

Faire voir, ceci et rien d'autre

ENTRETIEN AVEC DOMINIQUE DUBOSC, PAR CHRISTINE MARTIN

Il est assis sur le canapé avec beaucoup de déférence, à côté de sa mère, en train de feuilleter un album de photos de famille. A regarder cette scène, qui renvoie chacun à sa propre généalogie, on est peu à peu gagné par une vague sensation d'irrémédiable. Sa souffrance d'enfant ne sera pas reconnue, son malheur est une fiction. Ne lui reste plus qu'à parcourir le monde, qui ne peut pas être plus lointain. Le plan d'après, ce sont des mines d'étain en Bolivie : radical, le montage signifie l'écartèlement définitif.

En 1989, vingt ans après ses débuts de réalisateur, Dominique Dubosc signe *Le Documentariste ou le Roman d'enfance*. Ce premier volet «autobiographique» révèle, à travers un manifeste de la sensibilité, les grandes intentions de son cinéma passé et à venir : filmer loin pour se créer des proches. Filmer les autres pour revenir à soi. On pourrait ajouter : se donner le défi d'une structure narrative contraignante *a priori*, inventer une forme dont l'audace permettrait d'éviter la pesanteur d'un discours de fond. Non que celui-ci soit absent : les bons détails, l'anodin qui mieux que l'explicite fait voir le réel, parleront d'eux-mêmes. C'est ainsi que le documentariste peut observer les sujets à travers le prisme de sa douleur juste consolée (*Célébrations*), ou s'engager de façon entière avec ceux qui se présentent au hasard de ses nombreuses déambulations sur la planète. C'est surtout ainsi qu'il réalise depuis quatre ans, à force de retours sur les lieux et de patients regards croisés, un portrait atypique de la Palestine, où prédomine le souci artistique du «rendu» de ses impressions, le «*genre de film qui permet de se couler dans l'expérience personnelle et secrète de la terreur, qui est, je crois, à des degrés divers, une expérience universelle*», comme le souligne le cinéaste Sobhi al-Zobaidi à propos de *Réminiscences d'un voyage en Palestine*.

Peut-on à la fois documenter le monde et faire œuvre d'art ? Choisir librement ses sujets et les voir programmés dans une aléatoire case télévisuelle ? Filmer à son aise tant dans un salon bourgeois que dans une usine en grève ? La rencontre avec un documentariste manquait à nos pages, il est heureux qu'elle ait eu lieu avec un cinéaste généreux et lucide ; assez modeste pour nous faire profiter de son ironie ; assez déterminé pour relancer les incessantes questions de son exigence ; assez réaliste pour

manifester son inquiétude quant à l'avenir du métier, à l'heure où les télévisions ne permettent plus aux réalisateurs du genre documentaire d'assurer les conditions de leur indépendance, créative ou financière. Pour cela aussi, Dominique Dubosc ne manque pas d'idées : un film est un produit, il faut pouvoir le vendre. Les outils de montage informatique qui permettent de fabriquer les films dans un cadre numérique, l'édition des DVD et leur diffusion *via* Internet, sont des exemples de cette liberté de mouvement dont il voudrait voir les jeunes générations s'emparer afin, entre autres, de mieux perpétuer le fameux «pacte documentaire».

En attendant de voir ou revoir certains films de Dominique Dubosc dans le cadre de la soirée *pointligneplan* qui lui sera consacrée au tout début de l'année 2005, un long dialogue s'est établi. On espère que ce soit complet, on se demande si la boucle est bouclée. Et puis, quelle idée ! en espérant que non, bien sûr. On voudrait juste, comme il le dit de Jean Rouch, avoir «fait le voyage». Remercions son érudition discrète et sa passion intacte de nous avoir accompagné pendant celui-ci.

C.M.

Faire voir, ceci et rien d'autre

ENTRETIEN AVEC DOMINIQUE DUBOSC, PAR CHRISTINE MARTIN

*Cet entretien a été publié dans le numéro 26 de La lettre du cinéma.
Le texte reproduit ici reprend certains développements coupés faute de place, notamment dans la 2^o partie (les films militants).*

1. Cruauté de l'observation, tendresse du regard

Avec le recul que vous donnent vos trente-cinq ans d'expérience et de pratique du cinéma documentaire, vous rassemblez aujourd'hui votre démarche en une double formule : cruauté de l'observation, tendresse du regard.

Comment articulez-vous ces deux notions et depuis quand vous semblent-elles être le reflet de votre cinéma ?

Le plus simple, peut-être, est de partir du film où j'ai expérimenté ou ressenti le plus cette «cruauté de l'observation» et cette «tendresse du regard», bien que cette formulation soit venue bien plus tard, évidemment.

Il s'agit de mon premier film – ou de celui que je considère comme le premier, dans la mesure où c'est mon premier film vraiment monté : *Manojhara* (1969). C'est une description, par petites touches ou petites scènes - déjà - de la léproserie Santa Isabel, au Paraguay.

J'y ai appris la cruauté de l'observation parce que les lépreux ou les internés pratiquaient cette «cruauté» en quelque sorte par nécessité. Le plus grand danger, en effet, pour ces hommes et ces femmes venus à la léproserie au bout du rouleau, quand ils ne pouvaient plus cacher leur maladie et qu'ils étaient donc complètement rejetés par la société, est l'illusion que tout pourrait s'arranger : qu'ils pourraient retourner chez eux, dans ce qu'ils appellent «le grand monde», c'est-à-dire le monde extérieur. Cette illusion doit être combattue à tout prix, y compris par une «cruauté de l'observation», qui se traduit notamment par les blagues qu'on entend tout au long du film, par toute une auto-dérision permanente et salutaire.

Un des lépreux – je crois qu'il s'appelait Victor Salsa - me disait : « *Il y a deux illusions : l'illusion qui nie la réalité (et qui est mauvaise) – et l'illusion qui se fonde sur la réalité* ». Cette pensée (parfaitement conradienne) a dû faire son chemin en moi, car mon film raconte en fait, entre cruauté et tendresse, le passage de la «mauvaise illusion» à la «bonne».

Entrons donc, pourquoi pas, directement dans le premier plan de ce premier film. Manojhara commence par une séquence d'autant plus surprenante que rien n'est jamais « expliqué » ni commenté dans le film.

Le «commentaire» est constitué d'un collage de phrases, de blagues, de poèmes... que j'avais recueillis, et qui forment une sorte de pensée lépreuse. Je ne me suis pas soucié de traduire cette pensée ou cet esprit, parce que le film, à l'origine, était destiné exclusivement à ces lépreux - qui n'avaient évidemment pas besoin d'explications.

La première séquence - qui est parfaitement claire pour eux - montre un groupe de lépreux, la nuit, qui portent un lit où se trouve un de leurs camarades, malade ou mourant. Ils le conduisent vers le dispensaire et les pavillons centraux ou finissent un jour ou l'autre tous les internés. Ce qui m'avait fait penser très fortement, à l'époque, à la fameuse nouvelle d'Edgar Poe *Le Puits et le pendule*. Comme le prisonnier de Poe, tous les lépreux qui le peuvent cherchent à rester à la périphérie de la léproserie, dans des petits *ranchos* où ils s'efforcent (illusion du second type) de mener une vie à peu près normale. Ils ne poursuivent leur voyage vers le

Centre - le «Puits» - que quand ils vont trop mal, c'est-à-dire quand ils perdent leur autonomie. Et c'est la fin. Donc le malade qu'on voit dans cette première scène et qui est conduit vers le Centre fait son dernier voyage. Mais immédiatement, dans l'esprit d'un lépreux, pour les lépreux qui ont écrit le scénario avec moi en tout cas, cet homme pourrait bien être plein d'illusions encore : il pourrait imaginer qu'il va dans l'autre sens, vers le «grand monde»! Pour figurer cette illusion (du premier type), il y a un plan d'insert qui montre un promeneur qui s'éloigne calmement dans le soleil couchant, comme un homme qui a le monde devant lui... Tout de suite après, on retrouve évidemment notre malade sur son lit, en route pour le Centre - et on entend le chœur de ses camarades qui se moquent allègrement de lui et de son rêve impossible. Ces rires fous (nous) surprennent, parce qu'à l'image on voit quand même un type qui souffre, mais ils sont nécessaires, comme je l'ai déjà dit, pour ne pas retomber dans l'illusion qui est, pour eux, la chose la plus dangereuse qui soit.

La scène finale montre un bal, qui figure la vie qui reprend, et paraît presque belle.

C'est surtout l'aboutissement de tout un processus de «désillusion», qui est résumé par les deux dernière phrases du « commentaire », dont je me souviens encore par cœur : *«Quand on arrive ici pour la première fois, on ne sait plus quoi faire de sa vie, on est complètement perdu . Mais après (et ça veut dire après plusieurs mois ou plusieurs années), on voit les camarades égaux, on retrouve la paix et on se cherche une raison de vivre, une manière d'être».*

C'est-à-dire, on voit qu'on est comme les autres, on se voit en eux : on se voit - on se trouve - enfin, hors du soi ou du nous de toutes les illusions. Je pense qu'on aura l'occasion de revenir sur cette opposition fondamentale du Nous et de l'Autre...

Je crois qu'on ne peut se voir vraiment que dans l'Autre, que si on fait le détour, ou le raccourci, par les autres. Quand on reste enfermé dans le «nous» on est quasiment condamné à l'aveuglement et au racisme. Le racisme, ce n'est pas seulement qu'on voit les autres mal, qu'on porte sur eux un mauvais regard, c'est aussi qu'on ne peut pas se voir soi-même : le racisme est aveugle et aveuglant.

Je reviens au petit texte qui termine le film. Voir les autres, accepter sa ressemblance ou son égalité avec eux, ça prend du temps. Le lépreux, au début de sa maladie et pendant très longtemps, refuse ce qui lui arrive, refuse cette défiguration qui touche à l'essentiel, c'est-à-dire au corps...

Pour vous, c'est le corps qui est l'essentiel ?

Ah, ça me paraît assez essentiel oui. Il est touché dans son corps, et ça lui prend donc beaucoup de temps pour accepter. Quand il y arrive, grâce aux

autres, il «*retrouve la paix*». Le chemin est parcouru. Ce chemin parcouru ne mène pas seulement à la léproserie : il y a un également un chemin dans la léproserie, qui est le chemin vers les autres et vers soi.

Comment tout cela est-il venu remplir le film ?

Eh bien d'abord, j'ai recueilli beaucoup de récits de vie, en vue d'une petite étude ethnographique (je ne pensais pas faire un film au départ). Et tous ces récits racontaient le calvaire que ça avait été pour arriver à cette léproserie, à bout de souffle, à bout de compassion. Au début il y a une certaine solidarité, notamment familiale, et puis elle s'épuise. Après il y a les champs, la forêt, les bananes volées, la cavale interminable, jusqu'au jour où le malade se rend : se dit qu'il n'y a plus que la léproserie. Que c'est son seul refuge. Là commence le second voyage dont j'ai parlé : de la périphérie ou la vie semi-normale, vers le Centre, la vie assistée, la mort.

Le film est fondé sur cette opposition entre le Centre et la périphérie, mais toujours articulée sur la notion d'illusion, bonne ou mauvaise, vraie ou fausse.

L'illusion «vraie», ça recouvre ceci par exemple, que j'ai beaucoup filmé : pour rester à la périphérie, dans un petit *rancho*, beaucoup d'internés se mettent vite fait en concubinage (ça scandalisait l'aumônier !) «*pas pour la chair*», comme ils disaient, mais pour pouvoir s'aider mutuellement et conserver, à deux, une autonomie suffisante pour faire face aux tâches de la vie quotidienne.

Il faut savoir qu'une des premières choses que perdent les lépreux, c'est le tact. On n' imagine pas ce que ça veut dire de ne plus sentir ce qu'on touche : ça rend tout immensément difficile. Couper un morceau de viande qu'on ne sent pas, avec un couteau qu'on ne sent pas, c'est presque impossible tout seul. Et même à quatre mains, comme on le voit dans le film, c'est un vrai combat...

Voilà comment vous avez appris cette cruauté de l'observation ?

Oui, je l'ai apprise des lépreux, d'une certaine façon. De cet esprit-là. Je suis resté quatre mois dans cette léproserie, j'ai quand même eu le temps de comprendre. Cela m'a permis de filmer ces choses-là de face, sans hésitation, sans fausse pudeur. J'ai regardé la réalité en face, en somme. Comme eux. C'est comme ça que j'ai pu filmer, par exemple, un mort dans son cercueil ou un scieur de long sans mains qui s'attache les moignons à sa scie...

Je trouve d'autant plus beau que vous finissiez par un plan de bal puisque c'est encore des plans de corps qui tourbillonnent deux par deux. Si on peut parler d'image de fin, on sait que la danse

continue et c'est comme si elle propulsait le film vers un autre cercle de cette périphérie...

Oui, je n'y avais pas pensé. Les corps se trouvent. Au début même s'il est entouré par six bonshommes qui portent son lit, c'est un type seul qu'on voit. Un homme qui rêve, comme dirait Perec. A la fin, il a trouvé l'autre - et il repart, vraiment, vers la vie.

Et qu'en est-il de la tendresse du regard ?

Là, c'est très simple. Je suis resté quatre mois à Santa Isabel. D'abord parce que je m'y sentais bien. Un monde fermé, c'est souvent un monde où la vie est plus facile, parce que le monde extérieur a disparu. Je m'y suis fait des amis. La tendresse du regard, il n'y a pas de secret : ce n'est pas qu'on est tendre, il n'y a pas une façon «tendre» de filmer, c'est des conneries tout ça. La tendresse du regard vient de la vérité des relations qu'on a su nouer, de la sympathie, de l'amitié. C'est une question de fond, pas de forme. Il suffit de filmer des gens qu'on connaît et qu'on aime. Je n'aurais jamais l'idée de filmer des gens que je ne connais pas (ou alors contraint et forcé, comme en Bolivie - et ça m'a beaucoup troublé). Je voyais l'autre jour un film rempli de jolis plans d'enfants au bord de l'eau, de jolies dames dans l'encadrement d'une fenêtre, etc, utilisés en plans de coupe ! Ce sont des plans volés, des plans honteux. Des plans de gens avec qui il n'y a pas de relation. Et ce n'est pas un hasard s'il n'y a pas de tendresse là-dedans. Il y a tout le sucre qu'on veut, mais pas de véritable tendresse. Le cas extrême de la tendresse du regard, c'est Jonas Mekas, qui n'a filmé que ses amis et sa famille. Son cercle le plus rapproché, le plus intime.

Pour vous on ne peut filmer que dans cette confiance ?

Ça me paraît évident. On pourrait définir le documentaire comme un métier qui consiste à rencontrer des gens, se faire des amis et les filmer ! Ou un art dont l'amitié est la matière première.

La matière et le moteur ?

Et le moteur, oui...

D'où vient le nom du film ?

Manojhara est un nom guarani, un nom composé : *Mano* c'est la mort et *Jhara* c'est la région ou le lieu. Donc : *La région de la mort*. Mais c'est aussi un concept, c'est la destination. Ce qui correspond peut-être davantage au sens du film.

Comment a-t-il été accueilli finalement par les lépreux ?

J'avoue, à ma grande honte, que je ne suis pas allé le montrer dans la léproserie. C'est une rupture du pacte documentaire, qui ne veut pas seulement qu'on ne vole pas d'images, mais aussi qu'on les rende : qu'on aille les montrer à ceux qui nous les ont données. J'ai quelques excuses, dont je ne parlerai pas, mais c'est quand même un de mes remords. Cela dit, deux ou trois ans plus tard, j'ai revu à Paris une des bonnes sœurs qui travaillaient à Santa Isabel et qui m'a raconté... que quand les lépreux se sentaient mal, ils demandaient à revoir le film, que ça leur remontait le moral ! Je ne crois pas avoir reçu de plus beau compliment pour aucun autre de mes films.

Qu'est-ce qui vous a donné l'envie de faire du cinéma ?

J'ai eu ce qu'on appelle une vocation. J'ai pensé faire du cinéma à l'âge de quatorze ans. Et absolument rien d'autre. Et tout ça à cause d'un effet de montage ! A l'époque, j'aimais beaucoup les films de marine, et en particulier les films de pirates. Et là il y a souvent cet effet de montage : on est dans un salon doré, plein de belles dames, le héros rencontre la fille (jolie) du Gouverneur (affreux)... Et puis, *cut*, on est sur un navire au milieu de l'océan. Ce passage soudain d'un lieu à l'autre, dans deux espaces-temps complètement différents, ça me fascinait. Je ne me doutais pas que je ne ferais jamais de films de pirates, ni de ce qu'on appelle «de fiction», mais que cet effet de montage continuerait à me fasciner, au point que j'ai fait un film (*Le Documentariste ou le Roman d'enfance*) en croisant deux histoires complètement, ou apparemment indépendantes, en passant *cut* alternativement de l'une à l'autre.

Ensuite, j'ai fait d'assez mauvaises études - un certificat de philo, un autre d'ethno et un de psycho : même pas une licence complète - et, sans abandonner l'idée de faire du cinéma, je me suis dit qu'il fallait « avoir vécu » avant de pouvoir « dire » quelque chose. Idée assez adolescente, mais pas absolument fausse. Donc, j'ai remis à plus tard.

Vous partez au Paraguay après vos études.

Après mes études, c'est-à-dire, surtout, après des années de voyages autour du monde : au Proche-Orient (trois séjours), en Inde (neuf mois en 64-65), en URSS, en Europe de l'Est...

Et là vous faites beaucoup de photos, je crois...

C'est-à-dire que j'essaye de payer mes voyages en vendant des sortes de reportages. J'ai fini d'ailleurs par entrer à l'Agence RAPHO, où je suis toujours, bien que je ne leur donne plus de photos depuis vingt ans...

Et finalement, vous partez en Amérique du Sud.

Voilà, fin 66 je pars faire mon service militaire dans la Coopération. Après la guerre d'Algérie, il n'était évidemment pas question que je fasse l'armée. Comme mon beau-père avait le bras long, ça n'a pas été difficile de me faire envoyer à Asuncion ou Assomption, comme professeur d'ethnologie. C'est là que j'ai appris à peu près tout ce que je sais sur la question : je lisais les manuels classiques d'anthropologie sociale anglo-saxonne (Linton, Herskowitz, Malinowski, Mead...) et je les recrachais le lendemain en cours. Je n'ai jamais pensé pratiquer moi-même l'ethnologie, sauf dans la léproserie, où je me suis lancé dans cette espèce d'étude structuraliste, qui ne doit pas être bien fameuse...

En quelle année était-ce ?

En 68. J'ai passé toute l'année 1967 à Asuncion – prof. J'ai été libéré, comme on dit, en janvier 68. Et là, au lieu de rentrer, j'ai été faire un film sur une famille de paysans pauvres de la zone orientale du Paraguay, que je considère comme mon numéro zéro.

Puis j'ai été le monter à Buenos Aires, où j'ai retrouvé mon copain Philippe Labreuveux, qui était correspondant du Monde. C'est là que nous avons appris les événements de mai 68 en France. Et on s'est beaucoup posé la question de rentrer.

Et puis il y a eu la révolte de Cordoba, le fameux *Cordobazo*, la répression militaire... et on est resté pour suivre ça.

Votre mai 68 à vous, ce sont les événements de Cordoba ?

C'est très différent. Mai 68 est d'abord, si j'ai bien compris, un mouvement étudiant petit-bourgeois, une critique de la société bourgeoise par ses propres enfants. Les luttes qui agitaient alors l'Amérique du Sud, les révoltes urbaines comme Cordoba ou les guérillas rurales étaient beaucoup plus frontales. J'y adhérais sans beaucoup de réflexion, par une sorte de romantisme révolutionnaire, qui était peut-être, oui, soixantehuitard. Là je suis d'accord avec vous. Mais ça m'a finalement vite passé, ou du moins plus vite qu'à d'autres.

Vous êtes donc resté en Argentine ?

Non, je suis rentré au Paraguay pour montrer mon petit film sur les paysans. Et c'est au cours d'une de mes tournées, tout à fait par hasard, que je suis tombé sur la léproserie Santa Isabel, que j'ai décidé d'y vivre un moment et que j'ai fini par réaliser *Manojhara*.

Après quoi, je suis retourné à Buenos Aires, où j'ai monté le film en quelques jours. Le plus court de tous mes montages !

Et cette fois-ci vous n'êtes pas retourné au Paraguay pour le montrer...

Non, je ne suis jamais retourné au Paraguay depuis. J'ai filé directement en Bolivie où Philippe avait des tas de «contacts». Des contacts comme on en avait à l'époque : avec des gens qui étaient tous «révolutionnaires», c'est-à-dire impliqués (plus ou moins) dans un « mouvement », une guérilla, un réseau de soutien - ou tentés de s'impliquer, tentés par la mort, beaucoup... Les contacts de Philippe, par exemple (des prêtres tiers-mondistes essentiellement), étaient tentés par l'exemple de Camillo Torres. Le père Lefèbvre, qui a organisé mon voyage dans les mines et qui m'a accompagné, a été tué quelques mois plus tard (au cours du coup d'Etat de Banzer), dans des circonstances qui rappellent étrangement la mort de Camillo. Je respecte tout à fait sa mort, mais je dois dire que j'ai été sidéré par ses imprudences, je veux dire par celles qui me mettaient directement en danger. On travaillait quand même dans une zone occupée militairement (la région minière au nord de Catavi), on rencontrait des gens très recherchés, comme les dirigeants clandestins de Siglo XX (la grande mine d'étain à ciel ouvert où a eu lieu le massacre de la Saint Jean)... et je ne savais pas tout. Je crois que, comme c'est souvent le cas dans ces situations d'occupation et de résistance, les mêmes militants participaient à différents réseaux ou que tous les réseaux se touchaient d'une façon ou d'une autre. Si bien que la dernière cavale d'Inti Peredo (le second de Guevara à Nacahuanzu) s'est terminée dans une maison où nous avons dormi deux jours avant !

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

Oui, 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

passport 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 mourra, 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. Ça 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 dire 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 dit autre chose, qui élève tout. 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 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 un kilo. 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 me fait penser à une des choses massives à laquelle je me suis constamment heurté : 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.

Dans Réminiscences d'un voyage en Palestine, vous choisissez, justement, d'accompagner par le silence une série de plans «d'horreur», juste après la chute d'une bombe d'une tonne sur une maison de Gaza.

En fait, si on écoute bien, il y a un son. Comme disait Bresson, on ne peut créer une impression de silence, qu'avec du son. Et un son qui ne soit pas simplement un bruit de fond. Ici, c'est un son complexe, fait d'un bruit de moteur de sous-marin, d'un sifflement de courant d'air, plus trois ou quatre hululements de hibou (*il mime les souffles de hibou*) : le tout très faible évidemment. De façon à accentuer le silence et la prégnance de l'image.

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. Le même Darthuys qui a fondé ensuite les Ateliers Varan et qui 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 (la 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 !

Reprenons le fil biographique avec un troisième film réalisé à votre retour en France et consacré aux enfants autistes.

Oui... je suis finalement rentré, en 1970. Mon meilleur ami, qui faisait alors sa thèse de doctorat de psychiatrie sur «L'espace-temps dans les stéréotypies gestuelles» - sujet éminemment cinématographique - m'a demandé, non pas de faire un film, mais de filmer des observations d'enfants autistes, de telle façon qu'on les voie, autant que possible, *dans leur propre espace-temps*.

Je n'insiste pas sur le dispositif de tournage, très technique, ni sur la thèse de mon ami, qui n'ont pas leur place ici. Ce que je peux dire quand même, c'est que j'ai été fasciné par «*le lien impensable avec le monde*», comme disait Deleuze, que manifestent ces enfants autistes et qui n'est pas plus impensable, ou moins impensable, que notre propre lien avec le monde...

J'ai appelé ce film *La Présence* - je devance votre question... - parce que ces enfants étaient *présents* à quelque chose. Et en tout cas, présents pour moi qui les regardais.

J'ajoute que je me suis trouvé ici devant un autre problème récurrent : qui est celui, non pas de l'exhibitionnisme de l'horreur, mais de son esthétisation. En montrant l'horreur sans décalage, on place le spectateur dans une position de voyeur. Mais si on la rend belle, si on l'esthétise, c'est pire.

Vous ne reniez rien, en somme, de vos œuvres de jeunesse, comme c'est le cas de tant d'artistes...

Non, il faut toujours reconnaître les enfants qu'on fait.

Une conclusion sur cette première «période» ?

Un souvenir : quand j'ai tourné mon film avec Rouch (*Jean Rouch – Premier Film, 1947-1991*), Jean était très excité par l'idée que tous les grands cinéastes - mais peut-être aussi les petits - se révèlent dans leur premier film : qu'on y trouve à la fois les thèmes principaux qu'ils développeront à travers leur œuvre et une manière à eux, déjà reconnaissable. Ce qui se passe en fait, je crois, c'est qu'au bout d'un

certain temps, des cohérences, des lignes de forces apparaissent forcément. En ce qui me concerne, la formule « cruauté de l'observation et tendresse du regard » peut s'appliquer effectivement à la plupart de mes films... *a posteriori*. Mais à partir du moment où j'ai fait des films plus montés, plus complexes du point de vue du récit, cette qualité du regard - qui reste, j'espère - n'a plus eu la même importance. Ou si vous voulez, d'autres notions, comme la notion très conradienne de «*valeur idéale des choses*», ont pris de plus en plus d'importance.

2. Les films «insérés»

A partir des années 70, une grande partie de votre travail est consacrée à des films militants.

Une grande partie ? non. A l'époque, je pensais comme Maïakovski qu'il est impossible de mélanger l'art et la politique. C'est l'un ou l'autre. Je faisais de la politique, pas du cinéma. On peut sans doute dire qu'il y a une dimension politique dans l'art, ou dans certaines œuvres d'art, mais pas l'inverse : les films militants, puisque vous en parlez, n'ont pas grand chose à voir avec le cinéma en tant qu'art. En revanche, je crois qu'ils ont *tout à voir avec la politique*, c'est-à-dire qu'ils doivent être rigoureusement *insérés* dans une action politique. C'est du moins ma définition du film militant.

Ce qui veut dire que vous étiez vous-même... inséré. Comment ?

En revenant en France en 1970, ma première préoccupation a été de savoir, de comprendre, ce qui s'était passé en mai 68. Je tombais évidemment mal : la surprise passée chacun, à droite et à gauche, s'est efforcé de récupérer l'événement, de le faire entrer dans ses vieux schémas intellectuels. Alors que, précisément, *mai 68* est avant tout une *surprise* – et que c'est sans doute ça qu'il faudrait arriver à penser. Mais on ne va pas le faire maintenant.

Bref, je cherche, je vais voir des copains, depuis le PC jusqu'aux maos, et là, j'ai été effaré : à la fois par le discours «raisonnable» du PC, qui réduisait pratiquement l'événement à rien (puisqu'il était «inorganisé»), et par le délire gauchiste, ce que Victor Serge appelait en d'autres temps la «*phrase*», qui prêchait la Révolution avec un grand R (j'ai même rencontré des gens qui parlaient de Boulogne-Billancourt-zone-libérée !) et qui réduisait lui aussi *mai 68* à rien.

Je ne veux pas citer de noms, mais je vous parle de gens qui avaient une certaine notoriété à l'époque, un peu comme nos intellectuels médiatiques aujourd'hui...

Et que vous trouviez... légers ?

Disons-le comme ça. (il se retient visiblement d'en dire plus)

Donc... j'avais fini par ne plus savoir de quel côté me tourner quand, une fois de plus, la chance est intervenue : en prenant l'ascenseur au Centre Montsouris où j'étais allé voir une vague connaissance, je me trompe de bouton et je tombe, au sous-sol, dans une réunion des *Cahiers de Mai*. Et je découvre, enfin, des gens qui ne discouraient pas, qui ne citaient pas Marx à tout bout de champ, mais qui avaient fait une analyse concrète des besoins du mouvement ouvrier - en gros : besoins d'informations et de liaisons, mal ou insuffisamment pris en compte par les syndicats - et qui s'y étaient collés.

Je ne vais pas parler ici des *Cahiers de Mai*, on y serait encore demain. Disons seulement qu'ils se rattachaient à ce qu'on appelle quelquefois «l'école de la pratique», c'est-à-dire à ce courant de pensée qui n'est pas contre la théorie - il en faut - mais qui fait très largement place à l'expérience, à tout ce qui se pense au plus près des conditions de travail et des difficultés de la vie en général, et en particulier, dans ces moments privilégiés que sont les luttes.

Le lendemain de cette réunion, je faisais partie des *Cahiers de Mai* et j'y suis resté jusqu'à la dissolution du groupe, en 74. Ce qui fait quand même quatre ans de militantisme à plein temps.

C'est donc dans ce groupe que vous avez fait vos films militants ?

Vous voyez comme le langage est piégeant : je vous ai dit que je ne croyais pas que les films militants soient du cinéma : ils n'ont donc pas d'auteur, on ne peut pas parler de «mes» films militants. Je dirais plutôt que ces films - ceux dont je parle, les films *insérés* - sont réalisés par des maîtres d'œuvre ou des techniciens spécialisés, capables de fabriquer, à la commande, et surtout à temps, l'outil ou l'arme dont tel ou tel mouvement, une grève par exemple, a besoin.

C'est pour ça que vous n'avez jamais signé les films que vous avez fait à Penarroya ou à LIP ?

Voilà.

Alors, quelle a été la «commande» à Penarroya ?

Penarroya est un vrai cas d'école... LIP aussi d'ailleurs.

En janvier 1972 les trois usines d'affinage du trust Penarroya (second producteur mondial de plomb), après toute une année de contacts directs, de montée en puissance des sections syndicales, d'élaboration d'un cahier de revendications très argumenté, voyant que la direction refuse toujours

d'ouvrir des négociations, se prépare à une grève commune pour le 6 février.

Les *Cahiers de Mai*, qui ont joué un rôle actif pour faciliter les échanges de communications entre les différentes usines du trust, constituent une petite équipe de militants chargée d'accompagner la grève, si grève il y a. Ces militants sont majoritairement recrutés parmi les camarades du «groupe métaux» (les *Cahiers de Mai* étaient organisés, comme les syndicats, par industries : métaux, textile, services, cheminots...). Comme je faisais partie du groupe textile, je ne participe pas à l'équipe Penarroya, mais je vais leur rendre visite à l'occasion.

C'est ainsi que je vois tout ce qui est en train de se mettre en place en vue de la grève : le ravitaillement (assuré par différentes sections du Centre National des Jeunes Agriculteurs), les manifestations de soutien, les concerts... Et surtout, une très large *popularisation*, basée sur un gros dossier d'information, expliquant, prouvant, justifiant toutes les revendications des travailleurs.

Le 20 janvier - je me souviens encore de la date - je propose à Daniel Anselme (fondateur et animateur des *Cahiers de Mai*) de faire un petit film à partir du fameux Dossier Penarroya...

C'est le titre du film, je crois...

Pas tout à fait : *Dossier Penarroya : les deux visages du trust*. Vous allez voir pourquoi.

Je propose donc d'illustrer, comme dans une vulgaire émission de télévision, les cinq parties du Dossier : 1) Analyse économique du trust 2) Santé, c'est-à-dire problème du saturnisme 3) Logement 4) Conditions de travail 5) Organisation.

Et je m'entends répondre, assez sèchement : dans les luttes, il y a des priorités. Le film que tu proposes n'en est pas une, car il prendrait trop de forces et ne ferait que doubler le *Dossier* déjà existant. Rompez.

Je vais donc me coucher, et je suis réveillé au milieu de la nuit par le même Anselme, qui me demande pour commencer : «*Est-ce que tu peux faire ce petit film en quinze jours, pas un de plus ?*»

Je réponds oui, et j'apprends alors qu'au cours d'une intersyndicale, un travailleur avait soulevé la question de *l'image de marque moderniste*, complètement mensongère, du trust Penarroya – et qu'il avait été immédiatement décidé de fabriquer un «outil» pour démonter cette image de marque.

Et voilà comment je suis devenu outilleur..

On a travaillé, Anselme et moi, quinze jours – et à la fin, quatre ou cinq nuits – et le film a commencé à circuler le 6 février.

Un film «inséré» est donc un film qui s'inscrit dans toute une série d'actions prévues de longue date.

Il prend place dans une sorte de front de lutte, à côté d'autres moyens d'action, pour remplir un rôle strictement déterminé, *en fonction* de la stratégie décidée par les travailleurs. En l'occurrence, il s'agissait d'une stratégie nettement offensive, de dénonciation, d'accusation et, bien entendu, d'arrêt indéfini de la production.

Rien à voir, comme vous voyez, avec un discours général sur la Révolution ou tel autre «gros concept».

Que visait-il comme objectif, précisément ?

Il s'inscrivait dans la dénonciation générale des conditions de travail à Penarroya, mais il visait plus précisément son *image de marque* en dévoilant «les deux visages du trust».

C'était comme un marteau tapant toujours sur le même clou : chacune des cinq parties du «*Dossier*» commençait et se terminait de la même façon : au début, une phrase grotesque du baron Guy de Rotschild (patron de la banque du même nom et par conséquent de Penarroya, *via* la Compagnie du Nord), parlant fièrement des « *locaux clairs et modernes* » du siège de Penarroya à Paris – et à la fin, la voix coupante d'Anselme reprenant : «*Et voilà ce que le baron Guy de Rotschild appelle «des locaux clairs et modernes !»* Entre-temps on avait vu des usines du XIX^e siècle où on cassait encore à la hache les batteries de voiture récupérées, où les travailleurs (immigrés) étaient logés dans des baraquements directement à côté des fours à plomb, etc. Ce n'était pas subtil, mais c'était frappant.

Un an plus tard – on est en 1973 - vous récidivez avec ce que vous appelez le «film-LIP», c'est-à-dire : Non au démantèlement, Non aux licenciements.

Et de façon également inattendue. Au départ, les ouvriers de LIP, ou plus exactement l'intersyndicale CGT-CFDT, demande simplement aux *Cahiers de Mai* de les aider à faire une chose qu'ils ne savent pas faire, c'est-à-dire un journal de grève.

Un journal de grève, ce n'est pas seulement un bulletin d'information : c'est une synthèse de ce qui a été dit à l'Assemblée Générale, c'est ce sur quoi on est en principe d'accord, c'est donc une plate-forme unitaire renouvelée jour après jour. L'unité, je ne vais pas vous faire une leçon de politique, c'est la force principale des travailleurs. Il n'y a donc rien de plus important, dans une grève, que de nourrir l'unité, d'approfondir l'unité, de maintenir l'unité à tout prix. Bref, c'est pour ça qu'on a appelé ce journal *LIP Unité*.

En quoi est-ce que c'était si difficile à faire ?

Demandez aux gens qui font les synthèses instantanées à l'Assemblée Nationale ou au Sénat, c'est tuant. En plus, c'est très technique, ça ne

s'improvise pas. Croyez-moi, j'ai essayé, car c'était l'essentiel de notre boulot aux *Cahiers*, et... c'est pas évident ! Donc, tout a commencé comme ça : une petite équipe des *Cahiers*, conduite par Anselme lui-même, a été s'installer à Besançon pour renforcer la Commission Popularisation (les grévistes de LIP étaient organisés en commissions de travail, dont la plus importante était la Commission Popularisation) et faire *LIP Unité*.

Comment est-ce qu'on passe de là au film ? Vous n'avez quand même pas proposé de faire un journal filmé !

Non, je ne connaissais pas encore Jonas Mekas !

Je vous disais que ç'avait été inattendu : pas pour moi, mais pour les LIP. Pour comprendre, il faut bien voir ce qu'était la stratégie des LIP. Piaget (l'animateur de la grève) le répète sur tous les tons dans le film : «*On ne gagnera pas cette lutte contre le puissant trust suisse Ebauches SA, le patronat français et le gouvernement, sans développer un vaste mouvement de soutien. L'axe stratégique de la lutte, c'est la popularisation !*» D'où l'importance de cette fameuse Commission Popularisation.

Dès le début de leur grève, c'est-à-dire depuis avril 73, les LIP misent donc sur la popularisation. Et, on peut le dire comme ça : quelque chose a coincé au troisième mois, c'est-à-dire courant juillet. Pourquoi ? Parce que les LIP n'avaient pas bien pris la mesure de cette popularisation, ils n'avaient pas vu qu'il leur faudrait envoyer de plus en plus de délégations, et surtout, de plus en plus loin. C'est-à-dire au-delà des limites de la ville, de la région, et même de la France !

Or, tant que ces délégations n'allaient pas trop loin, les travailleurs pouvaient faire l'aller-retour dans la journée, ou même dans la matinée. Les militants expérimentés qui conduisaient ces délégations pouvaient cumuler cette activité de popularisation et leur travail dans l'usine, c'est-à-dire, essentiellement, dans les commissions de travail où ils étaient inscrits et qu'ils animaient.

Quand les délégations ont dû partir pour plusieurs jours, on s'est retrouvé devant le problème suivant : soit les militants expérimentés, capables de faire une prise de parole, d'ouvrir un débat, partaient en popularisation, et le travail dans l'usine en souffrait - soit ils restaient à leur poste dans l'usine, et les délégations étaient moins fortes, donc moins efficaces. C'est comme ça qu'est née l'idée de «mettre Piaget en boîte», de façon à ce que toutes les délégations puissent partir, en quelque sorte, avec le meilleur militant, celui qui parlait le mieux, celui qui exprimait le mieux le point de vue collectif.

Fin juillet donc, on m'a demandé de faire un film centré sur Piaget. C'est-à-dire : Piaget, symboliquement entouré de délégués CGT et de membres du Comité d'Action, expliquant tous les aspects de la lutte au cours d'une visite bidon de l'usine. C'était affreusement lourd comme dispositif, mais

c'est tout ce qu'on a trouvé. Là encore, le film a été bouclé en quinze jours, copie standard comprise.

A la fin de la grève, on avait tiré pas loin de cent copies et on a calculé que le film avait été vu par plus de trois cent mille personnes.

Il y a eu un second film-LIP, je crois...

Oui, raté. C'est-à-dire pas inséré, qui ne s'inscrivait pas clairement dans une stratégie. Et qui est venu trop tard, en plus ! Qui n'a donc jamais servi. On en a tiré une seule copie, que j'ai encore : elle est neuve !

Autrement dit : pas de film militant qui ne soit pas «inséré»...

C'est le sens que je donne au film «militant», on peut avoir d'autres idées.

Alors justement, quelle est l'idée qui a présidé au long métrage que vous avez fait après la grève : LIP ou le Goût du Collectif ?

L'idée de départ est amusante, la suite beaucoup moins. J'en garde le sentiment d'une sorte de cauchemar.

La seule chose amusante, c'est qu'Anselme (car c'est parti de lui) m'a présenté son projet comme un film de pirates ! Vous vous souvenez qu'au début de la grève, les LIP avait «mis en sûreté», comme ils disaient, l'équivalent d'un million d'euros de montres terminées et d'ébauches. C'était leur «trésor de guerre», ce qui devait leur permettre de tenir, de se faire des salaires, grâce aux ventes sauvages de ces montres, etc. Le patronat était fou. Occuper une usine, même la remettre en route, passe encore. Mais faire main basse sur le stock - et le vendre ! - c'était la révolution. Atteinte au droit de propriété, il n'y a rien de pire !

Bref, la grève finie, Anselme me parle un jour des ouvriers de LIP, de leur «trésor» et de leur «place forte» de Palente (leur usine), comme d'une bande de pirates à l'île de la Tortue ! Et qu'on devrait faire un film racontant l'aventure des LIP du début à la fin. C'est-à-dire, si on enlève toute cette sauce à la tortue, un film militant classique *sur* une grève - et non plus *dans* une grève, *inséré* dans une grève.

LIP ou le Goût du Collectif est donc un film militant comme la plupart des films militants, c'est-à-dire l'histoire d'une lutte, la célébration de la lutte héroïque des LIP.

Je vous trouve un peu dur. Le film a quand même la grande qualité de faire entendre ces travailleurs de LIP, c'est-à-dire une parole qu'on n'entend jamais, une intelligence différente, une vision du monde différente...

C'est vrai, on entend quelque chose d'autre. Pas assez, par exemple, on n'entend pas assez les femmes. Mais on entend suffisamment le point de

vue ouvrier pour que la position bourgeoise qui est présentée en face, les discours de Charbonnel, ministre de l'Industrie, du Médiateur Giraud ou du Premier ministre Messmer, paraissent complètement malhonnêtes, entièrement dictés par leurs intérêts de classe et pas du tout par leur souci affiché de «sauver LIP». C'est pour ça que le film, bien que coproduit par l'INA, n'est jamais passé à la télé.

Et pourquoi ce film a-t-il été un cauchemar ?

Je veux bien vous répondre, mais j'ai peur qu'on tombe dans la politique... enfin, vous couperez.

Pourquoi un cauchemar ? D'abord pour des conneries, parce que nous avons été incapables de travailler avec d'autres cinéastes et vidéastes militants et vice versa. Je ne sais plus exactement ce qui s'est passé, mais la *dream team* qu'Anselme avait réunie au cours de l'été 74 pour faire ce «grand film» a très vite éclaté, et je me suis retrouvé seul avec ces monceaux d'archives à monter.

Mais le vrai cauchemar, c'est qu'entre 1974 et 1976 (quand j'ai fini le film), il y a eu ce qu'on a appelé le «recentrage» de la CFDT. L'esprit de LIP, «*le goût du collectif*», c'est-à-dire la démocratie syndicale, les pratiques collectives qui s'étaient développées depuis la fin des années 60, toutes ces avancées *effectivement socialistes* que les travailleurs avaient produites ou retrouvées et qui avaient culminé, en France, avec le conflit LIP, n'étaient plus du tout à l'ordre du jour. Plus le temps passait et plus j'avais l'impression d'aller à contre courant. En dehors de Piaget, la commission qui était censée piloter le projet – en fait, la section CFDT – était de plus en plus réticente. Le titre du film – *LIP ou le Goût du Collectif* – a fini par leur sembler ridicule ! Il n'était plus question que de syndicalisme «*responsable*» et de «*solution politique*». Le Programme Commun de gouvernement, entre le PS, le PC et les Radicaux de Gauche, devait nous mener à la victoire électorale. Et tout serait résolu par la voie des réformes politiques... comme on l'a bien vu, mais pas exactement dans le sens prévu, avec la victoire de Mitterand en 1981 !

J'ai ramé comme ça pendant deux ans et j'en garde, comme je vous disais, un très mauvais souvenir. A la fois parce que je peinais à faire ce film - qui n'était ni un film inséré, ni vraiment du cinéma - et parce que, à mon tout petit niveau, en marge, de biais, je subissais moi aussi le recentrage syndical, c'est-à-dire, pour parler clair, le recul des luttes, le repli sur des pratiques qui n'étaient pas les nôtres, l'adhésion à des discours sans contenu qui ne pouvaient mener qu'à l'impuissance.

Je sais qu'il est facile d'être clairvoyant après coup. A l'époque, la social-démocratie était encore une option crédible, c'était même la seule option crédible à gauche. Tout n'est pas à mettre à son crédit, mais elle a quand même amélioré les conditions de vie de la plupart des gens. Du moins chez nous. Je parle des années 30 à 60, c'est-à-dire une époque où, sous l'influence de Keynes, le système capitaliste mondial a plutôt misé sur la

régulation que sur la libéralisation à tout va. J'admets donc qu'on ait pu se dire : ça va continuer avec le PS et ses alliés.

D'accord, mais même si c'est plus facile à dire aujourd'hui, on pouvait voir distinctement, même à l'époque, les limites de ce cycle vertueux et ce qui se cachait en dessous. Surtout si on observait les choses à partir d'une chaîne de montage ou d'un foyer d'étudiants. C'est, je crois, le premier sens de *mai 68* : la *révolte* contre l'imbécillité patente de la société de consommation et la logique froidement criminelle du profit.

Mais le plus extraordinaire, la *surprise* dont je parlais tout à l'heure, c'est que le mouvement de *mai* et le mouvement ouvrier qui l'a précédé et suivi, ont spontanément inventé des formes de réflexion collective, en prise directe sur la vie, à l'opposé des discours creux de la classe politique, à mille lieues des incantations actuelles du PS sur la démocratie et autres «valeurs» de gauche !

Je n'étais pas à Paris en 68, mais j'ai passé des mois à Besançon entre 73 et 76. Et je peux vous dire qu'on parlait de tout, de la vie sexuelle aux conditions de travail. Le débat politique, malgré le dogmatisme et le jargon de certains groupes, portait sur les vrais contenus de la vie. C'est ce qui était tellement mobilisateur. Alors, abandonner tout ça pour un «programme», qu'on nous a vendu comme une lessive, par campagne d'affichage, avant même de l'imprimer, c'était dur à avaler !

Je ne dis pas que toutes ces discussions, toutes ces relations qui se nouaient, étaient suffisantes : on vivait encore largement au XIX^e siècle, on n'a jamais réussi à penser les nouvelles formes de production et les nouvelles aliénations qui se développaient et qui se sont surtout développées après. Mais il y avait là ce mélange de sérieux, de plaisir, de goût du réel, de confiance, qui fait qu'on apprend, qu'on avance, qu'on a envie d'aller plus loin. Aucune «méthode», puisqu'on en parle tant aujourd'hui, ne peut remplacer ça.

En somme, la social-démocratie a récupéré le mouvement, mais elle s'est empressée de vider le bébé avec l'eau du bain, et maintenant elle est bien embêtée.

Et nous aussi...

Comment est-ce qu'on continue ?

Passons, mais parlez-moi quand même un peu d'Anselme. C'était un personnage...

... énorme, si je peux dire ! C'était l'auteur de *La Permission*, que Vidal Naquet considérait comme le grand roman de la Guerre d'Algérie. Un connaisseur... Il écrivait aussi des poèmes, des dialogues de films. Il a participé notamment à *La Dolce Vita*. C'est lui paraît-il qui a écrit la scène de Marcello et de son père. Mais je dirais que c'était avant tout un journaliste : le très jeune rédacteur en chef d'*Action* - un hebdo du PC, juste après la guerre - et à l'autre bout, le fondateur, l'animateur, le patron ! des *Cahiers de Mai*. Il en rajoutait peut-être un peu, mais c'est

sûr qu'il a été mêlé à beaucoup de choses et qu'il avait une culture, une expérience, une capacité d'analyse exceptionnelles.

A côté de lui, j'étais un tout petit petit militant ! C'est lui qui m'a donné ma formation politique et qui m'a guidé... très fermement.

En même temps, je crois qu'il m'aimait bien. Il aimait bien me raconter, pendant des nuits entières, les livres qu'il n'avait pas écrits, les projets de films qu'il n'avait pas réalisés, ses histoires de femmes...

Il y a là aussi un hasard assez étonnant. Je vous le raconte, vous en ferez ce que vous voudrez : à la fin de la guerre, Anselme qui avait 15 ans, vivait à Dieulefit, dans la Drôme, et avait comme prof. de maths le poète Pierre Emmanuel, qu'il admirait beaucoup. Dix ans plus tard, le même Pierre Emmanuel épouse ma mère et entreprend, avec beaucoup de bonne volonté disons, mon éducation. Ca faisait un lien entre nous. Il reproduisait peut-être avec moi la relation qu'il a eue avec Pierre Emmanuel, sauf que c'était lui le maître. Il me disait des choses puissamment senties du genre : *«Tu as fait pas mal de voyages horizontaux jusqu'ici : c'est banal. Maintenant tu fais un voyage vertical, à travers les classes - et ça c'est beaucoup moins courant pour un petit-bourgeois intellectuel.»*

C'est une expression que vous employez fréquemment. Qu'est-ce que vous vous trouvez de petit-bourgeois ?

Le mot «petit-bourgeois» ne me gêne pas du tout. C'est un terme sociologique, marxiste si vous voulez, dont je me sers volontiers, d'abord parce que je n'en connais pas d'autre, et puis parce qu'il décrit exactement ce que je suis : je suis typiquement d'une famille petite-bourgeoise. Du côté de mon père c'étaient des artisans, des petits officiers de marine, des acteurs de boulevard, et en fin de compte des intellectuels. Donc, ni prolétaires, ni bourgeois : petits-bourgeois. Du côté de ma mère c'est plus compliqué, parce qu'il y a des Chinois et des Polonais exilés en France que je situe mal, mais qui n'étaient sans doute pas des bourgeois. Si on regarde les choses en face, je ne vois pas ce que je serais d'autre qu'un petit-bourgeois.

La cruauté de l'observation ?

Voir les choses comme elles sont, tout simplement, voir d'où on vient, comprendre son *habitus* comme disait Bourdieu. Comprendre qu'on n'est pas une page blanche, mais un cahier sur lequel le milieu et l'éducation ont imprimé tout un ensemble de valeurs, de goûts, d'idées qu'on a tellement assimilées, qui nous sont tellement familières, qu'on les croit évidentes.

Du coup, on voit forcément le monde à travers cet *habitus*. On regarde les autres à travers la grille interprétative qui nous a été inculquée. Et quand

on est un cinéaste petit-bourgeois, eh bien on «cadre» surtout ce qui nous paraît évident, c'est-à-dire nos clichés. Faut le savoir, quand même.

Le petit-bourgeois est aussi particulièrement sujet aux illusions, il vit d'illusions. Il croit par exemple, que les gens ont des «dons», qui déterminent leur destin, que l'école est un «ascenseur social», etc. Il tombe dans tous les panneaux. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas des individus doués dans tous les milieux, ni que l'école ne sert à rien, mais pour le petit-bourgeois, qui a surtout peur de descendre, toutes ces évidences non critiquées, non examinées, l'amènent à voir la vie comme une ascension personnelle *dans le monde tel qu'il est*, c'est-à-dire à lier son sort à celui de la bourgeoisie : c'est ce qu'on appelle l'opportunisme.

Ce qui me fait penser, excusez-moi pour la digression, à Renoir qui disait : il y a deux sortes de gens, ceux qui ne pensent qu'à escalader seuls les montagnes – et ceux qui pensent que la vie consiste plutôt à descendre le fleuve avec les autres. Tout son cinéma est là.

Je comprends très bien... que vous n'êtes pas un petit-bourgeois, ou du moins pas de ceux qui ne pensent qu'à escalader les montagnes.

C'est vite dit. On ne se débarrasse pas de son *habitus* comme ça. L'idéologie qu'on a intégrée dans son enfance, on passe sa vie à essayer de s'en débarrasser. J'ai peut-être fait un bout de chemin «vertical» en direction de la classe ouvrière, mais au fond de moi, je reste un petit-bourgeois. L'os est petit-bourgeois. Et réactionnaire ! (*rires*). Il vaut mieux en être conscient.

D'où votre rejet de la «phrase» à votre arrivée en France en 70...

Oui, je ne sais pas... Je ne crois pas que je m'étais beaucoup examiné à l'époque. La rencontre avec les *Cahiers de Mai* a vraiment été une chance.

Je trouve très intéressant que vous parliez de cette nécessité de s'examiner, car il me semble que toute la suite de votre travail est marquée par le double souci de «documenter» le monde et de vous examiner. De faire les deux en même temps, ou du moins, de lier les deux démarches.

C'est ce qu'il faudrait faire. Je ne sais pas si je le fais. Pas assez. Mais je suis jeune encore...

3. Fragments d'autobiographie

Le Documentariste ou le Roman d'enfance marque votre vrai retour au cinéma après la longue interruption consacrée à la politique...

... et au deuil de la politique. Non pas que je ne croie plus à la politique, mais plus de la même façon. Les années 80, «*les années de la honte*», comme dit Piaget, ont été vraiment dures. On a vraiment descendu la pente. La pente du chômage en particulier. Et on a laissé pas mal de gens en route !

Mais ça aurait été dur de toute façon de renouer avec cette autre démarche, individualiste, ou plutôt solitaire, qui est celle de l'art.

Alors parlons directement du Documentariste. Comment vous est venue l'idée de cette structure narrative assez originale ?

C'est venu d'un roman de Perec qui s'appelle *W ou le souvenir d'enfance*, que vous connaissez sûrement, et qui est constitué de deux histoires indépendantes : *W* – et – *Le souvenir d'enfance*. Il s'agit de deux petits récits écrits et publiés dans les années 60 je crois, et que, des années plus tard, Perec a eu l'idée de rapprocher, ou plutôt de croiser chapitre par chapitre, pour en faire un nouveau roman : *W ou Le souvenir d'enfance*. Je rappelle que *W*, c'est la description «ethnologique» d'une société imaginaire assez curieuse, qui est en fait un camp de concentration. Et *Le souvenir d'enfance*, c'est l'enquête minutieuse que mène Perec pour retrouver le souvenir enfoui de ses premières années - et la découverte de la mort de sa mère... dans un camp de concentration nazi.

Les deux histoires sont donc liées, en fait...

Oui, secrètement. Ou par un secret. J'y reviendrai.

Alors... cette structure croisée – un chapitre de *W* / un chapitre du *Souvenir d'enfance* - m'avait fasciné. Et je m'étais dit : bonne idée ! Quand je dis «bonne idée», c'est souvent par rapport au fric, j'espère toujours trouver un bon truc pour gagner un peu d'argent... La bonne idée, en l'occurrence, c'est que je pouvais, en puisant dans mes propres archives, fabriquer, sans rien tourner, l'histoire assez exotique d'un jeune documentariste français en Amérique du Sud. Il suffisait de trouver la deuxième histoire...

Je vais en parler à Thierry Garrel, qui venait d'être nommé Directeur des documentaires à LA SEPT, une espèce de petite chaîne culturelle qui n'émettait que par satellite et qui pouvait donc se permettre des «expériences». Je lui dis : «*J'ai la moitié du film, file moi de quoi faire l'autre.*» Il me répond : «*Banco... quand tu auras trouvé l'autre histoire. Et si les deux histoires marchent ensemble, naturellement.*» Pas fou.

Je reviens donc chez moi sans un sou, et je réfléchis.

Parenthèse : il y a quand même quelque chose d'intéressant dans les structures ou les dispositifs narratifs *a priori*, surtout les plus tordus, c'est qu'ils vous forcent à trouver une solution.

La solution ou l'idée que je trouve finalement, toujours en m'inspirant du bouquin de Perec, c'est de raconter mon «roman d'enfance», c'est-à-dire l'histoire ou le roman que j'ai mis à la place de mes premières années, celles qui sont enfouies dans ce qu'on appelle l'amnésie infantile.

Excusez-moi, mais c'est bien plus que ça : c'est l'idée de raconter à votre mère un «roman» dans lequel elle est fortement impliquée !

J'allais le dire. Donc : d'un côté, l'histoire d'un jeune homme qui commence à faire des films plutôt sombres en Amérique du Sud – et de l'autre, l'histoire d'un enfant né en Chine, parfaitement heureux en Chine, et qui sombre quand on le ramène en France.

Et entre les deux, un «sombre» secret...

Evidemment. Je résume : quand mes parents, qui étaient restés coincés en Chine pendant la guerre - mon père était Consul à Pékin -, reviennent en France, ils n'ont pas d'appartement, et en plus c'est la crise du logement. Ils décident donc de me laisser provisoirement dans un home d'enfants en Suisse. Le provisoire a duré ans... J'avais quatre ans, je ne parlais que le chinois, les Suisses... pas très bien. J'ai pas compris. Du tout. J'ai fini par croire que ces braves gens n'existaient pas, c'est-à-dire que j'étais le seul être de mon espèce. Comme je le dis à ma mère dans le film : ce n'était pas agréable...

Et elle ne vous croit pas !

Oui, c'est formidable. Si elle m'avait cru, le film aurait été moins bon.

Entre sa position sur le canapé, sa beauté et celle qu'on devine sur les photos, le magnifique chat chartreux, les vases chinois sur la cheminée, les grands miroirs dorés, votre mère est l'image même de la perfection... ce qui rend sa froideur encore plus terrible. Et vous, vous avez cette position... comment dire ? - amène, comme pour l'amener à avoir un élan qui ne vient jamais.

Oui... il y a différentes formes d'amour, c'est pas simple !

Alors, le secret... Le secret de ce petit enfant, au terme de cette plongée dans la solitude, est qu'il se récupère sur une chose abominable, qui est l'image des camps de concentration ! Dans ces institutions, en 45, 46, 47, il y avait beaucoup de petits enfants juifs qui eux étaient là parce que leurs parents n'y étaient plus... Et ces enfants parlaient beaucoup des

camps de concentration. Les journaux d'enfants de l'époque, comme *Vaillant*, en étaient pleins aussi. Je me souviens d'une bande dessinée qui s'appelait *Fifi du FFI* (!) qui ne parlait que de sabotages, de tortures, d'exécutions. Je me souviens aussi d'un petit copain polonais, Benoît, dont le père était parti, probablement à Auschwitz : on rêvait ensemble qu'il s'était évadé. Les camps sont venus remplir un besoin des autres – je vais très vite - c'est devenu une famille idéale.

Et en définitive, c'est ce qui «explique», dans la fiction du film - parce que tout récit organisé, comme ce que je vous raconte en ce moment d'ailleurs, est une fiction – c'est ce qui explique donc que, vingt ans plus tard, le petit garçon solipsiste ait commencé à faire des documentaires dans une léproserie ou une mine d'étain...

Vous ne racontez pas la fin, qui est terrible...

Non.

C'est intéressant que vous considériez que tout récit est une fiction, ça met définitivement à mal la distinction entre documentaire et fiction.

Vous savez, je crois, comme Conrad, qu'un récit doit être fondé sur la réalité, c'est-à-dire rester aussi proche que possible des faits réels. Il détestait l'invention pure, qui était, pour lui, le contraire de l'imagination. Cela dit, à partir du moment où, d'une part, on travaille ses images, où on les épure, où on les fait tendre vers ce que le même Conrad appelait «*la valeur idéale des choses*» - et d'autre part, qu'on organise toute cette matière selon des dispositifs narratifs qui produisent des effets très précis, eh bien quelle est la différence entre ce «document» mis en forme et une fiction ? Je dis souvent, un peu par provocation, que le documentaire est plus fictionnel que la fiction, parce qu'il est souvent plus travaillé, plus *imaginatif*, au niveau du tournage comme du montage.

Très bien, alors parlons un peu de ces «effets très précis» et en particulier des effets de montage dans Le Documentariste.

Il me semble qu'il y a deux effets, au moins, qui sont inclus dans la structure même du film, c'est-à-dire dans cette alternance mécanique de deux histoires, toutes les deux ou trois minutes.

Pendant deux ou trois minutes, vous suivez une histoire, puis vous passez à une autre, sachant que la première continue, qu'elle va revenir, resurgir. Vous l'attendez donc. Que va devenir cette merveilleuse jeune fille qui part en Chine à la veille de la guerre ? Quel autre film va faire ce jeune homme après la léproserie ? Les deux récits linéaires augmentent mutuellement l'attente de «la suite». Ils la déplacent «par derrière», si je peux dire.

Autre effet purement mécanique : quand on revient à l'histoire n°2, par exemple, on tombe sur quelque chose de nouveau, sur un nouvel espace-temps qui n'a rien à voir avec celui de la séquence précédente, qui est « tout frais » donc - et qui est en même temps la suite d'une histoire connue : double plaisir.

Vous avez retrouvé l'effet ou le plaisir du changement instantané d'espace-temps des films de pirates.

Ou le vieux truc des feuilletons.

Il y a aussi autre chose : dans ce film, vous êtes à la fois devant et derrière la caméra.

Oui, mais alternativement : dans le *Documentariste*, je suis toujours derrière. Dans le *Roman*, je suis toujours devant, avec ma mère.

Sauf à la fin.

Sauf à la fin...

Passons à La lettre jamais écrite (1990), qui s'inscrit aussi dans les débuts d'Arte avec la fameuse série Live - et où vous êtes, sans discussion, devant et derrière la caméra, dans le même plan.

Oui c'était encore le temps où ARTE, qui avait succédé à LA SEPT, se permettait des expériences. C'est-à-dire, où la case documentaire était aussi une case cinéma. On en est loin.

La série *LIVE* est une idée de Philippe Grandrieux. Son projet initial, si j'ai bien compris, était de placer vingt-quatre cinéastes sur les vingt-quatre fuseaux horaires et de leur demander de filmer pendant une heure. Une heure sans interruption, un plan-séquence d'une heure. On aurait eu comme ça une heure simultanée du monde. Il avait tout un discours bergsonien là-dessus, que je n'ai pas très bien compris. Mais ça n'a pas d'importance, car de toute façon, la chaîne a très vite ramené, pour des raisons d'économie, les vingt-quatre kamikazes à dix-huit - et on nous a envoyé aux quatre coins du monde à différents moments.

Vous avez été outilleur, vous voilà kamikaze...

Il n'y a pas de sot métier.

Mais je voudrais d'abord rendre hommage à l'idée de Philippe, une idée quasiment indépassable ! Faire un plan-séquence d'une heure, traîner une caméra, et cadrer seconde par seconde, pendant une heure, c'est impossible ! Voilà la belle idée. Vous me direz que ce n'est pas une idée neuve : le scénario de la mission impossible est complètement éculé. Mais

Philippe l'a renouvelé en déplaçant l'impossibilité au niveau de la réalisation ! Mission impossible extra-diégétique ! On ne se demande plus comment Tom Cruise va tenir contre toute une armée, mais comment le malheureux *filmmaker* va tenir la distance, ce qu'il va bien pouvoir faire pour remplir son heure, pour trouver encore autre chose à montrer. C'est hitchcokien !

Regardez *Berlin 10/90*, l'épisode de la série réalisé par Robert Kramer : à un moment, il n'en peut plus, il n'a plus rien à dire, il est vidé - à deux moments même... et il s'assied tout simplement, à moitié nu, devant la caméra. Je crois que la seconde fois, il reste cinq minutes immobile à regarder la caméra. C'est admirable ! On en revient à ce que je disais tout à l'heure : les dispositifs *a priori*, surtout les plus tordus, vous forcent à trouver des trucs, parfois cons, mais parfois formidables. Moi, je ne pourrais jamais livrer mon corps comme ça : faut être américain. Il faut avoir cette façon qu'avait Kramer, ou Cassavetes et d'autres, de filmer au corps leurs acteurs - ou leurs «modèles» - de les travailler au corps. Nous, les Français, on filme plutôt la tête.

Revenons à votre participation à la série Live. Philippe Grandrieux vous parle de Bergson, et puis ?

Et puis, j'ai commencé à réfléchir. L'idée de faire un plan-séquence d'une heure, c'est très excitant. Mekas m'a dit que ça l'avait complètement branché. Je ne sais plus ce que j'ai trouvé, j'avais toute une liste sur un bout de papier, mais je l'ai perdue. Finalement, je me suis rabattu sur l'idée de faire quelque chose dans une usine. J'ai l'impression que c'était ce qu'on attendait de moi. A cette époque, pas mal de gens me considéraient comme un cinéaste militant, point. Rouch m'appelait *Monsieur LIP* ! Bref, on est parti sur cette piste, ce qui m'a donné l'occasion, entre autres, de visiter les usines Renault de l'île Seguin, ce qui m'a rappelé les bons souvenirs de la grève du Département 38 en janvier 73 et celle, très importante, du 12/40, en mars-avril, dans lesquelles les *Cahiers* ont été très impliqués.

Et puis un jour, Philippe est venu me montrer le film qu'avait fait Robert Frank. Ça s'appelait *It's all true...* parce que tout était faux ! Frank avait mis quarante acteurs dans la rue - ce qu'on n'était pas censé faire - et il allait d'un groupe à l'autre «surprendre» d'étonnantes saynètes... bien préparées !

J'ai dit à Philippe : oh là là, si c'est comme ça, oublions les usines, je pars au Japon. En fait je ne pensais qu'à aller au Japon, je visitais toutes ces usines distraitemment, mais mon esprit était au Japon.

Où votre père venait de mourir.

Oui.

Et... - on peut le dire ? - volontairement.

Oui. A certains égards, c'est un film là-dessus.
Mais c'est surtout un film sur notre relation. Je me suis dit que j'allais raconter en une heure... les quelques minutes par ci par là où on a communiqué, ou si vous voulez, où on a été dans l'amour tout simplement.

Une idée qui vous vient, en partie du moins, de Duane Michals et de sa fameuse photo A letter from my father.

Absolument.

Photo qui vous inspire également le titre de votre épisode : The letter that was never written. Ou : La lettre jamais écrite.

Oui. C'est une des fameuses photos de Duane, avec texte. Un texte qui dit à peu près : «*Mon père m'a toujours dit qu'il m'écrirait un jour une lettre très spéciale. Une lettre où il partagerait avec moi quelque chose d'intime, quelque chose entre nous deux. C'est ce que je voulais lire dans cette lettre : je voulais qu'il me dise où il avait caché son amour pour moi. Mais il est mort... et la lettre n'est jamais arrivée. Et je n'ai jamais trouvé l'endroit où il avait caché son amour.*»

Au début de mon plan-séquence, j'explique à ma belle-mère japonaise que les pères n'écrivent jamais la fameuse lettre et que c'est donc aux fils de l'écrire à leur place. Après quoi, j'empoigne la caméra et je pars dans une interminable virée où je raconte, en relation avec les endroits que je montre, les quelques moments où mon père m'a dévoilé son amour.

Parcours incroyable ! Dans cette maison japonaise parfaitement harmonieuse, il y a une série d'embûches inouïes, des détails d'architecture, des paravents et des escaliers, une cour intérieure, un jardin japonais que vous traversez pour monter vers un cimetière entouré d'immenses falaises, et finalement un bureau plein de livres... où tout s'achève : vous accumulez les dénivelés qui sont des métaphores de ces strates de mémoires que vous parcourez.

Je n'y avais pas pensé. Mais c'est vrai, il y a pas mal de niveaux...

Autre tour de force, non seulement le parcours est ininterrompu, mais il s'accompagne d'un commentaire continu.

Oui, ça ce n'est pas sans rapport avec ce que j'avais fait avec Rouch juste avant : c'est la parole issue de l'image, au lieu d'être plaquée dessus. Quand on filme et qu'on décrit en même temps ce qu'on filme, c'est

formidable, parce que c'est la caméra ou l'image qui dicte le rythme de la parole. Ce n'est plus une parole sortie d'une tête et qui tombe sur le pauvre monde, mais une parole qui vient du monde.

Et du corps !

Oui, ça c'est formidable aussi. Ça fait partie du dispositif «impossible» de Philippe : au bout de cinq minutes à traîner cette sacrée caméra, cassé en deux, on est complètement essoufflé. La parole est donc prise dans ce souffle que, d'habitude, on n'entend pas. Qu'on entend d'autant moins que, la parole ayant un sens qui monopolise l'attention, la présence du corps a tendance à disparaître. L'essoufflement rend donc à cette parole un corps, une qualité corporelle, une sorte de vérité immédiate. Tout devient vrai.

Vous aviez écrit le texte avant ?

Oui, en grande partie, mais ça ne change rien. L'important, c'est le *pendant*. Et pendant le plan, c'est le corps qui parle. C'est ça qui compte.

A propos de votre film et de celui de Kramer, François Niney a beaucoup parlé, dans L'Épreuve du réel à l'écran, de votre position devant et derrière la caméra, qui donne aussi à votre parole un autre statut...

Oui, forcément, mais je n'arriverais pas à le dire aussi bien que François Niney, donc... «Vite, vite...»

4. Rouch, Mekas, Copi

Revenons donc à votre collaboration avec Jean Rouch...

Collaboration, c'est beaucoup dire... Jean était un hippopotame solitaire et pas facile à harponner, vous pouvez me croire. Enfin, «*Salut d'irréremédiable !*», comme on dit en Afrique. Souvenons-nous des bons côtés et ne les oublions pas. Il a quand même fait le voyage vers l'Autre. Ceux qui lui reprochent, notamment les anglo-saxons, d'avoir traduit les mythes africains en paroles trop françaises, ont tort, à mon avis. Ils sont un peu comme mon père, qui n'admettait pas les traductions. Mais si ce travail nous permet à nous aussi de faire le voyage, si ça nous émerveille, si ça nous ouvre un peu la tête, que demande le peuple ? Et ça a été tout le sens du petit film que nous avons fait ensemble.

D'où est venue l'idée de Jean Rouch - Premier film : 1947 - 1991 ?

C'est tout simple. Le soir au Musée de l'Homme, après la fermeture, je voyais parfois Rouch, dans le grand auditorium, qui enregistrait un commentaire devant l'écran. Et cette voix, cette façon de parler devant l'écran, cette espèce de transe dans laquelle il se mettait, me semblaient extraordinaires. Je voulais fixer ça. On a donc imaginé un scénario, un peu tordu, qui devait l'amener à refaire en direct le commentaire de son premier film : *Au Pays des Mages Noirs* (!)

Je ne me souvenais pas du titre... ou je l'avais refoulé.

C'est le titre des *Actualités Françaises*... oh combien françaises ! Ça me fait toujours rire, bien qu'il n'y ait pas de quoi. Je rappelle la triste histoire : après la guerre, Jean retrouve les collabos et les planqués de l'arrière bien installés aux affaires. Il y en a même un qui lui dit : «*Vous avez fait la guerre ? quelle perte de temps !*» Et Jean prétend qu'il a tourné le dos et qu'il est parti calmement. J'ai mes doutes. En tout cas il n'a pas seulement tourné le dos à ce type, il a tourné le dos à la France, il est parti.

Avec deux amis qui partageaient sans doute ses sentiments, il décide de descendre la boucle du Niger en pirogue et, en cours de route, il filme deux scènes : une scène de possession et une chasse à l'hippopotame. De retour à Paris, il essaye de monter le film et en désespoir de cause – et par besoin de fric, toujours le fric – il vend ses rushes aux *Actualités Françaises*, qui font un montage très efficace. Et surtout... qui collent sur tout le film un commentaire franchement raciste !

Sans parler du titre...

Et le titre, bien sûr. Soit dit en passant et pour faire écho à ce que dit N'Diagne Adechoubou dans mon film, Rouch a beau s'indigner, il a quand même laissé circuler ce film, sous son nom, pendant quarante ans. Ce qui en dit long sur le racisme ordinaire. Et Rossellini, qui a pris *Au Pays des Mages Noirs* comme première partie de programme pour *Stromboli*, n'a pas pensé, lui non plus, que c'était impossible. Mais j'en dirais autant de moi-même : j'ai lu *Tintin au Congo* pendant des années, avant de voir que c'était atroce. *L'habitus*... Les gens qui me disent qu'ils ne sont pas racistes, ça me fait rigoler !

Revenons aux bons côtés... Rouch finit par corriger son film, avec vous, en improvisant un autre commentaire, et quel commentaire, quelle voix, quel souffle poétique !

Vous savez ce que disait René Clair : il faut faire des films pour les trois minutes de vrai cinéma qu'on peut y mettre. Là, il y a trois minutes incroyables : on vient de voir la scène de transe avec le commentaire

raciste des *Actualités*... et c'est horrible, c'est violent, c'est des sauvages sortis de la préhistoire qui se livrent à un rite innommable...

Et Rouch prend la parole...

Et Jean nous explique tout simplement, *sur les mêmes images*, que cette femme en transe demande en fait au dieu du fleuve la permission de tuer un hippopotame. Et la scène change instantanément de valeur ! Les gestes qui semblaient durs deviennent presque doux, en tout cas pleins de sens et de respect. Au lieu de nous enfermer dans le « nous » et de montrer les autres comme des barbares, des nègres, des arabo-islamistes... le film nous fait *passer* vers l'Autre. C'est pour ça que je disais Rouch a été un grand passeur, salut d'irréremédiable !

On peut ajouter que le montage des Actualités françaises plaçait la scène de transe à la fin du film, en apothéose, ce qui est faux puisque la demande adressée au dieu du fleuve précède évidemment la chasse...

C'est faux sur le plan ethnologique, mais c'est vrai sur le plan cinématographique. Et Rouch en avait tiré une leçon qui était pour lui comme une règle. Il disait : *« Ils ont eu raison, cinématographiquement, de placer la possession à la fin, parce que c'est la scène la plus forte. Un film doit toujours se terminer par la scène la plus forte. »*

***Après Jean Rouch - Premier Film... qui est, en définitive, le premier film de Rouch (vous êtes le co-auteur du premier film de Jean Rouch !), vous allez voir Jonas Mekas pour faire le deuxième numéro d'une série sur les grands documentaristes...
...Et ça ne se passe pas du tout comme prévu...***

Non... Après mon émission *Live* et la sienne, j'avais pris rendez-vous avec Mekas, en novembre 90, pour le printemps 91. Entre-temps la guerre du Golfe éclate et me laisse hors de moi. Je ne veux pas dire en colère, je veux dire « out ». C'est ma seule expérience de dépression, au sens clinique. Une sortie du temps. L'impression que le temps ne coule plus. Très désagréable, comme je disais à ma mère... En fait, j'ai peut-être retrouvé là ce sentiment affreux d'être seul de mon espèce. Je voyais parfaitement qu'on tuait deux mille personnes par jour sous ces incroyables bombardements... et autour de moi, personne, personne, ne semblait s'en rendre compte. La plupart des gens se sont laissés complètement baiser par la propagande des media.

Pendant ce temps, moi, je passais mes nuits à creuser dans le sable pour essayer d'enterrer ces Irakiens sans défense, comme autrefois, j'essayais de faire évader les juifs qu'on envoyait dans les camps ! Bref, vous

imaginez dans quel état je suis arrivé à New York. J'avais complètement oublié pourquoi j'allais voir Mekas !

Malgré ça vous avez tout de même réalisé quelque chose ?

Oui, on a fait un film qui revisite son œuvre mais qui n'est pas très bon. Je vais en reprendre les meilleures parties dans les bonus du DVD de *Célébrations*, le film que j'ai finalement tiré de cette rencontre avec Mekas après la guerre du Golfe.

C'est votre société Kinofilm qui produit ce DVD ?

Oui. Petite publicité : il y aura nos entretiens, les «actings» qu'il a faits pour moi, ses paraboles les plus connues. Plus la collection des *News of The Day* que Jonas a tournés pour *Newsreel* dans les années 60. Des documents fabuleux.

Quel était le point de vue de Mekas sur la guerre du Golfe ?

Je ne sais pas. Je devine des choses, mais je n'en sais rien au fond. Je me méfie d'ailleurs de ces histoires de «point de vue». Ce qui est important, c'est ce qu'on voit, c'est qu'on *voit*... Et Jonas avait vu, évidemment. C'est quand même un type qui a passé un an dans des camps de travaux forcés nazis à la fin de la guerre et quatre ans dans des camps de réfugiés après. Il a été poursuivi à la fois par la Gestapo et le Guépéou : il connaît la chanson et les paroles.

On a donc assez peu parlé de la guerre et passé beaucoup de temps, dix jours exactement, à faire des virées dans New York, à boire des bières, à reprendre pied dans la vie, avec un bonheur extraordinaire. Parce que même si le monde est horrible, la vie est extraordinaire. Et le retour à la vie, quand on reprend pied comme ça, c'est bouleversant. Sorti de cette dépression, je retrouvais tout comme si je le découvrais pour la première fois : la lumière, les gens...

Vous dites, ou vous laissez entendre, que Célébrations est un film sur votre rencontre avec Mekas, mais c'est aussi - et surtout - un film sur votre vie quotidienne avec votre femme à New York, c'est une histoire d'amour...

Vous voyez : *l'habitus*, encore. Un mec a bien du mal à ne pas penser en *mec*. On se dit qu'on a évolué et on reste un vieux machiste petit-bourgeois : tout ce que j'ai fait, tout ce que j'ai vu, tout ce que j'ai compris, c'est moi et mes copains. Les femmes, les enfants – j'ai deux filles – ça ne compte pas. Alors qu'en général, si on a compris quelque chose, c'est en bonne partie grâce aux femmes.

Dans la séquence que vous appelez Un moment d'amitié, il y a plusieurs plans de votre femme, qui ressemble à Ava Gardner : on ne fait pas des plans comme ça sans amour... Vous êtes d'accord avec moi ? Célébrations est bien un film d'amour ?

Oui, d'amour de la vie. Et... d'amour. Qu'est-ce que vous me faites dire !

On ne peut pas dire que vous filmiez comme Mekas, pour différentes raisons et d'abord parce que vous filmez en vidéo, mais il y a quelque chose de Mekas, une influence de Mekas...

Oui, je crois que j'ai vraiment adhéré, à ce moment-là, à la démarche mekasienne de l'«*instantaneous reaction*», la réaction instantanée. Je crois que le cinéma de Mekas pourrait se définir comme un cinéma «réactif». Réagir à ce qu'on voit, non pas pour *dire* des choses dessus ou pour *s'exprimer*, mais pour dire simplement : «*C'est là que je vis, ces choses-là sont ma vie*». C'est en cela que le cinéma de Mekas est intrinsèquement autobiographique. Ce n'est pas parce qu'il parle de sa vie, c'est d'abord parce qu'il filme comme ça.

Ce que vous dites fait penser aussi aux photos de Robert Frank...

Oui, c'est la même bande, le même esprit. Cartier Bresson nous dit : voilà ce que j'ai pu saisir du monde, au mieux de mon talent, de mon intelligence, avec toute l'honnêteté dont je suis capable... Frank, une photo de Frank, c'est à la fois un lieu, des gens, une lumière... et «*qu'est-ce que je fous là ? qu'est-ce que je fous sur cette route, sur cette plage, dans ce bar ?*»

Est-ce que vous diriez que cette influence de Mekas vous a changé ?

Pas moi, mais ma façon de filmer, sans doute. J'espère. Parce que j'avais un peu trop le goût de la «belle image». Ce qui ne veut pas dire que les images de Mekas ne soient pas belles, elles sont souvent sublimes, mais ce n'est jamais de la belle image.

Pour en finir avec vos films «en collaboration», parlons un instant de L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer, la pièce de Copi que vous avez filmée en un seul plan-séquence. Comment est-ce que vous avez eu l'idée de ce dispositif ?

Rouch et Mekas. Rouch, qui a filmé avec Philippe Constantini *Folie ordinaire d'une Fille de Cham*, et Mekas, qui a filmé de la même façon, c'est-à-dire sans interruption et sur scène, la fameuse pièce du Living Theatre : *The brig*.

L'idée, si on peut dire, car c'est quand même assez évident – sauf pour les gens de la télé – c'est qu'il y a un espace-temps théâtral : une pièce de théâtre se déroule sans interruption du début à la fin. Les acteurs se lancent la parole, la reprennent comme une balle qui ne doit jamais tomber par terre, d'un bout à l'autre de la pièce. Couper, faire des champs contre champs, des plans d'ensemble, des gros plans, etc., comme on le voit dans les captations habituelles, ça me paraît un non-sens.

Donc, quand j'ai vu *L'Homosexuel*, dans la fantastique mise en scène de Philippe Adrien, j'ai demandé à Philippe et à ses acteurs de me faire une représentation pour moi, et je l'ai filmée de bout en bout en deux plans – parce qu'il n'y avait pas de cassette de plus d'une heure.

Vous n'avez pas choisi cette pièce uniquement parce que la mise en scène était bonne...

Non, évidemment, il y a aussi, et d'abord, la pièce de Copi, la furieuse révolte de Copi. Très rapidement : c'est une pièce qui montre l'horreur du monde, l'exploitation à mort – A MORT ! Et la difficulté d'exprimer ça. La difficulté, parce que – on revient à *l'habitus* – avec notre sentimentalité petite-bourgeoise, on n'est capable de voir l'horreur qu'enrobée de sucre ! La pièce est donc un mélange détonnant de scènes d'horreur, à la limite du Grand-Guignol, et de tirades grotesques, larmoyantes, délirantes !

Vous avez proposé ce film à Arte ?

Oui.

Et ?

Non

5. Voyages et retours en Palestine

Mais c'est Arte qui vous a commandé Palestine Palestine ?

Non. Arte est monté dans le train quand je suis revenu d'un premier voyage en Palestine tout au début de la seconde Intifada. Ce qui a permis de débloquer le Fonds de Soutien et quelques autres aides, juste de quoi payer le montage. Ce n'est ni une commande, ni une co-production, mais seulement un pré-achat. Un tout petit pré-achat pour la toute petite case nocturne qui s'appelle *La Lucarne*.

Qu'est-ce qui vous a motivé à partir en Palestine dès le début de la seconde Intifada ?

Trop Long. Je ne peux pas répondre en deux phrases. J'ai fait un entretien là-dessus - quinze pages... - avec Janine Euvrard, à paraître bientôt dans son bouquin sur le cinéma palestinien et israélien.

Disons que j'ai su, le lendemain du déclenchement de l'Intifada, qu'il *fallait* que j'y aille. La décision était prise. Je suis parti fin novembre 2000, tout de suite après le festival belge «*Filmer à tout prix*», que j'aime beaucoup. Avec une structure ou un dispositif *a priori*, qui vient d'ailleurs de ce séjour à Bruxelles.

Encore une structure a priori...

Oui, et qui a bien joué son rôle. Qui était très juste, je crois, du moins pour un premier film en Palestine.

J'ai décidé que le film serait un triptyque, comme les triptyques de Brueghel ou de Bosch qu'on peut voir au Musée des Beaux Arts. Ou comme le film de Van der Keuken *L'œil au-dessus du puits*.

Je savais même que le panneau central devait absolument «faire voir» les réfugiés, puisque c'est le centre de la question palestinienne. Je savais donc que ma base de tournage serait un camp de réfugiés.

Mais je voulais aussi montrer le pays palestinien : les champs, les villages, les routes, les checkpoints, l'impossibilité de circuler librement. Il fallait donc que je trouve une idée pour parcourir ce pays, dans les deux panneaux latéraux. Et finalement, je vous passe les péripéties, j'ai trouvé - encore un hasard - un marionnettiste sans peur qui m'a embarqué sur le siège arrière de sa voiture pendant plusieurs semaines.

Le film se compose finalement d'une série de petits tableaux de la vie du camp de Dheisheh, encadrés par les tribulations d'un marionnettiste qui va d'écoles en écoles, jusqu'à ce que ça devienne quasiment suicidaire.

Une composition qui produit ce que vous appelez un effet de montage.

Oui, je ne sais pas si c'est comme ça qu'on dit dans les écoles de cinéma. Je distingue personnellement les effets de montage produits mécaniquement par une structure comme celle-là - du montage proprement dit.

Il y a un «effet de montage» quand on passe sans transition d'un récit linéaire, d'un *road movie* avec un héros omniprésent, à une simple accumulation de petites scènes d'un quotidien qui ne bouge pas - et vice versa.

Ce que j'appelle montage, en revanche, c'est tout ce qu'on met en *relation*, en *rapport*, en *rythme*, dans une partie, une séquence, une scène ou même à l'intérieur d'un plan.

A ce propos, je trouve qu'il y a dans ce film, un montage son très poussé, si on pense à la plupart des documentaires et même des

films de fiction – et qui va devenir énorme dans Réminiscences d'un voyage en Palestine, où le son est, pour ainsi dire, comme la partie immergée de l'iceberg...

Oui, il y a huit pistes son «sous» l'image, presque en permanence. En fait, à part un film, dont on n'a pas parlé, je n'ai jamais travaillé le son, ou avec le son, avant ces films palestiniens. D'abord, je n'avais pas les moyens que j'ai aujourd'hui, et de toute façon, je n'y pensais pas. Je savais – j'ai quand même lu Bresson – que le son fait voir mieux que l'image, mais c'était abstrait. Je n'étais pas tombé amoureux du son. Maintenant, c'est l'amour fou !

On parlait tout à l'heure des détails qui font toucher du doigt, comme le mouchoir de cette femme qui danse la *cueca*, eh bien je crois que les détails sonores en sont encore plus capables que les détails visuels. Tati en a trouvé à la pelle : le son de l'abeille au début de *Jour de Fête*, le son du pneu qui se dégonfle dans *Les Vacances de Monsieur Hulot*, etc.

J'ai été frappée par le bruit des gobelets, dans cette toute petite séquence de Palestine Palestine.

Ces gobelets qui tournent par terre avaient servi au cours d'une réunion : on s'en était servi pour boire, puis comme cendriers, et puis tout s'était répandu, le vent avait fait tomber les gobelets par terre et continuait à les faire tournoyer, le lendemain, au milieu des cendres, de la poussière, des flaques d'eau. C'était la trace, minuscule, de ces heures de discussion... que je n'avais pas réussi à filmer, ou plutôt que j'avais filmées, mais qui ne donnaient jamais rien.

Quand je me suis installé à Dheisheh, dans le Centre culturel Ibdaa, j'ai été fasciné par toutes ces réunions, par la discipline de ces «vieux» militants de la première Intifada, par leur côté rieur, leur humour, leur passion. Je me disais «*il faut que j'arrive à capter ça, mais comment ?*»

Soit on filme une discussion et ça devient très lourd : il faut suivre ce qui se dit, le discours prend le dessus sur l'aspect visuel, et c'est foutu. Soit on tente de tout ramener au visuel en gardant seulement les expressions, les gestes, les regards, et c'est l'esthétisme garanti.

Et là... je ne dis pas que ces simples gobelets *montrent* ces réunions, mais ils les évoquent. Et même s'ils ne les évoquent pas pour tous les spectateurs, ils restent une trace de *vie*, qui s'ajoute à toutes les autres petites traces de vie de cette partie centrale du film.

Il y a comme une «absence-présence», qui est très prégnante. Mais, encore une fois, on ne « verrait » pas sans le son.

Oui, il faut entendre le roulement du gobelet, et s'il passe sur un petit gravier, il faut l'entendre sauter, il faut que cet accident devienne un événement. Il faut que ça soit, que ça existe absolument. Alors les

choses deviennent *vraies*.

Et, vous avez raison, ça ne fait pas seulement toucher du doigt ces gobelets et la réunion qui a eu lieu avant, mais aussi une «absence», la disparition de ces gens, l'invisibilité des colonisés, le champ de bataille qu'est ce pays, la ruine de tout. On peut voir pas mal de choses dans un simple plan de gobelets... C'est ce que Jonas m'a écrit, à propos de *Réminiscences d'un voyage en Palestine* : «*Tu laisses parler les images, et elles parlent. Elles parlent à différents niveaux, comme seule la poésie peut le faire.*»

Pour faire le lien avec ce que vous disiez de la manière de Mekas, l'«instantaneous reaction», comment la chance de ces plans s'est-elle présentée ? Ce sont des hasards heureux ? Ou au contraire des plans provoqués, voulus ? Comment obtenez-vous ces images ?

Je ne crois pas que ce soit de l'«*instantaneous reaction*», plutôt de l'«*attention flottante*». Je vois ça peut-être, justement parce que je ne pense à rien de précis. Je n'essaye pas de dire quelque chose de précis. J'ai ce désir frustré de montrer ces réunions, mais je suis aussi confusément rempli du sentiment de ce pays en ruine, de ces tas d'ordures qui traînent partout, de ces sacs en plastique accrochés aux barbelés... En fait je ne pense à rien : c'est au montage, en composant cette mosaïque du camp avec mon monteur Bernard Josse, qu'on s'est dit que ces trois plans de gobelets iraient bien dans le tableau . Ce n'est qu'au montage que je prend conscience de l'importance des images. Comme disait Giacometti : «*Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant*».

Considérez-vous que ces films réalisés en Palestine soient des films militants ?

Non. D'abord parce qu'il n'y a pas de stratégie palestinienne dans laquelle ils pourraient s'insérer. Et puis parce que personne ne m'a rien demandé. En revanche il y a une visée politique au second degré, qui rejoint la visée artistique. La fonction de l'art, je reprends la fameuse formule de Conrad, c'est «*faire voir, ceci et rien d'autre*». Dans le cas particulier de la Palestine, faire voir, c'est rendre réelles l'existence des Palestiniens et l'occupation qu'ils subissent. Une occupation qu'on «*oublie*», ou qui est terriblement abstraite, vue d'ici.

J'ai cru devoir donner, au début du film, quelques exemples des décrets militaires israéliens, qui régissent tous les aspects de la vie des Palestiniens – qui interdisent tout en fait... Mais l'essentiel du propos, ce que je me suis proposé de faire, ce n'est pas de dénoncer ces lois, c'est «*faire voir (les Palestiniens), ceci et rien d'autre*». C'est beaucoup plus important.

Ça rejoint aussi, si vous voulez, la devise de Mekas, celle qu'il chante au début de *Walden* : «*They always tell me to say what I think but I only celebrate what I see*». On me demande toujours de dire ce que je pense, mais moi je célèbre seulement ce que je vois.

Est-ce la condition pour que les choses deviennent vraies ?

Vaste question... Moi je crois que la vérité, c'est beaucoup lié à l'imagination, à la capacité d'imaginer, de *voir vraiment* les choses. Comme ces 150.000 ou 200.000 morts de la guerre du Golfe que la plupart des gens ne «voyaient» pas.

Vous connaissez la petite nouvelle de Conrad qui s'appelle *Falk*. Falk est le capitaine d'un remorqueur à Bangkok. Il a même le monopole du remorquage. C'est une espèce de géant taciturne et complètement frappadingue. Un jour, il décide qu'il n'en peut plus de sa solitude et qu'il doit impérativement se marier. Il jette son dévolu sur la nièce d'un capitaine hollandais, dont il retient pratiquement le navire en otage. Au final, il y a une scène étonnante entre Falk, venu faire sa demande de mariage, le capitaine hollandais et Conrad lui-même, qui est alors un jeune capitaine et qui sert plus ou moins de témoin à Falk. La demande faite, Falk se croit obligé de faire une confession. Et il révèle... qu'au cours d'un naufrage, il a été cannibale, il a tué et mangé un homme ! La fameuse nièce, soit dit en passant, est décrite par Conrad comme très appétissante... Stupeur du capitaine hollandais, lui-même décrit comme une espèce de boutiquier *sans imagination* - qui chasse Falk.

Et c'est là que se situe un très court dialogue qui est, pour moi, la définition même de l'art. Le Hollandais, encore sous le coup, demande à Conrad : «*Est-ce que vous croyez que c'est vrai ?*» Réponse de Conrad : «*C'est vrai dans toute la mesure où vous pouvez le rendre vrai, et exactement de la façon dont il vous plaît de le faire. Mais à vous entendre gueuler comme un putois, je ne crois pas du tout que ce soit vrai*».

Autrement dit, la vérité est quelque chose qui doit être rendu vrai, d'une façon ou d'une autre. Mais ce boutiquier hollandais sans imagination était bien incapable de voir la vérité de l'histoire de Falk, de comprendre la souffrance de Falk...

Etre là est une des conditions pour rendre vrai. La présence permet de témoigner. Au début de Réminiscences d'un voyage en Palestine, vous évoquez le projet du voyage (accompagner votre ami Daniel Maja, «missionné» pour superviser des classes de dessin destinées à former des illustrateurs palestiniens), en ajoutant que le vrai projet c'était peut-être tout simplement «d'être là».

Deux ans après *Palestine Palestine*, en juillet 2002, le hasard – toujours le hasard - se présente sous la forme de la mission dont vous parlez. C'était

un vieux projet du Consulat de France à Jérusalem et du Ministère de la Culture palestinien, qui n'avait aucune chance d'aboutir dans les circonstances, puisque les grandes villes palestiniennes étaient sous couvre-feu total...

Je me dis, il y a peut-être un film à faire à partir de la confrontation de deux regards : celui de Maja et le mien.

Pas évident, parce que Maja dessine toujours après coup, je ne dirais même pas de mémoire, mais d'imagination, en ramenant tout dans son univers, avec son bestiaire, etc... Et moi, j'étais bien obligé de filmer «sur le motif».

Comment allaient s'articuler ces deux séries d'images ?

La seule chose que je savais *a priori*, c'est qu'il fallait que je filme de façon très picturale, que je tende vers la *valeur idéale des choses*. Mais je n'aurais jamais réussi sans cette espèce d'émulation qui m'a saisi, poussé au cul par Maja, qui voyait encore plus de choses que moi !

Au total, je suis revenu avec des images quasiment mentales, des sortes d'impressions durables, qui fonctionnent comme des souvenirs. Il y a dans ces images une prégnance particulière. Par exemple, la fenêtre sur l'aube bleue du port de Gaza, où tout est bleu. C'est comme une image de rêve ou de souvenir : il n'y a plus que du bleu. J'ai eu beaucoup d'images comme ça - et souvent associées à des couleurs.

La robe blanche de la petite fille...

Voilà. C'est le jour même de notre arrivée à Gaza, en arrivant à l'hôtel. On débarque dans un mariage ! Je vois cette petite fille qui s'échappe pour filer vers la plage dans sa robe blanche, comme un personnage de Fellini. Je la suis... et je la filme en train de faire la belle devant deux petits garçons qui passent. C'est presque un cliché, mais il faut se risquer. Je crois que cette robe blanche est aussi un détail qui fait toucher du doigt... plein de choses.

Le commentaire prend position du côté pictural, sur les couleurs notamment, comme si elles étaient le premier support des réminiscences.

Oui, c'est d'abord par les couleurs que le voyage me revient. Je dis au début - et c'est le seul «commentaire» du film : «*Le bleu de la mer... le blanc d'une robe blanche de petite fille sur la plage... le gris-vert des tanks, etc.*» Mais j'aurais pu aussi bien dire : «*Le bruit du ressac, la musique criarde d'une noce, le crissement des chenilles de tanks...*»

En fait, les sons et les odeurs - voir Proust - portent beaucoup plus les souvenirs que les images. C'est pour ça que j'ai reconstruit le son de toutes mes «réminiscences», que je les ai appuyées sur des empilements de sons très travaillés.

Sur, ou plutôt sous les plans de Khan Younis en ruines, par exemple, il y a un bruit complexe de tuyaux, de moteur d'avion en vol, de chuintement de poêle, de fil de fer, etc. Et tous ces sons se résolvent finalement dans un bruit très bizarre de vent dans une cage d'escalier. Il y a comme une histoire sonore qui se développe, qui nous mène d'une image à l'autre, qui est presque le fil conducteur du film. C'est un travail passionnant - et très amusant à faire.

J'aimerais ajouter quelque chose à propos de la couleur particulière que donne votre voix et votre ton à vos films. Est-ce un effet que vous maîtrisez ? C'est une diction particulière que l'on retrouve à travers vos incipit, en tout cas ceux de Célébrations et de Réminiscences.

Pour *Réminiscences*, mais pour *Célébrations* aussi, il fallait que cette voix soit décalée. C'est une voix qui est à la fois présente et distante. Il y a, si vous voulez, un lointain palestinien et un lointain intérieur. Il fallait donc un ton particulier... que je ne maîtrise pas du tout. J'ai toujours un mal de chien à m'enregistrer !

Il y a beaucoup de noirs dans Réminiscences.

L'utilisation systématique des noirs - il y en a une cinquantaine dans le film, qui vont de deux à vingt secondes - remplit différentes fonction : de séparation, de rythme, de «rafraîchissement» de l'image. C'est très important pour des images qui tendent vers cette *valeur idéale* dont je parlais. Regardez ce que fait Bresson dans *Le Journal d'un curé de campagne* - et d'autres films : il y a une ouverture au noir au début de chaque plan et un fondu au noir à la fin. Comme ça, même si chaque plan est indissolublement lié au précédent et au suivant, on l'aborde avec un maximum de fraîcheur.

Pour conclure comment pourrait-on résumer l'entreprise documentaire ?

Le documentaire c'est faire voir l'autre, se voir dans l'autre. C'est un passage... Je reçois une image, je la prends, je la rends à ceux qui me l'ont donnée, mais aussi aux spectateurs, pour qu'ils s'en emparent à leur tour et fassent le voyage. Tout cela constitue, je crois, le cœur de l'entreprise documentaire.

Propos recueillis par Christine Martin à Paris, les 7 et 8 septembre 2004