

Malaise dans le documentaire ? *L'anti-spectateur,*
Costa parle avec Francisco Ferreira. **A lire**
sur quatre films mutants, par Jean-Louis Comolli.
Parti pris « *La vie dépend de la petite monnaie* », Pedro
« *Dans la chambre de Vanda* » de Pedro Costa, par João
par Annick Peigné-Giuly. **Films** par Anne Brunswic.
Bénard da Costa. « *Mort à Vignole* » d'Olivier Smolders,
par Serge Meurant. « *Beloy* » de Victor Kossakovsky,
par Serge Meurant. « *Beloy* » de Victor Kossakovsky,
Bénard da Costa. « *Mort à Vignole* » d'Olivier Smolders,
par Annick Peigné-Giuly. **Films** par Anne Brunswic.
« *Dans la chambre de Vanda* » de Pedro Costa, par João
Parti pris « *La vie dépend de la petite monnaie* », Pedro
sur quatre films mutants, par Jean-Louis Comolli.
Costa parle avec Francisco Ferreira. **A lire**
Malaise dans le documentaire ? *L'anti-spectateur,*

Editorial

*Ce numéro d'IMAGES documentaires est né du désir d'écrire sur quelques films singuliers qui n'avaient pu être abordés dans les numéros précédents car ils n'entraient pas dans les thématiques choisies. Mort à Vignole d'Olivier Smolders, choisi par Serge Meurant, ou Dans la chambre de Vanda de Pedro Costa, dont il est question ici à plusieurs reprises, sont des films qui produisent un malaise ou un fort « sentiment d'étrangeté ». Ces films, et les quelques autres qui ont été choisis par les auteurs qui ont contribué à ce numéro, ne définissent pas un « nouveau courant » ou un « nouveau territoire » du documentaire. Mais ce sont peut-être des « films mutants », pour reprendre l'expression de Jean-Louis Comolli. Le film de Pedro Costa atteint certainement une limite par la place intenable qu'il assigne au spectateur. Pour compléter la réflexion sur ce film, un entretien avec Pedro Costa, traduit pour IMAGES documentaires, est publié dans la rubrique **Parti pris**. Enfin la rubrique **Films** analyse huit films choisis dans les sélections du Fipa (Biarritz, janvier 2002) et du festival Cinéma du réel (mars 2002).*

Catherine Blangonnet

**Malaise dans
le documentaire ?**

**« Mort à Vignole »,
un film écrit et réalisé par Olivier Smolders
sur l'air de « La Valse des souvenirs »
de Dimitri Chostakovitch**

par Serge Meurant

Il est des films qui déposent en nous une pluie de cendres, une lumière assourdie, un sentiment de profonde mélancolie. *Mort à Vignole, film solitaire* possède cet accent de secret désespoir qui ne se livre et n'est reçu que dans la solitude.

Il y a dans le regard que nous portons sur lui la même délicatesse douloureuse que lorsqu'on souffle sur une plaie.

Il me faut d'abord dire en quoi le film d'Olivier Smolders me touche avec tant d'acuité. Il évoque une expérience personnelle dont je reste traumatisé. Celle de la naissance de ma fille aînée en 1977 que je décris dans un petit livre intitulé *Etienne et Sara*, coécrit avec le cinéaste d'animation canadien Pierre Hébert ¹.

« J'étais le témoin, en ce moment crucial et incroyable, que d'un mélange incertain de vie et de mort, de lucidité et d'inconnaissance pouvait naître, chose banale et indiciblement émouvante, un enfant.

Et puis il y eut cet instant qui nous parut fatal où la mort sembla peser de tout son poids en ce fragile équilibre où le corps apparut, agenouillé, hors de toi, la tête prisonnière de ton corps. »

Pierre Hébert grava sur la pellicule, de manière fine et précise, les différentes images de l'accouchement qui connut une fin heureuse. Mais j'en conserve le sentiment d'une victoire toujours incertaine de la vie sur la mort. Et je ne sais pourquoi ces images, lorsque je

les évoque après tant d'années, je les vois en noir et blanc, empreintes d'un fort accent dramatique et comme endeuillées.

Chacun d'entre nous éprouve, au cours de sa vie, pareille expérience fondatrice d'une vision du monde singulière et souvent indicible. C'est cela que je reconnus d'emblée dans le film d'Olivier Smolders *Mort à Vignole*.

Sa première image est celle d'une fillette debout sur une balançoire. Elle contient dans son mouvement le va-et-vient, la ritournelle, le retour éternel aux images de l'enfance. Nous en sommes séparés à jamais. Elles sont d'un autre temps. Nous cherchons sans cesse à les ressaisir en filmant nos propres enfants à l'âge qui fut le nôtre. C'est à quoi servent les films de famille. Peut-être pourrait-on parler ici de l'installation d'un temps différent que j'appellerais futur antérieur.

Des enfants jouent à cache-cache derrière les arbres d'un sous-bois. Ils apparaissent pour disparaître aussitôt. Ce jeu et le miroitement des images qu'il suscite seront la nasse où viendront se prendre les autres images du film.

Son titre *Mort à Vignole* semble se glisser dans le sillage d'un autre chef d'œuvre *Mort à Venise* de Visconti adaptant Thomas Mann à tel point que le souvenir qu'on en conserve s'en trouve (in)volontairement occulté. Plusieurs superpositions d'images mémorielles établissent un tissu de références extrêmement riches en même temps qu'elles nous oppressent et nous asphyxient par une sorte d'effet d'autocombustion. Le grain de la pellicule matérialise un tel malaise : il évoque à la fois la cendre et la vermine envahissante.

Le cinéaste, accompagné de sa femme et de ses deux enfants, accomplit le voyage à Venise sur les traces des images filmées jadis par le père du réalisateur. Ce dernier utilise la caméra paternelle pour fixer les images d'un singulier journal de voyage. L'entreprise s'inscrit dans un processus de filiation directe, substitue la vision du fils à celle du père.

Le voyage revêt un caractère funèbre. Il évoque l'île des morts et le cortège des gondoles qui assurent le passage discret entre les vivants et les morts sur la lagune.

Ces images furtives échappent au touriste : elles demeurent hors champ. Le film de famille ne retient, par définition, des voyages que les images des lieux et des visages évoquant l'idée du bonheur. Il se sert d'un décor de rêve pour réaliser l'image rêvée des êtres aimés.

Mais ces myriades d'images heureuses ne résistent pas à la réalité de la mort. L'irruption de celle-ci interrompt brutalement le récit. Elle l'oblitére. Elle instaure un point aveugle, un point de vue radicalement opposé au cours « naturel » des choses.

La mort à la naissance du premier enfant est l'événement tragique qui fonde la démarche et le regard du cinéaste. Le visage d'une fillette dont le cinéaste n'a pas osé fixer les traits avant qu'on ne l'emporte, comme s'il s'agissait d'un tabou, constitue la matrice absente de toute image à venir.

N'est-il pas de rétraction plus violente que la pensée qu'il puisse exister un être « mort-né » ? Bien que la naissance d'un enfant appréhende souvent un sentiment d'angoisse et de contiguité avec la mort, l'instantanéité de ces états, la superposition des images qu'elle suggère est insupportable.

Aucune comparaison n'est possible avec d'autres expériences, d'autres images.

J'aimerais cependant tenter ici le rapprochement avec la réflexion développée par Johan van der Keuken dans son film *Les Vacances du cinéaste*. Il cite André Bazin qui considère que le cinéma est le seul art capable de montrer le passage de la vie à la mort. Il découvre dans cette intuition l'un des fondements de la pensée « magique » qui inconsciemment motive le cinéaste. Le film reprend et recycle les images et les photographies des amis disparus (le saxophoniste Ben Webster) et en ressuscite les traits. ^{2/}

Dans *Mort à Vignole*, tout maillage de ce type est voué à l'échec.

Toute fondation ne peut être pensée qu'à partir de cette absence originelle, de ce creux invisible et partout présent.

Par quels dispositifs, le cinéma peut-il approcher une telle réalité : celle d'un nouveau-né qui ne vécut même pas l'espace d'un instant ? Celle d'un visage à peine entrevu, déjà oblitéré par l'absence d'un regard ?

Est-ce par le jeu des ressemblances et des analogies ou par le mélange des photographies, comme on bat les cartes de destins dont les traces en voie d'effacement se lisent dans la gravité de regards d'enfants ?

Et enfin, la fiction n'est-elle pas plus apte à exprimer l'impensable, à fonder cela qui n'a pas lieu d'être ?

Olivier Smolders nous conduit à la morgue, ordonne que l'on ouvre les coffres où sont exposés les écorchés. On se souvient du tableau de Rembrandt « La leçon d'anatomie du Dr Tulp ». René Descartes y aurait assisté. Il notait qu'il faut détourner son regard de la chair incompréhensible, le fixer sur la machine disposée en nous, sur ce qui peut être compris totalement ^{3/}. J'ai le sentiment que le film à cet instant se perd à vouloir montrer les dépouilles. Il ne faut pas dévisager les morts. Ce n'est pas là que réside le mystère de la disparition. Quelque part, dans l'interstice entre les images du film, se voile et se dévoile, comme un souffle imperceptible, un visage d'enfant inoubliable.

Serge Meurant

^{1/} *Etienne et Sara* de Serge Meurant et Pierre Hébert. Editions du Noroît. 1983. p. 80.

^{2/} *Johan van der Keuken. Aventures d'un regard.* Cahiers du cinéma. 1998. p.138.

^{3/} W. G. Sebald. *Les Anneaux de Saturne.* Actes Sud. 1999. pp.24 et 25.