

Nul homme n'est une île de Dominique Marchais

# Bien commun

par Jean-Sébastien Chauvin



**P**atiemment, depuis 2010, Dominique Marchais construit une œuvre d'une grande cohérence autour des transformations du paysage européen sous l'effet des politiques d'urbanisme et agricoles, de la sauvagerie capitaliste qui menace jusqu'à l'idée de nature. *Nul homme n'est une île* (titre emprunté à un poème de John Donne) vient clore une trilogie entamée avec *Le Temps des grâces* (2010) et *La Ligne de partage des eaux* (2014). Le cinéaste y interroge historiens, producteurs agricoles, architectes, chercheurs en prospective, artisans ou maires de villages autour de la notion de bien commun, partant de la Sicile pour remonter vers les montagnes suisses et autrichiennes. La force politique et morale du film tient à ce que, dans chacun des entretiens, le discours est toujours arrimé à la possibilité du « faire », à la possibilité de préserver un monde depuis un territoire local, tout en prenant acte de ses inévitables transformations. Si une certaine inquiétude sourd du monde que décrit Marchais, dont certaines images frappent par leur violence (ces deux autoroutés qui balafrent un paysage verdoyant de Sicile, entre défiguration et incongru collage de contraires) et où d'autres restent hors champ (l'exode rurale), il n'y a rien de plaintif chez ces femmes et ces hommes dont on pressent combien

ils ont chacun mûri une réflexion sur les moyens d'action et le sens du monde dans lequel ils souhaitent vivre, sur la patience et la tempérance nécessaires pour maintenir un équilibre environnemental.

On est loin des têtes bavardes et sans ancrage qui envahissent le champ médiatique et ne produisent souvent que du vide. Chacun ici est filmé *in situ* et, d'un geste du bras ou d'une adresse du regard, peut désigner l'objet de sa réflexion : comment contrer l'implantation anarchique de zones commerciales ? Comment bâtir en pensant à l'espace entre les choses ? Ainsi le cinéaste filme la beauté d'un engagement tel qu'il est ancré dans la logique du vivant, dans ce qui nous entoure et mû par une façon de produire non pas contre mais avec la nature et dans un élan démocratique. D'où l'idée d'ouvrir et de clore en filmant *Allégorie et effets du bon et du mauvais gouvernement*, une incroyable fresque peinte sur les murs du palais communal de Sienne par Ambrogio Lorenzetti au 14<sup>e</sup> siècle. La fresque, sous l'œil de Marchais, fonctionne comme une miniature des enjeux travaillés par le film. Et par un curieux hasard, le côté « bon gouvernement » est resté préservé tandis que la partie opposée, dont le sujet est la destruction, a été en partie effacée par le

temps, dans une sorte de double leçon du peintre et du temps lui-même.

Ce qui meut le film, au-delà de ces considérations politiques et écologiques, c'est d'abord cette patience évoquée plus haut, un rythme du montage et des plans qui est celui de la marche (qui depuis *Lenz échappé*, sont premier court métrage, obsède Dominique Marchais), une façon d'arpenter le paysage avec une attention que ruinerait une trop grande vitesse, à l'image de ces panoramiques lents et mesurés sur la fresque de Lorenzetti qui saisissent un luxe de détails sur l'écosystème de la ville et de la nature environnante. Un rythme et donc un temps qui évacue la violence des idées imposées et laisse au contraire place à la réflexion et même à une forme de méditation sur le lien fragile qui nous unit à la nature, sur la dialectique complexe qui articule deux termes opposés de l'équation : préservation et transformation. Mais la singularité du film tient aussi à sa manière de placer ces questionnements sous les auspices d'une pensée et d'une vision esthétiques. Il y a, au cœur du film, une courte scène autour d'un bâtiment sans autre usage que d'être une sorte de grande boîte ouverte, une *camera obscura* qui, en cadrant une portion de paysage, permet d'en saisir la beauté. Regarder, prendre le temps de discerner les splendeurs d'un lieu devient ainsi un ressort essentiel de la réflexion et de l'action. Plutôt que d'abîmer le paysage et l'espace communs par des logiques économiques brutales et aveugles, l'enjeu déployé par les intervenants consiste au contraire à révéler les beautés d'un lieu, à en respecter la mémoire inscrite à même le sol, l'action et le regard participant d'une même coulée. Quant à l'artiste, il est celui qui donne matière à réflexion, le geste de Lorenzetti et celui de Marchais étant analogues, comme en témoigne, à la toute fin, ce panoramique sur un paysage mangé par l'urbanisme qui raccorde directement à un autre mouvement de caméra balayant la fresque. ■

## NUL HOMME N'EST UNE ÎLE

France, 2017

Réalisation : Dominique Marchais

Image : Claire Mathon, Sébastien Buchmann

Montage : Jean-Christophe Hym

Mixage : Mikael Barre

Production : Zadig Films

Distribution : Météore Films

Durée : 1h36

Sortie : 4 avril

Nul  
préc  
Lign  
ense  
Il n  
part  
fait  
écha  
le m  
mon  
un n  
jet q  
était  
avec  
tion  
mon  
m'in  
en ré  
suis p  
radica  
le pay  
la list





# Beauté et désastre

Entretien avec Dominique Marchais

***Nul homme n'est une île* et vos deux films précédents, *Le Temps des grâces* et *La Ligne de partage des eaux*, forment un ensemble. Comment est né ce projet ?**

Il n'y avait aucune anticipation de ma part d'un projet documentaire. J'avais fait un court métrage de fiction, *Lenz échappé*, où j'avais eu le sentiment que le moment du tournage n'était plus un moment d'écriture et de création, mais un moment où on luttait contre le projet qui se défait. La question du paysage était très importante pour moi. Je vivais avec beaucoup de douleur la transformation du paysage rural et la souffrance du monde agricole. J'ai commencé aussi à m'intéresser à l'écologie. Donc, presque en réponse à des enjeux existentiels, je suis parti sur un projet documentaire radicalement généraliste sur l'agriculture, le paysage, l'identité, la France, et j'ai fait la liste de tous les gens avec qui j'avais

envie de parler. Pour *Le Temps des grâces* Marcel Ophüls était le modèle, parce que je savais que ce serait un film d'entretiens. Et puis ça a duré quatre ans, le montage s'est étiré sur deux ans, et on ne peut pas lâcher comme ça une matière pareille. Il a fallu continuer et j'ai adoré faire *La Ligne de partage des eaux*. Mais j'en suis sorti avec un découragement politique sur l'état du pays. Il fallait faire encore un pas et aller voir ce que ça pourrait être des gens qui s'émancipent. J'avais besoin aussi de m'inspirer d'autres cultures politiques. Pour moi, les deux premiers films déconstruisent l'identité française. Le troisième, c'est comment on reconstruit une identité à un autre échelon, européen si on veut, ou même une identité sans territoire. C'est cela mon état d'esprit par rapport aux expériences qui ont lieu dans *Nul homme n'est une île*, pas du tout l'idée d'un localisme enraciné.

**Dans ce film, c'est une fresque de 1338, *L'Allégorie du bon et du mauvais gouvernement*, qui sert de guide.**

Au départ, je voulais faire un film comparatiste dans l'espace et dans le temps. Au final la fresque porte ça, à elle seule. Les questions que se posent dans le film les Galline Felici ou les gens du Vorarlberg, ce sont des questions d'aujourd'hui qui ont été aussi des questions d'hier, et cela a été un peu écrasé historiquement par cette sorte de longue séquence nationale. Je ne suis pas un spécialiste de ces questions mais en Italie, au Vorarlberg ou en Suisse, le rapport à l'État n'a rien à voir avec celui qu'on a en France où, tous, nous avons l'État dans la tête. Il faut régler les choses complètement ou pas du tout, on parle, on produit des textes pour ne pas agir... Je voulais voir des gens qui pensent et font la politique depuis leur place. Et je voulais montrer, avec un peu d'ironie mais pas trop, que des Suisses et des Autrichiens opulents et des Siciliens dans la mouise avaient beaucoup plus en commun que ce qu'on pourrait croire.

**L'historienne parle de la fresque en disant qu'elle montre « l'activité et l'apport intellectuel des citoyens », comme si c'était inséparable. Est-ce cela que vous filmez vous aussi ?**

Parmi les questions du film, de manière très personnelle, il y a celle-ci : où commence et où s'arrête le travail ? Où s'arrête le professionnel et où commence l'intime, où s'arrête le privé et où commence le public ? S'il y a eu trois films au lieu d'un, c'est que ces films m'ont changé. Dans *Le Temps des grâces* j'ai découvert des figures militantes et je me suis beaucoup interrogé sur le militantisme, qui pour moi était très associé à des discours, à une certaine manière de se payer de mots. Là je voyais des gens qui payaient de leur personne. On pourrait aussi se dire que les militants ce sont les Galline Felici et pas Markus Faisst, le menuisier autrichien. Et pourtant ! Dans son exigence professionnelle, tout est fusionné. Quand je le filme dans la forêt, en train de prendre un peu de champ et regarder ces arbres, c'est pour moi un moment de tuilage entre le travail et la réflexion et ce sont ces moments qui sont intéressants pour le film. Il y a un plan où on le voit depuis l'extérieur travailler avec un apprenti. Cette question de la transmission est essentielle chez tous ceux que j'ai rencontrés. Ces gens sont dans des projets professionnels, entrepreneuriaux dans certains cas, dont le cœur palpitant est le bien commun. Ce qui n'est pas le cas de la plupart des entreprises, et en particulier des très grandes entreprises. Mais la vraie question n'est pas tellement l'indifférence de ces dernières au bien commun que notre propre faiblesse politique. C'était important pour moi de ne pas dire « il y a le monde du travail, qui est forcément une violence faite au commun, à la chose publique et au politique », mais de montrer des gens, des vies, où au contraire ces aspects sont réunis. Ils payent cher leur cohérence, mais ils sont payés en retour. Le film a une dimension mélancolique assez forte, mais il a cet optimisme.

#### Comment choisissez-vous vos interlocuteurs ?

C'est différent à chaque fois, et le film prend corps au moment où ces différentes choses tout à coup cristallisent. Les Galline Felici, dont j'avais entendu parler parce que j'achetais leurs oranges, n'étaient pas là tout de suite. Je voulais faire des choses en Toscane avec un groupe de chercheurs, géographes, architectes qu'on appelle les territorialistes, avec qui je me sentais en phase intellectuellement. Je regardais aussi beaucoup ce qui se passait autour du mouvement des communs en Italie - il y avait une nébuleuse de

situations italiennes. Quand j'ai rencontré les Galline, ça s'est imposé. Tous, ils sont galvanisants. Et il y avait quelque chose cinématographiquement : cette plaine de Catane, c'est vraiment le paysage du mauvais gouvernement. C'est la région d'Europe où le rapport habitant/m<sup>2</sup> de surface commerciale est le plus fort, alors que le pouvoir d'achat est très faible. Pour eux, la question des institutions politiques est pliée, ils ne votent plus depuis longtemps. Donc ils sont bien obligés de reprendre en main leur destin face à ces prédateurs que sont les grands commerçants des oranges, les entreprises mafieuses... Il y a une intrication de beauté et de désastre.

#### Les films ne cherchent pas à individualiser, à personnifier tellement les gens, et atteignent avant tout une clarté de compréhension, une attention à leur parole.

Je pense que par la simple présence et la parole, la personnalité s'exprime à plein. Il y a aussi un équilibre démocratique que les films se doivent de respecter, comme dans la fresque : une sorte de toise où personne ne prend le dessus. En fait je crois que ça ne m'intéresse pas de faire des portraits. Ce qui m'intéresse, c'est de produire des relations. Pour moi les trois films sont essentiellement politiques, parce qu'ils ne parlent que de ça : ils créent un espace où des relations se tissent, des points de vue convergent et essayent de se synchroniser. Mais il n'y a pas cette idée que je pourrais prendre un début de phrase chez l'un et la faire poursuivre par un autre. Je voudrais que chaque personnage du film donne à voir une vision du monde, singulière, et ensuite elles sont mises en relation. Comme des monades. D'où en permanence la question de savoir comment on commence et comment on finit, pour donner à voir des relations politiques qui n'obéissent pas à une forme achevée, en l'occurrence celle de la pyramide ou de la verticalité, mais qui se développent sans début ni fin de manière horizontale, avec beaucoup de plasticité. Il y a une inspiration anarchisante dans le film. Même si on parle d'expériences minoritaires, on n'est pas dans quelque chose de résiduel, une place que le système aurait laissée. On est avec des gens qui ne se positionnent pas de la même manière par rapport à l'autorité, à la contrainte, au marché. Ces expériences sont généralisables, à chacun de les repenser dans son

territoire. La pensée n'est puissante que si elle est adaptée. Les Galline Felici le disent : ils n'ont pas vocation à s'étendre. Mais on peut s'inspirer d'eux.

#### Vous allez en Europe filmer des personnes qui font des choses concrètes à une multitude d'endroits précis, mais comme pour prendre du recul.

L'idée du film est dans la fresque : comme le dit Chiara Frugoni, c'est la première fois qu'on peint un paysage *en tant que paysage*. Quelque chose est visible pour la première fois. C'est un décolllement du point de vue. On a filmé en longue focale les paysages éloignés pour retrouver cette platitude de la fresque, se rapprocher de cette image dessinée. Pour la même raison je ne filme pas plus longuement les gestes du travail, malgré mon envie de le faire. Il y a une urgence à autre chose, qui est filmer le recul, la prise de distance par rapport au paysage. Le paysage dit quelque chose de nous politiquement. Si on faisait comme la fresque, quels types de paysages on aurait ? Et si on regardait les paysages périurbains ou des territoires très abîmés, qu'est-ce que ça dirait de la nature de notre propre gouvernement ?

#### Vous référez-vous à la façon dont le cinéma a pu s'emparer politiquement de la question du paysage ?

Sur *La Ligne de partage des eaux*, c'était très présent. Quand on était à Faux-la-Montagne et qu'on accompagnait les gens visiter un terrain pour un projet d'éco-quartier, dans ma tête c'était du western. Je pensais aussi beaucoup à la photographie américaine des années 60-70, à Robert Adams surtout. La question du paysage au cinéma, c'est beaucoup le cinéma américain. C'est *La Forêt interdite* de Nicholas Ray, les films de Flaherty, *Louisiana Story* ou *The Land* qu'il a fait au moment du New Deal. Ce sont des lectures de paysage et des leçons de politique. En France, il y a les films de Rohmer, notamment *L'Arbre le Maire* et *la Médiathèque* dont on m'a beaucoup parlé à propos de *La Ligne de partage des eaux*. Mais je reviens au western et à l'essence du politique : comment on gère une relation dans l'espace. C'est l'espace qui est le plus petit dénominateur commun, et nous enjoint à nous organiser pour le faire fructifier et le transmettre. Ces problématiques sont exactement celles de Lorenzetti et de la fresque.

Entretien réalisé par Florence Maillard à Paris, le 6 mars.