

LES MOMENTS DU REEL

LE GESTE

Il y a d'abord le geste du corps que prolonge la main, au bout de laquelle une caméra dévide la pellicule qui y est tendue. La main n'est point trop éloignée du visage, puisque l'œil colle à l'œilleton pour voir ce que découpe dans le réel l'objectif. Il devient dès lors possible de distinguer, de regarder. Il s'agit du geste premier du cinéma, celui qui consiste à avancer vers ceci, qui est l'amalgame indistinct du réel. La masse informe que le geste de l'homme à la caméra précisément va construire en objet de connaissance. C'est son geste dans la masse qui la transforme en objets de réflexion, de désir, de travail et de connaissance. Il s'agit du passage du réel à la réalité.

Dans *Bali 1990, 1992* (Canada, Suisse, 1996), Peter Mettler tend sa main au-devant de sa caméra, dans le champ de sa vision. La main progresse le long d'un mur que découpent l'ombre et la lumière en des surfaces incertaines du monde visible et invisible. Le mouvement est précautionneux, propre souvent aux arpenteurs du réel. La métaphore est d'une superbe simplicité. Le geste du cinéma glisse à la surface du monde avec cette ambition sisyphéenne de le pénétrer et de le rendre à sa profondeur complexe et passionnante. Le premier geste du cinéma est celui de l'enfant qui organise le monde par tâtonnements successifs, maladroits et persévérants. Il ne sait rien encore, sinon son besoin de tendre le bras et de regarder au-devant de lui-même.

Peter Mettler est l'enfant du cinéma dans ce film qui passe le miroir des apparences. *Bali 1990, 1992* est une initiation, quand tout un corps ne se mobilise pas tant d'ailleurs pour se confronter au réel, pour le provoquer, que pour l'apprivoiser. Ce geste fonde la présence au monde du cinéaste, l'éthique de son regard. C'est une affaire de pas qui tracent des marques sur le sol, dans les images, dans les récits, pour donner sens au monde. C'est le premier geste de la mémoire.

LE PLAN

Le flux continu des images que charrient les réseaux audiovisuels a cette prétention considérable de rendre compte des affaires du monde en continuité, en simultanéité et en proximité. Ces sont là les trois piliers d'un colossal mensonge érigé en valeur universelle. La communication tourne sur elle-même, sans geste fondateur qui lui conférerait une légitimité. Mais celle-ci est consubstantiellement impossible à établir par le fait même du flux qui ne cesse d'emporter un magma d'images et de sons sans lest spécifique ni centre de gravité.

Bread Day / Lebni den de Sergei Dvortsevov (Russie, 1998) s'ouvre sur un plan d'un wagon de chemin de fer abandonné par sa locomotive à proximité d'un village russe perdu aux confins d'une campagne abandonnée. Des femmes et des hommes le poussent difficilement. L'hiver est rigoureux et le wagon lourd, qui contient le pain des villageois.

Le cinéaste risque un plan qui prend en compte dans sa durée réelle et dans la matérialité non moins réelle le parcours de ce wagon poussé par des gens fourbus. Le plan est tout à la fois collé à l'action qui se déroule et par l'effet même de sa lenteur ouvert sur une signification à caractère métaphorique, qui renvoie à la condition humaine arqueboutée sur les peines de sa vie quotidienne. Ce plan-séquence de plus de huit minutes est très simplement une découpe rigoureuse dans l'espace et le temps, qui donne sens à une action d'une puissante banalité.

Pendant que le flux audiovisuel échoue définitivement à prendre pied dans l'épaisseur du monde, ce plan de Dvorstevoy prend date dans l'histoire de ce village et dans celle du cinéma. C'est le geste de la mémoire en mouvement.

LA PROFONDEUR

Les photogrammes du cinéma ne sont pas surface plane. Ils sont épaisseur de temps et de lieux. Encore convient-il d'engager la lente descente dans ses strates et ses méandres. C'est le travail titanesque auquel se consacrent depuis plus de trente années Yervant Gianikian et Angela Ricci-Lucchi. L'essentiel de leur cinéma est composé de pellicules qu'ils sauvent opiniâtrement de la moisissure, du brouillard chimique, de la désintégration physique de l'émulsion et du feu intempestif qui en quelques secondes sait les anéantir à tout jamais. Ils ont pour complice des hasards extraordinaires qui les orientent vers des stocks de films en perdition. Que l'on pense à l'extraordinaire découverte en 1982 à Milan, près d'une bretelle d'autoroute, du laboratoire de Luca Comerio, décédé en 1940 et dont les pellicules, conservées dans la cave, constitueront le matériau documentaire pour *Du Pôle à l'Équateur / Dal Polo all'Equatore* (Italie, 1986), qui est une relecture de la mémoire collective d'avant la première guerre mondiale. Une histoire faite d'exotisme, de violations de cultures, de conquêtes coloniales.

Mais pour y voir mieux, leur « caméra analytique » pénètre les photogrammes pour en observer les détails, pour en repérer les zones marginales et les parties incontrôlées. Elle cadre, recadre, isole tels éléments oubliés, elle multiplie au besoin des plans, joue des vitesses de défilement et des colorations. La caméra voyage dans l'espace et le temps de ces archives primitives et les réinvestit de sens afin de les articuler poétiquement et politiquement au temps présent. Les permanences de l'histoire humaine que sont les guerres, les colonialismes, la domestication du corps individuel et l'asservissement des mentalités collectives constituent les thèmes récurrents qui mobilisent l'intelligence inquiète de Yervant Gianikian et Angela Ricci-Lucchi. Leur cinéma est celui du geste de la mémoire sauvée de l'amnésie.

LE RECIT

Alors qu'il se sait condamné par une maladie incurable, Johan van der Keuken décide d'entreprendre un ultime grand voyage avec sa compagne. Equipé d'une caméra vidéo légère, plus adaptée à ses forces déclinantes, il souhaite une fois encore jouir des beautés contradictoires du monde. Ces *Vacances prolongées / De grote vakantie* (Pays-Bas, 1999) déroulent dès lors le récit de ses trajectoires en différentes régions du monde. Le film débute à la première personne. Le cinéaste hollandais raconte en voix off sa maladie et ses intentions, on le voit sur des photographies, il est à Paris, dans la rue parmi des manifestants étudiants, dans un studio de radio en train de parler de son travail. Puis la première destination du voyage, Katmandou, la rencontre d'un médecin bouddhiste qui lui explique le sens que revêt la maladie dans la vie des hommes. Dès lors le film va tisser plusieurs fils pour déployer un récit tout à la fois autobiographique et d'exploration du monde. C'est cette double mise en récit du réel opérée par le film qui force l'attention. Alors qu'il pourrait être obnubilé par son sort et réduire son espace à celui de ses préoccupations personnelles, Johan van der Keuken donne libre cours à son appétit visuel et sonore des territoires visités. Sa disponibilité au monde ne réduit jamais celui-ci à l'aune de son état de maladie.

Il articule l'intime au public, il se lie aux autres.

Combien de films morts nés ne faut-il pas voir, dont les raisons du récit font violence au monde, dont les histoires sont établies en disposant du réel dans l'ignorance de ses accents, de ses couleurs, de ses complexités. Dans ces *Vacances prolongées*, le réel induit les récits que l'art du regard du cinéaste transfigure en réalités cinématographiques intimistes et spectaculaires, qui sont autant d'«histoires vraies». Il y a ces quelques plans d'une marche dans la montagne. Le sentier est étroit et raide, la respiration du cinéaste marcheur est courte, l'effort est pénible. Au terme de la montée, une magnifique surprise l'attend. D'un buisson aux allures de petit autel émerge, parfaitement raide, un sexe masculin sculpté en bois. Le cinéaste le découvre sur le vif, en même temps que nous. Plaisir inégalé d'être en un même temps, ensemble, témoin de ce petit spectacle, fait de ce phallus lançant au ciel sa vigueur face au cinéaste malade ! Et que dire, sinon que cet objet prend naturellement place dans le récit de cette marche et dans le mouvement général du film. Les récits du cinéaste sont la mémoire dense, improvisée et élaborée tout à la fois, de la vie en cours et de la mort au travail.

ENFIN, ENSUITE

Ces films, que rejoignent ceux que chacun saura y adjoindre par mouvements d'attraction joyeusement subjectifs, composent un seul film imaginaire qui trace les voies d'un voyage composé de gestes, de plans, de profondeurs et de récits

et dont les auteurs savent que ce qui du monde se loge dans les pellicules jamais n'en épuîsera les complexes richesses. Mémoire des esprits libertaires, mémoire pugnace et poétique, réaliste et romancée, qui gueule et fait silence; bondissant et contemplatif, scandaleux et familial,

émouvant et digne, ce film est insaisissable, irréductible, pièce maîtresse et fragile d'une tentative d'être au monde, appréhendé dans ses incommensurables violences et ses sidérantes beautés. Il existe par tout ce qui stimule du doute, de la pensée, de la connaissance et se faisant des plaisirs insoupçonnés.

Jean Perret