Document généré le 3 juin 2025 04:11

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Mémoire d'un saccage
Crimes et délits
Memoria del saqueo — Argentine / Suisse / France 2003, 118 minutes

Michel Euvrard

Numéro 237, mai–juin 2005

URI : https://id.erudit.org/iderudit/47966ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Euvrard, M. (2005). Compte rendu de [Mémoire d'un saccage : crimes et délits / *Memoria del saqueo* — Argentine / Suisse / France 2003, 118 minutes]. *Séquences*, (237), 45–48.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 2005

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

MÉMOIRE D'UN SACCAGE

Crimes et délits

Michel Euvrard

Exilé en France de 1970 à 1984 puis de retour en Argentine, Solanas a surtout réalisé des films de fiction, même s'ils comportaient souvent un aspect documentaire, critique et polémique. Cependant, confronté au désastre économique et social dans lequel sombre l'Argentine en 2000-2001 et aux révoltes populaires que celui-ci suscite, il renoue avec la veine de **L'Heure des brasiers**, son chef-d'œuvre de 1967, dans **Mémoire d'un saccage**.

Tourné en vidéo pour 70 000 $ dans un cadre légal avec le soutien de l'Institut du cinéma, en décembre 2001 (pendant les manifestations de rue qui ont provoqué la chute du président de la Rua) et en 2002, le film brosse un tableau apocalyptique, mais précis, chiffré, du pillage de l'économie argentine auquel se sont livrés au cours des 25 dernières années les hommes politiques, les compagnies étrangères, qui déclaraient des dettes à l'étranger de leurs succursales argentines de milliards de dollars et les faisaient reprendre à l'État, avec l'approbation du FMI et de l'OMC. Il dresse l'acte d'accusation de trois présidents, de La Rua, Menem et Alfonsin. Surtout Menem. Celui-ci n'est pas plus tôt investi, en effet, qu'il trahit ses promesses électorales, adopte le programme de la minorité libérale, gracie les généraux de la dictature, permet aux banques de fixer le montant de leurs créances. Pour stopper l'inflation, il institue la parité entre le peso et le dollar, ce qui provoque l'invasion des produits étrangers et la faillite de nombreux commerces et entreprises argentines.

...rien de tel, démontre Solanas, que les convictions et les sentiments violents pour rester jeune !

Menem prétend entreprendre une réforme de l'État, il donne tous les pouvoirs à l'exécutif, fait passer une loi autorisant les privatisations sans aucun contrôle ; la privatisation de la société pétrolière d'État et de la société du gaz doit permettre une revalorisation des retraites, mais entre cinq et dix milliards du produit des privatisations sont exportés ; l'argent sale s'évade via l'Uruguay vers les États Unis.

En quelques années, la dette passe de 54 à 170 milliards de dollars, le chômage de 11 % à 20 % ; ce pays naguère capable de nourrir 300 millions de personnes doit importer sa nourriture, et 35 000 personnes meurent chaque année de malnutrition. Solanas, pour qui un film est « un acte d'expression, d'auteur », a cherché à inscrire ce matériau, fondé sur les investigations d'une sociologue et sur une cinquantaine d'entrevues, dans « un cadre esthétique ». Qualifié de « requiem », d'« opéra chorégraphié », **Mémoires d'un saccage** est découpé en chapitres (« La Dégradation républicaine », « Les Groupes économiques », « Crimes et délits », « Attentats meurtriers », « Les Organismes internationaux »...), accompagnés de cartons faisant manchettes. Au commentaire en voix off qui énumère les faits et les chiffres répondent plusieurs séries d'images : celles de la rue — manifestation de retraités, d'enseignants, de fonctionnaires, puis d'ouvriers et de chômeurs ; enfants cherchant leur nourriture dans les décharges ; files d'attente ; une foule demandant de l'aide devant une église ; quais de port déserts, grues inactives ; le « train blanc », qui amène les chômeurs des banlieues au centre-ville où ils ramassent le papier, le carton, le métal sur les trottoirs et dans les poubelles — avec lesquelles contrastent des images de gratte-ciel, de bâtiments officiels, de longs travellings sur des architectures nobles, voûtes et colonnes, salons et salles de réception déserts, lieux de pouvoir, et gens de pouvoir : députés à leurs bancs de l'assemblée bavardant et téléphonant, embrassades entre politiciens et syndicalistes vendus, entre Menem et Alfonsin ; Menem, ses rouflaquettes et sa dégaine de maquereau, en tennisman, en danseur mondain, avec José Maria Azuar, avec George W. Bush, avec une danseuse du ventre ; et des images métaphoriques : vol de corbeaux devant et dans des bâtiments officiels accompagné de coups de canon ou de tonnerre...

...emporté dans le mouvement de l'indignation et de la colère

Tout cela est rythmé, entraîné, emporté dans le mouvement de l'indignation et de la colère, d'une férocité paradoxalement joyeuse ; rien de tel, démontre Solanas, que les convictions et les sentiments violents pour rester jeune !

■ **MEMORIA DEL SAQUEO** — Argentine / Suisse / France 2003, 118 minutes — **Réal.** : Fernando E. Solanas — **Scén.** : Fernando E. Solanas — **Images** : Alejandro Fernández Mouján, Fernando E. Solanas — **Mont.** : Juan Carlos Macias, Sebastián Mignogna, Fernando E. Solanas — **Mus.** : Gerardo Gandini — **Narr.** : Fernando E. Solanas — **Prod.** : Fernando E. Solanas.

LOS MUERTOS

Hermétique et pénétrant

Charles-Stéphane Roy

Le jeune Lisandro Alonso (29 ans) a contribué à la relance du cinéma indépendant argentin en compagnie de Pablo Trapero et Lucretia Martel et s'est gagné la sympathie de plusieurs décideurs européens avec l'hypnotique **La Libertad** en 2001, le portrait hyperréaliste d'un bûcheron de la Pampa, plus saisissant qu'un documentaire et plus naturaliste qu'une fiction traditionnelle. Porté aux nues par la critique spécialisée, Alonso a pu boucler rapidement le budget de **Los Muertos** (Les Morts), tout aussi radical que son premier essai. « Si mes films ne fonctionnent pas en France, ma carrière internationale est à l'eau », avait même déclaré le cinéaste lors de sa sortie parisienne.

Un curieux art de la transparence

Et pour cause ! Les films de Alonso se résument à une phrase, voire à une seule proposition : un bûcheron à l'œuvre, l'expédition d'un ex-prisonnier. Ils durent en moyenne 70 minutes, leurs budgets sont dérisoires et la distribution se limite à un cinquantenaire non professionnel, viril, solitaire, silencieux, sauvage. En marge des villes et du progrès, Alonso replace le temps au centre de sa démarche comme souffle naturel d'une scène, sinon d'un plan. Une chronologie des actions émerge tranquillement, tandis que sont relevées de manière presque ascétique l'essence des gestes révélant la nature intrinsèque d'une évolution exclusivement influencée par la température, le moment de la journée, l'évolution du paysage ou la présence des quidams sur le chemin. Le spectateur, face à tant de dénuement et de pragmatisme, ne pourra articuler sa lecture que selon ses faits et ses actions à défaut d'avoir accès à sa parole ou sa pensée. Il faut dès lors redoubler d'efforts pour s'abandonner à cette aventure organique plus proche de la dérive que de l'odyssée.

Vaguement inspiré des *Souvenirs de la maison des morts* de Dostoïevski, **Los Muertos** s'avère le complément et l'aboutissement de **La Libertad** : alors que l'autonomie du bûcheron se limitait à son travail et son affranchissement du mode de vie des siens, l'isolement du prisonnier au centre du second film reste transitoire et assumé tandis qu'il quitte la ville pour s'enfoncer au cœur de la jungle. Vargas sort d'une prison provinciale et se met à la recherche de sa fille aînée habitant dans un marécage éloigné. Taciturne, il déambule dans la ville, achète une chemise pour sa fille, s'offre les services de la prostituée locale et se procure des victuailles avant d'entamer une expédition en canot dans les îles du rio Paraná. Sur son chemin, il croise de lointaines connaissances lui rappelant les accusations du double meurtre de ses jeunes frères à une autre époque de sa vie, ce qui l'incite à partir sans tarder. À court de vivres, il enfume une ruche afin de se nourrir de miel ; plus tard, il égorge une chèvre prisonnière d'une petite lagune. Vargas découvre le repère de sa fille, mais la caméra, pudique, restera à l'écart de leurs retrouvailles. Et c'est tout.

En marge des villes et du progrès, Alonso replace le temps au centre de sa démarche comme souffle naturel d'une scène, sinon d'un plan.

Influencé par Tarkovski, Sokourov et Kiarostami, le cinéma de Lisandro Alonso se démarque également d'une tendance actuelle du jeune cinéma d'auteur propre à Carlos Reygadas, Apichatpong Weerasethakul et Tsai Ming-liang, faussement contemplative, narrativement abstraite, obsessivement figurative. Alonso s'éloigne également de ses contemporains par un purisme fondé sur une sorte d'anthropomorphisme inversé ; ainsi, après plusieurs semaines d'observations des mœurs de l'habitant d'une région donnée, le cinéaste découpe son récit en fonction des habitudes de ses personnages, qui elles-mêmes relèvent directement de leur environnement immédiat, ce qui porte à croire que le comportement, le grégarisme et les besoins humains ne seraient que diverses manifestations d'animalité — l'existence de Varga échappant à toute notion de valeur, d'ambition ou de matérialisme. Le spectateur se voit ainsi forcé de déplacer l'importance qu'il accorde au personnage vers ce qui l'entoure, afin de non pas considérer les éléments qui s'offrent à Vargas comme de simples incarnations de ses états d'âme, mais plutôt de voir en Vargas comme le moteur même du changement d'un microcosme perméable constitué d'individus isolés, de nature étouffante et de bêtes vulnérables.

Voilà donc un langage éminemment visuel comme Werner Herzog aurait pu le concevoir s'il s'était attaché un tant soit peu aux indigènes qu'il filmait, ou Pierre Perreault s'il avait reconstitué le résultat de ses observations. En tentant de manipuler d'authentiques sujets, Alonso aura développé un curieux art de la transparence flirtant constamment entre Flaherty et Astruc, à la fois sournois et raffiné.

■ **LES MORTS** — Argentine / France / Pays-Bas / Suisse 2004, 78 minutes — **Réal.** : Lisandro Alonso — **Scén.** : Lisandro Alonso — **Images** : Cobi Migliora — **Mont.** : Lisandro Alonso — **Mus.** : Flor Maleva — **Son** : Catriel Vidolsola — **Int.** : Argentino Vargas (Vargas) — **Prod.** : Florencia Enghel, Ilse Hughan, Vanessa Ragone, Marianne Slot, Lisandro Alonso.

NOTRE MUSIQUE
Enjeux

Michel Euvrard

Si c'était un tableau, ce serait un triptyque ; une composition musicale, une symphonie en trois mouvements ; c'est un film en trois parties et, contrairement à la symphonie, ces trois parties ne sont pas jouées par le même orchestre : la première, l'Enfer, est un montage de séquences d'archives d'origines diverses — documentaires, actualités, fictions — illustrant pêle-mêle des épisodes sanglants de guerres d'aujourd'hui et d'hier dans différentes parties du monde ; la seconde, le Purgatoire, est un reportage éclaté sur les Rencontres du livre à Sarajevo. Dans la troisième, le Paradis, une jeune participante aux rencontres est admise, par des marins armés (sans doute américains) qui en contrôlent l'accès, dans un bois où, se promenant, elle arrive au bord d'une rivière où se prélassent ou jouent au ballon des jeunes gens en maillot de bain. Jardin d'Éden bien modeste (si un carton n'intitulait pas « Paradis » cette partie du film, on n'y penserait pas en le regardant), elle témoigne cependant chez le cinéaste essentiellement citadin qu'a d'abord été Godard d'un goût pour la nature, pour les arbres en particulier, déjà manifesté dans — si je ne me trompe — **Hélas pour moi**.

La partie centrale du film, « Le Purgatoire », la plus longue, s'ouvre sur l'arrivée à l'aéroport de Sarajevo de quelques invités des rencontres, et se poursuit à l'ambassade de France.

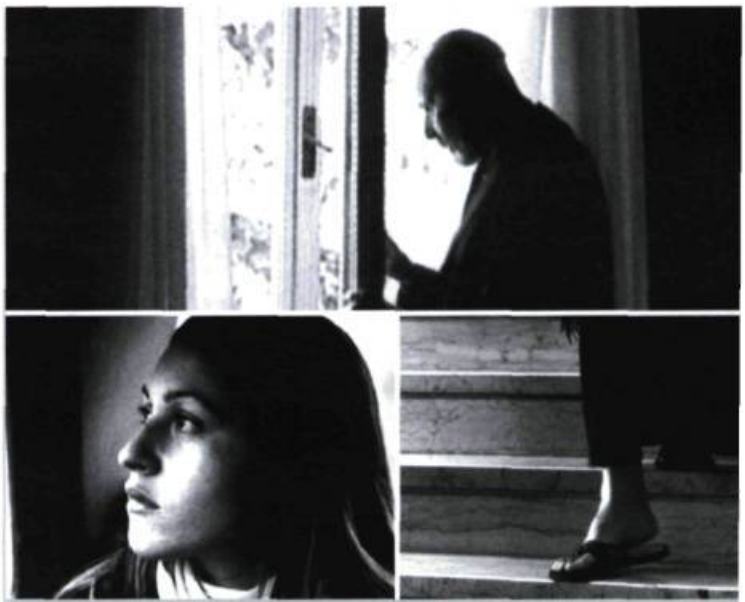
Les premiers sont des juifs arrivant en Israël, les autres des Palestiniens quittant leur pays. La première paire est un faux champ-contre-champ, dit Godard ; la deuxième, un vrai.

Une jeune fille demande à être reçue, à titre privé, par l'ambassadeur ; elle s'appelle Judith Lerner, vit à Tel Aviv. En 1941, à Paris, l'ambassadeur a caché son grand-père. On lui a conféré le titre de « juste », qu'il a refusé ; il préparait alors le concours d'entrée à l'École normale supérieure. « Faire ce que j'ai fait était simplement normal », commente-t-il.

Dans Sarajevo aux rues animées par la circulation des bus, des tramways, des piétons, mais qui porte encore des traces de la guerre, Godard place ensuite sa caméra dans un bâtiment monumental — qui fut peut-être église, théâtre ou bibliothèque — fenêtres et portes arrachées ; dans une pièce vide, des livres en tas à même le sol ; des jeunes gens en choisissent et les apportent à un homme myope, assis devant une table, qui les enregistre. Sans doute vont-ils rejoindre les rayons d'une bibliothèque reconstituée.

Un homme arpente les pièces et les escaliers du bâtiment et monologue en espagnol ; c'est l'écrivain Juan Goytisolo. Ce qu'il dit n'est traduit qu'en partie en voix off, aussi ai-je été frappé surtout par sa voix, par les sonorités de l'espagnol, par sa présence même, qui relie la guerre civile espagnole et la yougoslave, celle aussi d'un homme qui s'est passionné pour la composante arabe de son héritage national.

La contribution de Godard devant un auditoire d'étudiants, tient plus de l'atelier que de la conférence ; leur parlant du champ-contrechamp, il illustre son propos de deux fois deux photographies : dans la première paire, un homme, Cary Grant, et une femme (que je n'ai pas reconnue) regardent ensemble en haut vers la droite, ensuite en haut vers la gauche ; la première photo de la deuxième paire montre des gens, dans l'eau jusqu'aux cuisses, qui s'éloignent de bateaux vers un rivage ; la deuxième, des gens qui s'avancent, dans l'eau eux aussi, du rivage vers des bateaux. Les premiers sont des juifs arrivant en Israël, les autres des Palestiniens quittant leur pays. La première paire est un faux champ-contrechamp, dit Godard ; la deuxième, un vrai. Sans doute y a-t-il quelque malice dans le fait que le faux soit extrait d'un film américain...



Tryptique

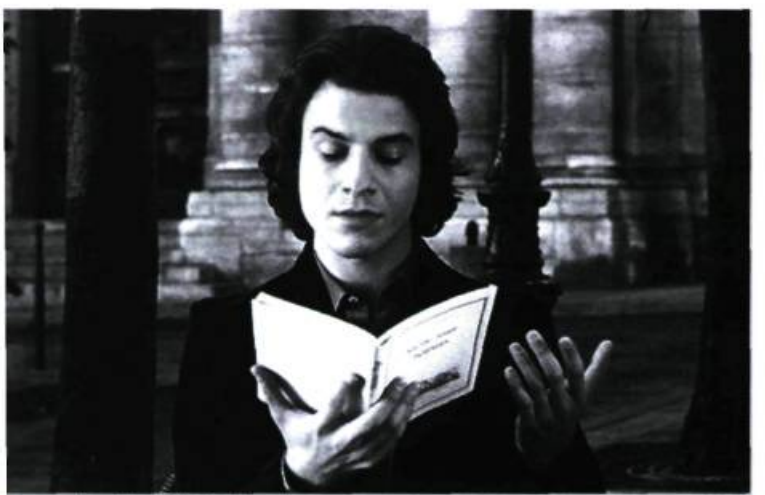
On retrouve dans **Notre musique** la veine autobiographique de Godard qui, depuis l'oncle Jean de **Prénom Carmen**, apparaît souvent dans ses films (et « fait l'acteur » dans ceux d'Anne-Marie Miéville), combinée à sa volonté d'être, en citoyen du monde, présent là où apparaissent des enjeux essentiels — ici Sarajevo en Bosnie où, comme le dit Judith Lerner, on voit que « la réconciliation est possible » — pour y raviver le souvenir d'enjeux passés, la guerre d'Espagne, l'occupation de la France, y rappeler l'urgence d'inventer une issue au conflit du Moyen-Orient.

■ France / Suisse 2004, 80 minutes — **Réal.** : Jean-Luc Godard — **Scén.** : Jean-Luc Godard — **Images** : Julien Hirsch — **Son** : Pierre André, Gabriel Hafner, François Musy — **Dir. art.** : Anne-Marie Miéville — **Int.** : Sarah Adler (Judith Lerner), Nade Dieu (Olga Brodsky), Simon Eine (ambassadeur), Jean-Christophe Bouvet (C. Maillard), George Aguilar (Indien), avec la participation de Leticia Gutiérrez, Aline Schulmann, Mahmoud Darwich, Juan Goytisolo et Jean-Luc Godard — **Prod.** : Alain Sarde, Ruth Waldburger.

LE PONT DES ARTS
L'esprit des voix

Charles-Stéphane Roy

Le travail aussi discret qu'inusité du cinéaste Eugène Green intrigue par sa vision réformatrice de l'héritage oxymorique baroque. Souscrivant à une vision purificatrice du monde et surtout de l'Art, Green, cet Américain exilé à Paris depuis ses études, prolonge dans ce troisième long métrage une démarche initiée à la création du Théâtre de la Sapience en 1977, vouée autant à moderniser le baroque avec un souci de respect de la manière d'origine qu'à concevoir de nouvelles approches de création centrées sur la performance de l'acteur. Auteur de *La parole baroque* (Éditions Desclée de Brouwer, 2001) et de *Présences, essai sur la nature du cinéma* (Cahiers du cinéma, 2003), Green a pu compter sur le soutien des frères Dardenne pour financer **Toutes les nuits** (inédit au Québec) et le court *Le nom du feu*, qui l'établit sur le circuit festivalier après sa présentation à Locarno. Pour quelques cinéphiles à la main heureuse, la projection au FFM du **Monde vivant** en 2003 restera marquée dans leur mémoire : imaginez la rencontre surthéâtralisée entre Aki Kaurismäki, le **Lancelot du Lac** de Robert Bresson puis **The Monty Python's Holy Grail**, durant laquelle se croisent un chien aux rugissements de lion, une sorcière lacanienne et une végétarienne mariée à un ogre. Le ton était donné.



Une vision purificatrice du monde

Le Pont des Arts, son troisième film, dissèque un tout autre univers, celui de l'intelligentsia parisienne dominant la vie artistique, monde parallèle et impitoyable dont Green se fait à la fois le disciple et le dénonciateur. Ce Pont des Arts, architecture du 19e siècle, relie deux Olympes culturels français conçus par le même architecte (Louis Le Vau) : l'Institut, lumineux siège des Académistes, et le Louvre, austère et impérial. Le contraste illustre à lui seul les oppositions propres au baroque : l'Art récupéré par les élites, comme une chasse gardée que seulement quelques érudits seraient en mesure d'apprécier à sa juste valeur, devrait incidemment servir à transcender le rationnel afin de traduire l'émotion pure. C'est ainsi que Sarah, choriste soliste sous les ordres de L'Innommable, apôtre intransigeant d'une certaine culture subventionnée, décidera d'éteindre sa voix en se jetant dans la Seine au moment où Pascal, venant tout juste de délaisser ses études en philosophie, allume son poêle au gaz afin de quitter une existence trop rationnelle. De l'autre côté de la fenêtre, un enregistrement du *Lamento della ninfa* de Monterverdi chanté par Sarah irradie Pascal au point où il fermera le gaz et tombera amoureux de cette inconnue dont il ignore tout, jusqu'à sa mort récente. Histoire d'un amour virtuel que porte un vivant à une morte, le film tente de faire rejaillir de préconceptions pompeuses et nostalgiques la grâce de l'art oratoire, chanté ou déclamé. La voix originelle se doit chez Green de l'emporter sur cette rhétorique désincarnée de vérité intérieure tant louangée par une police culturelle pour qui l'art ne serait devenue qu'une fin (figée et comparative) plutôt qu'un relais vivant.

Le Pont des Arts... **dissèque un tout autre univers, celui de l'intelligentsia parisienne dominant la vie artistique, monde parallèle et impitoyable dont Green se fait à la fois le disciple et le dénonciateur.**

Satirique à souhait, **Le Pont des Arts** s'élève pourtant au-dessus de la simple charge anti-establishment. Le cinéma permet à Green de purifier davantage le geste et le langage par une série de plans brefs, simples et essentiels sur les têtes, les mains et les objets. Filmés en champs/contre-champs frontaux et fixes dans un souci radical de neutralité, les dialogues déclamés en appuyant sur toutes les liaisons possibles redonnent à leur tour un sens aux mots, un poids et une présence dont on avait presque oublié le timbre et la résonance. Aride au premier abord, l'exécution atteint une justesse en adéquation avec son propos, que Green n'hésite pourtant pas à venir châtier d'expressions populaires à l'occasion, ne serait-ce que pour retrouver la part de Sacré au cœur du Profane, et inversement. Les acteurs contribuent pour beaucoup à l'équilibre de cette déstabilisante composition ; d'un côté, autant les retrouvailles d'Olivier Gourmet et de Jérémie Rénier suite à **La Promesse** des frères Dardenne que la métamorphose de Denis Podalydès en ignoble Innommable incarnent outrancièrement les arbitres d'une cour aussi meurtrière que grotesque ; tandis que de l'autre, une Natacha Régnier fragile et sanctifiée bouleversera le spleen d'un Adrien Michaux toujours à deux doigts du Jean-Pierre Léaud de **La Maman et la putain**. Entre la caricature et l'illumination, tous les éléments du **Pont des Arts** convergent finalement vers une troisième voie où la fantaisie pourrait émaner de la cruauté, autant que du respect des lois jaillirait l'inspiration la plus féconde.

■ France 2004, 126 minutes — **Réal.** : Eugène Green — **Scén.** : Eugène Green — **Images** : Raphaël O'Byrne, — **Mont.** : Jean-François Élie — **Mus.** : Claudio Monteverdi — **Son** : Frédéric de Ravignan — **Dir. art.** : Pierre Bouillon — **Cost.** : Agnès Noden — **Int.** : Adrien Michaux (Pascal), Natacha Régnier (Sarah), Alexis Loret (Manuel), Denis Podalydès (« L'Innommable »), Olivier Gourmet (Jean-Astolphe Méréville), Jérémie Renier (Cédric), Christelle Prot (Femme kurde) — **Prod.** : Martine de Clermont-Tonnerre.