

DÉRIVES ET LES FILMS D'ICI
PRÉSENTENT



UNE VIE COMME UNE AUTRE

UN FILM DE
FAUSTINE CROS

maman vue par Faustine

dérives

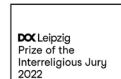


Scam*



un film de

FAUSTINE CROS



Prix () 2022



Photos et bande-annonce sur

<https://www.derives.be/films/une-vie-comme-une-autre>

Dérives
+32 4342 49 39
info@derives.be

Les Films d'ici
+33 01 44 52 23 23
courrier@lesfilmsdici.fr

Attaché presse
Rodrigue Laurent
rodrigue laurent@aol.com

2022 - 68' - Belgique/France
Couleur - Français - VOSTEN - DCP - 5.1 - HD - 16/9



SYNOPSIS

Mon père a immortalisé, dans des films de famille, les plus beaux moments de sa vie, tandis que les difficultés de ma mère frappaient l'angle mort de ses images.

Aujourd'hui, je revisite ces films pour raconter une autre histoire : celle d'une femme qui voit son rôle de mère lui enlever peu à peu sa liberté.

UNE VIE COMME UNE AUTRE

Une mère révèle un jour à sa fille, sans grand fracas, avoir fait une tentative de suicide peu de temps auparavant. La fille, immanquablement, s'interroge : quelle est cette vie à laquelle sa mère voulait mettre fin ? Comment en arrive-t-on là ?

Faustine Cros, pour tenter de comprendre le geste de sa mère, décide d'utiliser les images d'archive que son père a filmées. Sur plusieurs années se déploie la construction d'une famille à travers des moments de vie comme des repas, des trajets en voiture, des jeux. Montrées chronologiquement, elles sont doublées de la voix de la cinéaste qui les relit à l'aune de la tentative, avec bienveillance et ténacité tout à la fois. Elle cherche à y distinguer ce qui se joue de plus que ce que son père pensait filmer. Et pour les éclairer plus avant, la réalisatrice filme le présent, son père et sa mère dans l'ordinaire de leur retraite, dans la maison familiale. On pourrait penser que Faustine Cros suit les traces de son père en répétant la mise en image du quotidien. Mais s'ils ont en commun ce maniement de la caméra, l'objectif est ici tout autre. La façon dont père et fille

pensent les images, les mettent en scène, les travaillent et les préparent, tout cela est singulièrement différent. Et c'est dans cette différence que se joue une double émancipation.

Celle de Faustine d'abord, en dialogue constant avec son père, par leurs images entrecroisées. Son émancipation prend une forme apaisée : accepter un héritage (deux générations de cinéastes la précèdent dans la famille) et s'en démarquer.



Celle de Valérie ensuite, sa mère, qui sort de ses rôles sociaux – mère, épouse, femme au foyer – que les images d'archive mettent en évidence avec une violence sourde, pour aller vers autre chose, l'affirmation de sa liberté. Face à la caméra de Faustine, Valérie parfois rechigne et ce qui se joue dans ses refus n'est autre que le déploiement d'un nouveau rapport à la caméra, et peut-être, par conséquent, d'un nouveau rapport à la vie – car chez les Cros, l'image c'est de la vie.

Cet « autre chose » que la réalisatrice trouve dans les images de son père ne se cache pas. L'invisible de l'image, ce n'est pas ce qui n'y est pas, mais ce qu'on



a vu sans comprendre. A côté de la mère, on voit une femme qui s'étirole peu à peu face à l'absence de perspective professionnelle. A côté des facéties mises en scène pour la caméra, on sent le poids d'une société où être mère devrait suffire à l'épanouissement d'une femme. A côté des tâches quotidiennes accomplies, on voit la charge ménagère s'amplifier. Tandis que son père, l'œil rivé à sa caméra, absorbé par ses images, semble paradoxalement aveugle à cette aliénation progressive. Elle résonnera longtemps en nous, cette séquence où, après l'avoir filmée porter de lourdes courses jusqu'à sa cuisine, la caméra assiste à un moment de rupture décisif, où la mère se rebelle face à sa condition. Dans



cette scène se loge le cœur de ce documentaire : la manière dont on est toujours déjà pris dans des dispositifs plus grands que soi, qui nous embarquent sans qu'on ait, d'abord, l'impression de les subir. Et elle résonne d'autant plus que nous, spectateur ou spectatrice, restons hantés tout du long par cette tentative de suicide, filigrane qui nous exhorte à scruter chaque image.

« Une vie comme une autre » affirme aussi que l'on peut questionner finement son histoire personnelle pour en faire du cinéma, que l'on peut transformer le film de famille et sa charge nostalgique, a priori destiné à un

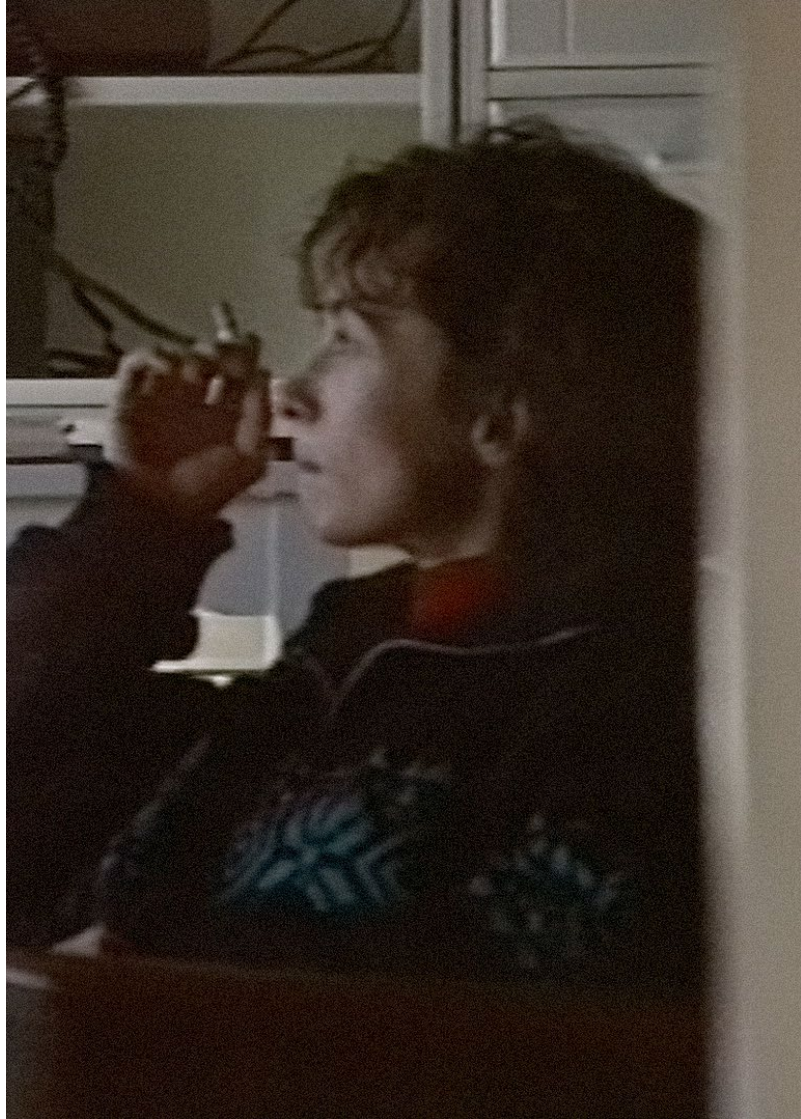
cercle restreint de personnes, en un matériau riche et complexe à même de toucher chaque spectateur et spectatrice.

Pour cela, il s'agit, plus que « d'assumer » sa place, de l'embrasser, dans le sens d'une adhésion volontaire. Car Faustine Cros se situe elle-même à cheval entre vie et cinéma, entre intime et politique. Elle est impliquée et à distance, fille et tout à la fois cinéaste, sans que l'une exclue l'autre. Son travail mémoriel, tour à tour pudique ou engagé, assertif ou interrogatif, est à l'affût des angles morts d'une époque tout comme des vies singulières qui passent trop vite. Et son cinéma les ravive avec amour.

Une analyse de Catherine Lemaire

entretien avec
FAUSTINE CROS

« Je voulais mettre en
évidence le politique qui se
retrouve dans l'intime »



D'où vient la volonté de se réapproprier ces images et de les réinterpréter ?

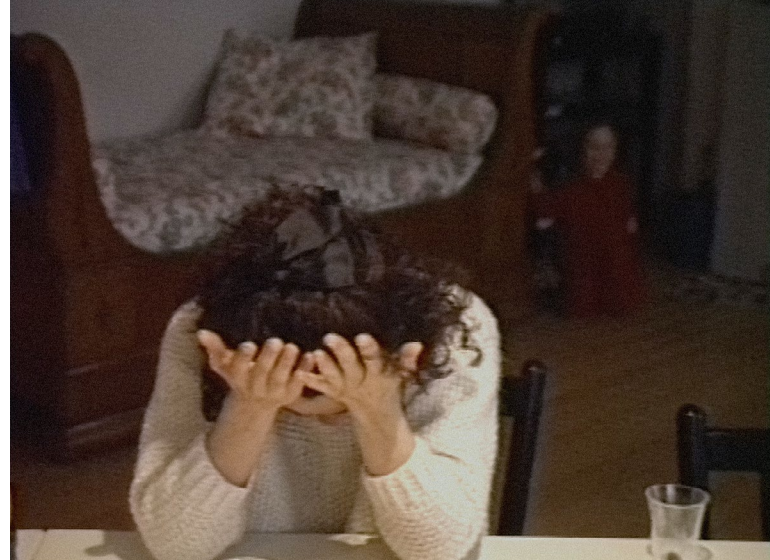
Faustine Cros : Pour moi, et pour ma famille, les images faisaient partie de la vie, comme un prolongement naturel des choses, avec leur part de mise en scène. Et donc, les images que mon père a filmées m'ont accompagnée, j'ai grandi avec elles, elles m'ont aidé à me construire. Il n'y avait pas vraiment de questionnement sur leur vocation à représenter le réel.

J'ai commencé à m'interroger à leur sujet quand ma mère a traversé une période très difficile, douloureuse. Je voulais comprendre comment elle en était arrivée là.

J'avais cette intuition que si je revoyais ces images de mon enfance, elles me diraient peut-être autre chose que ce que j'y lisais jusqu'à lors, que j'y découvrirais une autre facette, plus sombre, de notre vie familiale.

Et effectivement, en les revoyant, en les mettant bout à bout, de manière chronologique, j'ai vraiment eu un choc. On voit tout le trajet, depuis la fin de sa grossesse, ma naissance, ses premiers épanouissements en tant que mère, jusqu'à cette lente descente aux enfers. C'était assez confrontant de me rendre compte que cette partie-là avait aussi été filmée.

Mon rapport à ces images a alors changé : j'ai essayé de voir ce que mon père n'y avait pas vu, lui qui était pourtant tout le temps derrière la caméra.



Justement, une des choses qu'on voit et qui frappe aujourd'hui, c'est tout le rapport aux tâches ménagères, à la charge des enfants... Les questions de genre, sous-jacentes dans les images d'archive au départ, deviennent un des grands sujets du film. Comment vous emparez-vous de ces questions dans les images que vous filmez, 30 ans plus tard ?

FC : Je filme des situations réelles, que mes parents vivent au quotidien, et qui montrent en fait un homme et une femme qui ont tenu leur rôle jusqu'au bout, puisqu'ils sont déjà, sans moi, dans des cases.



Avec mes propres images, j'essaie de porter un regard tendre, amusé parfois, sur leur propre enfermement. Je montre ma mère comme une femme abattue dans son canapé, qui tourne en rond de la table du salon au cendrier, dont la vie semble s'être arrêtée. Et mon père comme un retraité hyperactif, bricoleur compulsif, qui fuit en s'occupant constamment.

Je voulais avoir les deux types d'image (archives et celles que je filme aujourd'hui) bout à bout, pour mettre en évidence que du politique pouvait se retrouver dans l'intime : pourquoi était-ce naturel que ce soit à ma mère d'abandonner sa carrière, à elle d'avoir toute la charge du ménage ? Et comment cette

répartition inégalitaire s'installe, au fil du temps ? Parce que, dans les images d'archive, c'est assez fulgurant, on voit qu'elle ne s'en rend pas compte tout de suite, que c'est une décision temporaire dont elle n'arrive plus à se dépêtrer par la suite.

Je voulais également montrer l'autre facteur, le sexisme de l'époque. Je le rends manifeste quand elle raconte des anecdotes sur sa solitude, et sur la fin de non-recevoir des médecins, qui ne prennent pas du tout sa souffrance en considération.

C'est face à tout ça (les archives, mes images, les témoignages) que je me suis rendu compte du poids des rôles que l'on se donne et des injustices tant au sein de ma famille que, plus largement, dans toute la société. En prenant la caméra à mon tour, je n'ai fait que révéler cet état des lieux. La société change, bien sûr, mais ces schémas restent ancrés. Et leurs impacts restent bien réels, quand on voit les dégâts qu'ils ont causés sur ma mère, après toute une vie.

Il y a beaucoup de contrastes entre vos propres images et les images d'archives, non seulement en terme de « mise en scène », mais aussi en terme de cadrage. Comment s'est construit ce contraste, et pourquoi ?

FC : Mon père était aussi cinéaste et collectionnait les images avec la conscience qu'elles allaient devenir des souvenirs. Il était dans l'instantané, caméra à l'épaule, avec la volonté

de sublimer notre quotidien. Et il appliquait son savoir-faire à la maison : il pouvait faire plusieurs prises, il était directif et mettait au pinacle le « non-interventionnisme » de celui qui filme, comme une loi sacrée et tacite du documentariste « traditionnel ». Mais c'est aussi ce qui fait l'ambiguïté de ses images, entre films de famille et réelle mise en scène. Je me suis demandée s'il était passé, consciemment ou non, à côté de moments plus problématiques, plus questionnants. Les voyait-il ou ne voulait-il pas les voir ? C'est en me posant cette question que j'ai cherché mes propres réponses dans ma manière de filmer.

J'ai choisi de m'adapter au quotidien, de laisser apparaître le



réel, pour être la plus authentique possible. Il m'arrivait de poser la caméra et de la laisser tourner une demi-heure, pour voir comment des ponts pouvaient se créer avec le passé, comment pouvaient surgir des rémanences, des fantômes presque, qui remettaient en perspective les archives. Mais ma caméra montrait aussi que leur vie n'avait pas changé.

Et puis, le rapport que je voulais installer autour de l'intimité était tout différent : il s'agissait de trouver la bonne distance. Rester dans la pudeur, alors même que l'on montre quelque chose de très intime, est fondamental à mes yeux. Une de mes réponses est le plan fixe et la distance qu'il amène nécessairement dans le regard.

Vous venez d'une famille de cinéastes, et vous faites un film sur votre famille. Ce film est-il une manière de trouver votre place de cinéaste ?

FC : Oui, il s'agissait pour moi de trouver ma place, en passant après mon père (et mon grand-père, qui était aussi réalisateur), alors même que je me filmais moi-même et ma mère !

Prendre la caméra à mon tour et chercher ma place petit à petit est un fil sous-jacent qui se construit tout au long du film. J'ai dosé mon personnage, pour que le spectateur ou la spectatrice croit d'abord que je fais « comme mon père », puis qu'il ou elle se rende compte qu'une déconstruction s'amorce, que je pars vers autre chose, avec un regard propre.

J'ai pensé mes images comme une manière de réinventer un espace pour nous deux, pour nous réapproprier notre image, notre histoire et nous réconcilier avec cet objet qu'est la caméra. C'est par cette reconquête (pour moi et pour ma mère aussi) que j'ai trouvé ma place de cinéaste et que je me suis émancipée.

On sent un grand soin apporté à la narration, en particulier celle qui passe par le montage. Comment l'avez-vous pensée et, en particulier, comment avez-vous fait dialoguer archives et images « contemporaines » ?

FC : J'ai commencé par visionner toutes les archives en essayant de les relire à partir de la tentative de suicide de ma mère. Mais je ne voulais pas « forcer » les images, leur faire dire autre chose, en fonction d'une idée que j'avais a priori. C'est pourquoi j'ai choisi de les montrer dans un ordre chronologique.

J'avais une idée très nette des étapes que ma mère avait traversées et ce sont ces étapes qui sont autant de jalons de films. Entre ces étapes, j'ai fait des aller-retours avec le présent. Il y a d'abord l'idée d'une famille heureuse, joviale, un peu fofolle mais pleine d'amour, puis un passage au présent, sous la forme d'une interrogation : « comment ma mère en est-elle arrivée à faire une tentative de suicide ? » Cela crée le point de départ de ma démarche et une rupture marquée entre le ton des images d'archives et le présent.

Puis, en retournant dans les images d'archive, je montre ce

qui la conduit à cet enfermement domestique. En revenant dans le présent, je voulais aller plus loin que le simple constat d'une dépression, et donc mettre en place des dispositifs qui la fassent sortir de la maison, pour dépasser l'ennui et le vide qu'elle ressent.

Le.a spectateur.ice voit alors, je l'espère, que la mère et la fille commencent à se reconnecter.

Enfin, dans un troisième mouvement d'archive, je montre les limites de cette situation. D'abord en rendant la complexité d'une situation où elle a été très heureuse d'avoir des enfants tout en réalisant l'aliénation dans laquelle ça la mettait. Mais aussi l'impact que cela a pu avoir sur nous, ses enfants et son





Vos parents semblent se livrer librement, mais on sent malgré tout des résistances. Quel a été leur rapport face à votre caméra ?

FC : Mon père était honoré d'être devant la caméra, ça lui faisait plaisir. S'il n'avait aucun souci à être à l'image, il gardait constamment le contrôle de sa parole, parce qu'il sait quelle image il renvoie de lui-même. C'était donc difficile d'aller jusqu'au bout des choses. J'ai décidé alors de le filmer en situation, parce qu'il est de toute manière toujours en train de faire ou de réparer quelque chose, en me disant qu'il baisserait peut-être un peu la garde ou du moins que son déni transparaîtrait malgré lui.

mari. C'est bien visible lorsque mon père passe un cap et fait « vraiment » un film sur sa famille, film qui se solde par cette scène très étrange où ma mère explose et dit son ras le bol à la caméra.

Quand elle « pète un câble », on touche véritablement au point sensible. Elle est lucide et sait bien que le « monstre » auquel elle aurait aimé se confronter n'est pas forcément son mari mais plutôt la société dans son ensemble, le patriarcat. On voit alors le moment précis où l'intime rejoint le politique. Je voulais questionner la famille à cet endroit-là, très complexe, où l'amour et la violence s'agencent.

Mon enjeu, avec lui, était de respecter son trajet de vie, quand les questions de charge mentale, de patriarcat, ne se posaient pas de cette manière. Je voulais faire ressentir ce que son déni a d'émouvant.

Pour ma mère, il a d'abord fallu déconstruire ou désapprendre le rapport qu'elle avait avec la caméra et qui datait des images de mon père, où il fallait faire bonne figure, où il y avait des répétitions, etc. Il y a donc eu tout un travail, où je lui disais de ne pas faire les choses pour la caméra mais pour moi. Et progressivement, elle a accepté de plus en plus la caméra et mon rôle, plus interactif, partie prenante. J'ai gardé les moments où elle résiste, par exemple quand elle râle parce que

je la filme toujours en train de fumer. C'était très important d'assumer qu'il y a quelque chose d'antipathique à devoir jouer le jeu, qu'on ne sait pas comment ma mère va réagir à être de nouveau filmée. Ça fait partie du processus de « réconciliation » avec la caméra, elle n'est pas ici au service d'un tournage, c'est le tournage qui la suit. Et elle peut le refuser à tout moment.

Étaient-ils portés par votre projet, cela a-t-il été facile de les embarquer dans une relecture de leur propre vie ?

FC : Oui, clairement ! Comme ils sont tous deux dans le cinéma, c'est comme un prolongement de la vie professionnelle mais en privé. Et quand j'ai commencé à venir avec mes questions sur les rapports hommes-femmes, j'étais impressionnée de leur sincérité, de leur volonté de ne pas esquiver les mauvais côtés, les erreurs, les maladresses. Leur générosité m'a beaucoup touchée.

Et puis, ça leur a appris quelque chose sur eux-mêmes. Ça a fait du bien à ma mère, je pense, que je confronte les ressentiments qu'elle avait par rapport à beaucoup de choses.

Mon père, c'est venu au fur et à mesure, il s'est mis à cuisiner, à réfléchir, jusqu'à ce que, coup de théâtre, il fasse un film hyper féministe !

Avez-vous fait un travail particulier par rapport aux émotions ? Peu sont exprimées et la voix-off a quelque chose d'assez neutre.



FC : Je ne ressens pas chez mes parents une absence d'émotion, mais c'est vrai que je trouvais beau de jouer sur une forme de pudeur : pour moi, c'est malgré eux qu'on ressent des émotions, malgré moi aussi, à travers ce qui nous échappe, des maladresses, des petits défauts de langage, etc. A mon sens, c'est plus intéressant, ça crée un espace cinématographique qui nous touche autrement qu'un grand récit tragique avec beaucoup de pathos.

Pour la voix off, j'avais cette idée de la construire comme des pensées qui seraient apparues face aux images, au moment



de la vision, pensées un peu éclatées, comme des souvenirs qui reviennent. Elle ne fait que guider la narration, pour pointer ce qui se dit tout en laissant aux spectateur.rices de la place pour s'appropriier les images.

Pourriez-vous nous parler de la bande sonore ? Il y a comme une petite musique qui revient et s'épuise en dissonance, en quelque sorte.

FC : J'ai travaillé avec mon frère, c'est lui qui a composé la musique. Je voulais qu'il y ait, comme dans le regard, le sentiment d'une distorsion, que les nappes musicales viennent renforcer la

déconstruction ou le déplacement du regard.

Je voulais également qu'il y ait un malaise musical, pour accompagner la désillusion progressive de ma mère.

On retrouve le même processus dans la scène du manège, avec une contamination ou une confusion entre images et sons. Mon but était que le.a spectateur.ice puisse être avec elle, dans sa solitude, dans le sentiment d'une vie qui passe devant nos yeux sans qu'on ait le pouvoir de l'arrêter.

Quel est le sens de la mise en scène finale ?

FC : J'avais tourné cette scène sans avoir l'idée qu'elle soit la dernière image. C'est le monteur, Cédric Zoenen, qui a trouvé cette fin géniale ! C'est un des seuls plans où on est tous les quatre à l'image. Et si tout le trajet du film, c'est de sortir des images pour revenir dans la vie, ici, on a par contre une mise en scène tout à fait assumée, mais il n'y a plus personne derrière la caméra ! Et ça n'a plus d'importance.

Échanges avec Catherine Lemaire

BIOGRAPHIE

Née en 1988, Faustine Cros est diplômée de l'INSAS (Belgique) en section montage. Dans son travail, elle joue avec des formes hybrides entre documentaire, auto-fiction, expérimental, mêlant ses prises de vues et archives familiales. Son film de fin d'études, "la Détesteuse" a été sélectionné et primé dans de nombreux festivals internationaux. "Une vie comme une autre" est son premier film produit par Julie Freres chez Dérives et Camille Laemlé aux Films d'Ici.



LISTE TECHNIQUE

AVEC Valérie Declef-Cros | Jean-Louis Cros | Ferdinand Cros | Faustine Cros

RÉALISATION Faustine Cros

IMAGE Jean-Louis Cros | Faustine Cros

SON Jean-Louis Cros | Faustine Cros

MUSIQUE ORIGINALE Ferdinand Cros

MONTAGE Cédric Zoenen | Faustine Cros

MONTAGE SON Raphaël Girardot

MIXAGE Jean-Marc Schick

ÉTALONNAGE Eric Salleron

UNE PRODUCTION Dérives - Julie Freres | Les Films d'Ici - Camille Laemlé **EN COPRODUCTION AVEC** CBA - Centre Audiovisuel à Bruxelles, Javier Packer-Comyn | SIC - Sound Image Culture, Mary Jiménez | RTBF - Télévision belge, Annick Lernoud **AVEC L'AIDE DU** Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles **AVEC LE SOUTIEN DU** Centre National du Cinéma et de l'Image Animée | Sacem | Brouillon d'un rêve de la Scam & La Culture avec la Copie Privée | Service public francophone bruxellois & de la Wallonie | GSARA.

CONTACTS

PRESSE

Rodrigue Laurent

rodriguelaurent@aol.com

DÉRIVES (BE)

+32 4342 49 39

info@derives.be

www.derives.be

LES FILMS D'ICI (FR)

+33 01 44 52 23 23

courrier@lesfilmsdici.fr

<https://www.lesfilmsdici.fr>

© 2022 Dérives - Les Films d'Ici

N° ISAN 0000-0006-3F78-0000-D-0000-0000-Z

