

MYTHOLOGIES

CINE-BELGIQUE

En marge de l'exposition que le musée d'Art moderne de la ville de Paris consacre à l'art flamand et wallon, Dominique Paini présente à l'ARC une rétrospective du cinéma belge de 1920 à 1990. Hors des sentiers commerciaux, la découverte d'une sorte de journal intime du plat pays, flirtant avec les grands courants du siècle.

On ne sait pas très bien s'il s'agit de fiction ou de réalité, de document — proche du « cinéma du réel », ou d'installation fantasmagorique, de graphisme pelliculé ou de travail d'artiste. On s'aperçoit que les images bougent, c'est donc du cinéma. Un peu particulier : il rôde dans l'expérimental, il suit une écriture d'images, un discours pictural. Il poursuit l'étonnante liberté, féroce ou gratuite, des avant-gardes, dites historiques. Rôdent, à petits pas comptés, les grandes influences internationales du constructivisme, dadaïsme, surréalisme, conceptuel, qu'on va retrouver, en parallèle, dans l'exposition du musée. Des années 20 aux années 90. La sélection, en forme de rétrospective, évite les produits académiques ou commerciaux.

Ça, on s'en aperçoit très vite, en découvrant des raretés qui procurent un plaisir nouveau, pur, brut, presque modeste, pour le regardeur d'images. Elles ont été exhumées, nettoyées, compilées, retrouvées, présentées et surtout réhabilitées par Dominique Paini. Il y a le côté vieille malle du grenier, le versant mémoire d'un pays, la Belgique, dans son occurrence la plus inattendue, et surtout méconnue. La démarche qui surprend, et semble les rassembler, se situe aux limites du récit, du côté du journal de rue, de bord, ou intime qui s'annoncerait avec ce retournement sur soi exigé par l'autoportrait ou ce qu'on appelle maintenant les « mythologies personnelles ».

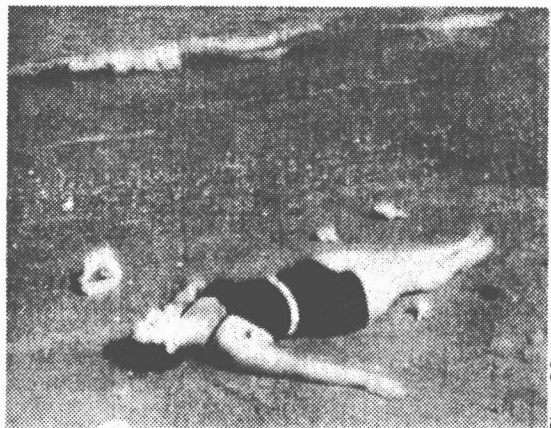
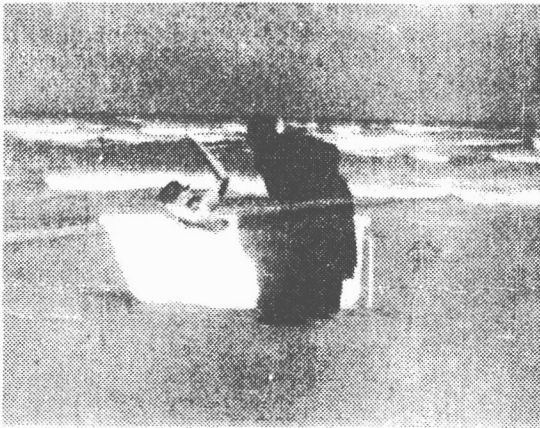
Pourtant, ce n'est pas un cinéma qu'on peut, par flemme, ranger dans

la catégorie d'« artistes », d'art ou sur l'art, même si certains plasticiens (ou autres) ont choisi ce médium (rien qu'une fois, « une fois », comme on dit là-bas, ou plusieurs fois) pour travailler leurs idées et les regarder de plus près. Les frotter, les confronter, à travers le double spectacle de l'œil du tournage et de l'œil de la projection. Mais l'art, et son effet de décalage libertaire, est bien là. Le problème de la représentation, aussi. On s'attachera ici aux raretés, qui durent, parfois, le temps de cuisson d'un ou de trois œufs à la coque.

Charles Dekeukeleire, un plasticien de 22 ans, filme un *Combat de boxe* (1927) dans sa cuisine. Pas de tambouille (sinon très contrôlée), pas d'effets de salle et de pulsions mortifères. Il démarre sur une main qui paie son billet, puis c'est l'affrontement en plan rapproché, en poings qui tambourinent l'écran sur fond de drap blanc. Le graphisme noir/blanc, dense, emprunte la technique du « bougé », une « solarisation » apparaît sur le contour d'un poing (comme on la trouve chez Man Ray), un montage « cut », saccadé, aussi rapide que l'upercut des combattants. C'est l'idée du combat dans sa formalisation presque mécanique qui est montrée, plutôt que la mise en scène d'un rite social. D'ailleurs, les figurants qui font office de public sont traités en négatif, une façon de les soustraire à l'émotion, tandis qu'on superpose, en vue plongeante, les différents pas — chorégraphiés de manière répétitive — des danseurs-boxeurs sur la même image.

L'année suivante, avec *Impatience*, Dekeukeleire réitère son principe rythmique en saccades et cascades d'images feuilletées à toute vitesse. Comme dans la chanson d'Edith Piaf, il s'agit d'une moto. Mais c'est une femme qui conduit le jeu. Aux parties intimes de la machine, visitées en voyeur, correspond la géographie du corps féminin, détaillée comme un herbier. Un tripode s'installe, niant les hiérarchies, entre la montagne (le paysage parcouru par l'engin), la motocycliste (les morceaux de corps fétichisés par le gros plan) et la bécane (autant de pièces détachées par un mécano maniaque). S'intercalent, pour faire lien, des « blocs abstraits » (tâches de vitesse, asphalte, granularités). Sujet et action sont indépendants, ils nient la fiction pour faire apparaître une structure, nette, raide.

On passe à *Magritte*. Contrairement à ses peintures — pointilleuses sur la mise en espace de rébus picturaux —, l'emprunt à l'outil-caméra se fait dans le bordel le plus complet. Aucune construction, aucun effet plastique. Il invite ses amis. Ils s'amusent comme des mômes, mettent en place un



Monsieur Fantômas. Ernst Moerman.

workshop dilettante, et la caméra tourne comme je te pousse. Georgette, sa femme, et les poteaux-poètes du plat-pays défilent en saynètes qui ont pour cadre le salon du peintre. Semble-t-il, après un déjeuner bien arrosé. En avant, pour le *home movie* en super 8 des années 40, bourgeois et bonhomme. De-ci, de-là, on reconnaît certains attributs des scénarios surréalistes : René en melon, Georgette en moustaches, maintenant elle mange une banane, un casque à pointe, un verre d'eau, un œuf, un coquillage, bien sûr un parapluie, un masque de théâtre, un plâtre académique, et nous y voilà, on retrouve le voile du tableau sur le visage de Georgette, transformée en crêpe du même nom, dont les mécènes disaient qu'elle l'obligeait à chausser ses patins pour traverser le *home*.

On ne quitte pas tout de suite le divertissement avec **Ernst Moerman** et son *Monsieur Fantômas* (1937) joué par un grand gaillard svelte et bien bâti, Jean-Michel Smet, oui !, le père de Johnny Hallyday, par ailleurs régisseur et animateur de cabaret. Moerman était un avocat littéraire, un poète qui avait décidé de vivre et de mourir dans une roulotte. Il avait aussi décidé de faire un film, un seul, sans s'inquiéter si quelqu'un, un jour, une fois, l'apercevrait. Ce qui semble une constante des pièces d'exception qui sont montrées au musée, et leur confère un espace de liberté étonnant. Un parfait détachement d'auteur, un désir d'utiliser la caméra, le lendemain le stylo bille, le surlendemain la peinture. Pour le fun. Pour la découverte.

Ici, on trouve une histoire assez cas-

sée sur ce Fantômas hors-la-loi (qui « court le monde à la recherche de la femme qu'il aime »), épinglée de sketches surréalistes ressourcés au symbolisme, de surcroît forçant la dose sur l'anticléricisme et l'antibellisme. Il y a une Ophélie en baignade, un Œdipe en bandeau (« enlevez votre masque, il fait sombre ici »), un landeau à la *Potemkine*, des bonnes-sœurs en short, une clé des songes géante, les Dupon (« d » et « t »), des inscriptions dans le sable, un curé en guêpière et une dactylo dans l'eau.

On quitte les dunes pour retrouver l'élément aquatique avec *Images d'Ostende* (1929) de **Henri Storck**. Considéré comme le grand-père (84 ans), inventeur du « cinéma du réel », d'autre part assistant de Jean Vigo. Ostende est à la fois sa ville

Photos D.R.

●●●



natale et son second film, dont le premier s'appelait *Pour vos beaux yeux*. Et, c'est un peu ce message d'amour limpide et liquide qu'il adresse à sa terre-mer d'origine. Chaque fragment du port est cadré anguleux avec un parti graphique des découpes, renforcé par la lumière contrastée du rendu noir/blanc. C'est plus photographié que filmé, tendance « nouvelle objectivité ». On retrouve des équivalences dans la section « photo » du musée.

La même année **Henri d'Ursel**, aristocrate, filme *la Perle*. Une rareté fondée sur la mise en forme du fétichisme érotique dans laquelle désir, objet, et objet du désir s'intriguent métaphoriquement.

On signalera le travail d'**Edmond Bernhard** avec son fascinant *Echecs* (1972), parmi les cinq courts métrages réalisés. Qu'est-ce qui se passe ? Rien. Ou presque. Les pions avancent sur l'échiquier. C'est inquiétant, fatigant, presque révoltant de beauté passive et tendue. Si on n'est pas effrayé par le cliché sec on dira que c'est à la fois zen et concept. Ça vrille. Ça ratisse finement mais sûrement les circonvolutions du cerveau et du nerf optique. C'est Sol Lewitt, supervisé par Duchamp et Moholy-Nagy.

On n'oubliera pas, dans le genre artiste, les petites prestations de l'artiste (défunt) **Marcel Broodthaers**, roi du décalage teinté d'humour, qui accroche ses petits films à même le mur courbe du musée comme on pose un tableautin aux cimaises. Parmi de multiples curiosités, on choisira *la Pluie* (1969). C'est un « Projet pour un texte » qui jamais ne s'écritra en toutes lettres car la météo en a décidé autrement. Torrentielle, l'averse-performance efface le texte impossible. On citera aussi le curieux **Boris Lehman** (né en 1944), baba-cool et généreux, qui écrit sa vie et celle de son entourage par films interposés. Jusqu'au long-long métrage de *Babel* qui n'en finit pas d'étendre la pellicule, un peu comme on étend le linge (durée : 24 heures). Sorte d'Eustache bruxellois, armé d'une caméra-stylo au long cours qui glisse sur un carnet intime.

Le plus émouvant, et terriblement dur, pour la fin. **Paul Meyer** et son *Klinkaart* (1956). C'est la première journée de travail d'une adolescente dans une briqueterie. Le drame social est retransmis en direct, presque sans parole. La mère l'introduit au droit de cuissage du patron. Rien d'édifiant, que du normal. De l'atteinte, de l'attente. Chaque découpe de situation (avec le lieu, l'univers du travail, la glaise des briques) est filmé calmement, avec une intelligence ethnologique, et ça donne une insoutenable violence. Chaque ombre, chaque éclat, chaque matière renvoient à du pictural flamand (Jerôme Bosch ?), à du sculptural paysagiste. C'est une forme et c'est l'enveloppe d'un fait divers. Une leçon documentaire. Une chronique du réel, c'est-à-dire du symptôme, dont le talent s'appuie sur une économie minimaliste. Simple-ment beau èt brut.

Pascaline CUVELIER

Musée d'Art moderne, 11, avenue du Président Wilson, Paris 16^e, jusqu'au 10 mars. Le programme est distribué au musée, contact : 47236127, poste 357. Important : une Encyclopédie des cinémas de Belgique, Ed. Yellow Now/Arc, 279 pp., par Guy Jungblut, Patrick Leboutte, Dominique Paini, constitue un ouvrage de référence indispensable à la belgitude filmique.

Compte rendu de l'exposition « l'Art en Belgique, Flandre et Wallonie au XX^e : un point de vue » : Libération du 19/12/1990.