

Mary Jimenez

DU VERBE AIMER / 1984

par Jacqueline Aubenas

« LE CINÉMOI »

« Je suis née au Pérou en 48, j'ai 34 ans. J'ai d'abord vécu vingt-quatre ans au Pérou, puis j'ai vécu dix ans en Belgique. Je suis venue en Belgique pour étudier le cinéma. J'y suis restée. Maintenant je voudrais faire un film au Pérou. »

Ce calendrier est donné par la voix *off* de la cinéaste dès les premières minutes du film. Un calendrier en grandes tranches, elliptique, l'ici et là-bas. Là-bas, pour aller à la recherche d'une mère perdue, morte pendant son absence, d'une mère qui n'a jamais répondu à la demande d'amour absolu qu'elle lui adressait. Inguérissable blessure dont ce film est la catharsis, long monologue incantatoire qui se développe en mouvements comme une partition musicale. L'ici, où elle est devenue cinéaste.

L'autobiographie, ou le cinéma du « Je », se décline avec de si grandes variations qu'elle englobe tout ce qui peut la composer, fiction ou documentaire, confession, journal intime, récit de vie, témoignage, recherche d'identité, et la Belgique n'a pas été avare en cinéastes qui se tiennent au centre de leur œuvre ou tournent autour de leur vie. De près ou de loin, avec ou sans camouflage. Citer ici Boris Lehman ou Chantal Akerman comme grands totems où le dit de soi ou sur soi irrigue toute la filmographie laisse à Mary Jimenez une place singulière avec ce film OVNI, histoire d'une souffrance. Elle ne raconte pas, elle s'y raconte, et le terme d'autoportrait serait plus juste, ou encore le mot-valise inventé par Philippe Lejeune, grand spécialiste en la matière, « Cinémoi ».

Ce moi qui peut être caché, masqué par la fiction, est revendiqué dans le pré-générique du film où sont évoqués, par quelques images, les longs métrages précédents, *21:12 Piano bar*, *La Moitié de l'amour*, films qui avaient fait scandale, amenant la hargne d'une critique qui jouait les prudes et revendiquait des histoires pour spectateurs en quête de divertissement, peu enclins à voir des femmes perdues, suicidaires et automutilatrices. Et ces récits sulfureux étaient portés par un langage cinématographique de recherche avec déconstruction,



rupture de ton, jeu décalé. En les plaçant en exergue de *Du verbe aimer*, Mary Jimenez interroge la porosité du « dire de soi » entre fiction et documentaire. À Bruxelles ou à Lima, les histoires de ses films sont son histoire et, par actrice interposée, elles s'y montre et s'y dit. Les personnages sont sa personne, apparemment décalés, séparés mais profondément proches. Une dispersion du moi, une création gémellaire. Le « madame Bovary, c'est moi », ici, résonne juste.

Du verbe aimer est d'abord une voix, celle de la réalisatrice, voix sourde, englobante qui dépasse la fonction d'une voix *off* classique: elle n'est pas une simple liaison, veillant entre deux séquences au bon déroulement du récit, calfatant les ellipses ou amenant une distanciation, celle du narrateur qui devient désormais le spectateur / raconteur de sa vie. Cette voix-ci ne fait pas de nous un destinataire mais le témoin d'un envoûtement. Et elle est d'abord un texte, une longue méditation introspective où Mary s'adresse à elle-même, occupant ainsi la place de celle qui fait et reçoit un film. Le passé du souvenir et le présent du film ne sont pas séparés mais liés par une démarche où la réappropriation d'une enfance et d'une adolescence interrogent la cinéaste au travail.

Ses premiers mots seront pour dire: « UN film n'est jamais le film que l'on veut faire. Un film est un film. Ce que l'on veut faire sert à faire le film, mais le film devient une qualité différente de matière, et cette matière, comme un enfant issu de sa mère, se coupe définitivement d'elle. Et la mère s'efface, elle meurt... »

Cette ouverture fait le lien, entre elle, cinéaste, « mère » d'un film qui la condamne à disparaître, comme sa mère à elle, morte elle aussi, l'avait contrainte à l'exil pour apprendre son métier de réalisatrice. Raccourci rare d'un thème, le sujet, et d'un geste, le réaliser. Moi, mère, mort, cinéma vont conduire *Du verbe aimer*, tenter de lui faire dire l'amour.

« Parcourir à travers une expérience personnelle, le problème de l'être par rapport à l'amour », tel est le propos déclaré dans une note d'intention par Mary

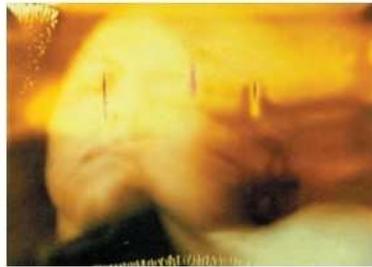
Jimenez. L'amour d'une mère, une mère dont on verra une photographie, image idéale d'un beau visage magnifié par une esthétique du style des studios Harcourt. Mère d'une exigence jamais satisfaite, exigence que sa fille verra comme l'indispensable passage pour accéder à son amour. Être la première de sa classe, apprendre la musique et la danse, l'architecture. Être parfaite. Elle s'y emploie avec la violente espérance des enfants, mais il y a toujours une épreuve supplémentaire. Elle reste celle qui déçoit, qu'on montre du doigt à l'école, qui n'est pas dans la norme des bien coiffées et des vêtements en ordre, « Je suis ce qu'il ne faut pas être. »

Alors une fois encore, elle suit les ordres et les désirs de sa mère, elle entre en psychanalyse et plus tard, hospitalisée dans une clinique psychiatrique, accepte de subir des électrochocs. C'en est que sa volonté de faire du cinéma, refusée, qui la poussera à s'exiler à Bruxelles et à s'inscrire à l'INSAS, éloignant ainsi ce dialogue destructeur entre demande d'un inextinguible amour et réponse toujours différée, porteuse d'une « épreuve/preuve » supplémentaire. Pendant son absence sa mère mourra, victime d'un accident.

Si la mère reste centrale, irréfragable, *Du verbe aimer* va développer d'autres réseaux et ramifications. Les posant, les laissant, les reprenant en les déplaçant et les amplifiant, stratégie symphonique qui conduira le film à son « climax » libérateur.

Absente lors de l'accident, Mary Jimenez, enquêtrice en mal de deuil, va convoquer les témoins, son père, son oncle, la meilleure amie de la disparue. Pour être là par procuration, pallier le vide. Son père d'abord, toujours ailleurs, requis par son travail d'ingénieur. Absent pour sa naissance à elle et lors de l'accident fatal qui emportera sa femme. Conversation brève, abrupte, directement centrée, ne s'encombrant pas de mise en place, de porte ouverte ou fermée. Elle est là et demande à ses interlocuteurs de dire ou de faire, en plan serré, avec l'exigence de celle qui veut, sans échappée dilatoire. Et entre ses trois témoignages, elle organise une progression : son père amènera des photographies ; l'amie sera conviée avec des objets ayant appartenu à





la morte, qui l'ont touchée, gardent la trace de son corps; son oncle, archéologue, sera prié d'enlever les bandelettes d'une momie indienne pour découvrir un corps noirci recroquevillé, succédané de celui de sa mère brûlée dans une explosion. Et elle, toujours dans l'image, ne cachant ni sa tension ni son émotion. Il y a eu drame. Elle n'en fait pas un mélodrame. Simplement, un silence, un geste ralenti, un arrêt, la contention d'un chagrin profond, le presque rien d'une douleur qui ne fait pas baisser les yeux du spectateur.

Une autre exploration va la conduire à se remémorer son enfance et son adolescence. Là aussi avec une progression qui n'est pas que chronologique. Elle en fait un récit d'apprentissage, de solitude et de découverte, enfin d'addiction. Apprendre le monde dans les Andes, où son père dirige une exploitation minière. Le soleil qui se couche sur la cordillère, la lumière qui fait du bien: « Bien, quelque chose qui m'intègre; beau, quelque chose qui m'efface. » La lecture, l'école. Cet itinéraire intérieur est dit moins comme une confession mais plutôt un dévoilement qu'elle offre au spectateur, appelé à l'accompagner dans ce voyage lucide où son seul horizon était de plaire aux adultes, être comme eux et ce qu'ils voulaient qu'elle soit. Parole qui donne une impression d'immédiateté, de découverte, de tâtonnement révélateur, parole qui ne fuit pas, bien au contraire, les répétitions, les mots ou les phrases hachées, les reprises « obsessionnelles », mais adopte un ton incantatoire, inspiré, un ton de mélodie. Le bien dire n'est pas de mise, c'est le dire vrai qui l'emporte. Le dire du moi. L'image est là, parfois comme un contrepoint poétique et allusif – l'eau, le soleil, la lumière – ou comme la captation directement documentaire de ce que la réalité lui donne: un chantier, la boue, les camions, les montagnes éventrées, des hommes au travail. Il ne s'agit pas d'illustration mais d'accompagnement fragmentaire, allusif, un « à côté » qui est presque ça mais ne montre pas tout. Parfois de longs plans dans les rues de Lima, foule, circulation, banalités. Le temps présent, inchangé, sur des sensations, des émotions passées.





Enfin, figure récurrente, celle de la folie. Mary Jimenez intègre dans son film des séquences sur les fous qui errent en liberté dans les rues de Lima, dénudés et démunis, avant que la ville ne s'en débarrasse en les exilant dans un désert inhospitalier à quelques mille kilomètres de là. Parallèle social à sa propre histoire, elle qui est supposée être mentalement perturbée? Image mimétique où, avant son départ pour Bruxelles, elle photographiait une mendicante démentement, sentant qu'elle accomplissait là un travail qui faisait sens. Séquence de « reportage » dans la cour d'un asile, regard comparable à celui de Depardon dans *San Clemente*. Récit d'années de psychanalyse, d'hospitalisation. Et toujours des images qui font le vide, racontent l'histoire après l'histoire. La déambulation n'est pas reconstitution.

Si la blessure de l'amour refusé est le sujet, il en est un autre tout aussi interrogé, le « faire un film ». Le dispositif de la fabrication n'est pas caché. Un caméraman en train de filmer fait partie d'un plan, un preneur de son est interpellé au milieu d'une scène, un claquage intervient. Non comme un arbitraire de mise en scène ou une coquetterie de cinéaste mais comme des actions qui rejoignent une réflexion sur la mémoire, le pouvoir prédateur du cinéma. Sa voix interroge l'amont: « Quand

on veut faire un film, on parle de ce que l'on va montrer » et l'aval: « Pour ceux qui font un film, ces mêmes images... vont masquer le vécu dont elles sont issues. Faire un film c'est masquer. Masquer une partie de soi-même pour qu'elle surgisse chez les autres... » Position qui bouscule le si fameux *Ceci n'est pas une pipe de Magritte* où il est signifié clairement que l'image n'est pas l'objet. Pour Mary Jimenez, « Dorénavant, quand je penserai à ma douleur... ce seront les images de ce film que j'aurai dans la tête. » Les images seraient-elles plus fortes que la réalité, la remplaceraient-elles? Le cinéma aurait-il un pouvoir de commutation, se nourrissant d'un réel qu'il annihile, le vrai n'étant plus que le représenté? Non seulement il efface et recrée mais il serait aussi capable de transformer l'identification du spectateur en véritable substitution: « Je voudrais que les oreilles des autres deviennent un peu les oreilles que j'étais. Les yeux des autres, mes yeux. »

Ce côté démiurge du cinéma va amener Mary Jimenez à mettre en scène, à la fin de son film, la veillée funéraire de sa mère, cette fiction niant la réalité de son absence lors de l'enterrement. Elle était là, le film le dit et le montre.

Quatorze ans plus tard, Mary va retourner au Pérou pour consacrer un film, *Locho Lucho*, à son père, clôturant ainsi son exploration du couple parental, prolongeant la disparition de sa mère par la question qu'elle va poser: « Comment as-tu pu vivre sans elle, ma mère, qui était ta femme? » Mais le diptyque bascule non plus dans l'introspection douloureuse mais dans la tendresse, l'affection et une invraisemblable et surprenante drôlerie. Mary Jimenez, débarquant à Lima après une longue absence, est directement plongée dans la saga amoureuse d'un veuf qui pratique avec bonheur la séduction du troisième âge. Et, spectatrice éberluée et amusée, elle va assister à la pantalonnade loufoque dans laquelle il s'est embringué, histoire rocambolesque qui appartient à un comportement latino où tout est possible dans le mélange des rôles et des genres: être à la fois l'amant, le mari et le père d'une pulpeuse et plantureuse créature. Le faux grand-père d'une vraie fille qu'elle a eue avec un mystérieux mari allemand pris à la demande de Lucho pour pallier ses insuffisances de vieux monsieur et qui aura la triste idée de se suicider chez lui. Honni soit qui mal y pense! S'enchaînent simplement et en toute candeur l'inceste, le sexe, la transgression, l'innocence incomprise. Prise dans cet imbroglio, Mary Jimenez enchaîne elle aussi des séquences documentaires, des conversations, des mises en place de fiction, des documents d'archives...

Les comptes sont réglés. Les films de Mary Jimenez peuvent s'ouvrir au monde. Un monde proche, avec *Fiestas*, récit d'un carnaval cruel fêté par les Indiens des Andes. Un monde tout aussi proche avec *La Position du lion couché* qui interroge dans une unité de soins palliatifs la mort et le cérémonial mémoriel qui l'accompagne. Et puis les sujets vont se distancier, mais reste, tapie et secrète, cette interrogation: comment les autres se débrouillent pour supporter leur enfance, leur misère, leur exil.





REGARDS SUR LE RÉEL

20 documentaires du 20^e siècle

Sous la direction de
Francis Dujardin

Textes de

Jacqueline Aubenas Emmanuel d'Autreppe
Jean Breschand Marc-Emmanuel Mâlon
Serge Meurant Jean-Luc Outers

Yellow Now / Côté cinéma
Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles

Cette monographie est issue de l'ouvrage "**Regards sur le réel : 20 documentaires du 20^{ème} siècle**" paru chez Yellow Now (ISBN 978-2-87340-336-2) et initié par la Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Etrange pays, étonnant cinema ...

D'Henri Storck (1929) jusqu'aux années 2000, l'ouvrage met en exergue 20 films, 20 classiques du cinéma documentaire belge francophone, parmi les plus remarquables du 20^{ème} siècle.

20 films, une sélection opérée parmi 1200 œuvres et quelque 200 documentaristes.

Focus sur les événements marquants de ce pays, mais aussi exploration de quelques grandes problématiques de ce monde, ces 20 classiques sont loin d'être des œuvres figées en ce qu'ils participent à la recherche et à l'innovation de l'art documentaire. Le titre l'indique, multiples sont les regards sur le réel, ce champ à la fois proche et sans limites, tant il peut être montré, démonté, fictionnalisé, transfiguré ... Comme tout acte de création, comme tout documentaire de création.

Un ouvrage inédit qui, par ses qualités de recherche et d'analyse, présente, par conséquent, les fondamentaux de l'école belge du documentaire.

Plus d'infos sur l'ouvrage : cinematheque@cfwb.be

CINEMATHEQUE
de la Fédération Wallonie-Bruxelles

ÉDITIONS YELLOW NOW

