

Les images comme rituel

Marie-Claude Loiselle

Number 134, October–November 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/17282ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loiselle, M.-C. (2007). Les images comme rituel. *24 images*, (134), 48–51.

Les images comme rituel

par Marie-Claude Loisel

De plus en plus, le terme « documentaire » apparaît encombrant pour un grand nombre de films qui, bien que faisant appel à une matière issue du réel, ne présentent aucunement cette volonté didactique qui définit traditionnellement le genre. Devant cet heureux élargissement des horizons d'un cinéma riche de possibilités, les Rencontres internationales du documentaire de Montréal, tout en continuant d'offrir au public des « documentaires » au sens strict du terme, ne s'inscrivent pas moins pour autant dans cette foisonnante mouvance ouverte sur les approches du réel les plus hétéroclites. Les films de la sélection 2007 abordés ici en sont un témoignage.



Blockade de Sergei Loznitsa

Depuis que le cinéma, dit-on, est en crise, on remarque que les modes d'exploration et de création offerts par cet art, loin de s'épuiser, semblent plutôt se déployer de façons les plus diverses et singulières. Il est ainsi devenu un fabuleux instrument d'investigation étendant son champ d'observation jusqu'au rapport qu'entretient le créateur avec le réel et l'image. Le cinéma lui permet alors, en remettant en cause cette relation fondamentale du cinéaste avec ce qu'il filme, de sonder sa propre présence dans le monde, aussi bien sur le plan politique que sur un plan plus intime (celui des liens filiaux par exemple, comme le font Claudio Papienza ou Naomi Kawase.) Cette forme intériorisée, proche de l'essai philosophique, donne bien souvent lieu à des films complexes, empruntant autant au procédé narratif de la fiction qu'au documentaire, et qui, même dans leurs failles, sont chargés de questions universelles. Ainsi, leurs « manques », s'il en est, sont la plupart du temps liés à l'origine même de la création et à la nature d'une pensée en mouvement, qui cherche moins à affirmer des convictions qu'à poser à chaque plan une des pierres d'un

chemin dont nul ne connaît l'aboutissement. En cela l'approche de ces cinéastes implique une connivence avec le spectateur, qui ne peut alors plus se contenter de recevoir passivement ce que le film propose. Conscients qu'il ne s'agit pas simplement de braquer une caméra sur un lieu, des gens, pour que *le réel surgisse* et permette de saisir une image *juste*, ces poètes-essayistes-philosophes du cinéma, en ouvrant une passionnante voie créatrice au septième art, opèrent la rencontre féconde entre le « je » et le monde.

Ceux qui connaissent le travail de Claudio Papienza – auquel les Rencontres avaient consacré en 2005 une rétrospective partielle, accompagnée d'un atelier de maître – retrouveront dans *Scènes de chasse au sanglier* les obsessions depuis longtemps au cœur des films de ce cinéaste : la question du regard, aussi bien que celle de l'héritage familial, et celle de sa relation (complexe) avec son père. On y reconnaît aussi l'humour loufoque de ce poète fantaisiste, et cela, malgré le deuil qui colore cette réalisation hantée par la mort de ce père, par son absence –, lui qui était presque devenu le personnage principal de ses films.



A Long Lasting Day de Svenja Klüh

Si le ton sur lequel est prononcé le texte en voix hors champ peut sembler affecté, il faut savoir écouter cette musique et plonger avec elle dans les méditations vertigineuses où elle nous entraîne.

Ainsi, PaziENZA se demande comment vivre (et comment filmer) après la disparition de ce « continent » qu'avaient représenté ses parents pour lui (fils d'immigrants italiens), continent qu'il avait pourtant voulu « noyer », mais qui ne subsiste plus aujourd'hui que par quelques photos, « mémoire de l'oubli ». « Des images blessées habitent en toi », dit-il, et comme « la mort des [siens] a contaminé toutes les images », le cinéaste part à la recherche de « la beauté d'avant les images », afin de tenter de retrouver une primitive innocence.

Scènes de chasse... se présente alors comme une œuvre sur l'impossibilité de filmer, là, à ce moment précis. Il préfère alors toucher, se filmer en train de toucher l'écorce d'un arbre, les objets, ceux ayant appartenu à son père, dont il sent l'odeur tout en sachant bien qu'il n'y a « pas d'images pour ces odeurs-là ». Il filme la maison vide, l'absence. Cette absence à laquelle il devra bien s'habituer, au-delà de cette séquence où le cinéaste se met en scène avec son père (sur son lit de mort) afin qu'ils apparaissent ensemble « une dernière fois dans la même image ». Il cherche à s'extraire, mentalement et physiquement, de la maison familiale (en « s'enfermant » littéralement à l'extérieur) et de toutes ces images qui le hantent ; les images

qui, comme la mort, rappelle-il, sont des rituels (comme la chasse à laquelle il s'adonne avec son « fusil paradoxal ») ; les images refuges qui ont été sa maison et qu'il doit définitivement quitter pour réapprendre à voir et à filmer. Il ne pourra pourtant pas écarter tout cela si facilement : « tu es le père », se répète-t-il, mais il faut pourtant « tuer le père » et tout reprendre à zéro. Apprendre à inventer de nouveau une façon de rendre chaque chose unique.

Il s'agit là d'une œuvre foisonnante et pleine d'esprit. Beaucoup plus complexe qu'elle peut paraître au premier abord, elle appelle assurément plus d'un visionnement pour se révéler totalement.

Si Claudio PaziENZA, malgré les zones intimes où il navigue, sait maintenir cette distance face à lui-même qui lui évite de basculer du côté du film-thérapie, Naomi Kawase, elle, avec **Tarachime**, se tient souvent à la frontière, tout en proposant ultimement beaucoup plus que cela. La cinéaste y explore les zones troubles des rapports filiaux, tout en se demandant elle aussi comment vivre avec la mort d'un proche : ici sa grand-mère, qui est également sa mère adoptive. S'ajoute à la question des origines celle des cycles de la vie, qui s'insinue dans le « récit » par la naissance de la fille de Kawase, apportant un souffle d'apaisement à ce film qui s'était pourtant ouvert sur un violent rapport d'hostilité, une rupture : la cinéaste, « invisible », retranchée « derrière l'image », armée de sa

caméra, filme le corps de sa grand-mère nonagénaire en s'attardant sur des détails (son ventre, un sein), puis, le plan suivant, l'assaille avec une question (« Pourquoi m'as-tu abandonnée ? ») dans une confrontation à la limite du supportable, d'abord parce que ici les forces ne sont pas égales. Ainsi, de ces deux séquences du début, la première, malgré sa crudité, indispose moins que la brutalité du refus de communiquer de Kawase avec cette vieille femme, placée sous l'œil froid de la caméra, visiblement mal à l'aise et oppressée par l'insistance de celle qui la filme. La caméra place ici la cinéaste en position de pouvoir face à la femme devant elle et transforme visiblement la nature de cette confrontation, qui n'a plus rien de privé dès lors qu'elle est filmée. Une telle séquence, que rendent si facile aujourd'hui les petites caméras, ne peut que soulever des questions éthiques, alors que ces appareils ultralégers s'insinuent partout et jusque dans les moments les plus intimes du quotidien. La caméra peut-elle servir de bouclier pour braver ce qu'on ne saurait affronter à « main nue » – simple être humain vulnérable face à un autre être humain – ou est-elle avant tout un formidable instrument offrant le prétexte d'un échange ?

Pourtant, dans *Tarachime*, ce qui s'annonçait peut-être comme une approche complaisante (impression renforcée par un effet de ralenti irritant, employé tout au long du film) fait bientôt place à la sensibilité d'un regard, loin de toute forme de provocation, à une attention au caractère précaire de la vie, à la beauté fragile des

êtres et des choses, mais aussi à la difficulté d'affronter le temps qui passe, la vieillesse et la solitude. La rencontre entre Kawase et sa grand-mère, quoique complexe et souvent chaotique, a bel et bien lieu et devient l'occasion de saisir plusieurs instants de vie particulièrement émouvants, comme ce superbe plan sur le visage sillonné de rides de la grand-mère qui se termine sur un tout jeune enfant endormi au creux de son ventre. Dans l'attention portée par Kawase à ces moments fugaces où se croisent jeunesse et vieillesse, il y a aussi la conscience de l'approche de la mort de celle qui l'a vue grandir, et nous savons que la vieille femme sait qu'elle vit là les dernières heures de sa vie. Elle craint le départ de sa petite-fille et de la toute jeune Mitsuki, appréhende la solitude, se répétant cette phrase lancinante : « Il faut que je sois forte ». Et c'est porté par la présence silencieuse et impuissante de la cinéaste à la douleur d'une grand-mère, puis par l'émerveillement d'une mère devant les apprentissages de son enfant, que le film prend un aspect profondément humain. « Connaître le bonheur d'une nouvelle vie revient à partager la vie », dit Naomi Kawase, et son film, malgré les chemins hasardeux qu'il emprunte pour y arriver, nous fait bel et bien partager avec son auteure un peu de ce qu'est la vie.

Dans *La boîte à tartines*, réalisation vive où la fantaisie est mise au service de l'intelligence, Floriane Devigne place au centre de son investigation sa propre curiosité afin de mener une enquête au sujet d'un objet typiquement belge, qui n'est ni plus ni moins qu'une boîte pour transporter les sandwiches. Partant, elle se met en scène telle une sorte de démonstratrice consciencieuse dont le rôle serait de nous révéler tous les secrets d'une nouvelle invention. On se réjouit ici de voir comment un objet aussi anodin peut devenir un formidable prétexte pour effectuer un retour sur l'histoire ouvrière d'un pays en s'intéressant à la « trace politique » qu'il contient, mais aussi comment celui-ci peut permettre d'engager la conversation et d'aborder des questions aussi diverses que celles du travail, des habitudes alimentaires, des disparités sociales, de la structure politique de la Belgique, partagée entre le Nord et le Sud, et des révolutions matérielle et économique du XX^e siècle. Tout cela est construit avec la perspicacité d'un esprit aiguisé, qui sait tirer profit de chaque observation et reconnaît à quel point tout est lié dans notre monde.

On retrouvera ainsi Devigne à la recherche de « l'âme du pays noir », le Borinage, région industrielle et minière de la Wallonie où elle part rencontrer des anciens mineurs et, par le souvenir de cette fameuse boîte à tartines qu'ils emportaient chaque matin sous terre, évoque les luttes ouvrières des années 1930, terminant son périple en gravissant les quelque 250 mètres d'un terril, ces sidérantes montagnes formées par les déblais des mines, « sorties de terre par le travail des hommes ». On la suivra dans une école où, dit-elle « lorsque les boîtes s'ouvrent, certains des maux actuels de l'humanité s'échappent », dans l'usine où sont fabriquées les boîtes en question, abordant avec les ouvriers le problème de la mondialisation, pour finalement s'interroger sur la vie de ces petites boîtes en plastique, qui se retrouvent tôt ou tard sur les chaînes de triage des déchets domestiques avant d'être expédiées ailleurs dans le monde où elles seront transformées, participant ainsi « à la guerre quotidienne du marché ». C'est ainsi une véritable radiographie de la société actuelle que nous propose ici, en 52 minutes, une jeune cinéaste à la personnalité déjà bien affirmée.



La boîte à tartines de Floriane Devigne



Scènes de chasse au sanglier de Claudio Pазienza

Aussi percutantes, troublantes et nécessaires soient-elles, les images d'archives, lorsqu'elles nous sont présentées comme preuves de ce qui a été, donnent souvent l'impression d'avoir rompu les liens qui les rattachaient à la réalité, alors que nous, spectateurs, n'appartenons plus aujourd'hui à ce monde. C'est ainsi que ces images deviennent pour nous, comme le dit Claudio Pазienza dans *Scènes de chasse au sanglier*, la « mémoire de l'oubli ». À moins de savoir les faire parler... On peut bien sûr éprouver certains doutes ou même un franc malaise devant la façon dont Susana de Sousa Dias, dans *Natureza morta, visages d'une dictature*, fait parler des documents d'archives jusque-là inédits des années Salazar au Portugal, jouant sur l'effet de fascination (renforcé notamment par le recours au ralenti) que provoquent des images opaques à nos yeux, parce que extraites de leur contexte, et qui n'ont bien souvent que le sens suggéré par la cinéaste qui les a mises en relation au montage. Si le travail expérimental pratiqué dans ce film peut susciter en nous une émotion esthétique, nous sommes loin toutefois du sentiment d'avoir aiguisé notre perception de ce qui s'est joué sur le plan politique ou humain durant les années sombres auxquelles il fait référence.

Également construit sur des images d'archives, celles du blocus de Leningrad durant la Deuxième Guerre mondiale, *Blockade* de Sergei Loznitsa est l'antithèse du film que nous venons d'évoquer. Exemplaire en ce qu'il parvient à nous faire saisir ce qu'est la vie dans une ville encerclée (elle le fut pendant 900 jours par les troupes allemandes, ce qui eut pour conséquence plus d'un million de morts), ce film l'est surtout grâce à un admirable travail de sélection et de montage de ces archives. La qualité cinématographique des images choisies est stupéfiante et témoigne autant de l'acuité du regard de ceux qui les ont réalisées que de celle du cinéaste qui a su en voir la puissance et nous les faire voir. Ce cinéaste a ainsi privilégié la durée des plans, et l'on constate combien il est rare, dans le traitement que l'on fait habituellement de tels documents, de nous laisser le temps de prendre le pouls de la vie d'un lieu, de s'attarder à des petits gestes, pourtant si importants, comme ici marcher, marcher encore, à la recherche de bois, d'eau – l'eau que l'on recueille l'hiver en cassant la glace des rues –, marcher en tirant meubles et bagages à la recherche d'un improbable refuge, marcher

aussi pour transporter jusqu'à la fosse commune les corps de proches. Il y a dans ce film une exploitation toute cinématographique de la lenteur, qui donne une incroyable impression de présence à ce qui se passe sous nos yeux. Mais il y a aussi le formidable travail de sonorisation de ces images (pas sur les pavés, klaxons, circulation des voitures et des piétons, cris d'enfants, murmure de la foule, mais aussi bruit sourd des bombardements, etc.) qui ajoute au sentiment de proximité presque physique que l'on ressent avec les hommes, les femmes et les enfants qui vivent là le quotidien de la guerre. Ainsi, plan après plan, Loznitsa construit, en même temps qu'une chronique du quotidien en temps de guerre, le récit saisissant d'un épisode oublié de l'histoire du XX^e siècle.

Sur un mode plus mineur, mais non moins remarquable, Svenja Klüh, dans *A Long Lasting Day*, s'attarde à tout ce qui compose les journées d'une jeune mère et de sa fille en bas âge, vivant dans un modeste studio que fréquentent le copain du moment, les amis, les parents. Malgré la précarité dans laquelle vivent cette fille à peine sortie de l'adolescence et son entourage, la cinéaste ne s'intéresse pas ici aux signes d'une condition sociale mais plutôt à des êtres dans toute leur touchante humanité. Ce qui aurait pu être un film sur l'ennui devient alors l'expression d'une certaine idée du bonheur, ce bonheur ordinaire qui n'exclut pas accrochages, difficultés et tracasseries. Un bonheur qui est simplement un goût pour la vie et qui s'exprime ici grâce au plaisir évident qu'éprouve la cinéaste à filmer ceux qu'elle nous fait connaître et qui se révèlent si attachants. Composant avec l'exiguïté du lieu, la caméra semble toujours au bon endroit et sait capter aussi bien le regard ému d'une mère ou d'un grand-père que les moments de rêverie de l'enfant. Oui, il est clair que la cinéaste prend plaisir à être présente auprès de cette femme et de ceux qui l'entourent, à les filmer dans un beau noir et blanc, qui devient presque un hommage à la beauté qu'elle voit rayonner d'eux.. Comme quoi, tout est question de regard... 24

Mentionnons également la présentation aux RIDM de deux très beaux films dont il avait déjà été question dans nos pages : *Rêves d'ouvrières* de Phuong Thao Tran et *Ceux qui attendent dans l'obscurité* de Nicolas Rincon Gille. Voir « Cinéma du réel et de l'invisible. Un certain état du documentaire », *24 images*, n° 132, juin-juillet 2007, p. 48 à 51 . On trouve également ce texte sur notre site Internet : www.revue24images.com.