

- 61/62 ▶ (2007) Le cinéma documentaire portugais
- 63 ▶ (2008) Regards sur les archives
- 64 ▶ (2008) Georges Rouquier
- 65/66 ▶ (2009) Claire Simon
- 67/68 ▶ (2010) Claudio Papienza
- 69/70 ▶ (2011) Questions d'éthique
- 71/72 ▶ (2011) La question du travail
- 73/74 ▶ (2012) José Luis Guerin
- 75/76 ▶ (2012) Les 20 ans de la revue
- 77 ▶ (2013) Wang Bing
- 78/79 ▶ (2013) Filmer la musique
- 80 ▶ (2014) Regards sur l'enfance aliénée
- 81 ▶ (2014) Traces de guerre
- 82/83 ▶ (2015) Filmer la peinture
- 84 ▶ (2015) Animal
- 85/86 ▶ (2016) Frederick Wiseman
- 87 ▶ (2016) Exils
- 88/89 ▶ (2017) Sergueï Loznitsa
- 90/91 ▶ (2018) Voyages
- 92/93 ▶ (2018) Alain Cavalier
- 94/95 ▶ (2019) Archives, matière et mémoire
- 96/97 ▶ (2019) Visages, la prise du regard
- 98 ▶ (2020) Enfance
- 99/100 ▶ (2020) Nature



ISBN : 978-2-491508-03-6  
ISSN : 1146-1756



20 €

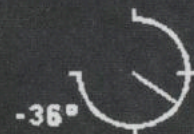
# iDoc

Images documentaires

n° 101/102 - mars 2021



## images.net



entourant le « *lamentu* » de Sola, solaire jeune femme : « L'argent du sang/Nous réclamons l'argent de notre sang/Nous sommes morts pour rien/Qu'avons-nous fait pour mériter ça ? » Un chant profond qui scandera le rythme du film jusqu'au bout. Le périple peut commencer. En chaise roulante, sur des jambes artificielles, en béquilles... les voilà partis pour récupérer leur milliard à 1200 km de là, à Kinshasa, au Parlement. Non sans avoir pris le temps du recueillement sur les fosses communes où a été déversé le millier de morts qu'a compté cette guerre en 6 jours. Dieudo Hamadi est bien sûr du voyage. A sa manière, empathique et instinctive. « Le cinéma a un côté hasardeux qui m'effraie parfois, dit-il. Je parie sur des personnages, je me lance dans le vide ». Côté hasard, les paysages traversés, la météo, les événements sont avec lui comme on le découvrira au long du film. Mais surtout il saura, non pas s'en effrayer, mais en faire avec justesse le formidable cadre épique de son film. Côté personnages, comment dire... le pari est incroyable. Le petit groupe recèle des hommes et des femmes dont il semble que la mutilation de leurs membres a relevé une inexpugnable conscience de soi. A voir, l'élégance de Sola venant faire masser ses pauvres moignons meurtris par les prothèses en plastique ; la gaîté de Kashinde, femme-tronc, entraînant le groupe dans la danse ou en train de moudre le grain ; la dignité du « président » Lemalema, trébuchant dans la rue et se relevant sur ses cannes sans le moindre gémissement...

« Le voyage sera long et pénible, annonce Lemalema la veille du départ, mais sans sacrifice, on n'obtiendra jamais rien. » Dieudo Hamadi est partout avec eux, se glissant entre les corps, les chaises en plastique, les bidons, les valises entassés sur un vieux rafioteur qui remonte le fleuve Congo sous des déluges tropicaux, les suivant dans leur poignante procession dans les rues de Kinshasa, s'attardant sur le velouté d'une épaule, le balancement des reins des *mamas*, imposant sa caméra face aux policiers

qui les refoulent devant l'Assemblée nationale... Autant d'épisodes d'une déchirante et grandiose épopée qui les mène jusqu'aux autorités de Kinshasa pour réclamer les indemnités qui leur sont dues depuis 2005, quand la Cour internationale de justice a condamné l'Ouganda pour violations des droits humains. En vain... Dieudo Hamadi est avec eux jusqu'au bout pour porter haut ce geste choral qui clame à la fois la misère et la grandeur de la condition humaine, face à l'injustice d'Etat.

**Annick Peigné-Giuly**

### Les Fantômes du sanatorium

France

**Réalisation :** Frédéric Goldbronn

**Production :** Les films-cabanes, Lyon Capitale TV, 2020

**Distribution :** Les films-cabanes

60 min

« SI L'ON SAIT ÉCOUTER LES FANTÔMES, on entend qu'ils nous parlent de la vie partagée des images et non du retour terrifiant des morts. » Dans une note d'intention écrite pour la revue *Images documentaires* sur son film précédent, *Visages d'une absente* (2013) <sup>1</sup>, Frédéric Goldbronn cite ainsi la philosophe Marie-José Mondzain. Dans les films du cinéaste, ce sont les images du passé qui font ressurgir la vie. Le cinéaste a recours à plusieurs reprises à la photographie comme substantifique moelle de ses films, support qui déclenche le souvenir, récit peuplé de spectres. Dans *Diego* (1999), ce sont des photos de l'époque de la guerre civile espagnole que le protagoniste éponyme commente, ravivant ses souvenirs. Dans *Visages d'une absente*, ce sont les photos de sa mère que Goldbronn montre à son frère et ses sœurs libérant ainsi une parole refoulée et faisant émerger la pré-

<sup>1</sup> *Images documentaires* n° 75/76,

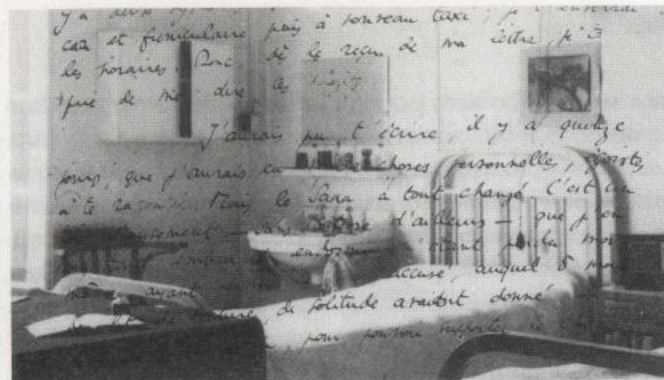
« Les 20 ans de la revue »,

décembre 2012.

sence de la défunte qui a été, pour beaucoup d'entre eux, une mère absente. *La Maternité d'Elné* (2002) redonne vie au château qui avait abrité une maternité de fortune pendant la seconde guerre mondiale en y réunissant certains enfants nés dans ce lieu, des mères et des membres du personnel. Les lieux tout autant que les corps et les visages renaissent, se hantent les uns les autres.

Dans cette lignée, *Les Fantômes du sanatorium* opère une double résurrection : celle du sanatorium des étudiants de Saint-Hilaire-du-Touvet dans l'Isère ainsi que la présence en ses murs d'un illustre écrivain « particulièrement méritant » selon les dires du médecin qui l'envoie guérir là-bas entre 1942 et 1945 : Roland Barthes. A la manière de Hans Castorp, le héros du roman de Thomas Mann, *La Montagne magique*, parangon de la littérature « sanatoriale » auquel on ne peut s'empêcher de penser, Barthes est confiné dans ce monde « d'en haut » pendant une durée indéterminée. Dans un espace-temps qui s'étire, le sanatorium s'attelle tout autant à la guérison du corps qu'à celui de l'esprit : repos, grand air, lumière, isolement. Ce lieu nous paraît aujourd'hui désuet et ses pratiques à l'encontre de la frénésie de la médecine moderne. Photos d'archives du bâtiment, de son intérieur et photos des jeunes hommes malades s'entremêlent aux images du présent qui ouvrent le film : le sanatorium n'est à présent plus qu'une carcasse en cours de destruction, ses murs abattus, ses façades avalées par des grues. La présence humaine a déserté cet endroit abandonné. Les corps et surtout les visages qui peuplent le film ne seront que photographiques, des regards vers l'objectif qui se transforment en regards caméra aux sourires affables ou aux regards intenses.

Et pourtant, ce lieu embrumé reprend peu à peu vie, envahi par les souvenirs que représentent ces photos d'archives et surtout par les lettres que le jeune Barthes a écrites à son grand ami/amour d'alors, Philippe Rebeyrol, lues par Bruno Podalydès. Cette voix *off*, qui ne s'éteint qu'à de rares moments, documente ces années de guerre qu'il a



passées loin des champs de bataille, tout occupé qu'il était à mener la sienne contre une tuberculose qui l'accaparait depuis un moment et qui le poursuivait jusqu'à la fin des années quarante (« J'ai vécu la Libération au fond de mon lit. »). Cette correspondance, dont le contrechamp ne nous est pas dévoilé car les lettres de son destinataire n'y sont pas incluses, révèle à la fois la souffrance de l'isolement loin des siens et de Paris et la fraternité qui le relie à certains malades. Ce retranchement est accentué par la promesse d'une visite de la part de son ami qui n'aura pas lieu, l'état de santé du jeune Barthes se dégradant et le poussant dans les affres du désespoir. Travellings avant et arrière spectraux nous font déambuler jusque dans les moindres recoins du sanatorium tandis que la verve tour à tour lyrique, désespérée, allègre et sombre de l'écrivain berce le film au rythme de sa santé et de ses humeurs changeantes. Les images du présent sont ainsi empreintes du passé à travers les voix *off* (d'abord les consignes du sanatorium déclamées par une voix sèche puis les lettres de R. Barthes qui nous plongent dans l'intimité) mais aussi à travers des fondus-enchaînés et surimpressions qui font glisser le film d'une temporalité à une autre jusqu'à les confondre et les mettre littéralement sur le même plan : la photographie en noir et blanc d'une pièce vient se poser en partie sur un plan fixe au présent, les faisant coexister. A l'image de la vie et de la mort qui se mènent une lutte acharnée, le film est traversé d'oppositions qui ne cessent de cohabiter en

son sein, symbolisées par un plan initial : la caméra, embarquée dans le funiculaire de Saint-Hilaire, opère un lent travelling en plongée puis effectue le mouvement inverse pour nous amener dans les hauteurs desquelles on ne redescendra plus. A la destruction vient s'opposer la renaissance ; à la maladie, la pulsion de vie ; à la disparition, l'apparition ; à l'isolement, la nature à perte de vue ; à la photographie, l'image en mouvement ; à l'immobilité du corps, l'animation de l'esprit. Car malgré la maladie, Barthes occupe le poste de bibliothécaire du lieu où règne une grande effervescence intellectuelle, donne des cours sur la théorie musicale, participe à la revue du sanatorium qui porte le nom approprié « Existences ». C'est ainsi que ce lieu apparaît chargé de vie, à la fois en retrait mais au cœur d'un microcosme recréé en ses murs. Dans la position « déclive » (pieds plus hauts que tête) que doivent adopter certains malades pour mettre au repos leurs poumons, seule la lecture est possible. A Saint-Hilaire, l'inertie du corps n'entraîne pas la paralysie de l'esprit bien que Barthes en soit parfois victime.

En mêlant trois écritures cinématographiques (voix off, archives, images du présent), Goldbronn insuffle une force hypnotique à son film qui prend les atours d'une partition musicale pour trio. Au piano qui accompagne ces différents régimes d'images s'ajoutent des partitions inédites pour piano, flûte et violoncelle de Roland Barthes, mélomane, pianiste et compositeur. En écho à ces trois instruments qui font naître des mélodies envoûtantes et spectrales, ces trois écritures cinématographiques s'entrelacent, avec comme mélodie dominante, l'écriture poétique de Roland Barthes : « Ton amitié pour moi, je la connais depuis longtemps et je sais que tu penses à moi aussi souvent que je pense à toi. Mais j'ai deviné dans quelques-unes de tes phrases comme le mirage d'un emportement, d'un désir que je cherche obstinément. Vois-tu, je ne sais pourquoi, de toute ta lettre brusquement arrivée comme un cri pur, humain, un cri de flamme dans un désert de glace, cet

aspect nu, vivant, proche, exaltant d'un vieil ami m'a tant remué et est allé remuer en moi tant de détresse et d'espoir fou que j'en ai pleuré. Comprends et pardonne ce que je vais te dire. Et j'ai regretté alors, au milieu de l'émotion pure qu'une amitié aussi forte, aussi belle, entre deux garçons comme nous, par des décrets de la nature, de Dieu, de la société ne puisse jamais être élevé à la dignité d'un amour qui nous dispenserait d'errer, de chercher rien d'autre à la vie tant il est le sommet de ce qu'on peut désirer et de ce que pour quoi nous avons été mis sur la terre. » Cette correspondance est une main tendue vers le monde extérieur qui ne cesse de se dérober, ce que le film ne cesse de travailler à travers ses plans de reflets, ses cadrages intrinsèquement cinématographiques que sont les fenêtres et ouvertures sur la nature environnante, à la fois proche et inaccessible. Le film s'achève sur le départ de Barthes en direction d'un autre sanatorium tandis que la destruction du lieu s'intensifie. Reste encore palpable la chaleur de la relation qui le lie à cet autre, un amour inextinguible tel ce brasier ardent qui clôt le film.

**Eva Markovits**

## Game Girls

France/Allemagne

**Réalisation :** Alina Skrzyszewska

**Production :** Films de Force majeure, Blinker Filmproduktion, 2018

**Distribution :** Vendredi Distribution

90 min

UNE VILLE, LA NUIT. Au milieu des débris, des ombres passent titubantes le long des murs tagués, une bouteille se fracasse au milieu de la chaussée, des sirènes de police saturent l'obscurité, des tentes multicolores emplissent les trottoirs. Et cette fille en folie, le pantalon qui dégringole, qui