

Vivre en paix

Le meilleur des mondes possibles

par François Bovier et André Chaperon

Vivre en paix (2005), c'est ici ce à quoi aspirent en vain les seules figures identificatoires du film. Il s'agit de deux Tchétchènes, un homme et son fils (Sultan et Aпти), qui se retrouvent dans un kolkhoze en Russie, après que leur ferme a été bombardée. Les autochtones non seulement les exploitent, mais encore sont généralement vindicatifs à leur égard. L'un d'eux, sur le point de partir sur le front en Tchétchénie, prédit au plus jeune sa mort imminente, en dépit du refuge qu'il croit avoir trouvé sur terre russe. Les deux Tchétchènes sont les seuls à travailler, les gens du cru étant par trop alcoolisés : ils reconstruisent à eux seuls l'étable ; qui plus est, nous apprendrons qu'ils n'ont pas été payés pour leur tâche. Ainsi pouvons-nous résumer ce qui tient lieu d'intrigue au film.



L'ENTAME DU FILM : L'ÉTABLE AVANT L'INTERVENTION DES TCHÉTCHÈNES

Le plan d'ouverture allégorise la situation de départ du kolkhoze avant l'intervention de cette aide extérieure. Le champ est balayé du haut vers le bas, partant des cornes de vaches dans une étable (nous pouvons remarquer leur présence, alors que dans nos contrées les vaches sont généralement écornées de peur qu'elles ne se blessent dans l'espace confiné qui est le leur), jusqu'à leurs sabots enlisés dans un mélange de boue et d'excréments. Ce mouvement nie l'amplitude de l'espace censément à disposition et atteste bien, dans son caractère régressif, d'un état de déliquescence qui concerne l'ensemble de la Russie post-soviétique. Cet *incipit*, dont le caractère symbolique s'ancre dans la réalité la plus concrète, est à l'image d'un film qui se donne comme un document brut et non apprêté, alors que l'effet de réel y est toujours des plus construits, aussi bien en termes de mise en cadre que de montage. Il nous paraît pertinent de réactiver à ce propos la catégorie du cinéma direct qui n'est plus guère usitée aujourd'hui : notion critique positivée dans les années 1970 par rapport au cinéma de fiction (voir la notion de « polinisation du cinéma de fiction par les techniques du cinéma direct » chez Gilles Marsolais, dont *Dogma* pourrait être considéré comme une dernière mouture, mais recourant à une rhétorique d'avant-garde limitée

dans le temps et dans ses convictions), elle a par la suite été dénoncée comme illusoire. Dans le cinéma direct, la part de mise en scène est des plus réduites, l'équipe de tournage devant réagir « en direct » face à un événement surgissant plus ou moins aléatoirement, la gageure étant de « tenir le cadre » et de restituer au montage, dans la mesure du possible, cette phénoménalité du « réel ».

Le film d'Antoine Cattin et Pavel Kostomarov mobilise à sa manière le cinéma direct, mais en se situant dans une postérité maniériste de cette catégorie critique. Il nous faut préciser que par maniérisme cinématographique, nous entendons un cinéma qui exhibe les traits constitutifs d'un style passé dans l'histoire, de façon à créer une distance qui ne s'exerce pas aux dépens de son objet mais qui en restitue la charge « auratique ». Par-delà une perte de croyance déclarée, le style reconduit est ainsi réenchanté et fait l'objet d'un nouvel investissement affectif de la part du spectateur. Le film de Cattin et Kostomarov « expose » les stratégies formelles du cinéma direct avec les moyens ultra-légers de la vidéo. La maniabilité de la vidéo permet de surjouer la réactivité de la mise en cadre, à coups de recadrages et de décadrages, certains manifestement tournés en zoom (maintenant donc une distance) dans la visée de mimer une proximité avec les protagonistes du film. Un exemple frappant à ce titre est la scène où le jeune Russe, en instance de départ sur le front tchéchène, agresse Apti au sujet de l'oncle héros de guerre (qui aurait participé à la prise de Berlin), en toute ignorance, des plus invraisemblables, de l'instance de tournage qu'il n'aurait pas manqué de prendre à partie si elle appartenait à un espace proche.



UN HÉROS SOVIÉTIQUE PRIS ENTRE DEUX FEUX

L'effet est paradoxal : le pugilat semble complètement mis en scène, alors que les protagonistes, pris de boisson, ne jouent en aucune manière pour la caméra.

En d'autres cas, notablement dans la scène finale, où Apti, désormais seul (un carton nous a appris sèchement que son père est retourné au pays, sans par ailleurs nous en donner la raison), déboule dans sa case-mate, entrée que la caméra saisit « en direct », le film actualise véritablement le mode de tournage du cinéma direct. La relative fixité du plan et le soulignement du cadrage par le chambranle de la porte suscitent aussi un sentiment de surmise en scène alors que les raisons en sont diamétralement opposées. Manifestement, l'opérateur s'est emparé de sa caméra pour saisir ce moment de crise et de perte de maîtrise qui constitue le *climax* du film. Cette torsion imprimée au modèle du cinéma direct ne saurait par conséquent réenchanter ledit modèle : le monde représenté n'en sort pas indemne ; au contraire, il est l'objet d'un regard entomologique qui le réifie. Le désespoir d'Apti – qui était pourtant le support identificatoire du spectateur et semblait par conséquent ne pas participer à la dégradation générale de ce microcosme – apparaît désormais comme une donnée objective de ce monde entropique. L'objectalité du film prend tout son sens : Antoine Cattin et Pavel Kostomarov sont en sympathie avec le milieu qu'ils filment. Par les moyens du cinéma, ils construisent l'habitabilité de ce monde et la possible appartenance à cette communauté désœuvrée. En ce sens, leur regard est dénué de toute volonté de jugement : l'évidence de ce monde s'impose au spectateur comme un en-soi viable.

La saisie phénoménale des non acteurs par la caméra, que les réalisateurs ne mettent pas en scène, se veut non participante (à l'opposé de l'une des modalités privilégiées du cinéma direct). Se situant en deçà du débat entre « cinéma joué » et « non joué », le film saisit la vie quotidienne de personnes, dont la mise en scène ressortit à l'afilmiq ue en ce sens qu'elle n'est pas organisée en vue de son enregistrement par la caméra. Nous pouvons en ce cas parler de théâtralisation au sein d'un espace social conflictuel, sans que la présence de la caméra n'intervienne d'aucune façon. En l'absence d'interaction entre filmeur et filmé, le public est tenu à distance : nous ne pouvons pas plus parler d'exhibitionnisme de la part des sujets filmés que de voyeurisme de la part du spectateur. A cet égard, la scène de la discothèque dans la salle de fête du kolkhoze est emblématique. Le plan inaugural cadre la salle en voie d'aménagement, deux femmes mettant Apti à contribution pour installer un néon électrique (qui peut évoquer une installation de Dan Flavin). Par le biais d'une coupe sèche et d'un changement d'axe, la caméra, en plan plus



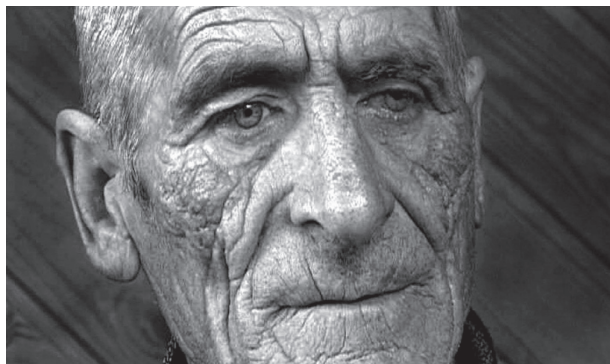
APTI CHEZ LES SOVIETS

rapproché, saisit un groupe d'hommes qui s'échauffent mutuellement et qui en viennent comme naturellement aux mains. La musique diégétique mime une continuité en contradiction avec le caractère syncopé de l'enchaînement des plans. Deux hommes saisissent un tiers qu'ils évacuent de leur espace, visiblement pour le passer à tabac à l'extérieur. La caméra qui saisit l'irruption de cette bouffée de violence affiche son immobilité, se désintéressant du conflit (elle ne fait pas l'effort de suivre les hommes, n'enregistrant que leur sortie et leur rentrée). La consommation massive d'alcool surdétermine la gestuelle et le comportement de ces hommes : nous assistons à une montée de violence dépersonnalisée ; les personnages, dont nous voyons un certain nombre pour la première fois, sont interchangeables – des corps indifférenciés s'agitent sous l'œil vaguement désapprouvateur d'Apti, seul personnage récurrent et par là même reconnaissable. Une tension se noue entre le caractère flottant de la scène et l'irruption de conflits avivés : le film présente une succession d'instantanés quelconques, malgré le caractère prétendument dramatique des situations. Apti qui a activement contribué à la mise en place de la fête se tient en retrait des événements : par son apathie, il désamorçait toute empathie avec les personnages. Il fonctionne bien comme une figure identificatoire, mais, réduit à un état de pétrification, il bloque dans le même temps tout mouvement de compassion. Personnage dysphorique, il se trouve systématiquement placé dans une position de sujétion.

L'univers filmique de *Vivre en paix*, nous ne pouvons que le constater, est étonnamment masculin. Nous ne voyons qu'à deux reprises des femmes, lors de la scène de la discothèque et lors d'un déplacement en bus. Leur discrétion s'explique par la place d'exception qu'elles occupent : constituant la classe laborieuse de ce monde déliquescents, elles sont les seules à déployer une activité qui est maîtrisée. Le trajet en bus

réintroduit l'imagerie des pionnières, voire l'idéal du volontarisme lié au réalisme socialiste. Incarnation des puissances de la terre et de la nature, elles sont les seules figures positives du film, leur déplacement et leur traversée du champ s'opposant terme à terme à l'enlèvement et à l'engluement des personnages masculins dans l'espace. C'est significativement par le biais d'un chant de femme sur la bande-son que le topos romantique du lever de soleil qui point sur le village enneigé et endormi est introduit. Le film oppose une société matriarcale à la déchéance post ou pré-humaine du milieu masculin. Dans cette perspective, les Tchétchènes se tiennent inconfortablement entre deux mondes : en un sens féminisés, ils ont l'initiative de l'action sur sol hostile ; mais participant encore à la sphère masculine, ils subissent un phénomène de rejet. Un plan, dont le sens et la fonctionnalité se refusent pour un temps au spectateur, nous paraît emblématique de ce statut indécis. Suite à la scène conflictuelle entre Aпти, le Russe en partance pour le front et son oncle improbablement héroïsé, Aпти construit une curieuse machine de guerre : la caméra filme en gros plan ses gestes, dont la précision est remarquable ; il semble assembler, avec les dérisoires moyens du bord, un détonateur. La caméra, à travers un long travelling, explore ce curieux dispositif, cet engin à la fois menaçant et préhistorique. Les préparatifs d'un présumé acte terroriste s'avèrent donner lieu à un chauffe-eau artisanal. La lecture rétroactive du plan (c'est à la mise en place d'un phénomène de combustion dont il s'agissait) inscrit Aпти dans une ère artisanale et préindustrielle, à laquelle participe également son père (voir la scène où Sultan reconstitue à partir de débris de verre les fenêtres de l'étable). Le spectateur reconnaît Aпти, filmé en plan très rapproché, grâce aux traits de son visage, déjà ravinés par le temps. L'antagonisme entre l'activité des Tchétchènes et l'aboulie des Russes s'inscrit ainsi à même les corps : les visages d'Aпти et de Sultan sont gravés comme un parchemin, signe

LE VISAGE RAVINÉ DE SULTAN



de leur appartenance à une vie agreste et à une sagesse ancestrale ; au contraire, les habitants du kolkhoze, quel que soit leur âge, ont le visage bouffi et le corps boursoufflé. Peut-être inconsciemment, le film atteste qu'il faut en repasser par des débuts pour mettre définitivement entre parenthèses l'ère soviétique qui a engendré un monde post-humain.

Toute complaisance misérabiliste, toute esthétisation de la misère, est désamorcée à travers deux procédés complémentaires et opposés. D'une part, le processus du filmage peut être mis en avant, les réalisateurs exhibant le processus de l'énonciation filmique au détriment du sujet filmé. Nous songeons aux nombreuses scènes où les images sont volées par la caméra alors qu'il n'y a pas lieu de le faire (par exemple, lorsqu'Apti et un Russe sont filmés à la dérobée, à travers une fenêtre, tandis qu'ils fument et boivent, en proie au désœuvrement). Le spectateur s'identifie alors à la caméra qui ne donne pas prise à un mouvement d'empathie avec les personnages. D'autre part, la caméra peut emprunter le point de vue du *nobody's shot* : à plusieurs reprises, la caméra, sans présence humaine, enregistre la scène, le cadrage demeurant fixe, alors que le point de vue paraît curieusement marqué. Une scène est exemplaire à cet égard : un Russe titubant, entre et sort du champ, se ressert à boire, tour à tour prend à partie et flatte son chien ; la caméra, immobile, posée sur le lit de l'homme, capte la scène qui a l'air apprêtée et mise en scène, alors que la prise risque à tout instant d'être ratée, les déplacements du personnage demeurant aléatoires. La violence et l'excès sont ainsi naturalisés, la brutalité des rapports humains étant pour ainsi dire passée dans les mœurs. Le film repose sur les réflexes de l'opérateur qui doit paradoxalement faire preuve tantôt d'une réactivité aiguisée, tantôt d'une absence prolongée. Tout se passe comme si le point de vue non humain du film unifiait les plans pris à la dérobée : l'origine du filmage repose sur une absence dont la modalité d'existence passe par le maintien du point de vue d'un opérateur mécanique. Autrement dit, l'opérateur ne cherche pas à se faire oublier des personnages, mais à se tenir aux aguets pour saisir implacablement les faits et gestes qui se manifestent face à l'objectif. Le montage souligne le point de vue de l'opérateur, sa présence absente : il déhiérarchise les prises de vue, en multipliant aussi bien les plans imputables à un énonciateur filmique que ceux décollés de toute présence humaine. Aussi le montage s'efface-t-il en vue de préserver le primat du tournage.

Dans une perspective diamétralement opposée, le premier film des réalisateurs, le court-métrage *Le transformateur* (Suisse-Russie, 2003), mime la discontinuité chronologique, introduisant des ellipses de forte ampleur par le biais de cartons, alors que le tournage se fait ostensiblement dans la

continuité. En effet, les deux personnages, pris continûment de boisson, sont habillés à l'identique. De plus, seul l'un d'entre eux a été témoin des éléments relatés, son faire-valoir ne sortant de sa torpeur que pour l'enjoindre à prendre encore un verre. Les fondus enchaînés télévisuels auxquels ont recours les réalisateurs pour éliminer les temps morts font accroire à une hiérarchie du discours tenu, alors que celui-ci se tient à un égal niveau d'indifférenciation : les cartons et les marques de ponctuation reconstituent ainsi une durée événementielle et dramatisent des instants quelconques. Les cartons dans *Vivre en paix*, nous pouvons le remarquer, ont une fonction opposée : ils ne livrent plus des indications temporelles, mais synthétisent des phases d'action qui ne délivrent en fin de compte que peu d'informations au spectateur. Autrement dit, les cartons se signalent dans *Le transformateur* comme marqueurs conventionnels d'un écoulement du temps, alors qu'ils affichent dans *Vivre en paix* une fausse fonctionnalité, en condensant des événements dont les motivations échappent au spectateur (un carton, on l'a vu, nous apprend le retour du père d'Apti au pays, sans donner les raisons de son départ, ni les répercussions psychologiques de celui-ci). Pour revenir à la notion de cinéma direct qui a embrayé notre réflexion, nous soutiendrons volontiers que le court-métrage inverse et court-circuite les traits définitoires du genre : des coupes arbitraires mettent en scène et diégétisent suivant un axe temporel des événements auquel le spectateur n'a plus accès, si ce n'est dans l'après-coup, à travers une succession de photographies en noir et blanc et, pour certaines, anamorphosées (il s'agit de la seconde partie du film, soulignée par une musique diégétique, qui donne à voir tout en mettant à distance la remorque renversée sur le bas-côté de la route). Si le tournage répond bien aux conditions du direct, la reconstruction maniériste du montage fait subir un traitement classique aux événements : des instants quelconques non hiérarchisés sont construits comme des instant prégnants ostensiblement donnés comme factices. Dans *Vivre en paix*, l'écart par rapport au modèle du direct est moindre, puisqu'il s'agit encore de saisir le présent, d'exposer sans légendes des situations non apprêtées. Selon nous, nous assistons en ce cas à une neutralisation par outrance : en l'absence de relations logiques, de motivations causales et psychologiques, des événements à forte teneur dramaturgique sont réduits à des instants quelconques, l'excès et la dépense s'inversant en pure monotonie.

Mais revenons à la tension entre maniérisme et cinéma direct. *Vivre en paix* construit un monde qui est donné à voir comme naturel. Le spectateur assiste à un état présent qui exclut tout phénomène de causalité, c'est-à-dire à des événements prétendument apsychologiques, tout



UN MOMENT DE DÉTENTE EN MARGE
DU TOURNAGE

lien de cause à effet étant suspendu. Les plans, s'articulant dans la disjonction, invalident la notion de temps, d'un passé synthétisé et d'un futur anticipable. Le film donne forme à une pure événementialité, à un présent continu qui désamorçait le récit et sa chaîne causale. Autrement dit, le discours du film met en scène une réalité qui ne fait pas récit : son maniérisme est celui d'une pure événementialité, paradoxe, et ce n'est pas là le moindre tour de force des réalisateurs, auquel le film parvient continûment à se tenir. Par delà le bien et le mal, l'instance du filmage peut être à nouveau investie d'une croyance en l'acte de captation : la fiction de la rédemption, telle que Lars von Trier la reconduit de film en film tout en cultivant un culte croissant du ressentiment, est ici littéralement inversée, *Vivre en paix* minant l'effet de réel et le semblant de vitalité entretenus à si grand frais par les « dogmatiques » du réel. Prenant à revers toute méthode axiomatique et toute visée axiologique, Cattin et Kostomarov mettent en jeu une logique de l'hétéronomie. Naviguant à vue, ils prennent acte d'une inévitable perte de maîtrise d'un univers sur lequel ils n'ont aucune prise. Et quand ils s'en distancient, ils ne parviennent pas pour autant à s'en déprendre et à donner ainsi au spectateur l'illusion d'en être quitte avec cette scène qui insiste dans sa relative autonomie.

Ce n'est peut-être pas un hasard si les réalisateurs filment depuis trois ans le tournage du dernier film d'Alexeï Guerman (chantier entamé quelque trois ans avant leur venue et loin d'être refermé), ce réalisateur constituant l'exemple le plus probant d'une « pollinisation du cinéma de fiction par les techniques du direct » dans un pays du bloc de l'Est. Guerman porte à son plus haut point d'accomplissement l'effritement de l'imagerie du réalisme socialiste déjà mise à mal par les nouveaux cinémas de l'Est. En effet, un film comme *Mon ami Ivan Lapchine* (Russie, 1982) participe déjà de cette postérité maniériste du cinéma direct, notion

que nous avons forgée pour rendre compte de la démarche de Cattin et Kostomarov. Si Guerman contamine le cinéma de fiction par les techniques du direct, la singularité de la démarche de Cattin et Kostomarov a trait à la réinjection d'une démarche qui n'est pas ressortie indemne de son transit par la fiction. Leurs films nous confrontent ainsi en retour à une « pollinisation du cinéma documentaire par les techniques du (nouveau) cinéma de fiction ». Pour le dire crûment : *Vivre en paix* renvoie dos à dos l'entreprise par trop convenue de la documentarisation d'une fiction préexistante à la Vincent Pluss (*On dirait le Sud*, Suisse, 2002 – cf. *Décadrages*, n° 1-2) et celle d'une fictionnalisation du réel à la Jean-Stéphane Bron (*Mais im Bundeshuus*, Suisse, 2003 – cf. *Décadrages*, n° 3).

Le transformateur (Suisse/Russie, 2003, 16')

Son, idée, caméra, montage : Antoine Cattin et Pavel Kostomarov

Musique : Khoronko & Orchestra

Production : Kinoko

Vivre en paix (Suisse/Russie, 2004, 45')

Scénario, caméra, montage, son : Antoine Cattin et Pavel Kostomarov

Production : Kinoko / Solferino Images