



# LE GESTE ORDINAIRE



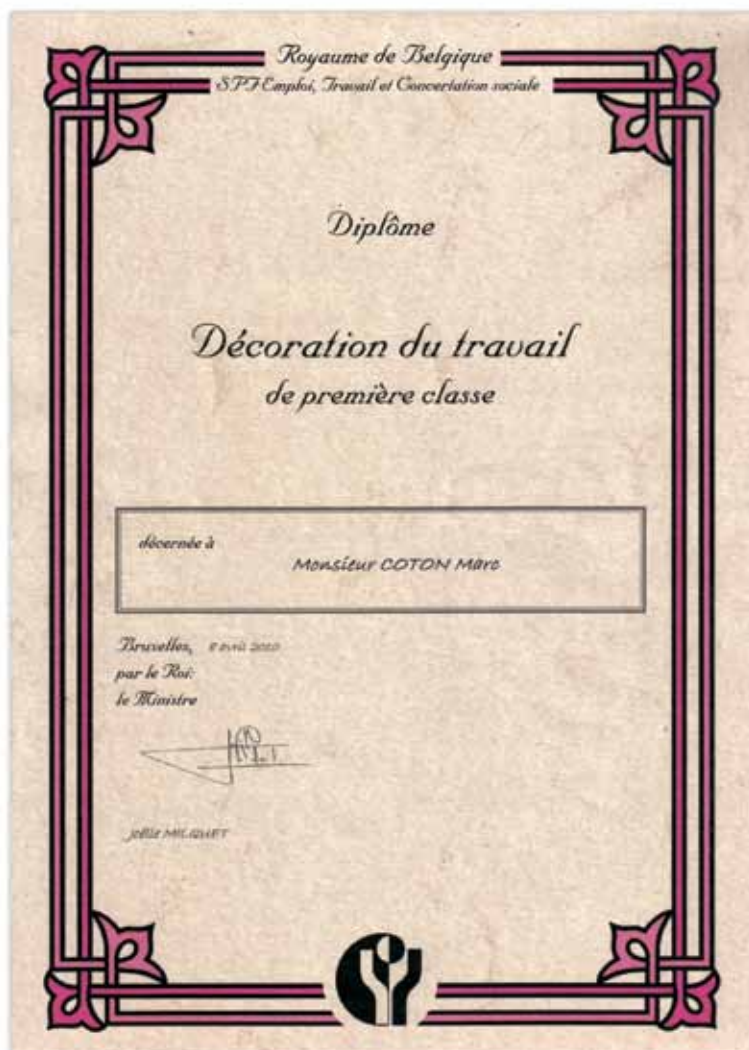
A l'heure d'écrire ces quelques lignes, l'avant-première publique du *Geste ordinaire* n'a pas encore eu lieu. Quel accueil les spectateurs réserveront-ils à ce premier film ? Comment cet hommage à un père ouvrier rencontrera-t-il l'univers propre à chacun d'entre eux ? Par quel biais et dans quels interstices feront écho les questions de filiation, de transmission ? Dans quelle mesure les choix formels et esthétiques dessineront-ils de nouveaux gestes dans leur chorégraphie intérieure ?

Pour l'auteur, pour le producteur, les réponses à ces questions apporteront bien entendu leur poids de valeur ajoutée à une aventure artistique qui, si elle naît d'un mouvement intérieur, se nourrit du regard extérieur. Quoiqu'il advienne, quelque soit le mouvement que dessinera ce *Geste ordinaire*, le Centre Vidéo de Bruxelles est heureux. Notre rôle, c'est la conception que nous en avons, est d'accompagner, de guider, d'aider à l'épanouissement d'un souffle à chaque fois intime et personnel. Une respiration singulière à appréhender, à aimer, à amplifier et aiguïser. Un rythme à apprivoiser. Et quand, à l'issue du parcours, les mots émotion, authenticité, générosité, fragilité éclosent c'est que le chemin était juste.

Heureux aussi parce qu'avec *Autoportraits de l'autre* de Gérard Preszow, *Le bateau du père* de Clémence Hébert, *Dem Dikk* de Karine Birgé ou encore *Aria Tamorra* d'Andréa Gagliardi, le choix de défendre des écritures où la lecture du monde s'ancre dans la poésie secrète de chaque auteur fait sens et livre une partition dans laquelle chaque instrument participe d'une musique distincte. Toute œuvre joue sa propre mélodie. Quand ensemble elles dessinent les contours d'un tableau aux accents impressionnistes, le plaisir n'en est que plus fertile de projets à venir.

Heureux enfin d'avoir pu répondre aux exigences propres d'une sensibilité, d'une lecture remarquable au sens d'unique du travail cinématographique en adaptant les structures et en cherchant à mettre en place les dispositifs les plus adéquats. En ce sens, l'Atelier de production du CVB à travers le travail de Cyril Bibas, de Marianne Osteaux et de tous les accompagnateurs du projet a lui aussi fait mouvement. Souhaitons une vie dense et multiple à ce *Geste ordinaire* qui par sa maîtrise du langage cinématographique et l'élan du cœur rencontrera, j'en suis certain, notre poésie intime à tous.

**MICHEL STEYAERT**  
Directeur CVB



## « PAPA » : CET INCONNU

En choisissant d'assumer un travail à la chaîne chez Renault, la philosophe Simone Weil espérait s'approcher de « la condition ouvrière » (titre du livre qui, avec son « Journal d'usine 1934-1937 », relate cette expérience vécue « de l'intérieur ») – condition ouvrière envisagée au sens général dans sa dimension universelle de labeur.

Ce n'est pas à une appréhension globale du prolétariat que, franchissant – caméra au poing et à l'épaule – le seuil d'une usine sidérurgique de Wallonie, Maxime Coton désirait atteindre mais au portrait singulier de l'un de ses ouvriers : son père, qu'il ambitionnait de découvrir dans sa condition même de travailleur.

Le propos, ici, n'est donc pas de nous livrer, par le truchement de ce premier film, un témoignage global social sur le monde ouvrier d'aujourd'hui, mais de (tenter de) s'approcher un peu de « Papa » : cet inconnu.

La rigoureuse construction des séquences, leur harmonieux déroulement par les soins d'une caméra tout à la fois maîtrisée et pudique, l'alternance des lieux, des visages et des regards reflètent et révèlent la part ignorée du quotidien de Marc Coton, grâce à l'observation attentive de son fils à la découverte de celui qu'il méconnaît – d'où ce portrait du père, élaboré à la dimension d'une réconciliation, réalisé à la hauteur d'une « reconnaissance », ainsi que Maxime le proclame dans un de ses poèmes parallèles au film :

*« A-t-il fallu que j'apprenne à écrire pour lire dans tes paumes ? »*

*« Je graverai les initiales de la reconnaissance. »*

Entreprise singulière que cette démarche active et créatrice (et quasi re-créatrice) où le fils se risque à la rencontre du père : par les images d'un film et par les silences et les aveux d'un homme.

**ANDRÉ ROMUS**

Poète

## CINÉMA, INDUSTRIE ET HISTOIRE

Je dois dire que le processus dont le film « *Le geste ordinaire* » est l'aboutissement est parsemé d'heureux hasards. D'éléments qui guidèrent, a posteriori, l'affinement d'une conscience artistique encore en construction. Il en est un dont je voudrais parler ici car il me semble pouvoir éclairer une démarche d'ordre global dans laquelle je voudrais voir s'insérer l'objet film que vous tenez entre les mains.

Le montage du « *Geste Ordinaire* » touchait à sa fin, lorsque je découvris dans les méandres d'un réseau de discussions virtuel<sup>1</sup>, le court-métrage documentaire, « *Industrial Britain* », dont la paternité est généralement accordée à Robert Flaherty. Achievé en 1931, ce film composé de six parties aborde et documente autant de corps de métier manuels de cette Angleterre industrielle. S'il est une chose qui me frappa, outre l'extrême intelligence du montage et la justesse des cadrages, donnant à voir le silence des hommes et l'éloquence de leurs actions, c'est le propos du film.

Jugez plutôt :

*«Même dans cet âge de machine, le facteur humain demeure le facteur final. Il y a 1.050.000 hommes comme celui-ci travaillant dans les profondeurs des bassins houillers de l'Angleterre, d'Ecosse et du Pays de Galles. Et c'est le monde que le charbon a créé. Pays noirs de fours éruptants et de machines ronflantes, villes industrielles avec des environnements encrassés et âcreté ahurissante des rues. Mais si vous regardez de plus près, vous comprendrez que l'esprit de l'artisanat n'a pas disparu.»*

Propos d'autant plus étonnants si l'on pense que le film est le résultat d'une commande de «The Empire Marketing Board», organisme de l'état britannique, berceau du monde industriel et de la pensée capitaliste, qui érigea le progrès en valeur suprême, au mépris de l'homme.

Si Flaherty fut licencié<sup>2</sup> et ne put mener jusqu'au bout la construction du film (il ne participa pas au montage), ce n'est peut-être pas uniquement parce qu'il était partisan d'une méthode de travail empirique, qui excluait le scénario (script) comme point de départ, mais aussi parce qu'il

faisait partie de ce mouvement de cinéastes (avec entre autres John Grierson, producteur de «*Industrial Britain*») qui voulait (déjà!) que le cinéma documentaire échappe à la fonction propagandiste ou didactique à laquelle il était restreint jusqu'alors, en lui allouant un rôle social plus ambitieux : celui de la modification des consciences en vue d'une meilleure compréhension des mécanismes qui régissaient le XX<sup>e</sup> ème siècle dont le cinéma était issu.

Pour s'en convaincre, analysons la structure du film. Les liens que fait le cinéaste entre les différents corps de métier qu'il présente sont des liens de nature ambivalente. C'est en cela que ce dernier échappe au didactisme puisque la causalité n'y est pas univoque. Autrement dit, c'est entre les différentes séquences montrant des hommes à l'ouvrage, que le propos se dessine et pas par l'enchaînement inéluctable de l'une à la suite de l'autre. L'aboutissement des actions du potier, le résultat de son travail ne nous sont pas donnés à voir. Ce que l'on perçoit, c'est l'écho de son geste dans celui du mineur ou de l'ouvrier sidérurgique.

Rappelons par ailleurs, et ce n'est peut-être pas un hasard, que l'appellation « cinéma documentaire », serait apparue pour la première fois sous la plume de John Grierson (aussi critique) en parlant

du travail de Flaherty! Comme si cette approche de la réalité avait dû se démarquer de l'utopie objectiviste et informationnelle des images en mouvement avant de pouvoir se formuler. Ou comme si elle avait dû se formuler pour pouvoir se démarquer d'une forme (le reportage ou le « manuel » audio-visuel) qui emploierait la même grammaire et les mêmes matériaux mais pour mieux nier les possibles dévoilés par Flaherty et ses cousins de pensée.

D'un point de vue sociologique, on pourrait aller jusqu'à dire – et c'est en ce sens que «*Industrial Britain*» me paraît emblématique – que la nouvelle déclinaison de l'art naissant qu'est le cinéma initiée par Flaherty, avait dû se distancier de l'effervescence technologique qui lui avait permis de naître, de l'utopie du progrès comme levier structurel d'un monde meilleur, pour se penser en tant qu'art. Et dans un même ordre d'idée, comme si du point de vue des sujets filmés, il y avait une nécessité de se détourner des manifestations visibles de cette évolution du monde au profit d'entités qui, dans ce monde nouveau, devenaient minoritaires puisque ce dernier était basé sur leurs exclusions. C'est dans ce contexte qu'il faut aborder «Nanouk l'esquimau», «L'homme d'Aran», et chez d'autres cinéastes de la même époque comme Joris Ivens, «Philips Radio», «Terre Des Hommes».

Ces films montrent des sociétés et des hommes marginaux, non pas comme figures exotiques (ce qui légitimerait l'Histoire dominante, en présentant ses alternatives comme défailtantes ou, au mieux, source de sarcasmes) mais comme des alternatives, des alter-ego, dans une vision kaléidoscopique du monde.



En se détournant à la fois du didactisme, de l'informationnel, le documentaire « de création » (qualificatif auquel il doit aujourd'hui être affublé étant donné que la fracture sur laquelle il s'est construit est toujours aussi vivace) s'ouvrait à un monde que l'art dominant avait jusque là délaissé. S'engouffrant avec justesse dans les promesses du cinéma, le documentaire pouvait donner à voir ce qui est réel. C'est-à-dire qui échappe à toute catégorisation, toute hiérarchie, avec des moyens qui, outre le fait de lui être spécifiques, se distancaient des autres formes d'art en cela qu'ils intégraient des matériaux qui en eux-mêmes n'étaient pas conditionnés culturellement mais dont l'agencement seul créait un langage. Avec des prises de vues et des sons captés et par le truchement de leur mise en relation, la culture sortirait des livres et de la rhétorique: l'histoire des vaincus nous serait accessible.



Comment évoquer la classe laborieuse, comment la rendre audible si ce n'est en



rendant compte de ses gestes, de la précision avec laquelle elle déploie son savoir-faire? Comment faire parler sans faire dire? Comment déployer le champ d'expressions susceptibles d'accueillir avec justesse un degré de parole en deçà de la parole si l'on s'en réfère à la hiérarchisation communicationnelle? En filmant les corps et leur expression pour ce qu'ils sont: une fin possible en soi.



Et comment filmer les gestes? C'est une question que Flaherty, Basil Wright, Arthur Elton se posèrent. C'est, aussi, humblement, ce à quoi je tentai de répondre durant le tournage. Sans vouloir faire de comparaison présomptueuse (il ne s'agit pas ici de considérations esthétiques), j'aimerais, ci-contre, mettre en relations quelques photogrammes que quatre-vingts ans séparent, afin d'en souligner les similitudes.



Les comparaisons ne s'arrêtent pas là (et j'en parle avec d'autant plus d'émerveillement que je les découvre a posteriori). La même attention aux détails, aux moments qui entourent le travail à proprement parler (l'habillement, l'attente), les mêmes rapports formels entre l'homme et la machine. Les mêmes allers-retours, au sein d'un même plan, entre le visage et les mains, l'un étant prolongement de l'autre et inversement. Sans oublier, ce qui me paraît fondamental et



dépasse les simples considérations plastiques, le même angle d'approche pour filmer l'autre : tantôt de dos, tantôt de profil fuyant, rarement de face. Comme si la manière de cadrer était la trace d'un aveu d'impuissance (dans mon cas, il l'est pour sûr).

L'impossibilité pour le médium qu'est le film d'être le reflet d'une réalité inavouable parce qu'inavouée, celle de la segmentation du travail comme moyen d'aliénation de l'homme par l'homme. Ou d'une manière plus prosaïque comme si le visage et son expression devaient se faire secondaires pour laisser parler le corps. Enfin, comme si ces corps, obstinément et à travers le temps figuraient la même trace, les mêmes témoignages historiques, sociologiques et politique d'une manière si prégnante que l'acte de les immortaliser à travers la caméra, s'en verrait revu à minima à celui de la captation.

Le cinéaste devenant réceptacle d'indices dont la sédimentation (à travers l'accumulation) écrirait l'histoire. Une histoire interstitielle que seul le spectateur pourrait lire.

En quatre-vingts ans, bien des choses ont changé. En Europe occidentale, les conditions de travail se sont améliorées tandis que les formes d'exploitation prennent des allures nouvelles, plus per-

nicieuses. La manière que nous avons de décoder les images et les sons en mouvement a également évolué, avec la multiplication des déclinaisons audiovisuelles (télévision, pub, clip, jeux vidéos, etc.). Pourtant, ce qui se pense et se vit s'impose à nous d'une manière identique, et l'articulation entre ces deux formes d'existence oeuvre toujours à la fabrication d'une meilleure appréhension du réel.

### MAXIME COTON

<sup>1</sup> [www.archive.org/details/Industrial\\_Britain](http://www.archive.org/details/Industrial_Britain)  
Merci à Miléna Trivier pour cette découverte.

<sup>2</sup> [www.screenonline.org.uk/film/id/513737/index.html](http://www.screenonline.org.uk/film/id/513737/index.html)



## L'AUTRE FIL

Le dialogue ouvre des brèches dont le film porte les traces. C'est en devenant publique (et parce qu'elle se risque aux affres du dévoilement) que la cellule familiale se pense et offre un visage universel. J'ai voulu prolonger ce que « *Le Geste Ordinaire* » avait posé comme balise, avec ma sœur, de trois ans ma cadette. Est donc ici recueillie la voix de l'autre fil.

**Maxime Coton:** *Est-ce que tu te retrouves dans le film? Est-ce que tu rejoins mon questionnement à l'égard de Papa? Et donc est-ce que toi aussi tu le connais peu? As-tu l'impression qu'il y a une coupure entre Papa et nous? Et si oui, est-elle générationnelle ou de classe?*

**Pauline Coton:** Oui, j'ai le même sentiment que toi, d'être à la fois très proche et très loin de lui parce que ce n'est pas quelqu'un qui parle beaucoup. Je crois aussi, comme le film le montre bien, que l'usine est un endroit fermé et donc très peu accessible. On en a une image assez

abstraite. Et toi, as-tu l'impression d'être plus proche de lui maintenant, après le film?

**M.C.:** *Non, je n'ai pas l'impression d'être proche. J'ai compris quelque chose en faisant le film. Pendant le tournage, j'ai eu de très belles discussions avec Papa, qui n'apparaissent pas dans le montage final car il n'y était pas à son aise. Il n'était pas lui. En cours de travail, je me suis rendu compte de l'impossibilité de me rapprocher de lui, une impuissance partagée. Par contre, je comprends mieux les différences qu'il y a entre nous maintenant. Je voudrais revenir à cette question: est-ce que tu penses que c'est une rupture de classe?*

**P.C.:** Non. Parce que, pour moi, c'est un héritage, qu'il faut garder. Quand on évolue, on envisage un métier, on pense qu'on s'échappera mais après on revient aux sources et on se dit, une fois à l'extérieur: « c'est beau et il faut garder cela je trouve ». Garder ce terre-à-terre et la routine de cette classe-là.

**M.C.:** *je suis d'accord avec toi qu'il faille essayer de garder ça, mais moi, je pense et c'est aussi avec ça que le film a commencé, que je ne fais plus partie de ça.*

**P.C.:** Non, ça c'est clair.

**M.C.:** *Et le fait – entre autres – de suivre des études universitaires nous construit différemment: notre rapport aux choses et à la vie est autre*

**P.C.:** Oui, c'est vrai mais c'est quand même présent dans notre éducation, c'est comme si c'était une « évolution ».

**M.C.:** *C'est pour ça que je te demande si tu te retrouves dans ce qui est mis en avant à travers le film, à savoir, l'impression d'être dans un entre-deux. Il y a un mot pour ça qu'on appelle transfuge, c'est-à-dire quelqu'un qui vient d'un milieu mais qui n'y est plus.*

**P.C.:** Qui est en transit, entre deux... J'ai compris ma propre position en voyant le film. De prime abord, ça n'est pas évident dans le film mais il fait réfléchir. Cette idée d'être en transit m'est venue après. « Nos parents viennent de là et nous on mène cette vie-là. » On est entre les deux, encore liés. Ce sont nos racines.

**M.C.:** *Pour des raisons pratiques, tu n'as pu venir voir l'usine. Tu es la seule dans la famille à ne pas l'avoir vue de l'intérieur...*

**P.C.:** Je le regrette d'ailleurs.

**M.C.:** *...tu l'as donc vue uniquement à travers les images que j'ai ramenées, et également à travers la manière dont*

*Maman l'a vue. Est-ce que ça correspondait à ce que tu t'imaginait? Si non, en quoi est-ce différent?*

**P.C.:** Non, je ne m'imaginait pas ça comme ça. D'une part, il y a le côté lourd de l'usine, qui est impressionnant, d'autre part, il y a cette solidarité entre collègues. Et finalement, j'ai l'impression que l'usine, c'est le contraste entre l'environnement et les gens, les liens qu'ils tissent entre eux. Comme s'ils s'alliaient pour affronter quelque chose de lourd.

**M.C.:** *Te souviens-tu de ce que tu m'as dit la première fois que je t'ai montré les images, quand je revenais du tournage? Tu étais très émue et tu m'as dit: « c'est comme à la mine... » Qu'est-ce que tu voulais dire par là?*

**P.C.:** C'est ce grand hall, ces machines et ce bruit: l'image que l'on nous a donnée à l'école, en parlant du charbonnage. C'est un monde à part entière et qui n'existe plus. C'est similaire en bien des points au métier de Papa. Ce sont les premiers métiers qui ont existé dans la région, les métiers de base. C'est un métier dans lequel ils ont un travail à accomplir, ils l'exécutent et c'est tout. Ils n'ont rien à dire en travaillant. On ne leur demande pas leur avis. Mais, je ne crois pas que cela les rende malheureux.



Le film montre qu'ils sont heureux et fiers de ce qu'ils font car tout le monde ne pourrait pas le faire. C'est dur. Il ne faut pas croire que ce sont des marionnettes. Ce sont des humains, qui ont des valeurs.

...

J'ai dit qu'ils étaient fiers mais à un moment donné dans le film, lors de la visite, Papa dit qu'il est gêné. Je crois comprendre pourquoi il dit ça. Lui et ses collègues sont fiers de leur travail parce qu'ils font des choses concrètes, ils font avancer la machine, etc. Mais l'image d'eux qu'on véhicule est salie. Donc, quand les gens viennent voir, il dit : «je suis gêné». C'est étrange. Il a honte de l'endroit. Ils sont fiers des gestes qu'ils font, du savoir-faire qu'ils ont mais gênés de l'univers dans lequel ils doivent travailler. C'est comme si, de par la pression sociale, ils n'avaient pas le droit d'être fiers, c'est comme si on les étouffait. Comme un amour impossible.

**M.C.:** *Un jour, quand nous étions adolescents, j'ai dit à Papa que nous étions des bourgeois. Tu étais d'accord avec moi. Qu'en penses-tu aujourd'hui ?*

**P.C.:** Papa ne l'est pas, c'est sûr. Nous, c'est plus compliqué car nous ne manquons de rien. C'est eux (Papa et

Maman) qui ont fait qu'on ne manque de rien et eux sont ouvriers. Et nous... on est une «évolution» d'ouvriers. Toi et moi, on n'est ni bourgeois ni ouvriers. Notre futur s'organise dans le sens où l'on voudrait essayer de comprendre et rejoindre ce que sont nos parents. On ne connaît rien de la classe ouvrière, mais on sent que quelque chose nous lie à ça. Ce que tu fais, toi, à travers le film et tes autres réalisations, c'est d'essayer de comprendre qui sont les gens, pourquoi ils agissent comme ils agissent, ce n'est pas un métier (une démarche) de bourgeois selon moi. Peut-être que l'élément central, ce qui peut être transmis, c'est la valeur du savoir-faire. Au-delà du mode de vie qui est différent.



Lusine en 1928

L'usine en 2011



## DESCRIPTION D'UN PAYSAGE ANCIEN

*«Les antagonismes non résolus de la réalité retournent dans les œuvres d'art comme problèmes immanents de leur forme»*

**T.W. Adorno**

C'est la description d'un paysage ancien, comme ceux que l'on voit sur les cartes postales d'autrefois, baignés d'une lumière qui nous est devenue irréelle.

Il faudrait commencer par se représenter un espace divisé en deux parties, deux plans non distants l'un de l'autre, qui pourtant ne peuvent être confondus, intriqués, et pourtant séparés, distincts mais dépendants.

En bas, si tant est que la base se tient en dessous, il y avait l'infrastructure : des matières premières, des machines, de la main-d'œuvre, des techniques, et les conditions sous lesquelles étaient pro-

duits les biens qui soulageaient les besoins des hommes et qu'ils s'échangeaient et par extension la richesse, celle des nations et celle des dominants.

Issues de la base, et pourtant au-dessus, si tant est que les lois naissent bien au-dessus des individus, il y avait les superstructures, immatérielles comme les morales, la conscience qu'on a de soi ou de la réalité où l'on pense s'inscrire.

Mais c'est elles qui, trop souvent, validaient les conditions dans et sous lesquelles les biens étaient produits et ainsi protégeaient les abus de ceux qui s'octroyaient la plus-value de la production, la richesse.

Entre les deux pôles les relations ne pouvaient qu'être complexes, on disait dialectiques, puisque ce qui sous-tendait tous les rapports, c'était la domination, qui est de fait conflictuelle : domination de la nature et de ses ressources par les hommes, domination des individus par la séparation des tâches dans l'organisation des sociétés.

Et le mouvement dialectique, puisque chaque plan interférait sur l'autre, racontait l'Histoire. Dépendant des conditions matérielles de subsistance, mais séparées d'elles par la division du travail, les productions artistiques étaient assimi-

lées aux productions de l'esprit et relevaient donc des sphères supérieures, mais avec un statut particulier: une autonomie qui les protégeait de l'avilissement utilitaire.

Mais pas de la récupération.

Il y eut un temps, et rien ne prouve qu'il soit achevé, où les nantis usaient de l'art comme d'un miroir où refléter le sens même de leurs privilèges: la culture

Puis, comme l'époque en était à réifier hommes et idées, la culture devint un produit, et même un produit pour les masses, non pas à cause de quelque sursaut maladroit d'altruisme, mais parce que les masses c'est beaucoup de clients. De cette vallée, comme métaphore du statut de l'art, il existe aussi des cartes plus détaillées qui montrent combien son parcours était sinueux et comment elle s'infiltrait entre les deux versants.

Les créations de l'art sont d'abord concrètes: des textes ou des partitions, des surfaces peintes, des films et d'autres matières encore, car le propre de ce plissement est d'être sans repères à partir desquels dresser une ligne d'exclusion.

Si l'on convient qu'une oeuvre d'art est nécessairement une construction, un agencement, parce qu'il faut une forme

pour donner à l'éphémère des sensations ou des perceptions une durée qui excède leur nature évanescence, et parce qu'un tel assemblage n'existe pas tout fait, qu'il ne se ramasse pas au détour d'un chemin, alors l'activité artistique s'apparente aussi aux autres forces de productions d'une société, aux infrastructures, là où s'entrechoquent matériaux de base et mise en oeuvre de technicités.

Les matières premières des productions artistiques ne sont ni vierges, ni naïves, elles sont comme des sédiments où se serait déposé de l'histoire, celle de l'état des relations que les hommes ont instituées entre eux et avec le monde. Les éléments avec lesquels la musique compose ne sont pas des sons purs et détachés, mais des sonorités, les agencements consonants ou dissonants sous lesquels on les fait se succéder à une époque donnée.

Les matériaux du poème ou du roman ne sont pas les mots, mais la langue, qui a une histoire, celle de son usage, celle de sa syntaxe, des habitudes qu'elle prend ou dont elle se déprend, comme les lois de concordances des temps de la conjugaison, les vocables nouveaux et ceux qui tombent en désuétude.

Les matériaux de la peinture, ce pourraient être, par exemple, les tensions dans

lesquelles entrent les couleurs, entre elles et avec la surface où elles sont posées, comment elles respectent les contours de ce qu'elles cherchent à représenter ou les éclatent.

Et ceux du cinéma, les rapports entre les sons et les images, et des images entre elles et des sons entre eux, et les durées et les espaces qu'ils inventent.

Dans le processus d'élaboration des objets artistiques, il se pourrait que la subjectivité du créateur ne soit qu'un relais, et son inspiration, son génie ou ses névroses, des anecdotes pour conversations.

Parce que les difficultés spécifiques à la mise en forme, l'angoisse de ne pas arriver à faire une entité qui résiste, sont une objectivation des tensions qui traversent une époque et donc que subit celui qui essaie de créer.

Les solutions trouvées empiriquement, quand elles sont singulières, ce serait *le style*, concept qui délaisse la dichotomie simpliste du « contenu et de la forme » pour les rendre indissociables, les réunir en un équilibre fragile.

La façon dont les diversités qui constituent la forme vont être ordonnées, les modes sous lesquels elles seront articu-

lées entre elles et avec la totalité qui à la fois les comprend et en découle, autrement dit, comment des particularités seront soumises, contraintes, ou dénaturées ou pas, pour devenir un ensemble, renvoie à la violence sociale, ou plutôt l'interpelle.

Parce que le propre de la forme esthétique est de pouvoir présenter, ne serait-ce que comme possible, la pluralité des éléments qu'elle contient et qui lui donnent consistance, avec leurs antagonismes et leurs contradictions, comme un Tout qui ne réduit pas, n'asservit pas, ne simplifie pas, ne dénature pas ses composantes.

Elle les laisse au contraire comme flotter dans une clarté irréaliste: quels que soient les problèmes que se pose ou auxquels se confronte une production artistique, elle ne peut les envisager qu'à la lumière de la *réconciliation*, aussi négatifs soient son constat ou ses propositions.

La *réconciliation* ce serait la fin de la domination.

Le paysage que creusait cette vallée a beaucoup changé.

Peut-être serait-il plus correct de dire qu'il a disparu.

Le concept de travail, un des massifs les plus en relief de la cartographie, a achevé sa mutation : ce qu'on appelait le travail c'est désormais de l'emploi, non plus force de travail ou savoir-faire mais ballottement précaire dans le flux des exigences de l'économie libérale.

L'industrie culturelle a imposé la plupart de ses critères aux appareils critiques ou au mécénat d'état.

Les productions artistiques ont massivement renoncé au privilège d'être séparées des contingences et des impasses du monde administré. Devenir des marchandises ne leur suffit plus, elles rêvent d'être cotées en bourse et de se soumettre à la même irrationalité que celle qui fait fluctuer le marché des valeurs capitalistes.

La lumière qui entourait les utopies sociales s'est pratiquement éteinte, remplacée par les éclairs blafards des désirs issus de la consommation.

*Le geste ordinaire* n'est pas qu'un documentaire sur le travail dans la métallurgie lourde : c'est un film qui s'interroge sur ce qui lie aujourd'hui les deux structures que l'analyse marxiste avait décodées, celle qui produit et celle qui en pense quelque

chose, et la pertinence particulière de ce film, c'est que ce questionnement a pour cadre un rapport de filiation.

Un cinéaste, qui n'apprendra ni ne fera le métier de son père, cherche à voir et à montrer ce que l'enceinte de l'usine lui avait toujours dissimulé : des lumières, des vapeurs, des éclaboussures, les vacarmes de machines obscures, des gestes, des visages, des conversations brèves et un homme au travail qu'il ne savait pas et dont il est le fils.

*«L'unité esthétique est la synthèse non-violente des éléments épars qu'elle maintient cependant tels qu'ils sont dans leur divergence et leur contradiction; c'est pourquoi elle est déploiement de la vérité.»*

**T.W.Adorno**

**MARC TRIVIER**  
Photographe

## LE DVD CONTIENT ÉGALEMENT LES FILMS SUIVANTS

### **La mécanique des corps, 11' 4/3\_couleur\_stéréo\_2011**

Une production Bruits asbl, en coproduction avec deux temps trois mouvements asbl. Avec l'aide du Centre Vidéo de Bruxelles. Avec l'aide du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté française de Belgique et des télédiffuseurs wallons

### **Infini de se tordre, 6' 16/9\_couleur\_stéréo\_2011**

Une production Bruits asbl, avec l'aide de BNA asbl et du CVB

**Le geste ordinaire** est également un recueil de poésie composé de textes de Maxime Coton accompagnés de gravures de Laurence Léonard, et publié chez Esperluète Editions.  
[www.esperluete.be](http://www.esperluete.be)

Merci à André Romus pour sa relecture attentive du présent livret et à Luc Demol pour avoir mis à disposition la vue générale des Usines Gustave Boël à La Louvière en 1928  
( Extrait de « Terre et Gens de Wallonie » par Albert Jacquemin )

[www.legesteordinaire.net](http://www.legesteordinaire.net)



