

Qui parle?

— *Quelques salutations à l'intention de l'autre côté*

Ines Schaber

On a dit que la tentative de relier la pratique du cinéma documentaire aux politiques contemporaines des années 1960 et 1970 se retrouve dans une seule et unique scène, celle filmée devant les usines Wonder à Paris en 1968 à la fin de la grève. On a dit aussi que Jacques Willemont était passé par hasard devant l'usine avec le cameraman Pierre Bonneau avec seulement dix minutes de pellicule dans la caméra. Celle-ci leur a permis d'enregistrer le moment où une femme refusait de retourner à l'usine pour reprendre le travail. Sa colère, son refus, sa voix évocatrice allaient au cœur de ce qui avait été tenté et discuté à cette époque et permettait d'envisager ce qui pouvait être révélé par un document. Mais au centre de la querelle entre les partisans du cinéma direct et ceux du cinéma vérité se trouvait la question du rôle du réalisateur. Devait-on observer et documenter ou provoquer une situation, produire une scène ? La position du réalisateur devait-elle être visible, se révéler ou la situation devait-elle parler d'elle-même ? Existait-il des possibilités pour traduire ces questions dans la pratique ? Par quels moyens pouvait-on les exprimer et comment aborder la complexité de documenter et de représenter des personnes impliquées ou prises à parti ? Il fallait inventer de nouvelles formes de production pour que la matière de ces films et les films eux-mêmes reflètent la nécessité que des voix différentes trouvent leur propre forme de représentation.

Les tentatives de confrontation et de négociation de ces questions ont une longue histoire. Sans conteste, les expériences les plus convaincantes se sont cristallisées dans les périodes de luttes politiques. Je pense à Dziga Vertov. Et je pense à Alexandre Medvedkineⁱ. Mais la fin des années 1960 en France fut également une période très marquée par ces controverses, lorsque les États généraux du cinémaⁱⁱ ont été créés. Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin fondaient le groupe Dziga Vertovⁱⁱⁱ. Le Ciné-tract^{iv}, un format de courts-métrages engagés qui a impliqué nombre de réalisateurs, a été lancé. Chris Marker fondait SLON^v, à la fois studio de production et collectif. Les films produits par ces groupes ont permis de multiples expérimentations autour de la question de l'auteur. Ils firent de la relation entre ce qui se passe devant et derrière la caméra le sujet même de leurs films. Le plus emblématique d'entre eux est peut-être *À bientôt, j'espère*, produit par SLON. En fait, il faudrait plutôt citer la série toute entière : *À bientôt, j'espère*, *Classe de lutte*, *La Charnière* et *Die Kamera in der Fabrik*.^{vi}

Avec *À bientôt, j'espère*, Marker et plusieurs de ses collaborateurs de SLON ont réalisé un film en soutien de la grande grève de l'usine Rhodiaceta/Rhône Poulenc à Besançon. Dans ce film, Marker donne la parole aux ouvriers ; un commentaire discret et purement informatif se subordonne au propos des grévistes. Dans *La Charnière*, film sans images en 16mm, tourné juste après la première représentation d'*À bientôt, j'espère*, une voix critique le regard cinématographique comme étant « trop romantique » et « situé en dehors de la classe ouvrière »^{vii}. Par conséquent, une douzaine d'ouvriers se sont constitués en collectif et ont fondé le premier Groupe Medvedkine. Dans leur premier film, *Classe de lutte*, le groupe filme Suzanne Zedet, déjà présente dans *À bientôt, j'espère*, qui rejoint le syndicat et mobilise ses collègues. Ce film est à la fois une réponse et la suite d'*À bientôt, j'espère*. Il éclaire sur les relations contradictoires qui existent entre le fait de filmer et d'être filmé.



Suzanne Zedet dans *Classe de Lutte*

Cette série de réponses fut suivie en 1970 par *Die Kamera in der Fabrik*, une reprise de ces deux films par le producteur de la télévision allemande NDR Hans Brecht, qui y superposa un commentaire de

Chris Marker : « Lorsque les ouvriers ont vu mon film pour la première fois, une discussion s'est engagée. Certains ont pensé que ce film pouvait être une arme et d'autres ont remarqué que le film manquait par-dessus tout de perspectives politiques. Les ouvriers se plaignaient du fait que l'on pouvait voir la préparation, la fin et les résultats de la grève mais pas le contexte général. On ne pouvait pas voir ce qui avait changé pour les gens. Le processus de changement dans la prise de conscience n'était pas perceptible. Et cela était une erreur^{viii}. »

Tous ces films se sont construits les uns par rapport aux autres et se répondent. Les discussions et les questions soulevées ne sont que rarement formulées directement dans les films, mais la manière dont ces productions dialoguent entre elles nous en donne une idée : Quelle est la relation entre la forme, le support et la lutte politique ? Quel est le contexte général à prendre en compte pour faire ces films ? Que ressent-on lorsque, pour la première fois, on se retrouve debout sur une caisse en face de l'usine pour donner de la voix ? Comment cela a-t-il changé une vie ? Qui parle ? L'ensemble de ces films crée un espace, un territoire dans lequel apparaît à la fois un entrelacs de voix et de positions, et la recherche d'un usage du support cinématographique comme d'une arme et d'un outil permettant de révéler des savoirs. Marker disait que « le début consistait à apprendre à voir. Le groupe voulait faire un film sur la prise de conscience. Ils avaient besoin d'équipement et d'argent. Puis un jour, le groupe a eu sa première table de montage. »

Mais qu'est-ce qui a changé ?

Aujourd'hui, cette histoire résonne encore. Mais les questions de l'apprentissage d'une technique, du financement d'une caméra et d'une table de montage ont radicalement changé. En 2006, l'artiste Raphaël Grisey a commencé à travailler sur un film autour d'un ami de sa mère, Bouba Touré, d'origine malienne. Celui-ci, arrivé en France dans les années 1960, a travaillé quelques années chez Renault puis a été projectionniste au cinéma d'art et d'essai l'Entrepôt à Paris. Bouba Touré a commencé à photographier les foyers de travailleurs immigrés dès les années 1960 et continue à documenter les étapes de sa vie : les conditions de vie et de travail des migrants en France, le mouvement des sans-papiers et l'émergence de la coopérative de Somankidi Coura au Mali, dont il fut l'un des co-fondateurs dans les années 1970. Dans une première version de 2007, une double vidéo projection de 20 minutes, projetée entre autres à Oberwelt à Stuttgart Raphaël Grisey s'est concentré sur la coopérative. Somankidi Coura a été fondée sur les berges du fleuve Sénégal au Mali en 1976 par un groupe d'immigrés d'Afrique de l'Ouest qui avait travaillé en France au moment où la lutte des sans-papiers commençait. La coopérative s'est créée sur un territoire de 60 hectares avec seulement quatorze hommes et deux femmes. Aujourd'hui, plus de 200 personnes y vivent. Au début, la terre était travaillée collectivement, puis les parcelles furent réparties individuellement ou par petits groupes. Dans la deuxième version, il semble que les activités de la coopérative sont en plein développement : on évoque le travail dans les champs, la construction du système d'irrigation et la vente des produits dans la ville de Kayes. Ce qui n'apparaît pas dans le film, c'est la création, à l'initiative de la coopérative, de l'URCAK (Union régionale des coopératives agricoles de Kayes).

Pour Raphaël Grisey, ce n'est pas seulement les activités parisiennes de Bouba Touré, mais aussi les conditions générales et les perspectives des politiques migratoires qui l'ont amené à partir plusieurs fois au Mali. Après deux versions du film^{ix}, son travail a trouvé une nouvelle extension lorsque Bouba Touré lui fait don de l'une de ses premières cassettes vidéo. Il avait rarement utilisé une caméra auparavant, mais il a su immédiatement appréhender l'outil technique. La vidéo fut tournée dans son appartement, un deux-pièces dont les murs sont recouverts de centaines de photographies, de posters et de souvenirs. Des morceaux de documents, de photographies et des piles de paquets de négatifs dans des enveloppes en papier recouvrent le sol. La caméra file le long des murs et Bouba raconte : « Voilà les photos qui me sont si chères, elles sont affichées. Toutes les photos que vous voyez, ce sont des photos de ma vie. Je les ai prises soit pour moi-même, soit pour les gens. » La vidéo, qui dure 30 minutes, a été tournée en deux prises, et la narration est conduite par les images sur le mur. Touré relie sa vie aux nombreuses luttes politiques de ces 50 dernières années, il les montre et en parle : Amilcar Cabral, « le grand héros africain tué par l'impérialisme portugais » ; la coopérative de Somankidi Coura – une photographie avec ses amis de la coopérative et de l'outil emblématique de

l'agriculture, la daba – « l'image de l'Afrique créé par l'Europe » ; une peinture représentant Touré et sa mère, « l'importance d'enregistrer sa vie et ses activités » ; un poster montrant Jacques Chirac avec l'un « de nos dictateurs, l'ex-président du Togo » qui dit « non à la guerre en Irak, oui à la dictature au Togo » , des posters des films *Soweto*, *L'Argent*, *Les Nuits de la pleine lune*, *La vie est un roman* et *Zan Boko* – à propos de Modibo Keita et Sékou Touré ; un poster de Thomas Sankara, « tué parce qu'il voulait créer une nouvelle relation entre la France et l'Afrique » ; un tissu montrant Nelson Mandela et des questions qui s'adressent à lui ; des images de manifestations à Paris ; des affiches politiques, « qui parlent, qui disent quelque chose » et des lettres de la famille demandant de l'argent.



Au don qui lui a été fait, Grisey a ajouté une seule chose, un titre :
Bouba Touré, 58 rue Trousseau, Paris, France

Le rythme, la relation entre l'image et la voix, l'histoire continuellement influencée par l'une ou par l'autre, le lien entre la mémoire d'une image et une histoire personnelle ne permettent pas beaucoup d'interférence, de montage ou de commentaire. Grisey devait donc laisser le film presque tel quel. Il fait seulement deux *cuts*. La narration de Touré a son propre rythme. Après un certain temps, il rentre dans une forme de langage qui me rappelle une danse – en répétant quelques phrases, il reprend son souffle et ses pensées :

« C'est parce que la conscience africaine s'endort encore. La conscience africaine s'endort encore. La conscience africaine s'endort encore. »

« J'en pleure. J'en pleure. J'en pleure. J'en pleure. »

« L'Afrique se réveillera un jour et dira assez ! Assez ! L'Afrique se réveillera un jour et dira assez ! L'Afrique se réveillera un jour et dira assez ! L'Afrique se réveillera un jour et dira assez ! »

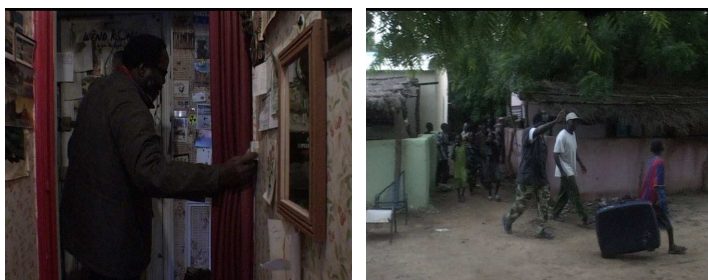
« Je suis triste. Je suis triste. Je suis triste. Je suis triste. Je suis triste. »

« Il faut que le réveil sonne. Il faut que le réveil sonne. Il faut que le réveil sonne. Il faut que le réveil sonne. Il faut que le réveil sonne. Il faut que le réveil sonne. Il faut que le réveil sonne. »

« Oui. La lutte. Oui. La lutte. Oui. La lutte. Oui. La lutte. »

« La vie est un combat. La vie est un combat. La vie est un combat. »

Dans une version réalisée en 2008, Grisey enrichit son film de nouvelles scènes tournées dans la coopérative au Mali et de plus anciennes tirées de la vie de Touré en France. L'installation vidéo dure à présent 78 minutes. En plus de la vie à Somankidi Coura, Grisey montre un village colonial déserté de l'autre côté du fleuve et livre ses observations sur l'engagement politique de Bouba Touré à Paris, son travail comme projectionniste, comme photographe et ses positions auprès de la communauté immigrée. Dans une scène, on le voit dans un foyer parisien en train de présenter et de commenter des diapositives sur la coopérative. La double projection élargit par moments la vision d'une même scène dédoublée, parfois elle lie différentes narrations dans un même espace ; ailleurs elle produit des collisions entre différentes activités et différents lieux : sur l'écran de gauche par exemple, on voit Touré sortir de chez lui à Paris alors qu'à droite, on le voit arriver à la coopérative au Mali.



Salutations à l'intention de l'autre côté

La série de films et de documents autour de Rhodiaceta s'est constituée par un commentaire continu d'un film à l'autre, rebondissant sur les questions soulevées dans le film précédent. Tout ce qui était en jeu était mis à jour – questionné et développé à nouveau dans différentes versions encore et encore. Ensemble, côte à côte ou l'un après l'autre, ces films créent un espace où se déploient les réflexions autour du statut de l'auteur, des règles qui régissent le tournage d'un documentaire, du contexte et des lieux dans lequel on peut projeter des films et des changements de rôles et d'activités. Tout semble avoir été questionné et inventé à nouveau. Dans *À bientôt, j'espère* apparaît une scène où un travailleur arrive au milieu d'une interview et salut ses amis autour de la table ainsi que le cameraman. Selon les conventions de la pratique documentaire, la scène aurait dû être coupée. Mais SLON l'a laissée. La scène devient alors un commentaire qui s'adresse non seulement à la personne derrière la caméra, mais aussi à nous qui regardons le film, nous rappelant que nous pourrions également prendre part à ce qui s'y passe.

Une scène semblable apparaît dans la version longue du film de Grisey sur la coopérative. Grisey se tient aux côtés de Bouba devant une termitière quelque part sur le terrain de la coopérative près d'une plantation de bananes. Grisey a partiellement détruit la termitière, Touré lui demande de ne pas continuer en arguant qu'ils devraient « tout faire pour conserver la nature et préserver le plus de termitières possible ». Il dit à Grisey : « Tu les filmes juste et tu expliques : “Avec cette terre, ils ont construit...” », tu n'as pas besoin de les détruire. C'est clair ?! ». Dans cette scène, Touré instruit Grisey sur la manière de s'occuper des termitières mais aussi sur comment filmer.

La vidéo de Bouba Touré, créée dans une atmosphère politique complètement différente des films de SLON, n'est pas seulement une reprise du sujet de travail de Grisey, elle est avant tout un don pour celui-ci. Grisey peut en faire ce qu'il veut. Au regard des deux vidéos, il semble, plus que tout, que la lutte alors nécessaire pour élargir les règles et les conventions habituelles de production d'un film ou d'une œuvre d'art, soit absente, et que les expérimentations mises en mouvement par les luttes menées 40 ans auparavant soient aujourd'hui facilement adoptables. Et Grisey ne garde pas ce don pour lui ; il montre la vidéo de Bouba Touré dans le même espace d'exposition que sa double projection vidéo. Les deux vidéos, montrées dans deux pièces séparées, renvoient à des aspects différents, mais communiquent grâce à ce que l'on pourrait appeler une lutte politique animée par une amitié.



Il existe plusieurs façons de poser l'une des questions les plus importantes de la politique française contemporaine : celle de l'immigration et des combats contre la politique passée ou présente liée à la colonisation. Mais la plupart du temps, on ne pose jamais vraiment la question de savoir qui est en train de parler. Grisey et Touré semblent très conscients de cet enjeu, ils posent la question de façon admirable en créant un territoire entre deux voix distinctes et en ouvrant un espace où elles commencent à dialoguer. Leur production nous laisse aujourd'hui entendre la nécessité de leur trouver un bon endroit à habiter. Encore et encore.

Épilogue

Alors que Touré se prépare à quitter son immeuble, Grisey le filme depuis l'intérieur de son appartement. Touré met son manteau, prend ses clefs et ouvre la porte ; il sort, ferme la porte et la ferme de l'extérieur. La caméra, maintenant enfermée à l'intérieur, continue à filmer et enregistre le son des pas qui s'amenuise.

ⁱ Dziga Vertov (1896-1954), réalisateur russe ; Alexandre Medvedkine (1900-1989), réalisateur russe.

ⁱⁱ Les États généraux du cinéma durèrent trois semaines entre mai et juin 1968. Ils se sont tenus à la demande des étudiants et des travailleurs qui protestaient pour tenter de promouvoir « la révolution dans le cinéma » en proposant des plans ambitieux pour réformer drastiquement l'industrie du film français et en soutenant les efforts des étudiants radicaux et des travailleurs pour réaliser leurs propres films.

ⁱⁱⁱ Le *groupe Dziga Vertov* fut formé en 1968 par des réalisateurs ayant une activité politique, Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin en particulier. Il semble que leurs films étaient fondamentalement définis par des formes brechtiennes, l'influence d'idées marxistes et l'absence de notion d'auteur. Le groupe fut dissous peu après la finalisation de *Letter to Jane* en 1972. Des critiques observèrent que Godard et Gorin encouragèrent activement l'adéquation du groupe Dziga Vertov avec d'autres activités politiques en France par le biais de nombreuses déclarations et interviews, mais aucune ne mentionnait ou montrait de solidarité avec d'autres collectifs de films politiques. En effet, parmi les intellectuels et les techniciens du cinéma membres du groupe Dziga Vertov, aucune n'a tenté d'ouvrir les procédés internes à des travailleurs et des non-réalisateurs, ce qui a constitué la contradiction fondamentale qui a peut-être divisé le groupe : c'était des intellectuels faisant des films glorifiant les travailleurs et critiquant les intellectuels, mais qui n'étaient vu en général que par des intellectuels et non par des travailleurs.

^{iv} La forme des Ciné-Tracts (1968) a été utilisée par de nombreux réalisateurs français comme moyen de participer activement à la révolution durant et après les événements de 1968. Chacun des Ciné-Tracts était réalisé à l'époque sur 30 mètres de film 16mm noir et blanc muet à 24 ips, ce qui correspondait à une durée de projection d'environ 2 minutes 50 secondes. Les films étaient disponibles à l'achat au prix de la production, 50 francs à l'époque. Environ 200 films furent produits.

^v SLON (Société pour le lancement des œuvres nouvelles) fut fondé en 1967. Les principes de travail collectif différencié de l'organisation hiérarchique de l'industrie cinématographique rejoignirent rapidement le projet de l'accès démocratique des outils de production d'un film de telle manière que les groupes d'opinions différentes pouvaient eux-mêmes exprimer et communiquer leurs valeurs et leurs idées propres plutôt que celles-ci soit énoncées par des professionnels des médias. (voir : Catherine Lupton, *Chris Marker, Memories of the Future*, Londres, Reaktion Books, 2005, p. 110)

^{vi} *À bientôt, j'espère*, Chris Marker, 1968 ; *La Classe de lutte*, Groupe Medvedkine Besançon, 1969.

^{vii} Le coffret DVD *Les groupes Medvedkine*, paru aux éditions Montparnasse en 2006, rassemble les productions des groupes Medvedkine, y compris *La Charnière*. En voici quelques extraits : « [...] Je pense que le réalisateur, c'est un incapable. [...] Et je pense plutôt, et je le dis crûment aussi, qu'il y a simplement une exploitation des travailleurs de Rhodia par des gens qui, paraît-il, luttent contre le capitalisme ! » ; « [...] À aucun moment je crois, dans le film, un travailleur n'a soulevé le problème de la discipline dont on est victimes à l'intérieur de l'usine. » ; « [...] Et ça, ça n'apparaît pas, le travail des femmes, là, dans votre film. C'est peut-être aussi une lacune. » ; « [...] Et puis nos solutions, parce qu'on en a quand même des solutions, là, elles ne sont pas abordées du tout. » ; « [...] Pour la première fois, ou une des rares fois, les travailleurs sont apparus sur l'écran. Même s'il y a des aspects incomplets – qui nous semblent manquer – ça pose les problèmes, ça amènera forcément quelqu'un à s'emparer de ce qui manque et l'expliquer. [...] Moi je crois, je le dis franchement, Chris est romantique. Il a vu les travailleurs, l'organisation syndicale, avec romantisme. »

^{viii} Chris Marker, *Die Kamera in der Fabrik*, voix-off.

^{ix} Versions du film *Coopérative* de Raphaël Grisey : *Coopérative* (2007), 20 min ; *Rendez-Vous, Les subsistances*, Lyon, France, 2007 ; *Karambolage*, Oberwelt, Stuttgart, Allemagne, 2008. *Coopérative* (2008), 78 min ; Les églises centre d'art contemporain de la ville de Chelles, 2008.