

★ On dirait que tu mesures cet éloignement dans le temps en parcourant l'espace...

C'est très difficile pour la personne actuelle d'imaginer qu'aller à Rouen à l'époque, c'est un voyage dangereux, dont on ne sait pas si on va revenir. Ça passe vraiment par une perception du monde qui est tout à fait différente, au niveau même du corps. Pour approcher cette perception, j'ai été amené à ré-arpenner les lieux, à faire précisément ce travail du corps, et là en l'occurrence du corps de la chef opératrice. Mais j'ai tenu à ce qu'on entende ses pas, qu'on soit vraiment avec la caméra à l'épaule, alors que d'habitude je fais plutôt des plans fixes. Il s'agit d'arpenter des espaces, de les mesurer presque. Ce qui est passionnant, et qui a été très fort pour tout le monde je crois dans le film, c'était d'imaginer ces lieux différemment: le quartier de Beaubourg où je passe ma vie, imaginer qu'à l'époque, c'est une petite paroisse de quartier, avec tous ces gens qui habitent là, dont des jansénistes. On arpente l'église Saint-Meri, l'église Saint-Médard... Le cloître de Port-Royal de Paris dans le film est un hôpital maintenant, et je voulais qu'on voit les caisses avec les draps, les gens qui entrent, montrer que l'affectation des lieux a complètement changé. À Port-Royal des champs il n'y a plus rien dans le paysage, il y a une pelouse...

★ Peux-tu parler des convulsionnaires?

Je voulais que le film se termine là, parce que je voulais qu'il y ait une contradiction avec le jansénisme intellectuel qu'on a entendu jusque là, et ces convulsionnaires viennent plutôt d'un jansénisme spontané, populaire. Les convulsionnaires, c'est d'abord passé par les curés parisiens qui étaient d'un milieu un petit peu plus simple et qui étaient extrêmement aimés de la population. Il y en avait un qui s'était cousu une épine dans le cœur. Evidemment l'épine s'est infectée, et il a été enterré dans le cimetière de Saint-Médard, et les gens ont commencé à venir sur la tombe, à prendre des mèches de cheveux, puis il y a eu les premières crises d'hystéries. Le jansénisme populaire s'est développé avec tout un discours sur la grâce efficace, qui se manifeste, irrésistible, comme une ivresse, et ces gens étaient persuadés qu'ils étaient agis par Dieu. Au sein même du parti janséniste officiel, il y a des gens qui se sont radicalisés au côté des convulsionnaires en disant: c'est un signe, ces gens-là nous préviennent...et de quoi ils nous préviennent? Evidemment, que l'église va vers le mauvais chemin. Ils créaient une espèce de théâtre pour montrer aux gens la vérité de ce qui se passait, l'oppression subie par les jansénistes, mais ils préviennent aussi de ce que l'athéisme va apparaître et que c'est la fin de la religion. C'est évident qu'il y a un appel! J'ai tenu à ce que ce soit présent dans le film comme conclusion, comme une ouverture, sans expliquer tout le phénomène, mais en donnant des éléments radicaux, étranges... Un peu comme un vertige final.

★ Est-ce que le vertige dont tu parles n'est pas ce qui se retrouve dans tes autres films?

Absolument! C'est très étonnant les convulsionnaires... Cela m'intéressait comme la suite logique de cette démarche un peu exigeante des jansénistes, qui consistait à dire, nous on veut bien la vie, mais on veut que ce soit intense... Et du coup, effectivement, Angélique qui se retrouve avec une abbaye très jeune, dit à sa famille: d'accord, vous m'avez mis là, mais moi je vais le faire vraiment, j'y vais, je fais la réforme, on va respecter la règle, on va redonner du sens à tout ce qui n'était que des habitudes. Bourdieu était fasciné par les jansénistes qui analysaient très lucidement ce qui est de l'ordre du déterminisme de la naissance et puis disaient: «On n'est pas dupe de cet espèce d'ordre qui n'est que provisoire et idéologique, on ne va pas aller contre, mais depuis l'intérieur on va refuser que les autres soient là comme ça, par arrangements...» Il faut se dire que cette société-là, jusqu'à la révolution, repose sur ces choses données comme acquises, et eux, en redonnant du sens, avaient une façon de perturber absolument toutes ces espèces d'accords qui étaient faits entre le Dieu, le Roi... Ils ont une façon de se poser là-dedans qui prend une forme de pratique romanesque de la vie qui me touche beaucoup!

Il y a aussi quelque chose qui me plaît dans leur graphomanie, c'est incroyable, il y a une prolifération de textes, et on recopie la moindre note... De façon générale, tout ce qui crée, qui pense, sculpte, qui peint, fait du théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle, non pas est janséniste, mais a dû se placer dans cette histoire-là. C'est vraiment important par rapport à l'invention de ce que peut être le classicisme français. Même Louis XIV qui met fin à Port-Royal, son goût va être complètement formé contre le baroque pur et dur des jésuites par exemple. Les pièces de Molière, de Racine, de Mme de Sévigné, enfin le grand genre français, est né de ce conflit entre des gens qui pensent d'un côté, que ce Dieu un peu évanescant, il faut le montrer de plus en plus, le figurer voire faire des trompe-l'œil, comme une espèce de mise en théâtre. Et puis d'un autre, au contraire, non, s'il existe il est là de toute façon, caché, il est dans la nature, donc il faut refuser les courbes, la gratuité des choses, le décor pour le décor... Je me reconnais comme venant de ce classicisme-là.

Ré-arpenner Paris, Versailles, Port-Royal et même Rome, Bruxelles à la lumière de cette Histoire-là, c'était tout à fait nouveau pour moi. J'essayais vraiment de me mettre dans ce temps-là, et aussi d'y amener les autres. Je pense que c'est un tournant historique très important. C'est un peu la charnière entre le monde d'avant, plus religieux, des croisades, et puis le monde moderne. Je pense qu'aujourd'hui, on est un petit peu dans un basculement, dans des termes différents, mais il y a un peu une même incertitude qui est là, et donc c'est intéressant d'utiliser ça comme métaphore. Après, j'essaie surtout de ne pas tirer de conclusion. Je ne pense pas qu'un film serve à donner des réponses, mais par contre ça ouvre, ça donne à entendre, ça donne à voir. Et puis à partir de là, si j'ai bien fait mon travail, ça devrait amener les gens à se poser des questions sur ce qu'on peut tirer de cette époque. {MATHIAS BOUFFIER ET FRÉDÉRIQUE DEVILLEZ}

(suite et fin de l'entretien à paraître dimanche 19 novembre, dans Manéci 5)

## Manéci

Bijan Anquetil, Mehdi Benallal, Grégory Bien, Mathias Bouffier, Christophe Clavert, Paul Costes, Thierry Dente, Frédérique Devillez, Luisa Herrera, Elise Heymes, Sylvain Maestruggi, Boris Mélinand, Briec Mével, Victorine Seitz, Florine Synoradzki

Contact: maneci@no-log.org

# MANÉCI 4

LE JOURNAL  
DES ÉCRANS  
DOCUMENTAIRES  
DU DIX-HUIT  
NOVEMBRE  
DEUX MILLE SIX

## SELECTION PREMIER GESTE

### LA TRAVERSÉE

Élisabeth Leuvrey  
2006, 55 minutes, Algérie - France

La question de l'immigration a, et à juste titre, interpellé de nombreux documentaristes. La juste idée de la réalisatrice Elisabeth Leuvrey est d'avoir choisi l'espace d'un bateau (le ferry *l'île de beauté*) et le temps de la traversée Marseille-Alger pour l'évoquer. Dans le sillage de ce bateau, c'est un visage de l'immigration entre la France et l'Algérie qui se dessine. La réalisatrice et son équipe ont entrepris pendant une vingtaine de traversées de recueillir les paroles de ces migrants, pris entre deux mondes, entre pays d'accueil et pays d'origine. Il y a ceux qui rentrent au bled, ceux qui vont en France pour la première fois. Un retour vers des êtres aimés pour certains, un voyage vers l'inconnu pour d'autres... Le dispositif, d'une juste sobriété, consiste à laisser des discussions se nouer entre différents passagers. De ces rencontres, parfois trop brèves, ressortent quelques magnifiques personnages, qui, à travers leurs mots, donnent à sentir toute la profondeur et la complexité de la qualité d'immigré.

Le temps du voyage est souvent un moment de vérité, où l'on peut dire à un inconnu ce que l'on ne dit parfois pas à ses proches. Il y a milieu du film, au milieu de la nuit, un moment magnifique, celui d'une confession faite par un homme Ben à une femme qui restera muette et dont l'on n'apercevra que la silhouette. Ben confesse toute l'ambiguïté de sa situation "condamné à l'entre-deux" et compare le bled à une vieille tante que l'on visite forcé, par devoir, et que l'on regrette pourtant juste après l'avoir quitté. «Est-ce qu'il existe un monde qui ne soit ni l'un ni l'autre? L'idéal serait d'arriver à faire de ces deux mondes un troisième monde». Tous les personnages ne vivent pas sa situation avec autant de tourments, comme cet homme qui affirme changer de pays avec autant de facilité qu'il passe du costume cravate à la *djellaba*. Mais pour tous, ce voyage est aussi un voyage intérieur où l'irrationnel, le phantasme ont aussi part. Ce bateau représente justement un espace indéfini entre ici et là-bas et le temps de la traversée un moment de détachement où il est possible de poser un regard sur son passé et son futur.

Et ce sont les contours de ce monde imaginaire qu'arrive par moments à dessiner Elisabeth Leuvrey, loin de toute analyse sociologique ou historique du phénomène de l'immigration. Elle y parvient lorsque les bribes de vies, de dialogues, entrent en résonance avec le bruit titanique du bateau, les reflets de la lune sur la mer... Le reste du temps, l'on pourra regretter la manière parfois anecdotique qu'a la réalisatrice de glisser sur l'expérience de ces personnages. Mais la force de son film demeure de tenter de faire apparaître ce bateau tel un théâtre flottant entre deux mondes, théâtre où se jouerait une éternelle pièce, celle des déracinés, des migrants. Elle nous rappelle ainsi qu'au-delà des statistiques du ministère de l'Intérieur la question de l'immigration est aussi celle des origines et de la destination. {BIJAN ANQUETIL}

## LA CASSETTE

Adel Soufiane

2006, 20 minutes, Algérie - France

À la fin des années 80, Zouina part rejoindre son mari, mécanicien en France, avec ses quatre enfants. Seize ans plus tard, l'un d'eux, Adel, tombe par hasard sur une cassette que la famille de Zouina lui avait envoyée de Kabylie peu après son départ. Il l'écoute, et n'en revient pas. Ce qu'il entend est plus beau que tout. Il en fera un film, probablement le meilleur de ce festival. La cassette est tellement belle qu'Adel Soufiane prendra deux décisions d'un courage et d'une intelligence exemplaires: laisser à entendre la cassette dans son intégralité, et ne pas lui adjoindre d'images. Il faut sans doute du courage pour partir filmer les quatre coins du monde, mais combien en faut-il davantage pour ne rien filmer. Du courage, et de l'intelligence: Adel Soufiane a pensé que l'émotion serait pleine, complète, intacte, vierge, si chaque spectateur entendait le contenu de cette cassette sans que rien ne lui soit montré en plus. Il a eu l'intelligence et la pudeur de garder pour lui les images que cet enregistrement lui évoquait irrésistiblement, sans chercher à en produire une quelconque et (forcément) vague équivalence en couleurs ou en noir et blanc, en format rectangle ou carré, pour spectateurs amnésiques en quête d'images absorbantes. Adel Soufiane s'est juste contenté de traduire en lettres blanches sur fond noir tout ce qu'on y entend. Pour prendre une telle décision, qui renvoie à leur gratuité et vanité la plupart des images qui se produisent aujourd'hui, il fallait que le réalisateur de ce film sache mesurer l'incomparable beauté de l'enregistrement sur lequel il a eu la chance de tomber. Un enregistrement qui s'est fait tout seul, pourrait-on dire. La cassette s'est invitée chez la famille de Zouina où elle a consciencieusement enregistré les paroles des uns et des autres, du moins tant que personne ne la stoppait. Et chacun, la mère de Zouina, son frère, son père, telle nièce, tel neveu, raconte en quelques mots sa tristesse, sa joie, sa béatitude, sa colère et son désir. Le grand-père, en particulier, nous touche par son ignorance de la technologie, de ce dérisoire objet qu'est un magnétophone. Il est paysan, et pour lui expliquer ce qui est en train de se passer, on lui dit que la cassette «ramasse» ses mots... Les doléances, les félicitations, les mots d'amour sont entrecoupés de passages de magnifiques chansons de *rai* kabyles. Merci, Adel, d'avoir bien voulu partager ton trésor avec nous. {MEHDI BENALLAL}

## LA PRISONNIÈRE DU PONT AUX DIONS

Gaël Lépling

27 minutes, 2006, France

*N'attendez pas la forme avant la pensée mais en même temps elle sera là.*

Arnold Schoenberg, *Moses und Aron*

«On découvre que l'on a tourné un film politique au lieu de tourner politiquement un film.», disait Godard, parlant d'un de ses films, aux alentours de 1969. C'est dans cet écart, entre un sujet et son traitement, que va porter notre interrogation sur le film de Gaël Lépling, *La Prisonnière du Pont aux Dions*.

Le film débute par un carton déroulant qui le présente comme un témoignage-souvenir sur Nathalie Ménigon, membre d'Action Directe<sup>1</sup> enfermée depuis bientôt vingt ans dans une prison française. À travers le personnage de Ménigon, c'est du «terrorisme» d'extrême gauche européenne et des conditions de vie dans notre société dont il est question. Le dispositif sur lequel repose le film est le suivant: confronter le lieu où les membres d'Action Directe ont été arrêtés le 21 février 1987, une ferme proche de la ville de Vitry-aux-Loges et cette ville elle-même, à divers textes lus chacun par différentes voix *off*. Quatre textes vont ainsi se succéder: le premier d'Alain Badiou qui analyse les combats communistes du xx<sup>e</sup> siècle (première partie du film *La Passion du réel*); un descriptif de la ville de Vitry-aux-Loges (seconde partie du film *Une Saison à Vitry*); l'extrait d'un manifeste d'Action Directe (troisième partie du film *Une Histoire française*); enfin, un résumé biographique sur Nathalie Ménigon, lu dans un champ par celui qu'on soupçonne être le réalisateur du film. De ces éléments et de la construction auxquels ils donnent lieu, un film violent et exigeant aurait pu voir le jour. Voyons pourquoi ce but me semble avoir été manqué.

«Ce qui compte, c'est le ton, ou l'accent, la nuance, comme on voudra l'appeler, c'est-à-dire le point de vue d'un homme, l'auteur, mal nécessaire, et l'attitude que prend cet homme par rapport à ce qu'il filme, et donc par rapport au monde et à toutes choses: ce qui peut s'exprimer par le choix des situations, la construction de l'intrigue, les dialogues, le jeu des acteurs, ou la pure et simple technique, «indifféremment mais autant». [...] C'est que le cinéaste juge ce qu'il montre, et est jugé par la façon dont il le montre.»<sup>2</sup> Ce qui peut être dit d'une autre façon: un film est une «vision morale», c'est-à-dire un «regard» sur le monde. Mais si ce regard, comme le note Rivette, peut passer indifféremment par tous les éléments qui constituent le film, il passe en dernier lieu par la manière dont sont filmés les êtres et les choses, par ce qui fait la matière propre du film.

L'importance de cette matière filmique (visuelle et sonore) dans le dispositif de ce film en faisait un élément central de sa réussite. L'esthétique télévisuelle des prises de vues - plans courts, quasiment de même durée, panoramiques rapides et mécaniques - ne permet pas de voir quoi que ce soit de ce qui est montré. L'exemple le plus frappant de cette faillite est la seconde partie du film, *Une Saison à Vitry*, où, ce qui se voudrait une présentation ironique sur l'organisation urbaine (avec une voix *off* détaillant tous les atouts touristiques de l'endroit) ne diffère pas d'un «sujet» sur la ville au journal de 12h30 de France 3 Région.

Dire un texte, c'est en faire surgir le sens. Le maniérisme avec lequel ils sont ici lus empêche une compréhension libre du sens, compréhension qui donnerait au spectateur un recul vis-à-vis de ce qu'il entend et une possibilité de juger.

L'arbitraire qui règle la plupart du temps la succession des plans et leur rapport à la voix *off*, n'a comme pendant que la lourdeur signifiante de certains passages (montrer des moutons quand on parle de la population française). Comme s'il revenait au texte de tout prendre en charge, l'image est soumise au discours: symptomatique est l'absence du son direct - ou sa quasi disparition derrière la voix *off*, et son remplacement çà et là par quelques sons inquiétants.

Derrière cela il y a l'idée, assumée ou non, qu'il suffisait de parler de Nathalie Ménigon et d'Action Directe pour être politiquement juste. C'est la marque habituelle de la bonne conscience où tout est délégué au sujet et au discours et qui, de Costa-Gavras à Tavernier,

et ici dans sa version expérimentale, néglige de prendre en compte la matière filmée. Le film s'en tient à son discours et à ses (bonnes) intentions.

Il résulte de tels (non) choix esthétiques, que la violence dont-il est question dans le sujet et les textes n'est jamais présente à l'écran. Expliquons-nous: si le film parle de lutte armée, de terrorisme, des conditions de vie en régime capitaliste, à aucun moment il ne fait sentir la violence - violence de la société, violence d'Action Directe comme réponse à cette violence, violence de l'emprisonnement.

Qu'aurait alors été un film politiquement juste? Un film où l'horreur des faits serait passée dans les images où, textes et images, par une opération proprement cinématographique, auraient été empreints de cette violence. Faire entendre un texte, montrer un lieu, poser un regard, un jugement sur ce qui est dit et sur la réalité du monde (image et son), en bref, rendre étranger et inquiétant ce qui est habituel, ce devait-être le passage obligé d'un film abordant ces sujets. «Chacun s'habitue sournoisement à l'horreur, cela rentre peu à peu dans les mœurs, et fera bientôt partie du paysage mental de l'homme moderne; qui pourra, la prochaine fois, s'étonner ou s'indigner de ce qui aura cessé en effet d'être «choquant»»: le film échoue en ce qu'il énumère des faits sans nous faire sentir cette horreur.

Un ciné-tract, récemment réalisé en hommage aux deux jeunes victimes de Clichy-sous-bois (*Europa 2005*, 27 octobre, à voir sur: <http://www.youtube.com/watch?v=EGUo6lQ9zlc&mode=related&search>) est l'exemple d'un film politiquement juste. Là, de deux simples panoramiques, une grande violence se dégage.

Un film sur Nathalie Ménigon reste à faire. {CHRISTOPHE CLAVERT}

<sup>1</sup> Organisation de lutte armée d'extrême gauche qui exécuta plusieurs attentats contre des institutions étatiques et patronales et assassina deux de leurs représentants entre 1979 et 1987.

<sup>2</sup> Jacques Rivette, *De l'Abjection*, in *Cahiers du cinéma* n°120, juin 1961

<sup>3</sup> *ibid.*

## PALMARÈS

### FRAGMENTS SUR LA GRÂCE

Entretien avec Vincent Dieutre, première partie

★ Dans *Fragments sur la grâce*, il y a quelque chose de l'ordre du vécu affectif de l'Histoire... Dans *Leçons de ténèbres*, c'étaient les tableaux du Caravage, dans *Rome désolée*, c'était la ville de Rome, dans *Mon Voyage d'hiver*, les *lieder* de Schubert... à chaque fois, il s'agit d'un objet dont tu te fais le médiateur?

Absolument. Il y a une idée de dialogue, dans mes films, entre plusieurs couches, et souvent l'une de ces couches est effectivement l'œuvre de quelqu'un d'autre. L'expérience ne m'intéresse pas dans ce qu'elle a de complètement singulier. Elle ne m'intéresse que quand elle rejoint une préoccupation collective, générale. J'aime beaucoup les films à la première personne, mais j'ai toujours peur que ces films très subjectifs et très personnels deviennent vraiment des choses à usage interne. Là où ça devient intéressant, c'est d'aller à la fois au bout de l'expérience donnée dans sa singularité, de refuser la banalisation, et d'aller là où ça rejoint ce qui est hors des spécificités de chacun. Pour moi ça passe forcément par le vécu des villes, de l'Histoire, de l'art comme bien collectif... Il faut créer à l'intérieur du film un dialogue qui permet que cette singularité fasse un itinéraire vers le collectif, des allers-retours. Et c'est là que le spectateur peut éventuellement entrer, dans l'espace qui se crée au sein même du film.

★ Par rapport à tes films précédents, qu'est-ce qui change, dans cet équilibre entre les différentes couches de récit?

Ce qui était présent dans mes autres films, le côté journal intime, mais également le côté histoire d'un tournage et d'une équipe, est ici beaucoup plus réduit, alors que la place donnée à l'objet est beaucoup plus grande. C'est comme s'il y avait quatre-vingt pour cent de tableaux dans *Leçons de ténèbres*. Ce n'est pas seulement un dialogue interne du film avec l'objet autour duquel on tourne. Port-Royal prend toute la place. Et puis ce ne sont plus seulement des œuvres d'art dont il est question, mais des gens, les jansénistes, qui ont des histoires. La parole leur est donnée dans le film, mais aussi à leurs ennemis. L'idée était de saisir un moment dans sa complexité.

Le journal intime est là, très présent, mais il est lui-même devenu collectif puisqu'il y a comme noyau du film une espèce de cénacle de lecteurs qui se réunissent dans un lieu un peu abstrait.

Le côté film en train de se faire et le côté journal ne disparaissent pas pour autant, parce que c'est très important qu'on soit là, on devient un petit peu le fusible du film. Plus on avance dans le récit, plus toute cette équipe, tout ce dispositif devient lui-même un peu blessé par cette histoire et évolue de la même manière. Ce qu'on a poussé assez loin, puisque même le professeur qui est interviewé, joue à la fin: il commence à être lui aussi contaminé.

★ «Comme pris de convulsions...» Revenons à cette question du singulier et de l'universel. Dans *Fragments sur la grâce*, le mouvement semble s'inverser par rapport à tes autres films: tu pars d'abord de l'Histoire et des événements de l'époque...

Oui, le principe de ce film-là c'était d'inverser le mouvement. Mais le résultat, au fond, est la suite logique de ce que j'ai fait auparavant. C'est vrai que là on part vraiment de l'autre, l'autre dans le temps. La démarche historique en tant que «pédagogie», notamment la démarche historique télévisuelle, a tendance à prendre les choses et les ramener vers le présent. Alors que justement pour créer un espace dans lequel éventuellement il pourrait se passer quelque chose, il fallait repousser ça dans une étrangeté, qui est celle (d'abord) de gens qui ont une façon totalement différente d'aborder le monde. Et le rendre visible, par exemple par le travail sur la prononciation... Rien que cela, casse cette volonté de rendre l'histoire hyper familière. C'est un travail qu'a essayé de faire Rossellini, ou Peter Watkins quand il parle de la Révolution anglaise ou de la Commune. Watkins ne s'appuie pas trop sur l'interprétation d'un acteur. Un comédien est parfois crédible, mais il est crédible dans l'image qu'on peut se faire d'un personnage de l'époque. J'aime lorsque Sacha Guitry joue Louis XIV. C'est assumé comme étant une espèce de relecture... Souvent les films historiques en disent plus sur leur temps, sur la difficulté que nous avons à représenter le passé.