



ROB ROMBOUT

La mise en scène du réel

Marc-Emmanuel Mélon

Yellow Now
Côté cinéma



AMSTERDAM STORIES USA / 2004

CORÉALISATION ROGIER VAN ECK

Un portrait de l'Amérique ordinaire

Deuxième film de la trilogie consacrée à tous les lieux, les villes, les îles, parfois les personnes portant le nom « Amsterdam » à travers le monde, *Amsterdam Stories USA* a joui, comme le précédent, de conditions de production très particulières, à la fois restrictives – l'équipe et les moyens techniques ont été réduits au maximum – et extensives : vingt semaines de tournage en quatre périodes étalées sur deux ans (un luxe pour un film documentaire) et une très grande liberté de création permettant d'inventer de nouvelles formes d'expression cinématographiques. Les producteurs Hubert Toint et Jean-Jacques Neira, pour Saga Films et Wilbur Leguebe pour la RTBF ont permis aux deux cinéastes de réaliser leur film en dehors de tous les carcans traditionnels de la production soumise aux exigences des télévisions, principales sources potentielles de rentrées financières. Le film totalement hors normes, tant par sa longueur (une durée totale de six heures découpée en quatre parties de nonante minutes chacune) que sa mise en forme originale, a connu une diffusion très limitée sur les ondes (seule la RTBF l'a programmé trois années de suite) mais très large dans les festivals.

Rob Rombout et Rogier van Eck ont fait d'Amsterdam le *McGuffin*¹ des trois films qu'ils réalisent ensemble. *Amsterdam Stories USA*, volet central de la trilogie, est celui dans lequel l'arbitraire du truc narratif hitchcockien est le plus intéressant. Les deux cinéastes jouant leur propre rôle circulent en voiture à travers tout le continent et s'arrêtent dans la quinzaine de villes, villages, hameaux américains portant ou ayant porté le nom d'Amsterdam, de la plus grande – New York, ex Nieuw Amsterdam – aux plus petites – New Amsterdam, Indiana, vingt-sept habitants et Amsterdam, Californie, deux ranchs – et jusqu'aux villes fantômes qui ont été rayées de la carte – Amsterdam, Géorgie par exemple. Rien de commun entre ces villes, si ce n'est leur origine : toutes ont été fondées par des pionniers hollandais en des lieux baignés par des fleuves ou des rivières rappelant leur pays

1. Alfred Hitchcock avait inventé le mot *McGuffin* pour désigner un « truc » narratif qu'il a utilisé dans la plupart de ses films. Le *McGuffin* désigne quelque chose qui obsède le personnage (une bague, un briquet, le vertige, un homme nommé Kaplan, une chapelle) et fait progresser le récit mais qui n'a pas vraiment d'importance pour le spectateur et ne constitue pas l'enjeu fondamental du film au point que, parfois, le *McGuffin* s'avère ne même pas exister (Kaplan, dans *La Mort aux trousses*).

natal. Cependant, comme le *McGuffin* hitchcockien, les Amsterdam américaines sont un prétexte. Le véritable enjeu du film va bien au-delà.

Ce *road movie* à travers le continent américain dessine, comme le dit au début du film le poète new-yorkais Edgar Oliver, une « géographie imaginaire » qui enchaîne d'Amsterdam en Amsterdam des paysages et les visages de ceux qui y vivent, les uns et les autres remarquablement filmés par l'opérateur américain Benjamin

Wolf. Certains lieux sont encore sauvages, dans les Rocheuses du Montana et de l'Idaho ; d'autres, les plus nombreux, sont marqués par l'activité humaine, les labours à perte de vue, les longues routes rectilignes, les fils électriques, les chemins de fer, les usines désaffectées dans les faubourgs des petites villes, les vieilles maisons en bois et les villas cossues, les fermes et les silos métalliques miroitant sous le soleil. Le film nous rappelle que le paysage n'évolue pas selon des lois naturelles mais qu'il est le produit d'un travail collectif mené depuis des siècles par la communauté qui l'occupe et qui en tire les moyens de sa subsistance². Dans ce pays immense traversé d'est en ouest et du sud au nord, le film fait voir combien chaque paysage est vernaculaire et porte les signes de ceux qui l'ont façonné au cours du temps. En même temps, inspirés par les peintres hollandais du XVII^e siècle, les Hobbema et Ruisdael, les cinéastes accordent une large place du cadre au *au big sky* qui coiffe l'ensemble du territoire américain et symbolise l'unité des cultures fondues dans le *melting pot*.

« Seuls les gens font l'intérêt de l'endroit » dit Derek, un ancien marin anglais qui a navigué tout autour du globe et qui s'est arrêté à Amsterdam, Texas. En suivant le fil arbitraire qui les emmène dans les

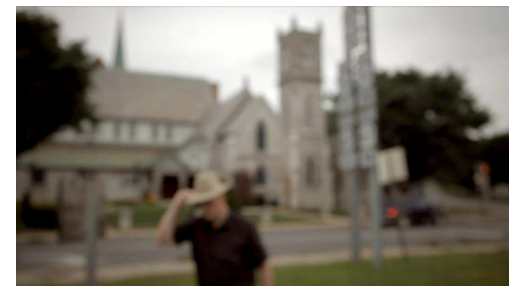
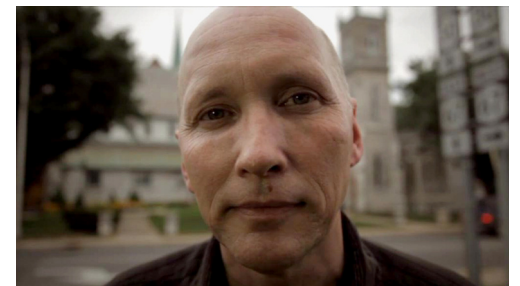
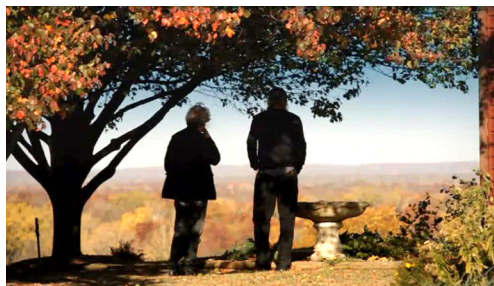
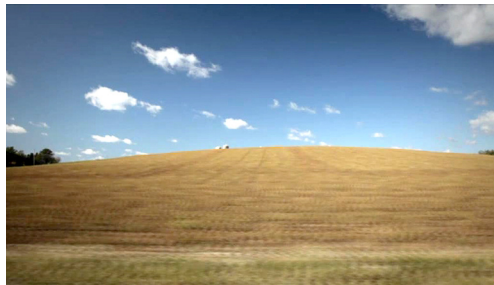
2. Lire à ce sujet John Brinckerhoff Jackson, *À la découverte du paysage vernaculaire*, tr. fr. Xavier Carrère, Acte Sud-ENSP, 2003.

lieux les plus improbables, Rombout et Van Eck partent à la découverte de l'Amérique dite « profonde ». Profonde parce qu'il s'agit bien d'une Amérique qui serait en quelque sorte invisible, cachée derrière l'image-écran qu'en donnent la télévision et le cinéma hollywoodien et en laquelle, selon l'écrivain Russell Banks, même les Américains ne se reconnaissent pas. Dans chaque ville où ils s'arrêtent plusieurs jours, faisant la connaissance des habitants, le hasard autant que la nécessité les conduisent à en rencontrer certains qui deviennent les personnages de leur film et dont le destin, ni grand ni petit (thème récurrent des films de Rombout), est toujours inattendu, insolite, surprenant. Ils racontent leur vie, un souvenir qui leur est cher ou une expérience qu'ils ont vécue, tantôt heureuse, tantôt tragique comme celles de la guerre du Vietnam ou de la lutte pour les droits civiques. De la cinquantaine de récits récoltés, aucun n'est quelconque, aucun n'est sensationnel, chacun est d'une absolue singularité. Et ces gens qui vivent si loin de nous nous parlent, nous touchent, nous émeuvent parce qu'ils expriment ce que nous partageons avec eux, les petits bonheurs et les grandes misères, les joies et les pleurs, les regrets et les espoirs, les manques et les creux de la vie.

Le traitement de ce film a fait l'objet de choix fondamentaux, de contraintes formelles que Rombout et Van Eck se sont imposées *a priori*, sous la forme d'un protocole à suivre, un peu à la façon des contraintes de la littérature oulipienne (les mathématiques en moins)³. En premier lieu, le choix d'une caméra numérique Canon 5D que beaucoup d'opérateurs rejettent à cause de la profondeur de champ très limitée en prise de vue rapprochée. Les cinéastes décident de jouer avec les limites de l'appareil et d'introduire du flou dans leurs images. Ainsi, à la fin de chaque fragment consacré à une Amsterdam, ils décident de saluer d'une façon à chaque fois semblable l'intervenant avec lequel ils ont eu un long entretien: un gros plan de visage puis un travelling arrière depuis la voiture qui s'éloigne, noyant aussitôt le personnage et son environnement dans le flou. Ces *good-bye shots*, comme ils les appellent, expriment parfaitement le doublé de présence et d'absence qui caractérise un départ, un au revoir.

La seconde contrainte, strictement observée tout au long du film, concerne l'éclairage et la mise en scène des interve-

3. L'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle), désigne une méthode d'écriture poétique mise au point en 1960 par Raymond Queneau et le mathématicien François Le Lionnais, dont la contrainte formelle arbitraire, hors de toute signification, constitue le principe créatif de base. *La Disparition*, de Georges Perec, fondé sur un lipogramme (l'absence de la lettre « e »), est le roman le plus célèbre écrit de la sorte.





nants au cours des entretiens. Le personnage est placé dans une quasi obscurité tout près de la caméra qui le filme en gros plan. Une lumière latérale n'éclaire que la moitié de son visage, créant un clair-obscur rappelant autant la peinture du Caravage que le cinéma expressionniste. Le cadrage et l'éclairage ont pour effet de l'isoler complètement de son environnement et de créer autour de lui une atmosphère sombre qui peut le mettre mal à l'aise et provoquer des moments de silence que les cinéastes conservent au montage. Mais la pénombre est aussi propice à la réflexion. Elle favorise l'expression de pensées plus profondes, parfois transcendantes, suscitées par les questions (coupées au montage) des cinéastes qui

interrogent le témoin sur son histoire, sa conception de la vie, sa vision de l'Amérique. Plusieurs entretiens se font avec deux intervenants placés l'un derrière l'autre. Le visage du premier, à l'avant-plan, est net tandis que celui situé à l'arrière-plan est flou. Lorsque la personne à l'avant se tait, celle à l'arrière prend la parole mais en restant floue. Le spectateur peut alors voir à l'avant-plan les réactions du premier personnage aux propos tenus par le second. Un non-dit se lit sur son visage, qui relativise les propos de celui qui parle derrière lui. Un montage sans transition intervertit ensuite les places. Une telle mise en scène, jouant avec la lumière, le flou et le gros plan crée une tension perceptible entre les intervenants qui peuvent être en désaccord sans l'exprimer ouvertement. Le non-dit devient une donnée du film [QR37].

Ces contraintes qui réduisent la mimesis stimulent le renouvellement esthétique du documentaire. Comme l'écrit Perec dans *La Disparition*, elles aboutissent à « un produit aussi original qu'instructif, à un produit qui aurait, qui pourrait avoir un pouvoir stimulant sur la construction, la narration, l'affabulation, l'action, disons, d'un mot, sur la façon du roman d'aujourd'hui ». J'ajoute, pastichant l'ambition du travail: « du film ». De même que Perec construit son roman sur l'absence de la lettre la plus utilisée en langue française, de même Rombout et Van Eck fondent ces séquences non sur une disparition, mais sur un retrait, un effacement, une diminution des pouvoirs de la caméra qui donne moins à voir: les visages ainsi rendus au flou et à l'obscurité conservent une part de mystère et d'étrangeté, à l'opposé de la conception traditionnelle du cinéma documentaire supposé éclairer les zones d'ombre de la réalité.

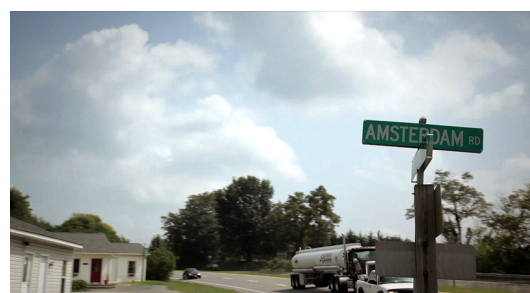
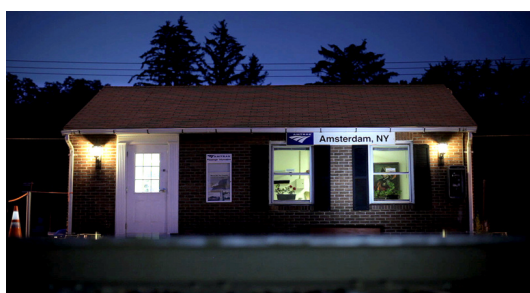
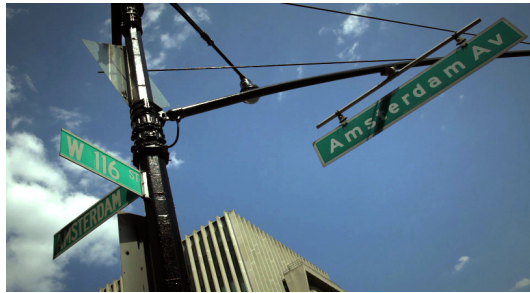
Les plans de visages ainsi déterminés, les cinéastes font le choix esthétique in-

verse pour les plans de paysages, qu'ils soient naturels ou urbains, pour lesquels le champ de vision est élargi autant que possible. Cette option, moins contraignante mais systématique, privilégie l'objectif grand-angulaire qui déforme la perspective, le plan d'ensemble (jusqu'au très grand ensemble), le plan-séquence en mouvement, les longs travellings d'accompagnement, les panoramiques à 360°, les prises de vue à grande hauteur filmées à la grue⁴. La bande son, très élaborée, complétée par un travail de bruitage amplifiant les détails sonores (pas, vrombissements de moteur, sons naturels, etc.), répond au même principe esthétique d'élargissement perceptif accentuant le réalisme des images, y compris dans les séquences d'archives photographiques. Une très belle musique originale qui impose son rythme lent, parfois oppressant, augmente l'impression d'étrangeté de certaines séquences. S'ajoutent par dessus le tout les voix *off* des différents intervenants, et des cinéastes qui commentent leur propre film.

Visages et paysages, qui ont chacun leur photogénie propre, sont ainsi traités esthétiquement d'une façon radicalement différente. Le film se construit sur deux styles cinématographiques opposés, fondés l'un sur le rétrécissement du cadre et la soustraction (de lumière et de netteté), l'autre sur l'élargissement visuel et l'adjonction sonore. Entre ces deux pôles bien démarqués s'inscrivent les très nombreux plans montrant les cinéastes eux-mêmes dans leur voiture, dans les bars, devant les paysages qu'ils contemplant, dans les villes qu'ils visitent, avec les personnes qu'ils rencontrent. Toutes ces séquences accompagnées de leurs commentaires en voix *off* réaffirment constamment l'emprise des auteurs sur leur œuvre, la subjectivité de leur point de vue. En se mettant eux-mêmes en scène, en imposant des grosseurs de plans différentes aux visages et aux paysages, en réduisant l'éclairage pour laisser sa place à l'ombre, en jouant sur le flou qui noie certaines zones de l'image, en contrôlant le rythme des longs plans-séquences avec une musique tantôt légère, tantôt sourde, lente et angoissante, en dirigeant les témoins comme des acteurs, en orientant leur narration pour que leur destin quelconque, ainsi raconté, émeuve le spectateur lointain, Rombout et Van Eck ne font, en somme, que traiter le réel comme une fiction, non pour le fausser mais pour en exsuder l'atmosphère et faire surgir l'éclat qui va transformer ces récits de la vie ordinaire en film de cinéma.

[...]

4. N'ayant pas les moyens d'avoir une grue à leur disposition durant l'ensemble du tournage, les cinéastes ont pu bénéficier à quelques reprises de l'aide généreuse des pompiers locaux ou d'entreprises propriétaires de ce genre d'engin.



Amsterdam Stories USA – East.

Amsterdam Stories USA – South.

Amsterdam Stories USA – Midwest.

Amsterdam Stories USA – West.



Sommaire

Le style documentaire de Rob Rombout

- *Entre deux tours*, 1987. Allégorie
 - *Nord Express*, 1990. Un voyage dans l'histoire
 - *Transatlantique. Queen Elizabeth II*, 1992. Une ville flottante
 - *L'Île noire*, 1994. Un microcosme
 - *Les Açores de Madredeus*, 1995. Exercice de style
 - *Canton la chinoise*, 2001, coréalisation Robert Cahen.
- Esthétique de la confusion
- *Le Piège de Kerguelen*, 2000. Un miroir aux alouettes
 - *Les Passagers de l'Alsace*, 2002. Un manifeste
 - *Amsterdam via Amsterdam*, 2004, coréalisation Rogier van Eck.
- Sortir du cadre pour savourer la vie
- *Amsterdam Stories USA*, 2012, coréalisation Rogier van Eck.
- Un portrait de l'Amérique ordinaire
- *Sur les traces de Robert van Gulick*, 2016. Un portrait composite

Filmographie.