

# LA DERNIERE JOURNEE Olivier Bourbeillon

## Fiche technique

Un film d'Olivier Bourbeillon  
2005 - 35mm couleur - 12 min  
Produit Paris Brest Productions et la Cinémathèque de Bretagne

Avec **Robert Vourch, Jean Ropars, Bernard Eozenou**

**Image :** Laurent Dailland  
assisté de Euriel Etevenon  
**Son :** Samuel Mittelman  
**Montage :** Julien Cadilhac  
**Chef électricien :** Olivier Neveu  
**Chef machiniste :** Raphaël Jordan  
**Electricien :** Erwan Riou  
**Machiniste :** Gwendal Quistrebert  
**Making of et photos :** Léna Rouxel

**Distribution :** Cinémathèque de Bretagne

[DOCUMENT PEDAGOGIQUE]

## Synopsis

En juin 2005, dans l'arsenal de Brest, sur les rives de la Penfeld, au pied du Plateau des Capucins, dernière journée d'activité pour le marteau pilon n°125 Schneider et Cie des anciennes forges, qui fonctionnait depuis 1867.

Les trois ouvriers, qui travaillaient là, font une dernière fois, devant la caméra, les gestes particuliers qu'exigent le métier et la machine. Pour Robert Vourch, c'est l'heure de la retraite. Pour ses deux collègues, Jean Ropars et Bernard Eozenou, un nouvel emploi. Filmer le travail, raconter sa vie, se pencher sur le passé, dresser un bilan humain et social, tels sont les enjeux de ce film court.

## A — CHAPITRES ELEVES

### La beauté

Le contenu, le fond, le discours passent aussi par la forme, par la manière de faire, par ce qui est de l'ordre de la chose plastique, de l'esthétique, et qui fait œuvre ou art.

C'est à toutes sortes de détails qu'une démarche d'art, qu'une ambition créatrice, peut se manifester, et s'apprécier.

Il y a, dans *La dernière journée*, le plaisir d'apprécier la forme pour la forme – à la fois directement relié à un contexte technologique, industriel, économique, social et coupé de lui, car se plaçant à un autre niveau : celui de l'art, de la sensibilité du regard, de la sensation esthétique, de la poésie. L'idée de la poésie étant que chaque détail de ce monde, de cette vie, a sa valeur propre.

### Le rapport son / image

Autant, dès le premier plan, les conditions visuelles constituent un tremplin vers l'imaginaire (épique, héroïque, romanesque), une sorte de pied de nez, d'emblée, sans perdre une seconde, au genre documentaire dans ce qu'il peut avoir de convenu ou académique, autant la bande-son, sans autre artifice qu'elle même, nous ouvre doucement, fidèle et consciencieuse, à la réalité d'un espace qu'on ne voit pas mais qu'elle évoque (un oiseau de mer, dans le ciel ou sur un toit, et le bruit d'un moteur, d'un bateau peut-être).

Contrastant avec cette bande sonore initiale, la fermeture du cadre s'impose à nous. La porte qui s'élève au long du plan, donne à voir une architecture ample et imposante, dans un champ visuel qui se déploie d'autant plus que le panoramique le balaie latéralement. Mais le bord supérieur du cadre peine à se hisser plus haut que la muraille... La dernière journée, qui se consacre à une fermeture (comme on parle de fermeture d'usine), évoque aussi un enfermement : l'immersion de ces individus dans un monde coupé du monde extérieur, coupé du jour et de sa lumière.

Ce lieu qu'on voit dès le premier plan est dans la ville, mais on le dirait hors de l'espace urbain ordinaire. Le monde industriel s'organise dans la coupure, dans la séparation : mythe ou réalité, il impose un ordre destructeur, déshumanisant, que l'espace urbain le plus étouffant ne saurait égaler.

### Mythe et réalité

Dans *La dernière journée*, le mythe et le symbole investissent des lieux, des images, une expérience humaine et professionnelle.

Olivier Bourbeillon se confronte à une réalité quotidienne et cachée, ordinaire et inconnue ; il l'investit et nous la restitue à la fois pour ce qu'elle est (le film est l'observation/reconstitution d'éléments réels) et pour ce qu'elle peut valoir ou égaler (le film organise un travail de mythification, d'exploration inattendue qui agrandit les choses, qui héroïse les personnes, qui fait de la machine un personnage, une créature étrange et complexe).

### Mouvement d'appareil

Olivier Bourbeillon revendique une démarche de cinéma, avec les exigences de ce qu'est une vraie mise en scène.

Le mouvement d'appareil du plan 2 en témoigne : au lieu de deux ou trois plans successifs en caméra fixe, Bourbeillon opte pour la prise de vue unique mais articulée et complexe.

Aujourd'hui, très souvent, les mouvements de la caméra sont une fin en soi : il faut que ça bouge ; ça ne peut pas, ça ne doit pas rester en place. Il y a un vertige du mouvement comme il y a un vertige de la vitesse. Le rapport à l'image est de l'ordre de la sensation éprouvée.

Le geste de cinéma d'Olivier Bourbeillon, quant à lui, a pour points de départ et d'arrivée la rigueur d'un cadrage précis, attentif. Le regard porté sur la chose filmée ou sur le monde n'est donc pas ici affaire de sensation, de consommation heureuse et facile, de plaisante dynamique, mais de sérieux, de gravité, de goût de l'observation, de posture exigeante.

Le mouvement d'appareil du plan 2 puise une bonne part de sa valeur dans l'immobilité de son ouverture et de sa clôture, l'érigeant en figure complète, accomplie, pleinement achevée.

### **Le vestiaire**

Le passage par le vestiaire (ôter ses vêtements, en changer, se changer) est à la fois une chose anodine, répétée, routinière et un moment qui agit sur l'individu, le dé-construit, le re-fabrique, le forge.

Pour aller de l'extérieur à l'intérieur de l'atelier, d'une manière ou d'une autre, il faut qu'il y ait dépouillement (ce qu'on est au dehors, dans l'espace humain et affectif ordinaires, n'a pas forcément d'utilité ici). Ce dépouillement est, on le sait, la condition de l'initiation, de l'apprentissage.

Pour aller de l'intérieur vers l'extérieur, il faut se laver de la journée de travail, qui salit et fatigue. Il faut encore changer de peau, muer, muter.

### **Le choix de la voix off**

La mise en scène répartit la présentation du personnage de Robert Vouch sur 5 plans (fin du 2, 3, 4, 5, 6).

Cette succincte présentation repose sur l'utilisation de la bande sonore plus que des images. C'est le document sonore, la voix enregistrée de l'ouvrier, qui nous fait entrer vraiment dans le vif du sujet, qui nous fait accéder à la matière même du récit : par la voix, qui vient du dedans de la personne, qui est inséparable de son identité profonde, nous avons accès à un vécu, à une expérience.

Le récit que mène Bourbeillon passe par le récit que font les trois employés de l'arsenal.

Avec la voix, sans doute plus qu'avec l'image, nous sommes au plus près de la personne qui s'exprime. L'interview peut très vite s'apparenter à une confiance personnelle, à un aveu, à un moment d'accord et de confiance : nous sommes sur le terrain du relationnel, voire de l'intime.

En dissociant témoignage sonore et saisie visuelle, Bourbeillon donne à son personnage et à son discours, une existence, une valeur accrues.



*Les trois ouvriers devant la porte des forges*

## **La photo des trois ouvriers**

1. C'est toujours un étonnement de voir le cinéma (art de l'image en mouvement) opter pour l'image fixe, pour l'image arrêtée, photographique.
2. Cela dit, un documentaire ne peut qu'étoffer sa matière et l'enrichir en intégrant des photos, parmi la somme des documents qu'il rassemble ou inventorie.
3. Les trois plans à valeur photographique du début du film, plans où, successivement Robert Vouch, Jean Ropars, Bernard Eozenou prennent la pose devant la caméra d'Olivier Bourbeillon, en fixant bien l'objectif, tandis que leur voix, en mode off (séparée d'eux et de leur pose) se fait entendre, constituent un des artifices les plus marqués de la mise en scène du film.
4. On peut considérer chacun de ces trois plans comme une « photographie de cinéma » : la caméra, plus forte que l'appareil-photo, peut capturer un fragment de temps présent de quelques secondes.
5. Ces instants arrêtés (mais pas tout à fait) extirpent les trois personnages du temps ordinaire, qui s'écoule inexorablement : ils les sortent du « faire », du « s'activer », du « travailler », et de toute routine, pour leur permettre tout simplement d'« être » là, sans que cette existence soit liée ou soumise à (ou fonction de) quelque tâche que ce soit. Ces instants arrêtés sont donc un hommage et une valorisation.

### **S'exposer devant l'objectif**

Problème ontologique inséparable de l'image peinte, photographique ou cinématographique : comment capter, comment être sûr de capter la vérité du sujet, et quelle proportion est effectivement capturée ? On est là dans un questionnement qui a trait à ce qui s'appelle la comédie humaine, avec le constat baroque qu'on est toujours confronté à du masque, et que le jeu social, la construction culturelle et psychologique de chaque individu rend impossible l'innocence.

Avec aussi ce grand paradoxe, que ceux qui prennent la pose la plus naturelle, la plus spontanée et vraie, sont les comédiens les plus chevronnés, les professionnels du spectacle les plus doués.

C'est important, en tout cas, de savoir, d'avoir conscience, que l'image, aussi vraie puisse-t-elle paraître, est toujours un moment de représentation, et que le faux y a sa part, aussi honnête soit-elle.

## Analyse du plan 4 : l'enclume



L'enclume

1. le récit en images se disjoint de la narration en voix off : pendant que l'ouvrier se remémore l'année de la canicule (1976) où il a débuté, la caméra nous dit autre chose.

Nous dit quoi ?

2. d'abord elle rend hommage à la forge, en filmant cette enclume qui s'impose de toute sa densité dans le champ visuel.

a. l'enclume est le détail, l'objet, l'accessoire (comme on dit au cinéma) qui résume, condense, exprime à soi tout seul l'univers de la forge.

b. l'enclume est un objet de mythologie, un objet hors du temps, parce que, appartenant à toutes les époques, des plus lointaines aux plus récentes, il n'est pas datable, donc pas réductible à l'une plutôt qu'à l'autre.

L'enclume a donc, à l'évidence, quelque chose de plus fort que le temps, et que la simple réalité historique : elle appartient à des mythes, des légendes, des récits de pur imaginaire et de religion, elle est l'outil des dieux, elle est le métal sur lequel se forge tel objet enchanté ou maudit, etc.

c. la parcelle de forge que capte ce plan 4 a donc un pouvoir particulier :

elle est bien sûr un fragment précis d'une forge de l'arsenal de Brest, mais elle pourrait être n'importe quelle autre forge, ailleurs, en un autre temps.

Elle déborde hors du projet particulier du film, et constitue de fait un bloc hors-temps, taillé dans l'imaginaire et les mythes ; elle excède très largement le « petit récit », l'aventure personnelle de l'individu qu'on entend en voix off – mais simultanément, elle relie ce parcours anonyme, cette vie-là déjà presque entièrement écoulee, à une histoire bien plus vaste, universelle, où tous les temps, toutes les époques, et leur armada imaginaire et mythologique, s'entrecroisent, se mélangent.

3. ce cliché ne peut échapper, cela dit, au registre « Musée des Arts et Traditions populaires », avec ce que cela a d'intéressant ou de convenu.

Tout, du plus universel au plus local, du chef d'œuvre à la croûte, peut se muséifier. Et malheureusement, il se trouve que beaucoup de musées sont des lieux poussiéreux et morts, d'involontaires cimetières.

Ce plan-ci, après tout, a quelque chose de trop propre et trop bien rangé pour être honnête. Il ne manque que le mannequin de cire pour parachever la scène, dans ce qu'elle peut avoir de folklorique ou de typiquement local.

4. tout simplement, ce que révèle, ce dont témoigne une telle image, c'est que l'activité dans cet atelier est terminée : plus personne n'y travaille.

C'est une image de vide, d'absence, de silence symptomatique.

Ces objets ne servent plus. Posés artistiquement dans l'image, ils sont définitivement inertes.

Les deux plans suivants le diront avec plus d'éloquence et, peut-être, de tristesse : tout a été mis au râtelier, expression qu'illustre de façon totalement pertinente les deux images en question (n°5 et 6).



Pinces rangées au mur (détail)

Pinces rangées au mur



# B – Complément enseignants

## Confrontations

« La dernière journée » est en grande partie le constat d'une double confrontation : celle de l'homme et la machine ; celle du monde du travail, du monde ouvrier, et de la modernité qui le fait muter (c'est à dire – même si « l'aventure continue » (sic) – disparaître).

Cela étant dit, il y en a une troisième, qui est dans l'espace du film, la première des confrontations : celle de l'homme et de la machine appelée caméra. Comment se tenir devant elle , comment exister, comment être soi face à tout ce qu'elle suppose, signifie, symbolise ?

Cette confrontation fait pleinement partie d'un film, et vient s'ajouter à son contenu explicite. Elle nous ramène à une donnée redoutable, insoluble, des reportages et du cinéma documentaire : représenter le réel, donner à voir la vraie vie des gens, c'est prendre ou assumer le risque de fausser, de trahir. Mais, surtout, le risque est encore plus grand pour la ou les vraies personnes qui s'exposent devant la caméra ou l'appareil photo, et qui tentent péniblement de rester elles-mêmes, d'être tout simplement soi dans ce dispositif qui, en somme, ressemble à un piège.

## Aspect héroïque et fictionnel

Dès les premiers instants du film, le mouvement de la caméra (travelling latéral + panoramique), la quasi-frontalité des trois ouvriers, la contre plongée qui grandit personnages et décors, la monumentalité des constructions et de la muraille en arrière-plan, le contraste entre ombre et lumière : tout cela confère à l'image une forme épique, une allure éminemment dramatique et héroïque.

Ce premier plan du film se donne pour un vrai plan de cinéma et pas seulement de cinéma documentaire : il n'est pas tout à fait absurde de voir dans ces trois ouvriers, des créatures de western (cow-boys), ou des mousquetaires.

Dans tous les cas, les différents aspects de la mise en scène sont autant de signes d'un refus de simplement enregistrer le réel.

Le cinéaste opte d'emblée pour l'intervention, pour la déclaration formelle, histoire très certainement de s'appropriier le sujet, d'avoir sur lui une certaine maîtrise.

Ce premier plan, sans timidité aucune, affiche un positionnement, une manière de faire, un panache, peut-être pourrait-on dire un orgueil, au meilleur sens du terme.

## Un monde condamné

A la fin du film (pénultième prise de vue), les personnages sont « sinistrement » évacués du champ-sans-bataille de la modernité, se soumettant à des impératifs admis par tout le monde.

Comme si transparaisait du film de Bourbeillon l'ébauche d'une morale non dite : l'idée, l'hypothèse taboue d'une défaite, d'un désastre invisible, presque anodin, d'une agonie ou mort qui se ferait sans aucune souffrance, aucun regret. Juste la loi du « c'est comme ça », normative, propre, sans état d'âme.

En 1867, lorsque le marteau pilon n°125 a commencé sa longue vie, Victor Hugo était à la fin de sa sienne, considéré comme le génie des Lettres françaises de ce siècle-là ; et Hugo est, on le sait, l'auteur d'un livre court (comme d'autres réalisent des films courts) dont le titre est un peu plus long que « La dernière journée » : il s'agit du « Dernier jour d'un condamné ».

Dans le film de Bourbeillon, qu'est-ce qui est condamné, et à quoi ?

Des ouvriers, condamnés à exercer telle ou telle tâche, condamnés à des années – une vie – d'un labeur obscur, puis au reclassement.

Une machine condamnée à ne plus fonctionner, et de fait à mourir.

Un monde industriel, un monde ouvrier, qui sont à la fois le même et antagoniques, qui ont été puissants tous deux, chacun à sa façon, et qui ont subi un déclin à bien des égards comparable.

La dernière journée c'est en tout cas, qu'on le veuille ou non, l'affirmation d'une condamnation qui a été voulue, décidée, et qui est désormais effective.



## Voix off (fin du plan 2)

### Fin du plan 2 :

1. la voix off de Robert Vourch permet au film d'entrer dans le vif du sujet.

Le monde industriel, le monde ouvrier, l'ère des masses : dans un contexte pareil (où la dimension collective semble sans alternative), l'expression d'un seul, le témoignage singulier, a tendance à se faire rare, et ne manque pas d'être précieux.



Vestiaires

2. la voix off opère une séparation, dans le récit, entre l'image et le son.

Cette disjonction, conséquence d'un choix (celui de refuser la parole in), met en évidence les paroles prononcées, et nous fait explorer la succession des images autrement. La voix donne ses quelques informations, mais aussi guide le spectateur dans sa découverte du récit.



Jean Ropars

### 3. « ...le jour... le premier jour... »

a. les premiers mots de la voix off sont balbutiés, sortent maladroitement.

Dans l'ordre du cinéma de reportage, ou du cinéma dit « moderne » cela n'a pas d'importance, et ne fait que refléter la vie réelle, qui est la matière quasi exclusive de ces films-là.

b. ce balbutiement, qui dit le trac, l'appréhension de la personne interrogée, dit aussi peut-être tout simplement les balbutiements du début : le temps de l'adaptation à un nouveau métier, à des conditions de travail particulières est à bien des égards, pénible, plein d'incertitudes et de tâtonnements.

c. les premiers mots de « La dernière journée » sont « le premier jour ».

Ce qui se manifeste dans les paroles des trois ouvriers, c'est le retour aux commencements, au passé, à la jeunesse, à la bonne santé des forges et de l'arsenal.

Trois personnages à qui au fil du temps l'expérience est venue, leur donnant maîtrise sur les tâches à accomplir, se rappellent d'abord qu'ils se sont sentis tout nus, pas à l'aise, pris au dépourvu, vulnérables, peut-être mis en danger ou en cause. Il y a là des enjeux de construction intérieure, de confrontation personnelle, de résistance à un contexte dur et particulier, non familial.

Autrement dit, comment la machine fonctionne, on peut assez bien le savoir, d'autant que du début à la fin de son existence son fonctionnement est rigoureusement et invariablement le même.

En revanche, comment l'homme-qui-est-à-la-machine fonctionne, voilà qui mérite qu'on s'y intéresse, qu'on se pose la question : ce qui prend forme c'est l'assurance, à force de volonté et d'effort, c'est l'affirmation de soi, c'est la compréhension de plus en plus forte et affirmée de comment s'adapter, des moyens à mettre en œuvre, de la pertinence dans la dépense d'énergie, etc.

En tout cas, dernier jour-premier jour, qu'il s'agisse de l'homme ou de la machine, ce film de 12 minutes, on le comprend d'emblée, dresse le bilan de toute une vie, d'un pan entier d'histoire individuelle et collective.



L'enclume

### Splendeur iconique du plan 4 : l'enclume

Le monde de la forge est mort. Plus aucune activité en ce lieu que celle d'une équipe de tournage, qui se donne pour tâche de donner à voir, de dresser un constat, de témoigner. Missions proprement documentaires, auxquelles s'en ajoute une autre, d'un autre ordre.

Ce plan 4 s'impose par sa puissance formelle, par sa beauté et ses principes esthétiques.

a. obscurité et lumière s'y confrontent avec fort contraste, de nature quasi-dramatique et/ou épique.

b. un des aspects subtils du plan provient du fait que la lumière n'est pas captée directement : c'est le reflet des carreaux d'une vaste fenêtre, avec la très légère ombre portée du châssis, que la caméra nous montre, reflet magnifié par ce qui, dans le plan, est aussi bien béton que pierre blonde.

(Ce qui est subtil et fort, c'est de travailler sur le reflet et non la chose elle-même ; et c'est aussi de s'en tenir là : de ne pas expliciter, de ne pas montrer plus, de décréter, (faire le choix esthétique, formel) que ce fragment, avec le hors champ qu'il suppose, se suffit à lui-même. La fenêtre, les objets en amorce ne seront pas montrés. Un film est une double ou triple série de choix : raconter ou ne pas raconter, filmer ou ne pas filmer, montrer ou évincer du montage. La cohérence et les mystères d'une œuvre sont à ce prix).

c. le plus dense matériellement et le plus évanescent coexistent dans le plan :

le bois d'un manche, le métal de l'enclume, la présence physique lourde et compact des objets, ainsi que la dalle (pierre ou béton) composent avec le quasi-immatériel que constituent la lumière projetée au sol, et les ombres longilignes.

d. toute l'image se construit sur une dynamique d'obliques/croisées :

ces lignes de forces nombreuses constituent une véritable infrastructure du champ visuel. Ce type de composition est souvent considéré comme épique, quasi-guerrier, ce que la matière (métal), et l'angle aigu de l'enclume (l'éperon) ne manquent pas d'accentuer.

e. le dernier petit ouvrage du philosophe hédoniste et rageur qu'est Michel Onfray porte le titre suivant : Traces de feux furieux. J'y pense parce que je me suis dit que la couleur noire de l'enclume est la trace d'un feu, d'une incandescence, d'une activité qui fut aussi intense qu'éprouvante, mobilisant l'énergie des ouvriers qui œuvraient là, et les pliant à des tâches aussi précises qu'exigeantes. La voix de l'ouvrier Robert Vourch témoigne de la dureté du métier, et de l'épreuve de « la chaleur directe ». De tout cela il ne reste qu'une archéologique trace noire, simple signe d'un monde éteint, que capte la caméra, et qui ne demande qu'à être repéré, analysé, déchiffré, compris par l'œil des spectateurs que nous sommes.



*Pinces rangées au mur*

### **Le silence**

Le silence du plan 6 n'est pas n'importe quel silence.

Le silence des objets, qui sont chargés de quelque chose qui n'est certainement ni le langage ni la conscience, ce silence est une donnée évidente, qui fait partie de la nature des objets. Avec ce silence-là, vient coïncider, dans le plan 6, le silence de la parole, de la voix qui se tait. L'espace d'un instant ces deux silences sont le même. C'est à la fois tout simple (quasi insignifiant) et impeccable (plein d'une sorte d'éloquence).



*L'image comme témoignage, mémoire, archive*



*Le plateau des Capucins (Arsenal de Brest)*



*L'Arsenal de Brest (vue extérieure)*



*Le pont de la Penfeld*



*Le marteau pilon*



*Les trois ouvriers (regard caméra)*

## Une commande

En avril 2005, lors d'une réunion de travail concernant le devenir du Plateau des Capucins (qui appartient à l' Arsenal de Brest), Bernard André, du CILAC (Comité d'information et de liaison pour l'archéologie, l'étude et la mise en valeur du patrimoine industriel), alerte ses interlocuteurs sur un objet ancien, toujours en fonctionnement, et réellement à part dans le paysage européen : le marteau-pilon n°125 Schneider et Cie, datant de 1867, dont l'activité est sur le point de cesser à l'atelier des forges de la DCN (Direction des constructions navales).

Le directeur de la Cinémathèque de Bretagne, Gilbert Le Traon, réagit à cette information, qu'il juge d'emblée intéressante, et élabore dans l'urgence un projet de film. En mai, il rédige un cahier des charges et lance un appel d'offres aux sociétés de production.

« La commande porte sur la réalisation d'un film d'une durée de quinze minutes maximum (générique compris) et d'une heure minimum de rushes visant à montrer l'outil et ses servants avec une fidélité très grande (son et image) sans occulter le pouvoir fascinateur de l'objet. Il s'agit d'un outil monumental, tant par son volume, sa taille (7 mètres de hauteur) que le bruit qu'il peut produire (6 tonnes de puissance). L'ensemble de ces paramètres devra être rendu.

(...) Le film doit comporter des images de l'outil dans son contexte le plus objectif possible, des portraits (visages et mains, postures) des ouvriers manœuvrant le marteau-pilon, un descriptif le plus exhaustif possible des tâches et usages que permet encore la machine. En bref : filmer tout ce qui va disparaître. L'outil en fonctionnement et ses servants essentiellement. Etant donné la puissance du lieu, toute liberté est laissée à l'auteur pour exprimer sa vision du sujet, le projet encourage la vision artistique. Dans le cadre de l'appel d'offre, seul un synopsis est attendu, le scénario final sera élaboré avec la production et la Cinémathèque. Le CILAC, en la personne de M. Bernard André, apportera sa collaboration et sa caution scientifique à l'élaboration du scénario final et au projet. »

Le coût du projet est de 40 000 euros, et le tournage doit être bouclé au 30 juin 2005. Le 31 mai, un comité de sélection (Brest Métropole Océane, Direction des constructions navales, CILAC, et Cinémathèque de Bretagne) doit choisir entre trois scénarios. C'est la proposition d'Olivier Bourbeillon (société Paris-Brest) qui est assez rapidement retenue. Contrairement aux deux autres postulants, l'aspect humain a prioritairement intéressé le cinéaste, qui n'a pas souhaité jouer la carte d'une glorification du monde industriel, et ne s'est pas laissé piéger par la dimension monumentale du sujet.

Olivier Bourbeillon produit son premier synopsis une semaine avant le tournage, et rencontre les ouvriers qui ont travaillé sur le marteau-pilon : trois personnalités différentes, avec qui il s'agit de faire connaissance. Le repérage a lieu le 27 juin 2005, le tournage s'effectue les deux journées suivantes, les 28 et 29. Cette aventure de cinéma, de mémoire, de vigilance, cette aventure de découverte et de création se sera jouée en moins de trois mois.

## Le cinéaste

Olivier Bourbeillon est né le 02 février 1957 à Dinan. Il devient brestois dès l'âge de 7-8 ans. La ville de Brest devient au fil des années un lieu essentiel de son existence et de son évolution mais pas un lieu exclusif : ce ne serait ni vivable, ni souhaitable, souligne-t-il. En 1979, il fait la rencontre de Marie Héliá, qui est comédienne et deviendra cinéaste : « c'est, dit Bourbeillon, un metteur en scène qui est proche de la réalité. Et c'est quelqu'un qui écrit, qui a véritablement un style d'écriture. Moi, on peut dire que je suis plutôt un adaptateur – ce qui, n'en déplaise à certains, n'empêche pas d'être un auteur. »

En 1983, il crée, avec la Ville de Brest, le Festival du Film Court, dont il est le président jusqu'en 1991. Il fonde, en 1989, avec Alain Rocca, la société Lazennec Bretagne. Depuis 1999, il est à la tête de Paris-Brest Productions, qui lui a permis de produire une dizaine de courts-métrages de fiction et autant de documentaires, et de poursuivre sa carrière de réalisateur.

« Je fais partie des Bretons voyageurs. Il y a chez moi, comme chez d'autres, la volonté de faire développer un terreau. Mais vivre et travailler au pays, ce n'est pas le tout. Notamment parce qu'il faut éviter les effets de microcosme. Il ne faut jamais se prendre pour le roi du village. Et puis comme cinéaste j'aime jouer avec ça : Intérieur/Extérieur »...

A propos de La dernière journée, Olivier Bourbeillon, admirateur de Sergio Leone, souligne qu'il a eu assez tôt en tête l'idée d'« un western tout en mouvements ». Durant le tournage, il a été marqué par le fait que les personnes qui sont devant la caméra sont devenues très rapidement « non seulement des personnages, mais aussi des acteurs », double phénomène dont le cinéma porte le secret.

Trois repères filmographiques :

Premier court : « La fiancée » (1983)

Premier documentaire : «Le manteau de papier» (1988)

Premier long métrage : «Rêve de Siam» (1992)