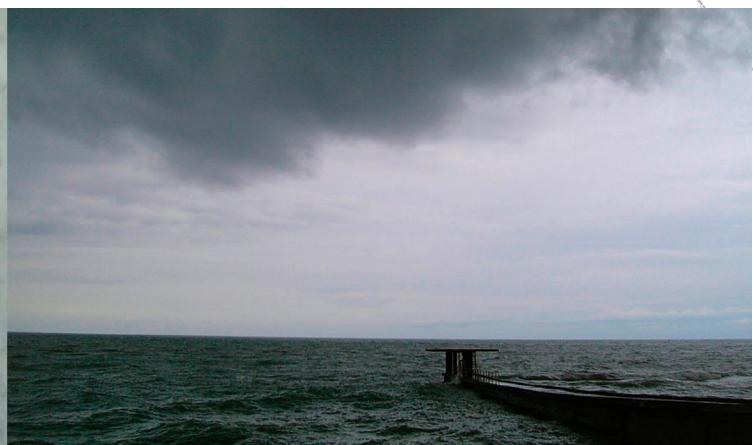




APATOM
présente

СОТЧИ 250

un film de Jean-Claude TAKI



avec
Ania SVETOVAYA

Couleur - 115 min. - 2010



Premier Prix du Jury
Documenta Madrid 2011



Prix Georges de Beauregard
FIDMarseille 2010

INTENTION :

Au commencement de ce projet de film, il y a cette phrase qu'Ania, une amie Kazakhe, avec son français approximatif, m'a envoyé par email :

- « Le 29 août, Irina enfonce dans la mer. L'enterrement 6 septembre. »

Guillaume Reynard (illustrateur) et moi-même avions connu Irina en 2003 lors d'un voyage au Kazakhstan. Elle avait alors 22 ans et habitait à Karaganda. Au mois d'août 2006, elle disparaissait à Sotchi (Russie), sur les bords de la mer Noire.

Retourner à Karaganda, aller à Sotchi, questionner les lieux d'hier et d'aujourd'hui, capturer la dissolution dans la durée qui s'écoule, trouver des traces d'Irina et d'inconnus au hasard des rencontres pour transformer une histoire individuelle en histoire collective.

Au delà de la vie courte, trop courte, d'une jeune fille, décédée à 25 ans, le film interroge et révèle les liens qui tissent notre présence au temps. Peut-être une intuition du monde et le murmure de l'irrévocable :

- « C'est comme ça ! On croise des gens et puis un jour ils meurent. »

SYNOPSIS :

De la tempête à Sotchi, d'Irina et des cinquante autres victimes, il n'y a aucune trace. Un an plus tard, Guillaume s'y rend pour savoir ce qui s'est réellement passé ce mois d'août 2006, mais il disparaît en abandonnant ses dessins et son journal dans la chambre 255 de l'hôtel Primorskaïa...



Interview réalisée par Olivier Pierre à l'occasion du FID Marseille 2010

Quelle est la genèse de Sotchi 255 ?

Un jour, j'ai reçu un email à la fois étrange et énigmatique, m'annonçant la mort d'une amie :
- « Le 29 août, Irina enfonce dans la mer. L'enterrement 6 septembre. »

Le film se présente comme une enquête sur une disparition, mais dérive sur une quête amoureuse.

Oui, le film enquête sur la disparition d'Irina, mais je ne crois pas qu'il y ait de quête amoureuse à proprement parler. Ou alors il faut envisager l'amour comme une preuve, comme la plus belle affirmation de notre présence au monde. En ce sens là, oui, peut-être... Plus que son aboutissement, ce qui m'intéressait dans l'enquête, c'était son cheminement, le processus de rencontres et de hasards qu'elle pouvait déclencher. D'ailleurs dès que j'avais une information quelconque, je ne me précipitais pas pour la vérifier. L'essentiel était de faire corps avec le réel afin d'évacuer la démarche raisonnée ou pragmatique et laisser la possibilité au film de partir dans n'importe quelle direction. Et surtout laisser la possibilité aux images de naître en dehors de tout processus dramaturgique et même cinématographique. J'ai donc collecté des traces de vie comme preuves de la présence d'Irina, mais aussi de toutes les personnes que j'ai rencontrées et par là même, interroger ma propre présence au monde.

Il pose aussi la question du deuil, comment faire le deuil d'une personne ou d'un amour ?

Non. Certaines personnes (ou personnages) du film se posent cette question, mais pas le film. Les individus sont des carrefours traversés par une multitude de routes, les liens de leurs rencontres. Une personne ou un amour qui disparaît, implique la rupture de ces liens visibles ou invisibles. Plus que le deuil, le film révèle les liens entre les êtres, manière d'interroger l'humanité.

En creux, c'est la Russie ou l'âme russe que l'on peut découvrir dans ce voyage.

Peut-être. Je ne peux pas le dire. Ce qui est sûr, c'est que même mourir n'est pas simple dans ce pays. Et la façon, dont un événement comme celui-ci est raconté, a quelque chose de typiquement russe. On vous donne d'abord les informations, puis arrive une deuxième couche qui exprime les sentiments (tristesse, manque...), et ensuite une troisième couche vient se superposer au deux autres. C'est l'imaginaire qui prend le relais pour donner une explication à leurs yeux plus acceptable comme l'hypothèse du sous-marin qui aurait généré deux énormes vagues...

Le film prend la forme d'un journal intime divisé en chapitres relativement courts avec des titres, pourquoi ce découpage littéraire ?

Pour plusieurs raisons. Tout d'abord pour avoir une cohérence formelle ou narrative avec les enjeux du film. J'ai par exemple montrer les liens invisibles entre les êtres en assemblant des éléments très divers ce qui donne un film très protéiforme. Il m'a semblé intéressant de découper le film en chapitres pour accentuer la fragmentation et montrer que la continuité narrative (tout comme les liens ou les relations) n'était pas le fait de la linéarité, mais bien le mouvement interne entre les différentes strates narratives et la multiplicité des éléments.

La deuxième raison est que j'aime la sensation de la pause ou du silence comme en musique. Un court temps pendant lequel la musique progresse en vous alors quelle a cessé de résonner. Pour le film, c'est pareil. Cela me permet de le faire basculer très vite dans un registre intime et sensible et d'évacuer le pragmatisme de la compréhension raisonnée.

La troisième raison est que les titres (concrets ou énigmatiques) des chapitres me permettent soit de donner une information pour se guider dans l'histoire du film, soit de donner le ton ou la résonance de la séquence qui va suivre.

L'utilisation d'une voix off, la vôtre le plus souvent, rejoint cette démarche proche d'un travail d'écrivain.

Avant la voix off, il y a finalement mon travail de cinéaste qui s'apparente à celui de l'écrivain. Le téléphone comme caméra est vraiment une caméra-stylo. Je me lance dans un film comme certains écrivains se lancent dans leurs romans, c'est à dire, je pars de rien et je commence par tourner un plan puis deux et ainsi de suite sans avoir la moindre idée sur la structure ou la forme du film. Ensuite, toujours sans me préoccuper de la narration, je passe beaucoup de temps au montage à confronter les images entre elles pour constituer des groupes de plans qui s'attirent. Ces sortes de séquences ne naissent pas d'une logique narrative, mais émotionnelle. Si j'exagère un peu, je peux dire que le montage est très avancé sans que je sache quel film je suis en train de faire. Ce n'est qu'après avoir fait ce premier travail que j'envisage l'histoire, qui bien souvent affleure à la vision de l'ensemble des séquences montées. Cette méthode, un peu effrayante et parfois vertigineuse, me donne au final une liberté formelle et narrative qui m'est précieuse.

Cette structure est finalement très libre et certaines séquences peuvent prendre la forme de réminiscences ou d'un tombeau poétique.

Oui

Certaines personnes comme Guillaume ou Nadenka peuvent aussi apparaître comme des personnages de fiction et le film joue d'ailleurs de ce trouble avec le réel.

Le trouble avec le réel est pour moi primordial. Cette zone floue entre réel et fiction, dans laquelle je navigue, me permet de toucher à quelque chose qui est en dehors de l'anecdotique, du contexte social, historique ou psychologique. Cela me permet de toucher à l'essence même de ce qui nous constitue, de ce qui est propre à l'être humain.

Pourquoi avoir décidé de tourner à nouveau avec un téléphone portable la majeure partie du film, après plusieurs courts avec ce médium ?

Je tiens d'abord à préciser que le film est entièrement tourné avec un téléphone portable. J'ai utilisé des téléphones différents qui vont d'un format assez pauvre en terme de résolution jusqu'au format HD, ce qui explique les textures très différentes d'images. J'ai fait ce choix pour des raisons à la fois formelles et narratives.

J'ai commencé il y a cinq ans à tourner avec un téléphone portable et j'ai réalisé cinq court-métrages en me servant de cet outil. Ce long métrage est donc l'aboutissement d'un processus.

Interview de Jean-Claude Taki par Patrick Straumann

Quelles sont les raisons qui vous ont amené à tourner «Sotchi 255» avec un téléphone portable ?

Ce qui est fondamental avec le téléphone, c'est que ce n'est pas un outil d'image. C'est le premier outil qui n'était pas destiné à faire des images, au départ. Une petite caméra n'a pas d'autre fonction que de faire des images. Avec une caméra, on pose un autre regard sur le monde, en tout cas sur ce qui nous entoure : son optique est là pour en extraire un cadre, un fragment. Alors qu'avec un téléphone, je n'ai pas cette sensation, je retrouve au contraire un regard à 360 degrés. Je ne suis pas concentré sur une image en particulier, je reste disponible à ce qui se passe autour de moi. La scène du repas à la fin de « Sotchi 255 », par exemple, est évidemment filmée, cela reste de l'ordre de l'image, mais moi, je ne me suis pas rendu chez la famille d'Irina pour filmer, je voulais surtout être présent : être avec eux, partager le repas avec cette famille. C'est ça qui me touche : cet « être ensemble ». Ce qui me paraît primordial, c'est qu'il y ait une rencontre — soit une rencontre avec des individus, soit ma propre rencontre avec ce que je vois. Ça peut paraître paradoxalement, mais l'essentiel, pour moi, c'est de me débarrasser de l'acte même de filmer, et le téléphone participe de ça. Si je pouvais, j'enlèverais l'outil.

Pensez-vous être moins envahissant en tournant avec un téléphone portable ?

Oui, pour deux raisons. La première, c'est que filmer avec un téléphone, c'est devenu un acte banal, je n'ai pas la prétention de poser un regard. Je me mets au même niveau que tout le monde — qui filme ses enfants, sa copine, etc. — et la simplicité de ce geste me touche énormément. Il me libère aussi, car il me débarrasse de cette vanité qui consiste à définir une image du monde. Je suis comme tout le monde, personne ne porte attention à ce que je fais. C'est comme si je n'étais pas là. Et ça donne même des moments assez troublants : l'interférence reste réduite et j'accède à une autre attitude. Moi-même j'ai une autre attitude.

Considérez-vous que votre démarche relève du documentaire ?

Je ne pense pas que le réel puisse s'appréhender. Le réel est hors d'atteinte, tout ce qu'on peut capter, c'est une interprétation de ce réel. Je me sens très bien par rapport aux images car je sais qu'elles ne font pas office de vérité. Pour moi, un plan, c'est déjà une image que j'interprète par rapport à ce qui m'entoure. C'est déjà de la fiction, dès qu'il y a du récit, il y a de la fiction. Le téléphone m'aide à cet égard : je sais très bien que ce que j'enregistre, c'est une vision tordue du réel, je ne cherche pas à coller à la netteté de ma vision. Ne serait-ce que techniquement, l'image du téléphone interprète déjà ce qui est devant moi.

Et pourtant, vous ne transigez pas avec le réel.

Je pense que ce qui est important, c'est l'idée de traces : plutôt que de dire que je fais des images, je devrais dire que j'enregistre des traces. Les traces peuvent témoigner d'une présence, mais elles rendent aussi présent ce qui est absent — les traces fonctionnent dans les deux sens. C'est pour ça que je travaille beaucoup sur des thèmes comme le manque ou la disparition. Filmer des traces me permet de travailler sur la présence au monde par la preuve : présence du sujet et de moi-même, par la même occasion. Mais j'ai besoin de partir d'une matière qui possède son existence propre, qui soit indépendante de mon histoire ou d'une histoire écrite. Ce qui me touche au cinéma, c'est qu'on peut partir de quelque chose de très concret et arriver à une matière impalpable. En passant par le biais de l'interprétation et de la fiction, je peux toucher à quelque chose qui sort de l'anecdotique, qui sort d'un contexte social, historique ou psychologique. Ça me permet de toucher à l'essence de ce qui nous constitue, ce qui est propre à l'être humain. Je crois que ce qui m'intéresse avant tout, c'est de travailler sur cette frontière floue qui interagit entre ce qui est de l'ordre d'une vérité hors de toute humanité et ce qui est de l'ordre d'une interprétation propre à l'humain. Si on arrive à se faufiler dans cette zone, on arrive à toucher à quelque chose de fondamental.

On ne sent jamais chez vous la tentation de capter l'image ou l'événement. Vos plans relèvent plutôt du régime de l'accueil.

Je ne suis pas dans l'attente de l'événement. Je suis en porte-à-faux par rapport à ce système classique qui consiste préalablement à définir une dramaturgie. J'aurais plutôt tendance à renverser le processus : souvent, je ne sais pas ce que je vais faire, et ce jusqu'à très loin dans l'avancée du film. Je ne vais pas chercher quelque chose : je sais par exemple que je vais à Sotchi, mais je ne sais pas comment ça va se passer. À la rigueur, je n'ai pas d'envie d'images au préalable. C'est ce qui a fait basculer mon travail de cinéaste : mon envie d'images vient instantanément, au moment où je tourne. Je pense que le cinéma gagnerait à ne pas se couper de ce qui se passe. Il faut permettre aux situations d'éclore et aux images, de naître.

La séquence de la partie de foot est très intéressante à cet égard : elle est très aérienne, il semble qu'elle ouvre le film à un autre réel...

Je suis arrivé à Sotchi avec une histoire lourde, une histoire de morts, et quand j'ai vu ces jeunes, c'était très vivant... Au début, ça m'a un peu déstabilisé — je n'étais pas venu pour filmer la vie, après tout — mais au bout d'un moment, j'ai senti une vrai jubilation, une sorte d'ivresse. Or c'est peut-être aussi ce que je cherche dans les films : de pouvoir nous décoller de notre réel pour atteindre un état d'apesanteur.

Le film débute par une ouverture d'iris, souvent, vous filmez à travers des vitres embuées, des rideaux, etc. Quel rapport ces plans filtrés ou voilés entretiennent-ils avec le mouvement général du film ?

L'ouverture d'iris, au début du film, je l'ai tournée à travers un gâteau sec... C'est vrai que je filme souvent à travers quelque chose, peut-être pour installer du doute, par volonté de ne pas être sûr de ce qu'on voit, en général. Les filtres, ça induit du doute, l'idée qu'il faut se méfier de l'évidence de l'image et qu'il faut faire un effort pour éviter la redondance. J'ai besoin de sortir de cette naïveté : que « ce qu'on voit c'est ce qu'on voit ». Les filtres me permettent d'accéder à l'essentiel. Ils sont aussi comme des portes que l'on pousserait pour cheminer dans les différentes strates du film.



FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE :

SOTCHI 255, un film de Jean-Claude Taki

Production – Distribution : Apatom

Genre : Fiction et Documentaire

Durée : 115 min - Couleur

Français – Visa n° 128.419

Format de tournage : Mobile Video

Format de diffusion : DCP / Beta Num / DV Cam - Pal - 16/9

Langue originale : Français et Russe

Production – Distribution : Apatom 9 bis, rue Lucien Sampaix 75010 Paris – France

+33 1 40 40 03 07 - info@apatom.org - <http://www.apatom.org>

Réalisation : Jean-Claude Taki - contact@jctaki.com - <http://www.jctaki.com>

Directeur de production : Marcello Cavagna

Scénario et dialogues : Jean-Claude Taki

Image : Jean-Claude Taki

Son : Guillaume Reynard

Montage : Jean-Claude Taki

Interprète : Ania Svetovaya, rôle de Nadenka

Relations presse : Alexandre Gouzou

