

## Constructions duelles, monde pluriel

Jacques Kermabon

---

Numéro 168, septembre 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/72527ac>

[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. (2014). Constructions duelles, monde pluriel. *24 images*, (168), 46–48.

# Constructions duelles, monde pluriel

par Jacques Kermabon



*BIRD PEOPLE* de Pascale Ferran

À UN MOMENT, DANS **EAU ARGENTÉE**, **SYRIE AUTO PORTRAIT**, CORÉALISÉ PAR OSSAMA MOHAMMED ET Wiam Simav Bedirxan, une voix de femme prend le relais du récit. Le réalisateur est à Paris, elle, vit à Homs. Elle filme, sans expérience dit-elle, et lui demande : « Si ta caméra était ici, qu'aurais-tu filmé de Homs ? » « Tout », lui répond-il.

1.  
Il arrive périodiquement qu'un film, un cinéaste, en se déliant du récit, tente de saisir la multiplicité du monde, une foule indistincte, s'efforce de restituer au mieux notre perception, faite de mille et un détails désordonnés, tels tous ces incidents dont nous sommes régulièrement témoins et qui ne font en rien sens pour notre propre existence. Tout le début de *Bird People*, de Pascale Ferran (Un certain regard), agit ainsi, comme en suspens d'un récit à venir, s'attardant sur les usagers d'une gare sans élire aucun personnage, nous fait partager cette symphonie humaine que constituent ces conversations que l'on peut capter dans un wagon, associées aux musiques que les passagers entendent dans leurs casques d'écoute individuels. Dans la multitude de ces faits minuscules qui tressent les fils de nos vies, il y a ce moineau qui se pose sur le rebord de la fenêtre alors que le train est arrêté en gare. Il faut un certain temps pour que le film mette en avant deux personnages, un ingénieur en informatique américain et une jeune femme de chambre, sous la forme de deux récits successifs qui se déroulent essentiellement dans un de ces grands hôtels anonymes qui joutent l'aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle. Dans un récit classique, les deux protagonistes se rencontreraient et, sans doute, s'aimeraient, par-delà leurs

différences sociales. Ferran, elle, maintient au maximum ses parallèles, ses personnages ne se croisent que furtivement sans savoir l'importance qu'ils ont l'un et l'autre pour nous. Toujours entre deux avions, tout réussit à l'homme. Il vit dans un magnifique intérieur que l'on découvre quand il s'entretient avec son épouse par Skype, il a des parts dans une société de Silicon Valley et pourtant, sans doute parce qu'il ne supporte plus tant de pressions, il annonce à sa femme et à ses associés qu'il arrête; il n'ira pas au rendez-vous fixé à Dubaï. La jeune femme, qui ment à son père en lui disant qu'elle continue ses études, veut, elle aussi, lâcher prise, larguer les amarres.

Ces deux refus, aux deux bouts de l'échelle sociale, sont une façon de dire la généralisation du malaise qui étirent ceux qui ne s'accommodent pas plus, d'un côté, de la vitesse du monde d'aujourd'hui, que, de l'autre, d'une vie grise sans avenir et de la pauvreté à leur porte.

Si on voit bien comment ce récit duel contourne une convention narrative en laissant même entrapercevoir un infini – ils sont deux, mais, potentiellement, des milliers d'autres offriraient autant de situations et de récits possibles –, le résultat de l'entreprise se situe dans un entre-deux. L'éparpillement du regard à l'œuvre dans l'ouverture assez magistrale, est sans doute difficile à maintenir sans tendre vers

une symphonie urbaine à la Walter Ruttmann ou à la Dziga Vertov. Mais pourquoi pas ? Au lieu de cela, ce dispositif, qui aurait pu signifier une démultiplication, du volume, un déploiement, aligne simplement deux récits, chacun univoque.

Un des moments forts repose sur une scène de la vie conjugale entre l'Américain et sa femme via une liaison Skype. Outre sa qualité d'écriture, si cet échange frappe, c'est que, par la dimension véritablement duelle qu'il met en place – une dispute argumentée qui nous fait vaciller de l'un à l'autre –, il crée un volume, une dialectique, une certaine épaisseur. Sinon, les deux lignes successives déployées – l'ingénieur américain et la petite femme de chambre – assèment deux univers, qui nous touchent intellectuellement, mais dont la matière sensible n'est pas assez prégnante pour nous emporter. Le sentiment de nous donner des ailes, de voler au-dessus des villes, des routes, des forêts, qui constitue la surprise de la deuxième partie, celle avec la jeune femme, convainc moins que n'importe quel film d'animation qui accompagne le mouvement et le regard d'un personnage volant au-dessus de la terre. Nul besoin d'aller chercher bien loin, il y a des scènes dans *Le conte de la princesse Kaguya*, d'Isao Takahata (Quinzaine des réalisateurs), qui provoquent en nous des

sensations de n'être plus relié à la pesanteur bien plus fortes que ce que réussit *Bird People*.

## 2.

Les réalisateurs peinent sans doute à se satisfaire d'une trame linéaire et d'un écran unique à l'heure où notre perception est plus que jamais sollicitée par le morcellement de récits et de temporalités. N'importe quelle navigation sur Internet nous le confirme tandis que les plus jeunes vivent leur quotidien en consultant simultanément les divers écrans ouverts devant eux. Est-ce la volonté de répondre à ces données contemporaines qui a guidé Bertrand Bonello pour son *Saint-Laurent* (compétition officielle)? Bâtir un récit qui entremêle les temporalités n'est certes en aucun cas une nouveauté et, en optant pour un tel parti pris, le réalisateur ne revendique pas une quelconque singularité. Étrangement même, alors que le dispositif permet bien souvent de conférer une épaisseur au temps, le fait que *Saint-Laurent* fasse des allers-retours temporels, tourne au procédé. Revenir plusieurs fois sur les mêmes moments n'y déploie pas plus de temps, mais donne ici une impression de surplace.

Là où, tout à coup, un sentiment de temps émerge, c'est avec l'apparition d'Helmut Berger en Yves Saint-Laurent âgé. Le poids que prend le surgissement de ce fantôme viscontien tient à un court-circuit temporel surligné par le fait que – on le voit dans le film – Saint-Laurent, à la fin de sa vie, aimait regarder *Les damnés* de Visconti. La personnalité même de l'acteur se révèle bien sûr déterminante d'autant qu'on ne peut s'empêcher de rapprocher la dépendance qui le liait au réalisateur italien à celle qui existait entre le célèbre couturier et Pierre Bergé.

Bonello apparaît finalement surtout attiré par la solitude du créateur d'un côté et par les matières, les costumes, les tissus, le chatolement des couleurs, les silhouettes des mannequins dans les coulisses et au cours des défilés. À plusieurs reprises, l'image est composée en *split screen* et met en parallèle – en concurrence – des défilés et des événements historiques qui leur sont contemporains, figurés par des bandes d'actualité. Le procédé, presque aussi vieux que le cinéma, peut relever d'une volonté expressive, accélérer un sentiment de multitude, accentuer une tension dans une scène d'action. L'effet, ici, ne dit rien d'autre, et très patement, que le créateur de mode vivait dans un autre monde que ses contemporains aux prises avec l'actualité du moment, qui peut

prendre, avec la patine du temps, les couleurs de l'Histoire. Dans le parallèle mis en place, on serait tenté de considérer que l'Histoire, celle qu'on immortalise, est plutôt du côté du créateur de mode, et que le reste, les événements captés par les actualités apparaissent comme une écume du temps, quelques archives granuleuses en noir et blanc.

On sait la passion de Saint-Laurent pour Mondrian. Il a créé des robes Mondrian. Bonello nous propose donc un *split screen* Mondrian et, là encore, on ne voit rien d'autre qu'un jeu décoratif, au mieux un hommage naïf dans cette manière de donner à voir une réalité plurielle.

## 3.

En choisissant pour titre de sa fiction le nom d'une commune du Mali, Abderrahmane Sissako dit d'emblée son souci de s'attacher au portrait d'une ville sans articuler le récit à partir de destins individuels.

Son désir premier était de réaliser un documentaire pour raconter ce qui se passe à Tombouctou, restituer des témoignages qu'il avait recueillis. Un des éléments déclencheurs a été, dit-il, cet événement survenu

d'un téléphone portable est très vite relayée dans le monde entier.

On peut décrire *Timbuktu* (compétition officielle) comme l'histoire d'un couple de Touareg à l'existence bouleversée par un événement dramatique. Pourtant, perçue plutôt la volonté d'échapper à cette convention narrative par le tissage de récits pluriels et de densités variables, qui entrecroisent plusieurs destins et dessinent – font entendre – autant que faire se peut la vérité d'un lieu. Que, pour des raisons de sécurité, le film ait été tourné en Mauritanie, notamment à Oualata et à Kiffa, ne change rien à l'affaire; il s'agit de décrire une région qui vit sous le joug de la terreur islamiste. Cette construction éclatée restitue en partie le trouble que provoque l'ordre que veulent imposer ces djihadistes venus d'ailleurs. Leur présence se concrétise par l'usage de plusieurs langues et, par conséquent, une communication pour le moins approximative dont le film souligne l'absurdité et la cocasserie à de nombreuses reprises. Interdiction de fumer, de boire de l'alcool, de danser, de chanter et, pour les femmes, obligation de sortir voilées et de porter des gants. Le film multiplie les situations où le tragique confine à l'absurde, où l'arbitraire



*SAINT-LAURENT* de Bertrand Bonello

dans l'indifférence quasi totale des médias, en 2012, à Aguelhok, petite ville du Mali. Un couple d'une trentaine d'années, parents de deux enfants, a été lapidé jusqu'à la mort parce qu'ils n'étaient pas mariés. Lors de la conférence de presse à Cannes, Sissako a été amené à rappeler cet événement et à pointer le paradoxe que de tels faits peuvent passer inaperçus alors que la sortie du dernier modèle

tourne au grotesque. Le risque était bien sûr que cet éclatement narratif se résume à un assemblage de vignettes caricaturales. Sissako, finement, brouille au contraire les repères. Il ne condamne personne. Sans jamais hausser le ton – car ce n'est pas nécessaire –, il décrit, certes la violence imposée et la résistance des habitants, comme dans cette scène d'anthologie où des jeunes gens jouent au football sans ballon car



TIMBUKTU d'Abderrhamane Sissako

le sport aussi est interdit, mais surtout un monde gris, où les idéologues véritablement convaincus ne sont pas légion et où règne l'hypocrisie. Ces soldats de Dieu, entre eux, parlent de foot avec passion. L'un fume en cachette, mais tout le monde le sait. Un autre se met à danser à côté de la folle du village, la seule personne à pouvoir, sans être inquiétée, déambuler dans des robes de couleur, insulter les intégristes et se déhancher à leur barbe. On perçoit bien que, dans le destin qui a poussé ces hommes à venir imposer, par la force, un ordre dont la population ne veut pas, se mêlent une part de hasard, d'opportunisme et sans doute de désœuvrement. Et le juge islamiste inflexible qui prononce une sentence de mort est aussi celui chez lequel perce une certaine humanité au moment où l'accusé dit combien la pire souffrance que lui imposera sa disparition sera de ne plus voir sa fille et sa femme, qui sont tout pour lui.

## 4.

Pourquoi les tortionnaires filment-ils leurs exactions ? se demande-t-on incidemment en découvrant certains de ces enregistrements glanés sur Internet et repris dans *Eau argentée, Syrie autoportrait* (séance spéciale de la sélection officielle). Le film ne répond

pas à la question. Il ne la pose pas non plus. Ce qu'il interroge ou, plus précisément, ce à quoi il répond, non pas verbalement, mais dans sa construction même, serait plutôt : que faire de tous ces témoignages, de ces séquences enregistrées en Syrie, pendant la guerre, par mille et une personnes, et mises en ligne ? Comment les agencer, dans quel sens, pour quel sens ?

Une des réponses tient à un dialogue qu'opère le film, entre Ossama Mohammed, réalisateur syrien exilé à Paris, et Wiam Simav Bedirxan, réalisatrice kurde qui, une fois entrée en contact avec lui depuis Homs, au cœur du chaos, filme autour d'elle et lui envoie ces images. D'un côté, *Eau argentée* relève d'une dimension assertive et donne à voir des plans, certains insoutenables, des moments de cette guerre civile, des cadavres, des ruines, des manifestations, mais aussi des témoignages et des cris, des pleurs, des colères, des brimades, des humiliations, des tortures, des courses sous les balles qui se concrétisent par des images illisibles, mouvements purs qui ne captent rien d'autre que la précipitation éperdue et la peur. La qualité des images varie, selon qu'elles émanent d'un téléphone portable ou de tel ou tel modèle de caméra plus ou moins performant, et ce maelstrom d'images de différents

régimes rend d'abord compte du désordre indescriptible de la guerre, de la violence et de la mort qui frappent aveuglément.

Si Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan se sont vus pour la première fois pendant le festival de Cannes, le film met en scène – et en forme – leur rencontre via Internet, moteur pour chacun d'eux dans l'avancée du film. En filigrane, il raconte la Syrie, comment en quelques mois, la réalisatrice, qui a échappé aux bombes de Bachar al-Assad, se met à avoir peur des islamistes qui veulent interdire aux petites filles l'accès à l'école de fortune que la jeune femme a créée. Il est aussi une mise en perspective des plans montrés, remontrés, questionnés, et, plus largement, une réflexion en acte sur le septième art en liant entre elles toutes ces velléités de cinéma, cinéma de tueur et cinéma de victime, cinéma réaliste et cinéma de l'étrange, cinéma poétique, catégorie à laquelle correspond sans doute plus qu'à d'autres *Eau argentée*. Le film articule parfois une dramatisation, comme quand il met en parallèle des plans de manifestants et des images d'hélicoptères dont on entend le bruit des rotors. Il se fait témoignage brut quand un jeune soldat explique comment les appelés ont refusé de tirer sur la foule des civils et que leurs officiers les ont alors pris pour cible. Il relève du journal intime, de la correspondance filmée. L'intervention de chants psalmodiés lui confère une dimension élégiaque.

Le film bouleverse autant pour ce qu'il montre que pour la façon avec laquelle il nous laisse avec ces images, ces paroles, ces mots aussi, qui s'inscrivent à l'écran comme faisant office de chapitres. *Eau argentée* demeure irrédécible, l'élégie duelle s'y révèle polyphonique. ■



EAU ARGENTÉE d'Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan