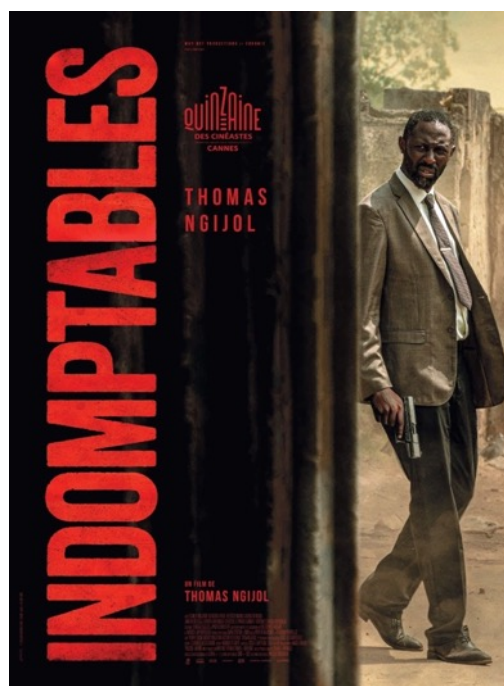


[REGARDS CINÉMATOGRAPHIQUES]

SERGE PEKER : QUATRE FILMS, QUATRE REGARDS...**INDOMPTABLES**

Film de Thomas Ngijol



Indomptables se présente de prime abord comme un banal thriller. Dans la ville de Yaoundé, le commissaire Billong (magnifique Thomas Ngijol) enquête sur le meurtre d'un officier de police. Un thème on ne peut plus banal, si ce n'est que l'on constate bien vite que les choses sont plus complexes qu'il n'y paraît.

En tant que policier, le commissaire Billong a pour objectif de faire respecter la loi et l'ordre qui lui correspond. Aussi intransigeant qu'incorruptible, il me rappelle l'Eliot Ness de la série télévisée des *Incorruptibles*, tournée dans les années soixante. Ce rapprochement est d'autant plus significatif que **les techniques de la police occidentale sont l'idéal de ce commissaire**. Veston, gilet, chemise blanche et pince à cravate, il est de plus habillé comme l'était Rober Stark dans son rôle d'Eliot Ness. Le problème pour cet incorruptible est que nombre de ses collègues profitent de leur pouvoir pour arrondir leur misérable salaire par d'innombrables pot-de-vin. La corruption systématique est intégrée dans l'ordinaire

du policier camerounais. Billong doit donc faire respecter à la fois la loi civile et rappeler à l'ordre une police corrompue.

Se comportant comme un père avec ses subalternes, il ne fait que les réprimander plus ou moins sévèrement. Billong exige également de ses enfants une discipline de fer basée sur le respect du père. Sur **l'importance des pères** et de leur responsabilité dans la tradition camerounaise, sa vieille mère fait auprès de lui office de rappel à l'ordre. Mais le Cameroun d'aujourd'hui n'étant plus celui d'hier, tous dans sa famille contestent son autorité. La fille aînée a marqué sa rupture en quittant le giron familial et l'épouse en rend son mari responsable.

Occident et traditions se connectent sans se croiser dans la vie de Billong. C'est en costume traditionnel qu'il se promène dans la rue, mais c'est en chemise cravate qu'il fait son métier de policier. Billong se retrouve être **trois pères en un** : au nom de la police, de la famille et de la tradition. Cette trinité des pères érige un mur d'impasse qui lui bouche tout issue possible. « *On ne circule pas dans cette ville* » dit-il à son adjoint, tous deux bloqués par un bouchon. Conscient de ses contradictions, il finit par se demander quel est le bon chemin à prendre.

Il aura suffi de cette question pour fissurer ce bloc de marbre qu'est le personnage de Billong. Cette fente ne serait pas apparue sans l'amour que cet homme éprouve pour son peuple et sa famille. Ce que l'on peut alors percevoir par l'orifice de cette fissure est **un Cameroun mis à nu** et montré sans aucune complaisance, les contradictions de Billong n'étant que les multiples facettes de ce pays dévasté par les appétits occidentaux.

L'assassin se trouve être un drogué ayant tué pour rien un policier dans un lieu où il n'y a rien à voler, si ce n'est la carcasse de voiture sur laquelle s'est effondrée la victime trouée de balles. Petite pointe d'ironie, **ce rien est surveillé** par deux hommes armés de machette. Que ce rien soit puant comme le remarque Bellong en parlant de ce lieu du meurtre, évoque **un Cameroun suffoquant sous les poubelles de l'Occident** ainsi que le suggère la carcasse de voiture. Lors de la reconstitution du meurtre, faite comme il se doit sur le modèle occidental, le commissaire demande à l'assassin de s'écarter de l'empreinte du sang séché sur le sol. Billong selon la tradition le considère comme sacré. L'assassin dit avoir agi sous l'effet d'une drogue qui lui aurait fait perdre la conscience de son acte. De fait, les vrais responsables de cet assassinat sont les Puissances occidentales qui, après avoir dévalisé le Cameroun, y déversent maintenant leurs déchets.

L'assassin est donc découvert mais la boucle n'est pas pour autant bouclée sur le plan de l'impasse dans laquelle se trouve ce pays. Au contraire, elle est restée délibérément ouverte par la scène d'ouverture où Billong raconte à son jeune fils l'histoire d'une star du Cameroun tuée par son propre fils. **En finir avec les pères d'où qu'ils viennent**, telle serait une ouverture possible pour cette jeunesse camerounaise en révolte mais désorientée par le nœud des multiples contradictions. Encore faudrait-il que les fils engendrent eux-mêmes leur père dans une création aussi ouverte qu'infinie.



HORS SERVICE

Film de Jean Boiron Lajou (2025)



Cinq démissionnaires de la fonction publique - une enseignante, un policier, un facteur, une femme médecin et une juge - investissent un hôpital abandonné pour repenser ensemble les raisons qui les ont poussés à quitter le service public.

Tous reconnaissant que leur démission est la conséquence directe de la **destruction de leur désir de professionnels à poursuivre leur métier dans le secteur public**, lequel est lui-même l'objet d'une destruction programmée par l'État et ses institutions. Le souci de rentabilité, nous disent-ils, est pour l'État et ses institutions l'unique critère de viabilité. L'ensemble du secteur public étant considéré comme non rentable, l'État a pour but de **brader au privé** l'essentiel de la fonction publique.

Cette volonté étatique de **liquider la fonction publique** implique corrélativement de **se débarrasser de ses employés**. Disparition que ce documentaire met en scène dès les premières séquences filmées dans les couloirs de l'hôpital, où les fonctionnaires, tels des fantômes, apparaissent et disparaissent dans un brouillard cotonneux.

Ces cinq démissionnaires considèrent que les institutions utilisent les images qu'elles leur donnent d'eux-mêmes ou de leur secteur d'activité comme **un arsenal destructeur**. Les images, disent-ils, pointent deux cibles : le fonctionnaire, en lui donnant une image négative de lui-même ; et l'institution, en donnant par le biais des médias une image positive de sa valeur. Ils ajoutent que **les médias sont au service de l'État pour armer ces images**, lorsqu'elles prennent le relais d'une institution accusant sans enquête préalable et sans preuve tel ou tel fonctionnaire de faute grave.

A contrario, la force du film de Jean Boiron-Lajou est d'utiliser **l'image comme un moyen de penser et de réorienter** la vie de ces cinq fonctionnaires désespérés. Et, comme toute pensée et toute vie ne peuvent se faire ou germer sans **avoir un lieu**, un hôpital abandonné est, en toute bonne logique, celui qui convient au mieux. Ce lieu est signifiant car aussi massive que puisse être la démolition du service public, elle ne pourra empêcher que **des germes de vie persistent sur les lieux mêmes de l'abandon**. C'est **au sein de l'obscurité** que la vie va trouver sa primitive lumière par l'exploration à l'aide de torches électriques de cet hôpital abandonné.

À mesure de leur avancée dans leur commune réflexion, ces cinq fonctionnaires font progressivement sortir ce lieu de son obscurité. Ils vont **y mettre de la lumière** à l'aide d'un groupe électrogène et lui redonner de l'éclat par quelques couches de peinture. Mais surtout, ils vont réordonner l'espace. Ce réordonnement se fait par la **reconstitution fictive des lieux de leur métier** : un bureau pour la juge,

un centre de tri pour le facteur, une salle de bloc opératoire pour la femme médecin anesthésiste. Ils vont également aménager les lieux en fonction de leurs besoins actuels : cuisine, chambres, salles à manger et salle de détente.

Cette différence entre les montages fictifs de leur lieu de travail et la réalité de leur lieu professionnel crée une coupure qui nous force à penser **la matière réelle d'un impossible raccord** ou ce que l'on nomme en mathématique *le calcul d'une différentielle*. Impressionnante est cette scène où la femme médecin anesthésiste se regarde dans un miroir pour y voir non son image actuelle mais son image de médecin portant masque, blouse et calot, nécessairement portés dans un bloc opératoire. Aussi saisissant qu'émouvant est ce moment où nous la voyons dans ce même miroir ôter un à un tous les attributs de son métier. Cette scène donne l'impression d'assister à la mise à mort de sa fonction de médecin anesthésiste dans un hôpital public. De même, cette scène où tous regardent sur un écran de télévision la grande manifestation de 2019 contre la destruction des services publics.

La caméra filme au près les visages de ces hommes et de ces femmes parlant de leurs années passées dans la fonction publique. Elle parvient à capter toute la souffrance ressentie dans leur acte de démission liée à la perte d'un travail qu'ils aimaient et que l'institution a détruit tout en les détruisant eux-mêmes. On lit également sur leur visage la douleur ressentie à l'idée d'avoir abandonné des collègues qui vont continuer à endurer cette abominable destruction. Mais la caméra capte aussi sur ces mêmes visages **la joie de former un nouveau collectif de vie et de pensée**. Splendide est cette scène où tous, assis sur le toit du bâtiment, regardent un même lointain horizon pendant que le ciel derrière eux reste emprunt des ultimes lueurs d'un soleil couchant. **Le groupe**, par cette scène et leur regard, forme un véritable chœur tragique qui paraît voir au loin l'aurore d'une vie nouvelle pendant que derrière eux s'effondrent les dernières pierres de la fonction publique.

Au niveau narratif, le film se termine par la transformation de l'hôpital en un lieu d'accueil pour tous les démissionnaires de la fonction publique. Ce narratif n'a de sens qu'à être rabattu sur **l'impasse** dans laquelle se trouve ces mêmes démissionnaires. Cette impasse correspond à la différentielle entre leur mise en fiction et la réalité de leur métier. Cette différentielle a deux faces : l'une est **un point de butée** et l'autre **un point d'ouverture** par lequel penser l'impasse en une passe pour ces fonctionnaires démissionnaires de la fonction publique. C'est alors que **cette différentielle ouvre un champ infini** de pensées de la politique et parallèlement de lieux de vie.



L'AGENT SECRET

Film de Kleber Mendonça Filho (2025)



Nous sommes **en 1977**, époque où le **Brésil** est sous dictature militaire depuis 1964. Un homme, Marcelo (Wagner Moura), au volant d'une Volkswagen coccinelle, se dirige vers **Recife** au moment où la ville est en plein carnaval. Ayant besoin de faire le plein pour continuer sa route, il s'arrête en chemin à une station-service. Sans quitter sa banquette, il découvre près des pompes un cadavre recouvert d'un carton. Le pompiste lui apprend qu'il s'agit d'un voleur tué par balles. Comme personne n'est venu le ramasser, le cadavre se décompose sous le soleil depuis déjà quelques jours. Une insupportable puanteur envahit les environs. Marcelo paye son essence pendant qu'une voiture de police s'arrête devant sa voiture. En sortent deux policiers. L'un des deux lui demande ses papiers et inspecte longuement la voiture. On comprend assez vite qu'il n'a pour seul objectif que de racketter le conducteur. Ayant déboursé tout son argent pour l'essence, Marcelo ne peut lui donner que son seul paquet de cigarettes. Le policier s'en empare et les deux policiers repartent sans s'être préoccupés du cadavre. Marcello reprend sa route et la caméra le suit par un long travelling latéral ponctué par quelques interventions du carnaval, aussi brusques qu'inattendues.

Si je décris aussi minutieusement cette ouverture du film, c'est qu'elle nous en donne le rythme, le cadre et son odeur. **Le rythme** est celui d'une certaine lenteur suivie d'une brusque accélération, **le cadre** est celui du fascisme sur fond de carnaval et **l'odeur** est celle de la mort. Mais **la mort** a dans ce film deux facettes dont l'une est l'odeur des **cadavres** en décomposition secrètement éliminés par le **fascisme** et l'autre, celle du **carnaval** avec son nombre de victimes officiellement comptabilisé par la police (plus de 100 morts). C'est l'un des points forts de ce film de nous présenter la mort comme incluse dans le carnaval de par sa surpuissance vitale. La mort par contre est dans l'essence même du fascisme qui, à l'inverse, détruit et anéantit toutes les forces vitales d'un pays. Le fascisme n'épargne personne. Il suffit, comme on le voit dans ce film, de bien faire son travail sans se laisser corrompre pour devenir, sans même le savoir, une future victime du fascisme. Marcelo n'apprendra que très tard qu'il est poursuivi par deux tueurs.

Le film de Kleber Mendonça Filho, tout comme le travelling de départ, nous fait longuement parcourir un chemin tortueux dont les scènes, pareilles aux pièces d'un puzzle, nous font progressivement aboutir à la compréhension de son tout. **Les genres ne cessent de s'annuler les uns les autres**. Gore, thriller, espionnage, policier, suspens..., le film côtoie tous les genres sans s'identifier à aucun. Son titre n'est lui-même qu'un leurre. Difficile de s'orienter dans **ce labyrinthe** empli de multiples fausses pistes.

L'humour nous place à distance d'un genre transitoirement donné. Ainsi le tranquille stoïcisme de la médecin légiste lorsqu'elle extrait une jambe humaine du ventre d'un requin pendant que la puanteur oblige les forces fascistes qui l'entourent à se boucher le nez. Mais comme cette jambe évoque tous les militants antifascistes assassinés et jetés à la mer, son stoïcisme peut être également perçu comme un comportement de prudence.

Pour l'humour, je citerais encore cette quinquagénaire employée aux archives qui, cherchant à draguer Marcelo qu'elle ne connaît pas, lui demande de but en blanc s'il aime les femmes. J'ajouterais ce chat à deux têtes recueilli par une septuagénaire.

Deux points de repère essentiels : **le fascisme et le carnaval**.

Si tous les genres donc s'annulent en même temps que les multiples sens que l'on tente de donner à la narration, ce n'est que pour tous converger vers ce second point de repère qu'est le carnaval brésilien. Ce carnaval, Mendonça le filme non comme un simple défilé de chanteurs et danseurs de Samba plus ou moins encadré par quelque service d'ordre mais comme une force déferlante, irrépressible, incontrôlable, soustraite au sens et totalement indifférente à tout ordre établi et qui, de ce fait, ne peut qu'intégrer la mort. Il l'intègre tout comme les grandes révolutions dans leur même **surpuissance vitale**. Ce carnaval ainsi filmé est l'égal du surhomme nietzschéen. Sa sur-vitalité est celle d'un peuple que les forces fascistes ne peuvent et ne pourront jamais anéantir. Tout juste peuvent-elles, comme le fait l'affreux commissaire, prendre une certaine jouissance à compter le nombre de morts. Ce commissaire les compte tout comme l'on compte les buts dans un match de football. C'est pourquoi **les scènes de carnaval sont proprement sidérantes**.

À cette sur-vitalité du carnaval se connecte la vitalité de cette femme de 77 ans qui donne abri à ceux que le fascisme met en danger. Petite, voutée et malingre, cette vieille femme organise et planifie de façon humoristique la vie de tous ses protégés. La vitalité créative de cette femme, qui ne se souvient plus trop si elle a été communiste ou anarchiste, est le produit de **la sur-vitalité d'un peuple**. Le relatif défaut de mémoire de cette femme est mis en rapport avec la volonté de notre époque présente d'oublier toutes les grandes luttes politiques.

Cette mise en rapport s'effectue par le biais du fils de Marcelo qui, alors qu'il était âgé d'une dizaine d'années en 1977, prétend à une toute jeune archiviste venue l'interroger en 2025 ne se souvenir de rien du passé de son père. Comme la jeune archiviste insiste, il finit par déclarer qu'il ne veut pas se souvenir. **L'une des complexités de ce film** tient au fait que si son fil narratif a pour trame l'année 1977, époque de la dictature fasciste au Brésil, son placement politique est celui de notre époque. Époque marquée par la **forclusion de toutes les grandes luttes et grandes révolutions politiques**. Mendonça a pris soin de ne pas prendre comme héros un militant antifasciste des années 70 mais un universitaire dont les recherches sont devenues la proie d'un financier maffieux ayant le pouvoir dissoudre son unité recherche. Il y a quelque chose comme une « Trumpette » de notre temps qui résonne dans cette situation. **Ne pas oublier le passé et faire confiance à la jeunesse**, tels pourraient être les deux impératifs implicitement présents dans cet *'Agent Secret'*.

Que le film se déleste de toute identité figée relève de sa capacité à se placer **au cœur du politique**.

Il est au cœur du politique tout d'abord par le carnaval, haut lieu métaphorique du renversement des identités établies, mais il l'est également par ce centre d'établissement et d'archives des cartes d'identité, transformé pour un temps en un factice commissariat de police. Cette transformation met sous le même rapport police et cartes d'identité. C'est dans le but de retrouver la carte d'identité de sa mère que Marcelo a demandé d'être employé aux archives. Le directeur de ce centre lui répondra que s'il est facile de retrouver la carte d'identité des pères, il est bien plus difficile et souvent impossible de retrouver celle des mères. Cette **recherche de la carte d'identité de la mère** disjoint la question de l'identité de celle de la filiation paternelle. La mère est symboliquement **l'Autre du nom donné par le père**. Elle est l'Autre en tant que source d'une autre identité que celle imposée par l'État et sa police. D'où une complexité de ce film au parcours extrêmement sinueux car la mère en tant que source non identitaire d'une vie se joint à celle du carnaval où le peuple est présenté non comme une catégorie sociale déterminée mais comme une source vitale, déferlante, indifférente et non identifiable. De cette source découle (de source !), toute nommable création politique. Ce qui pourrait se dire : **toute forme découle de l'informe**.

Mendonça prend soin de filmer avec beaucoup d'attention les personnages qui lui sont chers. On se prend d'affection pour tous ces personnages, y compris celui du grand cinéma de Recife et de son vieux projectionniste. Les scènes finales par contre où les différents tueurs s'entre-tuent ne méritent ni ce soin ni cette lenteur. D'où le rythme rapide de ces scènes.

Je note pour terminer la référence de Mendonça au cinéma de Spielberg. Non pas tant par sa référence humoristique au film *Les dents de la mer* mais par celle, bien plus fine, du très beau film *The fabelmans* de Spielberg. Dans ce film, prendre une caméra pour l'enfant de cette famille et filmer en imaginant de mini-scénarios est un acte créatif par lequel il parvient à outre-passer l'angoisse d'un ancien traumatisme. Mendonça reprend ce thème à l'inverse. Par le film *Les dents de la mer*, le cinéma permet à un enfant ; à ce point angoissé par le sujet de ce film qu'il a trop peur de voir, de créer sur ce thème d'innombrables dessins de requins pour en faire don à son père. Le cinéma chez Spielberg comme chez Mendonça, offre, comme toute véritable création, une possibilité d'**annuler l'effet paralysant de l'angoisse**.

●

CE QUE CETTE NATURE TE DIT

Film de Hong Song-Soo (2025)



Dongwa (Seong-Guk Ha), un jeune poète de Séoul, conduit sa fiancée Junhee (Yoon Su-Yi) chez ses parents qui possèdent une maison construite à flanc de colline dans un superbe jardin. La jeune fille lui fait visiter sa maison et il y rencontre les parents qui, pour faire sa connaissance, l'invitent à rester chez eux pour une journée et une nuit.

L'apparente sobriété de *Ce que la nature te dit* repose sur une poétique basée sur de nombreuses césures. J'emploie le mot **césure** en son sens étymologique de coupure auquel je le préfère en ce qu'il appartient à la technique poétique.

La première césure est topographiquement située entre d'un côté la nature luxuriante du flanc de colline sur laquelle le père de Junhee, la jeune fiancée, a déterminé les plans de sa maison et de son jardin et, d'un autre, le froid bitume d'une route tracée en ligne droite. Comme toutes celles qui vont suivre, la césure est ici **l'imperceptible section entre deux contraires**.

La seconde césure est située entre circulation et fixité, ou entre écoulement et arrêt : circulation automobile au bas de la colline et écoulement par la rivière longeant la voie routière, flots de paroles par les dialogues et fixité par le cadrage des personnages toujours filmés en plans fixes.

Une troisième césure est repérable entre authenticité et inauthenticité : les personnages se reprochent souvent d'être inauthentiques en ne faisant qu'énoncer des poncifs. La grande question des parents est de savoir si Dongwa, le fiancé de leur fille, est un poète authentique. -Ils concluront en disant que sa poésie n'est qu'emprunt.

Le film a pour titre *Ce que cette nature te dit*. Ce n'est pas une question mais **une proposition** qui par le "te" interpelle un "je". Ce "je" peut être aussi bien celui des personnages que celui du spectateur.

De plus, qu'en est-il de cette nature pointée par l'adjectif démonstratif "cette" ? Dans la scène où le père de Junhee (Hae-Hyo Kwon) et Dongwa contemplent un coucher de soleil, cette nature est contemplée à cet endroit précis où ce banc a été spécialement installé pour avoir ce point de vue magnifique sur ce coucher de soleil et non un autre. C'est par cette nature, ce coucher de soleil, que le maître des lieux communique en silence avec sa mère défunte dont les cendres ont été déposées sur le sommet de la colline. Il communique de même avec elle par chacun de ses pas dans les sentiers de son jardin. Lequel, tout comme la maison, a été spécialement dessiné et pensé pour sa mère et de son vivant. Mais la caméra ne filme que l'après-coup de ce coucher de soleil, soit quelques vagues lueurs dans un ciel légèrement rosé. La partie visible se limite à ces deux hommes contemplant en silence la splendeur d'un coucher de soleil que nous ne pouvons qu'imaginer. **La part visible de cette nature** est donc celle de ce jardin dessiné par un fils paysagiste et **la part invisible**, celle d'une splendeur soustraite à notre regard. La césure étant **l'entre-deux du visible et de l'invisible**.

En ce qui concerne Dongwa, nous ne savons rien de sa poésie. Nous le voyons seulement écrire ce qu'il voit, ressent et poétise dans un carnet qu'il garde sur lui. De même, cette scène où le jeune couple et la sœur de la fiancée contemplent tous trois une pagode dont ils ignorent la datation. **Dissocier le savoir du regard** donne une toute autre dimension à la contemplation d'une œuvre, d'un arbre ou d'un coucher de soleil derrière le flanc d'une colline. Cette nature est aussi bien cette fleur singulièrement choisie par le fiancé lorsqu'il explore de nuit le parc de cette maison bâtie sur flanc de colline. Cette fleur qu'il contemple comme une extraordinaire découverte, en braquant sur elle le faisceau lumineux de sa torche électrique. Poursuivant son exploration, il fait une chute et se blesse. Cette blessure vaut comme **une césure entre cette fleur et la nuit**.

Un point d'arrêt. Scène finale : la voiture de Dongwa tombe en panne. À noter que cette voiture étant ancienne, elle ne fait plus partie de la circulation commerciale. Raison pour laquelle le père est en contemplation devant cette voiture désormais introuvable à la vente et de là son désir de se mettre à son volant. Toujours est-il que Dongwa, en panne sur la route de Séoul, s'exclame qu'il va en acheter une autre. **Ce point d'arrêt** est donc en suspens sur l'achat d'une nouvelle voiture permettant de **circuler sans problème**. Mais ce qui est en suspens, c'est l'entre-deux des contraires, soit la césure comme source de jaillissement de la découverte et du savoir par lequel seule cette nature peut te dire, me dire et nous dire en silence sa beauté par le biais d'une **mise en poème proprement cinématographique**.

Cette poétique, comme toute véritable poétique, est moyen de faire communiquer deux mondes, ceux des morts et des vivants.

