

# Hors Champ

Quotidien des États Généraux du Film Documentaire de Lussas

n°2

## Peinture et cinéma

[La Peinture, c'est du cinéma]

**E**trangeté linguistique : si le cinéma désigne en français un art et le lieu de cet art, la peinture désigne l'art et l'objet de cet art. Et quand on dit, «La peinture, c'est du cinéma» (nom du séminaire préparé cette année par Alain Bergala et Pierre-Oscar Lévy), on joue sur une certaine imprécision des termes : quelle peinture ? Question qui revient à se demander si les cinéastes dont nous allons voir les travaux sont plutôt du côté de l'œuvre dans sa matérialité (la peinture dans le cinéma) ou du côté de problématiques esthétiques et philosophiques dans leur abstraction, au point nodal où la création cinématographique envisage et questionne une autre forme d'art, comme dans un miroir déformé (la peinture face au cinéma). En fait, ne pas s'attendre à une réponse tranchée, et laisser vivre l'ambivalence. En effet, qu'il s'agisse des artistes filmés (Tapiès par Labarthe, Saura par Berzosa, Opalka par Loizillon), ou des œuvres sans leur auteur (le film d'Eustache sur Bosch ou celui des Straub sur Cézanne), une tension existe toujours entre la captation brute d'une réalité concrète, définie par le rythme et la couleur de la toile, et l'analyse de ce qui est, par essence, en jeu dans la poétique picturale.

### Sans perspective

Jean Eustache commence par analyser la peinture (le troisième panneau du triptyque du *Jardin des délices*) avant de la montrer. Les deux activités sont scindées, et séparées dans le temps. Jean-Noël Picq, tout droit sorti d'*Une sale histoire*, assis sur un siège rouge, fume et parle à sa petite audience. Il faut attendre la fin du moyen métrage pour voir la peinture de Jérôme Bosch apparaître en entier, filmée d'une manière fluide, au rythme du glissement de la caméra. À ce propos, l'originale n'apparaît jamais. C'est d'une reproduction qu'il s'agit, une grande affiche légère, que Picq peut poser sur ses genoux pour l'approcher de plus près, d'une façon quasiment érotique. Il y a fondamentalement quelque chose d'illicite et



de « désacralisateur » dans le dispositif d'Eustache. D'ailleurs qui sont ces gens à qui s'adresse Picq ? La rencontre dans un salon parisien d'une confrérie de voleurs, de contrebandiers, d'illégaux, ou bien de critiques d'art ? Jouissance des mots qui dévorent l'œuvre avec une élégance sauvage : « Je ne vois aucun sens dans ce tableau, donc aucune signification ». Jouissance de la bouche (un orifice), là où *Une sale histoire* était celle de deux orifices (la bouche et le sexe). Ici, on peut jouir sans le sexe. « On peut jouir d'avoir une tête de lapin ». Et plus le tableau se découvre, parcelle par parcelle, foulé par le regard du dandy, plus les paradoxes se mettent à gronder : « Je trouve Bosch tout à fait tranquille ».

Avec ce film, Eustache remet en cause la question de la perspective, pour se faire chanteur de l'instabilité. Il réduit l'espace du cinéma à l'espace de la toile et à l'espace de la chambre. D'ailleurs à la fin de sa vie, Eustache ne fera que condenser la parole dans un espace intime et monomaniacal : Odette Robert interviewée derrière la

table du salon, *Les Photos d'Alix* devant une table de photos... Le réel, c'est quand ça se retire, quand la conscience normée explose. Le réel n'est pas naturel ou naturaliste. D'ailleurs, ironie : la seule partie du tableau qui soit en perspective représente la grande ville, cette cité humaine représentée en haut du tableau, alors qu'elle est détruite par des soldats pleins de haine. Alors la perspective, pour quoi ? A force de monter trop haut, on tombe. Puis l'on meurt. Comme le disait Juliet Berto parlant de la mort d'Eustache dans *Les Ministères de l'Art* de Garrel : « Il faut vivre le cinéma de plus en plus seuls ».

### Le bon peintre et le bon metteur en scène

Encore plus que le film d'Eustache, celui des Straub est un film qui part de la peinture pour se diriger vers le cinéma. Qu'on ne s'étonne pas : la première mention visuelle de Cézanne a lieu en photo (photo encadrée sur un mur rouge), formant un indice (image-action) et non une icône (image- \*\*\*



## La vie nue

*La Terre des âmes errantes*  
de Rithy Panh [Plein air]

Film très sombre que celui de Rithy Panh. Témoignage sans apprêt sur la condition humaine dans une économie désormais globalisée, *La Terre des âmes errantes* est aussi (sur-tout ?) une plongée sensible au cœur de l'Histoire du Cambodge. Cette entreprise de retournement des sols à des fins commerciales – ici la pose du câble orchestrée par la multinationale Alcatel<sup>1</sup> – met la mémoire collective à rude épreuve. En effet, derrière l'exploitation de la force de travail, le film pointe l'impossibilité d'un pays à faire le deuil d'une histoire tragique qui n'a toujours pas trouvé sa résolution politique – comme l'ont montré les récents épisodes entourant la mort de Pol Pot<sup>2</sup> et la difficulté à juger les responsables du génocide Khmer rouge. En révélant des vestiges d'ossements humains ou des mines antipersonnels prêtes à exploser à la moindre secousse, l'excavation des tranchées réveille les traumatismes du passé. Guérillas, répressions, emprisonnements, tortures, exécutions, mutilations, autant d'échos sinistres, fossilisés dans les profondeurs de la terre, qui remontent à la surface. Ne cessant de « trouser » le film, au propre comme au figuré, ce retour des spectres réactive la mémoire refoulée de plusieurs générations. Une opération douloureuse et difficile dans un pays exsangue travaillé par la peur, où l'amnésie à l'encontre des crimes per-

pétrés sous les précédents régimes autoritaires est toujours efficiente. Une loi d'amnistie exonère d'ailleurs de leurs crimes, quels qu'ils soient, tous ceux qui aujourd'hui se rallient au régime en place. Caméra au plus près des visages et des corps, sobriété des lumières, absence de commentaire, utilisation minimale de la musique, travail sur les durées et l'environnement sonore, forme anti-spectaculaire, les choix du réalisateur favorisent l'émergence, et l'enregistrement, d'une parole confisquée qui ne trouve aucun cadre « légal » pour s'exprimer. À cet égard les femmes marquent moins d'appréhension à manifester leurs sentiments (colère, révolte, désespoir), alors que la plupart des hommes semblent résignés, retranchés dans leur mutisme. Si les images de l'extrême précarité des familles et de la dureté des conditions de travail (avec le nomadisme qui l'accompagne) sont éloquentes, l'évocation des drames passés est par contre moins explicite, plus fine. Pour approcher la complexité de la réalité cambodgienne contemporaine – enchevêtrement de paranoïa politique, de croyances religieuses ancestrales et de brutalité économique – le spectateur doit abandonner ses repères usuels. Il doit oublier la tyrannie du temps réel, le flux télévisuel qui noie l'information ou les instantanés chocs de la photographie humanitaire qui sidèrent la

vision. En revanche il lui faut accepter, comme le cinéaste, de prendre son temps. Attendre que d'une situation banale – préparer le repas, aller au temple, se laver dans le fleuve – du sens émerge dans la durée d'un plan, dans l'intensité d'un regard ou dans l'expressivité d'un geste. Au même titre que la parole (lorsqu'elle survient), l'incarnation du corps participe de cette sédimentation de la mémoire que le réalisateur veut mettre à jour. Le corps, en effet, est conjointement support et réservoir mnésiques. À travers les signes exhibés, il convoque directement (le moignon irrité d'une jambe), ou de manière détournée (la raideur cadavérique de corps endormis évoquant le génocide), les violences d'un passé enfoui comme celles du quotidien (une femme présente à un médecin une main remplie de pus). Le film tire notamment sa grande force de cette oscillation permanente, où partout le passé perce sous le présent. Avec une économie de moyens esthétiques remarquable, et sans livrer au spectateur des conclusions toutes faites, Rithy Panh révèle la part occulte des images, il rend visible ce qui ne l'est pas.

Éric Vidal

1. La multinationale est doublement créditée au générique.

2. Capturé par des « camarades » dans la jungle et condamné de manière expéditive à la prison à vie, Pol Pot, premier ministre d'un régime totalitaire, meurt en 1998.



## Chronique Lussassienne

La peinture au cinéma, c'était pas le truc de Martine. Jérôme, qui brûlait d'envie de découvrir les critofilms de Ragghianti, dut se plier aux goûts de la demoiselle. Puisqu'on avait commencé avec Srebrenica, il fallait finir avec *Warriors*...

– Toi qui parlais hier de distance, c'est quand même intéressant de voir comment la fiction peut à son tour traiter le sujet !

Jérôme était battu sur son propre terrain. Qu'à cela ne tienne, la fiction, la distance, l'occasion était trop belle, en attendant l'extinction des lumières, de briller aux yeux de Martine en ressortant aussi sec son petit Preminger de poche (en dehors du fait que Jérôme lise un peu trop Skorecki, Preminger était depuis longtemps son dada préféré).

– On a parfois tendance à opposer la distance et la subjectivité, alors que pas du tout ! Regarde *Exodus*, c'est un film sur l'arrivée des juifs en Israël en 1947, raconté par un homme qui n'est pas à moitié sioniste, et où on ose montrer les terroristes de l'Irgoun sous un jour

carrément humain, donc il y a tous les éléments de la plus grande subjectivité. Mais comme Preminger a un point de vue bien marqué sur chacun des personnages, il peut se permettre de poser sa caméra très loin d'eux, et ce faisant il les met tous à égalité.

– C'est pas la distance de la caméra qui fait qu'on a une distance sur le sujet, ce serait trop simple !

– Ben tout dépend comment on l'utilise cette distance. Là, grâce à la façon dont sont utilisés le scope (tout le monde dans le cadre) et la durée, trois heures tout de même, on a constamment le sentiment d'un certain partage, et ceci alors qu'on nous raconte l'histoire d'une partition. C'est un peu une formule, mais c'est vrai que là Preminger filme l'inverse de son scénario, et c'est ça qui donne cette sensation d'objectivité ! Plus les personnages sont pris dans des filets, capturés, assiégés, plus il y a d'air autour d'eux ! La lumière s'éteignit. Toute la journée Jérôme bassina Martine avec Preminger, jusqu'à la projection de *La Terre des âmes errantes*. Jérôme en sortit

piteux. Il avait confondu quelques personnages, Martine avait dû lui expliquer, pendant une séquence qu'il ne comprenait pas, qu'on pouvait manger les insectes grillés, et la durée de certains plans lui échappait complètement.

– Arrête de vouloir chercher du sens tout le temps ! Tu te creuses la tête et tu te fatigues et pendant ce temps-là tu ne vois rien.

– Ben toi tu fais quoi pendant qu'on te montre des gens sur la route ou en train de creuser à tire-larigot, t'es bien obligée de penser quelque chose ?

– Je sais pas, je me mets à la place du réalisateur, et s'il insiste sur un plan, insidieusement, comme ça, je me retrouve dans le plan, et c'est suffisant.

– Moi j'ai besoin d'être dirigé plus que ça.

Martine comprit très bien comment Jérôme avait besoin d'être dirigé, elle lui prit la main, et ils allèrent oublier Preminger au Blue Bar.

Gaël Lépling

\*\*\* suite de la page 1

affection), pour reprendre une terminologie deleuzienne. Par la suite, la première peinture à être citée (une peinture de Cézanne représentant une vieille dame) appelle immédiatement un saint patron, Renoir, et son film, *Madame Bovary* (1933). Dès le début donc, le cinéma est présent dans ce film dont la seule source sonore consiste en des réponses faites par Cézanne à un entretien, et lues par Danièle Huillet d'une manière extrêmement articulée (pédagogique et poétique), où sont évoqués le coup de pinceau, la lumière, la nature.

Quand elles apparaissent, les peintures de Cézanne sont systématiquement captées avec leur cadre doré, entrecoupées de plans du Sud tournés aujourd'hui par les Straub. Des plans longs, fixes, comme si l'enjeu était de s'imprégner du monde et de s'oublier soi-même. L'artiste ne réfléchit pas pendant qu'il peint (ou pendant qu'il filme). Il réfléchit avant. Pendant qu'il peint (ou filme), le bon peintre (le bon metteur en scène) voit des couleurs. Il ne voit pas l'arbre (l'idée théorique). Il voit un arbre. Tout est affaire de définition. Le même pro-

blème se pose quand il s'agit de citer un film (*Madame Bovary* par exemple). Les Straub n'enferment jamais rien : l'extrait reste libre. Le décontextualiser pour faire apparaître *in vitro* un concept, une belle démonstration, reviendrait à le tuer, comme on tuerait une peinture si elle surgissait par petits bouts, selon le bon vouloir de son (prétentieux) metteur en scène. Expérience humble d'aller vers le film, ou vers la peinture, sans le brusquer. Car si de *Madame Bovary*, les Straub guettent l'apparition de la vieille dame, dans la même pause courbée et avec les mêmes vêtements que celle de Cézanne (mentionnée plus haut), ils nous montrent avec le même intérêt les séquences qui, avant et après, donnent du sens à celle qu'ils convoitent. On ne peut faire faire à l'extrait les contorsions les plus mutilantes pour arriver à ses fins. Cela serait le dénaturer, le défigurer. Les Straub respectent l'œuvre pour parler d'elle, pour l'entourer, pour en tirer sa substance, ses couleurs (noires et blanches), son rythme.

Matthieu Orléan

## Infos

### Projection collective

« Une œuvre inachevée », d'Isabelle Abric sera projeté aujourd'hui en présence de la réalisatrice à 13h00 à la vidéothèque (57').

### Autour d'un verre

Ce soir à 19h00 au Blue Bar, un apéritif sera offert par Média.

### Rappel

Merci de bien vouloir respecter les aires de stationnement, les pelouses et autres espaces publics.

## Hors Champ

Quelques des États Généraux du Film Documentaire de Lussas

Manuel Briot, Marie Gaumy, Francis Laborie, Gaël Lépling, Boris Mélinand, Cédric de Mondenard, Matthieu Orléan, Christophe Postic, Éric Vidal.

Merci à tous ceux qui nous ont aidés.

Photos : Éric Vidal [1,6], Nathalie Postic [2].

10h00

14h30

21h00

1

**La Ricotta**  
de Pier Paolo Pasolini  
(1963, 40')

**Carpaccio**  
de Roberto Longhi  
(1948, 14')

débat

Peinture / Cinéma

**Les Critofilms**  
de Carlo L.Ragghianti (45')  
**Cézanne**  
de J.-M.Straub et D. Huillet  
(1989, 55')

**Le Jardin des délices**  
de Jean Eustache (1981, 30')  
débat

Peinture et cinéma

**Passion**  
de Jean-Luc Godard  
(1982, 87')

débat

Peinture et cinéma

2

9h30

**Débat animé par Addoc**  
**Le Désir d'Autrui...**

11h00

**Warriors (1<sup>re</sup> partie)**  
de Peter Kosminsky  
(1999, 85')

Srebrenica

**Warriors (2<sup>e</sup> partie)**  
de Peter Kosminsky  
(1999, 85')

débat

Srebrenica

**Buenaventura Durruti, anarchiste**  
de Jean-Louis Comolli  
(1999, 110')

Document Histoire

3

**Leçons de ténèbres**  
de Vincent Dieutre  
(2000, 77')

Coup de cœur

**Walk The Walk**  
de Robert Kramer  
(1995, 115')

17h30

**Ça, c'est vraiment toi**  
de Claire Simon  
(2000, 116')

Coup de cœur

**De la chute**  
de Jean Lefaux et Anca Hirte  
(1999, 53')

**Les Petits pains du peuple**  
de Renaud Cohen (1999, 52')

**Dimanche, on ira au bal!...**  
de T. Compain (1999, 53')

débat à l'issue de chaque film

Ces films qui nous regardent

4

**La Révolution en Oural**  
de A. Anchugov (1999, 10', vostf)  
**L'Homme à la caméra, 70 ans...**  
de I. Snezhinskaya (1998, 32', vots)  
**Le Voyage du garçon de piste**  
de G. Degaltsev (1999, 30', vots)  
**Le Dernier Roi de la plage de Simeiz**  
de G. Negashev (1998, 20', vots)  
**À ce propos**  
de V. Yarmoshenko (1996, 30', vots)

La Route / Flahertiana

**Racines**  
de T. Kaluzhina (1998, 30', vostf)  
**Seule**  
de Dmitry Kabakov (1999, 48', vf)  
débat

**Apportés par le vent**  
de A. Osipov (1999, 52', vots)

La Route / Flahertiana

**La Quatrième dimension**  
de Vladimir Eisner (1999, 27', vots)  
**Le Vol sur Mars**  
de Valery Solomin (1995, 30', vots)  
**Lorsque le ciel s'ouvre**  
de Yuri Shiller (1991, 30', vots)  
**La Faute**  
de Yuri Shiller (1997, 30', vf)  
**Le Vol du bourdon**  
de Yuri Shiller (1998, 30', vots)

La Route / Flahertiana

plein air

**L'Origine du XXI<sup>e</sup> siècle**  
de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville (2000, 16')  
**La Terre des âmes errantes** de Rithy Panh (1999, 98')

21h30

**Mardi 22**  
**août 2000**

## « L'homme pris en flagrant délit de légender » \*

Interview de Vincent Dieutre  
à propos de *Leçons de ténèbres*



**Vous dites de *Leçons de Ténèbres* qu'il est un film noir et chaud. Vous aviez cette intention dès l'écriture?**

C'étaient les deux partis pris les plus solides au départ. Un film est avant tout une forme. Après, il faut que ça se précise. Comme en sculpture: on enlève, on rajoute. Mais il y a un axe qui existe déjà.

**Comment ça s'est passé avec l'équipe? C'était très écrit à l'avance?**

Il y avait un projet mais on ne savait pas trop où on allait. On avait déjà fait *Rome désolée* ensemble : on savait qu'il ne fallait pas s'attendre à un truc traditionnel. On se promenait, on regardait les lieux. Pour les guider, je suis parti du principe de la caméra invisible : je me mettais dans des situations précises où l'extérieur pouvait jouer son rôle. Ni moi, ni Tadeusz ou Werner ne savions si nous étions filmés.

**Mais malgré tout, il y avait un point d'arrivée, une idée de parcours?**

Je savais déjà qu'à la fin je serai allongé sur le sol dans la même position que la statue de Sainte Cécile. Dans le projet de départ, il n'y avait que deux personnages, Tadeusz et moi; mais la vie étant ce qu'elle est, un nouveau bonhomme a débarqué. Ça a complètement changé l'histoire; c'est entré dans le dispositif qui doit être suffisamment lâche pour laisser la possibilité aux choses d'émerger. Évidemment il y a des choses qui ont été rejouées : c'est du documentaire remis dans un contexte de fiction. C'était exactement ce à quoi je voulais arriver.

Par exemple, l'évanouissement au musée : seul le cadreur savait ce qui allait se passer. C'est un principe que je voudrais arriver à mettre en place plus systématiquement : toujours jouer de l'improvisation et sur les réactions des autres. La vidéo invite à ça de toute façon : il y a une sorte de légèreté

propre au support qui nous convenait parfaitement, parce que nous étions sans cesse en promenade dans des villes magnifiques. À la fin, on avait à peu près cinquante-quatre heures de rushes : trois quarts d'heure de 35 mm, une heure de Super 8 et cinquante heures de vidéo. C'était on ne peut plus ouvert.

**Justement, le fait de mélanger les supports, c'est une volonté esthétique de départ ou une contrainte économique?** Les deux. Je savais dès l'écriture à quels problèmes financiers je serais confronté donc j'avais prévu de jouer sur des supports différents. Je fonctionne toujours comme ça : j'essaie de positiver les contraintes pour en faire des sortes d'arguments esthétiques. Ici, le mélange des supports est une façon de figurer l'éclatement de la perception du personnage, l'épuisement de son regard.

**Pourtant, au sein du chaos visuel et émotionnel du personnage, il y a ce plan dans la petite rue napolitaine avec sa circulation de jeunes piétons : rien n'est chorégraphié et tout s'ordonne à la perfection. On ressent physiquement une sorte de réconciliation entre le personnage principal et le monde extérieur.**

Oui j'étais étonné de voir à quel point ça marchait bien parce qu'il fallait voir les conditions du tournage ! C'était le b.a.-ba du cinéma : l'un portait la tête, l'autre le pied, le troisième la caméra. On avait fait vaguement des repérages qui n'ont servi à rien. Donc, c'était impro totale. Mais ça a marché. Et le temps de ce plan, on échappe un peu au regard intérieur du personnage, à sa façon d'uniformiser les choses et les gens.

**Il est vrai que le reste du temps, la voix off ne cesse de parler d'insensibilité, d'une fuite des émotions. Pourtant, le film, dans sa forme, en réinjecte tout le temps.**

Les récits à la première personne fonctionnent souvent comme ça : l'impuissance à être ému du personnage devient émouvante par le biais du film. Sinon, on tombe dans le cynisme. Le principe était de dire que ce personnage là qui est, en gros, moi, a du mal non pas à ressentir mais – c'est ce que dit le philosophe de *Leçons* – à centrer

les choses, à les remettre, à les hiérarchiser, à se refaire un spectre émotionnel et affectif.

**Vous avez fictionné l'histoire ou on est vraiment dans un journal intime?**

Ce ne sont pas des personnages réels. J'ai changé les noms. Il n'y a que Tadeusz qui soit assez proche de son personnage mais il n'est pas séropositif. Je profite de ces corps receptacles pour y mélanger les histoires de personnes que j'ai connues. Comme souvent en littérature, ce sont des modèles. Ça n'en est pas moins vrai, ou tout du moins vraisemblable. Mon personnage n'est pas tout à fait moi non plus.

C'est la voix off qui pousse vers la fiction. Elle ne raconte pas la vérité. Elle a été écrite après. Je ne crois pas du tout qu'on peut plaquer une voix pré-écrite sur des images. Et plus que la voix off, je crois que ce sont les ambiances sonores qui créent cette espèce d'abstraction; par exemple quand on a une scène en Super 8 très intime et qu'on entend derrière les voitures qui passent, ça crée quelque chose qui n'est pas naturaliste. Il ne faut jamais que l'image et le son soient redondants. Par exemple, j'aime bien évoquer un tableau et ne pas le faire apparaître tout de suite. C'est presque une question de dramaturgie.

**Oui, vous jouez souvent sur plusieurs niveaux de perception et de signification.**

La logistique de la perception est un peu l'idée de *Leçons de ténèbres*, la crise de l'attention. Je crois que ça fait vingt ans que dans le documentaire, on fait du social d'urgence et ça fait vingt ans que ça n'a absolument rien changé. Dans la fiction, on est encore beaucoup dans la dénonciation. C'est intéressant de se dire que si les cinéastes ont un pouvoir c'est plus dans le fait de questionner un langage qui est le leur plutôt que de questionner une société sous des formes qui sont absolument inconséquentes sur quoi que ce soit.

**Votre film me semble faire partie de quelque chose d'assez nouveau situé entre les dispositifs de l'art contemporain, et ceux de la captation brute, quelque chose qui se concentre sur le paradoxe de la perception du réel et de sa retranscription.**

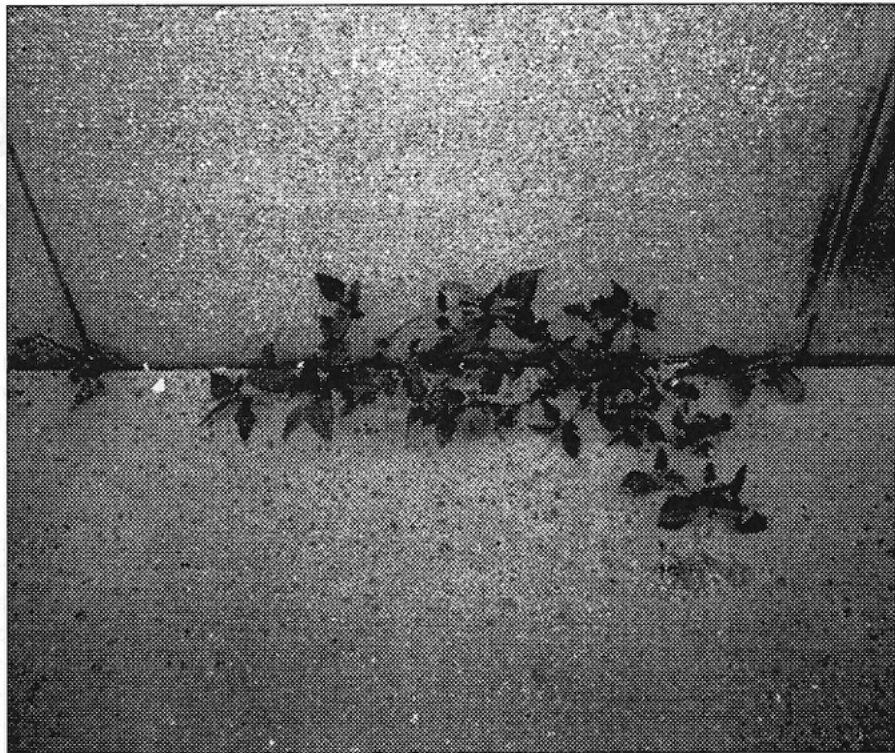
De toute façon, on ne capte jamais le



réel. Ça n'existe pas : à partir du moment où on monte, où on mixe, etc., on est déjà dans l'interprétation subjective. Ces histoires de réel, de documentaire, d'objectivité, c'est un débat du XIX<sup>e</sup> siècle ! La littérature a réglé ça depuis longtemps. Le réel, l'illusion, l'imaginaire s'interpénètrent en permanence. On n'en sortira jamais. À cela s'ajoute la présence des médias dans la vie de tous les jours : la présence de la caméra dans un lieu fait advenir les événements. Il suffit de voir le crash du Concorde : les gens interviewés qui ont été vaguement témoins de quelque chose, adoptent en cinq minutes une terminologie et un vocabulaire journalistique ! Le réel dans tout ça, je me demande bien où il est... C'est plutôt là où il n'est pas qu'il faut peut-être creuser.

Propos recueillis par  
Marie Gaumy et Matthieu Orléan

\* « Le documentaire c'est l'homme pris en flagrant délit de légèreté », Gilles Deleuze.



## À fleur de peau

Leçons de ténèbres  
de Vincent Dieutre

**D**onnant à la célèbre phrase de Marguerite Duras « Que le monde aille à sa perte » une nuance où l'emporte le drame moderne de notre civilisation, Jean-Marie Straub, à une émission du *Cercle de Minuit* où il participait, rectifia : « Que ce monde aille à sa perte ».

Avec *Leçons de ténèbres*, c'est de ce monde précisément dont il s'agit, un monde que l'œil de la caméra pointe avec la force du déictique : ce monde-là, contemporain, opaque, dans lequel il est difficile pour Vincent Dieutre de pénétrer sereinement. Dès les premiers mots prononcés par la voix off, le film s'ancre donc dans un fragment très bref et très condensé de notre histoire (« Les années quatre-vingt-dix »), celle des technologies et du cynisme de masse (les portables qui bourdonnent partout en Europe, et qui stigmatisent ce désir hypocrite de communication). Pour autant, détournant la forme de la rhétorique classique, Dieutre ne se cache derrière aucune prophétie ou injonction (« Que le monde... ») pour émettre sa parole. Il précise : le monde n'a besoin de rien pour aller à sa perte. Il se détruit tout seul, de l'intérieur, comme un organisme malade, gangréné jusqu'à la pourriture. À l'image de cette désagrégation : les organes malades de son amant sidéen ; ou la bande son, parasitée de sons puisés à la télé ou à la radio, qui créent une contre-voix insolente et perturbante, presque noci-

ve. Feux d'artifice, pétards, bombes, bruits de chute, agressent et explosent à la gueule des amants flâneurs. Les sons contredisent les images, ou anticipent l'implosion qui les guette, et qui les grignote déjà. En cela, ils sont voyants. Ils disent la mort avant qu'elle ne soit montrée.

Incapable de filmer la mort, Dieutre tente de l'approcher dans la passion et l'oppression des corps (la petite mort). Une source de lumière (un projecteur de cinéma massif et rotatif) montrée comme un artifice de plus pour mieux pénétrer les choses, entoure les corps des amants faisant l'amour, les baigne de sa chaleur rouge, les magnifie, comme des êtres de peinture éclairés à la bougie (une réminiscence des peintures du Caravage, qui donne au film toute sa respiration), et les creuse comme des figures de cire promises au feu. Dans ces scènes d'amour, on évoque le film en train de se faire, on refait une scène, on teste. C'est là aussi, dans l'extrême condensation de cet espace, que pleure Tadeusz, libéré de toute tension narrative, donnant à voir sa face meurtrie, enflammée de rouge. Forcée par la vidéo, et surlignée dans les autres plans, la gamme des couleurs utilisée dans le film, principalement primaire (le visage bleu de Dieutre secoué par le cahot du bus), rappelle la teinte de certaines chansons. Celle de la variété italienne qui donne au film cet espace primitif et idéal que Pasolini, cité par un extrait sonore de

*La Ricotta*, cherchait lui aussi dans le frioulan, et dans ces voix qu'il allait recueillir dans les bidonvilles de Rome ou les villages du Yémen, de Palestine et d'Inde. Aussi référencée soit-elle, cette quête est celle d'un humble. Non pas mystique, mais terrestre. Dans cet espace qui sépare les balcons suspendus des canivaux dégeulasses de ces trois villes de culture (Utrecht, Naples, Rome) où chaque corps et chaque bâtisse est pure séduction et (conjointement) pure décadence.

Et de cette noirceur intestine dans laquelle sont plongés les Pays-Bas et l'Italie, s'échappe à la dernière minute le seul plan diurne de cette heure vingt minutes. La ville lourde et blanche : Rome. Le ciel bleu du matin. Comparés aux bruits de l'oisiveté de la nuit, le chant des oiseaux et le bruit des tondeuses ont quelque chose de totalement décalé. Dieutre a l'air de se réveiller d'un cauchemar quasi-initiatique, et d'halluciner l'Italie, berceau de notre civilisation (origine que matérialise d'ailleurs, dans le plan qui précède, une peinture représentant un enfant). Avec la tondeuse à gazon, c'est le retour à l'activité, la fin de son somnambulisme nocturne. Après avoir trimé, marché, carressé, joui, roulé, pleuré, Dieutre laisse éclater dans les limbes du demi-sommeil l'intention muette de regarder le monde autrement. Mais le doute demeure : est-il plus calme ou plus anxieux ?

Matthieu Orléan