

Quelques fragments de notre monde

Marie-Claude Loiselle

Numéro 154, octobre–novembre 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65106ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Loiselle, M.-C. (2011). Quelques fragments de notre monde. *24 images*, (154), 36–39.

Quelques fragments de notre monde

par Marie-Claude Loiselle



Bouton de Res Balzli

DEVANT UNE SÉLECTION D'ŒUVRES COMME CELLE QUE PROPOSENT LES RENCONTRES DU DOCUMENTAIRE de Montréal (qui auront lieu cette année du 9 au 20 novembre), on ne peut que constater une fois de plus que les films documentaires les plus remarquables ne cherchent pas tant à dire qu'à capter quelque chose qui échappe souvent à la perception immédiate, agissant dès lors comme un révélateur. Ils nous font prendre conscience de la profondeur de ce que nous regardons tout en rayonnant vers une dimension qui excède ce qu'ils présentent.

L'étonnant et émouvant *Bouton* de Res Balzli, qui s'offre comme un ardent hommage à la vie d'une jeune femme de 33 ans, Johana Bory, marionnettiste de métier contrainte d'affronter un cancer invasif, a cette force de révélation. Sans désamorcer la gravité des interrogations et des souffrances morales qu'engendre la perspective de sa mort prochaine (Johana décédera un mois après la fin du tournage), le film invente sans cesse la forme qui convient à la vivacité et à l'intelligence de celle que le cinéaste prend ici pour égérie, intégrant théâtre, chant, musique, ainsi que des « conversations » entre elle et la marionnette Bouton, née des mains de l'artiste qui lui a donné vie sur scène pendant dix ans. Ces conversations-monologues s'avèrent une façon astucieuse de permettre à Johana de confier ce qui occupe son esprit, qui doit tout autant que son corps combattre la maladie, la douleur, tout en faisant face à l'idée de la mort. Cette façon de mêler au réel des instants de pure invention poétique installe un climat magique, aérien par moments, où se marient sans cesse mélancolie et cocasserie, comme dans cette séquence où, après que Johana eut

déploré le manque d'hommes dans le film, la porte s'ouvre pour laisser entrer une procession d'amis masculins, déclenchant un éclat de rire chez la jeune femme alitée. La présence immuablement radieuse de Johana, que le cinéaste a su capter de façon tellement sensible, insuffle au film une part d'éternité qui vient en quelque sorte s'opposer à l'absurdité du fait qu'elle doive quitter la vie avant ses parents et avant même d'avoir enfanté, inversant la logique de l'arbre généalogique – représenté ici par l'image loufoque d'un arbre immense dans les branches duquel son père se tient tout en haut, alors qu'elle est assise en bas. Tout dans ce film donne l'impression d'assister à l'irréversible métamorphose d'une femme, comme si déjà elle glissait subrepticement sous nos yeux vers une forme d'immatérialité. C'est ce qui fait que chaque plan, qu'il soit tragique ou empreint d'une surprenante légèreté, nous plonge dans une émotion intense qui jamais ne relâche son étreinte.

La mort qui côtoie à chaque instant la vie éveille également une émotion palpable tout au long du très beau premier film de Tatiana Huezco Sánchez, *El lugar más pequeño*, Prix du meilleur long métrage

du dernier festival Visions du réel de Nyon. En choisissant de faire se rencontrer les images paisibles d'un petit hameau salvadorien isolé au cœur d'une nature luxuriante et, tout en voix hors champ, les récits des horreurs de la guerre vécues par les habitants de ce village, des massacres perpétrés par les escadrons de la mort au cours des années 1980, il apparaît que la nature est plus forte que la fureur destructrice qui s'y est déchaînée et devient même une alliée pour continuer à vivre malgré les souvenirs obsédants qui, eux, jamais ne s'effacent. Ce ne sont pas juste des faits qui sont ici relatés, qui n'existeraient que dans le passé. La nature, dont la cinéaste enregistre les plus infimes frémissements, conserve et conservera la mémoire de ceux qui y ont trouvé la mort, ce qui fait dire à ce paysan, qui veille sur ses vaches, qu'il aime la forêt parce qu'elle est la tombe de tous les camarades décédés. D'orchestrer le concert des voix des survivants, qui sont ni plus ni moins que des revenants, de laisser aux mots le soin de porter le poids des atrocités dont ils ont été témoins donne l'impression de plonger dans le flot des pensées qui les harcèle où se rencontrent les histoires diverses et pourtant semblables de ces hommes et de ces femmes à jamais meurtris.

Bien que d'une facture très différente, *Territoire perdu* de Pierre-Yves Vandeweerdt reconstitue lui aussi entièrement en voix hors champ un espace mental – celui des Sahraouis, exilés depuis plus de trente ans dans des camps de réfugiés, retranchés sur un territoire réduit à presque rien – par lequel il cherche à donner accès à ce qui pèse sur la destinée de ce peuple sans pays. Il apparaît alors que chez ces gens du désert, l'imaginaire est indissolublement lié au lieu auquel ils appartiennent. « Mon grand-père voulait que j'apprenne à me taire pour mieux écouter les gens, mais aussi les animaux, les pierres, les plantes, le vent », raconte la voix calme d'un homme. Et c'est aussi ce que le cinéaste nous invite à faire : écouter les récits tissés de mémoire, d'images et de sensations – constitutives, ou souvent traumatisantes lorsqu'elles sont nées de la guerre – s'amalgamant comme dans un rêve aux visages et aux espaces infinis qui, rendus par l'aspect granuleux du Super 8, prennent une apparence presque fantomatique. Il y a ainsi quelque chose d'envoûtant dans cette manière de chercher à atteindre les profondeurs de la mémoire en déréalisant ce qui nous est donné à voir.

Bien que Thomas Heise, dans *Sonnensystem*, recoure à une image hyperréaliste pour témoigner du lien qui unit un peuple à la terre dont il est issu, c'est pourtant vers une impression d'irréalité qu'il nous fait lui aussi peu à peu glisser. Il s'agit pour Heise d'un premier film, en trente ans de pratique, tourné hors de son pays, l'Allemagne, et la position qu'il adopte est celle de l'étranger qui accepte la part impénétrable que recèle une culture aussi éloignée de la sienne que celle de la petite communauté indienne Kolla, sur laquelle repose le film, habitant les montagnes du nord de l'Argentine. Le cinéaste choisit simplement d'observer avec une remarquable acuité la vie quotidienne de cette communauté sans jamais intervenir ou recueillir la parole de ceux qu'il côtoie. C'est en fait à une véritable expérience sensorielle que nous sommes conviés, Heise filmant également avec une extrême précision les détails de la nature : l'écorce des arbres, la mousse, les pierres, l'eau, les mains des paysans qui s'appliquent à une tâche, le changement de lumière sur la vallée où le village est enchâssé. Cette perfection, que l'on retrouve tout autant dans l'enregistrement de l'environnement sonore du lieu, en vient à nous donner une sorte d'impression d'étrangeté qui culminera avec le plan



El lugar más pequeño de Tatiana Huezo Sánchez



Sonnensystem de Thomas Heise

final : un travelling saisissant et hypnotique de huit minutes sur un bidonville s'étendant à perte de vue – accompagné du *Lacrymosa* de l'Ouzbek Dmitri Yanov-Yanovsky – saisi de la fenêtre du train qui emmène un groupe de paysans vers la ville.

Si *Sonnensystem* procure le sentiment d'approcher l'âme secrète de ce qui se présente à nous, les expérimentations techniques de Leonard Retel Helmrich laissent davantage perplexes quant à leur capacité d'atteindre la complexité de ce qui sous-tend le réel. S'intéressant depuis de nombreuses années aux mutations qui bouleversent l'Indonésie (on connaît de lui *Promised Paradise* et *Shape of the Moon*), le cinéaste s'intéresse dans *Position Among the Stars* à une famille modeste par laquelle il cherche à rendre compte des clivages religieux et sociaux qui divisent ce pays. On ne peut certes pas reprocher à Helmrich de ne pas être présent aux gens qu'il filme et pourtant cette manière de faire glisser la caméra autour d'eux, d'effectuer des mouvements d'appareil planants ou acrobatiques, qui sont devenus sa « marque de fabrique », détourne notre attention vers ce qui n'est ni plus ni moins qu'une performance technique. On est saisi par le savoir-faire que nécessitent des séquences comme celle où le cinéaste parvient à suivre un rat en gros plan pendant que les exterminateurs pulvérisent des nuages d'insecticide dans les ruelles du quartier, ou encore celle où il accompagne la course d'un enfant qui vient de voler un vêtement, mais qu'expriment ou traduisent des prouesses comme celles-là ? Chez un cinéaste comme Johan van der Keuken, dont la singularité tenait notamment à la vivacité de la caméra, nerveuse, alerte, les déplacements étaient toujours guidés par l'énergie des visages, des corps, de la matière, sans que jamais on puisse remettre en cause la



Eine Ruhige Jacke de Ramòn Giger

nécessité de ces mouvements, alors que chez Helmrich, la volonté d'être « dans le flux de la vie » achoppe sur la complexité de la réalité dont il ne parvient pas véritablement à rendre compte, se maintenant trop souvent à la surface des choses.

On sait pourtant qu'il ne suffit pas de poser calmement la caméra dans un lieu pour que quelque chose advienne. Une approche sensible et patiente comme celle de Natalia Almada dans *El velador* (présenté à Cannes à la Quinzaine des réalisateurs cette année), qui, un peu de la même manière que Thomas Heise, observe un lieu et les gens, toujours silencieux, qui l'occupent, nous laissera surtout fascinés par l'endroit insolite où elle nous entraîne : un cimetière de Culiacán au Mexique où se côtoient les somptueux mausolées des chefs des cartels de la drogue et les modestes tombes des victimes de la guerre qu'ils se livrent pour contrôler le territoire. Un homme veille sur ce lieu où les meurtres quotidiens nécessitent de

construire des monuments et de creuser des fosses de façon ininterrompue, alors qu'une voix échappée de la télévision fait chaque jour le dénombrement des corps retrouvés dans la ville. *El velador* est avant tout un film de sensations. Il repose sur le climat qu'il installe, sur ce qu'il nous fait très fortement ressentir de l'ambiance délétère qui pèse sur le Mexique pris en otage par les narcotrafiquants, mais aussi sur tout ce qu'il suggère que nous ne verrons pas, ce qui fait en partie sa force, bien que le film nous laisse tout de même le sentiment d'avoir seulement glissé, ici encore, à la surface du réel.

Étonnant premier film de Ramòn Giger, *Eine Ruhige Jacke* est une œuvre délicate et intelligente qui, face à la difficulté de pénétrer l'univers d'un jeune homme autiste, témoigne d'une attitude ouverte et inventive. Partant de la question primordiale : « Comment faire le film ? » que le cinéaste pose d'emblée à Roman, son « sujet », il sera sans cesse prêt à s'adapter aux différentes situations pour mieux témoigner de ce que ressent celui-ci, qui lui répondra simplement : « En me racontant sans préjugé ». Car il s'agit bien ici aussi de nous faire ressentir davantage que voir, afin de mieux saisir ce que vit Roman, emmuré dans le silence depuis sa naissance (il ne peut pas s'exprimer par la parole), envahi par des crises de panique durant lesquelles il n'est plus maître de lui. Sans doute déconcerté par ces moments où il n'y a plus de communication possible avec lui, Giger choisit de prêter à Roman une petite caméra lui permettant de traduire en images ce qu'il ressent – images dont certaines seront intégrées à celles du cinéaste. Parti pris risqué s'il en est, ces éléments s'avèrent extrêmement révélateurs et s'intègrent naturellement au film, qui a également pour sujet le regard, la perception (de soi, des autres), les relations humaines toujours à réinventer – comme on le

Il nous faut du bonheur d'Alexandre Sokourov et Alexei Jankowski

Quel que soit le genre qu'il pratique, Alexandre Sokourov fait de chacun de ses films-poèmes, dont *Mère et fils* serait un des meilleurs exemples, une élégie mélancolique, toujours empreinte d'une envoûtante douceur. On ne s'étonnera donc pas qu'il ait accolé ce terme aux titres d'une dizaine de ses « documentaires ». Avec ce qu'on pourrait maintenant appeler son « élégie kurde », Sokourov nous plonge dans cet état flottant propre aux retours de voyage, alors que les souvenirs encore frais se bousculent dans notre esprit. La voix hors champ d'*Il nous faut du bonheur* est bien celle, chaude et profonde, du cinéaste lui-même, mais dans le rôle d'un médecin en mission en Irak, que la guerre oblige à rentrer chez lui, en Russie. C'est sur le chemin du retour, alors qu'il retrouve les routes enneigées de son pays, que les images des dernières journées passées à attendre la voiture qui allait le ramener refont surface, que les visages des gens qui l'ont hébergé



dans un petit village du Kurdistan irakien, leur vie simple et sereine, la chaleur de leurs modestes maisons, leur sens de l'hospitalité déferlent en lui comme une vague où l'on décèle déjà la langueur de la nostalgie. « Je sais que viendra le jour où ils vont me manquer », confie-t-il. Si cette magnifique amorce est fictive, les gens que le cinéaste s'attache à nous faire découvrir sont réels : deux femmes âgées, l'une kurde entourée de son petit-fils et de son mari malade, l'autre d'origine russe émigrée en Irak à l'âge de 20 ans. Les images du film se présentent alors comme la résurgence du monde intérieur de ce médecin, subissant de subtiles métamorphoses propres à cet

inventeur de formes remarquable qu'est Sokourov : couleurs désaturées accentuant les tonalités brunes de la terre, étonnantes superpositions de plans, très légers ralentis sur les visages qui réinventent ce procédé aujourd'hui éculé, tandis que les mélodies lancinantes et graves de violons, auxquelles se mêle la rumeur lointaine de chants qu'on croirait célestes, achèvent de baigner le film d'une rêveuse mélancolie qui épouse aussi bien le caractère vague des réminiscences que la tragique destinée de « gens bousculés entre frontières et armées, n'arrivant pas à obtenir leur bout de terre ». Ces gens, leurs visages « sans hostilité », sont de ceux « que l'on voit une fois et dont on se souvient toute la vie », nous dit le cinéaste, qui croit que « comprendre les autres, ce n'est pas difficile quand on le veut ». À ceux qui auront accompagné Sokourov dans ce captivant voyage méditatif, ces visages ne seront plus tout à fait étrangers et leur souvenir restera à jamais impérissable. – Marie-Claude Loiseau

voit dans le rapport qui se noue entre Roman et Xaver, son éducateur dans le foyer spécialisé du Jura suisse où il demeure. Malgré une simplicité apparente, qui lui vient sans doute du calme avec lequel le cinéaste appréhende ce qui se présente à lui, *Eine Rubige Jacke* est une œuvre riche et complexe où s'articulent subtilement de multiples dimensions. C'est là la marque de ce que le cinéma du réel peut offrir de plus nécessaire et inestimable.

Nécessaire, *Vol spécial* de Fernand Melgar l'est tout autant, qui pénètre dans un autre type d'institution suisse, un « centre de rétention » pour les étrangers en instance d'expulsion. À la manière de Raymond Depardon qui installe sa caméra dans une institution pour enregistrer « les faits » qu'il laisse parler d'eux-mêmes, Melgar n'a pu lui aussi obtenir qu'à cette condition l'autorisation de filmer dans ce qui est en réalité une prison. On peut supposer que, se sachant filmés, les gardiens et « gestionnaires » du centre ont cherché à présenter un visage bienveillant, mais on comprend rapidement que cette attitude s'inscrit dans une stratégie de contrôle visant à neutraliser toute volonté de résistance et de révolte de la part des détenus. On assiste au dévoilement d'une mécanique parfaitement mise au point où chaque mot que les responsables du bon déroulement des expulsions utilisent participe à engourdir les esprits. Les détenus sont nommés « pensionnaires », la prison « maison », on ne passe pas les menottes à ceux que l'on contraint de quitter le pays où ils vivent parfois depuis 20 ans, mais des « bracelets ». Et on assure à ces hommes désespérés et impuissants que « tout va bien se passer », « tranquillement », « sans problème », qu'on est là pour les « aider » et qu'on va « gentiment commencer à organiser leur départ ». Voir,

d'une part, l'obséquiosité calculée de ces gardiens du système et, d'autre part, la détresse de ceux à qui elle s'adresse est totalement insupportable. Si certains ont pu remettre en cause la position intenable du cinéaste, qui voit mais ne peut agir, il n'y a pour lui rien de plus à dire pour qu'on saisisse l'odieux de ce système de détention et d'expulsion. Non seulement les faits parlent d'eux-mêmes, mais les discussions qui ont lieu entre les prisonniers témoignent de la conscience aiguë qu'ils ont du jeu politique dont ils sont les simples pions. « Un jour le monde va péter, déclare l'un d'eux à un policier, et ce que vous faites là restera gravé dans la mémoire de mes enfants ». La parole de ces hommes est politique, et Fernand Melgar a très bien su nous la faire entendre. ■



Vol spécial de Fernand Melgar

BEEBOP STUDIOS
 Nous prenons soin de vos projets en assumant toutes les étapes de post-production sous un même toit ou sous le vôtre.

SPÉCIAL

Louez une station de montage HD
 AVID ou Final Cut Pro et nous
 l'installerons à votre:
 bureau, maison, chalet, bateau...

A partir de 950\$ par mois

Installation incluse, transport et formation en sus

Pour information: gaubin@beebop.tv

1207 rue St-André, Montréal, Qc H2L 3S8 tél: 514-843-9000
www.beebop.tv