour le report optique.

Frédéric Barroudel, du laboratoire GTC, qui nous a accompagnés, soutenus et conseillés, lorsqu'Élisabeth et moi avons décidé d'investir tout l'argent qui nous restait pour créer Petits et Grands Oiseaux afin de terminer le film, malgré nos difficultés financières personnelles et celles de GTC, qui était en redressement judiciaire.

Ce soutien de Frédéric et d'Olivier, depuis la copie brouillon jusqu'à la copie Cannes, démontre à quel point il est important que les auteurs ne se coupent pas de l'industrie technique. C'est elle qui développe le négatif, étalonne le travail de la photographie, mixe et reporte les sons mixés sur la pellicule 35 mm : le battement de cœur de la pellicule et des sons.

Thomas Ordonneau, le magnifique distributeur de Shellac, dont la jubilation et la force d'engagement sont un exemple vivant pour tous ces distributeurs blasés qui éteignent tant de beaux films avant même que les spectateurs n'aient une chance de les voir...

(et avec qui il est si jouissif de causer cinéma, musique, et boire des Guinness jusqu'à l'aube).

Olivier Père, le nouveau délégué général de la Quinzaine des réalisateurs, que je remercie, au nom de tous ceux qui ont joué et travaillé sur *la Blessure*, d'avoir permis au film de faire partie de sa première sélection.

François Hurard, du CNC, dont la précieuse attention nous a permis de trouver les derniers fonds afin que *la Blessure* puisse sortir le 6 avril 2005 sur une quinzaine de copies en France.

Hélène Gacon qui, en plus de tout ce qu'elle nous a appris sur l'asile, les frontières et les réfugiés, a aidé Amadu à obtenir son statut de réfugié politique.

Annelise Signoret, qui est à l'origine du désir de ce livre.

Janvier 2005



*Qui qualifies-tu de mauvais ?*

*- Celui qui veut toujours faire honte.*

*Qu'y a-t-il pour toi de plus humain ?*

*- Épargner la honte à quelqu'un.*

*Quel est le sceau de l'acquisition de la liberté ?*

*- Ne plus avoir honte de soi-même.*

Friedrich Nietzsche



Boulevard Sérurier, des dizaines de personnes attendent sur le trottoir le long des immeubles ; des femmes, des enfants, des hommes, venus d'Afrique et aussi des pays de l'Est. Il est 8 heures, le soleil est lumineux en ce début de mai.

Certaines personnes sont arrivées à 4 heures du matin. La grille en fer de la domiciliation ouvrira à 9 heures. D'ici là, d'autres hommes, d'autres femmes viendront rejoindre la file d'attente.

Je revois les mêmes files d'attente gare d'Austerlitz, où chaque soir l'association *La Chorba* sert des centaines de repas aux plus démunis. Les files d'attente devant les foyers, les centres d'accueil, les points de rendez-vous des camionnettes du Samu social et des bus de ramassage de la RATP, les files d'attente au Centre d'hébergement et d'accueil des personnes sans abri (Chapsa) de Nanterre, les vestiaires... Tous ces lieux de survie où nous avons préparé et tourné notre précédent film, *Paria*. Où nous avons rencontré des gens forts, intelligents, résistants, qui m'ont appris beaucoup de choses, ont ouvert mon imagination par leurs regards lucides, leurs histoires incroyables, leur humanité. Des gens qui vivent dans des conditions très pauvres. Où



survivre est une activité à plein temps. Des gens qui n'ont pas de place, n'ont pas les mots, n'ont pas la parole. Des hommes naviguant sans point d'ancrage dans une errance géographique et affective, rejetés dans l'extrême degré de solitude de cette vie. Une communauté d'hommes disloqués où il s'agit de fuir ce qui est socialement homologué et auquel ils n'ont pas droit. Pour parer à cette souffrance, ils revendiquent une marge vers laquelle ils seront de toute façon poussés. Un lieu extérieur à la vie commune, un lieu de non-visibilité où le droit à l'image même semble refusé. *Tu es, mais tu ne mérites pas d'être là ni d'être vu.* « Il faut éliminer l'exclusion » nous disent les responsables politiques, mais ce ne sera pas à travers une renaissance ou un retour à la vie commune, mais par la plus parfaite opération de nettoyage.

Avec les demandeurs d'asile, nous retrouvons cette humanité essentielle pour continuer à faire les films que nous voulons faire ; des films humains, pour la vie, contre le massacre de la sensibilité, contre la barbarie.

La plupart des demandeurs d'asile que nous avons rencontrés pendant *la Blessure* étaient fragilisés par un statut incertain qui fait d'eux des (non) *citoyens de seconde zone* dont on ne peut ignorer les conditions de vie déplorables. Sans statut, ils deviennent *l'étranger* sans titre et donc privé de droit et de toute protection, et qui viendra rejoindre tôt ou tard la population des *illégaux*. Il se retrouve du même coup mis au ban de la société, à la fois déraciné et condamné à l'exil intérieur.

Au début, je ne connaissais pas grand-chose aux questions de la demande d'asile. Je suis allée voir les

directeurs des principales organisations et associations, et j'ai eu la chance de tomber sur des gens très bien qui m'ont permis d'entrer dans pratiquement tous les lieux d'accueil aux réfugiés. Sans leur accord et leur complicité, je n'aurais certainement pas pu mener ce travail. Il m'a fallu pas mal de temps pour comprendre la crise que connaît la demande d'asile en France depuis les années 1980, comprendre aussi le fonctionnement juridique, policier, social, associatif... Une approche *documentaire*, *documentée*, indispensable pour préparer le travail d'écriture, essentielle pour saisir une réalité sociale complexe. Toutefois, il ne s'agissait pas de faire un film sur la demande d'asile, avec son lot d'informations, de statistiques, de preuves... Mais d'écrire un récit depuis l'expérience sensible du réel, de construire le scénario avec l'utilisation de nos découvertes. Une sorte de grande collecte faite de nos rencontres avec les Africains, les militants associatifs, les situations, les lieux, et aussi des choses qui se passent autour de nous, chaque jour, à tout moment. Une manière de préparer l'écriture de la fiction en l'inscrivant dans une démarche *documentaire*. Cela n'est pas nouveau dans l'histoire du cinéma. Lumière, Chaplin, Ford, Vigo, Lang, Pasolini, Straub... Le cinéma dit de *fiction* a toujours été habité par des fragments de réalité. Cette approche ouvre sur des formes singulières qui permettent d'interroger autrement le monde dans lequel nous vivons. Elles permettent de faire un film qui, par sa forme, ses choix esthétiques, orientés vers la vie et l'essence même de la réalité, donne à voir les choses pour la première fois, afin que le spectateur puisse en faire l'expérience ; rencontrer les Africains à travers cette histoire en éveillant son

regard à leur présence, à leur humanité, et sortir de l'anonymat des *clandestins-illégaux-immigrés-sans-papiers*, afin que surgissent un visage, une voix, une parole, un nom.

Il ne s'agit pas ici d'écrire un scénario bien construit, selon une logique dramatique, avec des contrepoints psychologiques subtils. Ce n'est pas d'architecture *béton* qu'il s'agit, c'est d'existence, de la vie dans son infinie richesse. De rendre sensible une densité d'être. Pour cela, il faut éviter les recettes grossières à évocation émotionnelle ou d'éveil psychologique que l'on sert d'habitude avec les tragédies pour mieux les faire ressentir.

C'est une démarche diamétralement opposée aux productions télévisuelles, fabriquées par la télé, pour la télé, conçues selon un mode d'emploi unique qui ne renverrait du monde et de l'autre qu'une vision consensuelle et stéréotypée. Une misère pour l'imagination, une misère pour le regard, une misère pour le spectateur, qui revoit sans cesse le même film, même lorsque ces films racontent des histoires différentes.

Un scénario qui se travaille depuis l'expérience du réel ne peut pas être une pure création. Il s'agit de construire et d'organiser l'écriture en rassemblant un ensemble d'éléments que je choisis. « Le cinéma projette, dit Godard, le cinéma consiste en une relation particulière du réel et de la fiction. » Cette *relation particulière*, nous l'avons explorée avec les Africains qui arrivent dans les lieux d'accueils, vivent dans des squats ou des hôtels. Cela devient d'une certaine manière la création de toutes les personnes que nous avons rencontrées.

Si le schéma de financement des films comme *Paria* et *la Blessure* reste classique – réalisateur, scénariste, producteur, chaîne de télévision –, pendant la période d'à peu près deux ans précédant l'écriture du scénario nous travaillons sans financement aucun. Ces conditions difficiles à vivre au quotidien sont extrêmement usantes. Mais il n'y a pas le choix. C'est la contrepartie à payer pour développer une écriture libre s'inscrivant dans une approche du réel indispensable à nos projets. Je ne valorise absolument pas cette situation de pauvreté comme contrepartie de la liberté. Mais cette *non-économie* s'impose dès que nous sortons de la standardisation de l'écriture.