Document généré le 15 juil. 2025 08:25

24 images

Notes sur l'immobilité et le mouvement

Jacques Kermabon

Numéro 123, septembre 2005

URI : https://id.erudit.org/iderudit/5148ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

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

Découvrir la revue

Citer cet article

Kermabon, J. (2005). Notes sur l'immobilité et le mouvement. *24 images*, (123), 48–49.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2005

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/

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/

Notes sur l'immobilité

par Jacques Kermabon

Photo : Reverse Angle Productions

***Don't Come Knocking* de Wim Wenders.**

Tu te souviens de la phrase de Lubitsch : "Si vous savez filmer des montagnes, filmer de l'eau et du vert, vous saurez filmer des hommes."»
– *Jean*-Luc Godard dans ***Lettre à Freddy Buache***, 1981.

Pourquoi a-t-il fallu que, quelques jours avant de débarquer sur la Croisette, je revoie ce court métrage tourné par Jean-Luc Godard pour la commémoration du 500e anniversaire de la fondation de la ville de Lausanne ?

La formule que Godard prête à Lubitsch, il l'avait déjà citée au cours d'une discussion entre les rédacteurs des *Cahiers du cinéma* à propos de ***Hiroshima mon amour*** et plus précisément quant à la difficulté supposée des réalisateurs de documentaires à diriger et à filmer des acteurs[1]. Filmer une matière inerte impose en effet de trouver son propre tempo et Resnais avait inventé, dans ses courts métrages documentaires, les travellings majestueux. On sait aussi combien un certain cinéma moderne (Welles en tête, mais Ophuls aussi) a fondé une part de son esthétique sur l'autonomie de la caméra par rapport aux déplacements des personnages. Ces questions ont-elles de la pertinence aujourd'hui ? Sans doute moins qu'en un temps où la lourdeur du matériel faisait de la fluidité de la caméra un exploit et on pourrait arguer que c'est la fixité qui maintenant fait style. Le laconisme de ***Broken Flowers*** de Jim Jarmusch laisse ainsi le souvenir d'une absence de mouvement due à l'inertie du personnage principal (Bill Murray), une image en permanence lisible – ligne claire, absence d'ombre –, et à une composition le plus souvent frontale.

À l'opposé, si on veut trouver un équivalent aux volutes d'Ophuls, le nom de Hou Hsiao-hsien s'impose. Pour autant, la caméra du maître (dixit Jarmusch à la remise de son prix) taiwanais ne dit pas «je», ne prend pas ses distances, elle est plutôt au service de l'action dont elle prolonge les motifs en un sens quasi musical. À cette fluidité et à cette unité formelle s'opposent les tentatives plus hétérogènes du jeune Mexicain Carlos Reygadas, déjà remarqué avec ***Japon*** (Quinzaine des réalisateurs, 2002) et qui, dans ***Batalla en el cielo***, affiche, par moments, un formalisme délibéré – et donc remarqué –, mais plus embarrassant que pertinent. Si d'un côté, les corps des acteurs non professionnels, leur immersion dans une réalité non mise en scène pour le film (telle une procession religieuse à laquelle le personnage principal participe à genoux couvert d'une cagoule) lestent le film d'un troublant sentiment de vérité, certaines figures ne produisent pas autre chose que la contemplation d'elles-mêmes. Le panoramique à 180 ° est de ces effets qui affichent clairement une autonomie du filmage et sans doute trouverait-on la façon de définir l'impact de celui auquel s'est livré Reygadas : son point de départ et d'arrivée montre, à travers une fenêtre, la jeune fille de bonne famille prostituée au lit et en action avec le personnage principal tandis que le panoramique dévoile la ville, les immeubles qui font face à la fenêtre. Même en excluant le regard caméra interrogateur de la jeune interprète croyant un peu tôt être hors champ, le dispositif nous extrait de la fiction et nous propulse sur le moment du tournage. Le pendant centrifuge de cette figure pourrait être le travelling circulaire autour d'un personnage. Est-ce parce que le personnage du fils, qui surgit vers la fin du film, nous apparaît comme aussi peu crédible que mal interprété que, quand Wenders, dans ***Don't Come Knocking***, fait tourner de nombreuses fois la caméra autour de Sam Shepard affalé sur un fauteuil au milieu d'une rue, le film se met complètement à tourner à vide ? Ce travelling qui eut son heure de gloire (Glauber Rocha, Andrzej Zulawski...) est aujourd'hui trop lié au clip pour arrêter le regard et d'autant plus malvenu ici que nulle action ne soutient l'attention, le personnage ne fait rien d'autre qu'attendre assis que la nuit tombe.

L'autonomie trop visible du point de vue de la caméra passe mal aujourd'hui et massivement, ses mouvements demeurent

***Trois enterrements* de Tommy Lee Jones.**

et le mouvement

conditionnés au déplacement des personnages. Le cinéma de la transparence (distances variées, raccords invisibles, cadrage centré) a encore de beaux restes même si un autre modèle a pris corps, celui de la caméra portée rivée aux acteurs jusqu'à la myopie. À la Quinzaine des réalisateurs, ***Keane***, de Lodge Kerrigan joue ainsi d'une seule note tenue jusqu'au bout. La caméra ne lâche pas Keane qui erre dans une gare routière à la recherche d'une trace de sa petite fille enlevée par un inconnu. Comme dans ***Claire Dolan*** (1998), son précédent film, le titre désigne le nom du personnage principal dont nous partageons un moment de

Broken Flowers **de Jim Jarmusch.**

la vie sans recul aucun jusqu'à épouser la solitude de Keane qui confine à la folie. Cette façon de demeurer en symbiose avec le personnage est à la fois la force du film (en proie au doute on oscille entre compassion et peur) et sa limite, son côté tour de force et la lassitude qu'il engendre.

Ce type de réalisme qui nous immerge dans un monde et une action fait écho à la caméra portée des frères Dardenne. Ce style identifié ne doit pas laisser croire que chacun de leurs films se place sur le même terrain. Comme l'écrit très bien Claire Vassé[2], là où certains échouent en tentant de singer Bresson par un certain ascétisme de la mise en scène, les frères Dardenne s'en révèlent les dignes héritiers par un autre style apparent mais qui atteint le « même résultat : celui d'arriver à instaurer un rapport moral au monde à la seule force de leur mise en scène ». Ajoutons que le motif de la rédemption, trop longtemps confisqué par le champ du religieux, s'en trouve ici désenglué. La prise de conscience de la faute s'inscrit pleinement et jusqu'au bout dans la réalité la plus matérielle, passe par une suite d'épreuves physiques jusqu'à la confrontation à la loi et la force de l'amour. Si ***L'enfant*** peut encore être qualifié de « social », ce n'est plus en termes de conflit de classes, mais selon une réflexion plus large sur la société.

La formule de Lubitsch laisse aussi entendre l'importance de l'attention au monde, d'un regard qui doit excéder celui que le réalisateur porte à sa propre mise en scène. Wenders donne ainsi assez vite l'impression douloureuse de se regarder filmer. D'une autre façon le donneur de leçon Lars von Trier aussi avec ***Manderlay***. La limite de ***Caché***, de Michael Haneke, alors même que l'intrigue repose sur des enregistrements d'une bande vidéo, tient à ce que le réalisateur ne regarde pas, mais se sert de ses images uniquement pour programmer le spectateur, provoquer quasi mécaniquement tel effet de mystère ou de surprise.

Par rapport à ces films, le premier réalisé et interprété par Tommy Lee Jones constitue une excellente surprise. Jouant la carte d'un classicisme à la Eastwood, les ***Trois enterrements*** de Melquiades Estreda, dont l'intrigue écrite par Guillermo Arriaga nous conduit des États-Unis au Mexique, s'attache à la découverte de plusieurs réalités sociales de part et d'autre de la frontière. Si sa dimension initiatique – la prise de conscience physique de la mort, du cadavre – est une manière d'interroger notre société qui fait tout pour occulter cette donnée incontournable, le film est aussi une réflexion sur le cinéma ; le flic meurtrier que le héros emporte au Mexique est nourri d'un tel imaginaire audiovisuel qu'il ne peut songer qu'à une exécution comme châtiment qui l'attend. Le film fait la démonstration d'une justice qui n'a rien à voir avec cette solution radicale et aveugle.

La mort de Monsieur Lazarescu annoncée dans le titre désamorce tout suspens et laisse le champ libre à ce que le réalisateur roumain, Christi Puiu, offre à notre regard. Son parti pris est de gommer tout effet de style apparent en donnant à ce qui se déroule les couleurs d'un quotidien qu'une caméra attentive s'efforcerait de capter au mieux. C'est la vie dans la banlieue de Bucarest telle qu'elle va et ne va pas quand la santé chancelle et nous rappelle que l'existence ne tient qu'à un fil ou, plus justement, à plusieurs, invisiblement entrelacés. Le personnage se trouve ballotté d'un hôpital à l'autre – toutes les équipes sont mobilisées par un grave accident – et, pris par une succession de causes et d'effets, de susceptibilités mal placées, d'inerties, de hasards, d'habitudes, voit son corps se dégrader lentement mais irrémédiablement. Alors on ne se pose plus de questions de style, le monde est là, dérisoire, incroyablement présent et pourtant complètement réinventé. Une définition possible du cinéma. 24

1. Godard évoque ainsi Lubitsch : « Une fois, un jeune homme est venu le voir en lui demandant par quoi il fallait commencer pour faire des comédies aussi parfaites que ***Sérénade à trois***. Vous savez ce que Lubitsch lui a répondu ? Filmez des montagnes, mon cher ami, quand vous aurez appris à filmer la nature, vous saurez filmer des hommes. » *Cahiers du cinéma*, n° 97, juillet 1959, p. 8. Réédition dans *La Nouvelle Vague*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1999.
C'est dans cette même fameuse table ronde, qui réunissait aussi Domarchi, Doniol-Valcroze, Kast, Rivette et Rohmer, que Godard a lancé : « Les travellings sont affaire de morale ». Pour mémoire, la formule provient d'un article de Luc Moullet à propos de Samuel Fuller où il écrivait : « La morale est affaire de travellings. » *Cahiers du cinéma*, n° 93, mars 1959, p. 14.

2. *Positif*, n° 533-534, juillet-août 2005. Claire Vassé indique aussi très justement que ce que les Dardenne mettent en scène est un « personnage dénué de tout rapport symbolique au monde », asymbolie confirmée par Luc Dardenne dans son livre *Au dos de nos images*, Seuil, 2005.