



Jean-Michel Meurice

l'invité



Les films que propose Jean-Michel Meurice sont des récits ciselés. L'œil du peintre qu'il est, un des artistes majeurs du mouvement Supports/Surfaces, apporte un soin particulier au cadre et il a l'art, dans les grandes investigations journalistiques et historiques qu'il mène, de s'inviter, ou même s'infiltrer avec courtoisie dans des milieux aussi fermés que ceux de la mafia, de la finance ou du Vatican par exemple. Chacun de ses films porte une patte à soi, un style qui lui est inhérent, pour emmener le spectateur au plus profond du sujet. Jamais de coups de force ou d'éclat, jamais de désignation brutale, mais une écriture narrative proche de la fiction. Ses films sur les artistes nous ouvrent le cœur de la création, Jean-Michel Meurice pénètre dans l'intimité du travail sans effraction, et quelque chose de l'âme vacillante de la recherche en œuvre nous apparaît.

Réalisateur de plus de deux cents films, il est aussi un de ceux à qui nous devons nos grands bonheurs et de belles découvertes à la télévision. D'abord responsable de l'unité de programmes documentaires à Antenne 2, il est le concepteur, avec l'historien Georges Duby, de ce qui donna la Sept puis Arte.

Grâces lui soient rendues !

Marie Frering

JEAN-MICHEL MEURICE

L'ŒIL OUVERT

Jean-Michel Meurice a obtenu le Grand Prix Scam audiovisuel 2010. Nous avons eu la chance de l'accueillir à l'Agence culturelle d'Alsace pour une séance de l'invité de la Safire, autour de trois de ses films.

Des affinités

Le film sur Simon Hantaï date de 1967 et c'est l'un de mes premiers films sur les artistes. Aujourd'hui ce film peut sembler banal, mais à l'époque il ne l'était pas car, lorsqu'on faisait des films sur l'art, on filmait les tableaux accompagnés d'un commentaire savant. C'était le début de la deuxième chaîne, et on m'avait confié un magazine sur l'art. N'oublions pas aussi que c'était la première chaîne en couleur! Je mélangeais des émissions d'art classique et contemporain, mais ce qui m'intéressait surtout c'était de filmer les artistes au travail.

Il s'agissait toujours d'artistes qui comptaient pour moi, avec lesquels j'avais des affinités. L'idée était de montrer la quintessence de leur travail, prendre sur le vif, recueillir une parole, ne jamais faire une interview classique, ça se voulait dans la fraîcheur de la vie. Derrière ces idées simples, il y a bien sûr une cuisine technique très sophistiquée. Ce que j'ai fait ensuite est plus théâtralisé. J'étais aussi critique d'art pour *Le Nouvel Observateur*, et ça a pu faciliter les liens. Des gens comme Bram Van Velde ou Soulages par exemple, je tenais absolument à les rencontrer et à faire connaître leur travail "de l'intérieur".

Simon Hantaï

Marqué par le surréalisme d'abord, puis par la peinture américaine, Simon Hantaï a nourri une réflexion très poussée sur Matisse. Et il a laissé une œuvre très importante, dont il y aura une grande rétrospective en 2013 à Beaubourg.

Dans mon film, on le voit surtout dans son atelier rempli de toiles. Le rêve de maison de Hantaï, c'était la maison de Bach, vide, blanche,

avec un seul tableau, et avec la musique sans cesse. Il dépensait d'ailleurs le seul argent qu'il avait pour acheter des instruments de musique et trois de ses cinq enfants sont devenus de très grands musiciens.

Lorsque je filme un peintre, je suis un cas particulier car je suis moi-même peintre, donc c'est un peintre avec un autre, ce sont deux peintres complices. L'autre me prend au sérieux comme je le prends au sérieux, avec simplicité, pas avec un sérieux docte mais on se croit mutuellement, on se fait confiance et nous sommes de plain-pied l'un avec l'autre. Si parfois je lui pose une question naïve c'est parce que je sais que c'est une question simple mais en même temps essentielle. Par exemple, la question que je pose à Simon Hantaï concernant le fait de peindre les nœuds, ou l'autre côté de la toile, quelqu'un qui n'est pas peintre – et peintre avec les mêmes références et la même connaissance de l'histoire de l'art – ne poserait pas cette question.



Simon Hantaï



Simon Hantai

Deux expressions différentes

Mon travail de peintre n'a rien à voir avec mon travail de réalisateur, je distingue absolument les deux. Et je trouve l'usage de l'art vidéo, sauf dans les cas de quelques grands artistes, un usage commode pour des gens qui ne savent plus dessiner ni peindre. Je pense qu'il s'agit de deux moyens d'expression totalement différents. Je suis venu à la télé d'abord par amour du cinéma, avec une très forte cinéphilie depuis mon adolescence. La peinture n'était pas pour moi un métier mais une chose naturelle que je faisais sans me dire que j'allais devenir artiste-peintre, je faisais de la peinture, c'est tout.

Par contre, pour faire du cinéma, il faut devenir cinéaste, il faut trouver les moyens, les interlocuteurs, l'argent, les producteurs, c'est une inscription socioprofessionnelle, ce qui n'est pas le cas de la peinture, donc c'est déjà un positionnement qui n'est pas le même. L'un est un rapport de soi à soi et au cosmos, l'autre se passe dans la société, la rencontre du monde des hommes avec les problèmes sociopolitiques, etc.

J'ai commencé d'abord à faire des films sur ce que je connaissais bien qui était la peinture et des portraits de peintres pour montrer une pratique au lieu de commenter un tableau avec un discours savant et théorique. L'image permettait de rentrer dans la fabrication de l'œuvre, au sens de l'alchimie même, avec l'accompagnement, non pas théorique mais des connaissances nécessaires pour comprendre, le rattachement à l'histoire donc. Ensuite mes films sont très vite partis vers les questions de société, et j'ai eu la chance de travailler pour 5 colonnes à la une, de faire du grand journalisme pour parler du monde, aller à la rencontre, découvrir et comprendre.



Gravir les montagnes

Chaque film est pour moi un travail d'alpiniste, on peut avoir gravi la face Nord, si on décide de gravir une autre face, il faut recommencer à zéro. Donc chaque film est la face d'une montagne, il a ses difficultés techniques spécifiques, il faut savoir saisir le sujet et trouver les choix formels. Concernant le commentaire – la culture du commentaire –, c'est un domaine dans lequel j'ai avancé très lentement et j'ai mis très longtemps à savoir en écrire un. Au début je faisais des films sans commentaire car je n'aimais pas en faire. Et puis, progressivement, je m'en suis chargé, seul. Le style change et je me suis efforcé de ne pas produire un style qui soit le mien mais celui qui soit le bon style pour chaque film. C'est comme un match de football, il faut savoir quelle stratégie on emploie en fonction de l'adversaire. On modifie, on s'adapte, un film c'est pareil, savoir s'adapter à une situation, à une série de situations, savoir comment attaquer, comment cadrer.

Maintenant, c'est moi qui fais le cadre et je demande au journaliste de poser les questions car il y a souvent deux narrations, une histoire personnelle à suivre et en même temps une explication pédagogique d'un système, comme par exemple dans *Innocent, mais présumé coupable*. Et donc il faut travailler la question mais aussi savoir lancer soudain une question. Il s'agit vraiment d'une adaptation précise à chaque cas et à chaque situation.



Si la peinture *pense*, elle le doit d'abord à ce que la toile, comme *panse*, se sera rendue capable de délivrer matériellement : à savoir, dans les tableaux de Hantaï, un accès au travail intime, dialectique, du pliage et de ses conséquences pigmentaires ou chromatiques (intensives), non compositionnelles ou embrassantes (extensives). Pour que la peinture se *délivre*, façon de naître, il faut qu'une « montagne », poche ou chose enceinte – et non un simple « champ » –, ait été investie, travaillée, « prise en charge par le bas », accouchée. Quel genre de chose est-ce donc ? On le voit bien dans une séquence du film de Jean-Michel Meurice où Hantaï déplie – *réalise*, au sens dialectique du terme – une grande toile dans son atelier de Meun : l'artiste est invisible sous l'espèce de bâche ou de *préart* (on nomme ainsi une grosse toile peinte ou goudronnée qui sert à protéger les marchandises, les constructions, les bateaux) que constitue le tableau encore noué. Il s'agit bien d'*accoucher la toile* en faisant craquer les nœuds par en dessous : jeu de forces entre l'envers résistant et l'endroit qui, peu à peu, s'écaille, se révèle, ouvre ses formes. Quand tous les nœuds auront craqué en dessous, toute la trame colorée sera apparue en-dessus, et un tableau sera né.

Ou l'artiste lui-même sera né, lui qu'on voit sortir épuisé de cette sculpture vivante, de cette poche : époumoné, couvert de sueur et de tous les bouts de cordons qui maintenaient les nœuds.

Georges Didi-Huberman

L'étoilement. Conversation avec Hantaï, Les éditions de Minuit

Creuser les dérives

L'affaire date de 1988 et le film de 1996, et il s'agit du démontage des rouages d'une erreur judiciaire. En 1981, j'étais responsable des documentaires sur Antenne 2 et là, j'ai découvert l'envers du décor. Puis on a construit la Sept qui est devenue Arte, car je voyais le service public de plus en plus délabré, et pour le reconstruire il fallait faire une nouvelle chaîne. Nous nous y sommes attelés en 1985, la chaîne a démarré en 1986. Cinq années à des postes en relation avec la politique et ses intrigues m'ont fait beaucoup changer et ce qui m'a intéressé après, c'était de faire des films sur les structures secrètes de la société démocratique, les prises de décisions, les systèmes de pouvoir, les dérives, les dysfonctionnements de la démocratie.

L'un des premiers films, ce fut *Mafia rouge*, sur l'imbrication du criminel et du politique, qui m'a beaucoup servi ensuite. Cela m'a amené justement à une réflexion sur les dysfonctionnements et bien sûr sur la question de la justice. J'ai fait deux soirées pour Arte sur cette problématique et une autre sur l'erreur judiciaire, sur comment se produit une erreur judiciaire en reprenant le cas de l'affaire Roman. Il s'agissait de recomposer ce qui mène à une erreur judiciaire. Le film *Innocent, mais présumé coupable* a été fait presque une dizaine d'années après le procès.

Au cinéma, on se pose la question du réalisme, du monde réel, qui est au-delà de ce qui apparaît réel et donc il faut creuser ce qu'il y a derrière, qu'est-ce que c'est la justice, le pouvoir, le réacteur financier, le moteur économique et financier du monde, donc des choses de plus en plus abstraites, mais qui sont fortement inscrites et que nous subissons tous les jours. Par exemple

dans le film que j'ai fait sur la mafia sicilienne, on comprend très bien d'où viennent les ghettos, ça commence à Palerme et on comprend comment un pouvoir criminel, ou un pouvoir complice qui laisse faire les criminels, crée ces situations-là.

Jouer franc-jeu

C'est de soi-même que l'on obtient la possibilité de recueillir la parole des gens. Il faut s'attacher à un travail progressif, il faut séduire les gens dont on souhaite avoir la participation, c'est un travail de séduction intellectuelle. Il s'agit d'être crédible et qu'ils aient envie de vous faire confiance, c'est ça qu'on attend, cette confiance mutuelle. Et c'est quelque chose que je ne trahis jamais, je leur donne toujours le contrôle sur leur parole. C'est parfois très compliqué comme pour le Crédit lyonnais, car une partie de l'affaire était en justice, donc j'avais un contrat précis avec les gens : parlons librement mais on prépare avant, parfois par de très longues séances et ensuite je disais « Voilà les questions, voilà ce dont j'ai envie de traiter avec vous, et ensuite je vous soumettrai le montage de vos propos ». Ils étaient d'accord ou pas d'accord, et comme l'affaire était en justice c'était parfois avec leurs avocats. Mais je n'ai jamais eu de problème, lorsqu'on joue franc-jeu avec les gens, il n'y a jamais de problèmes.

Bien sûr, pour accéder aux uns il faut souvent passer par d'autres pour obtenir cette confiance, c'est un parcours du combattant. Lorsque j'ai fait le film sur le Vatican, je n'allais pas y aller avec des questions naïves, je savais ce que je cherchais, c'est un gros travail de préparation car ce que les gens vont vous dire, vous le savez déjà quasiment, simplement vous voulez que ça soit raconté de la bouche du cheval et pas parachuté par un commentaire.



Mafia rouge





Innocent, mais présumé coupable

L'affaire Roman

Richard Roman a dû passer quatre ans en prison et aller jusqu'aux Assises avant que ne soit reconnue son innocence dans le meurtre de la petite Céline. Jean-Michel Meurice convoque les acteurs du drame et met en cause le culte de l'aveu.

26 juillet 1988. Céline Jourdan, âgée de 7 ans, est violée puis assassinée. Placé en garde à vue, Didier Gentil reconnaît très vite le viol mais accuse Richard Roman d'avoir prémédité et commis le crime avec lui. Après 22 heures d'interrogatoire, ce dernier avoue à son tour. Mais dès sa présentation devant le juge d'instruction, il se rétracte. Cela ne l'empêche pas d'être inculqué et conduit en prison. L'enquête piétine et, après de longs mois, un nouveau juge reprend le dossier, dans lequel il relève de nombreuses incohérences. Convaincu de l'innocence de Roman, il ordonne le non-lieu. Au cours du procès, Didier Gentil faiblit et retire ses accusations contre Richard Roman. L'avocat général demande aux jurés l'acquittement de l'accusé. Le 17 décembre 1992, Richard Roman est libéré...



Innocent, mais présumé coupable

Les questions sensibles

La question de l'erreur judiciaire est toujours quelque chose de très frappant et qui nous concerne tous. Je lis beaucoup la presse et lorsque je sens qu'il y a une question qui devient socialement sensible et qui m'intéresse, je commence à stocker du matériel et à travailler dessus. Parfois cela prend deux ou trois ans de réflexion avant de pouvoir définir vraiment le périmètre du sujet et son traitement puis d'en faire un film.

Pour l'affaire Roman c'est l'avocat Henri Leclerc qui m'a dit de prendre cette histoire car elle est emblématique de ce à quoi nous sommes confrontés aujourd'hui, la question de l'aveu, du juge d'instruction, le rôle de la cour d'assises et de l'oralité des débats, tous ces problèmes apparaissent dans le film.

Comprendre pour ne pas être passif

Je pense que le travail de documentariste est un travail civique important. Au début de la Sept, j'avais bâti la structure des programmes au ¾ documentaire parce que je crois que c'est le rapport au vivant, l'ouverture sur le monde. Et dans mes films, je m'inscris aussi dans des mouvements de réflexion qui peuvent amener à des changements, des réformes, ce qui a été le cas du film sur Roman.

Il faut comprendre pour ne pas être passif, il faut comprendre ce dont on dépend, la démocratie repose sur un système de délégation de décision et il faut bien comprendre comment fonctionnent

ces différents rouages pour ne pas en être une victime passive, et donc complice des abus qui sont faits sur d'autres. C'est un rôle d'analyse, de compréhension, d'éducation permanente, jamais terminé. J'apprends aussi pour moi-même, et je me dis que ce qui m'intéresse peut intéresser d'autres aussi.

Je crois toujours à l'histoire des deux souris : deux souris tombent dans deux jattes de lait, il y en a une qui dit je suis foutue, je suis noyée, elle se laisse aller et on la retrouve crevée ; et l'autre se débat irrationnellement, c'est sa nature, et le lendemain matin elle est debout sur une motte de beurre. La Révolution française a commencé par un cahier de doléances, c'est le début, on dit que ce n'est plus supportable, ensuite c'est un long chemin qui commence... Mais il faut s'indigner, résister et s'exprimer. Et le documentaire a ce rôle-là, d'être porteur de parole, sans donner de leçons, car l'expérience d'autrui est un lieu de rencontre.

Pour *Innocent, mais présumé coupable*, je savais qu'il faudrait faire des interviews en situation et d'autres refabriquées. En situation c'était avec le père, la mère, des témoignages d'une forme de vécu, disons ceux qui avaient subi l'histoire, pas les "sachants". Je les ai toujours filmés avec une amorce, c'est-à-dire qu'il s'agissait d'une conversation et pas d'une interview avec champ et contrechamp. C'est pour cela que je fais le cadre, celui qui convient à chaque personnage. L'autre série de personnages, c'est ceux qui éclairent et qui ont une forme de commentaire

à donner, plus les “subissants” mais les avocats, les juges ou le frère de Roman, je les filme sur fond noir en reconstruisant une image derrière eux. Toutes les interviews sont construites en fonction de la chronologie de l’histoire, dans la temporalité de l’histoire que je raconte, pour respecter le contexte.

Après, le commentaire permet de compléter la compréhension, ce n’est pas un vrai commentaire mais une introduction à chaque fois, qui permet de savoir qui est qui ou de rajouter un élément de chronologie dont on a besoin. C’est très simple, le moins de mots possible, dits avec un tempo très lent, dédramatisé, très proche, un commentaire de proximité, comme quelqu’un qui serait à côté de vous et qui vous ajouterait juste quelques éléments. Je m’attache aussi beaucoup au rythme, un film c’est une histoire, il faut accrocher l’intérêt du spectateur et savoir le garder, et ça c’est le rythme qui le crée, le tempo.

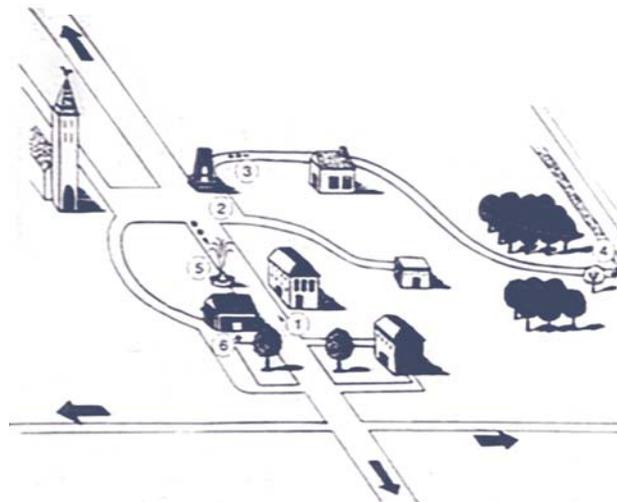
Ce qu’a vécu ce garçon, Richard Roman, me touche beaucoup, il s’est d’ailleurs suicidé ensuite, car c’est aussi plus large, c’est le malaise de quelqu’un dans notre société. Son frère Joël, un grand intellectuel, n’aimait pas Richard, il méprisait ce type qui n’était pas à la hauteur, pas à l’aise, qui était parti vivre comme un hippie dans les montagnes. On voit bien que ce n’est pas un fou ni un malade qui essayait de se trouver dans cette situation post-hippie mais il avait réussi à avoir un équilibre et ensuite il est complètement détruit par cette histoire, c’est épouvantable, c’est un vrai gâchis, plus qu’un gâchis. Il n’a jamais réussi à rien refaire après sa libération, même s’il a eu un dédommagement conséquent, je ne sais plus le chiffre mais c’est le premier dédommagement qu’il y a eu pour erreur judiciaire, avant les victimes d’erreurs ne recevaient quasiment rien, et pour la première fois c’était décent.

Ce qui me touche aussi, c’est le dénuement des gens sans beaucoup d’éducation, qui sont prisonniers d’une morale populaire simpliste. La mère d’une manière moins brutale, mais le père, lui, c’est forcément quelqu’un qui va voter pour l’extrême-droite, et en même temps on le sent complètement démuné, il est victime, il est une autre forme de victime. Et ils exonèrent Gentil qui est l’assassin.

Il y a aussi cette histoire complètement folle avec les noms : le faux coupable s’appelle “roman” et le coupable “gentil”. Gentil qui est d’ailleurs un récidiviste, il a été reconnu coupable d’autres meurtres d’enfants...



Innocent, mais présumé coupable



La leçon de Georges Duby

– Je dirais que le discours historique devrait être toujours conçu un peu comme une œuvre d'art. Il faudrait en faire un objet qui ait sa beauté propre. Il faudrait qu'il capture, qu'il captive, le lecteur ou l'auditeur.

La volonté de bien écrire tient une grande place dans mon métier. Je me demande parfois si je n'accorde pas trop d'importance au souci de la forme. Pour moi, il est essentiel. C'est en travaillant l'expression que l'historien peut transmettre un peu de son émotion, et cette vie qu'il essaie de restituer. Il ne s'agit pas pour autant de sacrifier aux goûts du public, mais de le séduire par une façon de s'exprimer, un style qui ne peut pas être le même selon le thème. Une analyse de phénomènes économiques ne s'écrit pas de la même plume qu'une réflexion sur des phénomènes religieux. Je sens toujours le besoin de donner des rythmes, des musiques différentes aux textes que j'écris, et d'y laisser de ces figures par quoi l'imagination de celui qui me lit prend la relève de la mienne.

J'essaie, usant des outils de la recherche d'aujourd'hui, de renouer avec une tradition de l'histoire bien écrite. Celle de Fustel de Coulanges, celle des collaborateurs de l'Histoire de France de Lavisse. Tradition qui s'est perdue lorsque l'érudition a tout submergé, imposé une écriture austère, abstraite, sèche, et, plus tard, lorsque l'histoire s'est voulue science et jargonante.

– Ce que vous dites de la jouissance, c'est aussi la jouissance du style.

– Oui, c'est l'effort pour accorder rigueur, précision, charme, invitation au rêve.

"L'exercice de la liberté", Georges Duby
entretien avec Jean-Jacques Brochier, Michel Pierre,
Magazine littéraire n° 189, novembre 1982



Mafia rouge



Au cœur des systèmes mafieux

Mafia rouge est un gros travail qui n'est d'abord pas le mien, c'est celui de toute une équipe avec Philippe Alfonsi, Jean-Charles Deniau et Virginie Couloudon, une très bonne journaliste très courageuse, qui sont restés sur place à peu près un an, c'est eux qui ont fait la plus grosse partie. Moi j'ai fait peu de tournage en réalité, tous les entretiens étaient faits avant et ils ont réussi à avoir des archives que des juges leur ont confiées. Ils avaient 80 heures de tournage et ils n'arrivaient pas à faire le film. Philippe Alfonsi m'a appelé au secours en me disant nous avons ce matériel, là, et on ne s'en sort pas, donc j'ai tout revisonné, tout repris et il a fallu que je comprenne car l'histoire, telle que je la raconte n'était pas racontée. Une grande partie est aussi constituée par des archives filmées par les services russes. Nous avons eu la chance d'avoir ces documents, ils filment tout à cause de l'absence de confiance, c'est pour ça aussi qu'ils filment le trésor, le comptage, pour bien montrer que rien n'a disparu. Quand on les voit toucher l'argent avec les pieds c'est pour bien montrer qu'il n'y en a pas un qui pique deux ou trois billets au passage.

Dans le matériau que les journalistes m'ont donné, les cercles différents, les entretiens avec les simples criminels, étaient mélangés à ceux des juges et aux témoignages, il a donc fallu que je fasse un vrai travail de juge d'instruction pour arriver à comprendre ce que j'explique dans le film, pour monter les échelons et arriver au niveau supérieur de l'organisation criminelle. Ensuite je suis allé à Moscou, et en Ouzbékistan pour la dernière scène, avec le type de la mafia dont on n'avait pas le droit de filmer le visage. Je m'en souviens très bien, c'était un type blond, une sale gueule, mais jeune, 30 à 35 ans à peu près, très froid, une sorte de personnage glacial.

Puis j'ai filmé toutes les images d'ambiance, d'atmosphère, car je me suis dit qu'il fallait créer le climat, etc., avec une écriture romanesque comme une histoire policière, pour arriver à la compréhension de l'intérieur du système. C'était un gros travail avec ce matériel qui n'indiquait rien de précis, qui était confus dans l'ensemble.

L'appareil criminel étant à l'intérieur, Gorbatchev n'était pas libre à l'époque, celui qui est au pouvoir n'est jamais totalement libre, il est gardé par dessous par un cadre secret qui le tient. Et quand Gorbatchev décide d'ouvrir l'URSS, cela va contre les intérêts de nombreuses personnes, la *glasnost* ne s'est pas faite facilement. Gorbatchev

avait travaillé avec Andropov, il s'occupait des organes c'est-à-dire le noyau central du KGB, le cœur du central d'informations, il était donc très informé, très au courant, et il savait encore mieux qu'Andropov que l'Union soviétique courait à la catastrophe économique. Elle a été usée par la corruption, parce que le système faisait que des éléments de la production étaient détournés.

Par exemple, ils s'engageaient à produire dans l'année 6 millions de tonnes de quelque chose, et au lieu d'en produire 6 on en produisait 4 sur lesquels un million était piqué et ils se faisaient payer pour 8 millions en disant « On a fait mieux que prévu ». Donc à la fois la production était surpayée et une partie disparaissait en même temps, et cela dans tous les secteurs, dans tous les domaines.

L'Ouzbékistan en est un formidable exemple, mais la plus grande fortune mafieuse c'est Nazarbaïev au Kazakhstan, qui était un système encore pire, et ça doit continuer aujourd'hui gaiement, tranquillement... Mais c'est comme cela en Chine également, ce film-là montre exactement ce qui se passe en Chine aujourd'hui, et le pouvoir central subit, ne peut pas contrôler complètement, alors il y a de temps en temps des procès locaux, des arrestations locales, quand le système criminel blesse trop d'intérêts. Quand il y a un consensus, rien ne bouge, et quand il y en a un que ça dérange, alors on élimine le type et on le remplace, le système italien est pareil, on élimine ceux qui n'assurent plus bien la protection.

Le monde ne s'est pas arrangé depuis, c'est presque un modèle de ce qui se passe mondialement, l'importance de la corruption, de l'argent noir est plus forte que jamais et avec l'évolution et la volatilité de la finance. Dans mon film il y a encore de l'argent papier mais avec les écritures, les transferts aujourd'hui...



Mafia rouge

C'était un tournage plein de surprises! Je me souviens d'être parti le jour du démarrage de la première guerre du Golfe, et Virginie Couloudon devait m'attendre à l'aéroport, mais comme il y avait des révoltes à Vilnius à ce moment-là qu'elle devait aller couvrir, j'ai juste eu un message qu'elle ne pouvait pas m'attendre. Et c'est un type du KGB, qui travaillait pour nous, qui est venu me chercher, un gars qu'on payait, (il y avait des anciens colonels du KGB qui avaient monté un bureau où ils louaient leurs services en quelque sorte, l'accès à des témoins, à des gens, des lieux, etc.). Il nous avait trouvé un appartement pour se planquer. Il fallait être discret, donc pas à l'hôtel, et ce type qui parlait trois mots d'anglais à peine m'a amené en pleine nuit, sous la neige, dans une banlieue de Moscou que je ne connaissais pas. Je me suis retrouvé dans un appartement, le pire de ce qu'on peut trouver à Moscou, complètement dégingue, avec des ampoules qui pendouillaient du plafond et il m'a laissé là. Je connaissais pas mal Moscou mais là je ne savais pas du tout où j'étais et j'ai vu sur un vieux poste de télé noir et blanc, dont l'image sautait dans tous les sens, les images reprises par les Russes de CNN qui montraient ce qui se passait dans le Golfe et je voyais – j'ai été très nourri de guerre froide – la possibilité d'une nouvelle guerre mondiale...

Écrire le roman du réel

C'était une acrobatie pour construire cette histoire avec des éléments forts, avec les interrogatoires qui sont toujours très difficiles à restituer. La rencontre avec le mafieux à la fin était très étrange, on nous a fait changer trois fois de voiture, on suivait un type, c'était plus étrange dans la vie qu'à l'image, à l'image c'est banal, mais l'ambiance qu'il y avait dans cette petite

baraque où on s'est retrouvés et ce type qui nous attendait, qui était planqué derrière un rideau, ça c'était la réalité mais ce n'était pas cela que le film devait raconter.

Mon récit repose sur une structure journalistique, sur les faits, tout doit être complètement rigoureux mais à l'intérieur de ça, on peut prendre une grande liberté, qui ne nuit pas à la compréhension. C'est la leçon de Georges Duby quand il raconte la bataille de Bouvines. Si on se pose des questions rationnelles on peut raconter des détails réels et l'écrire comme un roman, ça reste une histoire, on humanise, on donne des détails réalistes d'une histoire, Georges Duby lorsqu'il raconte la bataille, défend la place de l'imagination dans le travail: « *C'est moi qui suppose que les chevaliers crevaient de chaud dans leur cuirasse, et c'est encore moi qui les compare à des joueurs de rugby* ».

L'enquête journalistique c'est pareil. On comble des vides, on ajoute à une structure réelle tout ce qui est vraisemblable, qui est secondaire mais qui donne de l'atmosphère, de l'ambiance, de la crédibilité, de la vie, le réalisme est secondaire, ce n'est pas ça le fait important. Donc moi je rajoute des éléments qui, soit sont réellement dans l'enquête, soit que je peux encadrer et qui ne trichent pas avec le réel de l'enquête, avec ce que l'on raconte des faits.

Je devais aussi prendre certaines précautions, ainsi il ne fallait pas dire explicitement que c'était les juges qui nous autorisaient. À l'époque, je les mettais en danger si je le disais, eux donnaient des pièces de l'instruction pour se protéger, pour protéger.

Parfois pour protéger leur propre enquête il fallait que ça soit su, alors à des moments il y avait une télévision occidentale présente, le rendu



Mafia rouge



public les protégeait. Ils avaient intérêt à parler, à donner des éléments du dossier et en même temps on ne pouvait pas le dire car ils auraient tout de suite été arrêtés et embarqués. C'est compliqué parce que le travail de journaliste sert parfois à protéger mais peut aussi desservir, il faut faire attention à ne pas mettre les gens en péril.

Je me souviens d'un film de Frédéric Pottecher sur les foyers de travailleurs de Peugeot à Montbéliard, il y avait un type qui était un cadre de Peugeot très impliqué socialement qui avait parlé, pas de manière très violente, mais de la réalité de la vie des foyers, et on ne pouvait pas du tout s'attendre à quoi que ce soit car ses paroles n'étaient pas très agressives, mais ça lui a été reproché par la direction et il a été licencié. Il n'y a pas que la mafia... Le monde de l'entreprise en France est le monde le plus fermé qui soit, c'est là où il y a le plus de censure. Le monde du travail est un monde vraiment fermé et interdit.

Des gens d'une autre espèce

J'ai également fait un film sur les services secrets de l'Allemagne de l'Est avec le responsable des services secrets, qui est le modèle de Karla dans les livres de John Le Carré, le maître espion, Markus Wolf – avec qui j'ai fait trois films. Et introduit par Markus Wolf, j'ai pu filmer le patron du KGB, avec qui il travaillait à Moscou et qui était l'un de ceux qui avaient dirigé le putsch contre Gorbatchev. Quand on l'a filmé, il sortait de prison où il était resté plusieurs mois, il avait des lunettes très épaisses, et il nous a raconté qu'il avait très mal aux yeux, qu'il avait un collyre à prendre en prison qu'on ne lui donnait parfois pas. Et un jour il met le collyre, et instantanément les yeux lui brûlent, heureusement il partageait



Mafia rouge

sa cellule avec un type qui avait une formation d'infirmier qui lui a mis la tête sous le robinet et lui a lavé les yeux tout de suite. Et il nous a dit: « Heureusement, car c'était du curare. » Je lui demande « Comment le savez-vous? » et il me répond: « C'est une technique que nous utilisons souvent... » Le gars dit ça comme une chose banale... Ce sont des gens d'une autre espèce...

C'est vraiment en le vivant qu'on peut se rendre compte de ce qu'était ce système.

Je l'ai connu sous Brejnev. Pour le premier film, j'étais logé chez le correspondant de TF1 à Moscou, dans ce qu'on appelait des "ghettos", c'était des immeubles où il n'y avait que des étrangers, gardés par des agents et hautement sous contrôle, jusque dans chaque cage d'escalier où il y avait une concierge qui surveillait. Et un jour la femme du correspondant, qui était polonaise, arrive de Varsovie et me dit: « Si tu veux j'appelle des amis – elle était liée à un milieu de dissidents – et si ça t'intéresse, je t'y amène. » Elle téléphone à ses amis en disant: « Je viens vous voir, le temps de prendre un taxi et j'arrive ». Nous descendons tous les deux, et prenons le premier taxi qui passe, et en donnant l'adresse elle se trompe, et le chauffeur de taxi rectifie en disant: « Vous voulez dire rue X, n'est-ce pas? » C'était fait pour vous montrer combien vous étiez sous surveillance, et combien toutes les infos circulaient vite.

Un autre jour, j'arrive avec le correspondant dans un autre "ghetto" où vivait un autre journaliste, on arrive et il me dit: « Tiens le gardien c'est un nouveau, je le connais pas », et juste à ce moment-là le type arrive à la porte et lui dit: « Bonjour Gabriel! » Toujours pour vous montrer que vous êtes sous contrôle. La police, la prison, les arrestations, les surveillances faisaient partie de la vie, c'était le pain quotidien en Union soviétique.

Le mafieux à la fin du film, le "Sanglier", qui dit « Moi je les tue pas physiquement mais moralement », c'est une scène qui se passe dans une ville où il y a beaucoup d'anciens prisonniers, parce qu'il y a un camp juste à côté et donc il y a beaucoup de prisonniers qui sont restés là longtemps, les femmes, les familles, viennent vivre à proximité, c'est un milieu soit de familles de prisonniers soit d'anciens prisonniers qui sont restés là après leur libération. C'est un genre d'endroit comme Cayenne.

Mais là, les types voulaient nous faire la peau. Ils étaient bourrés et on avait un chauffeur russe qui avait lui aussi beaucoup bu et qui énervait les

gars qui étaient là. Virginie les a entendus parler entre eux, ils voulaient piquer la voiture, nous faire la peau et faire un casse avec la voiture de la production. Et elle, sans avoir froid aux yeux, elle leur a parlé, et elle est allée voir le chef, le “Sanglier”, qui, lui, était tout à fait hors d’alcool et qui les a calmés. Le “Sanglier” a parlé parce que de toute façon il n’a rien à craindre. Et puis souvent, les gens aiment bien parler. Quand les gens ont payé pour ce qu’ils ont fait, ils n’ont plus de crainte. Et ils ne jugent pas de la même façon que nous les propos qu’ils tiennent.

Vingt minutes devant soi

Mafia rouge, ce film-là, aujourd’hui on ne pourrait plus le faire, car c’est une mafia très sauvage en Russie, plus qu’en Italie où on a toujours vingt minutes devant soi... Quand j’ai fait le film sur les traces des assassins du juge Falcone nous sommes allés dans les lieux où vivent les mafieux, j’étais avec deux flics anti-mafia en civil, et ils me disaient là vous pouvez filmer trente secondes, là c’est une minute pas plus... Et je ne sortais même pas la caméra, je filmais de la voiture. J’étais une fois avec une équipe italienne dans un endroit très étroit dans un quartier de Palerme où les fugitifs de la mafia se cachent. En réalité ce sont de grandes propriétés d’orangers derrière

ces murs, et la rue centrale est une petite route de campagne bordée par des hauts murs, il y a juste le passage pour permettre à deux voitures de se croiser. Nous n’étions pas là depuis dix minutes qu’évidemment une voiture arrive avec quatre types à l’intérieur qui regardent au ralenti ce qu’on fait, et on sait qu’on est sous contrôle. Mais là, les deux Siciliens qui étaient avec moi mourraient de peur, mais moi je sais qu’on peut filmer deux minutes ici puis là et on s’en va après. Il ne faut pas exagérer, ce n’est pas plus dangereux que de rouler sur l’autoroute... si on ne fait pas de conneries.

En Sicile j’interviais un juge, et au moment où on allait commencer, la caméra prête à démarrer, son garde du corps qui était à côté, revient avec un gilet pare-balles, se met bien en évidence avec le pistolet mitrailleur à la main, à côté du juge, face à la caméra? C’est pour faire passer le message: je suis protégé. Rien n’est innocent, c’est un dialogue continu, une façon de s’adresser les uns aux autres. De même que la manière de tuer, les cadavres sont une manière de faire passer les messages...

Propos recueillis lors de la séance de l’invité.

Transcription de l’enregistrement:

Marie Frering



Mafia rouge





Photo Simon Laurent

Jean-Michel Meurice

Auteur, réalisateur et producteur d'un grand nombre de films documentaires pour lesquels il a reçu en 1992 le Grand Prix national de la création audiovisuelle, et en 2010 le Grand Prix de la Scam. Ses films ont été de nombreuses fois primés ou nominés dont sept fois aux Sept d'or.

Responsable des documentaires à Antenne 2 de 1981 à 1984, il a ensuite été l'un des fondateurs d'Arte dont il a animé et dirigé la création avec Georges Duby et Michel Guy de 1986 à 1989.

FILMOGRAPHIE

Documentaires (sélection)

Le vrai pouvoir du Vatican
2 x 55', Arte, 2010

Euro quand les marchés attaquent
60', Arte, 2010

Le système Octogon
82', Arte, 2007

Amérique notre histoire
90', Arte, 2006

Velickovic les apparences de la peur
52', France 5, 2005

Alechinsky sur le vif
52', France 5, 2004

L'éléphant, la fourmi et l'État
90', Arte, 2003

Elf, une Afrique sous influence
90', Arte, 2000

Série noire au Crédit lyonnais
6 x 52', Arte, 1999

L'orchestre noir
2 x 60', Arte, 1998

Innocent, mais présumé coupable
90', Arte, 1997

Europe notre histoire
3 x 60', Arte, 1996

Familles macabres
90', Arte, 1995

La parade des saigneurs
90', Arte, 1995

Markus Wolf, la guerre des loups
3 x 60', France 3, 1994

Mafia rouge
75', Canal +, France 2, France 3, 1993

Apartheid
120', Arte, 1992

Solidarność
2 x 60', France 2, 1990

Rendez-vous à Badenberg
12 x 26', A2, 1970

Simon Hantai
26', 1967



Le cahier de l'invité est publié par la Safire
en collaboration avec Filmer en Alsace et soutenu par la Scam.
Il est mis en pages par L'intranquille
et imprimé à 2 400 exemplaires par Ott imprimeurs à Wasselonne.
Il accompagne *La Lettre* d'automne-hiver 2011 de Filmer dans le Grand-Est.

Safire c/o Maison de l'image, 31 rue Kageneck 67000 Strasbourg
Chargée de rédaction : Marie Frering, la-lettre@laposte.net

Scam*

*Société civile
des auteurs multimedia

Avec l'aide de la Copie Privée