

Séance de l'invité
Samedi 16 juin 2007

Une rencontre avec
Jean-Louis Comolli et Ronnie Ramirez
autour des utopies télévisuelles
et de deux films

La dernière utopie : la télévision selon Rossellini
de Jean-Louis Comolli (90')

Una revolucion que Vive
D'Ana Milena Pabon C. et Sylvain Mavel (65')

à l'Agence Culturelle d'Alsace à Sélestat à 9h00
en partenariat avec Vidéo les beaux jours

**Avec le soutien de l'Agence culturelle d'Alsace
de la Ville de Strasbourg et de la Direction Régionale des Affaires Culturelles**

Sommaire

LE PROGRAMME DE LA JOURNEE	3
LES ALTERNATIVES TELEVISUELLES, LA DERNIERE UTOPIE ?	4
NOS INVITES.....	5
I- LE MODELE DE TELEVISION ROSSELLINIEN PAR JEAN-LOUIS COMOLLI.....	6
II- LE MODELE DE TELEVISION VENEZUELIEN PAR RONNIE RAMIREZ	21
<i>UNA REVOLUCION QUE VIVE</i> D'ANA MILENA PABON & SYLVAIN MAVEL	34
ANNEXE : <i>LES FANTOMES DE VICTORIA</i> DE RONNIE RAMIREZ.....	36
PARTICIPANTS A LA SEANCE.....	50

Le programme de la journée

09h00 Accueil des participants à l'Agence Culturelle d'Alsace

9h30 *La dernière utopie : la télévision selon Rossellini* de Jean-Louis Comolli (90')

11h00 Discussion autour du film

12h30 Buffet pris à l'Agence Culturelle d'Alsace

14h00 Présentation du projet vénézuélien par Ronnie Ramirez

14h30 *Una revolucion que Vive* D'Ana Milena Pabon C. et Sylvain Mavel (65')

15h35 Discussion autour du film

17h00 Echange sur l'ensemble de la journée

Les alternatives télévisuelles, la dernière utopie ?

Vu les (dés)informations qui nous parviennent par le biais de la presse occidentale sur le régime d'Hugo Chavez, la dernière en date étant le non renouvellement du droit de diffusion d'une des chaînes de télévisions les plus populaires du Venezuela, il était risqué d'ancrer cette séance de l'invité sur des alternatives télévisuelles dans le contexte vénézuélien. Pourtant, par le biais de nouveaux médias communautaires, le Venezuela marque son engagement dans une lutte contre le néo-libéralisme, qui s'inscrit dans le processus bolivarien.

Il nous paraît nécessaire en tant que cinéastes, d'ouvrir le débat, d'élargir notre regard, afin de questionner l'état actuel de nos télévisions.

Déjà dans les années soixante, Rossellini proposait un modèle différent, dont le fer de lance était la lutte contre l'ignorance, en s'appuyant sur le medium télévisuel comme support de réflexion et non comme objet de distraction. Son utopie donnait ainsi une existence à la communauté des invisibles, afin que ceux-ci ne soient plus de purs consommateurs mais des sujets pensants et agissants.

Nos deux passeurs, Jean-Louis Comolli et Ronnie Ramirez, feront un pont entre ces deux expériences qui, bien qu'éloignées l'une de l'autre d'un point de vue historique et géographique, comportent néanmoins une croyance commune en la capacité de l'Homme à se responsabiliser d'un point de vue politique, social et économique.

Il ne sera pas question ici de faire l'apologie de ces alternatives, mais aujourd'hui cette capacité de résistance porteuse d'espoir, nous permet de réinvestir nos propres utopies.

Mariette Feltin & Amélie Deymier

Nos invités



Jean-Louis Comolli Écrit aux Cahiers du Cinéma de 1962 à aujourd'hui. Rédacteur en chef de la revue de 1966 à 1971. Enseigne : Belo Horizonte (UFMG), Barcelone (IDEC, Université Pompeu Fabra), Strasbourg (Univ. Marc Bloch), Genève (ESBA). Écrit à Trafic, Images documentaires, L'image, le Monde, , Jazz Magazine. Publie « Free Jazz / Black Power » (1971, avec Philippe Carles ; réédition « Folio », Gallimard, 2000); « Regards sur la ville » (Supplémentaires, BPI Centre Pompidou, 1994, avec Gérard Althabe); « Arrêt

sur Histoire » (Supplémentaires, BPI Centre Pompidou, 1997, avec Jacques Rancière) ; « Cinéma et politique, 56-70 » (BPI Centre Pompidou, 2001, avec Gérard Leblanc et Jean Narboni). Codirecteur du « Dictionnaire du Jazz » (“Bouquins”, Robert Laffont, 1994). « Voir et pouvoir, cinéma, télévision, fiction, documentaire », textes et interventions entre 1988 et 2003 (Éditions Verdier, 2004). (Prix Scam 2003 pour l'ensemble de l'œuvre.)



Ronnie Ramirez Né en 1971 à Santiago du Chili, émigre en Belgique à l'âge de quatre ans. Il étudie le cinéma, en section image, à l'INSAS (école de cinéma à Bruxelles). Opérateur puis chef opérateur pour des courts et longs-métrages, et des documentaires. « Les fantômes de Victoria », tourné au nord du Chili en plein

désert de l'Atacama reconstitue la mémoire d'un village fantôme. Ce film fut récompensé à huit reprises dans des festivals internationaux. « Palestine, ceux qui gardent la clef », son deuxième film, est réalisé en marge d'une délégation de solidarité avec les artistes palestiniens. À travers ce conflit, il expose une certaine idée de la culture. Ce film fut récompensé à deux reprises. Ensuite il réalise encore deux autres documentaires, « Place publique » tourné à Anvers, faisant le portrait de trois places du quartier nord abondant en toile de fond les rapports qu'entretiennent les habitants avec l'espace public. Son dernier documentaire est « un monde absent » tourné en Patagonie Chilienne sur l'arrivée des industries. Ce fut film récompensé par le prix « Pedro Sienna 2005 » pour le meilleur moyen-métrage documentaire, octroyé par le Conseil de Culture du gouvernement Chilien. Parallèlement il enseigne le cinéma documentaire dans deux écoles de cinéma à Bruxelles (Rits & St-Lukas) ainsi qu'à l'étranger (EICTV - San Antonio de los Baños – Cuba & Escuela Popular Latinoamericana de Cine au Venezuela).

I- Le modèle de télévision rossellinien par Jean-Louis Comolli

La dernière utopie

La télévision selon Rossellini

Un film de Jean-Louis Comolli

Cela se passe au tout début des années 60. Roberto Rossellini, le plus célèbre des cinéastes italiens — il est considéré comme à la fois l'inventeur du néo-réalisme et le passeur du cinéma moderne —, décide de se détourner de la fiction et de la mise en scène cinématographique, pour se consacrer à ce qu'il appelle « une mission nouvelle pour le cinéma ». Il s'agit d'unir les forces du cinéma et celles de la télévision pour mener à bien, à travers une série de films et d'émissions, un vaste, un immense chantier de programmes historiques mettant en récits — et surtout en images— toute l'aventure humaine, depuis le temps des cavernes jusqu'à la conquête de l'Espace, en passant par l'invention des arts et techniques (de 7.000 avant J.C. à nos jours : la maîtrise de l'agriculture, l'âge du fer, la Renaissance, l'industrialisation...).

Le projet (monumental : plus de soixante heures en prévision, pour moitié réalisées entre 1963 et 1974) se rattache explicitement à l'ambition encyclopédiste du siècle des Lumières. Rossellini vise à fonder rien moins qu'un nouvel humanisme : donner aux hommes de son temps — ceux du moins qui vont au cinéma et/ou regardent la télévision — les moyens de se réapproprier leur histoire, et, à travers elle, le sens de leur vie ; de réapprendre à penser le monde et leur condition ; de retrouver capacité d'imaginer et désir de connaître ; de sortir ainsi — c'est la dimension politique du projet, lisible entre les lignes — de leur aliénation au divertissement et au spectacle dominants, à la consommation, à la publicité.

Tel est l'enjeu majeur que je lis dans les nombreux programmes consacrés par Rossellini à ce chantier : renouer, par-dessus les catastrophes des guerres et des fascismes, avec l'idée d'une humanité généreuse, ouverte au désir d'accueillir tous les savoirs comme au plaisir de s'adonner à la connaissance positive d'elle-même. Apprendre, comprendre, avancer, agir, lier connaissance sensible et connaissance intelligible. Rêve, sans doute. Auquel pourtant Rossellini donne plus qu'un début de réalité, réussissant à produire, faire produire et diffuser (par la RAI et la Télévision française) à peu près la moitié de ses scénarios.

Le monde est en crise, constate Rossellini. Les efforts d'éducation ont été vains ou se sont limités aux progrès d'une élite coupée des réalités de la vie. Les moyens de communication modernes n'ont pas rempli leur rôle formateur et ont privilégié les divertissements médiocres. Les hommes ne

savent plus rien des avancées de la science, ni même des techniques qu'ils utilisent. L'ignorance engendre la peur et celle-ci les comportements collectifs irrationnels (traduire : les fascismes). Il faut ramener la raison au centre de la civilisation. Mieux : il importe de rétablir l'idée d'une civilisation positive, et par là, par ce volontarisme mental, d'entrer dans sa renaissance.

C'est certainement en promoteur d'une nouvelle Renaissance que se voit Rossellini.

Comment parvenir à réconcilier les hommes avec leur histoire, comment harmoniser leurs actions présentes avec la civilisation qui les a permises et qui devrait encore les fonder ? En « montrant » au lieu de « démontrer ». Le cinéaste fait une confiance totale à la capacité humaine de comprendre le monde par le regard et l'écoute : confiance aux puissances mêmes du cinéma. Montrer comment vivaient les hommes d'autrefois, comment ils parlaient, se mouvaient, mangeaient, se vêtaient, etc. L'allure, le costume, les déplacements, les rituels, les ordres et les coutumes, les rencontres avec le monde qui les entoure : tout cela peut apparaître dans l'espace temps d'un plan-séquence. Filmer les hommes en leur milieu produit un grand nombre d'informations immédiatement perceptibles et comprises par le spectateur, quelles que soient sa « culture » ou ses études. Il faut redonner le goût de « voir vraiment », de « voir par soi-même ». Telle est la place du spectateur de cinéma et de télévision (Rossellini ne fait pas de nuance).

Et ce qui valait pour hier vaudra a fortiori pour aujourd'hui : l'homme contemporain doit apparaître avec son contexte visible, décors et corps, comme ce serait le cas dans des prises de vues *documentaires*. Le mot ne fait pas peur à Rossellini, qui le revendique, même. Ce qu'il nomme « vision directe » se définit en effet comme une saisie documentaire du monde — jusque dans les reconstitutions historiques (*Viva l'Italia*, *La prise du pouvoir par Louis XIV*, *L'Âge de Cosme de Médicis*, etc.). Plus que jamais — et là est la continuité de ces nouvelles expériences avec les films de la période antérieure —, le cinéaste se propose de filmer des relations physiques : entre corps et lieux, corps et situations, corps et foules, corps et machines... Cette physique des corps filmés est à elle seule ce qui assure la perception de la richesse et de la densité du monde — ce qui transforme le visible en intelligible.

Former, transformer. Rossellini se méfie des « experts » ou des « spécialistes », enfermés qu'il les juge dans leur domaine, aveugles et sourds à tout ce qui n'est pas de leur compétence directe. Une perversion, selon lui, de la dimension d'homme. Il imagine une distribution et une circulation des connaissances qui traverseraient tous les cadrans du savoir, mettraient en contact (le cinéma, art de la relation, toujours) les réalités les plus différentes et même les plus lointaines ; qui pourraient, surtout, toucher toutes les catégories sociales, transpercer toutes les barrières culturelles.

C'est en cela que la télévision lui apparaît comme l'outil privilégié de l'utopie communicationnelle qu'il veut propager. Plus encore que le cinéma, elle est l'instance du montrer, l'écran où le monde visible se produit. Il y a pour Rossellini un lien fort entre *vision à distance* — télévision — et *appropriation des connaissances*. Le visible ouvre à la raison. Ce sont les passions humaines, les émotions, les affects, tous plus ou moins régressifs et puérils, qui obscurcissent en même temps notre vue et notre raison. Dès que l'on montre le monde tel qu'il est — « sans ornements », dit-il — , on fait lever chez les spectateurs la possibilité — et le désir — d'une plus grande conscience.

Voir, entendre. Montrer, raconter. C'est donc en s'appuyant d'une part sur les forces d'inscription et de révélation du cinéma et d'autre part sur la puissance de diffusion de la télévision, que Rossellini, pendant les dix dernières années de sa vie, accomplit ce qui se révèle comme un projet d'*éducation globale* — au sens, précise-t-il, de Gramsci, qu'il cite (dans « Pour une nouvelle forme d'éducation par la télévision ») : « Il faut parvenir à la création d'une nouvelle culture intégrale, ayant d'une part les caractères de masse de la Réforme protestante et de l'illuminisme français, et de l'autre les caractères de l'antiquité classique grecque et de la Renaissance italienne, une culture qui (...) synthétise la politique et la philosophie, en une unité dialectique intrinsèque à un groupe social non seulement français ou allemand, mais européen et mondial ! »

Note d'intentions et mode d'emploi

Je me propose de rendre compte de l'ampleur du projet rossellinien, de son caractère magnifiquement utopique, de sa vérité insistante encore aujourd'hui, et de montrer comment la pratique du metteur en scène nourrit et fonde le programme du réformateur. Il n'y a pas deux Rossellini, d'une part le cinéaste et d'autre part l'homme de télévision, mais un seul chemin, qui combine réalisme et humanisme, description froide, sans compromis ni complaisance, du monde tel qu'il est, et conviction que c'est seulement à partir de cette épreuve de connaissance des vérités, fût-elle cruelle, que la conscience des hommes peut se former. J'imagine un film de long-métrage (1h30). Ce format permettant seul de faire voir au spectateur d'aujourd'hui des extraits significatifs (entre trois et cinq minutes) des quelque treize titres de films singuliers ou de longues séries qui vont de *India* (1957) au *Messie* (1975).

Rossellini filmé...

Roberto Rossellini a été beaucoup filmé, beaucoup interviewé ; il a lui-même écrit un certain nombre d'articles, il a rédigé des déclarations et des proclamations ; de nombreux reportages l'ont montré au travail, pendant les tournages de *L'Âge du fer*, de *La Prise de pouvoir par Louis XIV*, des *Actes des Apôtres*, de *Blaise Pascal* ou de *Anno Uno...* Ces documents d'archives sont nombreux, variés et souvent très pertinents à notre propos, bien adaptés à nos enjeux de sens et de forme. Il y sera donc fait recours assez systématiquement : chaque fois que je pourrai laisser la scène, la parole et même la mise en scène à Rossellini, je n'y manquerai pas. C'est un autre facteur de durée.

Je pense d'abord à ces fragments d'entretiens filmés où Rossellini dit, pour l'essentiel, la signification de son engagement dans le programme de *télévision éducative*. À ses déclarations les plus percutantes sur « la misère du cinéma » et son métier, « le métier d'homme » (et non pas de cinéaste). Et tant d'autres. Ces paroles vives de Rossellini seront articulées aux films qui les ont induites ou produites, c'est-à-dire montées avec des extraits des films qui les accompagnent, ou nous montrent comment elles, ces paroles, sont devenues actes, scènes, moments filmés. De la même manière, les séquences documentaires nous montrant Rossellini au travail seront articulées avec les scènes qui se tournaient à ce moment-là. Par exemple, la séquence documentaire où l'on voit Rossellini diriger, pour *Blaise Pascal*, Pierre Arditi et Rita Forzano, suivra directement l'extrait correspondant du film.

Les écrits rosselliniens...

Dans le cas des textes écrits par Rossellini, analyses plus précises et d'ampleur plus large que ses entretiens filmés, je me réjouis de pouvoir lire moi-même les citations qui m'auront frappées , ainsi distribuées sur un certain nombre de plans « vides », par exemple de lents travellings dans des lieux d'archivage, les couloirs et les salles des magasins de la RAI à la périphérie de Rome, les allées et rayonnages de cinémathèques et de bibliothèques, de l'Instituto Luce, du Centro Sperimentale... tous lieux qui abritent aujourd'hui des éléments de l'oeuvre ou des traces de la personnalité de Roberto Rossellini... Sur ces travellings « subjectifs », promenades ou errances dans la mémoire rossellinienne, ou bien encore passages du fantôme de Roberto, la pensée de Rossellini sera présentée dans toute sa puissance et tout son élan.

Rossellini journaliste...

Il y a encore un autre genre d'archives audio-visuelles. Rossellini a quelquefois joué dans ses films le rôle du « journaliste » ou plutôt du médiateur : il filme et fait filmer ses discussions avec les scientifiques réunis autour de lui à la Rice University d'Houston (Texas, 1971) et, la même année, sa rencontre avec Salvador Allende à Santiago du Chili. Ce sont là (parmi tant d'autres) des signes de la pratique rossellinienne de *l'écoute de l'autre*, qui guide son *désir de savoir*, aussi bien du côté des sciences que de celui de la politique.

Cet *honnête homme* du XX^e siècle se pense plus comme l'instrument d'un vaste chantier de transmission que comme un « artiste » (terme qu'il récuse volontiers). Ce n'est pas seulement humilité ou modestie. Rossellini veut son travail au service de la plus noble cause : celle de la conquête par l'humanité, c'est-à-dire par chaque homme pris concrètement, de ses puissances jusqu'ici méconnues ou refoulées, et dont le plein exercice tient à la possibilité de l'acquisition des connaissances de son temps. Il refuse toute coupure entre les savoirs scientifiques et techniques, et la vie réelle des hommes réels. Sur ce terrain aussi, les déclarations et écrits de Rossellini, extrêmement explicites, seront cités et accompagneront les extraits de ces travaux «journalistiques».

Citations des films...

Enfin, les extraits des films eux-mêmes. Certains serviront, je l'ai dit, à mettre en images les propos de Rossellini, à montrer comment l'on peut passer du registre du verbe à celui du cinéma. C'est une première « monstration » de la continuité constante, chez Rossellini, entre pensée et création, contenus thématiques et moyens techniques.

Plus généralement, l'utopie télévisée supposait la mise en oeuvre non seulement d'un parcours pédagogique à travers l'histoire de l'humanité et de ses conquêtes scientifiques ou de ses doutes religieux et philosophiques, mais, dans le même geste, d'un dispositif cinématographique, d'une conception des formes qui permettrait de rendre *sensibles* ces enjeux de sens.

C'est ainsi que j'analyserai, dans un *commentaire* qui accompagnera certains extraits des films ou des séries, le lien qui articule fortement (à mon avis) la signification de chaque oeuvre, son propos, son enjeu spécifique (*Socrate* ou *Louis XIV*, ce n'est pas la même chose !) et le système d'écriture, disons, inventé par Rossellini pour rendre cet enjeu particulier dans une forme perceptible et sensible, puisqu'il s'agit *pour lui* de faire passer le processus de connaissance non par des mots seuls (écrits ou paroles) mais par des scènes, des représentations, des « images ». Images à quoi il attribue une force plus universelle et plus immédiate que celle qu'ont les livres. (Là, Rossellini se présente comme l'héritier du premier cinéma).

La question posée par les *Actes des Apôtres*, par exemple, est celle d'une contradiction incessante, vécue par les premiers disciples et apôtres, entre la nécessité de se regrouper (pour former un embryon de communauté ecclésiale) et celle de se disperser (pour porter au loin la bonne parole). Il me semble que Rossellini a voulu mettre cette question au coeur de sa mise en scène : presque tous les nombreux *plans séquence* qui composent les cinq films de la série sont marqués par quantité d'*arrivées* et de *départs*. Les actions sont interrompues, les situations entrecoupées par le surgissement, au bout d'un mouvement de zoom ou d'un panoramique, d'un arrivant, d'un revenant, d'un partant. Rien n'est figé, rien n'est stable. Ces apôtres sont à la fois sur le chemin du départ et sur celui du retour. Cela, nous le ressentons si j'ose dire *physiquement*, par le fait qu'aucun de ces va-et-vient n'est ellipsé ou coupé. Il suffira de montrer l'un de ces plans séquence commenté pour que la chose devienne claire.

Ainsi, Rossellini poursuit la révolution esthétique qu'il avait engagée dès *Stromboli* ou *Voyage en Italie* : filmer les intervalles entre les situations, et notamment les trajets qui, menant d'une scène à

une autre, deviennent la scène principale. Nous pouvons ainsi montrer comment il y a correspondance non seulement entre propos (« contenus ») et mise en scène (« formes ») ce qui est déjà considérable —, mais aussi entre les « grands » films et ceux qui forment le corpus du projet de télévision éducative. Il n’y a qu’un Rossellini, je le redis.

Autre exemple (celui-là devenu classique) : *La Prise de pouvoir par Louis XIV* n’est pas seulement un cours ou un discours sur la stratégie du Roi qui attache à lui la noblesse par un étalage de nouveaux colifichets (les « canons » de dentelle) : nous le voyons, nous sommes spectateurs des gestes, des costumes, des regards, des corps qui manifestent ce *passage au spectacle* inauguré par le Roi Soleil. La mise en scène rossellinienne répercute et réalise dans le visible la mise en scène royale. Il y a cohérence, conjonction entre l’enjeu politique (assujettir la noblesse par l’apparat) et l’enjeu cinématographique (faire ressentir au spectateur l’importance politique de la mise en scène).

Je crois (prudemment) être en mesure de dégager cette sorte de convergence forme/fond sinon pour chaque film, du moins pour les plus importants. Il s’agit de donner au spectateur de notre *essai filmé* non seulement le désir de voir les films de télévision de Rossellini, mais aussi la possibilité de les regarder, si j’ose dire, d’un *autre oeil*, non plus comme des œuvres exhumées d’un passé révolu, mais comme des expériences de mise en scène toujours actives et appelant elles-mêmes la complicité des spectateurs d’aujourd’hui : pas de plus grand *plaisir de spectateur*, je crois, que de découvrir que les figures et les significations se répondent, que la compréhension passe non seulement par l’intellect, mais par la sensibilité, que les connaissances ne se transmettent pas seulement de manière abstraite, mais aussi par des couleurs, des durées, des mouvements, des gestes...

Les accompagnateurs...

L’utopie télévisuelle de Roberto Rossellini se décline en une dizaine d’œuvres, une cinquantaine d’heures de films tournés et montés, une dizaine de projets écrits et non tournés, et plus de dix années de travail... Pareille entreprise ne pouvait être menée par un homme seul. Je voudrais rencontrer quelques-uns de ceux qui ont accompagné cette odyssee.

À commencer par le fils de Roberto, Renzo Rossellini, qui fut à la fois l’assistant de son père, le réalisateur d’une partie importante de l’œuvre de télévision, notamment les cinq épisodes de *L’Age du fer* (cinq heures en tout) et les douze épisodes (une heure chacun) de *La Lutte de l’homme pour*

sa survie, le producteur ou le coproducteur, à travers la maison familiale « Orizzonte 2000 », de la plupart des films de télévision ; qui fut ainsi le confident, l'interlocuteur et pour résumer le principal complice de Roberto. Je voudrais filmer Renzo Rossellini dans une salle de montage (selon ses voyages, à Rome ou à Paris). Sur l'écran de la moviola, tel ou tel extrait de l'un des films qu'il a réalisés ou auquel il a collaboré directement. Je voudrais que Renzo Rossellini nous raconte comment il travaillait avec son père, comment Roberto travaillait, comment il concevait son programme encyclopédique, à partir de quelles lectures, quelles discussions ; comment il écrivait ses scénarios ; comment ensuite il s'agissait de les financer, de les produire ; comment enfin ils étaient tournés : les improvisations, le travail avec les acteurs, les truquages, les costumes, les décors, l'utilisation du pancinor, les micros, bref, toute la technologie rossellinienne d'une part, et tout son appareillage conceptuel d'autre part. On l'aura compris, j'entends mettre l'accent sur le travail avec Rossellini. Le « comment ». La description des manières de faire. Les idées générales, les commentaires, les considérations philosophiques ou politiques, ce sera à notre spectateur de s'y adonner. Comment une telle entreprise, de cette ampleur, fut-elle possible, praticable, réalisable : c'est ce que nous devons tirer au clair. Je le redis : l'utopie rossellinienne s'est réalisée plus qu'à moitié. Je demande à Renzo Rossellini d'être précis et concret. De faire revivre pour nous l'ambiance qui régnait sur les tournages de Rossellini, ou sur celui de *La Lutte...* où Renzo réalisait ce que son père avait écrit... Intéressante figure de transmission ou de filiation. De père en fils.

Autre complice à mes yeux essentiels, l'historien et scénariste français Jean-Dominique de la Rochefoucauld qui a écrit avec et pour Rossellini *La Prise de pouvoir par Louis XIV*, *Les Actes des Apôtres*, *Socrate*, *Blaise Pascal* et *Augustin d'Hippone*. C'est à lui, évidemment, que je demanderai comment Rossellini écrivait et préparait ses films, quelle sorte de confiance et d'exigence il manifestait à ses collaborateurs, quelles références il avait, s'il y avait des conflits et comment ils se résolvaient, etc. Je dois avouer que j'ai très envie de filmer J.D. de la Rochefoucauld à Versailles, qui me semble le seul décor convenable pour celui qui, certainement, a oeuvré à ce que *La Prise de pouvoir...* soit un film magnifique.

Un troisième personnage. Adriano Aprà est intervenu, lui, aux toutes dernières années de travail de Rossellini, et non pas comme l'un de ses collaborateurs, mais comme biographe, critique, historien de la saga rossellinienne. (J'ai connu Adriano peu de temps après avoir rencontré Rossellini — c'était juste avant et juste après 68). Aprà est à la fois celui qui aime, qui comprend, qui sait. Sa connaissance précise des idées et des pratiques rosselliniennes, la description détaillée qu'il a su faire des ambitions de la période télévision seront pour nous d'un grand secours. Je voudrais filmer Aprà chez lui, à Rome, au milieu de ses documents et de ses livres, et lui demander comment il a

commencé à s'intéresser au projet de télévision de Rossellini (je me souviens qu'il avait écrit dans les « Cahiers » sur *L'Âge du fer...*), comment il juge aujourd'hui cette entreprise exceptionnelle, comment elle avait été accueillie en son temps, comment Rossellini avait vécu cette période, riche en combats, défenses, manifestes, et tout autant en critiques, incompréhensions, échecs... Et je voudrais qu'après il nous présente les projets non aboutis de Rossellini, l'ambition de son programme.

Témoin des dernières créations de Rossellini, celle qui l'a accompagné jusqu'à la fin de sa vie, Silvia d'Amico nous parlera elle aussi des oeuvres qui étaient en chantier pour parachever le projet encyclopédique, et notamment le « Karl Marx » dont elle fut la co-scénariste et qui était sur le point d'être tourné à la mort de Rossellini (1977).

J'imagine encore rencontrer l'homme qui, à la RAI, a été convaincu par Rossellini de se lancer dans une aventure aussi gigantesque. Il s'agit de Ettore Bernabei qui fut pendant des années le directeur général de la télévision publique italienne. Je voudrais (si c'est possible) le filmer dans les bureaux et couloirs de la Rai, et peut-être là où il était en action. Je voudrais lui demander comment ses rencontres avec Rossellini se sont déroulées, quels souvenirs il en a, quelles perplexités ou quels enthousiasmes en sont nés chez lui, quelles difficultés il aura rencontrées pour faire accepter le gargantuesque programme rossellinien, et quel bilan il tire, en fin de compte, de cette aventure unique au monde...

L'un des cinéastes français qui a longtemps travaillé pour la télévision publique (l'ORTF), André S. Labarthe, producteur, avec Janine Bazin, de la série *Cinéastes de notre temps*, a rencontré à de nombreuses reprises Rossellini, qui était un familier des « Cahiers du cinéma » à Paris, de la Cinémathèque d'Henri Langlois, de Renoir, de Godard... Labarthe a eu longtemps le projet de consacrer l'un de ses portraits de cinéastes à Rossellini. C'est avec lui et Janine Bazin que j'avais rencontré pour la première fois Rossellini à Rome (à Orizante 2000), puis fait le voyage, Roberto au volant, jusqu'à Civitavecchia, et assisté ainsi au tournage d'une des séquences des *Actes des Apôtres*. Avec miroir semi-transparent, pancinor et micros HF. Nous étions ainsi confrontés avec la technologie rossellinienne. Je voudrais filmer Labarthe (idéalement) à la Cinémathèque française, c'est-à-dire dans l'ancienne salle de Chaillot, si elle n'est pas déjà détruite ; ou bien dans les réserves où les caisses du défunt « Musée du cinéma » d'Henri Langlois se trouvent conservées, rangées, répertoriées (espérons-le) ; ou bien encore rue de Messine, premier siège de la Cinémathèque française, où doivent encore se trouver quelques affiches et lanternes magiques qui en faisaient le décor du temps où Rossellini pouvait y rencontrer Mary Meerson et Henri Langlois.

Et lui demander d'une part son commentaire sur les méthodes de travail de Rossellini, dont nous avons été témoins ensemble. Quel pouvait avoir été le projet d'un numéro de *Cinéastes de notre temps* avec Rossellini. Et comment lui, Labarthe, avait pensé la télévision publique dans les années 60-70 et 80, lui qui avait non seulement longtemps travaillé pour elle, et donc partagé quelque chose de l'utopie rossellinienne, lui qui avait fondé et dirigé les « Cahiers de la télévision », qui, donc, considérait qu'elle n'était pas (encore) cette « poubelle » dénoncée par Serge Daney, et qu'elle est sans doute devenue depuis. Cet entretien sera axé sur le projet d'une télévision publique éducative, respectueuse du spectateur, digne et encourageante : le contraire de ce que nous connaissons.

On comprend que le projet rossellinien s'est soutenu d'un système d'écriture. Il y a un enjeu de sens important à considérer que la manière dont Rossellini tournait ses films de télévision pouvait être aussi la proposition d'une nouvelle esthétique du cinéma, d'une nouvelle *économie*, au sens fort du mot : c'est-à-dire un système de pensée et une logique du faire. C'est cela que je voudrais inventorier en rencontrant l'un ou l'autre des techniciens avec qui Rossellini a travaillé. Il s'agit de comprendre le fonctionnement et l'utilité du pancinor, la technique et les modalités pratiques du tournage en plan séquence, l'utilisation des micros et oreillettes pour diriger les acteurs à distance, et faire jouer ceux qui ne sont pas des comédiens professionnels, d'expliquer et de montrer, enfin, le fonctionnement des miroirs peints semi-transparents qui ont servi à Rossellini à rebâtir Jérusalem ou Damas, par exemple...

Le projet de télévision de Rossellini ne pouvait se réaliser qu'à deux conditions : d'abord, que les tournages se fassent rapidement, dans les normes de la télévision ; ensuite, que les films ne coûtent pas trop cher, et, comme il s'agissait de films historiques en costumes, que les décors ne soient pas ruineux. Sans aucun doute, Rossellini a pensé ces deux conditions. Le recours presque systématique au plan-séquence avait entre autres avantages celui de resserrer les temps de tournage. L'utilisation du pancinor permettait de subdiviser subtilement ces longs plans-séquence en sous unités, par des mouvements de zoom presque incessants, passant du plan large au plan serré, du plan d'ensemble au gros plan, à l'intérieur d'une même scène, et sans qu'il faille pour cela interrompre la prise. On sait que ce qui coûte du temps, dans un tournage, c'est le passage d'un plan à un autre, les intervalles entre les prises. En tournant en plan séquence et en se donnant la liberté de circuler à l'intérieur de la scène, passant d'un personnage à un autre, d'une action à une autre, d'un axe du décor à un autre, d'une valeur de plan à une autre, Rossellini mettait en scène *en direct* et *en continu*. Est-ce télévision ? Est-ce cinéma ? C'est sans conteste un système d'écriture qui présente l'avantage de réunir, d'articuler *esthétique* et *économie*. Même remarque pour les miroirs peints : Rossellini renouait avec l'un des tout premiers truquages de l'histoire du cinéma. Qu'il avait

perfectionné, puisque le miroir pouvait suivre les mouvements de la caméra, les panoramiques, les recadrages, alors que le truquage historique imposait les plans fixes.

Je voudrais donc rencontrer l'un de ces techniciens qui ont travaillé sur les films de télévision de Rossellini, au cadre ou à l'image. Lequel ? Il y a eu Gianni Bonicelli (assistant opérateur et spécialiste des truquages), Luigi Filippo Carta (cadreur)... Il semble que, des deux directeurs de la photo des dix derniers films, Mario Montuori soit décédé et que Mario Fioretti soit encore vivant : à vérifier. Ce technicien, je le filmerais volontiers en extérieurs, dans l'un des « sets » pratiqués sur l'un ou l'autre des films auxquels il aura collaboré (si ces lieux ne nous sont pas inaccessibles). Autrement, une salle de montage, une moviola, la séquence exemple chargée sur la table.

Ici et là, contrastes...

J'imagine que j'aurais envie d'interrompre de temps en temps, brièvement et brutalement, le tissage de tous ces éléments autour de l'oeuvre télévisuelle de Rossellini, par de petits montages de publicités piquées dans les émissions de Enrico Ghezzi (« Magnificent Obsession »). Montages faits de plans de quelques secondes à peine, d'images de pub concassées les unes dans les autres, de façon à faire entrevoir, percevoir, ressentir, à la fois sur quel fond de télévision ordinaire se dressait le projet rossellinien, et quel désastreux devenir était déjà inscrit dans les gènes de la télévision publique. Ces très brèves séquences agiront comme un rappel de vaccin.

(Côté « droits », il faut voir si l'on peut, en effet, « citer » l'émission de Ghezzi, qui était elle-même une compilation des « caroselli » de l'époque...).

Un plan, une construction, un échafaudage...

Il m'est difficile de donner dès à présent la clé de construction de ces deux épisodes de cinquante minutes. Je sais que ce ne sera pas une clé chronologique, film par film, dans la mesure où Rossellini a conçu la plupart des parties de son programme encyclopédique (voir Aprà) d'un même jet, et que le tournage de ces films a dépendu, lui, des circonstances. L'ordre logique est donc préférable à l'ordre chronologique. Ce n'est pourtant pas non plus celui que j'adopterai.

Il y aura (sans doute) une première partie à base d'archives audiovisuelles et sonores, de titres de journaux, de lectures d'articles de presse, de citations de Rossellini : il s'agira d'évoquer de manière

synthétique le choc, le scandale même qu'a été à la fin des années cinquante la décision de Rossellini de « renoncer » au cinéma. Nous verrons qu'en vérité, il ne renonce à rien, sinon à l'économie de l'industrie du spectacle. C'est un choix pour une autre économie, mais d'abord pour accomplir les promesses non tenues du cinéma, outil d'éducation. Ce choix fondateur ne vient pas de rien : il naît des expériences précédentes du cinéaste. Lui, il le sait, le dit, l'écrit. Malgré tout, sa décision irrite les critiques et la grande presse. On l'admire, on le respecte peut-être encore, mais on ne le prend pas au sérieux. On ne l'écoute pas. Il y a là un nouveau décalage entre l'image médiatique du cinéaste et la réalité de son audience. Rossellini insiste. Il s'agit donc de montrer par les répercussions publiques de sa décision, à la fois sa célébrité, les malentendus dont il est l'objet, et sa ténacité, sa fidélité à ses obsessions.

Ce premier chapitre montrera comment Rossellini dès 1957, avec *India*, s'éloigne de l'industrie du cinéma et rompt avec ce qu'il appellera (comme Guy Debord) « le spectacle ». *India* m'apparaît comme le premier véritable « film de télévision » de Rossellini. Cette aventure marque aussi, de l'aveu même du cinéaste, une sorte d'accomplissement dans sa manière de penser et de filmer, comme s'il vérifiait là, dans la simplicité du cinéma documentaire, la puissance informative et instructive des représentations de « la vie telle qu'elle est ». « Parti avec une équipe légère, un minimum de matériel et cent kilos de spaghettis, écrit Rossellini, j'ai itinéré pendant treize mois du nord au sud et d'est en ouest, séjournant dans les villages, logeant chez l'habitant, prenant le temps de regarder tomber la pluie et de voir vivre les hommes ».

Il y aura aussi, dans ce début que j'entrevois, un plan magnifique pêché dans les archives : Rossellini, seul, marchant dans ce qui fut le « Musée du cinéma » d'Henri Langlois. C'est en couleurs et en silence. La silhouette de Rossellini passe devant les affiches des premiers films, devant la femme artificielle de *Metropolis*, devant les vestiges de la grandeur d'Hollywood. Ce plan-séquence emblématique me paraît fait pour accepter quelques phrases de Rossellini (lues par moi-même), telles que :

« C'est un acte résolument politique de dénoncer le spectacle : je veux dire la fiction dérisoire à laquelle se trouve réduite l'expression audiovisuelle dans notre société, ainsi que la contagion que subit celle-ci, devenue pour l'essentiel une société du spectacle... »

Ou : « Nous possédons un moyen de communication universel parce que immédiat, à la différence de l'écriture qui suppose tout un préalable culturel. Et qu'en avons-nous fait ? Une espèce de jeu de cirque qui corrompt tout le monde et tous les sujets. »

Ou encore : « Le savoir, c'est le pouvoir. Autrefois, ceux qui détenaient l'un et donc l'autre se trouvaient en mesure de réguler le débit culturel à travers la parole et l'écriture, qui sont des modes de diffusion contrôlables, parce que limités. Aujourd'hui, ces gens-là, ou leurs héritiers, sont saisis de panique devant l'égalité universelle de connaissances que rend théoriquement possible l'audiovisuel et notamment la télévision. Alors, ils essaient désespérément de dériver l'outil technique vers la distraction. Mais on ne peut pas vivre que de distractions. »

Ensuite, je voudrais faire entrevoir l'ambition du projet rossellinien. Je suivrai pour cela le plan élaboré par Adriano Aprà (dans « La télévision comme utopie ») qui redistribue les films tournés et les scénarios non réalisés dans une chronologie — hallucinante — qui va de l'âge de pierre (la naissance du matriarcat) à la conquête de l'Espace. Ce long chemin d'humanité sera constitué de brefs extraits des oeuvres réalisées et de citations des scénarios. Il s'agit de manifester la cohérence extrême de l'ensemble, de faire comprendre sa logique, à base rationaliste, mais aussi ses bifurcations, qui privilégient les motifs humanistes.

Adriano Aprà et André S. Labarthe analyseront l'héritage de l'utopie rossellinienne. Ce qu'il en reste quarante ans après : une prophétie à la terrible justesse critique.

Un autre ensemble de citations, témoignages, commentaires, s'attachera à montrer comment le principe de « vision directe » développé par Rossellini à partir des réflexions de l'humaniste tchèque Comenius (XVII^e) — et surtout de sa propre pratique du plan-séquence — ouvre à une représentation documentaire du monde. Comment l'idée humaniste et généreuse se trouve déjà réalisée dans les principes de tournage et de montage expérimentés sans cesse par le cinéaste.

Cette utopie est en effet accomplie par une exaltation du regard et de l'écoute, un accomplissement des capacités perceptives du spectateur. Par là, le projet rossellinien n'apparaît pas délirant : il s'appuie sur une expérience réelle des pouvoirs du cinéma. S'il suppose un spectateur conscient et capable de faire de la connaissance une jouissance, ce spectateur n'est pas absurde. Il reste à construire. C'est par là que nous prendrons le relais.

Une liberté de construction...

En fait, je souhaiterais organiser ces ensembles narratifs d'une manière plus libre, en mettant en oeuvre une stratégie qui articulera (on l'a déjà compris !) les aspects concrets, techniques, matériels,

stylistiques, et les enjeux de sens affrontés par Rossellini. Il s'agit de faire comprendre l'ambition et la logique du programme rossellinien, sans doute, mais surtout de montrer comment l'exécution rigoureuse de ce programme met en jeu une nouvelle définition et de la télévision et du cinéma, qui dépasse leur état historique (à l'époque) et leur attribue une nouvelle mission et un nouveau mode de fonctionnement. Il s'agit pour moi de rendre sensible au spectateur d'aujourd'hui le pari rossellinien d'une connaissance qui passe par la sensibilité aux formes et aux modes d'écriture cinématographiques. C'est là le centre de gravité du projet rossellinien. C'est le point le plus aigu de son utopie : supposer un (télé)spectateur non seulement avide de connaissances, curieux, ouvert à l'autre, aspirant à savoir ce qu'il en est du monde et de la science, mais, surtout, capable d'éprouver des sensations cinématographiques qui valident le déploiement des savoirs. Connaissance sensible. Ce spectateur a existé, existe toujours. Il s'agit encore de parier sur lui — au sens pascalien, tel que Rossellini le résume : on ne peut que gagner en croyant que le spectateur (l'homme) est meilleur qu'il ne semble être ! Si ce n'est pas le cas, rien de changé, on ne perd rien. Et s'il est meilleur, alors on gagne tout !

Jean-Louis Comolli (février 2005).

II- Le modèle de télévision vénézuélien par Ronnie Ramirez

Extraits choisis de nos échanges avec Ronnie Ramirez

L'expérience Vive TV comme matière à réflexion

Le modèle de télévision ViVe TV est impossible à exporter, car trop enraciné dans un certain environnement historico socio-culturel et trop jeune pour être abouti. Cependant, il suscite un questionnement concernant : le pouvoir sur les décisions médiatiques qui, n'étant pas éternel, nous oblige à nous interroger sur la manière dont nous pourrions gérer un autre modèle de télévision. Il s'agit là de questions essentielles car elles touchent à un véritable projet de société, d'idéologie et d'organisation.

L'Amérique Latine, un contexte mal connu en France et en Europe

Avant de parler du phénomène des télévisions communautaires, il est indispensable de connaître ce pays, que nous autres par le monde, nous connaissons si mal.

Les médias français, en particulier Libération, discréditent le processus bolivarien avec mépris, racisme et mensonges. Réduisant le Venezuela à Cuba, à un Tintin chez les Picaros, ou à une dictature tropicale emplie d'abrutis nostalgiques du communisme totalitaire. En outre, depuis que Chavez s'est proposé de réinventer le socialisme du XXI^e siècle, la gauche européenne prend ses distances. Les mots "révolution", "socialisme" et "démocratie populaire" sont utilisés comme de vrais épouvantails. Des mots qui en Europe sont teintés d'échec, résonnant chez certains comme des erreurs de jeunesse. Puis, on se complait dans le système actuel qui nous garde bien au chaud, loin de tout idée de l'altérer.

D'un autre côté, on sait bien que là-bas, ce n'est pas Walt Disney et encore moins le merveilleux monde des Diddl. On y retrouve tous les maux propres aux hommes. Nous ne pouvons pas en tant que citoyen nous isoler d'un contexte mondial, et encore moins nier l'histoire qui est en train de se faire (sans nous?). L'Amérique Latine est en train de montrer au monde qu'elle lutte contre le néo-libéralisme ; et au Venezuela, la construction d'une société socialiste avec une participation populaire s'érige pacifiquement et démocratiquement pour annoncer la fin d'un modèle et la naissance d'un nouveau socialisme. Nous vivons la fin d'une époque !

Depuis la France ou la Belgique, le ventre rempli et dans un confort extraordinaire il va falloir parler de la manière dont un peuple s'organise pour sortir de la pauvreté, comment il accède à la citoyenneté, comment il s'organise pour trouver une solution à ses problèmes fondamentaux et comment il prend en main son avenir.

Le contexte

Contrairement à la révolution cubaine, c'est le terrain de la télévision et non le secteur cinématographique qui connaît une vraie libération. A Cuba, comme dans toute la planète, la télévision est sous le règne de l'audimat et y est par conséquent un instrument idéologique du pouvoir.

L'émergence des télévisions communautaires est principalement une réaction aux chaînes privées "Venevision", "RCTV", "Globovision", etc. qui depuis quarante ans abusent de pratiquement tout l'espace hertzien, contrôlées par des groupes financiers et une classe politique liée aux affaires (du pétrole). Forcément les personnes qui apparaissent à la télévision sont des membres de cette élite blanche qui a su bénéficier du marché pétrolier. Ainsi, les psychologues, les sociologues et les anthropologues peuvent étudier le comportement hystérique des bourgeoises décadentes lorsqu'elles engueulent les domestiques. Le spectateur souvent démuné peut s'exercer au calcul des dépenses insouciantes d'une rentière dans un shopping à Miami ou encore s'endormir devant les grimaces d'une présentatrice à la poitrine ou lèvres anormalement formées. Seuls des hommes en cravate ou des femmes légèrement vêtues ont le droit d'y "exister".

Au Venezuela, la classe populaire représente 80% de la population. Il n'y a pas si longtemps, elle était invisible sur le petit écran. Catia TV (banlieue de Caracas) et Teletambores (Maracay) étaient les premières à rompre ce schéma de la communication en érigeant leurs propres antennes, travaillant directement sur la représentation de leur image : l'image de la communauté avec les problématiques qui la concernent. Il s'agit alors d'une organisation populaire qui organise la communauté pour lutter pour ses droits sociaux. La réunion d'éléments lucides autour d'une idée ont vite structuré et formulé des propositions concrètes. Elles sont de type technique, économique (vive la mini-DV!) et organisationnelle. Mais elles sont surtout de type idéologique : comment allons nous représenter notre communauté et comment allons-nous la faire participer à cette télévision.

En contrôlant près de 95 % des fréquences de radiotélévision, cinq chaînes détenues par de grands groupes commerciaux internationaux, "couvrent et quadrillent" quasiment l'ensemble de la conception et de la transmission des messages télévisuels au Venezuela. De plus Venevisión, RCTV, Globovisión, Televen et CMT possèdent neuf des dix quotidiens nationaux. Cette domination hégémonique du champ médiatique représente une menace pour le pluralisme politique et culturel nécessaire à toute démocratie.

Le soutien et la participation active de ces groupes à la tentative de coup d'Etat d'avril 2002, soulignent les dangers pour la démocratie, d'une telle mainmise du secteur privé sur l'information.

De plus, les programmes diffusés par ces médias sont importés ou calqués sur ceux du Nord et mettent en avant une "culture de la consommation occidentale". La diversité culturelle d'une population métissée à plus de 80 % y est invisible et comme l'explique le rapport du PNUD 2004,

la négation de la pluralité des identités culturelles est inéluctablement un vecteur de tension sociale. C'est face à cette absence d'espace de communication démocratique que les médias communautaires se sont développés au Venezuela à la fin des années 1980.

Le rôle de l'Etat dans les medias, au Venezuela

Adoptée par référendum, la nouvelle Constitution reconnaît le droit à la communication comme un droit de l'Homme : à côté de la propriété privée ou publique des moyens de communication, il existe également un droit à la propriété sociale et collective des médias. Une appropriation qui ne dépend ni des intérêts politiques particuliers d'un gouvernement, ni des intérêts économiques d'une entreprise, ni d'un groupe de presse.

La législation favorise la transparence en stipulant que ces médias communautaires doivent être constituées en Association Sans But Lucratif, que l'assemblée générale y garde tous ses droits, et que le pluralisme et la participation pleine de la communauté sont la règle. Ce même règlement légal prévoit aussi l'obligation, pour chaque media communautaire, de mettre en place de façon permanente des ateliers de formation dans toute la communauté, pour multiplier concrètement les producteurs du message et éviter que le media soit monopolisé par un petit groupe. Une différence est aussi systématiquement opérée entre média et message : ce ne sont pas les mêmes équipes qui sont responsables de la diffusion et de la définition de la programmation.

Premier résultat de cette politique : Télétambores

Teletambores fut l'une des premières télévisions populaires créées au Venezuela (2000), inaugurant ainsi le vaste processus de démocratisation des ondes au Venezuela. Ce processus de démocratisation a permis de légaliser plus de deux cents médias communautaires ; parmi eux, principalement des radios mais également une dizaine de télévisions communautaires.

L'importance des télévisions communautaires

Durant le Coup d'état en 2002 ce sont des membres des télés communautaires qui ont pénétré dans la chaîne nationale pour la réactiver et informer la population que Chavez n'avait pas démissionné, contribuant de manière décisive au soulèvement populaire qui a ramené le président au palais présidentiel. Hugo Chavez s'est rendu compte de l'importance stratégique des chaînes communautaires et a redoublé son soutien en les légalisant, en les dotant d'antennes et d'émetteurs plus puissants.

ViVe TV, une télévision nationale communautaire est créée le 11 novembre 2003. Elle est pour le processus bolivarien ce que fut "l'homme à la caméra" pour le groupe "ciné-oeil". Elle est encore toute jeune, fragile et constamment en développement. Sa mise en forme heurte souvent les

nostalgiques de la démocratie représentative qui aiment les animateurs - journalistes. Parfois les directives du ministre de l'information créent des frictions avec ViVe TV, et on ne compte plus la valse de ministres depuis la création de la chaîne. Bien que Vive TV agisse dans la vie réelle et que son impact soit national, je pense qu'elle n'est encore qu'à ces débuts, qu'elle poursuit et mûrit sa quête de modèle de télévision. ViVe TV n'est en effet pas la même depuis sa première année, des nouvelles émissions sont expérimentées en permanence et elle accueille en son sein des militants des mouvements sociaux, des hommes et des femmes issus des classes populaires formés en permanence par l'école Populaire Latino-américaine de cinéma de ViVe TV.

Blanca Eeckhout énonce l'objectif de la chaîne :

« Un des objectifs de cette télévision est de pouvoir montrer ce pays invisible, ce pays de gens en lutte, ce pays de travailleurs, de chanteurs, de cinéastes, d'artistes, de musiciens, ce pays d'Afrodescendants, d'indigènes, de communautés populaires, ce pays qui n'est jamais filmé par les caméras de télévisions, ce pays mis sous silence par la dictature médiatique. L'objectif de cette télévision est d'ouvrir une plateforme communicationnelle pour la majorité des vénézuéliens, pour que tous aient une voix, tous prennent la parole et leur image soit projeté dans ce pays et dans le monde. »

Les références dans l'histoire

L'expérience médiatique vénézuélienne poursuit une quête qui ressemble fort à celle déjà mise en pratique dans d'autres circonstances révolutionnaires : le ciné-train de Medvedkine, les kino Pravda de Dziga Vertov, Santiago Alvarez, le newsreel, Godard au Mozambique, les groupes Medvedkine, etc.

Hugo Chavez lors de son discours d'inauguration de ViVe TV :

« Le monde doit changer, non seulement un autre monde est possible, mais un autre monde est indispensable, nécessaire et transformer le monde pour que nous et les générations futures puissent le vivre vraiment (...). Une autre télévision est possible ! Cette chaîne ne diffusera pas de la publicité. (...) Elle diffusera ce que Paulo Freire appela : la libération par l'éducation, car la libération commence par la prise de conscience de nos réalités (...). Nous démontrons que la politique n'est pas l'art du possible, la vraie politique est l'art de rendre possible demain ce qui aujourd'hui semble impossible. »

Venezuela : Vive TV ou la communication au service d'une citoyenneté nouvelle

Par **Renaud Lambert** Journaliste, membre de l'Observatoire français des médias et d'Action critique médias (ACRIMED).

La chaîne de télévision communautaire publique *Vive TV*, lancée en novembre 2003, est à bien des égards emblématique du processus bolivarien qui transforme le Venezuela depuis 1998. En donnant la parole à la population, elle participe à la construction d'une "nouvelle identité citoyenne", basée sur la dignité retrouvée des exclus de "l'ancien régime", le respect des différences et l'élaboration d'une démocratie participative où chacun pourra trouver sa place.

Deux écrans de télévision, deux mondes radicalement opposés. Sur le premier, une chaîne privée à succès : *RCTV*, *Globovision* ou *Venevision*. On y montre des personnages à la peau blanche, bercés par la ronde des biens de consommation et souffrant les affres de l'amour déçu, trahi ou fécond. Pour l'observateur européen, rien de très exotique. Sur l'autre, *Vive TV*, une chaîne de télévision communautaire. On y parle de réforme agraire, de programme d'alphabétisation, d'accès aux soins. Les visages y sont ceux de chauffeurs de taxi métisses, de vendeurs indigènes, de jeunes mères à la peau mate. Ils ressemblent à la très grande majorité des personnes que l'on peut croiser dans la rue, mais la question se pose : ces deux chaînes parlent-elles du même pays ?



La question des rapports entre médias et société se pose avec une intensité toute particulière au Venezuela. Les médias traditionnels privés [1], aux mains d'intérêts commerciaux et en lien direct avec l'ancienne oligarchie, y ont troqué l'objectivité et la déontologie journalistiques pour un militantisme forcené. Ils endossent aujourd'hui le rôle de porte-parole d'une opposition qui refuse d'accepter la légitimité du président Chávez et rechigne à participer au débat de fond, lui préférant l'agitation subversive [2]. Une chose était certaine dès l'arrivée d'Hugo Chávez au pouvoir en 1998, son projet - visant à rendre leur dignité et leur place dans la société aux pauvres et aux exclus

- ne pourrait s'appuyer sur des médias traditionnels. Les fit-il fermer pour autant ? Tenta-t-il de les museler, comme on l'en accuse dans la presse internationale ? Les menaçait-il comme le crient haut et fort *Reporters sans frontières* ou *Human Rights Watch* ? Rien de tout cela. Depuis 1998, aucune atteinte à la liberté de la presse n'a été déplorée au Venezuela. Ce que fit Hugo Chávez ? L'une des mesures les plus emblématiques du pouvoir vénézuélien dans le domaine des médias fut indiscutablement la création de *Vive TV*, la chaîne de télévision communautaire d'état, en novembre 2003.

Alors que 70% de la population - la tranche la moins intéressante pour les annonceurs - n'existe tout simplement pas sur les médias traditionnels privés, le projet de *Vive TV* est de donner une voix à cette "Communauté des invisibles". Pour la présidente de la chaîne, Blanca Eekhout, l'objectif est de "*créer un espace de communication lié au développement du "processus" et à la construction d'un nouveau pays.*" Directement issue de l'expérience des médias communautaires et coopératifs, Blanca Eekhout (qui malgré son nom est une vénézuélienne de souche), fut contactée par le gouvernement Chávez alors qu'elle était encore responsable de *Catia TV*, une chaîne de quartier émettant dans les quartiers ouest de Caracas qui fut fermée en juin 2003 par un maire d'opposition (le seul cas avéré de censure au Venezuela depuis l'arrivée de Chávez au pouvoir). Aucune condition politique ou idéologique ne fut mise au lancement de ce projet qui visait à "*créer une vitrine nationale pour tous les mouvements locaux de communication locale dans le pays.*" Confiante dans la volonté du gouvernement de tout faire pour donner au peuple vénézuélien les moyens de s'exprimer de façon autonome, elle a pris les rênes du projet.

Quelques mois après sa création, *Vive TV* émet déjà seize heures par jour. Les programmes diffusés sont des plus variés : culture, éducation, presse, information mais aussi divertissement et humour. L'accent est mis sur "*l'expérience de terrain.*" Là où la logique commerciale pousse les chaînes privées à limiter les tournages "en extérieur", plus coûteux, *Vive TV* met en avant la formation des équipes et l'enrichissement individuel. A l'antenne, on prend le temps de la lenteur et de la discussion. Ainsi, les musiciens qui passent à l'émission *Creadores* (créateurs), par exemple, n'ont pas forcément d'album à vendre. Ils viennent jouer leur musique, mais aussi en parler, partager leur expérience. Exception dans le paysage médiatique vénézuélien, *Vive TV* propose le week-end un programme d'information sur la production des programmes : une forme de transparence sur le fonctionnement de la chaîne et la construction de l'information en général trop rare dans le secteur médiatique (au Venezuela comme ailleurs). Seulement quarante pour cent des programmes sont produits en interne de façon à soutenir la production nationale indépendante, créer des liens avec les initiatives locales et assurer un pluralisme réel dans les contenus.

Le processus bolivarien n'a pas créé les médias communautaires : les outils de la démocratie participative ne s'imposent pas du haut vers le bas. Au contraire, fidèle à sa volonté de favoriser l'initiative citoyenne, le gouvernement vénézuélien décida, en 2000, de rendre légaux des organes de communication locaux qui n'étaient jusque là que tolérés ou clandestins [3]. La nouvelle Constitution, qui date de 1999, établit en effet le "droit à la communication" comme l'un des outils cruciaux de la "démocratie participative" [4] qu'elle institutionnalise : *"La création culturelle est libre, cette liberté comprend le droit de production, d'investissement et diffusion des œuvres créatrices, scientifiques, techniques et humanistes, et incluant la protection légale des droits d'auteurs, homme et femme, sur leurs œuvres (...)"* [5] Pour Hugo Chávez, il était évident que, si la construction d'une "nouvelle société bolivarienne" devait passer par la mise en place d'un nouveau type de médias, le processus même d'élaboration de ces nouveaux moyens de communication alimenterait à son tour le mouvement de rénovation de la société vénézuélienne. Puisque *"définir ce que nous entendons par communication revient à définir le type de société dans lequel nous souhaitons vivre,"* [6] permettre à la "communauté" de construire des médias qui lui ressemblent revient à lui permettre de réfléchir à son identité. Emblématique du processus bolivarien, la réflexion menée dans les médias communautaires est donc à la fois l'outil et l'aboutissement du principe de démocratie participative.

Ici, contrairement à ce qui se passe ailleurs, le "processus" et la ribambelle de mesures qui l'accompagne, sont évoqués du point de vue de la population. Pour Blanca Eekhout, il faut *"confronter les discours politiques à la réalité du terrain."* Ainsi, les personnes qui passent à l'écran et discutent de telles ou telles initiatives gouvernementales, de tel ou tel point de l'actualité, ne sont ni des membres du gouvernement, ni des hommes politiques, ni des "experts." Ce sont des membres de la Communauté. Ils témoignent de la façon dont ils vivent, au jour le jour, les réformes en cours. Ils commentent simplement les faits, loin des programmes politiques et loin des idéologies. Ils donnent leur point de vue, souvent éclairé, sur la réalité du pays. Bref, ils sont la voix de cette conscience politique inouïe qui, plus que son leader charismatique, fait avancer le pays. En effet, où, ailleurs qu'au Venezuela, trouvera-t-on la totalité des textes de loi, au format "poche", en vente sur des étals installés à la va-vite le long des artères de la capitale, au milieu des pièces détachées d'ordinateurs, des logiciels informatiques et des régimes de bananes ? Où, ailleurs qu'au Venezuela, vous citera-t-on, de mémoire, les articles de la Constitution du pays ? Où, ailleurs qu'au Venezuela, entendra-t-on les militants favorables à un processus accusé par l'opposition et la presse étrangère en général d'être violent et autoritaire, vous répondre, en se frappant d'un geste fier et assuré une poche de chemise qui renferme la "bicha" [7] : *"nous n'avons qu'une seule arme, notre Constitution."*



Si *Vive TV* est bien une chaîne d'Etat, capable de salarier 150 personnes, elle jouit d'une réelle indépendance à tous les niveaux. Sa responsabilité est de montrer, dans la réalité du terrain, ce que fait le gouvernement. A cet égard, elle se distingue de l'autre chaîne de télévision publique, *Canal 8*, prise dans une logique guerrière de riposte à la propagande d'opposition qui la condamne à la

médiocrité journalistique. La mission de *Vive TV*, c'est de faire remonter une critique de terrain, de personnes impliquées dans le "processus" dans ses aspects les plus contingents. Souvent plus dure que celle de l'opposition, cette "*critique révolutionnaire*", qui réclame bien souvent que la Constitution soit appliquée plus vite et mieux, est au bout du compte la garante du processus, la vigie sans laquelle le gouvernement pourrait s'embourber dans une idéologie coupée de la réalité du pays.

Bianca insiste sur ce point et l'illustre d'une anecdote qu'elle présente comme un exemple frappant de "démocratie participative" directe... et efficace ! "*Nous montrions une émission concernant l'une des mesures lancées par le gouvernement*" commence-t-elle. "*Une des personnes interrogées expliquait que, malgré les annonces du gouvernement, les aides promises n'étaient toujours pas arrivées*". Bianca s'illumine d'un large sourire avant de continuer. "*Il se trouve que ce jour là, Chávez était devant son poste de télévision et écoutait l'émission. Il décrocha tout de suite son téléphone et appela le ministre concerné pour lui demander de faire avancer les choses*." En quelques jours, la situation était réglée. Succès difficile à gérer pour *Vive TV*, explique-t-on cependant au sein de la chaîne car depuis, les gens appellent de partout pour faire part de leurs doléances... Or, ce n'est pas là l'objectif de la chaîne.

Déterminer la mission de *Vive TV*, c'est d'abord tenter de répondre à des questions fondamentales. Comment prendre le temps de discuter avec les gens ? Comment ne pas leur imposer des sujets dont ils se trouvent prisonniers ? Comment ne pas instaurer un rapport de "domination" du journaliste envers son interlocuteur ? Comment, enfin, s'assurer d'être vraiment proche de la communauté ? Autant de questions auxquelles *Vive TV* ne prétend pas avoir trouvé la seule réponse, mais qu'elle a le mérite de poser d'un point de vue fondamental dans son optique de "service public".

L'émission *Venezuela Adentro* est une illustration particulièrement intéressante de cette réflexion. Les différentes équipes de réalisation disposent d'une semaine entière pour préparer un sujet d'une demi-heure. Le tournage ne commence qu'après deux jours passés à faire connaissance et à mettre

en évidence les sujets sur lesquels les gens souhaitent s'exprimer. Une fois de retour dans les studios, toute l'équipe travaille sur le montage : chacun est donc porteur de l'identité globale du travail à chaque étape de sa réalisation. Quand l'émission passe à l'écran, caméras et micros n'apparaissent jamais. Pas plus que les journalistes. Ce radicalisme de l'invisibilité journalistique fut difficile à faire accepter à certains jeunes issus de formations traditionnelles d'où l'on sort convaincu que le degré de visibilité est pour le journaliste la mesure du talent et du succès. Mais, pour Thierry Deronne, responsable des programmes d'information à *Vive TV*, la chaîne s'attache à permettre aux gens de s'exprimer de la façon la plus directe. Pas besoin de commentaires "en off", de présentateurs ou d'analystes. L'idéal serait même de leur "*donner la caméra pour qu'ils donnent eux-mêmes une image de leur vie.*" Ce serait là, continue-t-il, "*une vraie réussite de la démocratie participative*".

Blanca Eekhout, de passage à Bruxelles, en mai 2003



L'équipe de *Vive TV* se donne, pour ceci comme pour le reste, les moyens d'atteindre ses objectifs. Une brève comparaison s'impose. Sur la chaîne privée d'information en continu *Globovision* (surnommée *Globoterror* par les vénézuéliens qui ne supportent plus le ton alarmiste sur lequel la chaîne traite l'actualité du pays) il était encore possible, en décembre 2002, de s'exclamer, au sujet des hommes et des femmes noirs ou indigènes que l'on voit à la télévision "*des gens si laids, d'où les sortent-ils ? Cela ressemble à un film de Fellini, sans le talent de l'italien (...) on dirait des hommes de cro-magnon (...) des singes (...).*" [8] De

son côté, *Vive TV* forme elle-même les équipes de tournage qui alimentent ses programmes. Ces personnes sont issues des "*barrios*" (la communauté) pour lesquels ils travaillent, gage ultime de la proximité de la chaîne avec son public et seul moyen véritable de donner la parole aux victimes du racisme des grands médias privés : les noirs, les indigènes, les métisses, bref, les non-blancs.

Comme l'explique Blanca Eekhout en conclusion, "*pour Chávez, Vive TV représente une première étape dans la création d'une vraie télévision latino-américaine à l'échelle du continent.*" De la chaîne de télévision communautaire de quartier à la chaîne de télévision communautaire continentale, il n'y a qu'un pas : l'apparition d'une même identité citoyenne et sociale à l'échelle du sous-continent portée par le processus bolivarien et les mouvements sociaux en général. Le rêve de Bolivar, transposé au vingt-et-unième siècle.

A un moment où, partout dans le monde, l'hégémonie des grands groupes médiatiques (bien souvent nord-américains), est remise en cause, ce projet est plus que jamais d'actualité. Le journaliste Tariq Ali le rappellera lors de l'émission *Alo Presidente !* [9] du 18 juillet 2004 en appelant de ses vœux la création d'un grand réseau sud-américain dont l'influence serait comparable à celui d'*Al-Jazeera* dans le monde Arabe. Il proposera même un nom : *El Bolivar...*

NOTES:

[1] C'est-à-dire neuf des dix quotidiens nationaux et six des sept grandes chaînes de télévision.

[2] Lire *Dans les laboratoires du mensonge*, Maurice Lemoine, Le Monde diplomatique, Août 2002.

[3] Il existe aujourd'hui une dizaine de chaînes de télévision communautaire en activité ou en création dans le pays.

[4] "Tous les citoyens et les citoyennes ont le droit de participer librement dans les affaires publiques, directement ou par l'intermédiaire de leurs représentant(e)s élu(e)s. La participation du peuple dans la formation, l'exécution et le contrôle de la gestion des affaires publiques est un moyen nécessaire pour atteindre le processus qui garantisse un complet développement, tant individuel que collectif. C'est une obligation de L'État et un devoir de la société de faciliter l'émergence des conditions les plus favorables pour sa pratique." Article 62 de la Constitution de la République Bolivarienne du Venezuela

[5] Article 98 de la Constitution de la République Bolivarienne du Venezuela.

[6] Mario Kaplún, chercheur en sciences de l'information.

[7] Littéralement "le machin". Désigne la constitution bolivarienne du Venezuela.

[8] Orlando Urdaneta, sur Globovision, le 19 décembre 2004.

[9] *Alo Presidente !* est une émission hebdomadaire diffusée tous les dimanches sur la chaîne d'état Canal 8. Elle présente la particularité d'être présentée et animée en direct par Chávez lui-même, assis derrière un bureau. Au cours des 5 à 6 heures que dure *Alo Presidente !*, il explique son action, discute avec des invités, reçoit des appels téléphoniques (d'où le titre) d'un peu partout dans le pays, raconte la mythologie dans laquelle il puise des images illustrant l'actualité du pays et va même jusqu'à "pousser la chansonnette". Incompréhensible vu d'Europe, ce programme n'a rien à voir avec les discours fleuves d'un Fidel Castro. Elle perd tout son sens en dehors de la réalité de la situation du Venezuela. Improvisée et détendue, elle donne à Chávez la possibilité de s'exprimer directement avec le peuple. A ce dernier, elle permet de discuter et d'échanger avec le président, mais aussi d'apprendre à le connaître. En effet, nul - aussi bon communicateur soit-il - ne saurait "jouer" un rôle pendant cinq heures. Ainsi, à suivre le cours de sa pensée, à développer son raisonnement devant les caméras et à faire des rapprochements improvisés entre deux idées, Chávez s'ouvre au téléspectateur d'une façon réelle, ce qu'aucun autre chef d'état occidental n'accepterait de faire.

RISAL - Réseau d'information et de solidarité avec l'Amérique latine
URL: <http://risal.collectifs.net/>

Entretien avec Ronnie Ramirez en préambule à son intervention sur Vive TV

Ronnie, peux-tu me dire quelques mots sur ce que tu as fait toi, à Vive TV, pourquoi tu y es allé, en quoi ça t'intéresse, et pourquoi tu trouves important d'en parler ?

*J'ai été invité l'année passée à quatre reprises à ViVe TV pour former des formateurs. Cela faisait un petit temps que je leur avais envoyé mes films, parmi d'autres qui ont alimenté la vidéothèque de l'école populaire et latino-américain *Les fantômes de Victoria*», mon premier film, fut souvent utilisé comme une référence pour travailler sur la récupération de la mémoire historique des peuples. La personne qui était le lien là-bas est un ami belge de longue date: Thierry Deronne.*

*J'ai connu Thierry Deronne, sur un court-métrage de fiction sur Vésale qu'il réalisa en 1990. À l'époque, j'étudiais à l'INSAS (école de cinéma à Bruxelles) dans la section image. J'avais travaillé sur ce film comme électricien, on s'y était bien amusés. Il est parti cette même année pour rejoindre la révolution sandiniste au Nicaragua. Nous avons conservé notre amitié, puis il est parti au Venezuela dans le but de créer des télévisions communautaires. En quelques années, ces télévisions dissidentes se sont multipliées comme des petits pains. Thierry me donnait régulièrement des nouvelles du Venezuela, de TELETAMBORES, la télévision communautaire qu'il fonda à Maracay. Un jour Thierry est revenu en Belgique pour proposer un projet de documentaire à la télévision belge. Je l'ai accompagné voir le responsable de production documentaire, Hugues Lepaige qui avait coproduit *«Les fantômes de Victoria»*. Le dossier avait besoin d'être retravaillé, mais la situation au Venezuela était instable. Hugues nous avait demandé : - « Et s'il y a un Coup d'État, que ferez-vous ? » On avait répondu que nous filmerions la résistance. Le soir même, le vendredi 11 avril 2002, il y eut le Coup d'État au Venezuela. Le chef du patronat se déclara président de la république, dissout l'assemblée nationale, la Constitution et lança dans la rue les escadrons de la mort...*

La RTBF, visiblement mal informée, déclara que la démocratie était enfin revenue au Venezuela ! Furieux, nous les avons appelés et ils nous ont dit qu'ils ne pouvaient pas savoir, qu'ils ont juste lu une dépêche qui venait d'être faxée. Avec des amis, nous nous sommes mobilisés pour informer nos journalistes, les claviers des ordinateurs sautillaient, le téléphone chauffait... ma maison s'est transformée en agence d'information. Nous avons réussi à amener Thierry sur le plateau du journal télévisé de la RTBF et de RTL pour éclairer sur la situation. Le dimanche 13 avril, le président fut remis dans son palais sauvé par la mobilisation de son peuple : deux millions de personnes dans les rues de Caracas...

Ce soir-là, à la RTBF, l'animateur déclara au journal télévisé que la démocratie était de retour au Venezuela !

Depuis ce jour là, Hugo Chavez a compris que les télévisions communautaires étaient fondamentales, car durant sa détention, les militants avaient filmé la mobilisation populaire devant le palais présidentiel, ils avaient réactivé l'antenne de la télévision nationale et diffusé les images... provoquant le soulèvement de l'armée et du peuple pour sauver leur démocratie. Le gouvernement a conçu une législation pour ces nouvelles télévisions, les a légalisées et a incorporé dans son programme l'idée de changer le paysage médiatique.

ViVe TV est née en novembre 2003 nommant à sa tête les fondateurs des deux télévisions communautaires les plus importantes : Blanca Eekhout de Catia TV et Thierry Deronne de Teletambores. L'école Populaire Latino-américaine de cinéma forme dans les locaux de ViVe TV et sur le terrain les militants issus des mouvements sociaux, les membres des télés communautaires et le personnel de ViVe TV. Lors de mon dernier séjour j'ai pu voir comment sept de ceux que nous

avons formé sont aussi devenus des professeurs. Les dernières nouvelles que j'ai eues d'eux, c'est qu'ils parcourent l'Amérique Latine, donnant des formations aux mouvements sociaux afin qu'ils puissent créer leurs télé communautaires. L'idée c'est que d'ici quelques temps, commence à émettre ALBA TV, une chaîne à caractère continental, qui regroupe le travail de toutes ces télévisions et qui serait diffusée par un satellite vénézuélien en 2008.

C'est le 13 avril 2002 que le Venezuela est entré dans mon cœur : le peuple vénézuélien a réussi quelque chose qu'au Chili on aurait aimé voir. Peut-être que soutenir cette révolution pacifique et démocratique est une manière pour moi de faire ressusciter Salvador Allende, de prolonger ce rêve d'une société plus juste à tous les niveaux. C'est poursuivre ce rêve pour lequel beaucoup ont donné le meilleur d'eux-mêmes.

Et s'il faut en croire ceux qui ne se résignent pas, la résistance est quelque chose qui se conjugue toujours au présent.

Pourquoi le film «Una revolución que vive» de Ana Milena Pabón & Sylvain Mavel te semble être une bonne introduction à ce dont tu vas nous parler ?

Le documentaire «Una revolución que vive» de Ana Milena Pabón & Sylvain Mavel, est à ma connaissance un des rares films sur le processus au Venezuela à s'intéresser à l'un des aspects les plus originaux de cette révolution : la réinvention de la télévision, dans un contexte de rupture avec l'ordre communicationnel que l'on connaît actuellement.

Pour un processus en marche depuis 1998, ils ne sont pas nombreux les films tournés au Venezuela, qui montrent cette majorité sociale résolue d'en finir avec le capitalisme. La participation citoyenne aux débats et aux décisions de la société se fait loin de nos caméras. Cet immense espoir qui se matérialise au jour le jour n'est pas visible dans nos médias. Au contraire, notre presse s'acharne à discréditer Chavez et à travers lui le projet de société socialiste. Comme si on voulait empêcher notre gauche en panne d'imagination de s'en inspirer. Malgré cela, des films sur le Venezuela apparaissent souvent dans des conditions précaires, ou dans des élans militants, souvent étroits, pressés ou médiocres, mais ils permettent d'informer autrement.

Bien que le film d'Ana Milena et Sylvain ait le mérite d'installer ses personnages dans le temps, de les rencontrer, de les chercher...c'est vraiment le sujet du film qui me semble le plus important à souligner. Il éclaire la manière dont concrètement une télévision révolutionnaire prend forme, comment le rêve se réalise. Ce film est le portrait de ViVe TV, une nouvelle chaîne nationale qui est actuellement la forme la plus aboutie d'expérience de média alternatif. Le film est exportable, mais bien comme une référence, pouvant susciter des idées pédagogiques dans ce sens. Il ne nous offre pas cette télé comme un modèle exportable chez nous.

Una revolucion que Vive d'Ana Milena Pabón & Sylvain Mavel

SYNOPSIS

Auteurs : Ana Milena Pabón & Sylvain Mavel
Pays : Colombie - France
Année de Production : 2007
Catégorie : Documentaire
Production : Indépendante (autofinancé)
Durée : 65 min .

Le 11 avril 2002, le Venezuela est secoué par un coup d'Etat de 48 heures, événement durant lequel les chaînes de télévision privées optent pour le silence médiatique, tandis que le peuple vénézuélien s'organise afin de faire passer l'information à travers des « médias communautaires ».

Le président Hugo Chávez Frías comprend alors l'importance du pouvoir des médias au sein des processus de participation populaire et crée le 11 novembre 2003 « Vive TV », une chaîne de télévision dont le but est de rendre « visible » le peuple jusqu'à présent « invisible » aux yeux des médias.

« *Una revolución que VIVE* » relate cette expérience tout à fait unique, celle d'une chaîne publique à intention communautaire soutenant ce « processus révolutionnaire bolivarien », manifestement engagée en faveur des hommes et des femmes exclus de tout temps de la société vénézuélienne. Une chaîne qui se veut être une alternative esthétique, idéologique et politique à l'offre médiatique du pays.

Coréalisé par une équipe franco-colombienne, ce documentaire propose un regard indépendant sur ce phénomène médiatique, sociologique et politique que constitue « Vive TV ».

Biographie des auteurs

Ana Milena PABON CARVAJAL :

Communicatrice sociale et journaliste colombienne, pays dans lequel elle a travaillé comme réalisatrice de radio et télévision, ainsi qu'animatrice d'ateliers d'éducation aux médias.

Vit en France depuis 2002, où elle suit des études de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication à Bordeaux. Elle se spécialise dans des sujets tels que les médias audiovisuels et leur rapport avec la jeunesse, le développement, la démocratie et le changement social en Amérique Latine.

Productions audiovisuelles:

- * « Una revolución que Vive ». Film documentaire de production indépendante. France 2007
- * « Explosion Hormonal ». Teleproducciones Limitada, Colombie, 2001
- * « Muy familiar ». Teleproducciones Limitada, Colombie, 2000
- * « Mundo consentido ». Iris Producciones, Colombie 1999
- * « De tu a tu ». Quanta Televisión, Colombie 1997

Sylvain MAVEL :

Vidéaste Bordelais, a réalisé des documentaires communautaires dans la région de Grimsby en Angleterre, des projets audiovisuels contemporains, ainsi que des ateliers adressés au jeune public. Il a suivi des études de cinéma à Bordeaux, de production de l'audiovisuel et de télévision à Bayonne.

Actuellement, est responsable du service audiovisuel du capcMusée d'art contemporain de Bordeaux.

Productions audiovisuelles:

- * « Una revolución que Vive ». Film documentaire de production indépendante. France 2007
- * « 19 eme Critérium Cycliste de Bordeaux ». Documentaire. France 2006
- * « Adrien Houngbedji ». Vidéo sur le candidat 2006 à la Présidence du Benin. France 2005
- * « Hunting ». Série de documentaires sur la chasse. Angleterre 2004
- * « Fronteras ». Vidéo sur la compagnie de danse HIP – HOP « Etre' Ange ». France 2004

ANNEXE : *Les fantômes de Victoria* de Ronnie Ramirez

Au nord du Chili, au début de ce siècle, l'industrie du salpêtre a poussé des hommes à peupler le désert de l'Atacama et à construire une ville, Victoria, symbole de modernité et prospérité. Aujourd'hui Victoria est devenue une ruine dont il ne reste que les traces d'un passé glorieux. Le film nous plonge dans l'amnésie du Chili actuel, reconstruisant les faits qui ont précipité Victoria dans l'oubli.

- *Prix Henry Storck 2000, Festival International du Cinéma à Bruxelles.*
- *Prix regard neuf – État de Vaud, Visions du réel à Nyon, Suisse.*
- *3^e meilleur film au festival Cinesul 2000 de Rio de Janeiro, Brésil.*
- *Prix de la meilleure image, Festival international du cinéma documentaire, Leipzig, Allemagne.*
- *Prix du meilleur documentaire, Festival Int. du Cinéma Indépendant de Bruxelles, Belgique.*
- *3^e Prix en Catégorie Professionnelle des rencontres du film Documentaire à Clermont-Ferrand, France.*
- *Prix du Jury, Festival International de Cinéma sur le développement Humain à Buenos Aires, Argentina*
- *Prime à la qualité, Communauté française de Belgique, 2001.*

Equipe

- Scénario et réalisation : Ronnie Ramirez
- Image : Ronnie Ramirez
- Son : Thomas Gastinel
- Assistante à la réalisation : Oranne Mounition
- Montage : Michèle Maquet
- Mixage : Roland Boon
- Directeur de production : Marie-Aude Godard
- Producteur délégué : Jean-Philippe Laroche

Production

- Nota Bene
- Centre de l'Audio-visuel à Bruxelles - C.B.A.
- R.T.B.F. (Télévision belge)
- La Compagnie des Phares & Balises
- avec l'aide de la Communauté française de Belgique
- developed with the support of the MEDIA Programme of the European Union

Fiche technique

- Film documentaire
- 54 minutes
- couleur
- 35 mm • 1:1/66 • son optique Mono
- Betacam digital 16/9 • stéréo

Quand la démocratie a ouvert ses cuisses au Chili, elle a d'abord annoncé le prix, et la monnaie dans laquelle elle s'est fait payer s'appelle : "oubli".

Luis Sepulveda

Note d'intention

En 1990, j'ai fait la connaissance du monde des camionneurs chiliens... Parti du Chili depuis l'âge de quatre ans, je souhaitais redécouvrir les paysages de mon enfance. J'ai alors entrepris un voyage en camion vers le nord, à travers la pampa. J'ai aussi fait escale au beau milieu du désert, dans l'unique bar d'un curieux village s'appelant Victoria. J'ai passé là une étrange nuit autour d'une table, parlant de choses qui appartiennent à l'imaginaire solitaire des camionneurs. Je me suis vite aperçu que cet endroit avait été choisi par ces nomades comme un point de rencontre, une espèce d'oasis où ils viennent rompre leur solitude. Leurs langues s'y délient, racontant des histoires de femmes, de fantômes...

Lorsque j'ai entrepris de parcourir le village, je me suis rendu compte qu'il n'y avait pas d'habitants, que derrière les façades, les maisons étaient rasées. Ce village a éveillé ma curiosité et m'a incité à revenir sur les lieux sept ans plus tard, déterminé à faire toute la lumière sur son histoire.

En février 1997, j'ai retrouvé le village, ses camionneurs et la serveuse du bar. Me remerciant de mon intérêt pour ce lieu abandonné, cette dernière décida de tout me raconter : les histoires des camionneurs, des fantômes et des revenants, ainsi que l'histoire de ce village qui fut autrefois riche et prospère... et c'est là que j'ai compris aussi la nécessité de partager la solitude d'une femme, d'un village et d'une histoire au moyen d'un film... afin de la rendre inoubliable.

Étant moi-même fils d'exilé politique, j'ai grandi en Belgique avec l'idée permanente du **retour** au Chili. Vingt ans après, héritant de la nostalgie de mes parents déformée par la distance et le temps, un pays imaginaire s'est construit comme un idéal. Lors de mon retour au Chili, je n'ai jamais pu retrouver ce pays idéalisé. J'y ai plutôt rencontré une nouvelle réalité. Le village minier où nous avons vécu deux années heureuses en famille est aujourd'hui déserté, la mine n'étant plus rentable. Victoria et les camionneurs sont pour moi une métaphore de ce retour au pays et de cette rencontre.

J'ai senti que ma présence au Chili avait une fonction de mémoire. Revenir vingt ans plus tard signifie expliquer et donc **remémorer** les idéaux et les circonstances qui firent partir les exilés.

Je fais ce film, en pensant à ma génération qui a grandi sous une dictature et qui connaît aujourd'hui la démocratie promise, non sans désillusion. Cette jeune démocratie hérite d'un système néo-libéral qui pousse la société à n'exister que par le statut économique. Ce système fut imposé par la force et par le crime. Ne pas s'en souvenir permet à ceux qui l'ont mis en place d'en profiter impunément.

Avec ce film, je voudrais attirer l'attention sur l'importance de la sauvegarde d'une mémoire comme principe démocratique. L'oubli rend une démocratie vulnérable à ceux qui sont tentés de recommencer les mêmes atrocités du passé, sous prétexte de maintenir en place à tout prix ce modèle économique.

Depuis l'avènement de la "démocratie" en 1989, le Chili veut donner l'apparence d'un pays normal. Pourtant, les responsables de crimes sous la dictature (1973-1989) circulent librement dans les rues, conservent leurs postes de travail et certains gouvernent encore comme sénateur, ou dans le cas du général Pinochet: sénateur à vie, général honorifique... L'impunité règne grâce à une Constitution que les démocrates au pouvoir ont acceptée au nom du consensus, prenant ainsi, la voie lente vers la démocratie. La gauche, autrefois puissante et active, se retrouve impopulaire et faible. La jeunesse (qui n'a jamais vécu en démocratie) s'impatiente et se sent trahie, les familles des victimes de la dictature se sentent impuissantes et seules.

Au niveau international, l'image du Chili a changé aussi. Depuis que la "démocratie" est revenue, le système économique glorifié et la fin d'une certaine répression politique confirmée, une remise en question du fonctionnement de ce pays est rendu plus difficile. Le Chili entre désormais dans les "normes". Pourtant, cette "démocratie", ce système économique et cette normalité ont eu un prix. Pour instaurer un système économique, il n'est pas normal de torturer des milliers d'opposants. Dans cette nouvelle démocratie, les assassins prennent librement le bus et s'asseyent à côté de la mère d'une de leurs victimes. Ce n'est pas normal que cette femme ne puisse pas obtenir justice pour son fils assassiné, disparu ou exilé. Ce n'est pas normal que cet assassin soit traité comme un citoyen normal, qu'il soit celui qui juge d'autres assassins ou qu'il obtienne des postes politiques comme chef d'entreprise, chef militaire ou sénateur à vie...

Je suis un produit de cette histoire douloureuse et j'appartiens aussi à cette tranche d'histoire. En tant que cinéaste, je n'ai pas pour objectif d'être le juge de ces bourreaux ou de faire un pamphlet politique. Le travail de cinéaste que je fais en Belgique et ailleurs veut aller à la rencontre des gens et de leurs réalités. Je suis arrivé à Victoria tout à fait par hasard, j'y ai appris à aimer ce peuple et maintenant je voudrais lui donner sa juste place dans la mémoire collective.

Pendant la période de la dictature, un cinéma de résistance s'est organisé à l'intérieur du Chili et surtout en exil. Ce fut le temps d'une définition pour le cinéma militant et les films de propagande. Aujourd'hui la situation n'est plus la même. Les questions de fin de siècle sont présentes, les idéologies sont en ruines et l'ère de l'indéfini est en place, tout le monde se parle, s'écoute et cherche... à se définir.

Le cinéma nous offre cet espace de réflexion. Je cherche à exprimer mon époque et ma génération, avec mes questions, mes préoccupations et mes idées. Je ne cherche surtout pas la perfection, ni la solution. Je veux tout simplement réunir les éléments qui nous permettront de réfléchir ensemble et d'ouvrir autant de portes que de spectateurs. Si je dois me servir de quelque chose pour cela, alors ce sera d'une caméra, d'un micro et de mes 24 images par seconde à la projection. Le sens sera donné par la sensibilité des gens avec lesquels je collabore, et que je réunis autour de ce matériel.

Le contexte

Les **mines** du nord du Chili ont joué un **rôle économique** des plus importants dès l'origine du pays, lorsque celui-ci acquit son indépendance en 1823. En effet, cette terre était riche en cuivre, argent et salpêtre, qui étaient en grande partie destinés à l'exportation. Ces minerais étaient particulièrement prisés par les Etats-Unis, l'Allemagne et l'Angleterre. L'industrie du salpêtre connut une croissance vertigineuse lors de la première guerre mondiale, lorsque les Alliés achetèrent ce minerai en grandes quantités, celui-ci étant nécessaire à la fabrication de la poudre à canon. C'est dans ce contexte de **gloire économique** de "l'or blanc" que naîtra en 1917 un village nommé Brac.

A la fin de la guerre, l'Allemagne inventa le "salpêtre synthétique" et réussit de cette manière à s'emparer du monopole du salpêtre sur le marché mondial. Ceci fut le point de départ du déclin progressif de l'industrie du salpêtre au Chili jusqu'à son extinction définitive lors la crise de 1929.

Brac fut l'une des seules villes à résister à cette énorme crise du salpêtre. En effet, afin de sauvegarder une entreprise nationale du salpêtre (C.S.T.A.) et pour aider au développement économique et social de la région, des ingénieurs chiliens planifièrent la construction de la première ville salpêtrière mécanisée du pays. Ceci ouvrait de nouvelles perspectives : on parlait d'une renaissance du salpêtre.

C'est ainsi qu'en janvier 1945, sur les restes du village nommé Brac, fut fondée **Victoria**, devenant un symbole de modernité pour les *pampinos* avec ses nouvelles machines importées d'Europe et des

Etats-Unis. Le village reconstruit par les ouvriers du salpêtre était promis à un avenir glorieux. Des milliers de familles vinrent s'installer à Victoria, rejoignant les deux mille ouvriers déjà sur place. Peu de temps après, Victoria possédait sa centrale électrique qui faisait tourner ses machines jusqu'à atteindre une production de 145.000 tonnes par an, alimentant ses écoles, son hôpital, son église, son théâtre et ses 16.000 habitants.

Dans les années cinquante, Victoria connut ses premières crises dues à l'usure de ses machines (récupérées des salpêtrières de la région). La C.S.T.A. réussit à négocier des prêts et donc à maintenir le rythme de la production, mais pour quelques temps seulement...

En 1974, un an après le coup d'état militaire, les nouveaux dirigeants, considérant l'industrie du salpêtre peu rentable et trop coûteuse, annoncèrent la fermeture de l'entreprise de Victoria. Le 31 octobre 1979, Victoria ferma définitivement ses portes et sombra dans l'oubli. Les bulldozers devaient rayer de la carte et de la mémoire une ville où avaient grandi plusieurs générations d'ouvriers.

Iquique, la grande ville la plus proche, a du accueillir subitement des milliers de familles émigrant de la pampa. Une communauté d'anciens pampinos s'y est organisée, se retrouvant en organisant des dîners, des fêtes, etc., se remémorant avec nostalgie et passion leur vie passée dans la pampa.

Aujourd'hui, Victoria est un **village déserté**, abandonné au milieu du désert. Trois familles sont venues s'y installer pour ouvrir un restaurant et une pompe à essence, afin d'accueillir les camionneurs qui, par habitude, s'arrêtent encore à Victoria.

Les personnages

• **Señora Ana** est actuellement patronne et serveuse du restaurant *El Rotito*. Elle est née à Victoria et s'y est mariée, avec **Don Jaime**. En 1979 ils ont du partir, puis, ne résistant pas à la nostalgie, ils sont revenus et se sont installés dans les locaux d'un ancien restaurant très connu à l'époque. Le restaurant a été rénové récemment pour accueillir plus de voyageurs, donnant un peu de vie au milieu de l'abandon. Travaillant durement, Señora Ana se dédie aux diverses tâches du restaurant, ne consacrant guère de temps aux loisirs. "Je ne vais jamais me promener dans les décombres, j'ai trop de peine", nous dit-elle. Don Jaime a l'air de faire face à la vie plus facilement. Il nous dit : "Tant que je serais vivant, Victoria ne mourra pas. J'aimerais construire un musée pour que mes enfants sachent ce que fut Victoria".

• **Don Jorge** et **Señora Lichi** sont venus travailler en 1980 à Victoria, lors du démantèlement. Entre les bulldozers, les maisons vides et à moitié détruites, Don Jorge déclarait son amour à Señora Lichi. Depuis, ils se sont mariés et ont décidé d'habiter une maison située à l'entrée du village, pour devenir des « vrais Victoriens ». Aujourd'hui, chez eux, face au désert doré et aux montagnes noires, Señora Lichi déclare : « Je ne sais pas comment nous avons fait pour détruire tellement de beauté... ». Don Jorge travaille dans les plateaux des alentours, ramassant le sel des lacs pour le vendre dans la ville. Le paysage ne l'impressionne plus, les ruines de Victoria sont pour lui d'une banalité ennuyante. La politique ne produisant que des ennemis l'ennuie également. Il préfère les histoires locales qui rendent son quotidien plus croustillant.

• **Eliana Chamaca** habite à Iquique depuis trop longtemps. La vie à la ville lui pèse, et la peur d'oublier une vie dédiée au travail dans le désert est omni-présente. Elle s'est donné comme mission d'ériger un temple à la mémoire des pampinos. Elle n'a pas peur de faire bouger les montagnes : décidée et armée de tout son courage, elle a réussi avec d'autres compagnons à récupérer les restes des murs de l'église de Victoria pour l'ériger à Iquique, la grande ville. « Je suis la gardienne de l'église, c'est une mission que Dieu m'a confiée. Quand l'église sera terminée, je pourrais mourir en paix car au moins, j'aurais laissé aux générations suivantes une image de ce que fut la Pampa... ».

• **René Medina** fut sorti de chez lui par les militaires sous la menace des fusils, dans le silence d'une nuit glaciale à Victoria. Il fut emmené avec 51 autres pampinos au sinistre camp de concentration de Pisagua : son travail à la radio de Victoria avait été interprété comme un travail subversif. Cette expérience le marqua à vie, et toutes ses activités d'aujourd'hui sont liées à remémorer la cruauté de l'homme. Il habite aujourd'hui à Iquique où il exerce son métier de technicien dans une école. Il nous raconte : « Cette expérience m'a permis de comprendre des choses de l'homme qu'autrement, je n'aurais jamais comprises. (...) Ma mission est de ne pas oublier, car de toute façon le passé revient à la surface. (...) Quand les hommes se taisent, la terre crie. »

Revue de presse Les fantômes de Victoria

LE MONDE du samedi 7 août 2004 - Supplément Télévision. Article de Hélène D.

Les Fantômes de Victoria. Un documentaire saisissant sur l'histoire d'une ville ouvrière chilienne disparue sous Pinochet.

Images de désolation. Démantelée, saccagée, désertée, Victoria est une ville morte. Perdue dans la pampa, à 100km d'Iquique, au nord du Chili, elle a été détruite en 1984, sur ordre du général Pinochet. Pour le dictateur putchiste, cette ville ouvrière de 7000 habitants, troisième salpêtrière du pays, était un « *nid de communistes* ». A l'époque, cinquante et un hommes ont été arrêtés par les militaires et emmenés dans des camps de concentration.

En souvenir de ceux qui y ont laissé leur vie, les anciens habitants de Victoria y reviennent en pèlerinage chaque année. « *Je n'ai pas tout de suite remarqué qu'on avait démoli la maison dans laquelle j'ai vécu pendant vingt ans, raconte l'un d'eux. Un jour, quand je suis venu, tout était par terre. Je me suis mis à pleurer.* »

Le réalisateur belge Ronnie Ramirez dresse un portrait saisissant de l'ancienne cité ouvrière devenue ville fantôme. Les documents d'archives et les témoignages d'habitants se mêlent aux images du désert chilien, illustration silencieuse et parfaite du sentiment d'abandon des « *pampinos* » qui n'ont jamais fait le deuil de leur ville.

« *Je sais qu'un jour, on reconnaîtra tout ce que je fais ici, affirme Jorge, qui continue d'entretenir le cimetière. Les gens de la pampa verront qu'il reste quelque chose de Victoria.* » Par fierté, mais aussi par désespoir, Jorge a fait le choix de vivre dans la ville morte avec son épouse, bien qu'il n'y ait plus ni eau courante ni électricité. « *Ils ont tout détruit, mais je suis resté là. Ils n'ont pas pu me chasser de ma maison.* »

Mais pour d'autres, Victoria n'est plus qu'un souvenir. « *Le nom est encore là, reconnaît une femme émigrée à Iquique. Mais la pampa n'existe plus. Il ne reste que la désolation, le vent qui raconte tout, le soleil qui par sa chaleur, préserve la mémoire, et le cimetière.* »

Rythmé par la musique mélancolique d'une fanfare chilienne, le film s'achève sur une séquence tournée en caméra super-8. On y voit des enfants jouer dans les rues animées de Victoria. Images heureuses d'un passé à jamais disparu.

**Catalogue du Festival International du Cinéma documentaire - Visions du Réel, Nyon
2000.**

Dans la ville de Victoria, au nord du Chili, mille sept cents ouvriers travaillent à l'extraction du salpêtre. Dans cette ville, Fidel Castro fit une halte triomphante. Mais à Victoria, aujourd'hui, seuls quelques rares habitants vivent sur les vestiges des maisons et de la mine démantelées par le régime de Pinochet.

Les Pampinos ont dû partir.

Ronnie Ramirez dresse le portrait de ceux qui demeurent par nostalgie au milieu du désert malgré l'absence d'eau courante et d'électricité. Il visite avec eux les quartiers rasés, écoutant attentivement les récits de ces héritiers de la résistance. De lents panoramiques sur le paysage semblent convoquer les fantômes de ce combat. Mais les habitants sont réservés à ce sujet et ce réfugient plus volontiers dans la superstition.

Lors d'un hommage aux victimes retrouvées dans un ancien camp d'internement pour opposants politiques où furent emmenés de nombreux hommes de Victoria, Ronnie découvre enfin l'expression de ce qu'il espérait tant: une nuée de drapeaux rouges traverse le cimetière, symbolisant la renaissance d'une force d'opposition au Chili. Les fantômes de Victoria constitue peut-être avant tout la quête d'une preuve, la preuve pour le cinéaste que perdue au pays l'esprit qui nourrit le combat de sa famille, exilée en Belgique. Sans doute est-ce pour cette raison que le film tend vers une ultime séquence de communion collective, où les anciens Pampinos réunis dans une église chantent ensemble la mémoire de leur force passée, et ce simple chant suffit à la ressusciter.

Yann-Olivier Wicht.

Interview parue dans le mensuel Belge "Avancées", Décembre 2000. Par Yannick Bovy.

Les Fantômes de Victoria

Symbole au début du siècle de modernité et de prospérité grâce à l'industrie du salpêtre, la ville de Victoria, aujourd'hui désertée par ses habitants, a été puni par la dictature pour son adhésion à Allende.

Belgique / 2000 / Couleur / 35mm / 55min.

Les Fantômes de Victoria est un film qui parle du Chili amnésique post-dictature, est il toujours d'actualité ?

Au Chili, même si un travail de démocratisation se fait, elle est trop lente par rapport aux nécessités d'une population appauvrie dans tout le sens du terme, les blessures sont trop importantes pour y mettre des pansements. Le nouveau président socialiste accorde beaucoup d'importance à développer une industrie culturelle car c'est finalement un élément fédérateur dans un pays polarisé. Il reste cependant coincé dans sa réforme politique, sociale et économique car l'extrême droite est puissante et attaque agressivement en toute légalité. Aujourd'hui, le fascisme civil et même l'armée n'ont plus besoin de Pinochet pour subsister, au contraire, ils prennent de plus en plus de distance avec le général condamné à devenir solitaire. Dans un contexte pareil, ceux qui font du documentaire au Chili doivent faire face à une période de reconstruction de façade ou le travail de fond reste postposé. Les Fantômes de Victoria est un film d'un revenant, un fils d'exilé qui simplement ne demande l'autorisation à personne pour prendre la parole et dire qu'un exil continue à exister, dire que des utopistes ont été assassinés et dire aussi qu'une nouvelle génération est là pour donner un sens au mot utopie.

Un film plein de fantômes... Ceux de Victoria, bien sûr, ceux du Chili, de la dictature, mais aussi les tiens...

C'est vrai que le film est né aussi de l'envie d'exorciser certains fantômes qui me hantent... Aujourd'hui, au Chili, on nie encore complètement (dans les manuels d'histoire des écoles,

dans les médias, par exemple) ce qui s'est passé pendant la dictature, et notamment les raisons pour lesquelles des milliers des personnes ont quitté le pays. Je suis le produit de cette histoire, je suis fils d'exilé... Mes fantômes sont intimement liés à cette identité, et à la nécessité de l'assumer. Par ce film, je revendique le droit d'appartenir autant à l'histoire du Chili qu'à celle de la Belgique...

La condition de fils d'exilés est particulière. On est réfugié politique, donc on vit en sachant que l'on ne peut pas retourner d'où l'on vient. Ce qui induit des tensions, et aussi un imaginaire par rapport au pays d'origine. D'ici, on se construit un Chili à part, à soi ; dans mon cas, un Chili lié à mon enfance, à la douleur de mes parents, à la nostalgie, à la distance. La rupture se produit lorsque l'on confronte ce que l'on imagine à la réalité. Lorsque les circonstances s'y sont prêtées, je suis retourné au Chili. En 1990. J'ai réalisé alors que je faisais partie du paysage mais que mon histoire n'était écrite nulle part. Que j'étais devenu quelqu'un d'autre, et que ce quelqu'un d'autre, j'allais devoir l'assumer. Être de deux pays à la fois, et en même temps de nulle part.

Ce sont ces fantômes-là que j'ai voulu retrouver, exorciser. Certaines prises de vue sont des images qui voyagent en moi depuis l'enfance... J'avais besoin de fixer sur pellicule ces préoccupations, et de faire un bilan par rapport à mon identité et à ma relation au Chili. Une manière de se relever de la claque prise lors du retour.

Cela dit, là s'arrête l'influence de mes propres fantômes, ils ne sont pas le propos du film, je suis quelqu'un de pudique et mon histoire personnelle ne regarde que moi. C'est l'histoire des pampinos qui est raconté, c'est un point de vue sur la société Chilienne vue à travers des habitants de la pampa, ceux qui émigrent la ville sont une métaphore de mon exil. J'ai besoin de cette métaphore, d'une distance pour aborder mon histoire qui est douloureuse.

Quelle est l'histoire de Victoria, jadis petite ville minière vivant de l'extraction du salpêtre et devenue aujourd'hui ville fantôme ?

L'histoire de la fermeture de Victoria et de ses mines de salpêtre est connue dans le Nord du Chili. Ce n'est pas la seule : il existe beaucoup d'autres histoires comparables, enfouies dans le non-dit et l'oubli. Simplement, celle-ci concerne 7.000 personnes, et 2.000 ouvriers.

Victoria, après la crise de 1929, après la fermeture de toutes les autres salpêtrisations du Nord du pays, était une ville symbole, avec une salpêtrière modernisée, notamment à l'aide de capitaux étrangers, et destinée à développer la région économiquement et socialement. Une région où la vie était dure, où le capital étranger en question profitait de la main d'œuvre à bon marché (on sait à quel point c'est encore le cas aujourd'hui, avec les multinationales qui s'installent dans le pays pour exploiter le mercure, le produit de la pêche ou d'autres ressources naturelles...), et dont l'économie, basée sur l'exportation, restait extrêmement fragile, soumise aux cours du marché mondial. C'est dans ce cadre-là que des luttes sociales se sont développées, que des syndicats et des partis politiques ont vu le jour. C'est là, dans le Nord, qu'est né le mouvement ouvrier chilien, que sont nés les partis socialistes, communistes, anarchistes.

Victoria a connu son « âge d'or » sous le gouvernement populaire de Salvador Allende. La Chine et Cuba achetaient alors le salpêtre chilien, et les gens avaient du travail, même si les conditions étaient dures.

Après le coup d'Etat militaire, Pinochet s'est rendu à Victoria, considérée comme un « bastion rouge » dont il fallait se débarrasser. Ce qui fut fait : les militaires rassemblèrent les gens dans le théâtre de la ville, et Pinochet prononça la phrase dont tous se souviennent encore : « Cette ville est un nid de communistes. Elle n'aura pas de futur. » Les arrestations ont suivi, de nombreuses personnes ont été déportées dans un camp de concentration, à Pisagua. L'usine a été fermée, de même que l'école, l'hôpital... Et la ville a été détruite, rasée par les bulldozers. Aujourd'hui, n'y restent plus qu'un ou deux restaurants ouverts aux voyageurs qui traversent le désert via la panaméricaine.

Ton arrivée à Victoria, perdue dans le désert de l'Atacama, s'est faite par hasard...

En 1990, j'ai voulu parcourir le Chili pour mieux le connaître. Je suis allé jusqu'à la frontière bolivienne, puis je suis revenu en stop vers Santiago, grâce aux camionneurs qui traversent tout le pays. Ils m'ont aussi raconté leurs fantômes à eux, tout ce qui peuple leur imaginaire de voyageurs solitaires : les femmes qu'ils aperçoivent souvent au milieu du désert et qui essaient de les attirer, les lutins, les nains et les diables qu'ils rencontrent ou devinent... C'est dans ces circonstances-là que nous nous sommes arrêtés à Victoria, comme ils le font toujours pour se ravitailler avant 400 kilomètres de désert....

J'y ai passé la nuit, me promenant dans cette ville fantôme, au milieu des ruines, en me rappelant les histoires des camionneurs et ces fameux OVNIS qui, selon eux, avaient kidnappé les habitants... Je me suis vite rendu compte que derrière ces histoires qui me fascinaient se cachait l'histoire oubliée du Chili et que les camionneurs vivaient ainsi leur culpabilité de leur responsabilité dans le renversement du gouvernement d'Allende. L'idée du film s'est alors imposée d'elle-même.

Il y a deux ans, tu y es donc retourné, pour le tournage cette fois. C'était tenter de briser un tabou, de conjurer 25 ans de silence...

On réveillait les fantômes... Cela dit, le fait que Pinochet soit retenu à Londres durant le tournage, nous a aidés. Les gens avaient moins peur de parler. Il se sont rappelés des choses qu'ils avaient oubliées, les langues se sont déliées soudainement. D'autres, des « militants de la mémoire », avaient de leur côté décidé de parler, de toutes façons, pour faire justice. L'oubli est tellement installé dans le quotidien que lorsqu'on débarque, venus de l'autre côté de la planète, pour s'intéresser à leur histoire, profondément enfouie, ça suscite des réactions de la part des gens. Ils nous ont donné leur confiance, ils ont parlé, ils se sont souvenus. Une espèce de catharsis, que j'espérais, avec le désir qu'elle puisse contribuer à rendre à ces gens, à Victoria, leur juste place dans la mémoire collective.

Un désir - ou un devoir - de mémoire ?

Le sentiment de devoir faire quelque chose, en tout cas. L'urgence de résister à un système économique qui s'est imposé par la force, qui favorise l'oubli, qui nie l'humain, qui oublie mon histoire et celle de mes parents. C'est donc d'abord l'envie de réagir contre un système néo-libéral de caractère bestial. L'envie de réagir en tant que cinéaste va de paire. On nous a laissé les traces d'une histoire. Il nous revient de mettre nos pas dans ces traces pour prendre l'élan d'écrire de nouvelles pages. Pour cela, il faut que nous nous sentions protagonistes de l'histoire que nous allons écrire sur cette page blanche de notre futur. C'est cette énergie que j'essaie de communiquer avec ce film, en espérant qu'elle soit contagieuse. C'est une contribution, toute petite, parmi toutes celles qui essaient de transformer nos sociétés, de changer la vie.

Les Fantômes de Victoria, c'est l'espoir de réveiller une conscience par la métaphore, de reconstruire des liens, c'est tenter de lutter contre l'amnésie. Mais, c'est avant tout un film et il faut le regarder en tant que tel. C'est un film qui s'intègre dans un débat universel et dans un patrimoine cinématographique. Cela ne sert à rien d'atteindre un but via un discours, il faut aussi être cinématographiquement efficace. Donc, un projet esthétique est fondamental pour un film et surtout pour un film qui prétend parler de mémoire. Ce film existe en pellicule 35mm, parce qu'il veut devenir des archives pour les archéologues du futur. Ceci sont nos pensées, ainsi nous parlions de ceci en 1998... Figées à jamais sur ce support. Dans deux ans, nous aurons évolué, je l'espère, et les films que nous ferons seront forcément différents. C'est comme pour un peintre qui laisse une œuvre et dans chaque tableau on y retrouve ses pensées, ses préoccupations au moment de la création .

Il y a quelques jours, tu es retourné présenter le film au Chili, d'abord au public de Santiago puis aux gens de la pampa, de Victoria, à tous ceux que tu as filmés... Avec un sentiment très particulier, j'imagine...

Avant de retourner au Chili avec les « Fantômes », je faisais bien attention de ne m'attendre à rien... J'avais envie d'être surpris. Je me disais simplement que ce serait un test, qui permettrait notamment de savoir si les gens sont encore sensibles au documentaire, s'ils réagissent encore à ce qui a fondé leur histoire, ou si l'oubli l'a emporté...

J'arrivais avec le désir de communiquer une passion pour le documentaire de création, qui est totalement absent des écrans officiels au Chili, que ce soient ceux des salles de cinéma ou de la télévision... À Iquique, grâce à la municipalité, nous avons obtenu deux projections gratuites dans une salle de 350 personnes du Cinemark, c'est une chaîne de salle de ciné intégrant d'immenses shopping-centers à l'Américaine. L'avantage c'est que le film y a été présenté dans des conditions techniquement optimales et la fréquentation du public était assurée. Pour obtenir de l'aide des autorités nous n'avons jamais dévoilé le volet politique du film. La presse régionale avait déjà parlé de cette présentation gratuite et l'information as donc circulé en deux - trois jours. Les deux présentations étaient pleines à craquer. Parmi les gens apparaissaient d'innombrables visages enfants qui étaient venu accompagner leurs parents. J'ai présenté le film, non sans émotions, spécifiant que cette salle présente généralement des films Américains et qu'il est possible de conquérir nos propres espaces de parole.

Le film fut commenté dès que les premières images de Victoria se projetèrent sur l'écran. Les gens reconnaissaient des rues, un arbre, une barrière... Un léger chuchotement s'installa et lorsque les gens comprirent que tout serait raconté sans complexe, ils répondirent avec des éclats de rire nerveux. J'étais moi aussi nerveux et je me demandais s'ils regardaient vraiment le film. Lorsque j'ai vu que la plupart des yeux brillaient et que les gens réagissaient à l'évolution du film, je compris que j'avais atteint mon but. C.a.d. toucher le cœur des gens et qu'ils vibrent avec le film, tout en s'y retrouvant entièrement. L'expérience fut de type cathartique, comme une thérapie collective. Des vagues de larmes coulaient et à la sortie de la salle nous nous embrassions, j'avais aussi les larmes aux yeux et des jeunes se sont approchées de moi d'un esprit très combatif pour me dire qu'ils avaient bien compris le message et qu'ils voulaient se battre pour la vérité, mais qu'ils étaient gênés que quelqu'un de l'extérieur vienne pour les réveiller. Je leur ai répondu, entre quelques sanglots, que d'une certaine façon, nous (les exilés) n'étions jamais partis du pays.

Participants à la séance

Mariette Feltin	24, rue Haute 67100 Strasbourg	03 88 84 59 99
Amélie Deymier	17, rue de Lausanne 67000 Strasbourg	03 88 35 04 81
Christophe Berthaud	17, rue de Lausanne 67000 Strasbourg	03 88 35 04 81
Damien Fritsch	3, rue des Tilleuls 67000 Strasbourg	03 88 31 78 03
Jean-Cyrille Muselet	12 rue du coin brûlé 67000 Strasbourg	06 61 52 60 02
Jean-François Moris		06 81 69 12 13
Georges Heck	Vidéo les beaux jours 31 rue Kageneck 67000 Strasbourg	03 88 23 86 51
Luc Maechel	5, rue de la forêt 68500 Orschwihr	03 89 74 32 82
Claire Maechling	7, Impasse de l'III 67600 Baldenheim	03 89 23 65 65
Marie Frering	18, rue Baldner 67000 Strasbourg	03 88 44 52 98
Daniel Coche	6, rue Klein 67000 Strasbourg	03 88 37 95 28
Luis Miranda	8, rue de Thann 67100 Strasbourg	03 88 34 10 50
Christian Von Der Heyden	21, rue Roswag 67600 Sélestat	03 88 82 83 40
Anne Gigleux	18, rue de la Division Leclerc 67000 Strasbourg	03 88 22 60 39
Julia Laurenceau	3, rue de Barr 67000 Strasbourg	06 12 15 28 85
Matthias Berger	68A rue du faubourg national 67000 Strasbourg	06 99 32 84 58
Hélène Orth	62, Grand'rue 67000 Strasbourg	06 76 22 57 25
Irena Bogulaw	6 rue Fischart 67 000 Strasbourg	06 72 53 26 74
Simon Laurent	Itep La Forge 2, rue Principale 68920 Wintzenheim	06 22 87 48 77
Régina De Almeida	12, rue Jacques Prevert 67205 Oberhausbergen	03 88 56 27 66
Jérôme Champion	30, rue de la Course 67000 Strasbourg	06 81 04 61 88

Pour faciliter le covoiturage, vous disposez des adresses et numéros de téléphones