

Le Bois dont les rêves sont faits de Claire Simon

Lignes de fuite

par Nicholas Elliott

Le Bois dont les rêves sont faits se présente comme une série de rencontres avec des habitués du bois de Vincennes, des entretiens que Claire Simon mène avec ceux qui se promènent, travaillent et vivent dans le Bois. La formule est simple et franche : en voix off, la réalisatrice annonce le passage des saisons, évoquant le paradis ou l'utopie du Bois sur de brèves images des allées du parc, mais revenant toujours vite au vif du sujet, c'est-à-dire à ceux qui peuplent le Bois, de jour comme de nuit, pour la journée ou pour la vie, s'adressant à eux le temps d'une visite guidée de lieux de drague homosexuelle ou d'une démonstration d'haltérophilie avec des troncs d'arbres. Puis, aux deux tiers du film, surgit un événement en décalage absolu avec sa forme mais qui le creuse et l'irrigue d'un sens nouveau : c'est l'été, la caméra s'attarde sur une petite prairie. Là, parmi les herbes sauvages, apparaît le visage en mouvement de Gilles Deleuze. Le fondu s'enchaîne et l'image d'archives en noir et blanc révèle Deleuze entouré d'étudiants, parlant justement de la notion d'événement. Ce bref extrait est suivi par l'arrivée sur les lieux d'Émilie Deleuze, fille du philosophe, venue avec Claire Simon découvrir l'endroit où se trouvait la faculté de Vincennes, vivier de l'héritage de Mai 68 et de la pensée des années 70, université expérimentale d'où proviennent ces images et dont Émile Deleuze s'étonne de voir qu'il ne reste rien à part un peu de tuyauterie rouillée.

Si *Le Bois dont les rêves sont faits* réussit là où *Gare du Nord*, le précédent film (de fiction) de Claire Simon, peinait à prendre son envol, c'est que la présence de Deleuze permet de dépasser la géographie et de suggérer que le fil rouge ici n'est pas une simple affaire de localisation, mais d'esprit. Et s'il est périlleux d'englober l'ermite et le promeneur de chiens, le mateur expert et la prostituée indépendante, les fous en promenade

et les Cambodgiens en pique-nique sous un unique concept deleuzien, comment ne pas penser, face à toutes ses singularités, à la ligne de fuite, cette ligne sur laquelle on peut vivre et dont Deleuze dit dans *Dialogues* qu'elle est « encore plus étrange : comme si quelque chose nous emportait [...] vers une destination inconnue, pas prévisible, pas préexistante ». Certains de ceux que l'on rencontre ici occupent la ligne de fuite de manière flagrante, comme ces hommes qui patientent sur de petits sentiers pour un moment d'intimité avec un inconnu ou cette femme qui choisit d'habiter dans une tente dans le Bois alors que son emploi pourrait lui permettre d'accéder à un logement plus conventionnel. Claire Simon sait révéler ce qu'il y a de singulier dans les situations a priori les plus banales, comme celle de cette mère célibataire promenant son bébé, amenée à constater l'étrangeté de passer ses journées à parler à un être qui ne comprend pas un mot de ce qu'elle dit. La ligne de fuite n'est pas synonyme de comportements non conformistes, de rébellion ou d'évasion, mais se compose en opposition aux lignes dures des institutions, de la famille et du boulot, de l'école et de la retraite. Cette ligne-ci n'a pas de modèle. Claire Simon filme un bois de Vincennes qui ne rassemble pas mais laisse libre court aux lignes de fuite divergentes. Peut-être n'est-ce que cela, un paradis ou une utopie : un milieu qui ne force pas le rassemblement, la ressemblance. Allant le plus souvent à la rencontre d'une personne à la fois, lui vouant sa propre séquence dans son propre espace, Claire Simon ne cherche jamais à voir plus loin que celui ou celle qui se tient face à elle, s'attachant à ce qu'il y a d'unique dans cette présence. En cela, *Le Bois dont les rêves sont faits* est à l'opposé d'*In Jackson Heights* de Frederick Wiseman, autre grand documentaire « géographique » du moment, où chaque individu est perçu à l'intérieur

des cercles concentriques formé par les diverses communautés et défini par rapport au rêve américain.

À chacun de s'attacher à tel comportement, telle personnalité. Pour certains ce sera le rapport à l'animal—l'éleveur de pigeons qui explique la larme à l'œil qu'il fera un jour empailler son pigeon préféré ; les biologistes amateurs qui observent un accouplement de têtards à la lampe de poche ; le pêcheur qui attrape un énorme poisson, le photographie, et le relâche dans la nature—pour d'autres ce sera ce peintre qui installe son chevalet au milieu des arbres pour peindre des abstractions urbaines même quand la nuit est tombée, ou ce monsieur qui balaie soigneusement les chemins en terre avant d'y faire sa gymnastique. Tout cela serait excentrique si Claire Simon se risquait à évoquer un centre. Le centre, c'est le Bois, c'est eux. Mais le Bois n'est pas non plus un cocon. Comme elle rappelle l'histoire effacée du Bois en se rendant sur les ruines fantômes de la faculté, la cinéaste encourage ceux qu'elle rencontre à lui livrer leurs histoires où affluent souvent la douleur qui les a amenés là. Il ne s'agit pas ici de faire l'éloge du tapin ou l'apologie de la drague furtive (ou de la pêche récréative, par ailleurs) mais d'envisager chaque existence dans le cadre libre du Bois, loin de la fatalité. En cela, l'esprit ne peut être séparé de l'espace.

En documentaire, on parle souvent de « bonne distance ». Ici, la bonne distance est tenue par la voix chaleureuse, un peu cassée de Claire Simon. Si elle reste toujours derrière la caméra, la réalisatrice est sans cesse présente par la voix, non seulement pour poser des questions mais pour reprendre un mot ou s'excuser d'avoir attristé son interlocuteur. Elle échappe à l'objectivité factice de l'intervieweur, laissant paraître son affection pour ceux à qui elle s'adresse, mais elle évite aussi la fausse pudeur, demandant par exemple à une prostituée comment elle se tient pendant la passe. Elle ne tente ni de se faire oublier comme un Wiseman ni de se mettre en avant comme un Michael Moore. C'est plutôt un rapport de franchise qui s'installe, non seulement avec son interlocuteur mais avec le spectateur. En gardant par exemple ses exclamations comme rappel de sa présence, la réalisatrice permet au spectateur de ne pas être voyeur et évite au sujet d'être vu comme un « cas » assimilable à telle ou telle catégorie. Dans ce film porté par la voix de son auteur, la mise en scène est une question



La langue du Bien

Entretien avec Claire Simon

d'écoute et de présence, apportant des moments d'intimité dont peu de films, fictions ou documentaires, ont le secret. Si une scène comme celle du mateur surplombant un couple s'affairant sur l'herbe est si surprenante qu'on cherche en vain les traces d'effets numériques, on sent surtout l'immense don de Claire Simon d'aller vers l'autre, de recueillir des propos qui se donnent dans un langage rétif aux étiquettes—«pute» ou «SDF». Parler de «rencontres» n'est donc pas ici un effet de style. Au-delà de la grande émotion provoquée par le film, par la générosité manifeste de son auteur, c'est cette possibilité de rencontres qu'il faut retenir du *Bois*, cette réelle diversité qui dépasse les cases dures de la réalité—le riche, le pauvre, le Blanc, l'Arabe, l'hétéro, l'homo. Et que parmi toutes les singularités du Bois de Vincennes, il y a aussi celle-ci : cette femme qui vient tous les jours avec sa caméra filmer les gens qu'elle rencontre. C'est une belle ligne de fuite. ■

LE BOIS DONT LES RÊVES SONT FAITS

France, 2014

Réalisation, image : Claire Simon

Son : Olivier Hespel

Montage : Luc Forveille

Production : Just Sayin' Films

Distribution : Sophie Dulac

Durée : 2 h 26

Sortie : 13 avril

Comment est né le film ?

J'aime beaucoup ce bois, tout simplement. C'est la forêt de la ville : une fiction. J'ai grandi à la campagne, et une fois arrivée à Paris j'ai longtemps eu besoin de cette fiction. Pour moi il était évident que ça devait devenir un film. Un film comme une fresque, parce que chacun invente son bois. Faire seulement «le bois des cyclistes», ou «des putes» ou «des pédés» n'aurait eu aucun intérêt. Ce qui est beau, c'est le Bois, l'idée de ce lieu. Je le dis dans le film, je pense que c'est un temple ultramoderne, où l'on vient faire des rituels. Je fais des films pour les Martiens : s'ils arrivent ils sauront qu'il y a ce lieu où des gens qui ne croient plus en un dieu, ou en je ne sais quoi, viennent faire quelque chose qui leur donne le sentiment que la vie vaut la peine d'être vécue. C'est une part gratuite de la vie. Et pas seulement parce qu'on ne paye pas pour y entrer.

Comment s'est passé le travail ?

Je parlais avec l'un de mes deux assistants, seule je loupais trop de choses. Le projet était de rencontrer des gens, saisir des récits, une forme un peu littéraire. À la fin, j'avais des cartes de Vincennes où étaient localisées les personnes à rencontrer. C'était donc un programme de travail, mais ce genre de forme n'intéresse plus beaucoup les commissions de financement pour le documentaire. Après, il y a des moments très différents au Bois : le dimanche est particulier, la nuit aussi, les jours de pluie ça change beaucoup... Et puis il fallait que les gens racontent quelque chose de leur expérience du Bois. Le peintre par exemple, je l'avais déjà pris en photo pour le dossier. C'est un personnage génial. La première fois que je l'ai vu, il peignait *Les Tournesols* de Van Gogh, au même endroit, où il est tout le temps. J'ai cru qu'il était copiste, puis j'ai compris : c'est un grand psychotique, Vincennes est comme son hôpital de jour. Très vite



je me suis rendu compte que le Bois est le terrain des obsessionnels. Ce sont des gens qui créent leur monde, comme les enfants dans une cour de récréation. Ils sont maîtres sur leur terrain. C'est donc aussi une histoire de plaisir, ce qui est difficile à filmer, à constituer en récit. Le désir, c'est plus facile. Mais le plaisir, un peu comme le bonheur, est très décourageant à cause de la répétition. Du dehors, c'est plat. Les cyclistes qui filent à toute vitesse à la fin du film par exemple, c'est un orgasme collectif, ils le disent eux-mêmes.

Vous avez filmé d'emblée, ou il y a eu un premier temps de recherche sans caméra ?

Le premier été j'avais des problèmes de caméra terribles. Mais on avait compris à peu près qui était où, quels étaient les moments où il y avait du monde, etc. Le premier Cambodgien que j'ai rencontré, cet été-là, incarnait le projet dans sa contradiction : il était avec sa femme et ses enfants au bord du lac Daumesnil, à jouer aux cartes, tout en m'expliquant

être rescapé des camps khmers, mais on n'a pas pu le filmer. Un autre jour on était allés voir les gens de la Division [l'organisme qui gère le Bois, ndlr] avec mon assistant, il y avait un renard bloqué sur un arbre et j'ai été obligé de filmer son sauvetage avec mon iPhone, j'étais dégoûtée. Grâce à mon producteur, j'ai fini par avoir la caméra tout le temps. Au début j'y allais quatre ou cinq jours par mois, puis beaucoup plus, pendant un an, pour avoir les quatre saisons. Pour qu'il y ait un temps, une transformation du paysage. Il y a des gens qu'on est allés voir plusieurs fois, pour savoir comment ça allait. Après, on a cherché les homosexuels ou les putes, on en a rencontré mais c'était compliqué : les réseaux de prostitution sont partout et il a fallu du temps pour trouver une fille indépendante qui accepte de parler. J'ai vraiment senti que le film était engagé en filmant Stéphanie, la prostituée—c'était en février, à mi-parcours. Faire le film sans le côté sexuel du Bois aurait été impossible. Je cherchais

des « bacchanales » aussi. La première personne que l'on voit dans le film, l'homme un peu éméché, très drôle, qui dit qu'il faisait partie d'un groupe de « Black Girls », a été notre première bacchanale—j'ai découvert après que c'est l'artiste Brice Dellsperger. Bien sûr, je n'ai pas trouvé la mère qui dévore son fils, et je le regrette. Pourtant j'ai cherché les fêtes troubles, la nuit, j'ai plus souvent rencontré des lucioles et quelques renards. Il y a des raves qui s'improvisent, moi j'ai filmé la fête des Guinéens. Mais j'ai trouvé le goût du Bien, le goût du paradis.

En cherchant ces événements extraordinaires, vous rencontrez des personnages plus banals, comme la mère avec son enfant.

Il n'y a pas de banalité, c'est toujours plus compliqué. Cette femme est seule, c'est le contraire de l'image ordinaire d'une mère. Je cherchais cette solitude maternelle. Mais il n'y a pas beaucoup de femmes dans le Bois.

Il y a aussi un terrain fantôme dans le film, la faculté de Vincennes, dont l'ancien emplacement est entièrement recouvert par des arbres.

Personne ne sait plus où c'était, l'architecte de la division du bois de Vincennes ne savait rien, certains livres racontent même que la fac était dans les bâtiments de l'UCPA [le centre équestre de Vincennes]. Le panneau commémoratif près de l'allée Royale est un tissu de mensonges, qui s'achève par quelque chose comme : « Elle a été détruite en une nuit. » C'est comme le mythe du mur de Berlin construit en une nuit. Je m'en suis sortie grâce aux photographies de l'IGN et à une personne de la Division, qui m'a montré la trace d'un bâtiment, le vieux tuyau en cuivre que l'on voit dans le film. Ce que je ne raconte pas mais que je trouve tout aussi extraordinaire, c'est que l'allée Royale a été construite—ou reconstruite, elle existait peut-être avant—après la destruction de la fac, en 1980, on le voit sur les photos d'époque. Cette allée, avec ses platanes majestueux et sa perspective vers le château, est une mise en scène, et une idéologie.

C'est le seul moment de passé, avec la surimpression des images d'un cours de Deleuze, dans un film entièrement au présent.

Je suis une grande admiratrice d'*Amsterdam Global Village*. Le film de Van der Keuken est fait comme ça, entièrement horizontal avec tout à coup la verticalité de l'histoire, à travers un personnage.

La comparaison n'est pas adéquate, mais on pense au début de *Shoah*, lorsque Lanzmann montre la clairière vide où se trouvait le camp de Chelmno.

Oui : « C'est le lieu. » C'est un moment magnifique. La disparition de la faculté de Vincennes est une véritable éradication, et l'on se demande ce qui était visé derrière cette destruction violente, « en une nuit ».

Lorsque Émilie Deleuze rentre dans le Bois comme dans une salle, on pense aussi à la balade magique dans la forêt de *Cemetery of Splendour*.

Je n'ai pas vu le film. La fiction fonctionnait tellement, à ce moment, qu'Émilie était persuadée de trouver quelque chose dans la terre, un bout de carnet de son père... Ensuite, ce qui est extraordinaire dans cette séquence, c'est ce que dit Deleuze sur « Est-ce que je suis une personne, ou un événement ? ». J'ai regardé les quatorze heures de cours filmées en U-Matic par Marielle Burkhalter, et j'ai eu la chance de trouver la partie « Je et le pronom personnel », qui se trouvait à la fin. Cette femme a eu un courage formidable : de 1975 à 1980 elle a filmé le cours, bien que ça énervait un peu Deleuze, et le résultat est magnifique.

L'apparition de Deleuze était prévue dans le projet ?

C'était compliqué parce que je voulais quelque chose qui ait été dit à la fac de Vincennes, je ne savais pas par avance si je trouverais un moment qui ferait écho au Bois. Je savais qu'il ne devrait pas être vu clairement, qu'il devait être comme un fantôme. Et qu'on comprenne que ces arbres que l'on adore sont parfois maléfiques.

Qu'est-ce qui a guidé le montage ?

Ça a été très dur. Il ne fallait pas faire une mosaïque. Parce que mon objet est le Bois, pas les gens. C'est lui le personnage, le récit. Tout est lié topographiquement, il y a un lien organique d'une séquence à l'autre donné par le lieu ou par une action, et qui fait de tout cela un même corps. Le film n'est pas forcément exact sur la géographie de Vincennes,

c'est plutôt une topographie de conte : il y a le lac, la forêt, la rivière, la clairière, les allées. Tous les lacs sont le même, l'eau mène à l'eau... Ce qui est intéressant dans un lieu, c'est filmer ce qui est concomitant, donc ce qui se monte. Si on considère que c'est une histoire, alors les choses sont montées naturellement.

Pourquoi la voix off ?

Parce que les spectateurs urbains ne voient pas les saisons, ils ne voient pas qu'il n'y a plus de feuilles sur les arbres dans l'image. Il fallait donc les guider. Par ailleurs je parlais déjà beaucoup dans le film, hors champ. Je suis tout le temps en conversation avec les gens sans me montrer – mon corps, c'est la caméra. En même temps, je suis souvent élève dans le Bois. Quand je filme, on fait quelque chose ensemble, certaines personnes ne comprennent pas cela – parfois aussi parce que je suis une femme. D'autres avaient le génie de vouloir que « ça arrive » pendant que l'on filmait. L'homme qui explique comme se passent les rencontres homosexuelles dans le Bois, il aurait voulu emballer en direct. Ce jour-là il pleuvait et c'était très bien, parce qu'il y avait quand même des mecs qui tournaient, ça donne une bonne idée de ce que c'est. Pareil pour le mateur : il m'apprend à mater. Pour moi, le plan où il s'approche du couple exhibitionniste est comme un plan Lumière, on pourrait

l'appeler *Matin au bois de Vincennes* !

On pense à un *Déjeuner sur l'herbe* trash aussi. Le plan est magnifique, il semble mis en scène.

Non, il est hyper vrai ! On était en train de tourner la scène avec la mère et l'enfant quand le mateur nous a appelés pour dire qu'il était sur un coup, qu'il fallait qu'on vienne. Après j'ai même failli me faire casser la gueule par l'homme du couple. Ces gens sont d'accord pour se faire mater, mais au départ ils n'avaient pas vu que tout était filmé. Mais quand je lui ai montré le plan, il a été d'accord. Et puis ce n'est pas du tout un plan sexy. C'est un peu ma réponse à M6 : la télé avait diffusé un reportage sur le Bois, ils avaient trouvé un exhibitionniste très drôle mais l'avaient flouté, tout était d'une laideur à mourir. Il y avait un boulot journalistique efficace, dans le sens où ils avaient réussi à connaître énormément de gens en peu de temps, mais il n'y avait aucun rapport avec eux.

Il y a un autre personnage extraordinaire, le SDF qui vit dans le Bois.

Oui, Philippe. Avec lui c'était difficile. J'avais repéré sa cabane que je trouvais très belle, on y est allés plein de fois, puis mon assistant a réussi à lui parler. On a tout tourné en une fois, à deux, mais c'était très fort. Après il n'a plus voulu. La forêt donne une sorte d'aura à toutes les paroles. C'était l'idée aussi : je voulais filmer la langue du Bien.



Claire Simon et l'équipe du film sur le tournage du Bois dont les rêves sont faits (2016).

JUST SAWY FILMS

Une autre langue que celle de la souffrance, de la contrainte. Tous ceux que j'ai filmé disaient : je suis bien, ici.

Pourquoi le Bien ?

Le Bien, ou le Bon... Je sais que ce n'est pas très deleuzien, cette fois. Au départ le film s'appelait *Le Bien*, mais la connotation morale était pénible. Ce n'est pas seulement le bien-être, c'est « ce qu'on pense qui est bien », comme dans « le souverain bien » : la nature, la spiritualité, le sport, tout ce qu'on veut. Au point de proposer cette hypothèse de vie dans le Bois. Il y a eu des cas de rejet, de gens qui ne nous regardaient que comme ceux qui allaient rentrer dans leur appartement le soir. La relation fonctionnelle quand les gens rencontrés me parlent comme si je pouvais devenir ce qu'ils sont. Parce qu'ils revendiquent ce qu'ils font, là. Et c'est une parole qui manque. Même Stéphanie, la prostituée : elle souffre de sa situation mais considère aussi que venir au Bois, c'est sa liberté.

L'idée de faire un film sur le Bien préexistait au Bois ?

Je crois l'avoir fait plusieurs fois déjà. Je trouve intéressant ce territoire de la langue de la jouissance, ça vient à l'envers de ce qu'on voit d'habitude.

Cette utopie de la forêt comme espace de liberté et d'hédonisme est aussi un lieu commun, qu'on a vu dans des fictions françaises récentes, par exemple chez Guiraudie. Mais elle restait un lieu de fuite. Dans votre film, elle ne s'oppose à rien.

Le mot *foreign*, en anglais, « l'étranger », a la même racine que « forêt ». *Foresta*, en roman, c'est la partie extérieure, le ban, par exemple l'extérieur de la ville. On peut y fuir si on la considère comme une abstraction. Dans mon film, c'est plutôt une forêt de conte. Y aller fait taire la fureur et la terreur de la ville que chacun porte en soi. Il y a quelqu'un que je n'ai pas pu filmer, un Kabyle qui venait marcher dans le Bois et me disait : « Quand je marche dans la forêt pendant une demi-heure, je suis en Kabylie. » Chacun est dans sa fiction propre, mais qui contient en même temps la violence de l'histoire ou du social. Filmer le Bois, c'est une autre façon de raconter la ville : à l'envers. Parce que justement, ce n'est pas une vraie forêt.

Entretien réalisé par Cyril Béghin

et Jean-Philippe Tissé à Paris, le 11 mars.

L'Académie des muses de José Luis Guerin

Le désir de l'autre

par Camille Bui

Souvent chez Guerin, c'est la ville qui d'abord apparaît à l'écran. De cette chorégraphie de corps qui se croisent et s'observent peut surgir le tracé d'une géographie sociale (*En construcción*, 2000) comme le fantasme fictionnel (*Dans la ville de Sylvia*, 2007). Dans *L'Académie des muses*, les rues de Barcelone s'évaporent rapidement, pour venir se condenser sur des visages désirants tendus les uns vers les autres. Mais avant que ces rencontres ne s'épanouissent en véritable mélodrame, il nous faudra traverser un premier cercle de réalité. Car le film s'ouvre sur une situation a priori documentaire : un professeur de philologie traite de l'effet de la poésie dans le vécu et appelle de ses vœux la réactivation de la figure antique de la muse, capable d'insuffler à l'homme le sentiment du beau. Son auditoire, essentiellement composé d'étudiantes, réagit à ses propos en discutant la possibilité de devenir des « muses actives » et en interrogeant cette conception problématique du désir féminin. Par un jeu de champ-contrechamp, le découpage semble reconduire la mise en scène institutionnelle qui sépare et hiérarchise les paroles. Mais l'on sort bientôt de l'amphithéâtre et les relations, autant que le point de vue, se recomposent. L'espace du cours magistral se décline en de multiples bulles, dans lesquelles chaque fois deux personnages se rencontrent, à l'abri d'une chambre, d'une voiture, d'un café. La caméra se tient à distance de ces intimités qu'elle n'approche souvent qu'à travers une vitre-écran séparant les visages du mouvement du monde en même temps qu'elle y imprime son reflet. En entrant dans la fiction, nous quittons le surplomb théorique pour la mise en pratique des jeux de séduction et de pouvoir.

Si le professeur, son épouse et les étudiantes poursuivent leurs échanges intellectuels sur l'origine du désir, Guerin parvient alors à filmer une parole qui littéralement agit sur les visages, les affecte,

et noue ou défait leur intimité. La force de cette incarnation est d'être toujours beaucoup plus que la fade projection d'une jouissance théorique. Ce sont bien des corps qui se font tour à tour sujets et objets du désir comme de l'énonciation, qui se dévoilent, se regardent ou se dérobent. Pour l'enseignant et ses disciples, le désir naît dans la langue de Dante ou se loge dans les sonnets d'un berger sarde. Mais la mythologie convoquée par le film est aussi celle du cinéma : autant que par la littérature, il semble ici que l'amour ait été inventé par d'autres poètes du nom de Rohmer ou Garrel. Dans leurs variations polyphoniques sur la géométrie des affects amoureux, Guerin paraît puiser le désir de donner corps à des muses modernes, aux désirs complexes. Car ce mouvement vers l'autre prend forme dans le regard du cinéaste qui cherche à saisir l'objet de son désir, à posséder ces visages. Mais ses personnages sans cesse lui échappent, sont séparés de lui. En somme, ils vivent leur propre vie.

C'est l'indépendance des objets du désir, leur consistance subjective qui fait de la mise en scène chez Guerin une véritable dynamique désirante. La situation documentaire initiale ne sert pas de canevas à une fiction « inspirée de faits réels », où chacun resterait à sa place. Au contraire, la rencontre réelle des corps parlants dans l'hétérotopie universitaire constitue le terreau d'un élan de fiction collectif qui se développe dans l'alternance des temps de tournage et de montage. À partir de mises en situation, les interprètes sont invités par le réalisateur à élaborer librement. Ils improvisent alors une parole qui leur est propre et pourtant étrangère, dans un dispositif de fabulation rappelant les expériences documentaires de Flaherty ou plus encore de Rouch. Au cours de ce jeu, les acteurs non professionnels s'impliquent dans le tournage comme dans une rencontre