

PAS À PAS, LES ARPENTEURS, SERGE LE SQUER
2003, 25 min, France

Intérieur. Une salle de cinéma, vaste et sombre, remplie de décombres et de gravas. Deux hommes prennent des mesures avec un long mètre souple. Extérieur. La ville, Beyrouth. Des villas de rêves aux couleurs criardes et neuves côtoient des immeubles aux murs éventrés. Des trous et des façades éclatées sont réinvestis et habités. Des montagnes de terre remplacent les arbres. La ville vivante, active, moderne, semble presque ne pas souffrir d'être en état de chantier permanent.

Les longs plans larges de la ville évoquent l'état de guerre passé, comme un premier constat brut. Mais l'univers sonore du film fait exister autrement ces images : il réunit les différents espaces et temps de l'histoire de cette ville. Des voix, des chuchotements et de longues séquences sonores où des musiciens travaillent un morceau, participent, avec des sons de rue, à la composition presque musicale de la bande sonore du film. Sans hiérarchie, les sons se mêlent et prennent le dessus sur les images pour faire surgir, au cœur de cette immobilité, le passé du présent.

Toujours en décalage, la bande sonore n'exprime quasi jamais le champ ou le hors champ immédiat de l'image, mais elle renvoie à d'autres espaces de la ville, lieux publics ou sphères privées, où l'on sent vivre des gens sans qu'ils soient montrés. Lorsque le son semble correspondre à ce que l'on voit, on perçoit néanmoins un décalage dû au choix des différents plans sonores. Car les images ne produisent pas les sons que l'on entend. La ville semble silencieuse, lointaine, et pourtant elle est envahie par les machines et les pelleuses. Lorsque, sur un terrain vague, les pelleuses semblent être proches car elles sont au premier plan sonore, l'image les montre en arrière plan, ce qui nous transporte dans l'univers des arpenteurs bien qu'ils apparaissent très peu à l'image.

Les bruits de la ville avec ses machines de chantiers, ses klaxons et ses voitures, forment un grondement qui envahit tout l'espace et semble durer de jour comme de nuit, tandis que les arpenteurs, tranquillement, toujours dans la salle de cinéma détruite, prennent leurs mesures. Leur marche lente, attentive et leur application engendrent une autre appréhension du temps et, dans cette agitation, ils semblent être entourés d'un profond silence. La tension entre chacun des éléments génère une atmosphère particulière qui rend réelle cette sensation de silence, reléguant en arrière plan la rumeur des chantiers.

Mais il y a dans ce film une autre sorte de silence. La bande sonore s'interrompt, on n'entend plus rien, pas même du souffle ou quelque autre ambiance silencieuse. Ces silences, où l'on force la ville à se taire, apparaissent comme des ponctuations, pour laisser résonner et se confondre chaque sonorité et espace évoqués par la composition sonore. Silences brutaux, bousculant le spectateur, comme si une mine oubliée avait explosé soufflant une partie du film, sous nos yeux et oreilles. Dans chacun de ces trous, une histoire s'interrompt, une autre s'essaye, défiant la fluidité du récit et rappelant la lenteur du processus de reconstruction.

Notre perception des mouvements, du temps et de l'histoire est ainsi continuellement transformée et remise en question par les délicats passages entre sons et images et cela réussit à brosser un portrait complexe de Beyrouth, sans parole.

A.E.

LE SILENCE, MARIE-FRANCINE LE JALU
2004, 18 min, France

Qu'est-ce que la science-fiction, souvent ? Des histoires d'objets complexes apparemment lisses (vaisseaux, robots) qui entraînent à grande vitesse des groupes d'êtres humains dans le vide (l'espace). En ce sens, *Le Silence* est un grand film de science-fiction, plus grand que *La Jetée* de Marker. C'est avant tout un documentaire, où des images de gens patientant à des arrêts de bus succèdent à des plans de vitrines ou d'écrans publicitaires de quelque ville froide et morte près de Paris.

Quand surgit au bout de dix minutes l'image (tirée d'un film américain « grand public ») de cosmonautes s'élançant dans l'espace depuis leur vaisseau, cela ne trouble en rien la logique silencieuse du film, sa pureté. Au contraire, cette image confirme notre impression que le regard qu'on devine là posé sur ce monde est tout sauf dupe. Le monde que filme Marie-Francine Le Jalu, c'est-à-dire notre monde, est étrange comme un rêve, comme le cauchemar d'une disparition dans le silence et dans la nuit, ou comme une mort solitaire au beau milieu de l'océan ou dans l'espace. Il n'y a rien à dire, simplement à regarder. Ces impressions s'imposent.

Marie-Francine Le Jalu a suivi la logique secrète de ce qu'elle voyait : des vitrines réfléchissant lignes pures et lumières de la ville, des gens en attente plongés dans leurs pensées. En même temps que le sentiment d'une vie en apesanteur nous vient l'envie de voir quelque chose de vif apparaître et contredire cette beauté malade des objets, de l'inanimé. La criante couleur rouge, présente dans presque chaque plan, nourrit ce désir. Un enfant tourne son regard vers la caméra et sourit. Puis le son réagit, monte. La pétrification est travaillée de l'intérieur, violente par le montage précis de Marie-Francine Le Jalu. Comme des spectateurs de cirque, on regarde le funambule en pressentant que le fil va casser. Mais il n'y pas de sens tout trouvé, *Le Silence* ne conclut pas, et le fil reste tendu à se rompre.

M.B

MANÉGI

LE JOURNAL DES ÉCRANS DOCUMENTAIRES

6

8 décembre 2004

SILBERHÖHE, CLEMENS VON WEDEMEYER
2003, 10 min, Allemagne

Étrange impression que celle qui s'imprime en nous à la vue de ce *Silberhöhe* (doit-on le traduire par « hauteur d'argent » ?) qui nous convie à la visite d'un décor urbain presque vide de toute présence humaine. Les paysages qui défilent devant nos yeux, des dernières heures de la nuit à la tombée de la nuit suivante, ont une parenté avec ceux de *l'Alphaville* godardien et de ces paysages de l'Allemagne de l'est que nous montrait le même Godard dans *Allemagne année 90, neuf zéro*. Mais ici, la narration s'est dissoute dans le paysage tout comme les blocs d'immeubles commencent à s'effriter sous les assauts répétés des pelleuses. Deux ouvriers du bâtiment traverseront un plan pour disparaître, comme d'ailleurs une voiture et des oiseaux, derniers habitants à quitter un espace balayé par le vent qui semble être voué à l'abandon. La vie semble s'éclipser de ce décor et seul reste le regard de la caméra, occupant-spectateur jetant un dernier regard sur cet univers objectal. La perfection des cadres n'est pas sans rappeler la virtuosité antonionienne et le film pourrait être une suite allemande aux derniers plans de *L'eclisse*, les personnages ayant définitivement disparus du cadre. Seule la lumière – celles des réverbères d'abord, celle des éclairs qui par deux fois jeteront leur lumière froide sur les immeubles abandonnés, celle d'une télévision dont les scintillements éclairent par intermittence l'intérieur d'une maison – semble encore ici jouer quelque rôle dans le décor déserté d'une scène qui a vu partir tous ses personnages.

C.C

EN IRAN, CLAIRE CHILDÉRIC
2004, 20 min, France

L'exotisme est la plaie du documentaire contemporain. C'est l'idée de l'étranger ou du pauvre confondue avec l'étranger ou le pauvre même. Autrement dit, il ne suffit pas de filmer quelques jours de la vie d'un mendiant pakistanais aveugle pour faire un bon film. Il y a même de fortes chances qu'on se montre complaisant et qu'au bout du compte le film soit carrément déplaisant.

Claire Childéric a évité l'exotisme en plongeant la tête la première et à bras ouverts dans son sujet. « *En octobre 2001*, dit le carton introductif d'*En Iran, je pars vers un pays qui aime les poètes*. » Voilà au moins une chose que Claire Childéric sait sur l'Iran, et son petit film n'a pas d'autre ambition que de nous en...

**(UNE BALLADE À TRAVERS) LES RUINES DE PARIS, CHRISTOPHE CLAVERT
2004, 2h15, France**

Qui découvre et veut étudier le cinéma (il va sans dire, sérieusement) remonte généralement en arrière, pas à pas, jusqu'au commencement, jusqu'aux premières « vues Lumière ». Ce sont les premiers mystères, et les plus ardents, de la photogénie cinématographique. Des mystères aussi épais aujourd'hui que nous paraissent lointains et étranges les premiers trains filmés. Il y avait alors un secret de fabrication qui semblait ne rien devoir aux techniciens de l'image, mais tout aux choses. Quand Rossellini, cinquante ans plus tard, demande : « *Pourquoi manipuler les choses qui sont là ?* », il est déjà tard, et le crépuscule, aussi rouge soit-il, ne retient pas très longtemps la tombée de la nuit.

Si la science a été perdue, c'est que le cinéma est passé par là. Pas n'importe quel cinéma : le cinéma se voulant cinéma, projection en grande pompe, divertissement pour les masses. Les masses, disent-ils. Quelle différence y a-t-il entre Staline qui s'en revendiquait et Gaumont qui prétend les prendre *en compte* ? Aucune, ils les inventent.

Parallèlement à ce hold-up, on a construit des caméras vidéos, de plus en plus petites. Dans les années 2001/2002, Christophe Clavert est allé parcourir Paris, parfois seul parfois accompagné (deux ou trois fois par moi), pour tourner quelques dizaines de plans avec ce type de caméra nouvelle, suivant son plan précis. *Les Ruines de Paris*, achevées en 2003, duraient 5h, et elles étaient projetées, ici ou là, en trois épisodes de durées à peu près égales. Puis Christophe a remonté le film, le réduisant d'une bonne moitié, pour finir par produire cette version définitive, (*Une ballade à travers*) *Les Ruines de Paris*.

Qu'ont de commun Louis Lumière et Christophe Clavert ? Prenons ce qui les sépare : le son. Mais pas le mur du son, ou bien chacun fait le mur et atterrit là où on ne s'y attend pas. La simplicité et l'évidence des films de Lumière font oublier qu'ils sont muets ; en réalité, ils sont bavards, riant, tonitruants, tant ils font foisonner l'imaginaire. Ils ne questionnent pas ce qui est filmé, ils s'en émerveillent, et nous pareil.

Dans *Les Ruines de Paris*, film constitué de plans de Paris en son direct, la parole, de même que le montage, est là pour refuser une contemplation qui serait purement anachronique. Elle sert à guider l'imaginaire vers des chemins choisis, afin de prolonger des moments de rêverie ou de colère, ou bien resserrer des liens et insister sur des rapports. Les textes de Marx, Breton, Nadar, Debord... questionnent l'image qu'on a sous les yeux, et en retour l'image renvoie des preuves aux textes qui sont lus. Mais quelles preuves ? Celles-là : qu'une direction a été prise par ceux qui ont fait Paris – plus précisément par ceux à qui on a donné toute latitude pour construire et déconstruire cette ville, et que cette direction est mauvaise, parce qu'elle n'est rien que la conséquence de l'écrasement des rêves. Elle n'est qu'un moyen de répression devenu sa propre fin, – de même que la voiture, moyen de transport, est devenue le fin mot de l'aménagement des rues.

Les Ruines de Paris enregistrent l'assassinat de Paris. En prenant (inconsciemment ou pas, peu importe) pour sujet de son film cette « *mort au travail* » (Cocteau) en quoi consiste le cinéma, Christophe retrouve ce qui fait pour nous la beauté des premiers films du cinéma. Il n'est pas le seul, bien sûr. Jean-Marie Straub et Danièle Huillet ou Jean-Claude Rousseau ont su, entre autres, faire ce même pas en arrière, qui est en fait un grand bond en avant. Dans *Les Ruines de Paris*, la tension entre le temps qui passe *de visu* (ainsi qu'à l'oreille, par le direct) et la grave mélancolie des plus beaux textes lus, et même des moins beaux, des plus risibles, comme celui de Haussmann, provoque le sentiment ineffaçable de l'importance fantastique de toute chose, des choses les plus particulières, et de loin en loin, de l'importance de l'architecture, de la vie en commun, de l'organisation de la cité, mais aussi de la nécessité absolue des plantes, des arbres et du soleil.

Rares aujourd'hui sont les films qui comme celui-ci peuvent prétendre à une utilité pour les gens, habitants des grandes villes et de Paris avant tout. Et ce n'est pas l'ultime paradoxe de ce film dans lequel les hommes sont presque toujours filmés de loin, comme les naufragés de l'histoire d'une grande capitale économique et politique qu'ils sont, simples figurants pour des décideurs qui ne lisent jamais les lettres qui leur sont envoyées.

M.B

Équipe : Mehdi Benallal, Jean Chat, Christophe Clavert, Jeanne Delafosse, Thomas Donadieu, Aminatou Echard, Yann Le Nagard, Boris Mélinand, Brieuc Mével, Camille Plagnet, Isabelle Zyserman

maneci@no-log.org

... apporter les preuves. En Iran, ici ou là, des enfants, de simples passants, des amis récitent devant la caméra un poème qu'ils savent par cœur. Avec théâtralité ou timidité, à tue-tête ou bien tout bas, suivant les personnes. La plupart du temps, ce sont des poèmes d'amour.

L'Iran est aussi, comme souvent les pays musulmans, un pays qui aime la pudeur. Hommes et femmes ne chantent pas l'amour ensemble. Mais ils le chantent avec d'autant plus de ferveur. Le carton de fin, un extrait d'un poème persan, révèle la puissance érotique de ces poésies que chacun là-bas semble connaître : « *Je voudrais pouvoir me cacher dans mes vers, afin de baiser ta lèvre au passage, tandis que tu les chantes.* »

M.B

BPM – DENIS CONNOLLY & ANNE CLEARY

17mn, 2003, France

Le procédé est simple mais il peut surprendre. *BPM (Barbès Promenade Mouvement)* est un court-métrage décomposant le parcours d'une promenade de 17 minutes en une centaine de photogrammes transformés au montage en autant d'arrêts sur image d'environ une seconde chacun.

Il n'y a pas d'accélération comme celles développées par Takashi Ito dans *Spacy* (1981) ou *Grim* (1985). Il n'y a pas de narration derrière (ou entre) les photogrammes comme dans *La Jetée* (1962) de Chris. Marker. Au contraire, le dispositif de *BPM* enchaîne, sur un rythme imperturbable qui finit par être obsédant, les différents photogrammes. Ce qui est intéressant ici concerne la décomposition du mouvement dans le temps du film. L'observation du mouvement par le temps est au centre du dispositif de *BPM*. Denis Connolly et Anne Cleary provoquent le temps filmique en le gelant, en le confrontant avec ce mouvement qui lui ne s'arrête pas.

Cette promenade dans les rues de Barbès est alors, nous pouvons le dire, « éprouvante ». Nous pouvons même la trouver enrichissante. Par cette décomposition, le spectateur est appelé à endurer ce dispositif temporel. Chaque seconde est soulignée, accentuée par le rythme de l'enchaînement des photogrammes. Celui-ci reste imperturbable, entêté, emprisonnant par là-même le spectateur dans ce temps obstiné. Mais très vite, le mouvement pourtant figé à l'écran renaît à travers l'imaginaire du spectateur qui comble les trous du temps. Tournées de nuit, les images se fixent parfois sur des visages, des regards, des flous, des lumières, une porte d'ascenseur elle aussi obstinée. Par la persistance de certains détails, le mouvement prend alors corps entre les photogrammes.

Y.L-N

ROOT(RACINE), BIBO LIANG

2003, 30 min, Chine

Produit de la télévision nationale de Chine Populaire, *Root* se présente comme le compte-rendu objectif des ultimes préparatifs d'un grand projet national, offrant a priori l'anonymat des documentaires didactiques (de propagande pourrait-on ajouter) : le ton sentencieux avec lequel une voix-off présente les protagonistes du « drame », certaines péripéties vues à l'écran visiblement mises en scène, supposant de la part des personnes filmées une confiance aveugle en la bonne foi du cinéaste.

Le chantier dont il est ici question, pharaonique, vise à englober une vallée sous les flots pour assouvir les besoins en énergie du pays, entraînant l'exil de la population. Mais quelques irréductibles refusent de partir, grippant la machine administrative du parti. A ses membres hiérarchiquement inférieurs de résoudre le noeud d'intérêts, et de permettre enfin la mise en route du projet.

On peut très bien s'imaginer la note d'intention de *Root* comme la description d'un fait social, une charge contre les revendications à la propriété toujours vivaces au sein de la classe paysanne, et incompatibles avec une idéologie socialiste. C'est sans doute grâce à cette impossible mise en doute de son obédience que *Root* est ainsi fait : ainsi de la simplicité avec laquelle tous les « acteurs » de l'anecdote se prêtent au jeu du film, la supposée quasi-absence de censure des passages les plus brutaux (notamment la mise en demeure menaçante aux familles de laisser démolir leur maison), ou encore la description discrète du népotisme ambiant, au travers des tractations minutieuses entre le Parti et des propriétaires terriens.

Comme dans certains films oeuvrant dans l'intérêt du socialisme, tels les premiers travaux d'un Volker Koepp, *Root* est un film didactique et politique, et par là même, fait oeuvre de contestation. L'extrémisme auquel chacun des deux camps (le Parti, et les pauvres paysans) est amené, donne à voir avec éclat les dysfonctionnements de l'état, et les errements d'un système dit populaire, mais qui transforme ses pauvres en laissés pour compte.

Le didactisme de *Root* consiste dès lors à faire affleurer les ambivalences d'un régime maintenant un discours paternaliste et traditionaliste (« *Nous vous traitons comme notre père* », dit l'un des membres du parti à un vieux paysan) pour mieux masquer la lutte inégale où l'emportera le plus habile et le plus fort, dans le déni des conséquences pour le « vaincu ». Ce recours sophistiqué à une morale traditionnelle se cristallise dans toute son obscurité dans les derniers instants de *Root* : le film y trouve son titre, et la démonstration un équilibre poétique.

J.C