

# La Lettre du cinéma (Entretien)

<http://dominiquedubosc.com>

***Parlons un peu du film Los Dias de Nuestra Muerte (Les jours de notre mort) que vous avez tourné en Bolivie, dans les mines d'étain. J'imagine que sa conception a été tout à fait différente de celle de Manojhara ?***

Oui, pour toutes les raisons dont je viens de parler, je n'ai évidemment pas eu le temps de m'installer, de partager la vie de ces mineurs, de me faire des amis... Mais il y a quand même un point commun, très étonnant, avec *Manojhara*.

En arrivant à La Paz, j'avais également pris contact avec la bande du réalisateur Jorge Sanjinés (qui était lui-même absent à ce moment-là). Dans cette bande, je me suis surtout lié avec un ancien instituteur du pays minier qui s'appelait Oscar Soria. C'est lui qui m'a parlé du massacre de la St Jean, commis par le Président-Général Barrientos le 21 juin 1967, quand la présence du Che à Nacahuanzu est devenue certaine. On peut dire que ce massacre a été, « classiquement », une saignée préventive ou un avertissement lancé aux mineurs pour les dissuader de se joindre à la guérilla. Ce dont, je crois, ils n'avaient aucune intention. Comme la région minière était occupée par l'armée et que les Boliviens pouvaient difficilement s'y rendre, c'est moi (avec mon passeport français, mon passeport de service que j'avais gardé...) qui ai été chargé d'aller tourner des images qui devaient aboutir à un film sur le massacre de la St Jean. Film que je n'ai pas fait finalement, j'y reviendrai.

La chose étonnante dont je parlais, c'est qu'Oscar avait conservé des petites rédactions de ses élèves, qui racontaient leur vie. Il y avait là-dedans des phrases incroyables, et en particulier, un usage extraordinaire du futur. Exemple : « *Quand mon père sera mort, ma mère se remariera* » ! Il faut dire que l'espérance de vie dans les mines, à partir du moment où un mineur commence à travailler, ne dépasse pas quelques années. Donc : *quand mon père sera mort...* Ou : « *Quand ma mère sera morte, j'irai travailler à la mine* ». Etc. J'ai trouvé toute une série de phrases comme ça, ce qui m'a évidemment donné l'idée de faire, comme pour *Manojhara*, un collage de phrases, en guise de commentaire. &CCedil;a c'est pour la ressemblance.

***Et pour la différence ou les différences ?***

La grande différence, comme je le disais, c'est que je n'ai pas pu passer le « pacte documentaire » : il n'était pas question de s'attarder, d'établir des relations, de développer des amitiés, mais de filmer en vitesse des scènes de travail et d'ivresse. Des scènes d'ivresse, je précise, car le massacre a eu lieu le lendemain de la Fête de la St Jean, quand les mineurs étaient complètement saouls. Je me sentais parachuté, je filmais des gens que je connaissais pas, j'avais l'impression de *prendre* leur image au lieu de la *recevoir*, c'était... pas bien quoi.

En même temps, je me suis aperçu d'une chose, qui avait déjà frappé certains amis cinéastes à Buenos Aires : plus je filmais de près – et je filme presque toujours de très près – moins on me voyait. J'étais pour ainsi dire transparent.

On me disait : « *C'est merveilleux, comment fais-tu ?* » Je n'avais pas d'opinion là-dessus, jusqu'au jour où – c'était en Inde - je me suis mis à crier aux gens : mais regardez-moi !

Si on filme « en relation », il est normal, et même souhaitable, d'avoir de temps en temps un regard caméra. En Bolivie, je n'en ai eu aucun.

***Le film – et en particulier la très belle scène d'ivresse – ne donne pas tellement l'impression d'images « volées »...***

J'ai une théorie là-dessus, qui a eu des prolongements, en particulier dans mes derniers films.

Dans cette scène d'ivresse, il y a d'abord une série de plans de gens lourdement ivres, de corps qui ne disent que ça : on est malheureux, on est ivres, c'est la misère noire... Ce ne sont peut être pas des plans complètement volés, mais ce sont des images dangereusement proches de certains clichés.

Et puis il y a un plan, extraordinairement « chanceux » disons, qui change tout, qui élève tout, qui dit autre chose. Un plan d'une femme, ivre également et même ivre morte, qui danse la *cueca*. La *cueca*, comme vous savez, se danse en agitant un petit mouchoir blanc au-dessus de sa tête. Eh bien cette femme, tout ivre qu'elle était, s'efforçait de danser. S'efforçait de lever ce mouchoir de trois grammes et qui avait l'air de peser une tonne. Elle dansait *quand même*. Il y a là ce qu'on pourrait appeler un « et pourtant »... et ça fait toute la différence : « *Nous sommes misérables, nous sommes abaissés et pourtant nous sommes des hommes, et pourtant nous dansons...* »

***Vous avez alors intégré l'importance du détail ?***

J'ai pensé beaucoup plus tard, en lisant *Le Ruban au cou d'Olympia* de Michel Leiris, qu'il y a des détails qui « font voir », ou qui font « toucher du doigt ». De la même façon que, dans le tableau de Manet, le ruban noir au cou d'Olympia fait « toucher du doigt » sa nudité, le mouchoir de cette Bolivienne fait toucher du doigt ce « et pourtant ».

***Avez-vous expérimenté ce procédé dans d'autres films ?***

Souvent. Par exemple, dans le tout dernier « croquis » que j'ai fait en Palestine cette année (*This Side Up*), il y a une scène avec un poisson rouge dans un bocal. Ce poisson minuscule, muré derrière des millions de tonnes de béton, fait « toucher du doigt » l'absurdité et l'horreur du Mur que les Israéliens sont en train de construire autour de tout un peuple.

***A l'époque vous ne formuliez pas ces certitudes...***

Non. Je savais seulement que c'étaient des plans magiques.

Le plan de la femme au mouchoir, à l'époque, me plaisait parce que j'avais eu l'instinct de garder la caméra fixe quand la femme tombe hors du cadre à gauche. J'ai appris là que les sorties de champ ou les entrées dans le champ ont une valeur particulière. C'était beaucoup plus important qu'elle « tombe » hors du champ que de l'accompagner dans sa chute. Ça aurait même sans doute détruit le plan, ou ça l'aurait beaucoup diminué : il aurait fallu que je coupe dans le mouvement de suivi, et la coupe n'aurait pas été bonne. Tandis que là j'ai une fin de plan parfaite.

Par la suite, je me suis souvent efforcé de « fixer » le cadre et de laisser les gens sortir de cet espace-temps. C'est un truc que tout caméraman apprend très vite.

### ***D'où vient le très beau titre Les jours de notre mort ?***

Je l'ai emprunté à l'écrivain David Rousset, l'un des grands témoins des camps de concentration. C'est le titre de son roman sur Buchenwald. Je le connaissais un peu, et je ne lui ai jamais dit... c'est sans importance, mais je regrette.

Ce qui m'amène à une des choses massives à laquelle je me suis constamment affronté : l'impossibilité, ou du moins la très grande difficulté de montrer l'horreur. On peut avoir une cruauté de l'observation qui peut aller jusqu'à montrer en gros plan un lépreux dans son cercueil. Mais la vraie horreur, le massacre de la St Jean, par exemple, c'est in-montrable : une femme enceinte éclatée par un obus de bazooka et répandue sur dix mètres carré de mur, on ne peut pas montrer ça. Soit on trouve le décalage juste, soit on passe par la fiction comme l'a fait Copi dans *L'Homosexuel*, mais on ne peut pas filmer ces choses-là en face. Je me suis trouvé très souvent devant ce problème, et notamment ces quatre dernières années en Palestine.

### ***Même question que pour Manojhara : comment Les jours de notre mort a-t-il été reçu ? Et d'abord, est-ce qu'il a pu être montré en Bolivie ?***

Oui, et l'histoire est presque aussi belle, ou incroyable !

A la suite d'une dernière imprudence sur laquelle je ne veux pas m'étendre, j'ai décidé de quitter la Bolivie précipitamment, en confiant mes rushes à Jacques Darthuys, qui était alors notre Attaché culturel à La Paz. Il a fondé ensuite les fameux Ateliers Varan et puis il a été tué au Brésil. Les boîtes sont arrivées à Paris par la valise diplomatique et j'ai pu ainsi monter le film - amputé des scènes d'horreur du massacre, que je ne savais pas comment « décaler » - avec les rédactions d'enfants de mineurs, que j'avais également pu sauver.

Un ou deux ans plus tard, je dîne, rue du Château, avec Philippe Labreveux, Marcel Niedergang (responsable de l'Amérique latine au Monde) et un dirigeant de la COB (Corporation Ouvrière Bolivienne), à qui je confie une copie 16mm du film, comme on jette une bouteille à la mer...

Les années passent. Le général Ovando succède à son vieux complice Barrientos (après l'avoir assassiné), puis Banzer fait son coup... et finalement Paz Estenssoro (le vieux leader de la Révolution de 1952) revient au pouvoir. Jacques Darthuys est à La Paz le soir de la victoire électorale. Je le revois à Paris quelques semaines plus tard et il me raconte... que, dans un cinéma de la ville, le fameux soir de la victoire, se projetait une vieille copie toute rayée d'un film qui avait circulé dans la clandestinité : *Les jours de notre mort*. L'histoire est presque trop belle pour être vraie, mais Jacques m'a juré qu'il avait bien vu et reconnu mon film !