

SÉLECTION FILMS LONGS

DONNER LE JOUR, MARTIN VERDET 2005, 78 minutes, France

« *La mort de ma mère libéra une intensité telle qu'il me sembla fou de vouloir l'esquiver* ». C'est par ces mots que commence *Donner le jour*. Ils sont écrits en lettres capitales sur la première page d'un livre de photographies que le cinéaste feuillette tout au long du film. Des photographies en noir et blanc qui racontent sa mère, Lison, sa maladie mais aussi sa jeunesse et son métier, la sculpture. D'autres phrases viendront s'inscrire en blanc sur fond noir. Des phrases abruptes, des mots qui disent avec force et pudeur la douleur du cinéaste face à la mort.

« *Le cancer était présent dans le ventre enflé de ma mère* ». Au même moment, un embryon grandissait dans le ventre de son amie. Alors que sa mère vient de mourir, Martin Verdet apprend qu'il va être père. De la confrontation de ces expériences extrêmes que sont le deuil et la grossesse, et des sentiments contradictoires qu'elles réveillent, va naître le désir – il faudrait dire plutôt le besoin – de faire des images et des sons. Rares sont les films mus par une réelle nécessité. *Donner le jour* à la beauté de ceux-là.

« *Si je filme mon regard qui change, il y a des chances pour qu'il change vraiment* ». Pendant les neuf mois de la grossesse, Martin Verdet a tourné seul, au jour le jour, un film en forme de journal, un carnet de notes qui retrace la modification de son regard. *Donner le jour* est en fait l'histoire d'un regard. Un regard déformé et déformant, celui d'un fils hanté par l'absence de sa mère, celui d'un amoureux obnubilé par le mystère de la maternité. Des fleurs, un visage, des cerises, un masque aux joues rouges, un bol, le ventre de son amie qui s'arrondit de jour en jour, la caméra filme à fleur de peau, collectionne les rondeurs qui racontent la vie. Et se heurte partout à la mort. Aux vêtements d'enfant qui sèchent répond le tablier de la mère absente, aux photos couleurs de son amoureuse répondent les photos en noir et blanc de Lison. Vie et mort sont toujours inextricablement mêlées ; même la naissance implique la fin de quelque chose : il faut « *dire au revoir à ce ventre* ».

« *Les cailloux sortis de ses paumes sont beaux comme des temples* ». De sa mère sculpteuse Martin Verdet a hérité l'amour de la matière. Et sa matière à lui c'est le réel dont il s'efforce de capter la texture, la chair, la substance. Ses outils : une caméra et un micro qui remplacent l'ébauchoir et le tour, sans oublier un ordinateur pour le montage. Martin Verdet fabrique son film comme on sculpte, empoignant le réel à bras le corps, taillant, pétrissant, fabriquant avec la rigueur et la précision du sculpteur la bande son et la bande image de son film. C'est précisément ce travail de modelage du réel qui fait de son récit autobiographique non plus seulement un journal intime mais une œuvre de cinéma qui parle à chacun d'entre nous.

Son geste le plus abouti est sans doute le montage parallèle de la séquence finale qui lui permet de réunir pour la dernière fois les deux femmes de sa vie. Dans son atelier en noir et blanc, Lison, le visage concentré, est penchée sur le tour ; dans la chambre de la maternité celle qu'il aime est sur le point d'accoucher. Tandis que les doigts crispés de son amoureuse s'agrippent à la rambarde du lit et que les cris de douleur envahissent la chambre, la céramiste travaille la terre et de ses mains tendues naît une œuvre d'art. En racontant ainsi la naissance de son fils, Martin Verdet rend le plus bel hommage à celle qui lui a donné le jour, et on lui pardonne alors de détourner un instant le regard pour changer le cadre de la caméra, car ce réflexe un peu déplacé dans ces circonstances est celui du cinéaste qu'il devient à cet instant précis où son fils et son film voient le jour.

Jeanne Delafosse

À L'EST DE WALBRYZCH, MAX HUREAU 2005, 56 minutes, France

Au moment où le photographe Max Hureau commence son voyage à travers les régions minières de Pologne, d'Ukraine et de Sibérie, ferment en France les dernières mines de Moselle. Avec elles, nous dit-il, disparaissent huit cents ans d'histoire minière.

Dès lors *À l'Est de Walbryzch*, dont les premières séquences filmées en vidéo cèdent peu à peu la place à la photographie, semble courir après l'histoire pour sauver de la catastrophe les derniers témoignages de communautés minières menacées.

Ce qui disparaît avec la fermeture des mines, c'est une manière de vivre ensemble. Dans une forêt, près de Walbryzch, dans le sud-ouest de la Pologne, Max Hureau filme l'exploitation d'une mine sauvage par des anciens mineurs de fond. Ces images sont là comme pour nous rappeler que la transformation de la nature par le travail est à l'origine de l'histoire et au fondement de la communauté. La fête de la Sainte Barbara, que célèbrent les mineurs polonais, les chants des femmes ukrainiennes, sont les derniers souffles d'une vie que les peines du travail ne pouvaient épuiser. Mais il n'y a plus de travail et l'histoire se retourne contre les ouvriers.

Est-ce la fin d'une époque ? *À l'Est de Walbryzch* fait un état des lieux de la condition ouvrière dans trois pays anciennement soumis au régime soviétique. « *À l'époque du communisme, nous dit un mineur polonais, les magasins étaient vides et nous étions riches, aujourd'hui les magasins sont pleins et nous sommes pauvres* ». En Ukraine, les syndicalistes en lutte pour réclamer les salaires

MANÉGI

LE JOURNAL DES ÉCRANS DOCUMENTAIRES

4

19 novembre 2005

impayés ont raccroché aux murs les portraits de Lénine. « *En Russie, nous dit un journaliste, rien n'a changé* ».

Sur chaque site, le réalisateur cherche à descendre dans la mine et à rencontrer les mineurs. Si dans les profondeurs, il n'y a rien à filmer que la lueur des lampes dans le noir des galeries, l'interdiction de descendre est l'indice d'un rapport de force qui vise à occulter les conditions de travail et les revendications. Ainsi, plus nous allons vers l'Est, plus nous restons en surface à contempler le paysage vertical des cités ouvrières. L'histoire qui touche à sa fin n'est pas celle de l'oppression.

Au cours de la même séance est présenté *L'Usine*, magnifique court-métrage du documentariste russe Sergueï Loznitsa, qui, comme *À l'Est de Walbryzch*, se situe au déclin de l'ère industrielle. L'usine n'est plus ici un symbole de modernité, mais une machine archaïque, absurde et déglinguée dont les ouvriers sont les rouages fragiles, somnambules abrutis par le travail à la chaîne. Tandis que la machine-outil semble imiter le geste, les ouvriers s'automatisent au rythme des tapis roulants, montrant quelques signes inquiétants de fatigue, ultime refuge de leur humanité.

Sylvain Maestraggi

TERRA MAGICA, FANNY GUIARD 2005, 74 minutes, France

Des notes de musique s'égrènent, tendues et graves, tandis que Fanny Guiard nous propose quatre définitions de l'imaginaire. L'imaginaire et, surtout, le transport qu'on lui doit. Un transport qui ne va pas sans la foi que nous vouons à notre vie intérieure, riche, puissante, nécessaire. Sans elle, pas de réalité, et sans réalité, pas de fiction. Et l'art, les films, et parmi eux ceux d'Ingmar Bergman, sont bien là pour réconcilier ces deux pans de la vie humaine. C'est ce qu'évoquent de façon unanime les premières personnes auxquelles la réalisatrice donne la parole. D'âge variable, spectateurs anonymes ou auteurs avisés, dont les relations au cinéma, à l'image, à la fiction, à la narration, se tissent à coup sûr différemment. « *Les bonnes scènes d[es] films sont comme vos propres souvenirs* » dira l'une d'entre elles. Et c'est sans doute parce que la fiction est tout aussi persistante dans notre réalité que la réalité l'est dans nos fictions, que Fanny Guiard se lance avec ardeur dans cette quête des personnages bergmaniens.

Un portrait mobile et flou de la réalisatrice, comme une image incertaine qui suggère une identité en devenir, suspendue à un voyage. Puis un œil. Le sien. Fanny Guiard nous emmène alors en Suède, nous invitant à suivre son regard sur les terres

bergmaniennes. Un pays, des villes, des paysages, des maisons... *Terra Magica*. La terre, le monde de Bergman ? Ou la Terre ? Celle de la magie de la création, où, partie du néant, s'est bâtie une œuvre ? Celle où naissent les êtres, celle où l'on peut naître personnage ?

Car à l'inverse de l'actrice Bibi Andersson, qui confie à la réalisatrice son refus absolu et salvateur de « basculer », d'abandonner sa propre réalité pour être toute entière personnage, son refus de la « démenche », Fanny Guiard se promène sur cette terre comme un personnage en quête d'auteur. C'est d'ailleurs à Uppsala, ville où Bergman passa son enfance et où il tourna en 1982 *Fanny et Alexandre* que Fanny Guiard entremêle fiction et réalité de façon à la fois troublante et jubilatoire, se faisant Fanny en quête de son frère Alexandre. Ce petit garçon, personnage de Bergman très autobiographique, dont l'imagination débordante est en conflit perpétuel avec la rigueur froide et autoritaire de son beau-père, pasteur aride et sans rêves, sans vie. Alors, pour conjurer le sort de son frère, Fanny Guiard va à la rencontre d'une femme pasteur. Elle associe ainsi douceur et religion : Maria Klasson nous livre les bienfaits, voire la nécessité de l'imagination quand on a la foi et comment, par elle, on accède au sacré.

Fanny Guiard poursuit alors son chemin sur les traces d'Alexandre ou de Bergman enfant, avant de nous entraîner dans l'univers de Monika. Cet autre personnage de Bergman, créé en 1953, incarne une soif de vivre absolue en butte avec une réalité sociale trop douloureuse. Éprise de liberté, elle trouve refuge sur une île, un été, avec celui qu'elle aime, passionnément. Rebelle et insolente, elle n'en est pas moins contrainte de revenir à cette réalité qui assassine ses rêves et la confine dans la détresse. Constat bergmanien de l'échec du rêve, de l'impossible liberté, face à une réalité qui sait toujours si bien ramener les êtres à elle ?

La réalisatrice, elle, poursuit sa quête rêveuse. Sur l'île de Far, où ont vécu Alma et Elisabeth, les deux personnages de *Persona* (1966) ou encore les deux couples d' *Une Passion* (1969), dans cet éloignement du monde cher à Bergman. En filmant ces landes presque désertes, ces maisons isolées, ces murets de pierre, entre mer et ciel, elle rend alors hommage aux éléments, indissociables de l'intériorité des personnages bergmaniens. Avant de se faire complètement personnage elle-même sur cette terre d'accueil. *Terra Magica*, sans doute à jamais mystérieuse, mais partiellement conquise, ne devient-elle pas un peu une terre d'envol ?

« *Le film, c'est l'homme* » a dit Fassbinder. Comment ne pas assimiler cette remarque avant tout à Bergman ? C'est ce défi de la projection totale de l'auteur réalisateur dans son acte créatif, que relève ici Fanny Guiard. Elle nous donne à voir, par un jeu perpétuel avec la lumière qu'elle laisse envahir le cadre de ses contrastes, lumière irradiante, jusqu'à l'aveuglement, la nécessité et la force obsessionnelle de la quête à mener. Cette histoire à raconter n'est autre que la sienne. Ces images floues et inconstantes sont comme un déni de la détermination, des certitudes, des limites. Absence de frontières. Espace libre, bien que chargé d'histoires, espace de celle qui se fait auteur et personnage, quand ce n'est pas sa chef opératrice Elsa Quinette qui la pousse plus loin dans l'invention de soi.

Fanny Guiard appréhende avec délicatesse la démarche bergmanienne, faisant de son documentaire une "émanation" d'elle-même qu'elle parvient à rendre « contagieuse », comme le sont souvent les films de Bergman eux-mêmes. Émanation et contagion. Alchimie de la relation.

Elise Heymes

SÉLECTION FILMS COURTS

ÇA SERA BEAU (FROM BEYROUTH, WITH LOVE), WAËL NOURREDINE 2005, 30 minutes, France-Liban

Un barrage militaire, des hélicoptères dans le ciel, des voitures qui finissent de brûler, des corps calcinés dont on devine encore la silhouette humaine. « *From Beyrouth* ». L'attentat contre Raffic Hariri, même si rien n'est explicité à ce sujet. Le film est placé sous le signe du feu et des cendres.

Nous sommes embarqués dans une voiture sur une autoroute souterraine. On ne voit que les quelques carrés blancs des faibles lumières de ce tunnel. À la sortie, le soleil brille, le ciel est bleu, la mer et les palmiers immobiles. Il faut juste contourner un autre barrage militaire pour continuer le trajet dans Beyrouth. Léger, virtuose.

Images fragmentaires de la ville, de maison prises et reprises à des angles différents. Une musique électro-house envahit le champ sonore, et disparaît aussitôt. La caméra longe des façades d'immeubles en mauvais état, sur lesquelles se déposent en surimpression des mots épars, quotidiens : « *Les images sont denses ici... Telle ma barbe que j'ai laissé pousser* ».

Il y a une étrangeté dans la nature de cette ville : le bord de mer et ses palmiers, des mines dans un terrain vague verdoyant, un cimetière juif aux tombes menacées par les herbes folles, de hauts gratte-ciels, dont une très grande tour inachevée, couverte d'impacts de balles : « *Pendant la guerre civile du haut de cet immeuble, des miliciens jetaient d'autres miliciens* ». On perçoit que ni l'homme ni la nature n'ont repris leur place dans cette ville ; comme les mots du narrateur, posés sur l'image, en mal de perspective.

Nous arrivons chez Ahmad, après d'autres barrages militaires, des mouvements de foule en colère, pieds et mains, images imprégnées de menace. Chez lui c'est un peu vide. Dehors il fait beau. Il se prépare une dose d'héroïne, charge la seringue, injecte. Ça n'ira pas plus loin. Puis la tour revient à nouveau, sous tous

ses angles, présence emblématique de violences passées et présentes. Retour chez Ahmad, avec ses camarades de défonce. Petite cuillère, citron, seringue. Ahmad se pique dans la main, eux dans le bras. Plus tard, c'est le café du matin, il s'explique : « *La première personne sera moi... Vu la situation de nausée... Avec un pistolet automatique, dans la gueule, et une vitre derrière... Une vitre... Ça sera beau, sur la vitre il y aura du sang...* » Son appartement, « inhabité », bordélique, est le lieu où résonnent silencieusement toute la violence extérieure, militaire, religieuse du Liban d'après la guerre civile. Le film est construit sur ce principe implacable d'échos, de vases communicants. Les longues années de guerre et d'occupation syrienne ont laissé des impacts sur les murs de la ville, des trous dans les bras des jeunes gens.

Ça sera beau est un film amer. Sa beauté participe de cette amertume. Parce que la lumière est douce et chaude, parce que la musique vous maintient dans un « intérieur voiture » confortable. Tout s'enchaîne, tout glisse. Le film se donne à voir comme un carnet de voyage dans un pays extatique dont on ne voudrait ramener que ce qui est « beau ». Alors que le contenu des images fait état d'une situation de violence traumatique. Mettre le beau et l'horrible, l'humain et l'in-humain, côte à côte, sur le même ton.

« *With love* », pour le sarcasme. C'est un peu comme un ami en prison qui vous enverrait une carte postale d'un soleil couchant en écrivant que la vie vaut la peine d'être vécue.

Paul Costes

CABINET D'ESSAI ET DE CURIOSITÉ

ALERTE A BABYLONE, JEAN DRUON 2005, 95 minutes, France

Certains documentaires se méfient du réel comme de la peste. Ce paradoxe ne doit pas surprendre. Comme l'explique dans le film un chercheur de l'INRA, les actuels « *scientifiques de la vie* » se spécialisent bien dans la stérilisation des plantes ou, comme le précise un autre chercheur dissident de l'INRA, dans « *la gestion de la pathologie végétale* ».

Le réel est ce sur quoi on peut mentir quand on parle. Parler, c'est toujours mentir un peu, beaucoup, parfois passionnément. D'où l'importance du cinéma et de la télévision : pour peu qu'on éteigne le son, ils « disent » la vérité. Sur *Alerte à Babylone*, le moins qu'on puisse dire est que la puissance du cinéma n'intéresse pas beaucoup Jean Druon qui s'est contenté de recueillir quelques indices (couloirs de bâtiments institutionnels, centres commerciaux, zones industrielles, autoroutes à péage) de l'apparition d'un monde parfaitement inhabitable.

Il y a une différence entre filmer un homme et l'enregistrer en train de tenir un discours. Sinon, il n'y en a pas entre le cinéma et la radio. Prenons-en acte : *Alerte à Babylone* fait de la radio. De manière systématique, on y voit des hommes, pour la plupart liés aux milieux scientifiques, donner leur avis sur l'état de la planète, sur la grandeur des risques encourus par elle et par nous, sur la qualité de l'information publique sur ces sujets. On y apprend qu'on cultive le secret sur les recherches parce que « *la vérité c'est compliqué* » (un membre de l'Académie de médecine), et parce qu'il ne faut surtout pas confondre risque perçu par l'opinion et risque réel (un autre membre de cette même Académie).

Bien sûr nous sommes invités à ne pas croire ces ronds-de-cuir sur parole. Il faut, comme disent aussi les gens de Zaléa TV, se contre-informer, au risque cependant de ne faire que surenchérir sur la parole de l'autre, de l'ennemi. Et le réel dans tout ça ? Les images du film nous en donnent un aperçu anonyme, froid, désincarné. Méfions-nous de la puissance de la parole.

Mehdi Benallal

Manéci

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

Contact : maneci@no-log.org