

★ Avez-vous une économie d'artisan ?

Comme disait Rouch, on navigue au vent de l'éventuel. Pendant l'époque du cinéma, il y avait une filière. On avait la caméra de Beauviala, on avait l'auditorium du CNRS, c'était une période merveilleuse, c'est comme ça qu'on a fait des films. Ensuite, il y a eu la vidéo, avec des machines prodigieuses qui permettent de monter à la maison. Grâce à cela, j'ai aujourd'hui les mêmes moyens que TF1. Ce qui est important quand le travail des chaînes est désormais devenu un travail de désinformation et de banalisation de la réalité. {PROPOS RECUEILLIS PAR FRÉDÉRIQUE DEVILLEZ ET BRIEUC MÉVEL}

MANÉCI

LE JOURNAL DES ÉCRANS DOCUMENTAIRES
DU QUATORZE NOVEMBRE DEUX MILLE SIX

→ OUVERTURE

IL ÉTAIT UNE FOIS LE SALARIAT

Anne Kunvari
2006, 104 minutes, France

Retracer l'histoire du salariat, l'entreprise est intéressante, ambitieuse et à ma connaissance peu s'y sont risqués. Quel est le risque? D'être trop "général", incomplet, donc oublieux de certains détails importants. Comment en effet retracer une histoire, cent ans de vie(s), de mutations sociales, politiques... en deux heures à peine?

La structure du documentaire est classique, le discours simplifié, le ton distrayant. On nous raconte une histoire, la nôtre, celle de nos parents, dans l'ordre chronologique des événements qui y ont fait date. Alors, encore une question: peut-on inscrire l'histoire dans un temps homogène et chronologique? Les mémoires ne sont-elles pas au contraire multiples?

Deux parties, l'une qui s'étend de 1906 à 1975, l'autre de 1975 à 2006, périodes qui s'articulent autour de deux tendances, d'abord le temps des avancées, puis le temps des reculs. À l'intérieur de chaque partie on explique les mutations de l'histoire, images d'archives à l'appui, interventions de "spécialistes" (universitaires, sociologues...) faisant foi. Et la voix *off*, empathique, qui tout au long du film explique l'histoire, précise le parti-pris au début de chaque partie: «Entre 1906 et 1975, le monde du travail s'est métamorphosé. Soixante-dix ans de lutte entre travailleurs et employeurs, soixante-dix ans d'évolution économique, soixante-dix ans de transformation du rôle de l'état. Dans ces années-là s'inventent les idées mêmes de droit du travail, de retraite, de protection sociale, en un mot de salariat. [...] Trente ans plus tard, le constat est cruel. Tout a changé pour le salarié. Leur environnement s'est radicalement transformé. Chômage de masse, dérégularisation des marchés, concurrence acharnée entre les entreprises, perte de pouvoir des États face aux multinationales.»

À côté de cela, on file la métaphore sportive: un jeune sportif court, saute les obstacles – première période – puis court toujours, mais c'est plus difficile, il chute, recommence – deuxième période. Le rythme est donné. En fait, tout le monde court dans ce film, et c'est vrai c'est assez beau, émouvant tout autant que fatigant, et désespérant parce qu'on a pas le choix. Grèves, marches, manifestations, on court pour des conditions meilleures, de vie, de travail.

Mais tout l'intérêt du film n'est pas là. Il y a aussi les témoignages, qui ponctuent le film, de ces hommes et de ces femmes, tous salariés d'une banque, d'une usine, d'un grand magasin... que la réalisatrice vient filmer chez eux, souvent dans le cercle le plus intime qui soit, la famille. Plusieurs générations de salariés s'expriment et racontent leurs histoires. On y est cette fois. Ces hommes nous disent les joies, les peurs, les douleurs de cette histoire, le quotidien vécu, raconté dignement, simplement. Les voix, les corps, les paroles qui se délient donnent une épaisseur sensible à l'histoire.

Manéci

Bijan Anquetil, Mehdi Benallal, Grégory Bien, Mathias Bouffier, Christophe Clavert, Paul Costes, Thierry Dente, Frédérique Devillez, Luisa Herrera, Elise Heymes, Sylvain Maestraggi, Boris Mélinand, Brieuc Mével, Victorine Seitz, Florine Synoradzki

Contact: maneci@no-log.org

La réalisatrice met en parallèle la réalité que produit l'image d'archives et celle qu'enregistre les témoignages. Alors cette prise du réel devient forcément incomplète, mouvante et impossible à totaliser. Parole engagée, politique, et nécessaire au regard de la situation actuelle où les problèmes liés à la condition salariale, à la vie même sont encore préoccupants, voire brûlants. {VICTORINE SEITZ}

(En avant première d'une diffusion sur France 5 les 28 nov. et 5 déc. à 15h45)

PARCOURS DOMINIQUE DUBOSC

Entretien avec Dominique Dubosc

★ Les écrans documentaires organisent une rétrospective de votre œuvre. Comment qualifiez-vous votre parcours ?

Lorsqu'on parle d'un parcours, il s'agit forcément d'une fiction. Malraux disait que c'est la mort qui transforme la vie en destin. Disons qu'à la longue, quand on regarde, un dessin finit par sortir. Vous vous dites: tiens mais oui, j'aimerais poursuivre dans cette direction, mais ça n'est absolument pas prémédité, en tout cas pour quelqu'un comme moi.

★ Quelle est pour vous cette direction ?

Dans mon entretien avec Christine Martin pour *La Lettre du cinéma* (cf. le site internet www.dominiquedubosc.org), il m'est venu cette formule pour parler de mon premier film: «cruauté de l'observation et tendresse du regard». Là encore, on fabrique des théories. C'est comme Van der Keuken, à partir de l'expérience première de son film avec des aveugles, a été tirée une espèce de théorie de son cinéma. On peut faire pareil avec les lépreux, pour mon film *Manojhara* (la léproserie Santa Isabel du Paraguay). Ils distinguaient la bonne et la mauvaise illusion. La bonne est nécessaire pour vivre, mais la mauvaise est dangereuse. Ils ont toutes sortes de conventions verbales qui relèvent d'une certaine cruauté, pour éviter la mauvaise illusion, pleine de plaisanteries terribles, du genre: «On est inscrit sur le carnet de rendez-vous des vautours». En même temps, il y a une très grande tendresse, d'autant que souvent ce sont des gens qui, et c'est le sens du film, retrouvent le chemin de la vie dans le regard de l'autre. Ils trouvent, un peu contraints et forcés, un rapport à l'autre qui les restitue à eux-mêmes. Ce que nous devons tous faire parce que pour être nous-mêmes, il faut bien que nous passions par les autres. Mais à l'époque je n'avais pas pensé que le documentaire devait être un aller-retour entre l'autre et le soi. C'est venu plus tard, mais c'était déjà là.

★ Comment le voyage est-il devenu pour vous une sorte de mode de vie ?

Quand vous grandissez dans les quartiers bourgeois de Paris, vous êtes élevé dans le colonialisme, le racisme... Ensuite, il faut du temps pour s'en débarrasser, une vie entière, ou même deux ou trois. Il y a plusieurs façons de faire le ménage. Celle que j'ai choisie, c'est le voyage, l'ouverture à l'autre, c'est d'aller vivre ailleurs. J'ai une chance aussi, c'est que je suis né en Chine et que j'y ai vécu. Et j'ai l'impression d'avoir gardé de ce côté oriental quelque chose qui est opposé à la culture occidentale, entièrement fondée sur la souffrance. Avant l'époque moderne, la moitié des peintures sont des peintures d'horreur, le Christ qu'on crucifie, des saints qu'on coupe en petits morceaux... Regardez la peinture chinoise: que des paysages!

Donc les voyages, c'était quelque chose d'assez naturel. À 17 ans j'ai dû faire mes premiers reportages photos au Mont Athos, puis en Turquie, dans ce genre d'endroits où il fait chaud, où on peut coucher dehors. Je crois que j'étais vraiment, en quelque sorte, destiné à être documentariste. Je peux presque dire que je suis un voyageur professionnel. J'ai une facilité à m'installer n'importe où, à vivre avec les gens; je ne pense qu'à ça. Mais au départ ce sont les films de pirates qui m'ont donné l'envie de faire du cinéma. Le côté jump, passer d'un monde à l'autre par le montage.

★ Vous dites souvent que c'est le hasard qui vous porte. Mais quelle est la part construite de vos films au moment du tournage ?

À chaque fois, je suis obligé de trouver une structure narrative différente. Alors qu'il y a des gens qui ont de la chance, ils font toujours le même film. Comme Wiseman, il phagocyte une institution, et le fonctionnement même de l'institution devient la structure de son film. Même Jonas, il ne fait qu'un film. Et on suit parfaitement parce qu'on suit l'histoire de ce type qui vieillit, qui a de nouveaux amis... et donc on n'a pas besoin d'expliquer quoi que ce soit. Tandis que moi, j'ai besoin d'expliquer comment va marcher mon nouveau film. Alors, une des choses que j'ai trouvées, c'est ces *incipit*, le petit texte que je mets au début de *Réminiscences* ou de *Palestine Palestine*, que j'écris au montage quand je suis perdu.

★ Avez-vous un dispositif précis en tête ?

Il y a plusieurs cas. Il y a eu le cas de films pour lesquels je me suis donné ou on m'a donné une contrainte, une structure narrative à priori. Dans la série *Live* ou *Contacts*, vous n'avez pas le choix, on vous dit, c'est une heure ou un plan-séquence. Bien sûr, on interprète, on détourne la commande, mais vous êtes pris dans quelque chose d'assez strict. Et il y a d'autres cas, comme *Palestine Palestine*: à Bruxelles, où j'ai décidé, deux jours après le début de l'Intifada, d'aller en Palestine, il y a ce tableau de Bosch magnifique, qui est un triptyque. Un triptyque, c'est une structure qui a pour fonction de mettre en valeur la partie centrale du tableau. Et je me suis dit: je ne sais pas ce que je vais faire, mais je me donne comme contrainte de faire un triptyque, dont la partie centrale serait les réfugiés, et ensuite j'essaie de trouver les parties latérales. Et là, le hasard intervient, puisque j'avais pensé suivre un vidéo-bus pour montrer le pays; le vidéo-bus est resté coincé par les Israéliens dans le port de Haïfa. Alors j'ai commencé à tourner dans le camp, et un jour le marionnettiste est arrivé, avec ses décors sur le dos, et je lui ai demandé: est-ce que je peux t'accompagner dans ta tournée? Et on a passé deux mois ensemble en voiture.

★ Pourquoi vouliez-vous partir en Palestine ?

C'est une longue histoire. C'est une histoire générationnelle. Les gens de ma génération ont été très marqués par les camps de concentration. Mon film *Le Documentariste*, se termine dans un camp de concentration. Il y a de la culpabilité, de la honte surtout.

Après la guerre, on était tous naturellement pour la survie de ce peuple, donc on s'est laissé embarquer très naïvement dans cette histoire du rêve sioniste. Un rêve que nous ne comprenions pas du tout à l'époque comme ce qu'il est originellement, c'est à dire une entreprise de type nationaliste, comme au XIX^e siècle les nationalismes allemand et italien. Et puis il y a eu des étapes comme 1967, puis l'invasion du Liban, les bombardements terribles de Beyrouth, l'Intifada, etc. Mais au départ je regardais peu du côté du Moyen-Orient, j'étais plutôt impliqué dans les luttes ouvrières en France, contre les dictatures en Amérique du sud, c'est venu progressivement.

★ Vous partez là-bas en connaissant des gens et la situation ?

Quand j'ai décidé d'y aller, un ami spécialiste de la Palestine m'a dit: «je te donne un conseil, ne lis rien, car si ton entreprise a un sens, c'est parce que tu as un regard.» Mais il me donne quand même les coordonnées d'un palestinien. Ce type d'une beauté admirable, parlant hébreu, arabe, anglais, chef de poste pour ABC, connaissant tout, voyant Arafat chaque semaine, envoyant ses équipes à droite et à gauche, me reçoit à dîner et à la fin il me dit: «je pense que tu vas pouvoir faire quelque chose, toi, parce tu as beaucoup plus de moyens que moi, tu as le temps, et tu as le langage cinématographique!» À l'époque je n'avais pas ARTE avec moi, j'étais parti avec une petite caméra numérique, mais paradoxalement, sans argent, sans rien, j'avais beaucoup de moyens.

★ Dans des films comme *Réminiscences* ou *Célébrations*, le monde apparaît en second plan par rapport au récit à la première personne, celle du voyageur.

Il y a une différence entre les deux films, car *Réminiscences* se rattache à ces films faits sur une proposition narrative, un moteur narratif à priori. En l'occurrence, quand Daniel Maja m'a téléphoné en me parlant de ce projet d'école de dessin en Palestine, j'ai pensé instantanément: il y a un truc à faire sur la confrontation de deux regards! J'admire le travail de Maja, et notamment son journal de l'inconscient. J'avais été chez lui consulter ses innombrables cahiers qu'il remplit le matin en se levant, un peu comme un prolongement de la nuit: i jette sur le papier des formes, et puis une forme en amène une autre, et ses injonctions formelles aident son inconscient à sortir. Alors je m'étais dit: qu'est-ce que son inconscient va fabriquer à partir d'un voyage comme ça? On circule entre deux *check-points*, on est tout le temps arrêté, et puis le couvre-feu, on vous tire dessus carrément. Il a un regard, une très grande culture, donc il va voir des trucs. Est-ce que moi avec ma caméra, je suis capable de faire quelque chose qui irait aussi du côté de l'inconscient et de la mémoire, quelque chose qui pourrait fonctionner avec lui? Je n'aurais jamais pu le faire sans lui, parce que c'est vraiment un type fort. On était dans des endroits, il me disait: t'as vu ça? Alors j'ai été poussé au cul, il voyait plus de choses que moi.

★ C'est ça que vous appelez un moteur narratif alors...

Le moteur c'est quand vous vous dites que le passage d'un regard à l'autre peut faire avancer le récit par lui-même. On revient à l'histoire des films de pirates: vous passez du salon au bateau, etc. Ça va faire avancer votre récit par le montage même, et non pas par une histoire, ou par une structure narrative. À l'origine d'un film, je pense à un moteur. Comment passer *cut* d'une image produite sur le moment par une caméra et par le type qui est derrière, à une image dessinée longtemps après? Ensuite c'est moins une question de structure qu'une question musicale.

★ À propos il y a un véritable travail sonore dans le film...

On peut dire que c'est le premier film sonore que j'ai fait. Ce qui m'a intéressé, ça a été de donner à mes images une profondeur imaginaire. Par des sons que j'ai fabriqués s'établit, en dessous pour ainsi dire de l'image une profondeur sonore qui est la partie immergée de l'iceberg. Cette profondeur fait appel à des sons qui n'ont pas un rapport direct avec les images, des sons d'animaux, de machines, de sous-marins ou d'avions que je vais chercher dans des disques et que je monte à des niveaux subliminaux. Au moment où cette bombe d'une tonne tombe et détruit entièrement une maison, il y a des souffles de hibou qui sont là, mais à peine audibles, qui renforcent le silence. C'est le principe de Bresson, on ne peut faire un silence au cinéma qu'avec des sons qui le renforcent. Donc tout ce travail a été important et m'a permis de me mettre un peu au niveau imaginaire de Maja, sans quoi au départ je pars perdant parce que lui il peut tordre ses perspectives, il peut animer son bestiaire, il peut mettre son œil où il veut, tandis que moi je suis quand même tenu avec ma caméra d'être à peu près à 1,70 m du sol et de tourner sur le moment. Le reste du travail a été une question de rythme et d'utilisation des noirs qui jouent un rôle de rafraîchissement de l'image, comme on dit aujourd'hui en informatique. Mais c'est aussi Bresson, quand il fait des ouvertures et des fermetures au noir dans presque tous les plans du *Journal d'un curé de campagne*. Quand l'image revient, elle a beau être liée organiquement à l'image précédente, elle revient avec une fraîcheur parce qu'elle vient du noir, elle n'est pas collée à une autre image.

★ Il s'agit donc d'un dialogue entre deux regards, médiatisé par une situation ?

Nous sommes ensemble dans une même situation, dans le taxi, ou à Gaza, je vois la plage de Gaza d'une certaine façon, je suis influencé par Dufy ou Bonnard dans ma façon de cadrer la plage de Gaza; Maja voit cette plage avec son bestiaire, ses tuyaux qui jettent les gens sur la plage, à travers son univers. J'ai poussé vers l'imaginaire en me servant pas mal de références impressionnistes. Là, j'ai fait aussi un petit calcul politique. Je me suis dit: les gens d'ici ne voient pas, mais si je montrais la Palestine avec des références impressionnistes assez claires, cet impressionnisme qui a formé notre regard, cela leur permettrait d'accéder plus facilement à cette réalité.

★ Vous avez filmé Rouch et Mekas, qui sont de grands artisans bricoleurs. Les considérez-vous comme des maîtres ?

Mekas l'est, mais un maître tardif, je le regrette d'ailleurs. Depuis que je l'ai rencontré, je ne filme plus pareil. Rouch me disait un jour, tu sais la différence entre ce que font les autres et nous, il pensait à ARTE et tout ça, c'est qu'eux ils font un cinéma propre et carré, et nous on fait un cinéma rond et sale. Avant il y avait déjà le cinéma rond et sale, mais avec Mekas, est venu autre chose, une sensibilité, un rapport poétique aux choses qui nous entourent.