

Le geste et la chanson.
(Sur *Le geste ordinaire*, de Maxime Coton.)

Une enquête. Quête de quoi ? Un fils, Maxime, va à la rencontre de son père, dans l'espoir de le connaître mieux. Taciturne, l'homme ne se livre pas. Mais plus que le silence, ce sont les langages qui les séparent. L'un filme, l'autre pas. Le fils a fait des études, il est devenu ingénieur du son, poète, cinéaste ; son activité professionnelle est publique. Le père, Marc, est mécanicien ; son travail s'inscrit dans le domaine privé de l'usine, où nul ne pénètre s'il n'y est autorisé, où l'on peine parfois à se faire entendre quand le vacarme des machines couvre les conversations, où le geste alors porte mieux que la voix. Père et fils vivent dans des mondes qui semblent s'ignorer.

Pour entamer son parcours de reconnaissance, le fils va camper sur le territoire du père, ou plutôt y camper sa caméra, puisqu'il est cinéaste : dans l'usine, dans l'atelier où Marc passe la plupart de ses journées. Mais d'abord, il faut le rejoindre, ce territoire. Long travelling, comme il est d'usage, pour signifier le retour au pays d'enfance : un paysage industriel défile par les vitres du train où le cinéaste a pris place. Puis confrontation avec le père, mais pas frontale. On marche dans son dos, caméra à l'épaule serrée près du corps filmé, pendant que celui-ci avance d'un pas posé. On songe à *Rosetta*, qu'on découvrirait de cette manière dans le film des frères Dardenne, mais sans la violence de la jeune femme, ni son souffle haletant. (Et déjà le questionnement se trouble : de qui est-on le fils ? En vertu de quel langage ?) Puis, comme dans *Rosetta* encore, au bout du couloir, une pièce où l'on pénètre. L'analogie s'arrêtera là. Il n'y aura pas de conflit, pas de crise. L'homme cherche une clé dans une armoire, celle qui nous donnera accès à son espace de travail.

Des stratégies se mettent en place, assez classiquement, pour tenter de cerner, au moins par la tangente, la réalité de cette figure énigmatique : scènes de travail, moments de pause, conversation avec ses collègues à propos de leurs conditions de vie, où chacun essaie avec bienveillance de surmonter la gêne que provoque la présence de la caméra. Avec, en parallèle, des retours sur la famille. La grand-mère, la mère du cinéaste : que savent-elles de leur fils, de leur mari, de ce qu'il vit à l'usine ? Comment perçoivent-elles sa position sociale, professionnelle ? En contrepoint, comment appréhendent-elles la distance entre Marc et Maxime ? Retour aussi sur le père, filmé cette fois dans ses moments de loisir, en particulier quand il prépare son vélo, un modèle de course soigneusement entretenu, pour s'entraîner au sein d'un groupe d'amateurs.

Mais très vite un paradoxe s'installe, à mes yeux le véritable enjeu du film. Celui qui croyait posséder le langage (et le spectateur avec lui) s'aperçoit qu'il ne comprend rien à ce qu'il voit, qu'il n'a pas les moyens de décoder les actions qu'il enregistre, qui dès lors n'apparaissent que comme fragmentaires, séquences dont le sens se dérobe. Le père, en revanche, semble parfaitement maîtriser les choses : il connaît les bonnes clés (« Six ou huit ? – Six. ») et pour signifier à quel point le travail qu'il effectue avec son collègue est synchrone, il parle de « piano à quatre mains ». Même lors des pauses, le discours semble parfaitement réglé. Chacun sait ce qu'il a à dire, et à quel moment : « Ce n'est pas à moi de parler », déclare un des joueurs de cartes.

Une scène est particulièrement emblématique à cet égard : celle où Marc initie Maxime à la soudure. Les mots (ceux du maître) sont on ne peut plus précis : « Mettre ton électrode à 45 degrés par rapport aux pièces ». Les gestes (du disciple) sont maladroits, trop rapides ; ils ne s'ajustent à leur objet que peu à peu, difficilement. Mais quand le père a un geste protecteur

vis-à-vis de son fils en l'aidant à fixer son masque, en revanche, les mots lui manquent. Il ne peut rien dire d'autre que « Ah, voilà ! », expression dont le fils se fait aussitôt l'écho en la reprenant sur le même ton. Puis le père ajoutera : « Tu peux chanter maintenant. » Presque rien, et tout est dit d'une forme de retrouvailles. Et que cette connivence s'établisse à l'établi, devant le « bain de fusion » de la soudure, ne fait qu'ajouter à la portée symbolique de ce qui s'échange. Le fils a repris à son compte le langage du père.

Mais il conserve aussi le sien propre. Et le cinéaste n'oublie pas qu'il a un film à réaliser, qu'il doit inscrire sa narration dans le temps, qu'il lui faut rendre perceptible la quête et le processus de transformation qui a conduit les personnages à se rapprocher.

Au plan du récit, un événement marque le point d'inflexion entre l'avant et l'après : cette journée porte ouverte, à l'usine, où les familles des travailleurs peuvent enfin découvrir la chaîne de production et les ateliers, tout ce qui compose l'infrastructure du laminoir. Découverte et reconnaissance à la fois : « L'odeur, c'est comme les vêtements qu'il rapporte », dit la mère en visitant l'usine, et cette identification, qui vient du corps même, l'émeut jusqu'aux larmes.

Pour les gens de l'atelier, le temps est ponctué par les accidents qui affectent les autres unités. Ils doivent alors intervenir très rapidement pour réparer les pièces défailtantes. Le temps domestique, celui de la mère essentiellement, est rythmé en revanche par le déroulement des saisons. Ce sera aussi le temps du film.

Cette succession des jours est exprimée de façon subtile par deux scènes en parallèle, qui réunissent la mère et le fils dans des activités où leurs gestes n'ont aucune peine à s'accorder. Dans la première, ils cueillent des fraises dans le jardinet qui jouxte la maison. Dans la seconde, on les voit décorer de boules rouges le sapin de Noël installé dans le salon. D'un fruit à l'autre, six mois ont passé, et chacun désormais, spectateur inclus, connaît un peu mieux l'univers du père.

Le film se termine comme il a commencé, par un travelling, mais cette fois à l'intérieur de l'usine. Le père chante, du Nino Ferrer. Sur la bande son, le fils l'accompagne au saxophone. Le langage joue ainsi son rôle médiateur : deux voix, deux univers, mais la même chanson, « et toujours en été... ».

Carmelo Virone