

par ne plus renvoyer qu'au cinéma, enfin à ce que Daney appelait l'audiovisuel. Et le cinéma, ce que moi j'attends du cinéma, passe par une ambition plus grande, peut-être celle d'être tout le temps à remettre en question la croyance, la convention, les acquis du spectateur. C'est-à-dire ne jamais prendre comme donné que quelqu'un va s'asseoir et forcément percevoir ce que je lui dis dans les termes d'une habitude, qui est celle de la consommation de récit. Il y a d'autres habitudes, c'est vrai, le documentaire aussi est devenu une convention, mais l'idée que je développe là, c'est de laisser entre les différentes couches de récit, entre les différentes textures d'image un espace qui est infime, qui est entre les coupes, dans le montage, qui est le chemin du spectateur, selon sa pratique de spectateur, ses préoccupations personnelles, sa culture. C'est-à-dire que normalement il y a assez de place pour quelqu'un d'autre. Les films sont ouverts, enfin sont voulus comme tels. Après on peut aussi renverser la chose et dire que c'est beaucoup plus autoritaire... mais ce n'est pas la même autorité, ce n'est pas une autorité d'habitude. C'est plus une prise de conscience du: «Si vous regardez jusqu'au bout, si vous suivez le processus, vous ne serez pas le même en sortant qu'en entrant». Quand les films marchent, j'aimerais qu'il y ait vraiment quelque chose d'effectif.

C'est dans cet espace que peut s'inventer, s'il en est, une beauté contemporaine. Parce qu'elle ne sera pas une re-sucée de ces objets de référence, que ce soit *Le Voyage d'hiver*, *Le Caravage* ou *Racine*, etc., et elle ne sera pas non plus une espèce de trivialité stylistique retravaillée, qui est un petit peu l'école de ce que j'appelle le "social-gore" français, c'est-à-dire, très dur, les gens qui n'ont plus rien... ce qui finit par être aussi une convention. Donc là j'essaie de créer une dialectique interne, c'est le côté film-installation d'ailleurs. Le travail du spectateur va être de subir ces chocs, ces glissements, de styles, de nature d'images, de rythme.

Le sujet, l'histoire, les acteurs, tout ce sur quoi on bâtit un budget maintenant, ne sont pas du tout pour moi les enjeux de création d'aujourd'hui. Tout ce qui peut questionner cette habitude, pour moi ce n'est pas la tradition d'avant-gardisme où il faut absolument toujours questionner, mais une espèce de classicisme du modernisme que le XX<sup>e</sup> siècle a inventé. Ce serait en gros les minimalistes américains, le cinéma de Warhol ou de Michael Snow, qui consiste à tout remettre à plat et à questionner le dispositif lui-même. Et ça génère un style, une beauté qui permet de dire, je pense, la condition actuelle de façon beaucoup plus précise que de s'en remettre au récit conventionnel, fiction ou documentaire, puisqu'il y a beaucoup de fiction qui travaillent ça aussi.

★ On voit toutes les coutures du film mais en même temps on est pris dans la fiction. C'est étonnant la manière dont la grâce s'insinue dans le film au moment où les comédiens ferment les yeux...

Oui, c'est un effet de Méliès, on met la musique «dormez, dormez», et moi je touche les comédiens... Il y a cette idée de la grâce de la croyance, d'un seul coup, pourquoi pas, on va faire un truc... C'est la confirmation de ce que les gens eux-mêmes commencent à être affectés par mon film. Si on regarde bien, on voit qu'eux aussi ont des bandages, on ne sait pas trop d'où ça vient, et je les endors comme ça. Moi je serais un peu le thaumaturge qui tire les ficelles. Et puis à la fin le tireur de ficelles tombe, il se rend devant la tragédie, la grâce, enfin on ne sait pas, et il reprend cette position des religieux quand ils sont ordonnés, quand ils donnent leur vie à Dieu. C'est la soumission, on ne peut pas être plus à plat ventre devant quelqu'un, être en croix par terre... Et puis encore une fois, ça passe par le corps, il n'y a pas besoin de faire une voix *off* disant: je commence à être touché par le film. Je voulais quelque chose de marquant, de plus spectaculaire en quelque sorte, ce qui m'a valu d'ailleurs de me faire écraser les mains par un autobus, mais bon, sur le moment je ne me suis rendu compte de rien... En plein sur la ligne blanche, au milieu des voitures!

{ PROPOS RECUEILLIS PAR MATHIAS BOUFFIER ET FRÉDÉRIQUE DEVILLEZ }

#### 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, Brieuc Mével, Victorine Seitz, Florine Synoradzki

Contact: maneci@no-log.org

# MANÉCI

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



#### CABINET D'ESSAI ET DE CURIOSITÉ

##### ARTEL

Sergei Loznitsa  
2006, 20 minutes, Russie

Le sifflement du vent d'hiver nous tire d'emblée de notre torpeur et de la chaleur du lieu où l'on se trouve. Le son amène l'image et soutient, avec force, un paysage tout en fragilité, aperçu depuis une cabane, à travers une percée. Nous sommes encore à l'intérieur, à l'abri de la neige et de la pluie qui tombent sur ce champ, cette terre blanchie par le froid, sans nom. Le vent est relayé par des grincements et de faibles aboiements de chiens, tandis que la terre, l'eau et l'air composent une campagne, aux contours doux et gracieux, comme filmée à son insu, comme volée par une captation fixe et sûre. Car Loznitsa sait où il nous emmène. Comme pris par la main, le temps d'un plan noir intermédiaire, nous découvrons un plan d'ensemble de cette campagne, depuis l'extérieur, cette fois. Des champs, une clôture, et devant, la coque d'un bateau. Les aboiements s'intensifient et l'on entend désormais le ronronnement d'un moteur. Au loin, un traîneau vient finalement traverser ce plan fixe et sobre. Se profile donc une présence humaine. Le plan suivant la confirme: un poteau électrique qui suggère que le lieu est habité, sinon du moins, visité. Ce que font trois silhouettes noires: elles avancent sur le blanc, dans le bruit puissant de leurs pas réguliers qui tassent la neige. Peu à peu, cette campagne au départ si désertée, se peuple de vie: des maisons dont les lumières laissent deviner la vie qu'elles abritent, des draps étendus sur une corde à linge, à travers champs, ou jardins, que vient renforcer la bande son, riche de miaulements, de pépiements, de caquètements, de bruits d'outils et l'appel d'une voix humaine. Du champ de neige vierge, nous voici arrivés, progressivement, dans un petit village. Lorsque l'image nous offre ces villageois, ils sont affairés autour de filets de pêche. En chef d'orchestre, Loznitsa suit sa partition: au silence traversé d'un vent presque lugubre, il ajoute, un à un, les composants de son poème visuel et sonore. De son introduction dépouillée, il nous entraîne, plan par plan, dans un monde où les cris lointains des animaux et les bruits des outils, laissent place aux gestes des habitants. Car il ne filme plus que le travail des pêcheurs.

Parti de la nature belle, mais presque hostile, dans son manteau d'hiver, il en vient aux animaux, puis aux hommes et à leurs outils. Arrangement organique, d'autant plus favorable à l'attention, que Loznitsa le déploie progressivement. Plan par plan, il nous impose désormais le travail de ces hommes, suggérant par un plan très poétique, qu'ils luttent contre le fantôme d'une mer ou d'un lac devenus glace épaisse. Comment pêcher lorsque l'eau et ses poissons ne sont plus accessibles? Avec un acharnement constant, par des gestes précis, répétés et persistants, à l'aide d'une hache ou d'une tronçonneuse, qui découpe la glace méthodiquement, d'un marteau-piqueur qui la brise laborieusement... Lorsque le vrombissement de la tronçonneuse se tait, les hommes se parlent, en ramassant du bois. Isolés dans le labeur nécessaire, comme échoués sur une banquise, ou ensemble dans l'effort, ils renouvellent, perpétuent leur survie. Tandis que d'autres,

de par le monde, détruisent et tuent, ils travaillent et bataillent contre la nature, pour survivre, au jour le jour. Et ils façonnent ainsi leur vie.

Leurs gestes renouvelés perpétuellement, sont scandés par les sons de leurs machines. Et quand jaillit la joie de l'un d'eux, qui, joueur, fait semblant de provoquer son compagnon de travail, pour qu'ils se battent, on assiste comme au dépassement de la contrainte, dans la liberté de l'accomplissement.

Ce film d'une grande pureté formelle, témoin discret de la vie de ces pêcheurs dans le nord de la Russie, s'épanouit véritablement dans son travail de poésie du voir et de l'entendre, grâce au décalage des correspondances entre l'image et le son. Il nous offre un moment de félicité, qui tire justement sa force du réel dans ce qu'il a d'absurde et de sensé à la fois. Absurde au premier abord, cette tension du labeur permanent, à l'écart d'un monde, où l'oisiveté rime avec la nécessité de l'épanouissement. Sensé, finalement, parce que cette tension dans le travail, répond à l'exigence première de la vie: la survie, loin de ce monde, le nôtre, où l'énergie vitale parfois se disperse, jusqu'à se perdre. Et, c'est justement en condensant le temps de cette journée des pêcheurs, que Loznitsa puise dans le profane et ce qu'il a de singulier et d'absurde en apparence, pour nous livrer la charge de sens essentiel, autrement dit, le sacré de leurs gestes. Nous confrontant à la vie, par des images atemporelles et "atopiques" et par un jeu analogue à la composition musicale, il confère au travail de ces pêcheurs, une dimension allégorique: il y a dans leurs gestes et leur vitalité, comme le poids de toute une vie, celle de l'humanité. Et Loznitsa nous entraîne dans sa propre compréhension subjective, singulière et concrète, comme ressentie de l'intérieur, de cette vie-là. {ÉLISE HEYMES}

À VOIR ET À MANGER en partenariat avec Documentaire sur grand écran

### LES MANGEURS DE POMMES DE TERRE

Yann Paranthoën et Claude Juvaniti  
1989, 120 minutes, France

Entre 1883 et 1885 Vincent Van Gogh réside à Nuenen la ville d'origine de sa famille. Durant cette période, il travaille beaucoup son dessin, multipliant les études, prenant pour sujet les très démunis, encore plus que lui, paysans de la région. *Les Mangeurs de pommes de terre* est un des tableaux qu'il peindra pendant cette période. Près de cent ans plus tard l'œuvre devenue célèbre repose dans un musée Hollandais. Si certains d'entre nous feront le déplacement pour la voir, la majorité ne la découvrira qu'au travers des plaisirs offerts par les techniques modernes de reproduction, pour la plupart, la pleine mesure de l'œuvre restera interdite. Yann Paranthoën travaille le son. Lorsqu'il part, pour l'atelier de création radiophonique, sur les traces de Van Gogh pour son *Mangeur de pommes de terre* il est naturellement dégagé de toute obligation de montrer.

S'il fait sien ce titre c'est peut-être par ce qu'il est de longue date un amateur (voire un collectionneur) de l'indispensable tubercule, ou peut être parce que c'est un titre magnifique: *Les Mangeurs de pommes de terre*. Sa simplicité n'a rien de réductrice, il est évident que ceux qu'il désigne sont tout sauf seulement ça. Déjà le titre résonne entre l'acte qu'il suppose et l'immense cage d'écho de l'imaginaire qu'il propose.

Plutôt que de questionner les gens qu'il rencontre sur Van Gogh, que ce soit aux champs ou au musée, Paranthoën les interroge sur la patate et ses variétés, sa consommation et sa culture. Lui reconnaissant la place de dénominateur commun entre principe nourricier et vecteur de culture populaire. Si au premier abord peu de choses semblent se dire, c'est parce loin de la recherche encyclopédique il préfère cueillir dans les conversations les surgissements de l'histoire populaire et les évocations du peintre plutôt que de le provoquer.

Michel Butor souligne dans *Les Mots dans la peinture* que l'effet d'un titre tient au contrepoint, aux allers-retours de l'attention du spectateur entre l'œuvre et son titre. Si ici rien n'est proposé à nos yeux, que tout vient à nos oreilles, l'on pourrait se croire loin de l'art pictural.

Mais Paranthoën défend l'idée que «la radio ça a à voir avec la peinture, et les sons, les couleurs». Et dans cette émission, ce cadre donc, il y a les lettres de Vincent à Théo, lues avec la douceur de l'accent hollandais. Il y a les sons de quelques objets, de quelques gestes, quelques endroits, travaillés, répétés comme matière. Il y a ces voix, celles des paysans, descendants de ceux qui ont rencontré Van Gogh, celles des enfants semblables à ceux à qui il donnait un peu d'argent en échange du repérage d'éventuels sujet de tableau, les voix nécessaires et très choisies des interprètes. Si si peu semble se dire c'est que ce peu est précieux. Il fragmente parfois les phrases, utilisant les mots ou leur traduction comme ponctuation, créant des édifices dont les fondations se meuvent, comme un jeu des quatre coins de la parole. Dans un délice de l'écoute qui ne perd jamais le sens. Il les dispose, compose avec les timbres, les langues, en use comme des traits, aplats ou lavis. Différents champs se constituent: récit, parole, geste vocal et se répondent. Faisant peinture de mots, il ouvre l'horizon que laisse entrevoir l'intuition de Butor. Sa quête rejoignant celle de Van Gogh: «Je suis à la recherche de couleurs que l'on ne peut nommer, mais dont pourtant presque tout dépend!», Paranthoën rend hommage autant au peintre qu'à ses sujets, avec la simple humilité de celui qui est entièrement investi dans l'écoute. {BORIS MÉLINAND}

### UNSER TÄGLICH BROT, «NOTRE PAIN QUOTIDIEN»

Nikolaus Geyrhalter  
2006, 90 minutes, Autriche

Nikolaus Geyrhalter nous plonge dans l'univers de l'industrie agro-alimentaire. Il passe en revue tout ce qui peut se retrouver dans notre assiette, nous décrit avec précision tous les aspects de cette production. Mais si l'on a une idée d'où vient notre assiette, il est clair que l'on éprouve rarement le désir d'en être le spectateur. Cette réalité nous effraie d'autant que l'on aime voir son assiette garnie.

Pas de voix off, pas de commentaires, tout est dans le cadre. La composition des plans est géométrique, équilibrée. Les plans en perspective des couloirs, des batteries et des serres évoquent l'agencement des prisons. On prend conscience des moyens déployés pour produire en masse, de l'ampleur de la machine. Oui, la production est bien ordonnée, un mécanisme bien huilé qui fait froid dans le dos. Geyrhalter déroule ce mécanisme pour

mieux décrire les animaux qui sont mis à mort de manière machinale et méthodique, une organisation bien traduite par des *travellings* fatalistes - une vérité qui tombe comme les entrailles d'un cochon - et des plans fixes qui montrent le mouvement des tapis roulants et des machines... À plusieurs reprises des plans suggèrent les plans suivants: l'homme qui s'interpose lors de l'accouplement récupère le sperme; le plan suivant, une blouse blanche manipule les lois de la vie derrière une vitre, en observateur.

Le film met les abattoirs et la production de fruits au même niveau: un travail qui s'accomplit comme un autre. Il parle d'une nature qui a évolué. L'époque de la chasse, de la cueillette et de la pêche est révolue. On y voit alors un aspect de la condition humaine. Les rares plans frontaux des ouvriers mettent en image des pauses-déjeuner. Comment ne pas s'empêcher de voir dans leur collation le produit fini de leur travail? Les ouvriers sont le prolongement de la machine qui les déshumanise.

On croit entrevoir une émotion humaine lorsqu'une employée fait tomber un poussin. Mais elle le ramasse et le remet dans une cagette comme si de rien n'était. Les seules émotions auxquelles on peut s'identifier sont celle des animaux, les cris des porcs, le regard des vaches.

Nous sommes des occidentaux habitués au confort, refusant une certaine réalité, cette vérité qui tombe comme les entrailles que nous portons tous en nous.

{GRÉGORY BIEN}

### UNSER TÄGLICH BROT, «NOTRE PAIN QUOTIDIEN»

Geyrhalter nous fait pénétrer dans les lieux les plus à la pointe de l'agriculture industrielle en de longs plan-séquences: les immenses serres hydroponiques où poussent hors-sol des fruits calibrés, les batteries d'élevage sans fin, des mines de sel gemmes comme des cathédrales souterraines, qui sont presque autant de décors de science-fiction. Dans ces longs plan-séquences, ces champs, ces fruits, ces animaux qui nous sont pourtant familiers prennent un tour étrange. Le travail plastique de Geyrhalter a un certain pouvoir d'évocation. On pourrait voir dans ses cueilleurs nimbés dans la lumière des serres, les gardiens d'un jardin des Hespérides moderne, dont les fruits flottants en palettes chatoyantes par millier dans un hangar de tri seraient les pommes d'or promises. Et ce taureau, dont on prend compte de l'ampleur lorsqu'il s'éloigne ne serait-il, si surdéveloppé, si loin de l'animal commun, presque surnaturel, un avatar du mythique taureau crétois. Mais Geyrhalter ne crée pas une mythologie moderne, il ne magnifie pas. Tout se joue sur des faux-semblants. Le très cinétique tapis roulant à poussins, si ludique en ce qu'il peut ressembler à une attraction foraine dans son premier abord reprend vite son évidente utilité, celle d'entasser les petits en cagettes comptées. Après la récolte des fumigateurs portant masque et combinaison pulvérisent dans les serres vidées des substances que l'on sait délétères. Tout oscille entre le merveilleux et le méphitique.

Si l'observation des machines, organisées en chaînes, en *process* diraient certains, ne peut que susciter la fascination, ce n'est pas parce que Geyrhalter cède à un futurisme hypnotisant. Lors de mouvements de caméra, celle-ci est montée sur les appareils ou les véhicules utilisés, les plans suivent alors le rythme de l'ensemble. Ce qui est fascinant c'est aussi après-tout, que cela est le produit, l'aboutissement d'un certain génie humain. Mais ce n'est pas directement le sujet du film. Dans tous ces lieux il y a avant tout des humains. Les techniciens et les ouvriers qui font tourner les exploitations. Si ces humains semblent exploités, ce n'est pas comme les esclaves de Metropolis, attachés à la Machine. Geyrhalter par de simples plans, lors de leur poses, les extrait de ce contexte incontrôlable pour leur rendre une entière humanité. C'est plutôt en ce qu'ils sont exécutants des tâches répétitives qui ne font plus appel à un quelconque savoir ancestral. Ils sont relégués dans des travaux qui, s'ils demandent parfois un certain tour de main, sont tellement segmentés jusqu'à l'absurde qu'ils perdent tout sens. (On ne peut s'empêcher de se demander à quoi peut penser cette jeune femme assise dont la tâche est de couper les pieds des porcs qui passent devant elle.)

Ce n'est pas non plus un tableau de la cruauté moderne. Si violence est faite aux animaux par leur surexploitation, ils ne sont pas plus maltraités que dans un élevage traditionnel. Ceux qui ont passé du temps dans une ferme ou sur un marché à la volaille peuvent avoir vu des scènes plus dures. Nous assisterons à une césarienne. La vache est debout, impassible, le flanc ouvert, deux hommes s'affairent à extraire le veau. Évidemment la scène est saisissante mais c'est ainsi que se passe une césarienne. Mais la sélection des races poussée à l'extrême, pour obtenir des veaux à gros cul l'a rendue obligatoire. Ce qui est le plus saisissant c'est la quasi-indifférence des opérants. On peut sentir que cet acte est devenu banal, que ce n'est plus un événement. Dans ces lieux si propres, ces exploitations modèles, si abouties, qu'ils semblent tourner de leur propre fait comme atteintes d'une vie propre, donnée par des concepteurs invisibles, dans ces lieux quelque chose s'est perdu. Quelque chose qui était pourtant profond en l'humain. C'est peut-être en ça que le titre fait référence à la supplique du *Notre Père* chrétien dont à la fin on peut se demander ce qu'elle demande vraiment: à manger, du travail pour avoir à manger, à manger pour travailler? La véritable malédiction étant certainement de devoir supporter l'absurde. Dans cette marche qui semble inexorable entre une abondance illusoire et une vacuité avérée apparaît alors la rupture la plus brutale: celle de l'homme avec sa latitude de choix, ici sa capacité d'intervention semble réduite à néant. À vivre dans ces paradis artificiels construits sur une nature dévoyée, nous pourrions croire que le merveilleux est encore dans nos yeux au lieu de chercher à savoir si le possible n'est plus à la portée de notre main. {BORIS MÉLINAND}

### FRAGMENTS SUR LA GRÂCE

Entretien avec Vincent Dieutre, seconde et dernière partie

★ Dans ton film, la grâce n'est pas donnée, mais au contraire tu poses des éléments qui donnent au spectateur la possibilité de faire un chemin vers elle. J'ai l'impression que c'est le processus et non la représentation de la grâce qui est au cœur de ton travail...

Je crois que le cinéma est traversé par les questions de la représentation, de la croyance, et que beauté ou grâce il y a, si on laisse un espace... On ne peut plus tellement faire un récit linéaire si on veut vraiment laisser une place au spectateur. J'ai l'impression que la fiction traditionnelle, l'actoral, toutes ces choses là, sont aujourd'hui devenues des formes extrêmement autoritaires. Parce qu'elles induisent avant tout un dialogue avec le film d'avant, avec un genre, avec une convention qui est obsolète. Et le cinéma finit