

LIFE, AUTUMN, SERGUEI LOZNITSA, MARAT MAGAMBEROV
1998, 35minutes, Allemagne-Russie

« Un jour, on m'a envoyée chercher un mari. Je n'ai rencontré personne sur ma route. Juste un homme à qui j'ai demandé son nom. Il m'a répondu : Va te faire foutre. Alors on m'a mariée à un gars du village ». La caméra panote : le voilà.

Ins Osen (Vie, Automne) est un film en 15 chapitres : Le village, Le temps qui passe, Les amis, Le frère, Le fils, Les fiancées, L'orage, Le matin, Parler, Joie, Mort, Adieu au soleil, Hiver et Amour. Chaque chapitre correspond à une séquence. Chaque séquence est constituée de très peu de plans, pas bavards, simples et efficaces.

La caméra filme en noir et blanc, chaque image est une photographie pittoresque. *Ins Osen* est un film atemporel. Il faut attendre le générique de fin pour savoir qu'il a été tourné en 1998. Mais peu importe. *Ins Osen* est un film d'amour, dans lequel ce dernier n'existe qu'en tant que fantôme, dont l'objet est absent. Et les protagonistes du film ne parlent que de ce manque d'amour. « Amour » y est un poème de séparation. Tous les êtres aimés sont partis pour un autre. La silhouette d'une femme pleure la mort de sa mère en chanson, sous un ciel sombre.

Rythmé par des chansonnettes, des poèmes ou des historiettes, *Ins Osen* nous plonge dans la monotonie d'un village russe dont les habitants sont majoritairement des vieillards abandonnés. On reconnaît le « gars du village », le mari du début du film. Il joue du banjo au bord du fleuve. Il s'ennuie dans cette prison où il meurt de faim. « *Personne ne m'aime. Maman, apporte-moi du pain* », chante-t-il. « Les fiancées » n'ont pas eu le mari qu'elles voulaient ; autrefois, leurs mères leur ont bien proposé des ivrognes, des nabots, des édentés, mais celui qu'elles aimaient n'avait d'yeux que pour leur sœur cadette. Les hommes s'inventent en chanson des jeunes filles déjantées qui viennent les sortir de cette « prison blanche ». Là, une femme apparaît derrière des barreaux de bois, comme pour confirmer les paroles de la chanson. Une barque traverse le champ. Les femmes parlent un peu entre elles, en regardant les bêtes ; on n'entend pas ce qu'elles disent. Peu importe. Les histoires se lisent dans les rides. Ici on ne parle que d'amours. D'amours déçues. « *Personne ne m'aime, sauf mon fidèle petit frère. Quand le reverrai-je ?* » Nos vies sont trop laides pour être racontées, qu'en faire, mis à part de belles chansons tristes ?

« Les amis », ce sont les animaux. Un bouc, avec lequel un vieux partage sa clope. « La mort », c'est celle d'un cochon qu'on égorge. Loznitsa l'accompagne dans la mort d'un long travelling interrompu par la chute de la caméra. Il y a aussi une vache, à qui l'on demande de se taire. Débute alors un air d'accordéon sous la neige. La vache ne se tait pas, elle chante sur la musique. Une vieille vient danser. Elle pose son bâton qui la gêne dans ses mouvements de « Joie ». Quand l'air d'accordéon est terminé, la caméra continue de tourner : la danseuse reprend son bâton et part en clopinant.

Des films de Loznitsa, *Ins Osen* est sans doute le plus vivant. Les personnages filmés sont comme de véritables acteurs, qui entrent en scène pour nous offrir un numéro. Leurs chansonnettes, leurs poèmes, leurs airs d'accordéon sont des cadeaux. Pas des dons périssables comme des fleurs, non, mais des musiques qui restent gravées dans nos têtes, et qui nous accompagnent encore longtemps après que nous sommes sortis, émus, de la salle de cinéma. Les vieux chantent, dansent, racontent leur histoire ou récitent un poème pour la caméra. Mais celle-ci, maligne, continue toujours de tourner à la fin de chaque plan et enregistre ainsi des commentaires volés, en guise de conclusion : « *Je ne devrais pas pleurer* ». Ou : « *Je ne sais plus quoi faire, je n'ai plus rien à jouer* ». Ou encore « *Et voilà. C'est tout* ».

Alors en attendant la mort, chantons.

Éléonore Saintagnan

LANDSCAPE, SERGUEI LOZNITSA
2003, 60 minutes, Allemagne-Russie

Les premières images donnent raison à ce titre. En une série de lents et réguliers panoramiques, Loznitsa balaye du regard la campagne russe. Paysage enneigé d'une Russie éternelle : une vieille église, une maison en bois, au loin, des enfants jouent... À chacun de ces panoramiques succède un autre, de plus en plus proche : une route goudronnée, une moto passant, une usine... L'horizon disparaît peu à peu. Le paysage aussi. Le cadre se remplit.

Nous sommes maintenant au milieu d'un village. Des gens attendent l'arrivée d'un autobus (du moins est-ce ce que l'on croit). Ils forment un groupe hétéroclite : hommes en chapka, femmes en fichu, citadins et paysans. Corps en attente, crispés par le froid. Visages durs, fermés. Loznitsa glisse sur ces visages

MANÉGI

2

LE JOURNAL DES ÉCRANS DOCUMENTAIRES

17 novembre 2005

comme s'il s'agissait de sonder leur mystère. Ce lent panoramique apparaît maintenant comme la radiographie d'une foule anonyme. Elle dit l'attente, l'inquiétude, la patience. Les visages se succèdent avec leur différence, leur ressemblance. Apparaissent pour aussitôt disparaître. Enigmes sans solutions.

Le travelling image se double d'un travelling sonore. La bande son est indépendante des images, muettes. Elle est construite, telle une partition musicale, de bribes de conversation enregistrées pendant les tournages. On imagine le preneur de son se baladant au milieu de cette foule. Glissant entre les gens, furtif, sans jamais s'arrêter, à l'image de la caméra, pris dans un mouvement perpétuel.

Sur cette bande sonore, véritable chœur, s'expriment toutes les facettes de la réalité russe contemporaine. Petits fragments de parole qui disent la maladie, la mort, l'alcool, l'attente, la guerre : « *Aujourd'hui nos petits gars meurent en Tchétchénie. Quand j'y pense cela me rend malade* » ; « *Il n'y a que la vodka qui compte pour lui* » ; « *Elle est morte quand ? Aujourd'hui* » ; « *Pour son vol dans l'espace Nikita Kroutchev a offert à Valentina Terechkova une bite en plastique* » ; « *Le service militaire, c'est terrible* » ; « *Ça va ? Un jour après l'autre* »... C'est bien la Russie de Vladimir Poutine qui s'imisce dans ce qui ne semblait, à première vue, qu'un lent et méditatif poème visuel. Pourtant, Loznitsa ne se sert pas de ces paroles pour construire un discours sur la Russie contemporaine. Toutes ces phrases semblent flotter à la surface d'une rivière. Au spectateur de plonger en elle. Au spectateur de faire son film. Parfois naissent entre l'image et le son de mystérieuses correspondances. Parfois un décalage inattendu d'où peut naître une touche d'humour.

Finalement, alors que le spectateur ne l'attendait plus, le bus arrive. S'en suit un dérèglement du dispositif auquel on s'était habitué. Le panoramique hésite afin de saisir l'itinéraire irrégulier de la foule se précipitant vers le bus. Disputes. Bousculades. Puis peu à peu chacun s'installe à sa place, le calme revient, le silence aussi. Le panoramique suit à nouveau son cours. À travers les vitres embuées, on n'aperçoit plus que de tristes silhouettes. On reconnaît quelques visages. Où les emmènent ces bus ? Vers quel destin ? *Paysage*. Le sens de ce titre, tout à l'heure évident, devient maintenant étrange. Et si toute cela était une farce ? Toutes ces histoires, ces visages, ses paroles, un coup monté par un habile cinéaste ?

Bijan Anquetil

SÉLECTION FILMS LONGS

**ENTRETIEN AVEC VANJA D'ALCANTARA, LA TERCERA VIDA
2005, 47 minutes, Belgique**

Comment est né le projet de ce film, et comment a-t-il évolué ?

Au départ, Carmen Pérez-Lanzac, journaliste et co-auteur du film, a été chargée d'écrire un reportage pour le supplément hebdomadaire du quotidien espagnol *El País*. Ce reportage portait sur les femmes prisonnières en Espagne. Dans ce cadre-là, elle a visité plusieurs prisons et a rencontré un certain nombre de femmes. Elle a été particulièrement marquée par Purificación, qui allait devenir la protagoniste du film, par son histoire, son parcours, et puis intéressée également par le fait qu'elle soit à quelques semaines de sa libération.

A cette époque là, de mon côté, je développais l'idée de réaliser une série de portraits de femmes. J'ai eu Carmen au téléphone au moment où elle rédigeait cet article, je lui ai parlé de mon projet, et elle m'a raconté l'histoire de cette femme. Sachant que cette personne était sur le point de vivre un tournant, un changement majeur dans sa vie, je me suis dit qu'il y avait là un sujet intéressant pour un film.

Dans l'urgence de sa sortie imminente, j'ai donc réagi impulsivement : j'ai trouvé une caméra, pris un billet d'avion pour Madrid, et quelques jours plus tard nous nous sommes retrouvées dans cette prison. En tant que réalisatrice, je me suis engagée sans savoir si cela déboucherait réellement sur un film, sans n'avoir jamais mis les pieds dans une prison, et sans même avoir rencontré la protagoniste. Mais dès notre première rencontre, j'ai été impressionnée par cette femme. Et cette rencontre s'est avérée devenir vraiment importante, tant pour elle que pour nous.

L'idée initiale était de construire un film en trois actes : suivre ses derniers jours d'incarcération, être là le jour de sa sortie, et la retrouver six mois plus tard, le jour de ses trente ans. Nous avions convenu qu'elle nous contacterait dès qu'elle se serait un peu installée.

Quelle a été la nature de votre relation? On devine, pour elle, la volonté de graver dans le marbre du cinéma, son histoire, son passé, mais surtout ses résolutions, ses promesses d'avenir. Le dire pour le croire, et pour que ça advienne.

Notre rencontre fut très courte, mais très intense. Pour moi elle fut déterminante. Notre rapport était facile, naturel, évident. J'imaginai tout à fait que nous pourrions être des amies qui sortions boire un verre ensemble. Mais nous étions dans le cadre d'une prison. Tout y est différent, et surtout les rapports entre les gens. Je réalisais bien que de l'autre côté des barreaux, son monde et le nôtre n'avaient rien à voir, qu'elle faisait partie d'un monde marginalisé que je ne connaissais pas.

Je pense également que cette rencontre a été importante pour elle. Elle était à un point charnière de sa vie et le film lui a certainement servi d'exutoire, d'un temps pour faire une mise au point. Elle n'avait rien à perdre. Et puis nous voulions y croire avec elle, nous étions ouvertes, un peu naïves, et nous n'avions rien à voir, ni avec son univers carcéral, ni avec le monde d'où elle vient. Et je pense que cette écoute-là la mettait en confiance et lui a permis de formuler les choses librement. Je pense que - d'une certaine manière - nous lui avons offert un espace de liberté. Un lieu sans jugement, juste la curiosité de savoir qui elle est, l'envie d'aller à sa rencontre. Cependant il ne faut pas ignorer le fait qu'elle avait besoin de se convaincre elle-même, de se prouver par les mots qu'elle était forte, qu'elle y arriverait. Et la présence de la caméra était un témoin parfait à son discours.

Le film, qui devait être un portrait classique, est devenu un hommage?

La dernière fois que nous l'avons vue, c'était sur le quai de la gare. Elle prenait le train pour rentrer chez elle. Nous venions de passer avec elle ses premières heures de liberté. En la laissant partir comme ça, nous voulions respecter son rythme, lui laisser le temps de retrouver une vie. Nous lui faisons confiance. Une fois de plus, il s'agissait d'une manière instinctive de fonctionner. Nous pensions d'abord à l'expérience humaine et au respect que nous lui portions, plutôt qu'au film.

Et puis la réalité a dépassé le récit. Elle nous a rattrapé. Violamment. Je me dis souvent que ce film est la seule preuve que cette femme a existé. C'est pour ça qu'il était si important qu'on aille au bout. Pour la faire vivre. D'une certaine manière, on peut dire que sa « troisième vie », c'est le film lui-même.

Comment avez-vous fini le film, comment les choix se sont-ils faits ?

Ça a été un processus long, plein de questionnements et d'obstacles. Entre la première rencontre avec elle et la finition du film, deux ans et demi sont passés. Ce troisième acte auquel nous pensions initialement, se transformait soudain du fait d'événements sur lesquels nous n'avions aucune prise. Notre accès à cette histoire, c'était elle. Après sa disparition, nous n'avions plus aucun accès à rien. Nous sommes allées dans sa ville natale après les événements, pour tenter de comprendre ce qui s'était passé après sa sortie. Nous avons tenté de mener l'enquête. Mais nous n'avons trouvé que des portes fermées, des gens qui refusaient de nous parler. Après de grandes remises en question par rapport à l'éthique et la légitimité du film (pourquoi insister si tout le monde - y compris sa famille - est contre nous?) nous avons pris la décision de continuer, parce que notre engagement existait vis-à-vis d'elle uniquement. Pour elle, nous devions aller au bout. Elle nous avait offert le cadeau de cette rencontre, nous ne pouvions pas

la laisser tomber.

Il y avait aussi le besoin de partager cette rencontre, de transmettre. C'est pour cela que j'ai choisi de construire le film de cette manière-là. Pour permettre au spectateur de vivre l'expérience comme nous l'avons vécue. Nous ne pouvons parler que des aspects de l'histoire à laquelle nous avons eu accès, c'est-à-dire à cette femme. Tout le reste ne nous appartient plus. Et même si c'est extrêmement frustrant et douloureux de terminer le film avec tant de questions sans réponses, cette frustration, cette douleur-là, nous l'avons vécue également.

Propos recueillis par Camille Plagnet

**DEVANT ELLE, ANGELA TERRAIL
2005, 18 minutes, France**

Voix françaises, voix portugaises. Le décor s'appelle Maputo, capitale du Mozambique. Mais cela a-t-il son importance ? Peut-être... comme ancien centre emblématique de la traite négrière... Peut-être pas : c'est juste un lieu d'Afrique noire, loin de la France, un lieu où l'on ne parle pas français... La réalisatrice décide d'y expérimenter avec son personnage les rapports entre les couleurs. Les couleurs humaines... et parmi celles-ci, le noir et le blanc, ou le « Noir » et le « Blanc ».

Expérimentation, mi-cinématographique, mi-anthropologique... *Devant Elle* semble louvoyer entre l'autobiographie indirecte de la réalisatrice (mais celle-ci est blanche, française) et l'autobiographie fragmentée du personnage. Cette femme, comédienne amateur, dit effectivement des textes issus de sa propre expérience, retravaillés par la réalisatrice. Mais elle n'a aucun rapport avec le Mozambique... Elle est française, noire d'origine antillaise.

Alors que fait-elle dans cette Afrique noire portugaise ? L'intention d'Angela Terrail était de filmer son apprentie comédienne dans un environnement non familier, un pays dont elle ne parle pas la langue, et qui la mette en rapport avec « un certain monde noir ». Tentative risquée. D'autant que tout est fictif. La scénarisation choisie est avant tout issue des représentations de la réalisatrice et de la comédienne. Si celles-ci ont une ambition d'universalité, elles peuvent faire douter. Cadrer la relation Noir-Blanc, Noir-Noir, Homme-Femme, vouloir démontrer l'impossibilité d'une communauté de couleur, quand ni la langue, ni la culture ne vous rattachent aux êtres alentour, est une entreprise difficile.

Devant Elle recèle peut-être une impossible ambition anthropologique. Mais le dispositif cinématographique a quant à lui quelque chose d'intrigant. Si l'on choisit de se focaliser ainsi sur les sensations, l'aspect fictionnel (avec des fragments de réel très retravaillés) offre de belles scènes. Les images de cette ancienne façade du règne colonial, avec un personnage féminin qui règle quelques comptes intriguent. Avec qui règle-t-elle ses comptes ? Avec elle ? Avec la société française ? Avec toutes les sociétés ? Elle parle de son rapport à la France, aux Blancs, aux Noirs... Les scènes et les décors alternent, tous un peu étranges. L'étrange de l'Étranger ? Ou l'étrangeté tant attendue de moments de cinéma, inédits ?

« Noire ». C'est elle qui le rappelle... et même qui enfonce le clou. A-t-elle échoué à « échapper » à sa couleur ? Ou plus simplement, était-ce impossible ? Ses relations avec les hommes sont évoquées, dans un mélange de cruauté désabusée et de cynisme. Avec les « Blancs », avec qui tout reste dans le domaine de l'idée. Avec les « Noirs », avec lesquels tout se fait plus charnel... agressif... Quelques scènes de sexualité, très crues... mais que l'on peut trouver belles... à plusieurs reprises... les rues de Maputo pour décors, quand ce n'est pas une chambre anonyme.

Pour les adeptes d'un « cinéma du réel », tout peut sembler extrêmement scénarisé, même les scènes qui semblent les plus spontanées. Notamment celle où un très jeune homme « épris de désir », s'affirme « bon professionnel », en portugais dans le texte. Elle le dégage. Ils s'enfuient, rient et insultent le monde. Ce sont des comédiens « professionnels ». Malgré (ou grâce à) cette mise en scène anti-naturelle, la réalisatrice crée un monde, pour peu que l'on accepte la simplicité, voire l'ambiguïté des situations proposées.

Exemples : l'actrice passe plusieurs fois devant un homme (le blanc du coin, il parle français). Puis ils joueront aux dames. Puis ils mangeront ensemble, sans plus de signification. Mise en scène d'un déboussolement mi-serein, mi-aigri. Ce blanc est le seul personnage, pas très bavard, avec lequel elle cherchera le contact. Plus tard, dans un des cafés de la ville qui s'inscrit comme un des repères du film : la femme actrice s'ennuie, un homme (noir) vient la voir. Il essaye de chasser son ennui colossal, mais il a du mal... Il la désire... elle ne désire rien. Ils vont au bal. Sur le chemin, elle se relâche, se permet même de rire. Ils se pourchassent dans la nuit... Fin du film.

Devlin Johan

Manéci

Jeanne Delafosse, Briec Mével, Sylvain Maestraggi, Boris Mélinand, Aminatou Echarh, Manuel Briot, Mehdi Benallal, Clara Schulmann, Eléonore Saintagnan, Antoni Collot, Frédérique Devillez, Sarah Troche, Antoine Garraud, Elise Heymes, Devlin Belfort, Mickaël Dacheux, Bijan Anquetil, Camille Plagnet, François Micoud.

Contact: maneci@no-log.org