

1973, 2h45, Suède-Norvège

En 1968, Peter Watkins rencontre Edward Munch à Oslo : « Ça a été un choc, très fort, très profond. Je ne savais pas ce que j'allais découvrir par la suite, la manière dont s'est déroulée sa carrière, comme la mienne d'ailleurs. Toutes les pressions professionnelles, la lutte constante avec la critique, être tout le temps obligé d'émigrer, voyager sans arrêt. Là est la ligne directe. Et puis d'autres choses plus personnelles, la peur de la femme, la mère, le père... Tout cela je l'ai ressenti sans le savoir et immédiatement j'ai décidé de faire un film sur cet homme »

Le film sera tourné en 1976.

A l'origine du film, il y a donc ce sentiment de fraternité d'un cinéaste pour un peintre né 73 ans avant lui, l'impression de vivre les mêmes choses et donc le désir de se comprendre en cherchant à comprendre l'autre. Mais plus encore, il y a cet effacement devant l'éternelle répétition de ce que peut subir un artiste qui tente seulement de dire sa vérité : « La société norvégienne qui essaye d'écraser Munch ou la société suédoise qui essaye d'écraser Strindberg, c'est notre société maintenant qui essaye d'écraser ceux qui cherchent à s'exprimer, où que ce soit et de quelque façon que ce soit ».

La danse de vie est une tentative de description subjective de la vie d'un artiste, de son milieu, de son époque. Et pour montrer cela, un artiste, un milieu, une époque, Peter Watkins invente une forme, a une idée de cinéma, et même deux. D'abord, la reconstitution. Edward Munch est un film d'époque, en costumes. On y voit penser et se mouvoir des êtres de la fin du XIX^{ème} siècle, et le jeu naturaliste des comédiens permet l'identification. Mais parfois ces mêmes comédiens regardent la caméra, et vont jusqu'à lui/nous parler, répondant à la question du documentariste invisible/inaudible derrière la caméra. Ils nous parlent de leur vie, de celle de Munch, l'analysent. Ce procédé ainsi que la présence quasi continue d'une voix off permettent la distanciation. Il y a donc la vie et son commentaire. Nous rentrons dans une époque par sa reconstitution, par le temps long qu'il nous est donné d'y assister, nous nous identifions, et puis nous en sortons pour mieux la lire et la comprendre, à distance.

La deuxième idée, c'est la structure narrative. Ni fresque historique, ni biographie, ni intrigue dramatique mêlant les deux plus ou moins habilement, mais des fragments. Des fragments de la vie de Munch, choisis à différents âges, en différents lieux, et représentant les moments les plus forts et déterminants de la vie du peintre. Fragments montés comme pour ressembler à son cerveau éclaté et à la vision qu'il aurait de sa propre vie. Les temps, les lieux et les histoires se télescopent sans cesse et s'enrichissent réciproquement pour faire émerger significations et émotions. Et les regards caméra insistants et inquiétants de Munch sont là comme pour nous dire : « regarde ma vie, regarde ce que je vois et comment je vois ». Basé sur le journal du peintre, le film ressemble au déroulement subjectif de sa propre vie qu'il aurait improvisé mourant, juste avant d'y passer, selon la belle définition du montage qu'a donné Pasolini. Sans début ni fin, un morceau, 15 ans en 170 minutes.

Alors, on voit la bohème de Kristania avant celle de Berlin, un poète anarchiste prônant la « franchise totale » dans l'expression et des femmes libres qui trompent leurs maris pour arriver à jouir avant de mourir d'une balle d'un amant. On voit la vie de famille, triste comme un long enterrement, ce qu'elle fut d'ailleurs, et les incessants crachats de sang de la sœur tuberculeuse. On voit de toutes jeunes filles qui travaillent 18 heures par jour et se prostituent le soir pour manger. On voit Munch attendre dans la neige le passage de l'aimée au bras du mari cocu qui crèvera, et un baiser dans le cou qui suffit à toute une vie. On le voit chercher sur la toile à « retrouver la première impression », « peindre comme les choses [le] saisissent ». Et on voit des bourgeois, qui sont des gens « qui ne croient pas que l'homme puisse s'améliorer » (Resnais, *Provvidence*), alors qui mentent et se mentent.

Watkins, en 1976 : « Le monde occidental est tellement répressif. Nous nous croyons tout à fait libérés, mais c'est faux. Munch à sa manière, moi à la mienne, nous avons trouvé le moyen de traduire nos émotions, et je suis sûr que la force est là. Notre manière de jouer à la liberté ».

Jouer à la liberté.

C.P

MANÉGI

LE JOURNAL DES ÉCRANS DOCUMENTAIRES

8

11 et 12 décembre

SÉLECTION FILMS LONGS

UN MONDE MODERNE, SABRINA MALEK ET ARNAUD SOULIER

2004, 1h24, France

Depuis quelques années, le cinéma documentaire s'intéresse à nouveau au monde du travail. Mais le plus souvent, c'est pour constater « la fin » de la classe ouvrière, telle qu'elle s'était structurée durant l'ère industrielle fordiste ; alimentant ainsi indirectement un vague sentiment d'impuissance. En posant leur caméra aux abords des chantiers navals de *Saint-Nazaire-Alstom*, les réalisateurs d'*Un monde moderne* évitent cet écueil, car ici, la sous-traitance et l'intérim y sont désormais les principaux modes de salariat. Le film ne s'attache donc pas à la disparition du prolétariat, mais à sa mutation à travers la mise en place d'une nouvelle organisation du travail.

Pour la construction du paquebot *Queen Mary 2*, Alstom a fait venir de nombreux travailleurs étrangers, embauchés par des sociétés-fantômes sous-traitantes, dans des conditions outrepassant souvent le cadre fragile de la légalité. Suivant ces ouvriers indiens ou roumains dans leur combat pour simplement faire respecter leurs droits (être payés pour leur travail!), Sabrina Malek et Arnaud Soulier montrent non seulement les processus d'exploitation du système économique contemporain, mais définissent simultanément, par leur mise en scène, une posture politique permettant d'en envisager la sortie.

Bien que le chantier soit filmé systématiquement de très loin, comme s'il fallait respecter une distance protectrice, il est présent paradoxalement durant tout le film, en arrière-plan de l'image ou dans la bande-son, particulièrement évocatrice ; comme une réalité omniprésente dont on ne peut jamais entièrement sortir. Et lorsqu'il apparaît plein-cadre, c'est toujours pour mieux distinguer les corps minuscules des ouvriers de cette masse inerte et froide qui les englobe, les sépare, les désolidarise. En filmant le chantier frontalement, à partir du quai, les réalisateurs se placent résolument du côté des travailleurs qui subissent cette nouvelle forme d'exploitation. Si le travelling inaugural annonce son caractère mortifère sur le mode de la métaphore (d'une forêt à l'entrée des chantiers, une voix off raconte l'histoire de cet ogre qui pour se nourrir a besoin d'avaler toujours plus d'êtres humains), quelques minutes plus tard, un plan fixe nous rappelle que nous sommes bien dans la « vraie vie » : en descendant des bus ■■■

- ■ ■ qui les ont conduits au travail, des colonnes de travailleurs s'engouffrent dans le corps de l'ogre-navire, froide mécanique renforcée par les teintes blafardes de la lumière du petit matin.

Mais l'intérêt du film réside aussi et surtout dans la monstration d'une possible issue favorable à ces ouvriers floués. On voit ainsi quelques syndicalistes travaillant à leurs côtés, où loin de l'image d'Epinal, ils se trouvent assis derrière un bureau, épiluchant le code du travail pour y chercher comment, malgré ses innombrables béances, ils pourraient attaquer *Alstom*, en vue de le faire reconnaître principal organisateur de cette zone de non-droit. Filmer aujourd'hui le travail, un travail en lutte, lutter en filmant le travail. Voici le très beau programme que nous propose le « monde moderne ».

B.Mév.

66 SEZON, PETER KEREKES

2003, 1h26, Slovaquie

Autour de la piscine municipale de Kosice en Slovaquie, Peter Kerekes a rassemblé la mémoire de la ville. Tout commence avec le souvenir de son propre grand-père qui voulait voir la mer et qui jamais ne le put. A partir de ce souvenir évoqué par sa mère, le cinéaste va construire un film qui, autour des images d'une piscine, racontera l'histoire de ce coin de Slovaquie. Chaque souvenir personnel proposé par un personnage trouvera son origine à la piscine. Et chacun de ces souvenirs sera rattaché à la grande Histoire. Le lieu devient le prétexte à l'évocation de la Seconde Guerre mondiale, de la déportation ou du régime communiste. A cet endroit, en nageant sur le dos, certains habitants virent les premiers avions annonçant la guerre. Dans ce bassin les nageurs pouvaient parler la langue qu'ils voulaient tandis que le slovaque était la seule langue tolérée. L'eau, élément de la mémoire, sera comme un révélateur, le bain qui fera apparaître dans les mémoires individuelles une mémoire collective. Le cinéaste se prête alors à un jeu afin de croiser le passé et le présent. D'abord, il mélange de vieilles diapositives, des images Super 8 dont le grain est évocateur du passé, quelques images d'archives noir et blanc de la piscine et les images du tournage contemporain. Ainsi il joue sur plusieurs degrés de temporalité de l'image.

Mais l'utilisation la plus intéressante de cette confusion ou plutôt de cette correspondance entre deux époques réside dans une idée très originale qui met en scène les témoins du film. Le cinéaste demande parfois à certains personnages, des personnes âgées, de jouer leur propre vie. Ainsi, une vieille dame se promènera main dans la main avec un jeune homme comme elle le faisait avec son mari, une autre trouvera une jeune fille qui lui ressemble pour interpréter ce moment où elle vit les avions survoler la piscine, deux messieurs rejoueront les jeunes séducteurs autour de la piscine. Peter Kerekes arrive ainsi à créer une correspondance entre les générations, une continuité entre ces personnes âgées, mémoire de la ville, et les jeunes gens qui en représentent l'avenir. Les vieux retrouvent leur jeunesse, revivent leurs souvenirs et les jeunes vivent des expériences du passé, ressentent ce qu'ont ressenti leur aïeuls. Car si le film utilise allègrement la fiction, ou du moins la mise en scène, les sentiments et les sensations vécues par les personnages sont bien réels et documentaires. La mise en scène du dispositif même avec la présence de la perche dans le champ ou des plans de l'équipe de tournage au travail rappelle que si manipulation il y a et si évidemment ce n'est pas la vie sur le vif qui nous est montrée, en revanche nous avons à faire à une réalité, la réalité d'une situation.

En effet, ce qui importe dans ce film, ce ne sont sans doute pas les anecdotes, ni même l'histoire de ce village, semblable à celle de tous les villages slovaques, mais plutôt la rencontre avec ces « vieux » qui en sont la mémoire. Plus qu'un film sur l'histoire c'est un film sur la vieillesse, la vieillesse qui porte en elle la mémoire. Un film qui nous montre les yeux qui ont vu Hitler, les oreilles qui ont entendu l'annonce de la fin de la Seconde Guerre mondiale, des corps qui ont connu les camps de concentration. C'est là la première force de l'image photographique selon Barthes.

Alors, évoquant la vieillesse et la mémoire, la mort surgit à tous les coins de l'image. On aperçoit, au dessus des grillages qui entourent la piscine, deux faux avancer comme dans un théâtre de marionnettes. La mort est là et le cinéma est un moyen de lutte. Il permet de « conserver le temps » dit un des personnages, il permet de faire revivre un vieil homme disparu avant le début du film, de faire revivre le mari de cette vieille dame, il permet de faire revenir ces jours paisibles des années 50. Ou, au contraire, il est la marque de ce passage du temps. Il montre entre deux images tournées à un an de différence l'absence, une chaise vide, ou bien la vie. Cette femme filmée un an auparavant et qui portait la vie en elle se retrouve aujourd'hui au même endroit avec sa petite fille.

Un plan est représentatif de ce film ludique basé sur les correspondances, sur le dialogue entre le passé et le présent. Un travelling partant du visage de la grand-mère du cinéaste se déroulant sur son corps vieilli avant de remonter sur le corps et le visage d'une jeune fille lui faisant face. « *Filmer c'est montrer la mort à l'ouvrage* » disait Cocteau, c'est aussi tenter de lui échapper.

T.D

YOUGOSLAVIE, L'HISTOIRE À CONTRE-TEMPS

LA TERRE A PROMIS AU CIEL, SABINA SUBASIC
2003, 52min, France

AVEC IVAN, PHILIPPE CRNOGORAC
2003, 58mn, France

La guerre, traumatisme à une échelle gigantesque, commotionne la mémoire, et ne laisse de son avant que les souvenirs les plus fantasmagiques. La guerre dans son après pose dès lors, dans la défiguration infligée au réel, la question de la reconstitution, prélude à la reconstruction. Mais la reconstitution prend le risque d'une fuite dans un bonheur passé. Pour l'ex-Yougoslavie, où poser l'horizon de ce bonheur perdu ? L'immédiat avant-guerre ? Le communisme de Tito, fédérateur malgré son statut totalitaire ? Ou un plus ambigu retour aux sources identitaires, reconduisant un nationalisme latent ?

Qu'il s'agisse d'une quête des origines, ou de la description des procédures d'une organisation humanitaire, *Avec Ivan* et *La terre a promis au ciel* dressent un état des lieux de ces étapes. Dans ces deux films, sous des formes différentes, l'imaginaire fait cadre pour aborder un territoire grillé de traces au sens perdu.

Traitant de la disparition, *La terre a promis au ciel* déploie une économie de ces traces, indices à partir desquels se construit le travail sisyphien d'une organisation humanitaire chargée de la recherche des corps, de leur identification puis de la reconstitution des restes. En ouvrant le film sur des dessins de disparus, le film confère à l'imaginaire une place primordiale. Les indices à partir desquels travaillent les enquêteurs et scientifiques sont tenus et l'objectivation des disparus est par ailleurs redoublée des problématiques prosaïques de stockage de ces milliers de restes. Comme pour faire contrepoids à la douleur du traumatisme, le respect avec lequel sont manipulés ces débris dérisoires en maintient vivace l'humanité précieuse. Cette piété quasi religieuse devant les reliques de ce qui fut un homme n'exclut cependant pas une discrète forme d'humour : ainsi la reconstitution, presque ludique, du squelette d'un disparu dont il s'agit de retrouver les côtes manquantes.

Le but de ce travail de reconstitution, la réapparition de la forme humaine, advient alors, subrepticement, dans l'enroulement d'un individu reconstitué dans son linéaire de plastique. Dans la succession des plages effectués par les scientifiques se dessinent brièvement les contours d'un corps.

La reconstitution à laquelle s'attache *Avec Ivan* signale d'emblée son impossibilité : la Yougoslavie, dont le cinéaste, fils d'exilé politique, rêva enfant, était pure construction imaginaire, fruit de la propagande communiste.

Au cours d'un voyage effectué aux côtés de son père, le cinéaste tente de construire une image actualisée du pays de ses racines. Une construction poétique, qui prend note au passage des dérives du réel. Transformant son voyage en aventure picaresque, Philippe Crnogorac se donne le rôle de Sancho Pança, cheminant aux côtés d'Ivan, le père, dont la mémoire de son pays, quitté à la fin des années 50, a elle aussi été balayée. Les souvenirs du père, marqués par la terreur totalitaire, se heurtent à la défiguration du paysage, et à des changements plus inquiétants encore : ainsi des ponts de Sebnitz reconstruits à l'identique, ou la ré-appellation des villes et villages selon les vocables de l'avant-communisme, reconduisant peut-être les germes du nationalisme. Le pays, même en tant qu'entité physique, défini par des réalités rationnelles telles que la géographie ou la topographie, n'existe plus.

En dernier recours l'expérience de l'unité familiale, dans les instants apaisés passés dans le village natal d'Ivan, permettra la reconnaissance d'un lien en deçà d'une identité nationale. C'est sur l'image solaire de sa fille, porteuse de ce lien ininterrompu malgré la guerre, que le cinéaste pourra clôturer sa quête.

J.C

Équipe : Mehdi Benallal, Jean Chat, Christophe Clavert, Jeanne Delafosse, Thomas Donadieu, Aminatou Echard, Yann Le Nagard, Boris Mélinand, Brieuc Mével, Camille Plagnet, Isabelle Zyserman.

maneci@no-log.org