

LA LIBERTÉ

Un film de Guillaume Massart





TRIPTYQUE FILMS ET NORTE DISTRIBUTION PRESENTENT

LA LIBERTÉ

Un film de Guillaume Massart

SORTIE NATIONALE LE 20 FEVRIER 2019
2017 | FRANCE | DCP | COULEUR | VF | 2h26

Distribution France
NORTE DISTRIBUTION

12 rue Calmels 75018 Paris
+33 9 83 84 01 58
distribution@norte.fr

Presse
ANYWAYS

47 rue Servan 75011 Paris
+33 1 48 24 12 91
florence@anyways.fr

Matériel de presse et photos à télécharger sur www.norte.fr

SYNOPSIS

Dans la plaine orientale Corse, Casabianda est un centre de détention très singulier, au sein d'un vaste domaine agricole. Cette prison qu'on dit « ouverte » n'a rien à voir avec les prisons habituelles : à la place des barreaux, des murailles ou des miradors, les arbres, le ciel et la mer...

Au fil des saisons, une année durant, Guillaume Massart s'y est rendu afin de comprendre ce que change cette incarcération au grand air. Sous les frondaisons ou sur la plage, la parole des détenus, d'ordinaire passée sous silence, se libère petit à petit.





ENTRETIEN AVEC GUILLAUME MASSART

***La Liberté* présente une forme particulière, que l'on pourrait qualifier de « conversée. » Ce n'était pas prémédité. Comment avez-vous cheminé vers elle ?**

Ce sont les détenus qui l'ont choisie. Mon idée de départ était de filmer à distance, d'examiner l'espace de cette prison dite « ouverte », afin de comprendre en quoi sa géographie la distinguait réellement d'une prison « fermée. » Que se passe-t-il lorsque les murs de la prison deviennent invisibles ? Que voit-on ? L'oxymore « prison ouverte » a-t-il un sens ?

Je pensais qu'une fois les murs abattus, c'est le fonctionnement de la prison qui se dévoilerait. Or, c'est en quelque sorte le contraire est arrivé. À l'exception d'une unique séquence avec un surveillant, l'institution se dérobe à mon regard : l'administration accepte que je tourne dans les lieux, mais elle ne se laisse pas filmer. Elle disparaît.

Très vite, ce sont donc les détenus qui sont venus me parler spontanément : « Qu'est-ce que tu es venu filmer ici ? Ici, il n'y a rien à voir ! Si tu veux voir une prison, il faut aller dans une vraie prison : une avec des barreaux. » Et voilà que ces personnes — dont je supposais qu'elles me tiendraient à distance et que j'avais donc prévu de filmer à distance — venaient à ma rencontre, à visage découvert, avec aplomb ! Je supposais qu'à quelques années de leur sortie, tous condamnés pour des peines longues, elles allaient certainement m'esquiver, se faire oublier, loin de la caméra... Je pensais que l'époque de *De jour comme de nuit* (1991), où Renaud Victor pouvait filmer longuement, sans restriction, à visages découverts, les détenus des Baumettes, était révolue... J'avais tort : non seulement ils avaient quelque chose à dire, mais ils le disaient en se montrant.

Ce virage, décidé par les détenus, a-t-il également eu une influence sur votre mise en scène ?

Oui, je n'allais évidemment pas pouvoir filmer les hommes comme je m'apprêtais à filmer les paysages. Pouvoir m'approcher m'a par exemple amené à me détacher de mon trépied, à placer l'appareil sur mon épaule. J'utilisais une caméra de terrain, assez volumineuse, et pas un petit matériel discret. Il s'agissait qu'on puisse me voir, même de loin, qu'on sache toujours quand j'étais en train de filmer. Je ne souhaitais pas, dans cette prison faussement transparente, qu'on puisse me soupçonner d'espionner.

De près, évidemment, c'est encore autre chose : je me retrouve avec cette grosse caméra sur l'épaule, qui pèse son poids, et je tourne beaucoup, en coupant très peu. Ça paraît parfois démesuré : ça devient une deuxième tête, qui hoche en même temps que la mienne, qui remue quand je remue, qui défaille quand je défaille lorsque j'entends des choses trop dures à encaisser. Ma monteuse, Alexandra Mélot, appelait ces mouvements du corps devenus mouvements de l'âme de la caméra : « les émotions du cadre. »

Et puis, cette caméra sur l'épaule avait pour moi une autre vertu : puisque les détenus ont d'abord préféré, pour que nous nous rencontrions, que l'on quitte les 1.500 hectares ouverts, pour nous mettre à l'abri, dans l'intimité close des 9 mètres carrés de cellule, la caméra me permettait à la fois de faire le lien avec eux et à la fois de remettre une distance entre eux et moi. En effet, pouvoir se cacher ou se découvrir est, aussi, une forme de liberté. Ainsi, je m'efforçais de distinguer clairement les moments où je ne regardais que le viseur, et ceux où je décalais mon visage pour les regarder directement dans les yeux. De cette manière, j'utilisais la caméra tantôt comme écran, tantôt comme miroir, tantôt comme témoin... Et il me semble que les personnes filmées savaient alors à quel moment ils s'adressaient à moi uniquement et à quel moment leur parole allait s'adresser au spectateur, au-delà des murs de la cellule.

Pour créer des espaces de parole qui pourraient ensuite s'ouvrir, il fallait donc recréer des espaces de confinement ?

Tel est le paradoxe de Casabianda ! Mais cela se comprend très bien : il s'agit tout simplement de recréer du privé afin d'évoquer des choses très intimes, touchant à un tabou. Cela ne se fait donc pas sur la place publique... Ce qui peut sembler contradictoire, puisque le film est destiné à l'exposition publique. Mais ces conversations avaient besoin d'un repli — de murs.

L'un des mouvements du film est d'ailleurs de parvenir à se projeter, corps et voix, en dehors de ces espaces de confinement : d'aller marcher dehors, de parvenir à sortir pour autre chose que le travail dans les champs. Chose jamais aisée : Mickaël prend beaucoup de temps pour sortir de l'ombre ; quant à Joël, lorsque je finis par le retrouver sur la plage pour parler de l'avenir, il choisit de le faire en tournant le dos à la mer, sans regarder l'horizon, comme si l'espace ouvert n'était décidément pas le sien.

Le format de l'image en 5/4, plus étroit que du 4/3, presque carré, accompagne d'ailleurs ce sentiment. Il était hors de question de céder à la tentation de la « carte postale », comme le dit Anthony, de l'horizon ouvert en cinémascope ! L'horizon à Casabianda n'est qu'un arrière-plan : il demeure inaccessible.

Y a-t-il des films ou des cinéastes qui ont pu nourrir la préparation et la mise en œuvre de La Liberté ?

J'y ai beaucoup repensé quand, au début du tournage, on m'a dit et répété : « Ici, c'est pas une prison. Si tu veux filmer la prison, faut aller ailleurs. » Et en effet, j'avais à Casabianda la chance d'échapper aux codes visuels de la prison : je ne pouvais pas filmer des barreaux là où il n'y en avait pas ! Je me suis d'ailleurs surpris, parfois, à être tenté de ramener de la symbolique, à avoir l'envie saugrenue de filmer les arbres comme s'ils étaient des barreaux. Il fallait donc résister à ce réflexe hérité de 120 ans d'histoire du cinéma. C'est un peu ce que Mickaël, dans le film, nomme la « persistance rétinienne des barreaux »...

J'avais donc en tête cette impossibilité, selon Farocki. Mais je pensais aussi que Renaud Victor avait prouvé le contraire, dans De jour comme de nuit. D'un point de vue cinématographique, c'est à lui que je songeais, lorsque nous nous enfermions dans les cellules. La question de mise en scène fondamentale de Renaud Victor est toujours : où est-ce que je peux me mettre, avec ma caméra et mon micro ? Où vais-je me placer ? D'où est-ce que je regarde ? Questions fondamentales de tout documentaire — à vrai dire, quasiment les seules qui comptent.

Avec ce dispositif qui s'est imposé à vous, on imagine qu'il a fallu vous accepter comme un « personnage », et même peut-être vous imaginer comme tel au fur et à mesure de l'avancée du film.

Je ne suis jamais très convaincu par l'emploi du terme « personnage » dans le cinéma documentaire ! Je ne m'aviserais notamment pas de l'employer pour les personnes que j'ai filmées, qui vivent réellement ce qu'elles incarnent à l'écran. Mais, pour ma position de « déplacé », d'« imprévu » — à la fois « qui ne devrait pas être là » et « hors du champ » — ce terme est peut-être plus acceptable ?... Je ne sais pas.

Mais admettons, oui, que je compose un « personnage » pour entrer en prison : je le compose auprès de l'administration, pour qu'elle m'en donne le droit ; et auprès des détenus, pour qu'ils acceptent ma présence « imprévue » à leurs côtés. L'enjeu, dès lors, pour moi, est de parvenir à établir malgré tout une relation aussi sincère que possible — malgré le contexte, malgré le fait que je jouerais donc un « rôle », un « personnage » : le personnage du cinéaste venu filmer la prison avec l'autorisation institutionnelle.

C'est quelque chose qui est toujours compliqué, à vrai dire, quand on filme quelqu'un, puisque les rapports sont toujours « faussés », dès lors qu'une caméra s'y faufile et qu'un futur spectateur doit être envisagé. Ici, il fallait en plus que je m'apprête à échanger, sans certitude de les comprendre, avec ceux que Michel Foucault nomme « les hommes infâmes », coupables des pires crimes : des personnes pour lesquelles, évidemment, je n'avais pas une immédiate sympathie.

Comment dès lors, au moment de filmer, être tout de même sincère ?

Il faut parvenir à être en accord et en paix avec soi-même, en dépit du contexte, même brutal, dans lequel on est « déplacé. » Pas toujours facile, mais c'est ce dont je m'efforçais. Ici, malgré le crime commis, il me fallait néanmoins être prêt à l'empathie, c'est-à-dire à considérer l'autre à mon égal : accepter le face-à-face, regarder l'autre dans les yeux, parler avec lui sans complaisance mais pour autant sans jugement. Ainsi, pour pouvoir faire ce film, il m'a d'abord fallu me construire un « personnage », puis aussitôt le détruire pour redevenir moi, afin d'éviter, précisément, de considérer les autres comme des personnages.

Je distingue ici l'empathie de la sympathie : être empathique ne m'empêche pas condamner les actes, cela va sans dire. Mais je ne me substitue pas à la justice : il ne m'intéresse pas de rejouer le procès. Je ne suis pas là pour ça.

Parti pour être un film sur un territoire, celui de la prison « ouverte », *La Liberté* est donc un film où la parole est devenue le territoire concret.

On suit en effet dans le film un chemin de la parole. Il se mène même, souvent, très concrètement : avec Mickaël, par exemple, on commence dans l'immobilité du contre-jour de la bibliothèque, et on finit par ce parcours dans la forêt, où son corps émerge progressivement, par sa marche de plus en plus rapide, depuis les trouées d'ombre des frondaisons jusqu'en pleine lumière.

À mesure qu'on progresse dans la parole et dans le dévoilement, l'espace à son tour se déploie sur le même rythme. C'est un mouvement général du film : c'est comme si les chemins de promenade de Casabianda étaient l'image mentale des chemins de pensée des détenus.

Comme dans tout territoire, on peut trouver son chemin mais aussi se perdre.

C'est peut-être aussi la limite ; ou plutôt le grand mystère... Lorsque Mickaël entame la séquence finale en qualifiant nos rencontres et nos discussions de « séances », comme s'il revenait du psy, que faut-il en penser ?... Je ne suis justement pas psy ! Et si mon film doit « servir », comme il le dit, à quoi et à qui ? À lui ? À moi ? Aux victimes ? À la société ? Cela me préoccupe beaucoup, bien évidemment.

Le statut de la parole est très particulier dans *La Liberté* : comment faire en sorte de produire une parole différente de l'attendu institutionnel ? Car il faut bien avoir en tête qu'en prison — et d'autant plus dans les prisons de longue peine, où tout a été ressassé mille fois — les conversations sont parasitées par la langue du rituel juridique, par les éléments de langage judiciaires. Il y a les acronymes, tout le sabir de la justice, etc. Mais il y a aussi et surtout cette tendance terrible à reprendre les conclusions d'avocats, les rapports des experts, les catégorisations définitives que vous colle l'institution, comme des marques indélébiles.

Ou encore les qualifications neutralisées de situations absolument pas neutres ! Prenez l'« infraction sexuelle intra-familiale », que le texte du Sénat, qui ouvre le film, mentionne : voilà une manière bien étrange de ne pas prononcer le mot tabou d'inceste. On pourrait croire que la justice a servi à nommer, à désigner, à détricoter ce qui a eu lieu. On aurait tort : rien n'est vraiment dit, tout est reclassé, en somme, dans des catégories qui empêchent toute subjectivation. On espère ensuite passer le relai au soin et c'est tout un autre registre de langage, médical cette fois, qui commence, auprès des toubibs et des psys.

Ces rouages lancent une mécanique qu'il est difficile de contrarier. Je me suis donc longuement demandé si on pouvait inventer une autre langue, une langue singulière, le temps d'un film. Une langue qui trouverait la force de nommer. C'est un long cheminement : il faut attendre deux heures pour que le mot d'inceste soit prononcé dans le film. La lutte contre les langues normatives — carcérale, judiciaire, médicale... — ne se mène pas facilement et n'est jamais définitivement gagnée. J'espère que le film donne à voir et à entendre cette lutte et permet au spectateur d'en emprunter à son tour le chemin.

Propos recueillis le 26 novembre 2017 par Arnaud Hée



LISTE TECHNIQUE

LA LIBERTÉ

2017 | FRANCE | DCP | COULEUR | VF | 2h26

Avec, par ordre d'apparition :

Surveillant brigadier Jean-Claude Sabalète

Éric, Marc Aidenui, Marco, Anthony P., Joël, Mickaël, Miño, Freddy, Adrian, Bernard, Raphaël, Thierry

Réalisation : Guillaume Massart

Scénario : Guillaume Massart & Adrien Mitterrand

Image : Guillaume Massart

Son : Pierre Bompoy

Montage : Alexandra Mélot & Guillaume Massart

Production : TRIPTYQUE FILMS – Thomas Jenkoe, Mehdi Benallal & Guillaume Massart

Co-production : FILMS DE FORCE MAJEURE – Jean-Laurent Csinidis & Jérôme Nunes

TRIPTYQUE FILMS – contact@triptyquefilms.com

Simon P.R. Bewick : 06 61 84 12 24 – Guillaume Massart : 06 31 04 17 24

FILMS DE FORCE MAJEURE – Jean-Laurent Csinidis – production@films-de-force-majeure.com –
06 83 76 00 65

NORTE DISTRIBUTION – Valentina Novati – distribution@norte.fr – 09 83 84 01 58

N
O
R
T
E
DIS
TRIBU
TION

TRI
PTY
QUE

