

HISTOIRE RACONTÉE PAR JEAN DOUGNAC

Quelle est la genèse de *Histoire racontée par Jean Dougnac* ? Vous aviez utilisé des passages de ce monologue dans *VAD (Visite à Domicile)* en 2002.

Un des déclencheurs a été le film de Maurice Pialat, *L'Enfance nue*, projeté en 1999 à l'occasion de sa rétrospective à la Cinémathèque française. J'y reconnais une expérience vécue. L'enfance de François, Raoul, Valérie et Jean-Claude était aussi la mienne. C'est de là qu'est venue l'idée de réaliser mon premier film *VAD (Visite à Domicile)* organisé autour de ma première rencontre avec ma mère, Edmonde. Je tenais à ce que ce film soit fabriqué dans une école. Il a été réalisé en 2001-2002 au Studio national des arts contemporains, le Fresnoy à Tourcoing. Le film s'ouvre sur un prologue, d'une durée de cinq minutes, un plan fixe où l'on voit et entend Jean Dougnac me dévoiler « un grand secret ».

Quel était le projet dans ce film ?

Il y a deux ans, je me suis lancée dans un travail d'écriture d'un film dont le titre serait *Elles étaient une fois, monmon...* Il s'agissait de reprendre le récit là où se finissait le prologue de *VAD (Visite à Domicile)*. L'histoire commencerait après ma naissance, après mon placement à l'âge d'un mois dans une famille d'accueil représentée par celle qui deviendra ma deuxième mère, Ascension Garcia. Idéalement, le film était composé de quatre parties. Le monologue de Jean Dougnac constituait la première partie à laquelle je tenais beaucoup. J'avais retranscrit son monologue. C'était devenu un texte que j'aimais lire et relire à haute voix. Puis j'ai montré le matériau filmé à Claire Atherton, avec qui j'ai monté la plupart de mes films. La question s'est posée de savoir s'il faisait vraiment parti de mon film dans la mesure où il est tout ce qui est sous-entendu dans mon film... Je m'y accrochais pourtant.

A l'automne 2009, Sandra Cattini, commissaire invitée à l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne, me proposa de participer à l'exposition *La Vie, à l'épreuve*. J'ai saisi l'occasion d'utiliser ce matériau vidéo en choisissant de le mettre en regard avec une série de dessins que je fabriquais alors. L'installation se composait de deux éléments, deux modes de récits, vidéo et dessins, à travers lesquels je tentais d'accorder deux histoires, celles de mes deux mères respectives.

Histoire racontée par Jean Dougnac ne s'est donc pas seulement inventé au cours du tournage, mais aussi après sa réalisation. Le film a commencé à exister parce qu'il est devenu le début d'un autre film, le terreau d'un autre film, le contrechamp d'une série de quinze dessins. Les deux projections qui auront lieu au Cinéma Variétés dans le cadre du FID Marseille lui offrent une vie nouvelle encore.

Comment avez-vous dirigé cet entretien et sur quelle durée s'est-il déroulé ?

Jean Dougnac m'attendait depuis trente ans. Je suis rentrée dans sa chambre comme dans un rêve, comme une somnambule, d'une manière inconsciente. Il m'a dit de m'asseoir près de lui, j'ai posé la caméra aux pieds de son lit, c'est comme cela que je l'ai ressenti... L'enregistrement a duré une heure dix. Une seule prise, deux blocs, deux cassettes DVCAM. J'étais face à un film au travail, un film en train de se fabriquer, mais cela je l'ai compris beaucoup plus tard.

Comment avez-vous pensé le montage avec Claire Atherton ?

Le montage s'est fait sur deux jours au mois d'octobre 2009. Pendant le montage, Claire a pris des notes, relevé des parties du monologue. C'est à ce moment-là que je me suis rendue compte que j'avais coupé à l'écrit de nombreuses parties de son récit. Comment recréer une nouvelle dramaturgie à partir de ce matériau brut ? Comment resserrer ? Créer un rythme. Couper. Les noirs sont comme des espaces entre les mots. Ils lient les mots les uns aux autres, mais ils ont aussi une valeur de respiration. En poésie, on parle d'enjambement et de césure. Il ne s'agit pas d'un arrêt au sens d'une pause, c'est plutôt une puissance d'arrêt qui travaille l'image elle-même et qui permet au film, grâce au montage, de devenir une histoire et non seulement un témoignage.

L'enregistrement de cette parole nécessitait un dispositif aussi simple, un décor unique, un cadre fixe, aucune archive ?

Ce film s'est fabriqué dans l'instantanéité, dans l'intuition d'une perspective. J'ai tout de suite trouvé le point de l'espace où poser la caméra c'est donc, en un sens, plutôt ce point qui m'a trouvé. Je recevais une histoire que je ne connaissais pas, à laquelle je ne m'attendais pas. C'est un film fabriqué dans l'inconscience.

Comment avez-vous fixé ce cadre et pourquoi le choix de rester hors champ, même si on vous distingue et on vous entend parfois ?

J'ai eu le sentiment, après avoir réalisé ce film, que le hors-champ agrandissait l'espace de la chambre, jusqu'à aspirer le public de la salle de cinéma. Les spectateurs se retrouvent rassemblés autour du lit de Jean Dougnac, à l'écoute de son entêtement.

Dans le cadre de l'exposition *La vie, à l'épreuve*, le hors-champ est devenu matériellement visible. Il s'est transformé en un point stratégique du dispositif d'installation. Pour des raisons liées aux problèmes d'acoustiques de l'espace, j'ai fait le choix de placer une seule enceinte sur le mur latéral droit. Cette position invitait le spectateur à s'asseoir et à prendre place tout près du lit, tout près de l'image, à l'écoute de l'histoire. J'ai eu le sentiment que, paradoxalement, l'installation permettait à une seule personne d'écouter le récit de Jean Dougnac, de retrouver en quelque sorte, ma propre place, hors-champ elle aussi.

La langue, qui mélange le Français et l'Occitan, est importante dans ce monologue.

Dans ce film, on fait l'expérience de deux langues qui se rencontrent. On est face à un dialogue, une traduction en acte. Jean Dougnac se préoccupe non seulement de transmettre entre deux langues sa version de l'histoire, mais de l'interpréter, la jouer. Sa langue mêlée est le lieu d'un déplacement des sens. L'une des particularités du film consiste à entendre avant de comprendre. Le spectateur fait l'expérience d'un travail de l'écoute qui se prolonge par un travail du regard.

Le Français vient traduire l'Occitan, ce qui oblige notre conteur à répéter avec force l'histoire. Répéter une chose, c'est la rendre à nouveau possible. J'aime à penser que l'Occitan tient ici la place de la mémoire, que cette langue restitue au passé sa possibilité.

Dans ce cadre, la parole et la gestuelle de Jean Dougnac, ébauchent un personnage, une représentation presque théâtrale.

Je me souviens d'une phrase d'Heiner Müller empruntée au philosophe allemand de RDA, Wolfgang Heise : « Le théâtre est un laboratoire de l'imagination sociale ». Dans le lieu clos de la chambre de Jean Dougnac, c'est cet espace là qui s'invente. Par ses mouvements, son rythme, ses cris, il nous donne à voir et sentir différents personnages. Jean Dougnac fait remonter les masques. Et c'est justement par la tension de son corps coincé entre les draps de son lit, par le jeu de va et vient entre deux langues, qu'on est travaillé par une invasion de l'imaginaire, qu'on assiste à un monde d'images. Une réalité commune, la réalité des hommes en un seul acte.

Ce récit intime évoque également des images et une histoire sociale et politique de la France.

Le récit de Jean Dougnac raccorde l'histoire de mes parents à l'histoire sociale et politique de la France, dans les années soixante-dix, sous les gouvernements de George Pompidou et de Valéry Giscard d'Estaing. Pour moi, il y a dans ce film un autre raccord politique et cinématographique, contenu dans un détail chromatique : la couverture bleue du lit de Dougnac. Cette couleur, on la retrouve dans l'atmosphère froide des films policiers de Jean-Pierre Melville. Je pense très précisément à *Le Cercle rouge* (1970) et à *Un Flic* (1972). Dans *Le Cercle rouge*, on retrouve une couverture bleue identique à celle de Dougnac dans la couchette du train d'où parvient à s'échapper Vogel, le voleur (Gian Maria Volonté). Autre bleu, celui des embrasures des portes des appartements-cachettes et des chaussettes de Corey (Alain Delon). Cette couleur je l'associe au climat de l'époque, austère et rigoureux, la couleur d'un pouvoir qui entreprend d'investir l'existence des vies ordinaires.

Avez-vous été inspiré par certains modèles comme le film de Jean Eustache, *Odette Robert* ?

Pendant ces huit années, le matériau filmé s'est nourri de films, de livres aussi. J'ai découvert *Odette Robert* ici même à Marseille dans le cadre de la 13^{ème} édition du FID. J'y ai reconnu ce que j'avais filmé six mois plus tôt. Plutôt que d'inspiration, je parlerais d'affinités. Un autre détail, je me souviens avoir lu dans un entretien paru dans un numéro des *Cahiers du Cinéma, spécial Jean Eustache*, qu'Eustache avait un projet de film, une histoire d'avortement dont le clou du film aurait été un plan montrant un fœtus dans une poubelle à l'hôpital.

Dans son autobiographie, *Harpo et moi*, Harpo Marx raconte « l'histoire », le récit de l'histoire de l'adoption de ses trois enfants.

« Aleck, Jimmy et Minnie ne se sont jamais fatigués d'entendre « l'histoire ». Bien après que le temps des contes de fées soit révolu, ils nous demandaient encore de leur raconter « l'histoire » au moins une fois par semaine. Lorsqu'ils eurent dix ans, ils voulurent l'entendre deux ou trois fois par an. A ce moment-là, évidemment, Susan et moi l'avions transformés en spectacle. Avec tous les trucs que nous y avons rajoutés au fur et à mesure des années, je crois qu'Hitchcock lui-même ne nous aurait pas désavoués. »

Entretien réalisé avec Olivier Pierre.
Journal du FID Marseille 9/07/2010