

Robert Bozzi



1963 co-fondateur du «Théâtre Total»

1966 fait réaliser et diffuser, dans 11 salles commerciales à Paris, un film-tract contre la guerre du Vietnam.

Lance l'idée d'un film collectif, sur le même sujet. 150 techniciens et artistes y collaborent, c'est *Loin du Vietnam* réalisé par Chris Marker, Alain Resnais, Agnès Varda, Jacques Demy, Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch... L'année suivante, la sortie du film est interrompue par des attentats d'extrême droite.

1968 membre de la commission diffusion des «États généraux du cinéma», pour projeter les classiques du cinéma, dans les entreprises occupées.

Co-fondateur du collectif «Dynadia» qui produit et réalise 16 films documentaires et d'agit-prop, pendant ses 2 ans d'existence.

Jusqu'en 1991, collabore à des titres divers (assistant, preneur de son, co-auteur, chargé de production, faiseur d'images, nounou) à des quantités de productions pour le cinéma, la publicité, la télévision.

1992-93 écriture d'un scénario de long métrage avec Jean-Patrick Lebel pour France 2 *Calino manège*, réalisé en 1995.

1994-95 réalisation de *Les gens des baraques*. Diffusion Arte en décembre 95, sortie salles en mai 96. Grand Prix de la SCAM 1995.

1999-2000 réalisation de *Ma famille américaine*. Diffusion France 3 en juin 2000.

Filmographie

documentaires

Ma famille américaine
Les gens des baraques

1999-2000
1994-1995

résumé du film

Les gens des baraques

A Saint-Denis en 1970, Robert Bozzi filme l'un des derniers bidonvilles, celui des Franc-Moisins, où vit la communauté portugaise. 25 ans plus tard, parmi les images exhumées du film ancien, celle d'une jeune mère échangeant des mots d'amour avec son bébé retient son attention. Le réalisateur n'a plus qu'une idée en tête : retrouver ce nouveau-né qui doit avoir plus de 20 ans aujourd'hui. Cette recherche amène le réalisateur à revoir les familles qu'il a croisées autrefois et à décrire leurs itinéraires personnels.



Les gens des baraques

1995, vidéo, couleur et N/B, 87 mn

*JBA Production,
Périphérie Production,
La Sept Arte*

Avec ses sandales de moine franciscain et une révolte qui ne s'est jamais éteinte dans le regard, cet éternel pèlerin toujours entre Paris, Nice et les Etats-Unis, a fait un détour par Rennes, le temps d'une petite leçon d'archéologie :

Derrière **Les gens des baraques**, c'est un pan de l'histoire du cinéma militant que Robert Bozzi nous a transmis avec passion...

Rennes, le 24 octobre 2000...

Robert BOZZI

J'ai la chance de travailler avec un très bon producteur. **Les gens des baraques** est tourné en HI8, parce que pour moi il n'était pas possible de le tourner avec une équipe technique, ni avec une caméra film ni avec une Beta (je n'ai jamais tourné avec un «truc» comme ça !). Avec le HI8 qui est très fragile, très difficile d'usage, il y avait une liberté qui me permettait de consacrer seulement 20% de mon attention à la machine technique. Le centre n'était donc pas le moyen technique, mais les gens que je filmais. C'est la condition indispensable.

Emmanuel AUDRAIN

Comment cette exigence là était-elle en toi, de quelle histoire vient-elle, comment était-elle cohérente avec ce projet là ?

Robert BOZZI

La machine je la connais bien, parce que j'ai été assistant sur de nombreux films documentaires. J'ai toujours été très choqué par le fait que les gens soient toujours transformés en acteurs. Leur maison, leur vie devient une annexe du studio de télévision. Ce qui me paraît le plus important c'est la relation avec les gens que l'on filme, que ce soit des acteurs ou les gens que l'on filme. Pour moi, débrancher le frigo pour mettre un projecteur, cela me paraît être tout à fait impossible. Je l'ai vu faire et j'y ai participé pendant 20 ans. Déjà à ce moment là j'avais le désir d'avoir un outil technique permettant de travailler autrement. Je suis d'une génération pour laquelle des gens comme Marker, Rouch sont nos papas ! Je voyais aussi la façon dont ils ont essayé de casser la machine, de trouver leurs aises pour faire leurs films. J'ai peut-être été le premier à tourner avec la

vidéo légère, dès 1969. On ne savait pas comment monter, en vidéo. Il y avait ceux qui coupaient la bande magnétique (en biais pour suivre le spectre) et il y avait le système du réenregistrement. Ensuite il y a eu les petites caméras «National». Tout à coup on pouvait porter le magnétoscope, équipé d'une caméra de point avec optique interchangeable. On pouvait donc déjà améliorer la périphérie de la caméra. La bande vidéo faisait 20' en noir et blanc. J'ai tourné dans une usine textile de Rhône Poulenc. On devait tourner dans l'ordre

et on projetait les bandes le soir même. Il y avait une possibilité de faire et de diffuser. Cette relation était pour moi très riche d'enseignement.

Puis sont arrivés les premières caméras avec un moyen de montage, ce fut une ouverture. Pour **Les gens des baraques** je savais déjà qu'il y avait un champ à explorer, que cet outil là me permettrait peut-être de faire.

J'ai tout le temps été seul pendant

le tournage du film sauf lors des 2 voyages au Portugal. La première fois, j'ai demandé à un copain de venir avec moi et la deuxième fois, j'ai demandé à une copine. Pas du tout pour m'aider pour le tournage, au contraire, quand je tournais, je leur demandais de partir parce que j'avais besoin d'une relation de face à face, non pas triangulaire. Le copain je l'ai fait venir pour boire et manger à ma place ! Les plans où je filme dans la voiture, je suis seul. J'avais un petit téléviseur sur les genoux, pour voir l'image.

Philippe BARON

Comment s'est imposée cette idée de te mettre dans ton film ? De te mettre à l'image et pas seulement par la voix ?

“Pour moi,
débrancher le frigo
pour mettre un
projecteur, cela me
paraît être
tout à fait
impossible.”

Robert BOZZI

Il y a deux raisons. La première c'est que ce film c'est une aventure personnelle. Le trajet de 25 ans, c'est moi qui le fait. La différence d'approche entre le premier tournage et le deuxième, il n'y a que moi qui peut la faire. La seconde raison c'est que j'avais besoin d'un personnage. J'avais décidé de la forme, celle du film classique, du film de détective. J'ai été un grand lecteur de roman policier. Celui qui en dit le plus long la dessus, c'est Chandler. Il dit que l'on a pas besoin de savoir qui a tué, ce qui est intéressant c'est l'enquête. Et cette enquête, en montrant la mère et l'enfant nouveau né, elle me permet de montrer une nativité, c'est la crèche que je donne.

Mais cela est une carotte ! Car comment je pourrais faire pour aller voir René, Olga (qui n'est pas portugaise mais française d'origine andalouse), comment je ferais pour aller voir M. Dièse qui est castillan de naissance et n'était même pas dans le bidonville où j'ai filmé ?

Philippe BARON

Mais cela pourrait être ta voix. Alors que là, en plus il y a l'homme au chapeau, l'ombre de la cigarette, une référence très polar en somme.

Robert BOZZI

Ce n'est que cela ! Un journaliste a écrit : «Robert Bozzi invente le polar social», cela m'a fait très plaisir !

Philippe BARON

Pour moi, à un moment il y a un décalage entre cette mise en scène et le côté naturaliste, proche de la petite caméra qui semble dire : je m'interdis de faire de la mise en scène.

Robert BOZZI

C'est le désir d'avoir une forme très classique, qui me soutient. L'innovation elle est ailleurs. Sur le plan de la forme, pour moi la référence du côté du cinéma c'est Charlot, et du côté du fonctionnement d'un récit c'est Chandler et les auteurs grecs de l'Antiquité. C'est eux qui ont trouvé comment

tout cela fonctionnait, on est encore sur les mêmes règles. C'est à l'intérieur d'une solidité de forme qu'il va y avoir, pour moi, des choses intéressantes. Comment arriver à montrer au mieux les gens ? Pendant tout le temps où j'ai été assistant, j'ai rencontré des gens qui étaient formidables. Et ces gens là, ils étaient toujours réduit dans les films. J'ai fini par me dire que c'était la faute de la machine. C'est pourquoi j'ai voulu effacer la machine et donner la place aux gens. Pour moi l'important c'est d'arriver à la qualité d'expression des sentiments que me donnent des gens comme Olga, Thérèse et tous les gens que j'ai filmé. Après, il va falloir que je trouve une forme, que je per-

mette une lecture facile, celle qui donne l'impression que le film s'est fait tout seul.

Philippe BARON

Je trouve très intéressant d'essayer de dire qui parle, d'où il parle, avec ses doutes, ses errances. Mais c'est difficile à réussir.

Robert BOZZI

C'est au plan près ! L'homme au chapeau, à un moment on a besoin de le balancer et en

même temps on a besoin de lui. Ce sont des questions de récit. C'est aussi la nécessité de ce passage du temps, de ces 25 ans. Par exemple, pour le début, ces plans qui passent toujours à la trappe, j'ai cherché une situation d'exclusion d'aujourd'hui. Donc je filme des zonards, place de l'Opéra à Paris, qui trouvent moyen de dormir au chaud dans des halls de banques. Cette situation j'en avais besoin, pour arriver à une lecture très simple, parce que je voulais, par association d'idée, pouvoir me rappeler une situation d'exclusion que j'avais connue avant. Après je prends la machine à remonter le temps et je débouche en 1970. C'est donc une structure simple.

Brigitte CHEVET

J'aurais voulu que l'on revienne au film des années 70, savoir comment cela s'était passé, combien de temps il durait ? qu'est-ce qui s'est passé avec ce film ?



C. Chaplin (DR)

Robert BOZZI

C'était un film militant. Il y avait un commentaire très informatif dessus. C'est après 68 donc, à ce moment là on est tous arrivé au même désir de faire de l'agit-pro avec le cinéma. Il y a un certain nombre de films sur les bidonvilles, celui dont le texte avait été écrit par Prévert, c'est ce que l'on appelait la zone, à l'époque. C'est 1968 qui a déclenché l'envie de sortir d'un métier et d'agir avec les films. Quand j'ai fait ce film, on avait constitué un collectif de réalisation, cela se faisait beaucoup à l'époque. Les bidonvilles, c'est une situation que l'on voyait tous les jours. Lorsque l'on allait aux laboratoires d'Épinay, lorsque l'on allait travailler sur des films et que le soir on allait voir les rushs au labo, en voiture on longeait les bidonvilles. Dans le désir de faire un cinéma d'intervention sociale, c'était quelque chose que l'on ne voyait jamais à la télévision. Quand on voyait un bidonville, c'était au Pérou ou en Colombie, bref ailleurs. Et puis j'étais communiste. J'ai adhéré au PC en 1968. Le passage par anarchisme, troskisme et mao c'était fait déjà, c'est comme les universités ! En 1966 il y a eu *Loïn du Vietnam*. Je suis l'inventeur de ce film, j'en ai eu le désir, même si ce n'est pas moi qui l'ai fait. C'est parti d'un ciné-tract, diffusé dans 11 salles de cinéma, à Paris, contre la guerre du Vietnam, aidé par Bronberger et Chris Marker notamment. C'est lui qui a repris cette idée, avec Maspero qui faisait la revue de presse. La diffusion de *Loïn du Vietnam* a été interrompue par une grenade au plâtre lancée par le mouvement Occident dans la cabine de projection du cinéma «Luxembourg». Le même mouvement est venu casser à coups de manche de pioche le hall du Kinopanorama qui passait *Loïn du Vietnam*.

Cette question d'arriver à faire un cinéma qui ait un rôle politique était très rependue à cette époque, il y avait toutes sortes de mouvements qui bouillonnaient un peu partout, le «nuevo cinéma» au Brésil, etc...

Philippe BARON

Comment a été produit, financé, ce premier film sur Les gens des baraques dans les années 70?

Robert BOZZI

Il a coûté 8 000 Francs. Daquin m'a fait passer une caméra sur le projet. Mario Marret avait eu un prix à Leibzig et le prix c'était de la pellicule et il me l'a donnée pour tourner. Des amis m'ont sorti de

la pellicule de la télévision... c'est comme ça que cela s'est passé ! Les gens sont venu travailler gratuitement. C'était tout un système de réseau, de copains, de camarades... au sens le plus large pas seulement au sens du Parti ! Les 8 000 F, c'était le prix d'un report optique pour 42'. Le film a eu une diffusion très confidentielle, presque que par les festivals.

Brigitte CHEVET

Et la télévision ?

Robert BOZZI

Maintenant on raconte des fictions en parlant de «cinq colonnes à la une» comme si on y faisait la révolution ! Mais on oublie de dire que c'était des gens qui étaient très installés.

Je n'ai même pas pu me servir de ce film pour montrer à des producteurs de cinéma institutionnel ce que je savais faire.

“Des amis m'ont sorti de la pellicule de la télévision... C'était tout un système de réseau...”

Emmanuel AUDRAIN

Le circuit militant, qui était puissant à cette époque, avec ISKRA notamment qui ne vivait que sur ces diffusions, avec le soutien de copains et de quelques rémunérations, est-ce qu'il n'a pas été efficace, au niveau de la diffusion ?

Robert BOZZI

Non. Cela représente un travail, mais pas un public. Il y avait quelques points, comme Besançon, avec Chris Marker et Mario Marret. Mais cela ne suffit pas à faire une diffusion. Mais on pensait, à l'époque, que l'on arriverait à diffuser ce type de film en dehors du circuit commercial. Si on y était arrivé, la situation serait différente aujourd'hui... Y a-t-il des successeurs à ISKRA ?...

Avec notre collectif de réalisation, «Dynadia» nous avons fait 16 ou 17 films en un an et demi ! Sans être payé bien-sûr. J'ai surtout vécu du métier du cinéma, en allant travailler sur des films. On a réussi à payer un permanent, à payer un local et une table de montage (une Atlas d'occasion). Quand on faisait un film, si de l'argent arrivait, ceux qui avaient fait le film en recevait. Mais c'était rare qu'il arrive l'argent ! Ce n'est pas avec cela que l'on aurait pu vivre !

Philippe BARON

Comment s'est effectuée la rencontre avec ton producteur, Jacques Bidou ?

Robert BOZZI

On se connaissait depuis les années 60. Sur ce film de 70, c'est Jacques (Bidou) qui avait été mon monteur. Il a fait l'INSAS à Bruxelles, puis il a abandonné la réalisation pour la production. En 1968, avec les États généraux du Cinéma, on a vu apparaître la gauche caviar ! C'était le dernier salon où il fallait être vu ! Tous les cinéastes voulaient filmer mai 68, mais personne n'était intéressé par la diffusion. Quand nous avons décidé de diffuser des films dans des usines occupées, personne aux États généraux du Cinéma ne s'y est intéressé. On a réuni un catalogue de films et on a organisé la diffusion. En 3 semaines on faisait 100 projections par jour ! J'ai passé 3 semaines à l'intérieur de Citroën. Je diffusais le catalogue des films et les ouvriers choisissaient. J'avais apporté un petit écran forain, mais ils ont fait un écran avec du tapis de sol de DS ! Le premier film que j'ai montré chez eux, c'est le film de Rossif sur la Guerre d'Espagne. Chez Citroën il y avait une cinquantaine de nationalités différentes. Il y avait 5 ou 6 séances, avec 200 personnes chaque fois. Peu de cinéastes ont été conscients de l'importance de ces diffusions, qui ont eu lieu grâce à ces grèves. Par contre tous les réalisateurs voulaient faire des films. Chris Marker et ISKRA ont été quasiment les seuls à résister. Comment se fait-il qu'il n'y ait pas eu d'archives, qu'il n'y ait pas eu un fonds de toutes ces images tournées en 1968 ? Tous ceux qui avaient accès à quelques unes de ces images les ont gardé et ensuite ils en ont fait une affaire commerciale.

Le collectif «Dynadia» dont j'ai fait partie s'est sabordé à la fin de la 2ème année, parce que l'on était devenu trop important et il nous fallait une existence commerciale. Quand on se retrouve avec tous ces films qui sont fait financièrement de bric et de broc, on ne peut pas continuer de faire des films à l'œil parce que l'on a besoin de manger ! D'autre part, on ne peut pas obtenir de diffusion sérieuse, c'est-à-dire de moyen de rentabiliser ces films, enfin on a pas accès à tout ce qui fait le fonctionnement de l'industrie cinématographique, le CNC. On était une des structures de production les plus importantes en dehors de la télévision, mais sans le savoir ! Si on avait fait ces 17 films avec une logique de structure, on aurait rapporté de l'argent qui nous aurait permis de réinvestir dans d'autres projets. On s'est posé le problème de devenir une boîte commerciale. De là est sorti ce qui est devenu la société du Parti communiste pour l'audiovisuel.

Puis une autre génération est arrivée, avec Claude Thiébaud notamment qui a été le premier à faire ce travail de recherche et de conservation des films. C'est lui qui a retrouvé une copie de *Les bâtisseurs* de Jean Epstein, que personne n'avait

jamais vu. Tout le fonds du cinéma autour du Parti Communiste, de la CGT, du Mouvement pour la Paix, c'est lui qui l'a organisé et en a permis un accès.

Mon film, il l'a retrouvé et il m'en a offert une copie en 1990. Je l'ai mise dans un placard, je ne voulais pas le voir. Deux ans plus tard j'ai croisé Jacques Bidou et lui ai dit que je voulais voir ce film et il m'a dit : moi aussi ! Le titre exact du film était : *Les immigrés en France, le logement*. On croyait tous les deux l'avoir oublié et en fait on savait exactement quel était le plan suivant. À la fin je lui ai dit : Je crois que je vais me décider à le refaire ce film... et il m'a dit : Vas-y, je te produit !

Brigitte CHEVET

Tu aurais pu décider de refaire un film sur les immigrés aujourd'hui. Il n'y a pas de bidonville en France, mais il y a des situations similaires. Pourquoi avoir choisi de faire ce lien avec 1970 ?

Robert BOZZI

Parce que je pars de quelque chose sur lequel j'ai un désir très fort. Ce film de 1970, j'en ai toujours été très insatisfait. Il faisait 1h15 et il fallait le réduire à 1 bobine pour pouvoir rendre sa projection possible. Il y a eu des coupes qui, pour moi, dénaturent le film. J'ai toujours eu envie de le refaire, toujours, mais le temps passe, on fait autre chose...

Philippe BARON

Cela aide quand il y a un producteur qui dit : Vas y je te produis !

Robert BOZZI

Pour moi il y a un seul producteur et c'est le meilleur (!...), c'est Jacques Bidou. Il m'a toujours soutenu, il m'a donné les conditions de travail que je lui demandais, il n'est jamais intervenu sinon quand je lui demandais de venir. Il m'a toujours protégé des gens de télévision. Arte n'avait aucune intention de me faire faire un film, Arte a donné carte blanche sur un sujet, mais au producteur, pas à moi. Jacques Bidou, lui, m'a donné carte blanche. Je lui ai montré 5' de Olga, la jeune française d'origine andalouse, et 5' de Rico, le jeune homme aux taches de rousseur, recopiés sur VHS, sans montage. Le lendemain il m'a dit : si le reste est comme cela, tu fais ce que tu veux ! Cela a duré 2 ans et tous les mois j'ai été payé.

Philippe BARON

Il y a des mots : protéger, accompagner, payer...

Robert BOZZI

1993 l'établissement des budgets, 94 le tournage, 95 la sortie du film. C'est un moment où arrive le banc de montage «AVID», mais à un prix encore inabordable pour une production de ce type. Le montage c'était donc «x» semaines en U matic, et après on passait en Beta. En 4 semaines on est passé de 40 heures à 3 heures 1/2, de matière à partir de laquelle le film a été fait. Ce n'est qu'à ce moment là que j'ai demandé à Jacques Bidou de venir au montage. Et je lui ai dit : si on a un désaccord, on regarde le reste. Il ne faut pas oublier que voir 40 heures, c'est passer une semaine. 3 heures 1/2, la matière, il l'a très bien vue. A partir de là, cela a été rapide. Il m'a donné le choix entre aller dans un laboratoire ou acheter un «AVID» et l'installer dans la salle de montage. C'est cette dernière solution que l'on a adoptée.

Une autre société de production m'a proposé d'aller faire le portrait d'un musicien pakistanais. On m'a proposé cela parce que je tournais tout seul, donc cela devait être moins cher... C'était dix jours pour faire un 52' ! J'ai refusé en leur disant que tourner seul ne voulait pas forcément dire être moins cher et que je remplaçais le prix de l'équipe par du temps. 10 jours au Pakistan... c'était pour moi le temps qu'il fallait pour savoir comment acheter des cigarettes ! donc pour faire un portrait !... Après *Les gens des baraques* cela a été le grand vide pour moi. On a décrété que j'étais un cinéaste intimiste.

Emmanuel AUDRAIN

Et pourtant, Thierry Garrel a aimé le film, non ?

Robert BOZZI

Je ne crois pas. S'il avait aimé, il m'aurait fait re-travaillé, non ?

Emmanuel AUDRAIN

Je ne savais pas qu'il ne t'avait pas fait re-travailler, mais je pensais qu'il pouvait en être légitimement heureux.

Robert BOZZI

Professionnellement il doit être content de l'avoir fait. C'est un homme de grande qualité. Le problème c'est qu'il n'y en a qu'un, alors qu'il en faudrait dix. Si l'on n'est pas dans les cinéastes qu'il a envie d'aider, il n'y a pas d'autre endroit où aller. Garrel je l'ai croisé lorsque j'étais à l'INA. On est de la même génération. Je suis trop vieux pour lui, il ne peut pas m'inventer ! Et il faut avoir la possibi-

lité d'être inventé par quelqu'un. Je ne lui en veux pas de ne pas avoir envie de produire autre chose, le problème c'est qu'il n'y a pas d'autre endroit où aller, il n'y en a pas de cette qualité là.

Pour moi, la seule aide réelle qui m'a permis de faire jusqu'à présent 2 films dans ces structures commerciales (que sont les TV) c'est Jacques Bidou (JBA Productions).

Jean-Michel Carré, j'estime son travail, mais cela ne signifie pas tout autant que je puisse travailler avec lui. Ce n'est pas un producteur qui me convient.

J'ai écrit *Ma famille américaine* en même temps que *Les gens des baraques*, pour ne pas m'angoisser sur le devenir du projet des *Gens des baraques*.

Ma famille américaine est un film difficile à vendre, parce qu'il se passe en Amérique et qui est de langue anglaise. J'ai obtenu la bourse de la SCAM pour ce film. Jacques Bidou a été le seul à garder le projet. La case documentaire dirigée par Eckart Stein sur la ZDF a budgété 500 000 F pendant 3 ans sur ce projet. Ce n'est pas rien pour un co-producteur minoritaire. Et l'on a eu toutes les peines du monde pour motiver une chaîne française avant l'accord de France 3.

Ma famille américaine c'est l'histoire de ma belle-famille. Mes beaux-parents ont eue 10 enfants, c'est parti de là.

Philippe BARON

Est-ce que, comme Les gens des baraques, tu as construit le film sur la forme d'une enquête avec un détective ?

Robert BOZZI

Non, parce que je n'avais pas besoin d'apparaître, mais c'est moi qui parle. C'est un film beaucoup plus beau, si je peux dire.

Sur *Les gens des baraques* il y a deux scènes que j'aime beaucoup, du point de vue de la qualité de mon travail. D'abord, c'est la séquence de l'anniversaire du Monsieur Diez. Ensuite, c'est la scène d'Isaora au téléphone, il y a son frère qui passe avec la guitare. C'est exactement ce que je fais avec *Ma famille américaine*. Dans le documentaire, on a toujours le problème qui est que 99 fois sur 100 on a pas le début. Avec le montage, on se débrouille pour l'avoir. Et moi ce que je veux c'est que le début existe lorsque je me mets à tourner, voir la chose naître dans le plan. C'est la stratégie du pêcheur à la ligne. C'est tout le contexte qui fait que quelque chose peut se passer. Dans cette scène c'est le dernier jour des vacances, Isaora reste au Portugal, son frère et sa belle-sœur ren-

trent à St Denis. Pendant un an on ne va pas se voir. En plus il y a ma présence qui a agité de vieux souvenirs et qui a resserré des liens. En plus la mère a été retrouvée. Isaora est sous l'effet de la découverte de cette mère. Il y a la remontée de son histoire à elle. L'ambiance psychologique y était favorable, après cela tient à la qualité des gens. Je savais aussi que si j'avais été là avec un cameraman, il serait parti sur la guitare ! alors que c'est sur Isaora qu'il faut marcher.

Bénédicté PAGNOT

Ce qu'il y a d'impressionnant dans cette séquence, c'est qu'à aucun moment on a une impression de mise en scène.

Robert BOZZI

La seule chose qui soit mise en scène c'est mon intervention à moi.

Et les images de 1970, les gens qui regardent ces images, il les découvrent vraiment, ils ne les ont jamais vues. C'est toute la difficulté d'arriver à ce que les gens acceptent d'être filmé sans savoir ce qui va se produire. Si je leur montre avant, c'est fini, l'émotion est passée, donc il faut absolument que ce soit la première fois.

Je n'ai jamais demandé à quelqu'un de faire ou dire quelque chose. Le seul à qui je l'ai demandé, c'est moi. C'est pour cela qu'il y a l'homme au chapeau. Parce qu'à un moment je me suis dit que j'avais besoin de césure, d'organiser le récit. Dans l'idéal j'aurais pris un acteur. Mais sur une période de temps si longue c'était impossible. Le seul qui était disponible, c'était moi ! c'est l'unique raison pour laquelle je me suis mis à l'écran.

Cette femme portugaise, Thérésa, qui dit de la cité HLM des Quatre milles qu'elle pensait que c'était des riches qui habitaient là. Cette femme, c'est des dizaines de fois que je suis allé chez elle, sans jamais montrer une seule photo. Je sentais que je ne pouvais pas allumer un projecteur chez elle, elle aurait changé d'attitude. Je suis donc venu chez elle à 8 h du matin, à 8 h du soir, à toutes les heures de la journée, simplement pour savoir où était la lumière, pour savoir quels étaient les obstacles qu'il pourrait y avoir durant le tournage. Chaque fois je posais la caméra sur la table, mais je ne tournais jamais. Chez elle il y avait la télévision allumée en permanence, donc, ce que je faisais c'était enlever le son. C'était donc devenu normal : j'arrivais, je baissais la télé !

Brigitte CHEVET

Est-ce que, à un moment, tu lui as demandé si tu pouvais la filmer, la mettre dans ton film ?

Robert BOZZI

Non ! Pas du tout. Je ne lui ai rien demandé. Il arrive un moment où tu n'as plus besoin de demander. C'est comme un chat. S'il veut venir sur tes genoux, il vient. Il faut arriver au moment où la relation est possible.

Pour arriver à pénétrer ainsi un milieu, c'est le militantisme qui m'a servi. Se rappeler de Ho Chi Min qui parlait d'être comme un poisson dans l'eau pour faire la guerre à la première puissance militaire au monde ! Je suis allé voir le curé qui faisait la messe portugaise à la basilique de St Denis. Ce qui fait que quand le dimanche matin je vais à

la sortie de la messe, le curé me salue et me présente à des gens. Et quand ils voient la relation que j'ai avec quelqu'un qui est indiscutable dans leur communauté, le projet avance. Pareil pour le football, pour les fêtes, j'ai mangé portugais pendant 2 ans ! Les 5

cafés portugais j'y passais tous les jours. J'ai vécu 2 ans dans la cité Franc-Moisin.

Dans mon sac il y avait mes outils de tournage, plus les adresses et l'enveloppe dans laquelle j'avais les photogrammes du film de 1970.

En 2 ans j'ai du tourner 40 heures. Plus de la moitié a été éliminée avant le montage. Je ne suis pas parti d'emblée avec la certitude de retrouver la mère et l'enfant. J'avais plusieurs pistes, que j'ai tournées et donc éliminées lorsque j'ai trouvé la mère, 8 mois après avoir commencé à tourner !

Tout ce que je faisais, c'était d'être au courant des emplois du temps de chacun. À partir de là, il y avait des choses que j'allais suivre et qui existaient sans moi, et des choses que je provoquais. C'est comme aux échecs : on bouge une pièce et on regarde ce qui se passe !

Philippe BARON

Dans le moment où tu retrouves la mère, on n'en est pas sûr, à commencer par elle. Mais tout le monde lui donne le «rôle» !

Robert BOZZI

Depuis que le film existe, il y a 4 mères qui se sont reconnues ! Ce que cela prouve, c'est que ce qu'elles reconnaissent, c'est la situation que montre le film des images de 1970.

“J’ai mangé
portugais
pendant 2 ans !”

Philippe NIEL

*Est-ce que tu en as ressenti une réhabilitation de **Les immigrés en France, le logement**, le «film de 1970» comme tu dis ?*

Robert BOZZI

Ce que j'ai découvert, c'est la façon qu'on eu les gens de s'approprier ce film. Un jour une femme qui s'était reconnue dans la séquence du brasero est venue me trouver après la projection. Tout à coup c'est devenu un film de portugais alors que pour moi c'est l'immigration dans n'importe quel pays du monde.

Philippe NIEL

*La première séquence des **Gens des baraques** commence par une sorte d'appropriation de ton film précédent (**Les immigrés en France, le logement**) et la dernière séquence est composée des images de José-Manuel, comme si l'on sortait du film par un autre film, mais en même temps, sur le plan économique, on revient à la condition d'immigré (en Suisse après la France).*

Robert BOZZI

Je suis l'arroseur arrosé ! comme dans les images de la publicité Ripolin, avec le peintre qui se peint lui-même !

J'ai pris des images à des gens dont je ne sais rien et je veux rendre à cet enfant les images qui lui appartiennent. Quand je le trouve en Suisse, je ne film rien de la Suisse, je le filme lui en train de regarder ces images. Mais non seulement je lui donne une image, mais je lui donne le film. Pour aller plus loin que lui rendre ses images de 1970, je lui donne mon film de 1994. Mais je suis forcé de le remettre d'où il vient, c'est-à-dire dans les images du bidonville de 1970.

C'est un des miracles du documentaire : comment aurais-je pu prévoir que José-Manuel faisait des lettres-vidéo à sa fiancée ?

C'est pour cela que le documentaire m'intéresse, je peux fabriquer la charpente, ou la nasse !

On en revient à l'importance des grecs : une histoire c'est la vie, la mort, l'amour. On n'en sort pas! même s'il y a toutes les combinaisons possibles. On est dans la mythologie. Si je parle de la mère et de l'enfant, c'est parce que c'est un mythe fondateur de toute l'humanité. C'est une crèche. Cette figure très forte, je m'en sors comme on donne une carotte à un âne !

Comment faire pour retrouver des gens dont on n'a pas eu de trace depuis 25 ans ? Ce film m'a appris qu'il y avait 2 façons de le faire. Soit tu fais un travail d'enquête policière, soit tu t'exposes toi, de façon à ce que au lieu de chercher les autres, ce soient les autres qui te cherchent. C'est pour cela que je dois aller dans les cafés portugais, etc... Ce n'est qu' «invité» que je peux filmer. Je ne me sers pas, j'attends qu'ils me donnent.

J'ai besoin de filmer des gens dont j'ai envie de montrer comment ils sont beaux.

Brigitte CHEVET

*Ta démarche est assez proche de celle de Henri-François Imbert (le réalisateur de **Sur la plage de Belfast** qui a fait l'objet de l'édition précédente de «*Désir de Film*»).*

Bénédicte PAGNOT

Aujourd'hui, un certain nombre de films sont fait à partir d'autres films. Est-ce parce qu'il est nécessaire de se ressourcer à ce qui s'est passé ?

Robert BOZZI

Pour moi le point de départ c'était qu'il y avait un film dont j'étais réellement insatisfait.

Ce que je veux, c'est faire des films sur le présent. Lorsque dans les projections on me demande de voir les deux films, j'ai toujours envie de répondre que pour moi la question ne se pose pas, puisque pour moi les deux films sont dans un seul film : **Les gens des baraques**. Il n'y a que 8 minutes du film de 1970 dans **Les gens des baraques**.

livrets parus :

Charles Najman

La mémoire est-elle soluble dans l'eau ?

Jean-Michel Carré

Beaucoup, passionnément, à la folie

Henri-François Imbert

***Sur la plage de Belfast
Doulaye, une saison des pluies***

Cesar Paes

Saudade do futuro

Christophe de Ponfilly

Massoud, l'Afghan

2001

Cet atelier s'adresse d'abord aux professionnels du cinéma et de l'audiovisuel de Bretagne et d'ailleurs...

Cette 3^e édition de «désir de film» a été rendue possible grâce à la collaboration de Films en Bretagne - union des professionnels, Comptoir du Doc, du TNB (Théâtre National de Bretagne) et de la Direction Régionale Jeunesse et Sports de Bretagne.

publication arbre

maquette cécile pélian pour films en Bretagne -
union des professionnels

adresse 50 bis, rue Jules le Grand-56000 Lorient

contacts 02 97 84 00 10

mail@films-en-bretagne.com