Document généré le 31 juil. 2024 17:26

24 images

24 iMAGES

Polyphonies du montage

Marie-Claude Loiselle

Numéro 159, octobre–novembre 2012

Le film-essai ou l'oeil sauvage

URI : https://id.erudit.org/iderudit/67796ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Loiselle, M.-C. (2012). Polyphonies du montage. *24 images*, (159), 9–11.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2012

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Polyphonies du montage

par Marie-Claude Loiselle

coll. Cinémathèque québécoise

JOHAN VAN DER KEUKEN : LE COMBAT AVEC LA MATIÈRE

Dans plusieurs films de Johan van der Keuken, on peut remarquer des plans filmés de l'intérieur de sa maison, à Amsterdam. Plans de fenêtres tournées vers l'extérieur, sans que la ville, ce qui vit au-delà ne se révèle. Pour que le réel se mette à exister, il lui faudra le regard : celui du cinéaste, ce voyageur immobile qui, bien que constamment à l'affût de ce qui se passe ailleurs, en Europe ou sur les autres continents, filmera toujours le monde comme *de l'intérieur de lui-même*. Il n'est alors pas anodin de considérer comment ce lieu intime d'où cet ailleurs est regardé est le point central, apparent ou implicite, de tous ses films.

Vers le sud (1981), construit sur un mouvement d'aller-retour entre Amsterdam et d'autres lieux (Paris, le sud de la France, l'Italie, l'Égypte), est tout particulièrement représentatif de la démarche de van der Keuken, que l'on retrouvera jusque dans ***Amsterdam global village*** (1996), composé de mouvements constants entre sa ville, qu'il sillonne en voyageur, et la Bolivie, la Tchétchénie, Sarajevo, la Thaïlande, puis dans son ultime réalisation, ***Vacances prolongées*** (2000), qui l'amènera en Afrique de l'ouest, au Bhoutan, au Népal, au Brésil. Le début de ***Vers le sud***, ainsi que chaque passage par sa ville, est marqué par une succession de plans récurrents sur une fenêtre entrouverte en alternance avec les pieds d'un homme marchant sans fin sur un tonneau de bois, images auxquelles vient se joindre la voix du cinéaste : « Je quitte ma maison dans la zone dite tempérée. Le loup renfrogné du Nord me suit des yeux. Mes fils font leur croissance. Je suis un homme s'avère-t-il, voyageant dans ma tête, immobile, marquant le pas quand je bouge… », constatant par ailleurs à chaque retour combien « il est difficile de toucher le réel ».

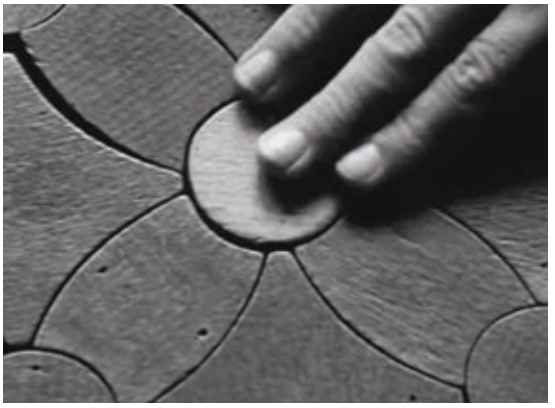
Présente dans presque tous les films du cinéaste, la voix hors champ ne met que davantage en évidence le fait que ce qui prend forme sous nos yeux est le point de vue d'un homme, d'un artiste, sur le monde. « On regarde le monde de l'intérieur de soi, a-t-il déjà dit. Tout est à l'intérieur de nous-mêmes, et on essaie de sortir de cet intérieur pour fusionner avec quelqu'un d'autre qui sort aussi de son intérieur. »[1] Mais ce que l'on sent surtout, c'est que cette voix, à la sonorité tout intérieure elle aussi, comme si le cinéaste se parlait finalement à lui-même, reflète l'état de fragilité de celui qui filme dans son rapport toujours incertain, complexe au réel. Le type de filmage qui s'impose naturellement à lui, énergique, nerveux, souvent marqué par des décadrages et recadrages rapides – que l'on serait tenté de rapprocher de l'*action painting* tant l'action de filmer relève ici d'un rapport physique au monde, d'une totale présence dans l'instant par le corps –, ne vient pas que rappeler la présence du cinéaste derrière la caméra. Il s'apparente avant tout à un combat, une lutte permanente avec le réel, sans cesse à recommencer, comme si seule l'énergie que le corps déploie pour le filmer pouvait parvenir à révéler les forces qui le traversent. La question de la relation à la réalité, du regard que l'on pose sur les choses, et qui passe ainsi par le corps, parcourt toute l'œuvre, insinuant dans les plans et leur collision une tension de tous les instants.

• • •

La façon qu'a Johan van der Keuken d'interroger constamment le réel en ayant recours à tous les moyens formels du cinéma, mais également de la musique et même de la peinture, établissant son art dans un lieu indécidable entre le documentaire, la fiction et l'expérimental, fait de lui un des plus marquants et singuliers représentants du cinéma-essai. S'il a à maintes occasions défendu la primauté du regard sur l'organisation rationnelle d'un discours, c'est que chez lui le besoin de regarder et d'affronter intuitivement ce qui se trouve sous ses yeux précède la pensée, que ce cinéaste part toujours d'éléments très concrets, de ce qu'il voit et sent, pour tirer progressivement cette matière vers un certain degré d'abstraction par la force fulgurante du montage. Pour lui, la réalité n'est pas un ensemble de faits et de choses ayant leur existence propre et pouvant être fixés sur la pellicule. Elle ne se révèle que par le pouvoir du regard et de la présence physique aux choses, et aux femmes, aux hommes avec lesquels un lien se noue pour quelques instants en les filmant. Les images du monde telles que saisies par van der Keuken se cristallisent en une série de points tension (et presque de fusion), à mi-chemin entre la réalité et l'énergie qu'il met à l'explorer, comme il le souligne lui-même. Elles naissent du choc de cette rencontre où l'énergie se concentre provisoirement. Tout ce qui circule, est en mouvement, est fondamental dans le travail de van der Keuken et charge le montage de la même tension qui avait d'abord guidé sa manière de filmer. C'est cette énergie qu'il s'agira ensuite de préserver et de mobiliser grâce à l'assemblage des images, en tirant profit de tout leur potentiel expressif, afin de dégager les horizons de sens qu'elles contiennent. C'est alors qu'une image, associée à d'autres images, pourra libérer ce que renferment chacune d'elles tout en équilibrant les tensions à l'œuvre dans la confrontation immédiate, directe au réel, toujours difficile et violente.

• • •

Pour van der Keuken, la réalisation d'un film est un processus dans lequel, à chaque étape, il est nécessaire de repartir à zéro. Toujours au plus près de la matière à laquelle il se heurte et qu'il affronte de façon libre, le cinéaste se trouve engagé dans un processus où il s'agit d'explorer, de chercher la forme qui permettra au récit – au plutôt à un entrelacs de récits – de se constituer. Le fait que tout soit ouvert au moment du montage, le cinéaste étant essentiellement attentif à ce qu'il appelle la « tendance intérieure » de chaque image qu'il lui faut savoir reconnaître, l'engage dans un parcours complexe et sinueux inscrit dans le mouvement même du film. Se nouent ainsi des liens souvent fugaces entre les divers éléments, qui jamais ne forment une continuité narrative fluide et stable, et encore moins un système. Ses films n'en possèdent pas moins une structure remarquable d'intelligence, structure à l'intérieur de laquelle différents fragments se heurtent les uns aux autres, et qui est d'autant plus prodigieuse qu'il est impossible d'y repérer une logique qui présiderait à l'ordonnancement de ces composantes. Nous nous retrouvons de ce fait constamment déstabilisés, plongés dans une expérience qui ne ressemble à aucune autre, fruit de la rencontre d'éléments qui jamais n'ont été mis en rapport de cette façon-là.



« IL EST DIFFICILE DE TOUCHER LE RÉEL. » En bas : VERS LE SUD.

« Il faut attaquer le langage lui-même […] produire un effet, une idée en mettant justement ce langage prédéterminé hors d'état de fonctionner »[2]. Cela traduit bien ce sentiment que nous avons comme spectateurs devant un film de van der Keuken d'assister à une lutte de chaque instant avec la matière. Si le montage doit nécessairement passer par un mode d'organisation d'éléments disparates, ce travail de construction va ici de pair avec un mouvement inverse d'éclatement, d'effets de rupture souvent très nets dans la succession des plans et des blocs narratifs. Constamment en quête d'une forme de polyphonie capable de libérer le film du récit chronologique et univoque, il se livre à une véritable expérience de destruction de la linéarité discursive, n'hésitant pas à passer par l'emploi d'images récurrentes. Le cinéaste considère d'ailleurs ces récurrences non pas comme des répétitions, mais comme la réapparition, ici et là, d'images surgies des profondeurs où elles se tenaient momentanément recouvertes par d'autres images. Cette façon de concevoir notre rapport aux images suggère que celles-ci agissent non seulement au moment où nous les percevons, mais poursuivent également leur action secrète alors qu'elles continuent d'exister sous la surface, faisant d'elles une matière vivante. Plutôt que d'absorber le désordre des éclats de réalité qu'il reçoit du monde, van der Keuken tente de faire corps avec cette multiplicité de voix, de sons, de perceptions, de sensations, de tensions qui le traversent.

Saisir cette énergie tout en regardant vivre les hommes, du Nord au Sud, percevoir les bouleversements qui les affectent exigent aussi de savoir reconnaître, comme le cinéaste le précise lui-même, les « nombreux mondes coexistant dans le monde [qui], si irrévocablement séparés soient-ils en raison des différences économiques et culturelles, sont aussi irrévocablement mêlés les uns aux autres. Dans certains de mes films, ajoute-t-il, j'ai assemblé ces mondes les uns aux autres pour faire un vaste patchwork ou bien je les ai ramassés en spirale tourbillonnante remplie de redites apparentes. Il s'agit toujours de trouver la forme qui éclaire ces éléments hétérogènes et qui, tout en dégageant le plus de liberté possible, vous amène à la rencontre de l'inattendu. »[3] Comment mieux résumer ce mouvement de la conscience qui, par tâtonnements, explorations, tend à réconcilier au moyen de la forme ce qui *a priori* semble irréconciliable, comme par exemple dans son formidable ***Lucebert, temps et adieux*** (1962-1994). C'est ici une succession de plans qui se heurtent, de sons hachurés, de grognements, de notes stridentes d'un saxophone : les créatures étranges du peintre et poète néerlandais Lucebert mises en rapport avec le travail de casseurs de pierre, de balayeurs de rue, de visages saisis parmi des foules de passants, mais aussi tout un foisonnement fertile d'images pour parler autant de la violence du monde dont l'œuvre de l'artiste est totalement pénétrée que de l'exubérance de la vie. Les films de van der Keuken mettent en présence des éléments de natures diverses mais sans réduire les différences, sans estomper ce qui sépare, en faisant du choc cela même qui unit en rappelant que ces visages, ces voix, ces présences, ces matières réunis dans le temps et l'espace d'un film appartiennent aussi au même monde.

JEAN-DANIEL POLLET : « LA MOINDRE CHOSE EST AUSSI VASTE QUE LA PLUS VASTE »

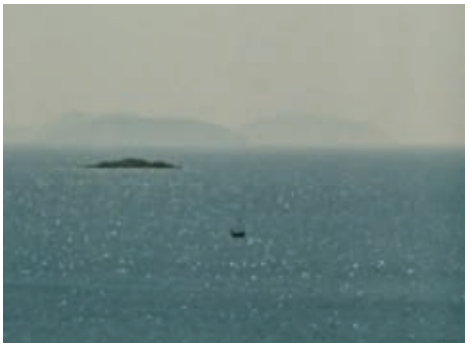
Un autre cinéaste chez qui l'art du montage a atteint dans certains films-essais un sommet de complexité et de précision est Jean-Daniel Pollet, dont l'œuvre est injustement méconnue de ce côté-ci de l'Atlantique ; son art du montage qui repose sur une cohérence interne est tout aussi indéchiffrable que chez van der Keuken. Deux de ses plus grandes réalisations, ***Dieu sait quoi*** (1994), mais surtout ***Méditerranée*** (1963)[4], film qui a acquis avec les années une dimension presque mythique, reposent sur un jeu de répétition de plans, de phrases, qu'elles soient littéraires (Sollers et

Ponge) ou musicales (Antoine Duhamel pour les deux films), qui multiplient le sens que nous pouvons leur donner. Dans ***Méditerranée***, un périple de 35 000 kilomètres autour de la mer du même nom permet la réunion mystérieuse d'images : une pince géante sortant un cylindre de la bouche incandescente d'une fonderie, le visage d'une momie, l'allée d'un jardin, une jeune fille endormie que l'on conduit à la salle d'opération, les ruines d'un temple antique, la mer, une corrida, une jeune femme qui se coiffe ou boutonne sa robe, une statuette d'Horus, un vieux pêcheur conduisant sa barque, etc., certains de ces plans étant utilisés cinq, dix et parfois plus de vingt fois (comme les images de la jeune fille endormie). Pas étonnant que Godard, cet insurpassable maître de la collision fulgurante des images, ait emprunté à ce film un grand nombre de plans pour son ***Film Socialisme***, qui accomplit en Méditerranée, sur les décombres de l'histoire, un voyage d'un autre genre…

Toutes ces couches qui se chevauchent dans ***Méditerranée***, de manière à moduler chaque fois différemment leur rencontre, démultiplient progressivement les voies d'accès vers l'œuvre. Ce n'est pas tant ici le principe des images momentanément recouvertes et remontant à la surface qui vient à l'esprit que l'impression d'un mouvement perpétuel, celui du temps ou d'un ressac semblable à celui des vagues roulant sur le rivage, toujours « autres et les mêmes, de la même façon et différemment ». Ces mots entendus à quelques reprises en voix hors champ faisant référence à ce vaste jeu millénaire auquel chaque être vivant participe, jeu où les mêmes pièces sont sans cesse relancées et agencées différemment, tout comme l'évocation de ces « tableaux ramenés et lentement rapprochés les uns des autres, emboîtés les uns dans les autres », ne semblent plus distinguer le travail de combinaison, de rapprochement propre au montage et l'œuvre vertigineuse du temps. « On est pris dans ce théâtre de milliers d'années. On est dans ce travail millénaire, incessant », dit le film, tout en devenant lui-même ce qui accompagne, se fond, se confond à ce travail où « la moindre chose est aussi vaste que la plus vaste ». Voilà pourquoi Pascal Bonitzer a vu dans ce film des « morceaux de temps lancés par la centrifugeuse universelle ». ***Méditerranée*** se présente ainsi sous un aspect mouvant, vivant, comme s'il était en train de prendre forme sous nos yeux, comme si c'était la substance même de la mémoire, flottante, mouvante elle aussi, qui s'amalgamait pour se confondre. Peu de films sont parvenus à ce point à nous faire éprouver la sensation d'accompagner la nuée zigzagante d'images mentales, qui peuvent autant être celles du sommeil, du rêve, que d'une mémoire qui se situerait au confluent de toutes les mémoires individuelles de l'histoire.

On ne décèle pourtant ici aucune prétention démiurgique qui placerait le cinéaste dans une position omnisciente. L'œuvre est au contraire pétrie d'incertitude, surplombée par l'infinitude de ce jeu « où l'on n'est plus qu'un point de plus en plus perdu et lointain », comme nous le rappellent les dernières paroles du film. Cette incertitude n'est autre que celle de l'homme, de l'artiste cinéaste investi dans une recherche qui le maintient sans cesse à la frontière de l'imaginaire et du non représentable. C'est alors que les paysages traversés, ceux du réel, de la conscience, de l'histoire autant que ceux des territoires géographiques, ne forment plus qu'un avec ce que l'œuvre offre du « paysage intérieur » de son auteur, selon l'expression d'Alexandre Astruc, premier à définir le langage de l'essai cinématographique à la fin des années 1940. Selon lui, c'est là, dans ce monde poétique intérieur, que se manifeste toute la liberté du cinéaste, qui doit « signer de sa hantise les cathédrales oscillantes de la pellicule ».[5] Nous n'en pensons pas moins !

1. *L'œil au-dessus du puits. Deux conversations avec Johan van der Keuken*. Par Robert Daudelin, Les 400 coups cinéma, 2006, p. 75.
2. *Idem*, p. 51.
3. Johan van der Keuken. *Aventures d'un regard*, Cahiers du cinéma, 1998, p. 185-186.
4. Sans oublier dans un registre différent ***L'ordre*** (1974), tourné dans la léproserie de l'île de Spinalonga.
5. Dans le manifeste « L'avenir du cinéma », *La Nef*, n° 48, nov. 1948, p. 49.



MÉDITERRANÉE (1963) de Jean-Daniel Pollet