

Archipel 33 présente

Après **entre nos mains** et **histoire d'un secret**

À CIEL OUVERT

Un film de
Mariana Otero

France / Belgique - Couleur - DCP - Format 1: 85 - 1h50 - 2013

SORTIE LE 8 JANVIER 2014

Distribution

Happiness Distribution
19, rue des Saints Pères - 75 006 Paris
Tél : 01 82 28 98 40
info@happinessdistribution.com
Matériel : www.happinessdistribution.com

Presse

Magali Montet
Tél : 06 71 63 36 16
magali@magalimontet.com
Jonathan Fisher
Tél : 06 60 28 84 59
jonathan@magalimontet.com

SYNOPSIS

Alysson observe son corps avec méfiance.

Evanne s'étourdit jusqu'à la chute.

Amina ne parvient pas à faire sortir les mots de sa bouche.

À la frontière franco-belge, existe un lieu hors du commun qui prend en charge ces enfants psychiquement et socialement en difficulté. Jour après jour, les adultes essaient de comprendre l'énigme que représente chacun d'eux et inventent, au cas par cas, sans jamais rien leur imposer, des solutions qui les aideront à vivre apaisés.

Au fil de leurs histoires, A CIEL OUVERT nous ouvre à leur vision singulière du monde.

ENTRETIEN AVEC MARIANA OTERO



Quelle était votre idée de départ, avant d'aboutir à votre film A CIEL OUVERT ?

Le territoire de ce que l'on nomme « la folie » m'a toujours intriguée, fascinée, voire effrayée, et en même temps j'ai toujours pensé confusément que l'on pouvait y comprendre quelque chose et, même plus, que la folie avait quelque chose à nous apprendre. Après ENTRE NOS MAINS, j'ai voulu me confronter à cette altérité contre laquelle la pensée rationnelle semble devoir buter.

Je me suis alors rendue dans de nombreux foyers et institutions pour « handicapés mentaux ». Au cours de mes longs repérages, j'ai découvert à la frontière franco-belge, un Institut Médico-Pédagogique pour enfants quasi unique en son genre en Europe, le Courtil.

L'idée inaugurale de cette institution est que les enfants en souffrance psychique ne sont pas des handicapés à qui il manquerait quelque chose pour être comme les autres. Au contraire, au Courtil, **chaque enfant est avant tout considéré par les intervenants comme une énigme**, un sujet qui possède une structure mentale singulière, c'est-à-dire une manière originale de se percevoir, de penser le monde et le rapport à l'autre. Les intervenants, en abandonnant tout a priori et tout savoir préétabli, essaient de comprendre la sin-

gularité de chaque enfant afin de l'aider à inventer sa propre solution, celle qui pourra lui permettre de trouver sa place dans le monde et d'y vivre apaisé.

J'ai donc rencontré là une manière extraordinaire **de penser et de vivre avec la folie**, et une institution qui met au cœur de son travail le sujet et sa singularité. Plus généralement, j'y ai trouvé une manière d'approcher l'autre qui m'a intimement touchée et qui, je l'espère, traverse le film de bout en bout : quel qu'il soit, l'autre doit avant tout être regardé comme un mystère à nul autre pareil.

Y a-t-il eu une expérience décisive, qui vous a montré que le film était possible ?

J'ai centré le film sur une partie seulement du Courtil, mais en réalité, c'est un très grand établissement : 150 intervenants s'y côtoient, pour 250 enfants, adolescents ou jeunes adultes répartis en plusieurs groupes dans différents espaces. J'ai fait la première période de repérages avec Anne Paschetta qui m'avait présenté le Courtil et avec qui j'ai écrit le projet de film. Nous avons passé pas mal de temps entre juin et novembre 2011 à aller d'un groupe à l'autre, à rencontrer les enfants et les intervenants, à partager les repas, les ateliers, les différents moments de vie, et aussi, à assister aux réunions hebdomadaires de chaque groupe.

Au départ, si j'avais bien compris le principe de base de cette institution, et c'est ce principe qui m'avait séduite, le quotidien restait très déroutant. Je ne comprenais rien au comportement des enfants : avant d'assister soudain à une crise, ou à la manifestation évidente d'une souffrance, je ne saisis pas où était la folie de certains d'entre eux. Le travail des adultes me semblait aussi obscur. Par exemple, je ne comprenais pas ce que faisaient les enfants à l'atelier musique. Je voyais bien qu'ils n'apprenaient pas à faire de la musique, que là n'était pas l'objectif, mais quel était-il ? Cette sensation de regarder et de ne pas arriver à voir, d'observer sans arriver à saisir les enjeux, ni ceux des enfants, ni ceux des adultes, était très perturbante.

C'est seulement en parlant avec les intervenants, en les écoutant s'interroger sur les enfants, au cas par cas, pendant les réunions hebdomadaires, que j'ai commencé à voir, ce qui jusque-là était resté, à mes yeux, opaque et mystérieux. J'ai perçu la logique propre, la structure et la cohérence du monde de chaque enfant. Les interventions au quotidien des adultes m'ont semblé à la fois moins étranges et moins banales. Ces premières semaines ont constitué une expérience extraordinaire, celle d'un lent dévoilement, comme la découverte d'un territoire inconnu, celui de la folie.

Alors, j'ai commencé à imaginer un film dont l'enjeu serait de faire vivre au spectateur cette incroyable expérience de dessillement du regard que je venais moi-même de vivre.

Comment avez-vous été reçue au Courtil ?

J'ai d'abord rencontré l'équipe de direction et la coordination du Courtil qui rassemble les responsables thérapeutiques des différents groupes. Je leur ai parlé de mes recherches, de mes repérages dans plusieurs foyers, mais je leur ai surtout parlé de ma manière de travailler comme cinéaste qui implique beaucoup de temps de repérages et de temps d'immersion. Je leur ai aussi montré mes précédents films. Ce sont tous ces éléments qui leur ont donné confiance et qui, du coup, je crois, les ont convaincus de me laisser faire les premiers repérages dans leur institution. Nous étions dans une relation de confiance. Au départ, par exemple, avant de voir comment je travaillais, ils ne souhaitent pas que je filme les enfants. D'ailleurs, je n'étais pas sûre que cela soit nécessaire non plus. Mais plus je percevais ce qui se jouait au Courtil, plus je prenais conscience qu'il serait sans intérêt de faire le film sans les enfants : les allers et retours entre les réunions, les analyses et le quotidien allaient forcément structurer le film comme ils avaient structuré mon regard. Du côté de la direction du Courtil et des intervenants, une fois la confiance et le dialogue installés, ils ont considéré que ma présence de cinéaste au sein des groupes de vie et des ateliers ne dérangerait pas, mais qu'au contraire, elle allait pouvoir apporter quelque chose au travail, aux trouvailles et inventions des enfants. Je serais une intervenante parmi d'autres, « une intervenante à caméra » qui pourrait être prise à parti tantôt par les enfants et tantôt par les intervenants.

Au Courtil, ma présence était envisagée, et c'est assez exceptionnel et unique pour être souligné, comme un élément de la vie, du travail. Jamais dans mon parcours de cinéaste, ma place et, à travers moi, la place du regard n'avaient été

interrogées comme elles allaient l'être ici.

Pourquoi avoir choisi plusieurs enfants et ne pas vous être centrée sur un ou deux ?

Bien sûr, j'aurais pu envisager de centrer le film autour d'un enfant. Mais, en général, je n'aime pas faire reposer mes films sur un seul personnage, car j'ai l'impression de faire peser alors sur lui un poids trop lourd. Je préfère mêler l'intimité et l'émotion de plusieurs personnages. De leur conjugaison peut alors se dégager une réflexion plus large.

Dans le cas de A CIEL OUVERT, raconter l'histoire d'un seul enfant n'aurait pas permis de mettre au centre du film une compréhension plus générale de la folie. La multiplication des personnages était indispensable pour faire vivre au spectateur l'expérience du regard et de la pensée qui est à l'origine du projet.

Comment avez-vous choisi les enfants et les intervenants du film ?

Une fois certaine de pouvoir faire le film, j'ai effectué, toute seule cette fois-ci, et toujours sans caméra, une deuxième immersion quasi quotidienne de février à mars, dans la perspective précise du tournage à venir.

Pour aller plus loin dans la compréhension des enfants et des interventions des adultes, il fallait que je choisisse un groupe particulier. Après avoir passé du temps dans les différents groupes, je me suis recentrée sur le groupe « Capi », celui dans lequel les enfants sont les plus jeunes, entre 4 et 16 ans. Ce groupe vit dans un ancien corps de ferme, là où le Courtil est né, il y a 30 ans. La responsable thérapeutique, Véronique Mariage, y travaille depuis sa fondation. Elle y a créé un atelier « semblant » et un atelier jardin qui sont assez exemplaires de ce que je voulais filmer. J'ai senti aussi qu'elle avait très envie de transmettre une manière de travailler qu'elle avait développée et fait évoluer depuis toutes ces années avec son équipe. Et puis j'ai bien accroché avec les enfants et les intervenants de ce groupe : d'une manière générale, comme pour mes autres films, je filme ceux avec qui il y a rencontre.

Avez-vous préparé le tournage dans sa forme, ses parti-pris esthétiques ?

Je voulais que l'image soit fidèle à ce que je ressentais dans ce lieu, à savoir une grande douceur, quelque chose de lumineux et de joyeux. Or, une fois passés par le filtre de la caméra, certains décors et certaines lumières auraient paru ternes. J'ai donc décidé de modifier la décoration et les éclairages pour être au plus près de ce que j'y voyais. J'ai demandé à Hélène Louvard, la chef opératrice qui a travaillé avec moi sur HISTOIRE D'UN SECRET, de venir « préparer » la lumière des salles où j'allais tourner régulièrement pendant trois mois : nous avons changé tous les néons, nous avons mis de la gélatine aux fenêtres pour atténuer les contre-jours et même repeint certains murs !

Comment avez-vous imaginé le film ?

Je savais, au départ, très clairement ce que je voulais que le film raconte au final, mais comment y arriver restait, même

une fois le projet écrit, difficile à déterminer. Car, dans un lieu comme le Courtil, où c'est le sujet et ses inventions qui sont au centre, les histoires de chaque enfant sont toujours différentes et il est impossible de prévoir les événements. De plus, l'importance des événements se saisit, s'évalue bien après qu'ils aient eu lieu, au regard de l'évolution de l'enfant c'est-à-dire dans « l'après coup ».

Au Courtil, on peut dire que **les histoires s'écrivent à rebours**. Ce qui est tout à fait déroutant... vertigineux même.

Filmer en documentaire, c'est en général quelque chose qui se construit par le regard, bien avant le tournage : il s'agit de voir, d'avoir une vision et de prévoir. Pour ENTRE NOS MAINS par exemple, j'avais visité de nombreuses coopératives durant les repérages et j'avais demandé aux salariés de me raconter dans le détail comment leur coopérative était née. Du coup, je connaissais les différents scénarios possibles, je m'y étais préparée, je savais quelles scènes il faudrait que je filme pour raconter dans l'usine particulière où se déroulerait le tournage, la naissance de la coopérative. Pour A CIEL OUVERT, il en allait tout autrement.

Malgré les repérages, malgré ce que j'avais vu, malgré les histoires sur les enfants que l'on m'avait racontées, je n'étais pas beaucoup plus avancée sur les scénarios possibles. Tout allait être forcément différent. Certes j'avais aiguisé mon regard durant mes repérages, je voyais mieux que quand j'étais arrivée au Courtil. Mais ma capacité de prévision s'arrêtait là. J'avais une petite longueur d'avance sur les événements qui allait me permettre de les filmer à peu près justement, mais je n'avais pas de « visibilité » au-delà.

Comment s'est déroulé le tournage sur la durée ?

J'ai tourné beaucoup pendant trois mois dans une concentration absolue, la caméra accrochée à moi huit heures par jour, avec la sensation que chaque instant pouvait être précieux. De plus, pour arriver à filmer les scènes, il fallait que j'oublie mes repères habituels qui me permettent de jauger l'importance d'un événement et ce qui s'y joue. Au Courtil, ces repères n'étaient pas forcément justes et auraient pu me faire passer à côté de l'essentiel. Pour conserver cette acuité du regard, pour être juste dans le tournage de chaque scène, il fallait que je sois présente quotidiennement auprès des enfants et des intervenants. Je ne tournais pas tout mais je restais toujours avec eux, sur le qui-vive.

Au fur et à mesure du tournage, je percevais l'importance de certaines scènes que je complétais alors avec d'autres scènes, qui elles-mêmes prenaient une autre valeur la semaine suivante. En fait, ce fut un tournage complètement atypique, passionnant et très différent de tout ce que j'avais pu vivre jusque-là.

Comment ont réagi les adultes et les enfants à la présence de la caméra ?

Les adultes ont intégré ma présence dans leur travail. Cela a été plus facile pour certains que pour d'autres. Et j'ai filmé plutôt ceux qui se sentaient à l'aise avec mon regard.

Pour les enfants, nous savions avant de commencer le tournage que la relation à la caméra allait être très particulière et directement liée à leur manière singulière de vivre leur relation à l'autre, au corps et au monde.

Parce que je savais que la relation à la caméra, c'est-à-dire au regard, pouvait être centrale, j'ai choisi, dans les scènes avec les enfants, de travailler seule, sans mon ingénieur du son. J'ai décidé de porter la caméra attachée au corps grâce à un système d'hamachement léger et souple, que je n'avais jamais utilisé auparavant, l'Easyrig. J'étais devenue un corps-caméra. Et même quand je ne filmais pas, je portais tout cet attirail.

Y a-t-il eu des différences dans leur relation à la caméra ?

Oui, dès le début du tournage, soit ni moi ni la caméra n'existaient, soit les enfants s'adressaient à moi comme si je n'avais pas de caméra, soit ils ne s'intéressaient qu'à la caméra. D'une certaine manière, pour eux, il n'y avait pas de hors-champ. C'est pourquoi, à l'occasion, les interactions des enfants avec moi et avec la caméra ont pu être commentées dans les réunions et les supervisions au même titre que tout autre élément d'un atelier.

Dans tous les cas, il n'y avait chez ces enfants ni narcissisme, ni gêne, ni honte, ni timidité : leur image, le rendu de leur image leur importait peu. C'est leur rapport à l'autre ou au regard qui était directement en jeu, qui pouvait les agresser ou, au contraire, les apaiser.

Prenons l'exemple d'Evanne. Pour lui, au début du tournage, la caméra n'existait pas, et c'était comme si j'étais transparente. Puis, peu à peu, en même temps qu'il changeait, que « l'autre » commençait à prendre consistance pour lui, j'ai vu qu'il commençait à me voir, à voir la caméra. Aussi, la première fois qu'il a eu « un regard caméra », j'ai été très émue : il racontait un changement chez Evanne, il avait une valeur bien différente de tous les autres regards caméra que j'avais pu filmer jusque-là.

Pour Alysson, qui pendant les repérages n'avait quasiment pas fait attention à moi, ma présence silencieuse de caméra-woman est devenue très importante. Les intervenants et moi avons eu l'impression que la caméra rassemblait le corps d'Alysson et lui permettait de le mettre en mouvement. Là aussi, il s'est passé quelque chose de très fort qui m'a fait penser au rapport que les acteurs peuvent entretenir avec la caméra : non pas dans le désir d'être vus, qui n'est sûrement pas fondamental, mais relativement à une fonction qui est plus essentielle : elle les rassemble.

La relation à la caméra était ici très forte, très « signifiante », c'est pourquoi tout à fait logiquement elle a pris une place dans le montage final du film.

Comment s'est passé le montage du film et comment s'est élaborée la construction ?

Au final, j'ai filmé 180 heures (pour ENTRE NOS MAINS, j'en avais filmées 60 sur la même durée de tournage). Avec Nelly Quettier, la monteuse, nous n'avons pas regardé l'ensemble

des rushes avant de commencer le montage. Cela aurait été trop long et inefficace. J'ai préféré lui raconter par le menu le parcours des enfants afin qu'elle puisse évaluer ensuite l'importance de ce qui aurait pu lui paraître au premier abord anodin ou vice-versa. Ce « récit » des rushes nous a pris plus d'une semaine.

Puis nous avons monté les séquences, personnage par personnage, en essayant de mettre en évidence la singularité de chaque enfant et son cheminement. Au bout de quatre mois de montage, nous avons quatre heures qui rassemblaient des scènes construites à partir des quatre personnages principaux : Jean-Hugues, Alysson et Evanne. Ensuite, il a fallu organiser le film en croisant ces « histoires » tout en faisant exister l'espace et le temps, même si la construction du film n'était pas uniquement chronologique.

Il fallait, avec le montage, faire comprendre la folie de manière à la fois sensitive, émotive et intellectuelle, en construisant une forme de dramaturgie avec les enfants qui devait intégrer un aller-retour constant entre le quotidien et les réunions. Il fallait éviter le systématisme et garder toujours l'émotion liée aux personnages. L'écueil aurait été de devenir didactique : le film devait rester une expérience et non pas une leçon. Plus que de donner des explications, l'essentiel pour moi était de faire vivre au spectateur l'expérience de la compréhension, c'est-à-dire aussi l'émergence d'un regard. Le film ne pouvait faire l'économie du temps : le temps de l'interrogation d'abord, puis celui de la découverte et enfin celui de la compréhension. Avec Nelly Quettier, nous ne voulions pas, par exemple, faire l'économie d'un début déroutant. C'est pourquoi, nous avons décidé de ne donner aucune explication sur le lieu ou sur les enfants, afin que le spectateur ait le sentiment de plonger dans un univers différent, non identifiable.

Pourquoi avez-vous mis de la musique dans le film ?

Je voulais une musique qui puisse indiquer parfois qu'il y a quelque chose à voir derrière une scène a priori banale. En particulier avec Alysson : par exemple, quand l'intervenante fait la cuisine avec elle, quelque chose se joue au-delà de la simple activité cuisine : la cuisine c'est une manière de mettre le corps d'Alysson en mouvement et de faire en sorte qu'elle le sente moins morcelé.

C'est Fred Fresson, le musicien qui avait fait la musique de la séquence de comédie musicale pour ENTRE NOS MAINS, qui a composé la musique en étroite collaboration avec la monteuse et moi-même.

Les intervenants et les enfants ont-ils vu le film ?

Les adultes ont vu le film et ils ont été très heureux de la représentation de leur travail. Même « condensée » ainsi sur une heure cinquante, elle leur a semblé juste, jamais simplificatrice. Ils ont aimé la représentation qui est donnée des enfants, ils ont aimé qu'ils soient montrés comme des sujets complexes, dont on puisse entendre à la fois les joies et les souffrances.

Les enfants, eux aussi, ont vu le film. Chacun évidemment a réagi de façon différente. Cela a été une expérience très intéressante, y compris dans le cadre du travail du Courtil.

Evanne, par exemple, pendant toute la durée de la projection, a été très attentif. Il a demandé sans cesse où étaient les intervenants qu'il voyait dans le film au moment où il les voyait, c'est-à-dire dans le présent de la projection. Nous avons eu l'impression que quelque chose du temps se mettait à exister durant sa vision du film. Il prenait conscience que lui-même et les intervenants étaient à la fois dans le film, dans une histoire passée, et à la fois en train de regarder le film, dans une histoire présente : deux temps ont coexisté, le présent de la projection et le passé de ce qui était montré. Pour lui, et pour la première fois peut-être, le temps se matérialisait. C'était très impressionnant de voir cet enfant de huit ans percevoir quelque chose du temps.

Pourquoi n'avoir pas intégré les parents au film ?

C'est un choix de réalisation que j'ai fait dès les repérages. Au Courtil, les intervenants sont en contact régulier avec les parents et les rencontrent individuellement au moins une fois ou deux par trimestre. Par contre les parents ne rentrent pas dans les groupes ou les chambres sauf exception.

J'aurais donc pu filmer quelques réunions entre intervenants et parents. Mais alors la problématique des parents risquait de prendre le pas sur celle des enfants. Or je voulais que le film reste centré sur les enfants et leur manière de vivre le monde.

Mais, avant le tournage, j'ai assisté à des entretiens et j'ai rencontré les parents pour leur parler du film. Je leur ai aussi montré le film terminé. Parfois ils y ont découvert des aspects de leurs enfants qu'ils ne connaissaient pas.

Une dernière chose frappe dans le film, la présence de la nature...

La nature est toute proche, juste là, derrière les bâtiments, le jardin, les champs, le canal, souvent balayés par le vent. Les enfants sont extrêmement sensibles à la nature, aux animaux, à la terre, au ciel. La question du vivant, de ces corps qui grouillent sous la terre, ou encore de ce qui s'y mange ou pas, mais aussi de ce ciel immense et sans limites que traversent parfois des avions « sans ailes », des nuages et des orages, tout cela préoccupe ou ravit les enfants. L'organisation de leur monde, l'approche parfois problématique de leur corps, passent par l'appréhension de la nature elle-même. C'est particulièrement flagrant pour Alysson, mais aussi pour Evanne. C'est pourquoi j'ai voulu intégrer les paysages, la terre et le ciel dans le film. Et puis, au début du tournage, pour me parler de ces enfants, un des intervenants a repris l'expression de Lacan en me disant qu'ils ont un « inconscient à ciel ouvert ».

Entretien réalisé par Antoine De Baecque.

LE COURTIL. TROIS QUESTIONS À DOMINIQUE HOLVOET, ALEXANDRE STEVENS ET BERNARD SEYNHAEVE

Dominique Holvoet : psychanalyste, directeur thérapeutique du Courtil.

Alexandre Stevens : psychiatre, psychanalyste, fondateur du Courtil.

Bernard Seynhaeve : psychanalyste, directeur du Courtil.

Racontez-nous l'histoire du Courtil.

Dominique Holvoet : C'est en 1983 que le Docteur Alexandre Stevens, alors jeune psychiatre et psychanalyste en formation dans l'Ecole du Docteur Lacan, fonde le Courtil, installé en Belgique, mais dans la banlieue de la grande agglomération Lille Roubaix Tourcoing. Il s'agit d'un projet résolument orienté par la psychanalyse qui articule la nécessaire protection de l'enfant en souffrance psychique avec l'accueil de sa particularité en tant que sujet.

Le projet du Courtil trouve refuge dans un institut médico-éducatif tenu jusque-là par une congrégation religieuse. Une heureuse rencontre entre le nouveau directeur, Bernard Seynhaeve, et le jeune psychiatre permet que s'ouvre le « Courtil de base » où les enfants peuvent évoluer dans une ferme dans laquelle ont été installés un hébergement et un centre de jour. C'est là que, trente ans plus tard, se tourne le film. Véronique Mariage, alors professeure de l'école toute proche, rejoint l'expérience pionnière. De nombreux autres professionnels attachés à la psychanalyse suivent rapidement et contribuent par leur travail clinique et théorique à l'élaboration de l'expérience.

Devant l'évolution positive des enfants, le Courtil s'étend ; une seconde section est créée. En 1993, après dix années d'expérience avec les enfants, Alexandre Stevens fonde avec Philippe Bouillot et moi-même la troisième section du Courtil, le Courtil Jeunes Adultes. Aujourd'hui le Courtil accueille pour des séjours de longue durée en service résidentiel ou en accueil de jour plus de 250 enfants et jeunes adultes. Il contribue en outre à la formation de nombreux intervenants, accueillant chaque année une cinquantaine de stagiaires du monde entier.

Quelles modalités de travail mettez-vous en œuvre au Courtil ?

Alexandre Stevens : Quand nous disons que c'est une institution orientée par la psychanalyse, que désignons-nous ainsi concrètement ? Il n'y a pas de cures analytiques au Courtil, et c'est très important de le souligner, mais un usage pratique du psychanalyste. Nous voulions par ce choix éviter un double écueil : celui du psychanalyste spécialiste et celui de l'institution salle d'attente du psychanalyste. La psychanalyse irrigue le travail, un grand nombre des membres de l'équipe sont, ou ont longuement été, en analyse. Mais le travail se fait dans le partage du quotidien avec les enfants. Alors que fait-on ? Que dit-on ? Il n'y a pas de règle absolue, mais nous cherchons à laisser au cas par cas une large place à l'invention, à la rencontre, à la surprise. Car pour ces enfants en grande souffrance subjective, l'invention, toujours un peu symptomatique, est essentielle, elle est une part de leur solution, elle leur permet de se stabiliser ou de commencer à produire une solution.

Au Courtil, nous soutenons ces inventions du sujet à tous les niveaux de la vie quotidienne. Les ateliers, qui rythment les journées et qui sont le lieu principal de leur élaboration, sont laissés à la

liberté et à la créativité des intervenants (c'est ainsi que nous appelons tous ceux qui travaillent sur le terrain, qu'ils soient éducateurs ou responsables). Il n'y a pas d'objectif à atteindre a priori. Parfois la visée est plus précise, ainsi l'atelier « semblant » de Véronique Mariage qu'on voit dans le film et qui permet aux enfants d'entrer dans cette dimension du semblant, du jeu, où les mots sont un peu moins réels.

Le travail avec les parents fonctionne sur le même principe. Ils sont reçus à un rythme qui se décide au cas par cas. En principe les parents ne peuvent pas entrer dans la partie du Courtil où vit leur enfant afin de respecter l'intimité du jeune et sont donc reçus dans un bureau. Mais il peut y avoir des exceptions.

La pédagogie est aussi présente au Courtil. Chaque fois que possible, les jeunes sont inscrits dans le régime scolaire, ordinaire ou spécialisé (1), et pour ceux qui nécessitent une prise en charge pédagogique plus personnalisée, il y a également une structure interne à l'institution, appelée joliment « L'Eveil ».

L'effet thérapeutique de notre travail quotidien est aussi lié au fait de rendre la vie agréable. Les groupes du Courtil ne sont pas des groupes thérapeutiques mais des groupes de vie : plaisir et jeu y ont leur place.

(1) En Belgique l'école n'est pas organisée tout à fait de la même façon qu'en France. En Belgique, si un enfant ne peut pas suivre le programme, il peut bénéficier d'un enseignement adapté qui est proposé dans des écoles dites « spécialisées ».

Pourquoi avez-vous accepté de vous laisser filmer par la caméra de Mariana Otero ?

Bernard Seynhaeve : Nous avons accepté parce que c'était la caméra de Mariana Otero. Ou plutôt, parce que c'était Mariana. Je connaissais vaguement Mariana Otero, mais je ne connaissais pas Mariana. J'ai visionné son premier film. L'énonciation y était. Ce qui la turlupina dans ce film, c'était ce qui fait la singularité des êtres parlants, leurs failles. L'Humain. J'ai donc été intéressé de faire sa connaissance. Ce fut une rencontre. Il m'a fallu un peu de temps pour rencontrer la personne, soit percevoir quelque chose de son énonciation au-delà de son énoncé. Je pense pouvoir affirmer qu'il en a été ainsi pour tous ceux qui l'ont rencontrée dans l'institution. Pas seulement tous les intervenants, mais aussi, et même surtout, les enfants. A travers nos rencontres répétées et ses questions, toujours orientées vers le même point, nous nous sommes fait une petite idée de ce qui la préoccupait, de ce qui la tannait, de ce qui brillait pour elle dans sa vie : elle voulait comprendre, elle voulait savoir. Elle avait un désir ardent de comprendre pour raconter le vécu des enfants, leur joie de vivre, mais aussi leur insupportable, au plus près du quotidien. Mariana a passé plusieurs mois au Courtil pour effectuer son repérage. Elle a ensuite passé trois autres mois pour réaliser son film. C'est dire si nous avons pu nous parler, échanger. Mariana a donc pleinement acquis notre confiance, celle de tous les travailleurs du Courtil, celle des enfants, et celle des parents, sans résistance.

www.courtill.be

MARIANA OTERO RÉALISATRICE

Née en 1963, Mariana Otero, après des études de cinéma à l'IDHEC, se passionne pour le documentaire. Elle réalise plusieurs films pour Arte dont LA LOI DU COLLÈGE qui deviendra le premier feuilleton documentaire de la chaîne.

Entre 1995 et 2000, Mariana Otero vit au Portugal où elle réalise CETTE TÉLÉVISION EST LA VÔTRE. En dévoilant le fonctionnement de la plus grande télévision commerciale du pays, la SIC, ce film créera une énorme polémique. Puis Mariana Otero revient en France et se tourne vers le cinéma avec notamment HISTOIRE D'UN SECRET. Ce film, au terme d'une enquête sur un secret de famille, révèle un tabou politique et social. Il sera primé dans de nombreux festivals internationaux.

En 2010, Mariana Otero réalise ENTRE NOS MAINS, qui raconte comment des salariées découvrent une nouvelle liberté en essayant de transformer leur entreprise en coopérative. Ce film sera nommé aux César du Meilleur Documentaire en 2011.

FILMOGRAPHIE

- 2010 **ENTRE NOS MAINS** (Documentaire, 90', 35mm)
Festivals : Cannes/ACID, Lussas, La Rochelle, Tübingen, Doc Lisboa, Agadir, Buenos Aires, New York...
Nommé aux César 2010 dans la catégorie Meilleur Documentaire
Edition DVD Diaphana
- 2003 **HISTOIRE D'UN SECRET** (Documentaire, 90', 35mm)
Festivals : Festin d'Aden, Valladolid, Florence, Belo Horizonte, Lussas, La rochelle, Locarno, Nyons, Buenos Aires, Films de Femmes de Créteil
Primé aux festivals de Valladolid, Florence, Belo Horizonte
Edition DVD chez Blaq Out
- 1997 **CETTE TÉLÉVISION EST LA VÔTRE** (documentaire, 60', Beta SP)
Diffusion : Arte, RTBF, SIC, Grèce, Hollande
Mention Spéciale au Festival de Vic Le Comte
- 1994 **LA LOI DU COLLÈGE** (feuilleton documentaire en 6 épisodes de 28' Hi8)
Diffusion : Arte, Planète, La Cinquième, Suisse...
Prix du Meilleur Film Documentaire en Vidéo aux 5èmes Rencontres du Cinéma Documentaire à Lisbonne, "Jury'sTip" Prix Europa, 1995
Edition en DVD chez Blaq Out
- 1991 **NON-LIEUX** (75' documentaire en coréalisation avec A.Rojo. V8)
Diffusion : Arte
Prix du Meilleur Documentaire au Festival Cinéma et Banlieue de Vaulx en Velin
- 1991 **LOIN DE TOI** (8' Documentaire V8)
Diffusion : Arte



DENIS FREYD PRODUCTEUR

A CIEL OUVERT a été produit par Denis Freyd, qui poursuit ainsi avec Mariana Otero une collaboration commencée il y a vingt ans.

Denis Freyd est également le producteur régulier des films des frères Dardenne (qui ont coproduit A CIEL OUVERT), de Ursula Meier ou de Gérard Mordillat. Il a aussi produit les derniers films de Pascale Ferran, Pierre Schoeller ou Abderrhamane Sissako.

NELLY QUETTIER MONTEUSE

Avec plus de trente années de carrière, Nelly Quettier a collaboré avec Leos Carax (HOLY MOTORS), Claire Denis (BEAU TRAVAIL), Pierre Jolivet (STRICTEMENT PERSONNEL) ou encore Ursula Meier (L'ENFANT D'EN HAUT).

Nelly Quettier a déjà travaillé avec Mariana Otero en 2003 pour le film HISTOIRE D'UN SECRET.



FICHE TECHNIQUE

Réalisation **Mariana Otero**
Montage **Nelly Quettier**
Image **Mariana Otero**
Préparation lumière **Hélène Louvart**
Son **Olivier Hespel, Félix Blume**
Montage Son **Cécile Ranc**
Mixage **Nathalie Vidal**
Un projet écrit par **Mariana Otero, Anne Paschetta**
Musique **Frédéric Fresson,**
avec la complicité de **Mathias Lévy**
et **Antonin Fresson**
Producteur **Denis Freyd** - Archipel 33
Coproducteurs **Jean-Pierre** et **Luc Dardenne**
Les Films du Fleuve

Une coproduction Archipel 33, ARTE France Cinéma, Les Films du Fleuve, R.T.B.F. (télévision belge) - Secteur documentaires avec la participation de ARTE France, du Centre National du Cinéma et de l'image animée, avec le soutien de la Région Ile-de-France, développé avec le soutien du PICTANOVO Nord-Pas de Calais. Ventes Internationales Doc & Film International. Distribution France Happiness Distribution.



Archipel 33 présente

À CIEL OUVERT

Un film de
Mariana Otero

