

LIEBE ARBEIT, VANESSA LENZI
2005, 46 minutes, France

Le titre du film, *Liebe Arbeit*, pourrait être l'amorce d'une lettre écrite à distance à un personnage familier : « cher travail, j'ai grandi au rythme des saisons et des envies en pensant à Heidi » ; « cher travail, j'ai maintenant 30 ans et je ne veux pas faire de toi le centre de ma vie car le temps m'appartient » ; « cher travail, je ne comprends pas comment les autres font et je souhaiterais te rencontrer ». La rencontre a lieu par l'intermédiaire de quatre femmes d'âges et de professions différentes, toutes quatre liées par le temps et l'argent, le plaisir parfois, l'habitude dans tous les cas, à ce « monde du travail » que la réalisatrice tient à distance tout en désirant l'explorer de près. La parole est recueillie chaque fois en situation, sur le lieu de travail : une fleuriste dans une grande surface, une ouvrière en usine de montage, une architecte dans un cabinet moderne, une informaticienne derrière son écran d'ordinateur.

Avant les témoignages viennent les présentations : les parents de Vanessa Lenzi et leur rapport bienheureux au travail, elle et son refus de perdre une liberté qui passe avant tout par le rapport au temps. Loin de tout souci d'effacement ou de neutralité, la particularité du point de vue est établie d'emblée, montrée avec franchise, et sera constamment rappelée au long du film, par quelques mots autobiographiques, quelques images d'une promenade dans la nature à l'écart des autres et de leurs activités réglées. Et les questions posées sembleront elles aussi venues de loin, de l'enfance et des premiers choix, des premières impressions : « À quoi vous fait penser Heidi ? Vous souvenez-vous de l'idée que vous vous faisiez du travail quand vous étiez petite ? Vous souvenez-vous de vos impressions la première fois que vous êtes arrivée au travail ? ». Questions qui déroutent par leur spontanéité, mais aussi par la naïveté d'un regard qui observe à hauteur de nuage, trop haut pour ces vies faites de non-choix et de logiques qui s'imposent d'elles-mêmes.

La fleuriste répond que le Heidimarket n'a rien à voir avec les verts pâturages d'Heidi, mais qu'on peut y trouver son compte. Le besoin de gagner sa vie dès 16 ans a décidé du reste, mais finalement, « comme on dit », son travail lui plaît. Le décalage est encore plus sensible dans l'entretien suivant, réalisé avec une femme âgée qui a passé toute sa vie en usine. Au temps fluctuant de la réalisatrice, qui « travaille pour pouvoir arrêter », s'oppose un temps chronométré en plages horaires, de 5h45 à 14h, et compté en tranches de vie, 10 ans dans une usine, 12 ans dans une autre. Les premières impressions à son entrée dans le monde du travail, elle ne s'en souvient pas, car le travail a toujours fait partie de sa vie. Dans les deux entretiens suivants, la présence de la réalisatrice s'efface. Peut-être parce que la question du choix et des attentes n'a plus besoin d'être posée auprès de jeunes femmes qui relient spontanément le travail aux études. Et de fait, la jeune architecte et l'informaticienne nous parlent de leurs envies premières, des stages, de leur métier et du désir de changer, assourdi par les habitudes quotidiennes.

Dans chaque entretien, la parole est investie par tout ce qui l'entoure, les bruits et la lumière, la présence des collègues. La juxtaposition abrupte des lieux fait d'autant mieux ressortir les contrastes : le calme lumineux du cabinet d'architecte succède au bruit incessant de l'usine ; un collègue entre dans un bureau pour donner un conseil, tandis que les femmes en atelier travaillent sans parole, chacune vissée à sa tâche. La caméra capte en plan fixe le geste au travail, la main qui taille et arrange les fleurs, celle qui dessine, celle qui répète à l'identique le même geste d'assemblage. Mais *Liebe Arbeit* ne s'en tient pas à l'évidence des contrastes entre milieux sociaux ; au-delà des différences relevant des conditions de travail, il y a celles, moins visibles mais tout aussi significatives, qui tiennent aux variations des mêmes thèmes, à la façon de dire son travail, de raconter son parcours, de l'accepter ou de le mettre à distance en l'imaginant autre.

Les termes se font écho sans se rejoindre : « *es muss sein* » (ça ne peut être autrement), formule lapidaire de l'ouvrière, qui évacue en trois mots la question de la « motivation » et du pourquoi, qui n'a pas sa place dans une vie faite de besoins. Si l'architecte exprime aussi une forme de résignation, celle-ci se traduit par le désir d'une vie différente, la conscience d'autres métiers possibles. Comme toute naïveté intelligemment menée, l'approche de Vanessa Lenzi suscite certaines questions élémentaires, qui relèvent du sens du travail et d'un « pourquoi travailler ». Le regard délibérément extérieur fonctionne alors comme révélateur de ce partage insidieux, qui se superpose aux inégalités sociales, entre ceux qui peuvent se confronter à la question du pourquoi et ceux qui ne le peuvent pas, partage entre le choix et la nécessité, entre le temps de l'hésitation et l'urgence d'une situation.

Sarah Troche

ILS NE MOURAIENT PAS TOUS MAIS TOUS ETAIENT FRAPPÉS
SOPHIE BRUNEAU, MARC ANTOINE ROUDIL
2005, 80 minutes, France-Belgique

Pour filmer la "souffrance au travail" - dégradation d'un état physique et mental due à l'exercice d'un métier - la caméra s'est volontairement détournée des lieux où le travail s'exécute, avec un argument simple : la douleur y est invisible. On ne trouvera dans les usines, dans les bureaux, aucune "preuve" de ce que les gens y vivent vraiment. Le film se retire donc de ces espaces, qui viendront pourtant le hanter, de loin en loin, à travers les récits des personnes interrogées. Installée dans des cabinets de consultation spécialisés, la caméra enregistre quatre témoignages. Elle consigne des histoires, retient des expressions, sans intervenir. Menés par des psychologues cliniciens ou des psychanalystes, ces entretiens se donnent pour but de reconnaître, de préciser la nature des faits et des traumatismes subis. Quatre parcours se suivent, soulevant chacun des problèmes différents : ils pointent des dysfonctionnements, des aberrations, incarnent malgré eux tout ce qu'un système choisit de rejeter. Si le monde du travail demeure parfois une abstraction lointaine, on recueille ici ce qui en constitue la dépouille effective. Les personnes interrogées s'en sont retirées d'elles-mêmes, portant les marques, physiques ou psychologiques, de ce qu'elles ont vécu. Leur parole est accablante, elle raconte les dégradations, les humiliations, les paradoxes d'un monde où les notions même d'individu et de groupe semblent avoir disparu au profit d'une rentabilisation absolue.

C'est dans les mots et le vocabulaire utilisés que s'exprime au mieux cette mise en tension : on passe ainsi du récit d'une ouvrière qui travaille "à la chaîne" depuis 1976, doit respecter des "cadences" de plus en plus intenable, à celui du responsable d'une agence de voyage à qui l'on fait subir de réguliers "entretiens d'évaluation", lui demandant de remplir des "objectifs" toujours plus serrés, instaurant ainsi une "pression" permanente qui le coupe progressivement des membres de son équipe. À une vision quasi archaïque du travail vient donc répondre l'ultra-moderne sophistication des modes de surveillance et de contrôle. Ces deux aspects ne s'opposent pas, bien au contraire : ils s'appuient l'un sur l'autre dans le but de démanteler, sur les lieux même du travail, tout esprit de collectivité.

MANÉGÉ

LE JOURNAL DES ÉCRANS DOCUMENTAIRES

3

18 novembre 2005

C'est là-dessus que reviennent les différents psychologues, que nous aurons vus au travail, à la fin du film. Dans une sorte de discussion bilan, ils évoquent, entre autres, la perte progressive de protection de l'employé face au rouleau compresseur moral de l'entreprise qui, pour fonctionner comme elle l'entend, instaure entre les individus des rapports conflictuels, basés sur la suspicion. La parole qui se libère donne une existence d'autant plus frappante aux symptômes relevés : troubles du sommeil, mal de dos, dépression, palpitations, angoisse, symptômes qui permettent néanmoins de mettre en marche la "résistance" : arrêts de travail prolongés, visite à la médecine du travail, puis rencontre avec les psychologues qui viennent appuyer les demandes de licenciements, donnant du même coup l'impulsion nécessaire à de nouveaux départs.

Le film choisit de ne pas donner de nom à cette souffrance aux formes multiples, "démoniaque", commente l'une des personnes interrogées. Plusieurs entretiens se concluent par le même plan : celui des deux chaises inoccupées ayant servi à la discussion, qui semblent attendre le prochain récit. Un vide est ainsi ménagé par le film : l'espace de la parole. Comme le dit l'ouvrière : "Il faut le voir pour le croire". Ici, au-delà de ce que l'on entend, on ne verra rien. À nous d'y croire quand même.

Clara Schulmann

SÉLECTION FILMS LONGS

SOUVENIRS D'UN VOYAGE DANS LE MAROC, CHRISTOPHE CLAVERT
2005, 60 minutes, France

Au cours de l'été 2004, un voyageur se rend au Maroc dans la vallée de Tafilalet avec une caméra numérique. Tout au long de son voyage, il saisit, comme on note dans un carnet, les scènes de la vie quotidienne et les paysages qu'il rencontre sur son chemin : le premier matin, l'agitation d'une place de marché, les Marocains qui vont et qui viennent à pied, à dos d'âne, à vélo, la couleur des murs et du ciel, la campagne écrasée de soleil...

Si ces *Souvenirs d'un Voyage dans le Maroc* s'ouvrent sur l'image d'une carte ancienne intitulée « Afrique Française du Nord » et empruntent leur titre au journal rédigé par Delacroix lors de son voyage au Maroc en 1830, peut-être est-ce pour nous rappeler que l'on ne peut voyager innocemment. Au XIXe siècle, dans le sillage de Bonaparte, l'Orient devenait la destination privilégiée des peintres et des écrivains. Passer sur l'autre rive de la Méditerranée, c'était retrouver l'authenticité perdue du monde moderne. Aujourd'hui, la masse des touristes a remplacé les voyageurs érudits et les barbaresques d'autrefois sont devenus chez nous travailleurs immigrés. Le regard sur l'étranger peut-il s'affranchir d'une trame historique complexe qui à la fois nous lie et nous sépare ?

En guise de réponse, il y a chez Christophe Clavert une foi dans la simplicité du cinématographe. Le regard s'émerveille de voir les choses comme pour la première fois. La composition soignée des cadres semble faite pour retenir des instants précieux arrachés à l'écoulement du réel. Pour chaque plan, le montage cherche la durée la plus juste. Cette durée qui laisse reposer les choses dans leur présence, sollicite notre attention et notre bienveillance. Nous respirons l'atmosphère

du Maroc, bercés par la rumeur lointaine des voix. Et si nous ne comprenons pas la langue, cette distance infranchissable, qui est le propre de l'étranger, préserve un secret que le temps d'un voyage ne saurait épouser.

Parfois affleure l'indice d'une réalité plus profonde que celle des images : les parpaings gris à l'envers des façades roses de la ville, une photographie de la Tour Eiffel au mur d'un café, renversant la frontière de l'ici et de l'ailleurs, les banderoles des employés d'un hôtel qui protestent contre leur exploitation, mais toujours la distance retient notre jugement dans la contemplation et la timidité.

Sylvain Maestraggi

ENTRETIEN AVEC PATRIC CHIHA, LES MESSIEURS 2005, 52 minutes, France-Autriche

Les Messieurs n'est pas un film sur un asile, ni sur la folie. À mon sens, les « messieurs » que tu filmes sont séparés du monde par une forêt épaisse, et pourtant ils ne parlent que du monde. Comment as-tu été amené à les rencontrer ?

Adolescent, une vieille dame de ma famille m'a emmené chez eux, ils avaient une sorte de galerie. Immédiatement, j'ai eu deux sentiments contraires : d'une part le sentiment d'être dans un hôpital psychiatrique et d'être avec des gens avec lesquels on ne peut pas communiquer directement, ce dont j'avais peur, et de l'autre un sentiment de force émanant des peintures, cette volonté d'établir un lien direct avec le monde, de façon non analytique. J'y suis allé régulièrement ensuite, je connaissais certains peintres, certains sont toujours là et d'autres sont décédés.

Il y a 5 ans j'ai fait un film qui s'appelle *de Vienne*, avec une séquence là-bas, car il y a un lien très fort pour moi entre eux et cette ville à laquelle ils ne participent pas. Et je voulais cette fois faire un film « avec » eux. Bien sûr, je peux dire gentiment que je les connais, mais en réalité je connais leur environnement, un peu leurs peintures, mais eux restent profondément mystérieux, même pour les gens qui travaillent là-bas.

Dans le film, on voit qu'ils peignent le monde d'après des images déjà existantes...

Il y a souvent un modèle qu'ils recopient : un magazine de pornographie, des cartes postales.... Dans ce geste de recopier quelque chose, il y a une intention de maîtriser l'image, et pourtant curieusement tout se dérègle et ils créent un autre monde.

Ce qui me touche là-bas, et ce qui me touche en général chez les êtres humains, c'est pour cela que ce n'est pas particulièrement un film sur eux en tant que fous, c'est ce combat quotidien entre une volonté de maîtriser le monde et le dépit de ne pas trouver les mots ou la pensée pour le maîtriser. J'essaye de suggérer cela dans la forme du film par une mise en rapport entre textes et vie quotidienne.

Le fou dit la même chose que nous, c'est plus confus et plus clair à la fois. Les mots sont plus explicites, plus précis, plus frontaux : « *la fille boit le lait du pipi* ». Évidemment, la structure du texte échappe. Parfois elle se dessine mais elle ne se termine pas, il n'y a jamais de causalité, elle rentre dans l'obscurité. Cela parle aussi de nous, de nos efforts pour nommer, et comment des choses interfèrent et nous en empêchent. Les gestes parlent aussi. Au début du film, un homme range son bureau méthodiquement avant de se mettre à peindre : il faut tenir la table pour pouvoir tenir le cerveau. Je fais la même chose avant de me mettre au travail. Cet effort, je le reconnais.

Tu cites Thomas Bernhard au début du film : « Du fait que nous ne pouvons jamais tout nommer et ainsi jamais penser de façon absolue, nous existons et il y a existence en dehors de nous, disait Oehler »

C'est aussi mystérieux : que veut-il dire ? Si on pouvait penser de façon absolue, comprendre les choses totalement... si on pouvait penser le mot amour par exemple, de fond en comble, l'amour n'existerait pas, le vrai mystère de la sensation serait anéanti.

Cette tentation pour la maîtrise parle également de l'Autriche ?

Je n'en sais rien. Parfois je pense que *Les Messieurs* est un portrait indirect de l'Autriche. D'abord les textes évoquent directement l'histoire autrichienne. Je ne veux pas dire que ces hommes sont le résultat de cette histoire, mais on peut se poser des questions sur eux pendant le nazisme, ce sont de très vieilles personnes. Hitler revient dans leurs textes, presque comme un père, il y a un inconscient autrichien qui apparaît ainsi très puissamment.

Ensuite les paysages de l'Autriche ont une force violente : ils sont très préservés, plus que l'Allemagne bombardée et industrielle où l'Histoire se fait plus directe. En Autriche la beauté semble cacher des choses pas réglées, une beauté intemporelle alors que le temps est passé. Beaucoup d'écrivains autrichiens ont évoqué cela. Dans les textes des peintres, ils ne parlent pas des paysages qui les entourent mais de la brutalité de la ville qui est à 20 km. La forme du film est vraiment ancrée dans cette confrontation : ces paysages paisibles comme un réceptacle possible de la violence des textes.

On voit peu les peintures dans ton film. Et ce n'est pas un film sur un atelier de peinture, ou d'écriture. Tu ne « documentes » pas la vie de ces hommes. Le récit se fait par la juxtaposition de textes, de paysages, d'images de vie quotidienne.

Il fallait faire un choix : ce n'est pas un film sur la peinture. Les textes proviennent des tableaux, et ils me paraissent plus directs. Ils peuvent être investis plus librement par le spectateur, ils ouvrent vers la fiction. C'est une vision fragmentaire de leur vie. Pourquoi ils sont fous, pourquoi un dit qu'il est mort ce matin dans le lit, pourquoi l'autre parle de lait de pipi... Au spectateur d'inventer.

Je n'ai rien à dire sur la folie. Même sur l'art brut. Pour moi, c'est de l'art. J'ai à dire sur un rapport au monde. Je ne voulais rien filmer de spectaculaire, il n'y a pas de causalité. Je n'explique rien, leur quotidien n'explique rien. Je pense ne pas combler les trous vides. Et la schizophrénie est un grand trou vide, même pour les médecins.

Aller filmer Vienne était un des chemins vers la fiction. On sort du système du huis-clos et je colorie un peu le sens du texte, je tente de le reconstituer. Les textes abordent des thèmes très larges, Dieu, en passant par la politique, la maladie, pour aller vers l'intime, vers la sexualité. Pour la chose la plus intime, j'avais le sentiment qu'il fallait sortir. La ville grouille d'histoires possibles. Nous aussi on a fait l'amour dans des endroits et les endroits restent et l'amour non. La fin du film, par contraste avec les images sombres et solitaires de Vienne, montre le groupe, dans une chaleur et une lumière paisible. En tant que visiteur-filmeur, je devais rendre compte

de ce sentiment double : d'un côté un sentiment de grande solitude, d'une blessure, et de l'autre l'impression de voir un groupe protégé, dans un lieu superbe, un groupe uni, qui plaisante. La fin devait être très lumineuse. Je devais témoigner de cette beauté.

Comment as-tu établi la bonne distance pour filmer « les messieurs » ?

J'ai dit au cadreur qu'on allait faire la captation d'une pièce, qui ne se joue qu'une seule fois. On ne la connaît pas. Mais eux ce sont des comédiens, peut-être des comédiens de Thomas Bernhard. Dans le documentaire, on organise, on répète, on demande... Là-bas ce n'est pas du tout possible. Tu ne peux pas prévoir, on est là, on regarde. La notion de captation permettait d'être clair et respectueux avec eux ; j'ai eu une scène définie, une direction de cadre fixe, et le comédien pouvait y entrer, en sortir quand il le désirait, quand sa scène était finie. On ne « suivait » personne. Je ne peux pas m'approcher de gens que je n'ai pas la prétention de connaître, filmer des gros plans ; j'ai filmé souvent des corps entiers. C'est une forme naturelle par rapport à ma relation à eux. Je ne désire pas associer des textes à leurs auteurs, ce ne sont pas des portraits, c'est le groupe qui m'intéresse. Je voulais montrer comment l'Autriche passe par eux.

Propos recueillis par Frédérique Devillez

ESPACE DIFFUSION

AXIOME, TOM HANSON 2004, 52 minutes, France

Axiome est un personnage imaginaire. Le principe de déroulement du film est énoncé d'emblée par le réalisateur. Axiome aura cinq vies le temps du récit, et sera donc successivement cinq personnages différents. Il est tour à tour un jeune paysan rêvant d'une vie meilleure et voulant partir pour la ville, une prostituée prisonnière, un prêtre, un vieux musicien porteur de l'histoire... À travers les récits de chacune de ces vies, une partie du monde nous est donnée à voir. Axiome n'existe pas mais il emprunte des corps qui existent réellement et qui sont filmés dans leur quotidien. Par là, entre le réel d'un monde qui se situe en Arménie.

Axiome ne parle pas. Il ressent des choses, il pense, et ses pensées sont retranscrites, analysées et replacées dans un contexte plus général par le réalisateur. La voix off qui conduit le film marque ainsi une distance entre le spectateur et les personnages du film. Sans démonstration, posant chacune de ces vies comme des états de faits, le réalisateur contrôle et dirige son personnage comme la société qu'il décrit régit son peuple. Tandis que la voix poursuit un chemin implacable, le jeune Axiome premier, paysan, s'endort et rêve. Il réussit à s'échapper du cadre et peut être à l'ordonnance du réalisateur tandis que nous continuons avec un autre Axiome.

Le film compose avec des ruptures de rythme dans le montage image. Des séquences posées où nous restons dans un salon de coiffure ou bien auprès d'une dame préparant des galettes de pain alternent avec des séquences plus agitées où s'entremêlent et se juxtaposent un grand nombre d'images aux statuts et aux contenus différents. La voix off, quant à elle, tient comme une sorte de continuum le tempo du film. Régulière, elle est présente tout du long. Clairement, nous sommes avec Axiome et avec le réalisateur ; le texte restitue les rêves et les désespoirs des gens qu'il filme tout en brossant un portrait de l'Arménie contemporaine et passée.

Entre les images et le récit se place la musique : une partition a été composée pour le film. La musique ne se mélange pas avec d'autres sons (il n'y en a pas), nous n'entendons pas les bruits de ce pays où vivent les gens qui nous sont montrés et nous n'entendons pas leur voix. La musique n'est pas là pour rythmer le montage car l'enchaînement des séquences y suffit. Elle fonctionne avec le ton du récit, semblant vouloir souligner certaines positions du texte ou certains gestes. Elle n'est pas discrète, imposant sa présence comme l'égale de la voix off et des images. C'est une tentative intéressante car peu expérimentée mais petit à petit cette musique va à l'encontre du film. Trop présente, elle commence par desservir la qualité même de l'image du film. L'image est très belle, en noir et blanc, cadrée avec précision. Mais la musique a une telle personnalité que c'est comme si elle forçait le temps de chacun de ces plans et conduisait à une accélération du rythme, ne laissant finalement pas le temps de profiter pleinement des montagnes, des gens, des scènes de vies... Puis elle va contre la voix off qui mène le film : elle bataille contre les mots et brouille les pistes. La musique est rebelle et il faut la traiter avec circonspection mais déjà l'idée qu'elle soit être traitée comme l'égale des sons ou de la voix est une proposition rare et intéressante. Attendons donc la suite. Car l'art de la musique est aussi l'art de composer avec les silences et ici, j'aurais eu besoin de silences pour aller et venir entre les gens filmés, les personnages d'Axiome et le texte.

Toutefois, ce travail sur la musique produit une sensation curieuse d'imaginer se retrouver devant un film muet du temps du cinéma muet où les images étaient accompagnées par de la musique lorsqu'il n'y avait personne pour les commenter. Le noir et blanc et le personnage d'Axiome rêveur y contribue ; cela laisse une jolie impression.

Aminatou Echard

Manéci

Jeanne Delafosse, Briec Mével, Sylvain Maestraggi, Boris Mélinand, Aminatou Echard, Manuel Briot, Mehdi Benalla, Clara Schulmann, Eléonore Saintagnan, Antoni Collot, Frédérique Devillez, Sarah Troche, Antoine Garraud, Elise Heymes, Devlin Belfort, Mickaël Dacheux, Bijan Anquetil, Camille Plagnet, François Micoud.

Contact : maneci@no-log.org