

RÊVER

SOUS LE CAPITALISME

UN FILM DE SOPHIE BRUNEAU

UNE PRODUCTION ALTER EGO FILMS & MICHIGAN FILMS

RÊVER

SOUS LE CAPITALISME

«Rêver sous le capitalisme» est un film exceptionnel. Il est bâti sur un paradoxe: le pouvoir extraordinaire du cinéma, en effet, c'est de montrer des images animées. Et le rêve est avant tout un enchaînement d'images (sauf dans les cas rares où le rêve se réduit à une parole ou à des bruits). Or dans ce film Sophie Bruneau ne met pas en images les rêves qui lui ont été rapportés. Elle respecte au contraire la caractéristique fondamentale du rêve: c'est qu'un rêve ne peut pas se montrer. Seul le rêveur peut voir son rêve, jamais personne d'autre que lui ne pourra le voir. Le rêve, définitivement, n'appartient pas au monde visible, parce qu'il appartient irréductiblement au monde subjectif. Images il est, invisible il demeure. Et quand on dit que seul le rêveur voit son rêve, c'est encore excessif: lui-même ne peut le voir qu'une seule fois, chaque réminiscence ultérieure le déforme, et il a de surcroît une fâcheuse tendance à se perdre, à s'estomper, à s'effacer. Comment peut-on seulement faire un film sur une matière invisible? C'est pourtant le défi de cette œuvre.

La seule dimension accessible du rêve, c'est le récit qui en est fait par le rêveur. Ce film porte donc sur une matière non filmique: la parole, celle du rêveur. Et Sophie Bruneau a réussi à faire du cinéma sur de la parole, celle qui s'efforce de dire l'expérience subjective et invisible d'un rêve.

De facto, elle renverse le dispositif cinématographique, puisqu'elle se sert du film pour convoquer le spectateur à un travail d'écoute, ce qui est fort déconcertant, à l'entrée du film. Peu à peu, pourtant, on est emporté par cet exercice, grâce à un maniement très particulier des plans fixes, sur des décors dont l'apparente banalité est énigmatique, alternant avec des séquences où l'on voit le rêveur racontant son rêve, et surtout parlant de son rêve.

«Sous le capitalisme»? Qu'est-ce à dire? Il y a un pré-supposé dans ce film: le capitalisme, dans un rêve, s'attrape par la voie du travail, en tant que le travail, lui aussi, est pour l'essentiel invisible. Car ce qui du travail appartient au monde visible, précisément, n'est jamais montré dans le film.

CHRISTOPHE DEJOURS

Psychiatre, psychanalyste, professeur au Conservatoire national des arts et métiers et directeur de recherche à l'Université Paris 5 René Descartes, spécialiste en psychodynamique du travail.

Il est l'auteur notamment de «*Souffrance en France. La banalisation de l'injustice sociale.*» (1998) et «*Le choix. Souffrir au travail n'est pas une fatalité.*» (2015)

Ce qu'il s'agit de saisir ici, ce n'est pas la partie visible de l'acte productif, mais la façon dont le rêveur se débat avec l'expérience subjective du travail, irréductiblement individuelle, cette expérience qu'impose à la subjectivité le fait de s'affronter aux difficultés du travail de production. Et c'est là que se situe la clef du film. Tous les rêves de ce film parlent du travail, et c'est en cela qu'ils disent en quoi consiste l'expérience du capitalisme. Je dis bien «expérience» du capitalisme. Il ne s'agit pas ici de rediscuter la question scientifique du travail comme opérateur d'intelligibilité du mode de production capitaliste. La question du film concerne la façon dont chaque subjectivité est affectée par le capitalisme.

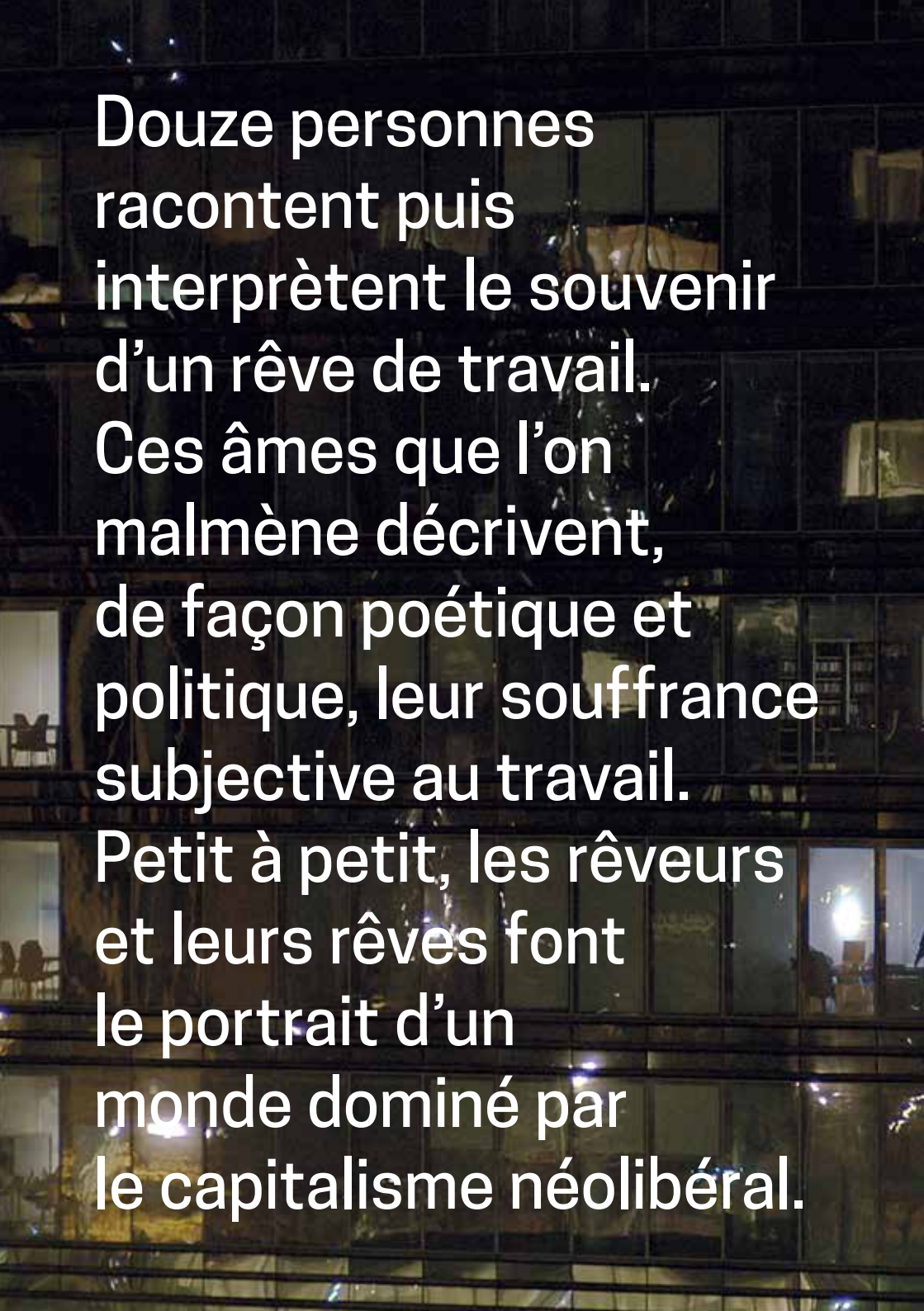
Et y répondre implique d'en passer par le travail vivant, parce que, comme le montre la clinique que Sophie Bruneau a étudiée dans un autre film («Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés»), le travail ne se réduit pas au temps apparent de la production. Le travail vivant pénètre la subjectivité tout entière, il la mobilise au-delà de l'espace productif, il s'empare de la subjectivité jusque dans le hors-travail, jusque dans les insomnies,... jusque dans les rêves. Les rêves de travail, c'est peut-être au plus profond de soi le lieu même où le capitalisme vient estampiller la subjectivité. Le rêve serait-il la voie royale d'accès à la connaissance du capitalisme? Plagier ainsi la maxime de Freud, ne peut qu'être une erreur. Le rêve de travail serait plutôt la voie royale d'accès à la connaissance des formes dans lesquelles le capitalisme se fait une place dans l'inconscient de nos contemporains.

«Rêver sous le capitalisme», à l'instar du livre de Charlotte Beradt –«Rêver sous le nazisme»– est un document qui dépasse ce dernier, parce que Sophie Bruneau a filmé le rêveur parlant de son rêve et parfois associant sur son rêve. C'est un matériel clinique extraordinaire, c'est un tour de force, car on ne sait pas le secret de la relation qu'il a fallu bâtir entre la réalisatrice et le rêveur pour parvenir à ce résultat. Il faut le souligner, on ne peut pas accéder au sens d'un rêve directement. Pour y parvenir il faut en passer par les associations qui viennent à l'esprit du rêveur quand il pense ou raconte son rêve. Grâce à tout ce matériel rassemblé par Sophie Bruneau où se révèlent non seulement les paroles du rêveur, mais aussi ses mimiques, sa gestique, et plus largement la façon dont il engage son corps pour livrer son récit du rêve, ses commentaires et ses associations, grâce à tout ce matériel clinique donc, le spectateur peut commencer à réfléchir, à penser, à s'interroger sur sa propre expérience subjective du capitalisme et pas seulement sur celle des rêveurs du film.

Je mets ici un terme à ce début de réflexion sur le film: là où, pour chaque spectateur, commencera le travail personnel d'analyse auquel Sophie Bruneau appelle en quelque sorte tous ceux qui se demandent comment notre vie psychique est travaillée, en profondeur, par le capitalisme.

Christophe Dejours





Douze personnes
racontent puis
interprètent le souvenir
d'un rêve de travail.
Ces âmes que l'on
malmène décrivent,
de façon poétique et
politique, leur souffrance
subjective au travail.
Petit à petit, les rêveurs
et leurs rêves font
le portrait d'un
monde dominé par
le capitalisme néolibéral.

POURQUOI LES RÊVES DE TRAVAIL ?

Les rêves sont des images parlantes. Dans certaines circonstances, la poésie et les figures imagées sont des voies d'accès au réel plus interpellantes, frappantes, que la pensée rationnelle. Bien sélectionnés, et articulés, à la fois par l'interprétation des rêveurs et un travail de mise en lumière, les rêves sont un moyen de connaissance anthropologique : ils ont la capacité de dire le monde et du monde. On rêve différemment selon les régimes politiques a révélé Charlotte Beradt dans son livre *Rêver sous le III^e Reich* qui, à travers tout un corpus de rêves collectés dans les années 30 à Berlin, témoigne de la réalité totalitaire en train de se mettre en place. Et aujourd'hui... que disent les rêves du monde du travail et, partant, de l'époque ? Dans *Rêver sous le capitalisme*, douze rêves de femmes et d'hommes rendent compte de façon décalée de la souffrance au travail, enchaînant les situations dans des instantanés surréalistes où résonne l'écho du jour. Le champ le plus intime, le plus secret, est malmené par les pratiques managériales qui ont envahi le monde du travail. L'intensification, la peur, le silence, l'enfermement, l'aveuglement, l'épuisement, la violence, la mort, constituent des thèmes récurrents. Chaque rêve raconte quelque chose comme une histoire de perte : perte du vivre ensemble, perte de la dignité, perte de la liberté, perte de sens, perte de la capacité à résister, perte de la parole, perte de la reconnaissance, de soi, perte de contrôle, perte de croyance, perte de la raison, perte de la vie. Ces douze rêves de travail portent la 'vision nocturne' du monde : le système capitaliste néolibéral court à notre perte.

Sophie Bruneau

ENTRETIEN

avec Sophie Bruneau





Vous retrouvez la thématique de la souffrance au travail, que vous aviez déjà abordée dans un de vos précédents films *Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés*. Pourquoi avoir senti la nécessité de creuser plus encore le sujet ?

Je m'intéresse à la problématique « santé/travail » depuis une quinzaine d'années. Lors du tournage de *Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés*, dans les rares lieux de consultations spécialisées « souffrance et travail », j'ai pensé qu'on avait atteint les limites, que le débat public qui s'initiait alors allait freiner les conséquences en éclairant les causes. En fait, ça n'a pas cessé de s'aggraver. Ce que j'entendais de manière hallucinante dans la bouche d'une ouvrière à la chaîne de montage dont le débit de parole racontait la folle cadence imposée, je l'ai retrouvé aujourd'hui dans le tertiaire, chez une femme avec un poste à responsabilité dans le secteur des assurances.

Toutes les pratiques qui créaient des souffrances indues, et que l'on avait déjà pointées, se sont imposées et généralisées à tous les secteurs, le privé puis le public. Une des protagonistes l'avait prédit lors du tournage de *Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés* : la casse allait s'amplifier. Pour ma part, de la place que j'occupe, j'ai l'impression de voir le monde du travail devenir de plus en plus fou. À certains moments, sur le tournage de *Rêver sous le capitalisme*, j'étais moi-même dépassée par ce que j'entendais. Il fallait que j'arrête

pour pouvoir continuer. Il a fallu tenir jusqu'au bout. Je pense que, dans le temps d'une vie, on est travaillé par quelques grandes problématiques. Le travail est quelque chose de complexe. Le travail est central dans nos vies. Il participe à notre transformation, émancipation, aliénation, et il s'agit de pouvoir comprendre ce qui nous arrive : analyser les organisations de travail, par exemple, et révéler pourquoi elles peuvent créer des souffrances indues. Le cinéma, dans sa capacité à raconter et à nous déplacer, peut dessiller les esprits. Ici, il porte une dimension critique nécessaire car on assiste à une déstructuration de beaucoup d'hommes et de femmes par le travail.

Par rapport à 2004, je trouve que les gens ont acquis une capacité d'analyse sur ce qui se passe dans leur cadre de travail, pourquoi ça se détériore et ce qui les a dégradés. En particulier celles et ceux qui, plus âgés, ont connu d'autres périodes et peuvent donc comparer. Durant ces quinze dernières années, les gens ont compris et intégré les raisons de la « souffrance au travail ». Ils sont à même d'analyser ce qui ne va pas ou ne va plus dans leur entreprise et l'interprétation qu'ils font de leur propres rêves l'illustre de la manière la plus forte.

***Rêver sous le capitalisme* entre à la fois en continuité et en contraste avec *Ils ne mouraient pas tous*...**

Quand on ressent la nécessité de traiter une même problématique dans le temps, il s'agit de (se) réinventer dans sa propre écriture. Raconter autrement, dire autre chose. Entre les deux films, près de 15 ans, la situation s'est détériorée. Mon ambition est de continuer à interpeller. J'ai réalisé un documentaire sonore *Suicides au travail* en 2009, mais je voulais refaire un film. La lecture du livre « *Rêver sous le III^e Reich* » de Charlotte Beradt a été le déclencheur. Dans les années 30, à Berlin, cette femme a collecté des rêves dans son entourage, avec l'idée de témoigner du régime politique et de révéler à quel point la psyché était travaillée par la barbarie nazie... Ce travail extraordinaire réhabilite le rêve comme matériau anthropologique, non seulement capable de dire l'époque mais aussi de développer de nouvelles formes à partir de l'expérience subjective d'un environnement social. J'ai été saisie. J'ai opéré un déplacement en tirant à moi le questionnement : « Que raconteraient les rêves de travail de notre époque ? Que diraient-ils de nous ? Quelle serait la vision nocturne ? » Partant de là, les deux films sont différents, l'un est dans un cadre

institutionnel (hôpital), avec une situation d'interaction en direct entre un praticien et un patient, et l'autre est hors cadre (privé) et explore un espace personnel dans le cadre d'un échange particulier. Le matériau onirique m'a donc permis d'envisager ce nouveau film qui raconte, de manière consubstantielle, à quel point la dégradation a envahi tout notre espace/temps : public et privé, de jour comme de nuit. Les âmes sont malmenées jusqu'au plus intime de la sphère domestique. Il n'y a plus de répit, ni à l'état d'éveil ni dans le sommeil. C'est la domination totale dont parle Hannah Arendt. Au final, les douze rêves du film sont des histoires, imaginées et imagées, qui trouvent leur ancrage dans l'espace collectif extérieur et qui fonctionnent tels des échos du jour. Ce sont des rêves politiques. Ils représentent une matière hautement significative en soi et surtout, aussi, dans leur potentiel d'articulation entre intime, poésie et politique.

Dans *La Corde du Diable*, vous preniez un objet que vous dépliez, jusqu'à l'élargir dans ses dimensions symboliques. Ici vous étudiez un sujet selon un axe précis, que vous ne lâchez pas. Comment vous attachez-vous à un sujet en général et à celui-là en particulier ?

Je réalise un travail de recherche important en amont, dans la durée. C'est une étape que j'apprécie, comme une sorte d'exploration dont je ne reviendrai plus la même. J'éprouve le besoin de connaître mon sujet pour établir mon propre rapport. C'est un long processus durant lequel les idées se mettent déjà en place, sans que j'en aie toujours conscience. Pour *La Corde du Diable*, film qui porte sur la surveillance et le contrôle, j'ai passé plusieurs années à me documenter pour saisir, comprendre et articuler des éléments qui étaient séparés. J'ai mis du temps pour arriver au fil de clôture et voir au-delà de sa propre figure. Puis, j'ai écrit le film en refaisant le chemin inverse : j'ai tiré le fil de clôture pour raconter la clôture du monde. Ce petit fil si banal m'a donc permis de révéler une grande histoire, à laquelle il appartient et qui le dépasse. Il s'agit de trouver des moyens pour accéder au sens, exprimer le général à travers les choses ordinaires, redonner sens à ce qui nous entoure au quotidien, qui nous est familier et que nous ne voyons plus. Pour *Rêver sous le capitalisme*, mes recherches m'ont fait découvrir un monde que je connaissais mal, celui de l'inconscient et, plus précisé-



ment, le monde des rêves. J'avais relégué les rêves au champ de la psychologie. Quand j'ai compris que le matériau onirique pouvait également se prêter à une approche anthropologique, ma compréhension de soi et du monde s'est enrichie. Comme si j'avais pris la main de Charlotte Beradt à travers l'Histoire, je me suis intéressée à mon tour aux « rêves politiques ». Les rêves politiques sont des rêves manifestes dans lesquels le rêveur fait clairement le lien entre le contenu du rêve et le contexte collectif qui l'a engendré. C'est la raison pour laquelle le rêveur peut interpréter son propre rêve, il l'associe lui-même clairement, et ça change tout.

Le rêve était pour vous le dernier retranchement, le signe le plus fort de l'intime envahi par le politique ?

La centralité du travail est telle que nous ramenons nos problèmes à la maison, jusque sous la couette. Les rêves qui m'intéressent sont des fictions de l'inconscient fortement ancrées dans le réel. Ce sont des récits qui se déroulent dans l'espace qui est le plus privé, le plus personnel, le plus obscur et, en même temps, si on prend la peine de les considérer, on découvre combien ils éclairent l'actualité du jour. « La vision nocturne », écrit Charlotte Beradt. Selon les époques et les cultures, les humains sont plus ou moins attentifs à la portée de leur rêve. « J'ai vu un rêve », disent les Grecs de l'Antiquité qui étaient attentifs à la chose rêvée. Aristote, au IV^e siècle av. J.-C., faisait déjà le lien entre le rêve et ce qui est vécu la journée et Artémidore de Daldis

a développé, au II^e siècle av. J.-C., un premier traité de système d'interprétations des rêves : l'Onirocriticon. Les rêves sont porteurs de messages, il faut pouvoir les écouter. Chez plusieurs témoins, le rêve a eu un rôle de déclic. Il a eu cette fonction de miroir qui, grossissant le trait de manière caricaturale, leur a permis de revoir leur propre réalité en face. « Le rêve, c'est ce qui rend visible, donne sa place de visible au déjà-vu, devenu invisible » (J-B Pontalis). Le rêve politique, par son ancrage et la transformation que l'inconscient lui fait subir, relève d'une sorte d'imaginaire du réel qui outrepassé toute fiction. C'est là toute sa puissance, il agit comme une sorte de mise à nu de la vérité. De soi et du monde. Dans le film, tous les rêves disent comment les subjectivités sont travaillées par le capitalisme et on constate à quel point le réel du travail est à l'œuvre dans notre inconscient actif. Le rêveur métabolise dans le rêve son expérience subjective du capitalisme. Les rêveuses et rêveurs ne s'y trompent pas lorsqu'ils associent le contenu du rêve à son contexte qui est déjà manifeste dans le récit lui-même. À l'issue de la projection, le spectateur/spectatrice devrait pouvoir se poser la question : « Comment suis-je travaillé par le capitalisme ? »

Comment êtes-vous entrée en contact avec les rêveurs ?

La grande difficulté de ce projet a été d'avoir accès aux rêves de travail : la liste des obstacles est longue ! Le rêve représente ce qu'il y a de plus secret. Le rêve est par nature évanescence. À ce sujet, Paul Valéry écrit dans son cahier n°3 *Question du rêve* : « J'ai observé ce fait remarquable - de me réveiller d'un rêve très intense sans pouvoir me rappeler ce rêve à peine rompu. » Le rêve est, de fait, toujours de l'ordre du souvenir... Voilà plusieurs difficultés qui existent avant même de commencer le projet. En ce qui concerne mon approche, je me suis intéressée exclusivement à un certain type de rêves, ceux en lien avec une souffrance au travail. Dans ce cas précis, plus les intentions sont resserrées, plus la marge est étroite et la collecte laborieuse. Durant les repérages, j'ai été confrontée à des personnes en souffrance, qui vivaient des moments douloureux, et nombre d'entre-elles étaient dans une forme de peur qui freinait aussi leur souhait de témoigner... Pour parvenir à faire ce film, j'ai donc mis peu à peu en place une toile de coopérations avec des « passeurs » et « passeuses » de rêves. J'ai fait appel à des médecins généralistes (issus des maisons médicales),

des psychologues et médecins spécialisés (clinique ou réseau pluridisciplinaire autour de la souffrance au travail), des syndicalistes, des connaissances dans mon entourage. Certains parmi eux, sensibles à la problématique, m'ont mise en contact avec des personnes qui faisaient des rêves en lien avec leur souffrance au travail. Puis, quand j'étais enfin en relation avec un rêveur, je voulais non seulement que le contenu du rêve soit en lien avec mes intentions mais aussi que la personne ait une capacité à faire récit et à interpréter son propre rêve. Des exigences hyper sélectives au final. Enfin, quand toutes les conditions étaient réunies, je devais encore convaincre les témoins de la nécessité de raconter leur rêve à visage découvert... et chaque situation a représenté un cas de figure. Bref, j'ai étalé le tournage sur trois années pour enregistrer une vingtaine de rêves et en garder douze au final ! Ce qui est long à obtenir dans ce type particulier de collecte, c'est la diversité professionnelle et la complémentarité des situations. J'avais besoin d'un équilibre entre les différences (sexes, âges, secteurs variés d'activités...) et les traits communs dans la complémentarité des récits (en terme de situations de souffrance), afin que les rêves parlent entre eux et au-delà d'eux-mêmes grâce à tout ce jeu de variations. Parvenir à ce jeu de résonances, là où se tissent des rapports significatifs révélateurs d'un espace global, a donc représenté un processus long. Mais c'était le seul moyen pour faire exister ce « hors champ » impossible à filmer frontalement : le monde du travail sous le capitalisme.

Comment s'est déroulé le travail préparatoire avec eux ? On sent que les questions posées étaient à la fois fixes et suffisamment ouvertes pour laisser un champ de liberté aux réponses...

Dans le schéma de prise de parole, je leur demande de me raconter leur rêve et d'en faire ensuite l'interprétation. Soit ils veulent bien être filmés face caméra, soit ils sont enregistrés en son seul. Pour celles et ceux que je filme, je leur demande d'être synthétique car je veux tourner en un plan séquence. Je leur ai parlé du projet, je leur ai écrit parfois durant plusieurs mois, je les ai vus au moins une fois avant. Je connais un peu l'histoire de leur rêve, pour l'avoir écoutée dans les grandes lignes ou par oui-dire, mais je n'en ai jamais une connaissance détaillée car ça mettrait les témoins en porte-à-faux lors du tournage :



ils devraient faire comme si je ne la connaissais pas. C'est pour cela en partie que la première prise est souvent la meilleure. Ici, la relation est évidemment toute autre du fait qu'ils ont appris à me connaître un tant soit peu. Cela change le rapport à l'autre et donc le mode d'expression dans l'échange, notamment par rapport à un film tourné dans une institution hospitalière comme « *Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés* ». Le ton de la confiance est basée sur la confiance. Pendant le tournage, je les accompagne mais, quand ils racontent, ils le savent, je ne poserai aucune question. Je suis face à eux, collée à la caméra, et à l'écoute. La parole, c'est moitié celui qui parle, moitié celui qui écoute, dit Tobie Nathan. Je peux faire recommencer la prise plusieurs fois, deux ou trois, mais c'est en général la première qui sera choisie. Pour les enregistrements en son seul, c'est très différent. Je tire profit du « off » et j'approfondis davantage en posant des questions sur le contexte de travail. J'ai également plus de latitude au montage où je recrée un seul récit sonore en exploitant les nuances des 2 ou 3 prises, en particulier pour reconstruire l'histoire du rêve. Par exemple, pour la femme qui travaille dans le secteur des assurances (l'avant dernier rêve), l'enregistrement sonore a duré une heure trente et on arrive au final à un récit halluciné de 5 minutes. A contrario, un autre témoignage peut être long à l'enregistrement - comme l'ancienne caissière devenue responsable de magasin- et je choisis de garder un seul fragment que je développe en resserrant la séquence, pour

mettre l'élément en relief. En l'occurrence ici c'est un rêve sonore : « le tiit du scan de la caisse ». Cela devient un récit révélateur d'un thème - l'intensification - que l'on retrouvera ailleurs de manière discrète. Dans le film, ce rêve vient tôt et fait résonner ce thème important dans tous les autres récits.

Chaque situation et chaque histoire sont donc différentes. J'ai travaillé au cas par cas, sans modèle préalable, mais il y a eu à chaque fois un travail d'explication et de mise en confiance. Un travail d'autant plus nécessaire que je ne souhaitais pas anonymiser en transformant les voix ou en générant des caches. Ce type d'écriture stigmatise et victimise les témoins, alors que mon approche n'a d'intérêt que par sa dimension politique qui, pour fonctionner, passe nécessairement par des processus d'identification. On ne peut pas s'identifier à une voix de chat en contre-jour ! Ces rêveurs et ces rêveuses sont comme tout le monde, comme vous et comme moi. Nous devons pouvoir nous projeter à leur place. C'est grâce à cela que le spectateur/trice tire à lui/elle la question du film : « comment ma subjectivité est travaillée par le capitalisme ? »

La parole est ici omniprésente, à l'inverse de *La Corde du Diable*...

Un film n'est pas l'autre. Il s'agit à chaque fois de recréer une forme qui pense et de le faire à partir d'une réalité concrète. La mise en scène de la parole doit se réinventer à chaque fois selon le matériau. La matière puis la forme. *La Corde du Diable* fait 88 minutes pour 88 plans avec environ 20 minutes de paroles. *Rêver sous le capitalisme*, ce sont douze rêves, 63 minutes, 24 plans, environ 40 minutes de paroles. Le rêve est une image parlante. Une réalité expressive intensifiée qui part des images mais que seule la parole du rêveur ou de la rêveuse peut faire remonter à la surface. Le rêve est bref mais il dure.

Il y a très peu d'interviews face caméra, qu'est-ce qui justifie ce choix ?

Sur douze rêves retenus, il y a trois récits face caméra, en « in », et 9 récits en voix « off ». J'ai eu peu de personnes qui ont accepté d'être filmées et j'ai retenu les plus pertinentes pour le film. Les personnes filmées face caméra sont essentielles car elles incarnent à leur façon les autres, celles qu'on ne voit pas. Elles créent le sentiment des corps

et, partant, génèrent l'idée que les récits sonores sont tirés de la même eau. Globalement, pour les récits sonores, j'ai préservé un style de prise de parole relativement brut au montage, conservant les silences, les hésitations, resserrant tout en conservant l'impression d'une intervention orale directe. Cela permet aussi la cohérence et l'harmonie de l'ensemble. Dans tous les cas, il se dégage un rapport de vérité dans le mode d'expression et de l'expression dans la durée. On le voit, on le sent, on l'entend, dans toute la sincérité du corps parlé et parlant. Et ça, le spectateur le ressent aussi. Comme les images, la parole dit des choses qui ne sont pas de l'ordre des mots.

Que vous a apporté la contrainte de ne pouvoir filmer la plupart des rêveurs ?

Au départ, j'ai vécu ce refus comme un échec. J'avais réussi un premier tournage pilote en juin 2014 qui m'avait confortée dans mon parti pris du plan séquence filmé, in situ, dans l'espace de travail. À partir de là, j'avais imaginé tourner tous les récits sur le même principe avec des variations. Au bout de 6 mois de travail, il a fallu que je me rende à l'évidence : si je persévrais dans ce choix, je n'arriverais pas à faire le film. Je collectais très peu de rêves et les personnes refusaient majoritairement d'être filmées à visage découvert. Et de mon côté, je me refusais de les victimiser... Alors, soit j'arrêtais, soit je devais changer mon parti pris d'épauler. J'ai donc décidé de séparer le son de l'image et d'enregistrer en son seul certains récits de rêve de travail. En faisant cela, je me suis ouvert un espace d'invention que seule une contrainte extérieure pouvait m'imposer. Partant de là, j'ai d'emblée rejeté toute idée d'illustration ou d'adaptation fictionnelle des rêves et j'ai cherché à rendre l'onirisme par l'écriture tout en ancrant mes plans dans des espaces réels de travail, autant dire des lieux qui n'étaient pas porteurs a priori de poésie de l'espace. Je me suis inspirée des histoires de rêves, ainsi que des connaissances acquises sur la nature du matériau onirique, pour réaliser les images et les sons. Qui plus est, l'enregistrement en son seul, débarrassé de la contrainte du plan séquence, m'a permis d'approfondir les témoignages, en posant des questions sur l'organisation du travail, mais aussi en terme de recherche sonore. Un monde nouveau s'invitait avec le non-synchronisme. Nous pouvions, avec la monteuse, réaliser un véritable travail sur les ambiances et les sons seuls, et faire vivre les

lieux avec une dimension onirique. Ce champ des possibles extraordinaire de la dialectique son/image m'a permis de penser mon propre matériau cinématographique. C'est comme cela que j'en suis arrivée à réaliser des tableaux qui rejoignent la dimension poétique des rêves à partir des espaces de travail dans la ville. Des tableaux qui sont comme des chambres d'écoute. C'était toute la difficulté du travail sonore : faire exister l'espace poétique du rêve sur base d'un ancrage réel, tout en accompagnant l'écoute. Travailler les éléments sonores, à la fois concrets et abstraits, et créer une progression à l'intérieur du plan séquence. Les prises de vue ont été faites sans le son direct, tout le travail sonore a été fait à part. Nous avons recréé un univers pour chaque tableau, explorant la palette des ambiances et des détails sonores. C'était un travail de dentelle, d'autant que ce sont de longs plans et il s'agissait de trouver des intentions sonores pour chaque récit, tout en maintenant une cohérence d'ensemble. Il y a presque autant de plans de jour que de nuit et, à chaque plan, un travail singulier autour des sons et de la lumière. Les deux sont ici étroitement liés. J'ai tourné les plans principalement en hiver, pour tirer parti de la charnière de transformation avec le passage nuit/jour ou jour/nuit, alors que les gens sont au travail. Je disposais donc d'un temps de tournage limité car je travaillais dans des fenêtres étroites, entre chien et loup.



**Un dialogue s’installe entre les plans du film,
son habillage sonore et la narration en voix off.
Les images orales des rêveurs viennent habiter
les images réelles, une dynamique se crée...**

J’ai retrouvé dans l’unité et la durée du plan séquence, une forme qui s’articule avec l’expérience des rêves et permet aussi le travail du spectateur. Travailler la durée de plan rejoint l’écriture onirique : temps dilaté, temps suspendu, temps condensé (un instant peut sembler des heures) mais il faut que cette durée apporte, déporte, transporte. La poétique de l’espace est un travail d’apprentissage, difficile d’aller directement au résultat. Il faut se fier aux visions, aux inspirations, et aux choix d’écriture qui commencent à éclore. Chercher la poétique de l’espace dans toutes les dimensions dialectiques : celles entre les images, celles entre image et son, celles entre récit et image, celles entre récit/image/son, et surtout celles qui s’inscrivent à l’intérieur des images dans la durée. Dans la boîte à outils de base, nous avons appris à connaître les flous, les surimpressions, le ralenti, le fondu, la surexposition etc. pour signifier les représentations mentales. Je voulais éviter ça, je n’y retrouvais pas la dimension politique car cela reléguait le récit du côté du fantasme, une sorte vision artificielle fermée sur elle-même. Je me suis donc posée les questions « comment construire une écriture onirique sans tomber dans l’illustration des récits avec une grammaire conventionnelle? », « qu’est-ce que serait une écriture qui porte à la fois le contexte (les espaces de travail) et l’onirisme? ». J’ai fait un travail de recherche sur l’onirisme pour créer une *forme qui pense* adéquate, c’est-à-dire qui soit porteuse de la dimension des rêves mais avec un ancrage dans l’espace réel. Comme si je construisais un rêve éveillé. Comme si le film portait aussi, à sa façon, la dimension onirique de manière intrinsèque. J’ai travaillé une écriture onirique ancrée dans le réel, à l’image des rêves eux-mêmes. Le film fonctionne, en partie, à l’image d’un rêve.

**Comment avez-vous construit cette écriture
onirique en partant du monde réel ?**

Je me suis documentée. J’ai fait un travail de recherche à partir de lectures pluridisciplinaires en philosophie, poésie, psychologie, ethnopsychiatrie. J’ai cherché à comprendre le propre du rêve en terme d’écriture pour mettre en place une forme cinématographique adéquate.

J’ai intégré ce qui le définissait pour mieux le reconnaître ensuite dans l’espace réel. Par exemple le philosophe Bachelard a décrit, dans plusieurs de ces ouvrages, la nature de cet espace poétique du rêve. Il révèle ainsi l’importance de l’eau ou de l’air, deux matières que l’on retrouve dans quelques plans du film. De même, le jeu des reflets, des ombres et des lumières dans toutes leurs variations. Dans « *L’eau et les rêves. Essai sur l’imagination de la matière* », Bachelard dit que la condensation est le caractère le plus important du travail du rêve. Le rêve est ainsi proche de la métaphore qui condense l’expérience, le temps, le langage. C’est un « *extrême raccourci* » qui est un caractère fondamental de la poésie moderne. J’ai cherché à exprimer tout cela dans un rapport direct à la réalité, dans ce qu’elle contient potentiellement en terme de dimension onirique. Ma motivation principale était que cela vienne de l’intérieur même des choses et non de manière artificielle, plaquée de l’extérieur. Pratiquement, j’ai travaillé le plan large et la durée de plan : ils représentent un certain rapport à l’espace et au temps qui ouvre à une perception singulière et se prête à saisir les forces de transformation, les états éphémères, les instants fragiles, les imprévus. En amont, j’ai repéré de nombreux lieux aux heures idéales (parkings, open spaces, entrées d’usine, gares etc.). Les repérages représentent un travail important à la fois d’observation et de découverte. Un lieu se détache parmi d’autres, en terme de potentiel, par rapport à ce que je cherche à raconter. Je choisis le moment charnière significatif dans le flux de l’activité quotidien. Ensuite, au tournage, je travaille la durée, les rythmes (certaines prises de vue sont légèrement ralenties ou accélérées au tournage, plus rarement au montage), les lumières, les jeux de rapports. J’ai observé peu à peu que j’étais confrontée à de nombreux éléments dialectiques qui, dans leur addition, donnent vie à cette forme à la fois ancrée et déconnectée, une forme d’abstraction en quelque sorte. Ce sont des oppositions apparentes telles que visible/caché, entrée/sortie, apparition/disparition, jour/nuit, lumières artificielles/naturelles, intérieur/extérieur, vide/plein, fermé/ouvert, concret/abstrait, direct/indirect, ombres et reflets, fixes/mouvements, haut/bas... Puis, à l’intérieur de la situation filmée dans la durée, l’attente de moments suspendus. Cela peut prendre la figure de mouettes rieuses sur un parking commercial usé, une lampe de poche d’un gardien de nuit dans un haut building, un container volant qui s’appelle « star » sur un paysage de

chantier dans le brouillard, un train dont le reflet devient serpent de mer, deux lucioles dans la nuit urbaine, des miroirs dans lesquels apparaissent des personnages fantômes... de petits moments poétiques dans un monde du travail aux espaces déshumanisés. Pour trouver ces suspensions, je me mets dans l'état d'esprit que quelque chose d'autre va arriver à l'intérieur de ce plan qui tient déjà bien debout. J'attends l'imprévu qui, tel un événement heureux, va décupler le plan et le faire décoller dans le bon sens. C'est une sorte de magie du hasard. Cela n'arrive pas toujours mais il faut toujours y croire. Il faut être patiente, avoir confiance. C'est une sorte de pari sur le hasard dans le mouvement du réel. C'est une approche qui relève de la maîtrise et de l'ouverture. Tenir et lâcher. Cela nécessite du temps. Le montage image s'est fait en alternance avec le tournage, apportant également de nouvelles idées. Les intentions se précisent en permanence. Le pré-montage m'aidait à voir ce que je cherchais, entre ce que j'essayais, ce qui marchait et pourquoi. Les plans qui tiennent sont ceux qui ont plusieurs dimensions, qui conjuguent dans une même couche plusieurs niveaux de réalité. Globalement, le projet a exigé beaucoup de patience. Pour aller chercher les rêves, un par un, et puis construire la forme du film.



Sur ces 3 interviews face caméra, il y a des détails (objets, composition d'images) particulièrement signifiants : à quel moment s'est opérée la part de mise en scène ?

Au départ, je souhaitais filmer dans les espaces de travail de chaque protagoniste. Au final, c'est le cas pour une seule : le rêve cannibale de la femme médecin ! Pour les autres, j'ai fait un casting de bureaux où j'essayais de trouver une configuration entre le contenu du rêve et l'arrière-plan. Par exemple, un bureau avec une fenêtre qui donne sur une cour fermée pour la rêveuse qui évoque son enfermement. Pour le syndicaliste qui rêve d'une journée complète de travail, c'est un arrière-plan avec la circulation de la vie quotidienne. Globalement, c'est le bureau qui domine. Il représente l'espace de travail du secteur tertiaire. Parmi ceux-ci, les open spaces se généralisent. C'est une architecture optique de transparence qui, sous des critères de rationalisation, entraîne des pratiques de surveillance et de contrôle. Ces choix d'espaces, dans les in ou les off, s'expliquent aussi par le fait que j'ai au final davantage de rêveurs/rêveuses de la classe moyenne au sens large.

Les récurrences entre les rêves que vous avez collectés dans votre film se sont-elles imposées d'elles-mêmes alors que vous cherchiez un éventail plus large ou bien les avez-vous volontairement fait remonter, rassembler ?

Le travail des résonances, c'est ce qui m'intéresse. Je trouve les récurrences dans l'accumulation. Ce sont les traits communs qui font exister le hors champ, cet espace omniprésent et impossible à filmer frontalement que représente « le monde du travail ». Et ce caractère typique des rêves permet de légitimer une approche anthropologique qui écarte délibérément l'approche psychanalytique et revendique ici un autre rapport d'usage des rêves, éminemment plus politique. Les rêves se parlent, s'interpellent, se répondent. Ils ont parfois des similitudes inattendues, notamment dans le rapport au corps, à une forme de peur, de violence banalisée. Dans ces grands espaces, on a l'impression que les gens sont devenus petits, et ils paraissent très seuls. Ils prennent aussi parfois des allures fantomatiques. N'est-ce pas normal dans ce monde où la réalité est devenue un cauchemar ?

L'intensification, la peur, la mise sous silence, l'enfermement, l'aveuglement, l'épuisement, la violence, l'absurdité, la folie et la mort, constituent des thèmes récurrents des rêves. Chaque rêve raconte quelque chose comme une histoire de perte : perte du vivre ensemble, perte de la dignité, perte de la liberté, perte de sens, perte de la capacité à résister (soumission par la peur), perte de la parole, perte de la reconnaissance, de soi, perte de contrôle (violence), perte de croyance, perte de la raison et de soi (désolation), perte de la vie. Ces douze rêves de travail portent la 'vision nocturne' du monde : le système capitaliste néolibéral court à notre perte.

Quels ponts faites-vous, au delà de l'origine du projet, avec « Rêver sous le troisième Reich » ? Retrouvez-vous des motifs communs entre les différents rêves ?

À travers le temps, au-delà des époques historiques, il y a des filiations qui se créent et des liens qui s'établissent entre les œuvres. Charlotte Beradt m'a déplacée en réhabilitant le rêve comme matériau anthropologique et en révélant que l'on rêvait différemment selon les régimes politiques. J'ai opéré moi-même un déplacement en ramenant la question à aujourd'hui, à l'époque du capitalisme néolibéral et dans le monde du travail. Comme elle, j'ai pu montrer l'importance des rêves pour saisir l'époque. J'ai découvert ce qu'elle avait déjà noté : les rêves ont une forme de plasticité intemporelle qui est proche de l'art moderne. Quelles que soient les époques, les rêves ont une force critique. Ils ont une capacité à nous surprendre et nous interpeller. « Ils ont la force des masques de carnaval », écrit Charlotte Beradt. Ils ont effectivement cette puissance critique de la déformation, du grossissement du trait, de la caricature, qui nous permet de revoir ce qui nous est familier. C'est une poésie politique d'une force inouïe. « Parler dans sa propre langue comme un étranger » dirait Deleuze... les rêves ont cette capacité-là. Ensuite, j'ai retrouvé certains thèmes : la peur, l'angoisse, ou la dimension de la mort sont des aspects importants dans chacun des douze rêves. Les 12 rêves semblent dire : le système capitaliste nous cannibalise et nous sommes devenus des morts-vivants, des momies, des fantômes, des sans voix. Le rêveur qui rêve qu'il dort décrit un espace de travail concentrationnaire et l'employée des assurances un monde qui tourne complètement fou.

Le film pose donc l'implicite de la référence au régime nazie, ou plus largement, au régime totalitaire. En quoi cela résonne-t-il avec notre époque contemporaine ?

Dans son livre référence « *Souffrance en France. La banalisation de l'injustice sociale* », Christophe Dejours explique que le processus de banalisation du mal dans le système néolibéral est comparable au processus de banalisation du mal dans un système totalitaire. L'analyse psychologique révèle les mêmes enchaînements (peur, stratégie de défense, oubli de penser, recours aux stéréotypes) pour créer un état de tolérance au mal. La différence, ce sont les objectifs : le profit et la puissance économique pour le néolibéralisme, l'ordre et la domination du monde pour le totalitarisme. La comparaison dérange mais les faits sont là. Depuis plus de 25 ans, les études sur le travail et les enquêtes auprès des professionnels de la santé, les chiffres des organisations internationales sur les problèmes de santé mentale liés au travail (BIT, OMS), la médiatisation de la souffrance au travail (suicides, burn out), les témoignages des travailleurs... tout confirme, s'il le fallait encore, un état des lieux dramatique de souffrance au travail. Pourtant, et je me reconnais là aussi dans son approche, le travail peut être plaisir et épanouissement. Il contribue à la structuration psychique de la personnalité et est central dans le rapport au monde. L'élément décisif qui fait verser le rapport au travail au profit du bien ou du mal, dans le registre moral et politique, est la peur. La peur lorsqu'elle s'insinue et s'installe dans le rapport au travail lui-même. Ce qui est nouveau, dit-il, c'est le fait que ce système, qui produit et aggrave constamment la souffrance et l'injustice, soit accepté par la majorité et prôné comme un modèle à suivre, au nom du juste et du bien. Ce qui est nouveau, c'est que face à cela, les gens se retrouvent de plus en plus seuls, isolés. Les pratiques de management qui poussent à une folle intensification, prônent l'évaluation individualisée des performances, évincent les anciens... génèrent une mise en concurrence entre les travailleurs. Elles produisent de la violence, cassent les systèmes de coopérations et de solidarités qui permettent de tenir debout. Tous les rêveurs et rêveuses ont connu des périodes heureuses au travail, ils savent et peuvent comparer. Ce n'est plus le cas des jeunes qui débutent dans le monde du travail aujourd'hui. Par rapport au film *Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés*, j'ai constaté aussi

que plusieurs témoins qui sont en souffrance travaillent eux-mêmes dans « le prendre soin »: syndicaliste, médecin, protection de la santé des travailleurs, sécurité routière, sécurité sociale... comme si la dégradation avait atteint aujourd'hui la couche supplémentaire de ceux qui s'occupent des autres. Le front de guerre se déplace vers l'arrière. Cela révèle à quel point le mal est effectivement profond.

Vous avez choisi de circonscrire géographiquement votre film en Belgique, à Bruxelles, sans pourtant jamais le contextualiser explicitement...

C'est mon premier film à Bruxelles. J'ai pu filmer ces plans de cette façon car c'était près de chez moi, dans ma ville. J'ai pu repérer, attendre les lumières, la météo ou les activités que je souhaitais. J'ai filmé dans des espaces-temps circonscrits, lorsque les ambiances métamorphosent l'espace rapidement. Entre la fin et le début d'un plan de 3 à 5 minutes, le lieu change de visage sous l'effet de la lumière et des variations. J'ai filmé principalement en hiver, lorsqu'il fait encore nuit et que les travailleurs sont déjà au travail, avec une forte présence des lumières artificielles, des ombres, des reflets, des déformations, des brillances, du caché, de la disparition... cela dure peu de temps mais c'est très riche. Nous tournions peu avec mon chef-opérateur, une heure ou deux par jour. Parfois le premier choix n'est pas le bon et il me faut trouver autre chose. La première idée a le mérite d'entraîner la deuxième, qui est parfois au final plus intéressante. Par exemple, j'ai filmé par deux fois une « entrée d'usine » dans la nuit et l'échec m'a amenée à imaginer la « sortie de gare » des navetteurs sur le grand escalier de la gare du Nord. J'ai surveillé la météo et j'ai attendu un matin d'hiver avec une forte pluie. Cela crée un plan avec les brillances, les lumières, les rythmes des corps, les notes de couleurs des parapluies dans la nuit, les visages cachés ou à moitié visibles... et tous ces éléments entraînent une poésie que le son fait vivre: recomposition sonore et décalage entre les gouttes, les pas, les voix, une petite clochette. En même temps, cette situation est une chorégraphie sociale: les gens se rendent au travail. De même pour les chantiers, la proximité m'a permise de repérer plusieurs lieux et de choisir le moment dans l'activité avec des conditions météorologiques particulières (brouillard ou fin de chantier). Pareil pour le gardien de nuit ou les bureaux. J'ai tiré profit de la proximité et donc de ma mobilité. La proximité et la



disponibilité étaient les conditions pour rendre extraordinaire l'ordinaire. Dès le départ, lors de mes premières recherches, j'ai compris que je ne voulais pas filmer des espaces de travail sensationnels, chercher le gigantisme, la démesure. Qu'est-ce que je cherchais alors ? Je souhaitais transcender des espaces de travail ordinaires. Je voulais partir d'ici et suggérer également l'ailleurs. Le propos n'était pas de dénoncer une entreprise plutôt qu'une autre puisque je considère un système et des pratiques généralisées. Pareil pour les rêveurs et rêveuses dont on connaît seulement le secteur d'activité: il s'agit d'être à la fois ancré tout en dépassant la dimension privée. J'ai donc cherché à filmer les espaces de travail comme des choses. J'ai filmé à différents endroits de Bruxelles mais, au final, cela pourrait être ailleurs car ce sont plutôt des ambiances, des traits de caractères typiques. Tout est grand, anonyme, comme irréel parfois. Pouvoir observer longtemps à un endroit, avoir la possibilité d'y revenir, se permettre d'attendre le bon moment entre la lumière, la météo et l'activité. La ville, c'est comme de filmer un paysage, il faut être sur le motif.

Le film présente un large panel de métiers en souffrance, cependant les figures types du capitalisme, l'ouvrier et le patron haut placé (les cadres sont représentés, mais pas leurs instances supérieures), sont absentes...

Le visage du capitalisme a changé depuis la fin du dix-neuvième siècle. On est au temps du capitalisme financier et pourtant, on a toujours l'impression de voir « Les temps modernes »... mais à l'époque du tertiaire. Aujourd'hui, l'ouvrière à la chaîne de montage qui était le premier témoignage de « *Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés* », on la retrouve dans un bureau d'assurances. Elle a intégré le rythme que lui impose le travail, dans sa sphère privée et dans son corps, notamment à travers son débit de parole. Elle n'a plus de souffle, elle est en survoltage permanent. Rien que la liste de toutes les activités qu'elle doit faire en un temps T donne la mesure de la folie ambiante. Dans le film, la classe moyenne est surreprésentée mais avec une très grande diversité. Il y a de nombreux employés et plusieurs cadres supérieurs. Il y a le récit d'une caissière, celui d'un chômeur. Par ailleurs, on trouve aussi plusieurs récits de personnes qui travaillent dans le secteur du soin et qui racontent la souffrance généralisée : que cela soit le rêve de cannibalisme de la femme médecin par ses patients (qui est peut-être la métaphore du film : le capitalisme nous cannibalise), de l'employée qui s'occupe de la protection et de la santé des travailleurs à laquelle on apporte un mort (secteur du bâtiment), ou de la directrice d'une mutualité responsable d'une soixantaine de médecins conseils, qui sont eux-mêmes confrontés à la violence des gens en congés maladie. Ils sont pris dans les injonctions contradictoires du pouvoir : l'obligation de remettre les gens au travail alors qu'il n'y a plus de travail. Tous parlent au-delà d'eux-mêmes, que cela soit l'ingénieur qui décrit un monde où le résultat et la course au profit sont devenus les valeurs ultimes, au mépris des règles de métier, de l'éthique professionnelle et de la casse humaine, ou bien le petit cadre qui raconte l'ambiance au travail avec ses collègues et le fait qu'un départ à la retraite après 40 ans de service ne vaut même plus la peine d'un rituel... Le propos du film ne s'inscrit donc pas dans les antagonismes patron/ouvrier du capitalisme industriel, avec la vision de deux mondes qui s'opposent dans des rapports de domination et d'exploitation verticaux. Il parle au-delà.

Un seul travelling au milieu de plans fixes : quelle est sa place dans le film, son sens ?

Il intervient autour de la première moitié du film. Il succède à un plan où l'on assiste au témoignage d'un ex-délégué syndical dont la vie quotidienne au travail était devenu un cauchemar. Il précède un bureau vide avec deux fenêtres dans la pénombre. C'est un long travelling dans une très grande cantine qui rassemble plusieurs entreprises de salariés du quartier Nord, une sorte d'open space à sa façon. C'est un plan qui incarne les corps des salariés et dont le rythme, la longueur et la proximité confèrent une forme d'abstraction à la réalité, qui prend son envol à la fin, grâce à l'arrière-plan et au travail sonore. C'est un plan où l'on observe une multitude de visages et la chorégraphie des interactions, d'une table à l'autre, dans la profondeur du champ. C'est un plan sans récit de rêves. Il y en a 5 dans le film. Ils sont importants car ils créent une respiration, articulent et ouvrent la structure du film tout en renforçant sa dimension poétique. Ce travelling latéral le long des tables raconte, de manière descriptive, une réalité générale. La cantine est à sa façon un espace de travail : c'est un temps de pause dans l'espace collectif de travail où l'on échange avec les collègues. Il permet d'incarner les récits sonores qui sont tous des plans fixes. Il suggère que cela pourrait également être eux, les rêveuses et les rêveurs. C'est-à-dire tout le monde, nous tous.





Les plans de fin sont particulièrement lumineux. Ils contrastent avec les autres plans du film, pourtant le discours de la rêveuse reste sombre et s'apparente aux récits des autres rêveurs... Qu'est-ce qui se joue dans cette opposition ?

Le montage du film s'organise autour de ruptures. Le jour rompt avec la nuit. Au gardien de nuit avec sa lampe de poche qui résonne avec la surveillance, succède un open space en pleine lumière, détaché du sol, une architecture optique de transparence qui invite au contrôle de chacun sur tous et de tous sur chacun. En cela, le jour ressemble à la nuit. Le montage joue des ruptures nuit/jour et les critères sont à la fois thématiques, dramaturgiques, plastiques, rythmiques. C'est toujours un ensemble de choses. C'est d'abord l'intensité des rêves et une sorte de violence progressive qui motivent la progression dramaturgique et l'organisation des récits. Quand j'analyse le film en listant les éléments constitutifs, je relève qu'il y a 5 rêveurs du public et 7 du privé ; 5 hommes et 7 femmes ; 3 in et 9 off ; 9 plans intérieurs et 15 plans extérieurs ; 11 nuits et 13 jours. Le film commence la nuit, dans les nuages, avec une demi-lune dont l'autre moitié apparaît par effet d'optique. Ce premier plan nous fait prendre place dans le film, dans la poétique de l'espace du rêve (le papier peint des chambres ont souvent pour motif les nuages). Les nuages bas, rapprochés, filmés en hauteur, donnent l'impression que l'on est sur un tapis volant,

comme sur un nuage. Au son, il y a un travail de dentelle à partir d'une variation sur les vents. Un avion passe de manière furtive dans la nuit. 60 minutes plus tard, le dernier plan boucle le film : c'est un ciel bleu avec les traînées de condensation qui tracent une ligne évanescence. Cette image fait évidemment lien avec le contenu rêve (un avion explose dans une maison d'enfance alors que la dormeuse est en train de regarder par la fenêtre de sa chambre) mais il est aussi en lien avec le premier plan (les nuages dans la nuit noire), et avec le plan qui précède (le chiffre 7 du dernier étage que j'associe avec ironie au 7^e ciel) et également, de manière transversale, dans le jeu des écarts, avec des éléments à l'intérieur du film (par exemple, la fonctionnaire qui raconte les codes de la fenêtre et la nécessité de garder le contact avec le ciel). La structure de montage est complexe dans son tissage, bien au-delà du simple rapport de plan. Ce rêve est le dernier car il apporte une vision globale par rapport à l'analyse du monde du travail : on contrôle les travailleurs malades (du travail), et on presse les chômeurs, alors qu'il n'y a plus de travail. On est face à des injonctions contradictoires qui entraînent des formes de violences. La société est malade et sa maladie est le capitalisme néolibéral. Ce dernier plan est l'image métaphorique d'une disparition. Ce sont 3 plans de traînées de condensation dont la forme évolue jusqu'à l'extinction. C'est la page vide et bleue du ciel. J'ai filmé une centaine de traînées dans le ciel d'hiver à Bruxelles pour en garder trois. C'est moins facile qu'il n'y paraît. J'avais besoin d'un ciel bleu, une lumière rasante (lever ou coucher de soleil, quand la lumière met en relief les traînées), un taux d'humidité élevé et une température adéquate (conditions pour obtenir des traînées de condensation basses et marquées). Et puis filmer un jeu de variation suffisant pour pouvoir travailler une progression dans la succession des plans au montage. De nouveau, une forme d'abstraction lié à un ancrage réel qui est dans la droite ligne du récit.

Entretien de **Sophie Bruneau** par **Juliette Borel**

ARTICLE

Juliette Borel, critique cinéma



En 2006, Sophie Bruneau, dans son documentaire *Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés*, coréalisé avec Marc-Antoine Roudil, filmait des patients en arrêt de travail lors de leurs premières consultations en cellules de soutien. Le constat était clair. Augmentation de la charge de travail, humiliation quotidienne, cloisonnement des tâches : le travail s'ancrait dans les chairs jusqu'à calquer le rythme de la parole et des gestes sur celui de la machine, jusqu'à s'insinuer dans la vie familiale. Dans *Rêver sous le capitalisme*, la réalisatrice poursuit son sujet en observant, à travers le prisme des rêves, les dérives du monde du travail.

La souffrance engendrée vient coloniser le seul espace de liberté restant. L'évasion onirique n'est plus permise. Les sévices sont les mêmes mais la forme a changé, elle a gagné du terrain. Le mal a pris une tournure endémique. Il se vit seul, la nuit. Comme hier, les patrons sont parfois tyranniques, mais aujourd'hui, tous les liens sont malades. La contamination est générale. L'autre - le collègue, le directeur ou le patient - met en péril l'intégrité de chacun.

Les rêves des travailleurs entraînent le spectateur dans le monde exsangue du capitalisme, hanté par des zombies, des cadavres, des êtres sans voix. Les bourreaux n'ont plus vraiment de visages, la menace est diffuse. L'oppression s'inscrit dans un lieu (un bureau), un bruit (le son d'une caisse automatique), un objet (une chaise). Une psyché collective apparaît, à l'image, comme une surface sensible où viendrait s'inscrire et se lire les marques

d'un bouleversement actuel, d'une organisation du travail aliénante et pathogène.

Si la réalisatrice emprunte le matériau de prédilection du travail psychanalytique, son enquête s'apparente plus à la démarche sociologique. Une grille d'entretien, composée des mêmes questions jamais formulées à l'écran, et pourtant explicites, ressort de ces récits pluriels. Chaque intervenant se raconte, en deux temps. Il évoque un rêve et le rattache ensuite à sa souffrance au travail, passée ou présente.

Ce dispositif empirique s'inspire de *Rêver sous le III^e Reich*, œuvre dans laquelle Charlotte Beradt a collecté de 1933 à 1939 la mémoire nocturne de plus de 300 personnes afin d'«enregistrer minutieusement, comme des sismographes, l'effet des événements politiques extérieurs à l'intérieur des hommes.» Charlotte Beradt parle d'une «entaille» laissée par ces rêves qui se caractérisent par leur limpidité : «Personne n'a à établir à la place du rêveur les relations entre son rêve et son existence ; il le fait lui-même dans son rêve». Dans *Rêver sous le capitalisme*, les rêves, accumulés et juxtaposés, valent aussi comme stigmates.

Les rêves traumatiques semblent n'être que contenu manifeste, sans stratagèmes de travestissement. Les symboles se décodent en lecture immédiate. Le rêve fait sens, puis s'éclaire plus précisément à la lumière de la description de l'univers professionnel du rêveur. Sur douze rêveurs, trois sont filmés face caméra, sur leurs lieux de travail. Les autres sont

désincarnés, seules leurs voix flottent dans l'image. En suspension, elles remplissent des cadres fixes et larges : des vues de ville, de bâtiments en chantier, de tours de verre et d'open spaces. Sophie Bruneau filme Bruxelles principalement de nuit, ou entre chien et loup.

Le documentaire privilégie ces instants charnières, ces passages du jour à l'obscurité (et vice versa) où le modelé de la lumière transforme le plan imperceptiblement. La progression en temps réel de chaque fragment atteint ce seuil où le regard décroche et ne prend conscience du changement qu'à la fin.

Les séquences s'emmêlent en une nuit blanche décousue : une aube naissante laisse place à un ciel d'encre. À cette temporalité discontinue s'ajoute le morcellement des lieux et des corps obtenu grâce aux jeux de réflexion sur les vitres. Effet de kaléidoscope renvoyant à l'éclatement de ces identités essorées.

La transparence des immeubles dissout l'étalement nécessaire entre la sphère privée et publique. Les effets de superpositions des reflets confondent l'extérieur et l'intérieur. L'intime est envahi par le social.

Tout comme les rêves sont colonisés par l'angoisse professionnelle et ne se distinguent parfois plus du réel. Ainsi cet homme dont le cauchemar n'est qu'une journée ordinaire, revécue heure par heure, durant son sommeil. Brouillant les pistes, le songe se confond avec le quotidien et perd le spectateur. Cette traversée d'un espace-temps décon-

struit, aux frontières poreuses, se coule dans la matrice des rêves en échappant à toute logique de causalité. La liberté associative du spectateur peut alors s'infiltrer entre la minutie des détails visuels et sonores et la voix off. Dans cet interstice se forme une caisse de résonance où les combinaisons analogiques propres enflent. La durée des plans autorise cette circulation poétique.

Cette dérive de l'esprit reconstruit du sens, réexpérimente sur la base des récits livrés. Le rêve se développe en général sur trois temps : son expérience durant le sommeil, sa remémoration au réveil et sa verbalisation. Ici, il s'enrichit d'un quatrième : celui de la re-création. En recomposant, le spectateur ferme la boucle et revient à l'état initial du rêve.

Nous errons dans cet entre-monde, dans cette cité fantôme. La peur irrigue l'ensemble de ces narrations, aux accents souvent morbides de destruction, de perte, de dépossession. Et lorsque les rêveurs évoquent le sentiment d'inutilité suscité par des emplois vains, le spectateur voit leur désarroi se projeter sur les façades de bureaux vacants, désertés par la plupart des travailleurs rentrés chez eux.

Le bureau vide perd de sa fonctionnalité. L'employé, lui, ne trouve plus sens à un labeur qui lui permettait pourtant de s'épanouir auparavant. Même les métiers d'aide semblent particulièrement touchés : le praticien se consume à l'image de ceux qu'il n'arrive pas à sauver. L'absence de ressources confine à la paralysie, voire à la régression.

Ainsi la confession de l'employé sans cesse brimé par son ancien directeur ressemble à celle de l'enfant grondé et forcément fautif. Elle fait écho à l'analyse que fait le psychanalyste Bruno Bettelheim de *Rêver sous le III^e Reich*. Sous la dictature, les rêveurs sont infantilisés jusque dans leur inconscient. Mais dans leurs songes, les enfants, eux, alternent les situations d'impuissance avec des prises de pouvoir.

Si les rêves des adultes, sous la domination nazie, ne sont que persécution et absence de révolte franche, sous l'ère du capitalisme, l'assujettissement n'est pas encore complet. Certains rêveurs résistent, parfois avec brutalité. Leur inconscient distribue des coups, assassine. Car c'est le lieu de transgression, là où la censure n'a pas prise. L'humour, également, de certains conteurs fissure la chape, apporte les respirations subversives nécessaires aux narrations anxiogènes.

Et même lorsque la terreur prime, le ressassement nocturne est aussi une manière de se débattre, de ne pas accepter.

De toutes ces formes de luttes personnelles se dégagent des motifs récurrents, ceux d'une résistance globale à l'empoisonnement. Sophie Bruneau renoue ainsi avec la conception du rêve dans l'antiquité grecque : le rêve est vu et non fait, il a vocation d'oracle pour le rêveur qui n'en est pas l'origine mais le récepteur. Dans *Rêver sous le capitalisme*, les rêves valent comme message. Leurs vertus cathartiques permettent de matérialiser les peurs, d'en faire un récit pour les tenir à

distance. Le documentaire met en histoire ces rêves, il apprivoise les démons universels pour mieux les combattre. Ces cauchemars contemporains s'imposent comme la vision commune d'un dérèglement structural dangereux et non comme l'expression imminente de chaque personne. Ils dénoncent la limite franchie, celle de l'insupportable, à l'image de la douleur physique qui est le signal d'alarme du corps.

L'apparition du cauchemar aura d'ailleurs été, pour bien des rêveurs, le déclenchement de leurs arrêts de travail. La ligne de force tracée par le film est une balise, elle souligne l'urgence d'une affection diffuse. À l'heure où le saccage des droits du travail se fait loi, l'épidémie risque de se propager plus encore. Le corps social va devoir contrer. Il lui faut se réveiller et secouer sa peur. Afin de se soigner au plus vite, s'il veut sauver sa peau.

Juliette Borel

SOPHIE BRUNEAU

CINÉASTE

Biographie

Sophie Bruneau est anthropologue de formation.

Depuis 1993, elle a co/réalisé une quinzaine de films documentaires et une dizaine de créations sonores. Elle enseigne la pratique du cinéma documentaire à l'INSAS (école de cinéma belge) depuis 2009. Elle a cofondé alter ego films, une société de production indépendante basée à Bruxelles.

FILMOGRAPHIE

LA CORDE DU DIABLE

C'est l'histoire d'un outil universel et familier : le fil de fer barbelé. Elle remonte aux premiers colons, à l'esprit de Conquête et à la chasse au sauvage. Elle s'ancre dans l'espace-temps de l'Ouest américain. C'est l'histoire d'un petit outil agricole qui bascule en histoire politique et s'emballa avec le train du capitalisme. C'est l'histoire de l'évolution des techniques de surveillance et de contrôle. L'inversion d'un rapport entre l'Homme et l'animal. C'est l'histoire du monde de la clôture et de la clôture du monde. 2014, 88', HD couleur, stéréo (vo en / st fr, es, ndls, all)

ANIMAL ON EST MAL

Petite histoire technique (et politique) du fil de fer barbelé. 2014, 11' 47", HD couleur, stéréo (vo en / st fr)

L'AMÉRIQUE FANTÔME

Octobre 2013. Dans un lieu de transit à Nogales, ville frontalière entre les Etats-Unis et le Mexique, des migrants attendent de rentrer chez eux. Ils viennent d'être reconduits par la police des frontières américaine. Parmi eux, 4 jeunes mineurs d'origine mexicaine racontent leur première expérience de « la traversée du Mur » par le désert de Sonora. Depuis dix ans, cette zone dangereuse située au sud de l'Arizona est devenue un couloir de la mort. 2014, 23'48", HD couleur, stéréo (vo es / st fr, en)

En coréalisation avec Marc-Antoine Roudil :

L'ESPRIT ET LES MAINS

CHU de Clermont-Ferrand. Service de neurochirurgie dirigé par le Professeur Jean Chazal. Dans le huis clos du bloc, on se prépare pour l'opération d'une tumeur au cerveau. Le neurochirurgien et son équipe coopèrent autour du patient. Ils iront ensemble jusqu'au bout de la nuit. 2017, 31', HD couleur, stéréo (vo fr / st en)

MADAME JEAN

Une ancienne ferme dans le sud du Cantal, au bord de la route. Madame Jean est assise à la table. Elle accueille Marie-Hélène Lafon, écrivain. Toutes deux sont filles de paysans et ont une histoire en commun. 2011, 71', HD couleur, stéréo (vo fr / st en)

LA MAISON SANTOIRE

Lecture à deux voix d'une nouvelle écrite par Marie-Hélène Lafon. 2011, 11', HD couleur, stéréo (vo fr)

TERRE D'USAGE

Un territoire, l'Auvergne. Une ligne d'espace qui court de Vercingétorix à la mondialisation. Un personnage, ancien communiste, qui s'appelle Pierre Juquin. Des rencontres avec des gens qui pensent, agissent et sont. Des situations qui parlent République, religion, capitalisme et guerre. Un portrait en structure mosaïque qui suggère comme un état des lieux. 2009, 112', HDV couleur, stéréo (vo fr / st en)

ILS NE MOURAIENT PAS TOUS MAIS TOUS ÉTAIENT FRAPPÉS

Chaque semaine, dans trois hôpitaux publics de la région parisienne, une psychologue et deux médecins reçoivent des hommes et des femmes malades de leur travail. Ouvrière à la chaîne, directeur d'agence, aide-soignante, gérante de magasin... Tour à tour, 4 personnes racontent leur souffrance au travail dans le cadre d'un entretien unique. Les trois professionnels spécialisés écoutent et établissent peu à peu la relation entre la souffrance individuelle du patient et les nouvelles formes d'organisation du travail. 2005, 80', 35mm couleur, Dolby SRD (vo fr / st en, ndls, es)

MON DIPLÔME, C'EST MON CORPS

En psychothérapie depuis janvier 2000, Madame Khôl travaillait comme femme de ménage pour cinq employeurs différents jusqu'au jour où elle fit une chute dans un escalier. 2005, 18', Beta num couleur, Dolby SRD (vo fr)

MORAMANGA

TOUT CE QUI EST BEAU N'EST PAS CHER

Au carrefour d'une ville de Madagascar tout est en mouvement, sauf un arbre. 2002, 6', 35mm couleur, Dolby SR

L'ENFANT PARLE ARBRE

Paroles et dessins d'enfants d'une école primaire sur le monde des arbres et les arbres du monde. 2002, 6', Beta SP couleur (vo fr)

ÉLOGE DE LA PLANTE

Entretien avec Francis Hallé, botaniste. 2002, 55', Beta SP couleur (vo fr)

ARBRES

Arbres est une histoire de l'Arbre et des arbres. Il commence par les Origines puis voyage à travers le monde des arbres et les arbres du monde. Le film raconte les grandes différences et les petites similitudes entre l'Arbre et l'Homme avec l'idée prégnante que l'arbre est au règne végétal ce que l'Homme est au règne animal. Arbres est un parcours dans une autre échelle de l'espace et du temps où l'on rencontre des arbres qui communiquent, des arbres qui marchent, des arbres timides ou des arbres fous... Arbres renverse quelques idées reçues en partant du constat que l'on voit toujours l'animal qui court sur la branche mais jamais l'arbre sur lequel il se déplace. 2001, 50', 35mm couleur, Dolby SR / avec les voix de Michel Bouquet pour la version française Marianne Faithfull pour la version anglaise

PARDEVANT NOTAIRE

Pardevant notaire est l'histoire croisée de quatre situations notariales dans une étude de Haute-Auvergne. A travers le récit de deux ventes négociées, un inventaire et un dossier de succession, l'étude du notaire devient le règne des histoires de propriété et d'argent, des conversations intimes et des échanges secrets, bref de la comédie humaine. 1999, 75', 35mm couleur (vo fr, st en)

PÊCHEURS À CHEVAL

Pêcheurs à cheval est une évocation poétique d'une rencontre entre l'homme, la mer, le cheval et le vent. Mi-hippocampes, mi-pégases, 3 pêcheurs chevauchent les vagues entre ciel et mer. 1993, 13', 35mm noir et blanc, Dolby SR

RÊVER

SOUS LE CAPITALISME

UN FILM DE SOPHIE BRUNEAU

Assistante réalisation : Chloé Malcotti

Prise de vue : Johan Legraie, Hichame Alaouié,
Pierre Choqueux, Maxime Fuhrer

Prise de son : Ludovic Van Pachterbeke, Corinne Dubien,
Marc-Antoine Roudil, Sophie Bruneau, Fabrice Osinski

Montage image : Philippe Boucq

Montage son : Valène Leroy

Mixage : Aline Gavroy

Étalonnage : Michaël Cinquin

Bruitage : Philippe Van Leer

Producteurs délégués : Sophie Bruneau, Sébastien Andres

Une production alter ego films et Michigan Films
en coproduction avec la RTBF, ARTE G.E.I.E., le CBA,
le Fresnoy, avec l'aide du Centre du Cinéma et
de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles,
du VAF, et le soutien de la bourse brouillon d'un rêve de la Scam.

2017 / 63' / 16/9 / couleur / Dolby stéréo 5.1 (VO FR / ST EN)

alteregofilms.be



Scam*



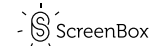
arte

CA

VAF

CONTACTS BELGIQUE

Presse & Diffusion sortie salles Belgique



Anne Kennes

anne@sparklebox.be

www.screen-box.be

www.sparklebox.be

T + 32 (0)486243400

Production & Distribution

alter ego films

46 rue d'Écosse

1060 Bruxelles / Belgique

info@alteregofilms.be

www.alteregofilms.be

T + 32 (0)2 534 93 77

Promotion & festivals à l'international

CBA Centre de l'audiovisuel à Bruxelles

19F, avenue des Arts

1000 Bruxelles / Belgique

promo@cbadoc.be

www.doc-cba.be

T + 32 (0)2 227 22 34

CONTACT FRANCE

Distribution sortie salles France

Philippe Elusse

DHR distribution / À vif cinémas

philippe@d-h-r.org

T + 33 (0)6 11 17 79 91

Relations presse

Samantha Lavergnolle

lavergnolle2@gmail.com

T +33 (0)6 75 85 43 39