



Welcome To The
**AMSTERDAM
STORE**

AMSTERDAM STORIES USA / 2012

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 bénéficié, 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 Leguèbe 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 par 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 McGuffin¹ 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 nord-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 *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



Un film en quatre saisons.

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

le fil arbitraire qui les emmène dans les 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 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.



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.



La seconde contrainte, strictement observée tout au long du film, concerne l'éclairage et la mise en scène des intervenants au cours des entretiens. Le personnage est placé dans une demi-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 transcen-

dantes, 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 [QR28].

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 inverse 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-angular 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 vues 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 contemplent, 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.

Si, par le réel qu'il saisit sans le dénaturer, le film reste un documentaire, il est aussi truffé d'imaginaire. De multiples plans, anodins en apparence, réveillent nos vieux souvenirs de films hollywoodiens, du western au cinéma fantastique. Un

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.

Amérindien torse nu, plumes dans les cheveux, visage bariolé, court dans les bois puis fait glisser son canoë sur le fleuve Hudson – le film ne dit pas que l'homme est un authentique indien Mohawk, universitaire titulaire d'un doctorat, qui, pour



son plaisir, se prête au jeu de la reconstitution historique. Dans les prairies d'Amsterdam, Idaho, un vrai cow-boy, a échangé son cheval contre une moto pour attraper les vaches [QR39]. À Selma, les ombres portées des deux cinéastes contemplent le vieil hôtel où les frères Frank et Jessie James sont descendus. En sortant du cadre, le train de l'Union Pacific qui traverse Amsterdam, Missouri dégage la perspective de la rue principale, déserte, où Rombout et Van Eck, à distance l'un de l'autre, jambes écartées, semblent prêts pour un duel. L'usine textile d'Amsterdam, New York, est désaffectée, toutes les vitres sont brisées mais, tout en haut de la façade, une femme regarde par une fenêtre. Au plan suivant, à l'intérieur de l'usine, la même femme, filmée en surimpression, marche de long en large sur l'immense plateau vide, tel un fantôme. Dans la même ville, un sombre castel de style médiéval construit par l'armée en 1894 fait penser au château de Dracula. Dans la pénombre, les visiteurs marchent sous le regard luisant des animaux naturalisés qui en décorent les nombreuses pièces [QR38]. Au rythme lent d'une musique angoissante, la caméra s'avance prudemment dans une vaste salle obscure. Soudain un ballon traverse le champ en rebondissant, un enfant en T-shirt rouge déboule en sautant sur une échasse à ressort, un autre passe à trottinette devant la caméra surbaissée qui le précède en travelling arrière à grande vitesse: *Shining* s'impose à notre mémoire et vient perturber notre vision du film.

Outre le jeu référentiel à l'histoire du cinéma et les pointes d'humour qui allègent le propos, ces incursions dans la fiction ont bel et bien une fonction : souligner la prégnance des clichés cinématographiques sur la perception du réel, réveiller l'esprit critique du spectateur, l'inciter à réfléchir sur les pièges de l'illusion. Une séquence relative au travail d'un peintre amateur illustre autrement cette nécessité. L'artiste prend pour unique objet de ses nombreux tableaux la vie quotidienne des Amérindiens au moment où sont arrivés les premiers Européens. Il s'informe, lit, accumule des données historiques puis « met de l'ordre dans tout ça » afin d'obtenir la reconstitution la plus fidèle possible d'un univers qu'il n'a jamais vu mais dont il veut obtenir, dit-il, « la représentation parfaite » : « Je veux que le spectateur ressente l'émotion comme s'il vivait l'expérience lui-même. » Les cinéastes s'abstiennent de commenter la chimère de l'artiste et la facture très kitsch de ses œuvres mais, lorsque la caméra s'approche de l'une d'elles et entre dans la scène représentée, des sons se font entendre : hennissements de chevaux, clapotis de l'eau du fleuve. Renforcer ainsi la fiction a pour effet d'accentuer la facticité du tableau et de souligner le fantasme de l'illusion du peintre, auquel le film participe lui-même.

Comme souvent dans le cinéma de Rombout (et plus encore quand il collabore avec Rogier van Eck), le film réfléchit sur ce qu'il est, sur les limites du cinéma documentaire qu'il ne cesse de repousser, sur l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire – grande préoccupation des cinéastes de la modernité (les Resnais, Antonioni, Bergman, Rouch, Godard, Cassavetes, Marker, etc.) qui ont fait de la réflexivité un enjeu primordial. Dans la troisième partie du film, les deux cinéastes dialoguent à propos de leur entreprise. Jusqu'alors, ils ont écouté des histoires. Pourquoi ne pas en inventer une ? En s'inspirant de ce qu'a fait Alain Robbe-Grillet dans *Trans-Europ-Express*, ils échafaudent un scénario : sur la route, une jeune fille, seule sous la pluie, trempée, ferait de l'autostop. Ils s'arrêteraient et la prendraient en charge. Tandis que tous les deux imaginent leur histoire, elle se réalise sous nos yeux. La jeune fille monte à bord du gros 4x4. La caméra fixée sur le capot filme les deux cinéastes à l'avant du véhicule et, entre eux, à l'arrière, la fille qui commence à se déshabiller. « Une vagabonde sans toit ni loi, peut-être une junkie » dit Rob en clignant de l'œil à Agnès Varda. « Il y a tous les ingrédients d'une histoire. Vraie ou fausse. Tu me suis ? » demande-t-il au moment où la fille



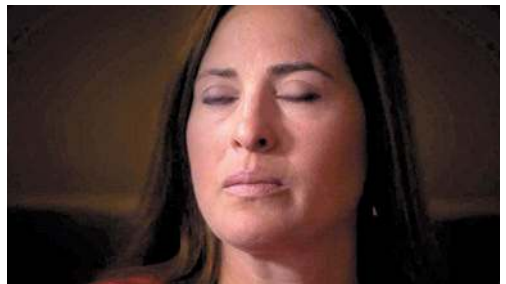
retire son T-shirt et dévoile sa poitrine. La question s'adresse autant au spectateur médusé qui ne sait plus quel film il regarde, qu'à Rogier qui répond « Non, pas vraiment. Où veux-tu en venir ? » « Quand on regarde quelque chose, à la télé par exemple, on ne sait jamais si c'est vrai ou si c'est faux. On projette notre propre imaginaire. Ici, on est dans le Midwest, il pleut mais il n'y a pas d'autostoppeuse. Il y a une jeune femme, une figurante. [...] Elle s'appelle Sabrina. » Après un clap rapide devant le visage de la jeune fille, s'ensuit un entretien avec cette figurante qui parle de son rêve de devenir actrice à Hollywood. Pour Rombout et Van Eck, exposer ainsi les conditions d'énonciation du film était nécessaire pour éviter les clichés les plus ordinaires sur l'Amérique mais aussi pour montrer que la mise en scène n'est pas incompatible avec le documentaire, pour sortir des sentiers battus, pour ouvrir de nouvelles routes, pour défricher un nouveau territoire et élargir les possibilités expressives du cinéma [QR36].

Rombout et Van Eck se sont donné un maître à penser, une figure tutélaire, « la conscience du film », disent-ils : Russell Banks dont ils ont lu les romans et un essai sur l'Amérique et qui a accepté de les recevoir chez lui, en Ohio. Russell Banks connaît bien son pays qu'il a sillonné dans les années 1960. Il a connu Jack Kerouac à la fin de sa vie et écrit une adaptation de *Sur la route* pour Francis Ford Coppola, qui ne la réalisa pas. L'écrivain comprend le projet cinématographique des deux cinéastes, « l'impulsion qui est derrière » et, espère-t-il, son « utilité ». Il devine qu'un film aussi ambitieux pourrait changer leur vision – et peut-être la nôtre – de l'Amérique, et aussi leur personnalité car, « pour les Américains, dit-il, bouger, se déplacer, c'est changer de vie, de caractère, de destinée, d'avenir, d'identité. [...] C'est une grande part de notre identité nationale. » Ces propos ne concernent guère les personnages du film qui, pour la plupart, n'ont pas quitté l'Amsterdam où ils vivent. Ils s'adressent plutôt, implicitement, aux deux cinéastes voyageurs dont le vaste périple pourrait questionner leur identité et changer leur regard sur l'Amérique : « Je peux comprendre un projet comme le vôtre. La démarche arbitraire qui consiste à suivre les différentes Amsterdam à travers les États-Unis est intrigante. Mais évidemment, vous vous servez de cela comme d'une ouverture, comme une porte par laquelle vous entrez dans des pièces qui vous semblent ombragées et sombres et lorsque vous franchirez cette porte, vous pourrez comprendre alors qui vous êtes et ce que vous faites là. » La critique est subtile, qui laisse entendre que les cinéastes ne savent pas dans quoi ils vont mettre les pieds, pourquoi ils sont là, ni même qui ils sont. Puisque, selon l'écrivain, bouger c'est changer (de caractère, de destinée, d'avenir, comme ce fut le cas de Kerouac en 1947), leur long périple devrait les transformer et les amener à regarder l'Amérique autrement. Cependant, à la différence de l'écrivain *beatnick* parti sur la route à l'âge de 25 ans, Rombout et Van Eck n'ont plus l'âge de questionner leur identité. Leur projet est assez mûr pour éviter de prétendre filmer l'Amérique « telle qu'elle est », avec l'innocence trompeuse de celui qui ne l'a jamais regardée. Au contraire, ils ne cesseront d'affirmer et d'afficher leur point de vue de cinéastes hollandais

francophones découvrant un pays « étrange » (« c'est le seul mot qui me vient toujours en tête », dit Rob à la fin du film) et consacreront de nombreuses séquences, durant les longs trajets en voiture, à échanger leurs impressions sur l'Amérique qu'ils traversent, dont ils ne réduisent en rien l'étonnante diversité et qui se révèle bien éloignée de tous les clichés qui circulent à son endroit [QR30].

Malgré sa critique en demi-teinte, Russell Banks a bien saisi l'enjeu du film et lance aux cinéastes un vrai défi : « Je pense qu'il est important de trouver des images qui révèlent la nature de ces vies, ainsi que la forme que prennent leurs désirs, leurs besoins, leurs peurs », et de parvenir à filmer « ce que les gens vivent véritablement ». Le défi est immense, mais il est relevé. Les besoins, les désirs et les peurs font la substance de la cinquantaine de récits de vie récoltés. Chacun repose sur un équilibre plus ou moins variable entre information et émotion. Je prendrai deux exemples, parmi tant d'autres que le hasard a permis aux cinéastes de rencontrer.

Nicky n'aime pas le golf auquel jouent son mari et une grande partie de la communauté d'Amsterdam, Virginie. Criminologue de formation, mais sans profession, elle a fondé un club de lecture pour les femmes car, dit-elle, « un livre vous fait vous questionner vous-mêmes » sur « ces choses qui vous font grandir ». Dans cette petite ville réduite à un terrain de golf bordé de maisons cossues – quatre façades, pelouse et double garage pour grosses cylindrées –, rien ne bouge sur les *greens* qui s'étendent à perte de vue, hormis les voitures électriques qui transportent des joueurs ternes comme des ombres. L'ennui se lit sur le visage de Nicky. La platitude du terrain de golf représente le vide auquel, avec ses amies, elle tente d'échapper en se réfugiant dans les livres. Quand, dans un très long plan sur son visage, elle raconte qu'une dame qu'elle avait aidée et hébergée





à cause de la neige, la veille de Noël, lui avait envoyé une carte dans laquelle elle les appelait, elle et son mari, « ses anges de Noël », elle ne peut retenir une larme. Son histoire, la plus banale qui soit, nous laisse indifférents mais ses larmes disent long du vide de son existence [QR32].

Chesney a 19 ans et est serveuse dans un bar à Great Falls (Montana). Elle rêve d'aller à Dubaï voir la plus haute tour du monde parce que « on ne voit rien de tel par ici, juste le ciel » et qu'il y a des moments où « l'on regarde par la fenêtre et on voudrait être ailleurs ». Ses parents sont divorcés, sa mère est partie vivre au Texas et n'est jamais revenue, son père a fait faillite, elle a vu les banques s'emparer de sa maison, il ne lui reste rien de son passé, seulement cinq photos de son enfance. Elle hait la génération de ses parents qui « ne pense qu'au fric ». Tandis qu'elle continue de parler en voix *off*, elle marche sur les berges enneigées du Missouri, son pas rapide rythmant la cadence d'un long travelling d'accompagnement. Chesney voudrait aller en Afrique pour « rencontrer quelqu'un qui soit né là-dedans, qui sache ce que c'est que de marcher une heure pour avoir de l'eau potable [...]. Il y a des Américains qui ne boivent même pas l'eau du robinet. » Elle ne comprend pas la politique des États-Unis : « Notre pays est un pays magnifique. Nous sommes un peuple libre, mais en même temps [il y a] tout ce que l'on fait pour être libre, [...] aller dans d'autres pays, les enva-

hir et leur dire : « Vous ne faites pas comme nous en Amérique. Pourquoi ne faites-vous pas comme cela ? » On ne peut pas éternellement faire cela sans conséquences. » Filmée de loin, en plan fixe, Chesney erre seule au milieu d'un champ enneigé, sous les câbles d'une ligne à haute tension, puis disparaît petit à petit, comme un fantôme, dans un fondu enchaîné qui laisse la blancheur de la neige reprendre ses droits sur l'image [QR37].

Les portraits de ces deux femmes créent des liens entre leur être au monde – l'ennui, la solitude, le rêve, la relation avec l'autre, le rapport au passé ou à l'avenir – et le microcosme dans lequel elles vivent, d'où elles ne peuvent s'échapper et qui les détermine. Il fallait le golf, sa superficialité, l'ombre des joueurs dans leur voiturette électrique pour qu'on comprenne qu'une simple carte de Noël puisse faire pleurer Nicky. Il fallait que Chesney marche dans la campagne enneigée et qu'un fondu enchaîné la « fantômise » pour donner du sens à son rêve de Dubaï. L'une et l'autre semblent prisonnières de leur destin, enfermées dans leur petit univers d'où rien ne semble pouvoir les faire sortir.

Le destin et la liberté. Une obsession philosophique que Rob Rombout ne cesse de questionner dans la plupart de ses films. Pour certaines communautés protestantes américaines, le destin est édicté par Dieu et s'appelle « prédestination ». Le pasteur Jack explique le sens de ce concept : « Pour moi, la prédestination veut simplement dire que l'ultime destination est déjà déterminée mais que l'on a la totale liberté d'écrire les chapitres de notre vie, ceux qui nous mèneront à l'ultime destination. Dieu met sur ma route des éléments qui me poussent dans une direction précise, mais il ne me force jamais à prendre ce chemin. Il me donne la liberté de le prendre de mon propre chef. » Le pasteur officie à Amsterdam, Montana, où un commerçant a construit devant son magasin un moulin en bois qui rappelle les origines hollandaises des fondateurs de la petite ville. Des racines dont les habitants sont fiers et auxquelles ils se réfèrent. Carly aussi est fière de son ascendance. Elle a repris le garage fondé en 1937 par son grand-père, un homme bon à qui ses clients faisaient confiance. L'héritage ne fut pas que commercial. Le garage a conservé sa bonne réputation. De génération en génération, des valeurs ont été transmises qui guident encore la conduite de Carly. Rob dit qu'elle était « prédestinée pour reprendre [le] business ». Mais elle n'y croit pas trop : « Oui, d'une certaine manière, mais j'ai la liberté absolue de tout foirer. » Carly roule dans une ancienne voiture des années trente qui a sans doute appartenu à son aïeul. La voiture tourne à plusieurs reprises autour du moulin puis s'efface doucement, disparaît tel un fantôme [QR38]. Cette mise en scène illustre symboliquement le point de vue critique des cinéastes sur ce petit monde qui tourne en rond et dont on ne sort pas : « Tous ces lieux traversés sont le fruit du passé, de l'esprit pionnier, fondés en huis clos, loin du monde. Vivre aisés et isolés



dans un espace géographique où le centre n'existe plus. Seul l'individu est responsable de ses choix, face à Dieu. N'avoir confiance que dans le monde concret, matériel, ce qu'on voit, ce qu'on touche. Tout ce qui est autour est inconnu, menaçant, étrange. » [QR35]

Le rêve américain est une autre forme de croyance en la toute puissance du destin. Peut-on encore y croire ? Est-il encore possible de sortir de sa condition, d'échapper au déterminisme social ou à la prédestination divine, de vivre une aventure et peut-être de devenir un autre que celui que l'on est ? Ces questions, les réalisateurs d'*Amsterdam Stories* ne cessent de les poser à leurs témoins. Certains, comme Carly, sont restés là où ils sont nés, d'autres ont tout quitté pour réaliser leur rêve. Veronica a traversé clandestinement la frontière du Mexique pour venir vivre en Californie, où elle a été engagée par Peter Calf qui, lui, avait quitté Vancouver avec sa famille pour construire sa ferme et cultiver des amandiers. Deux trajectoires qui se sont rencontrées à Amsterdam, Californie, mais où Peter reste le patron de son entreprise et Veronica son employée. Le rêve américain n'a pas encore brisé le plafond de verre. Quand le patron part inspecter ses plantations, la caméra s'élève très haut et le montre tout petit, minuscule au milieu de ses amandiers en fleurs [QR40]. Adrian Cronauer, l'ancien présentateur de la fameuse émission de radio « Good Morning Vietnam⁵ », pense que les Américains partagent ce même esprit du *can do*, ce sentiment optimiste qu'ils peuvent tout faire, même devenir président des États-Unis. Selon lui, l'idée « que tu peux faire ce que tu veux, que tu peux accomplir ce que tu veux, pourvu que tu travailles dur » est très

ancrée dans la mentalité américaine [QR31].

Russell Banks nuance : « Il est facile d'utiliser cette croyance pour que les gens se sacrifient pour un résultat pas toujours positif. Tant que ça fonctionne, c'est vraiment un rêve. Mais quand ça ne marche pas, quand ça n'a pas été possible pour des millions d'Américains, comme c'est impossible aujourd'hui pour des millions de plus que dans le passé, alors ça devient un cauchemar. » Nombre d'histoires racontées dans *Amsterdam Stories* confirment ses propos et rappellent que tous les Américains n'ont pas la même chance de pouvoir échapper à leur condition sociale et surtout raciale. La femme du shérif Wiley



5. Émission rendue populaire par le film de Barry Levinson, dans lequel Cronauer est interprété par Robin Williams.

Griffin est institutrice. Sur les trente élèves de sa classe, elle sait qu'une dizaine va tomber dans la criminalité et se retrouver dans la prison que dirige son mari. La caméra suit le shérif et sa collègue afro-américaine qui font le tour des cellules vitrées dans lesquelles les prisonniers en tenue rayée font signe aux visiteurs. La plupart sont des Noirs. Le shérif ne connaît peut-être pas la fameuse phrase de Victor Hugo (« Ouvrez une école, vous fermerez une prison »), mais il sait que, s'ils avaient eu un diplôme, les anciens élèves de sa femme ne seraient pas dans sa maison d'arrêt. « Croyez-moi, dit-il, c'est plus dur d'être prof. »

Depuis les négriers qui enlevèrent leurs ancêtres jusqu'à tous les George Floyd qui, aujourd'hui encore, sont victimes du racisme et des violences policières, le destin des Afro-Américains est une longue tragédie qui se perpétue au fil du temps. Pour comprendre que le rêve américain est un mythe et que le destin ne relève pas de la volonté de Dieu mais de celle des hommes, il fallait qu'*Amsterdam Stories* soit aussi un voyage dans le temps. Rombout et Van Eck ont préféré recourir aux documents photographiques plutôt qu'aux archives filmiques ou télévisuelles pour ancrer certaines histoires personnelles dans l'histoire des États-Unis, qu'elles éclairent d'une lumière vivante. Charles, face caméra, tient dans ses mains la photo de son frère, Medgar Evers, célèbre militant de la cause des droits civiques, assassiné par le Klu Klux Klan en 1963. Tandis que Charles vieillissait, Medgar est resté jeune pour l'éternité. Soixante ans séparent désormais ces deux visages aux destins si différents, réunis devant la caméra. Aujourd'hui, Charles dirige une radio de service public qui se veut la voix des Noirs et des Blancs, des riches et des pauvres et de toutes les minorités. Comme son frère, Charles s'est engagé dans la politique et est devenu le premier maire noir de l'État du Mississippi. Pendant qu'il raconte sa vie, défilent les photos des funérailles de Medgar au cimetière d'Arlington, à Washington, où il est enterré non loin de John F. Kennedy. Medgar est mort jeune mais son combat et son assassinat ont contribué à l'approbation du *Civil Rights Act* voulu par Kennedy et voté par le Congrès. Charles a vécu longtemps – il avait nonante ans quand Rombout et Van Eck l'ont filmé – mais sa vie dans l'ombre de son frère défunt n'a pas marqué l'histoire. De ces deux destins différents, le film garde la trace de ce qui les relie [QR33].

Malgré la loi sur les droits civiques, certains États du Sud ont continué de multiplier les discriminations pour empêcher les Noirs d'exercer leur droit de vote. De passage par Selma, Alabama, les cinéastes rencontrent Ellen qui, en 1965, avait participé à la première marche réclamant la fin des discriminations. Pendant qu'elle parle, les photos montrent la longue file des marcheurs qui veulent se rendre à Montgomery, la capitale de l'État. Après le pont Edmund Pettus franchissant le fleuve, les policiers en rang barrent la route, lancent des grenades lacrymogènes, chargent à cheval et matraquent violemment les manifestants. Quatre-vingt-quatre blessés sont étendus sur la chaussée. Tenues en main sous l'œil de la caméra, les photos défilent les unes à la suite des autres, comme autant de moments figés dans le passé



que la parole d'Ellen ranime. La télévision aussi a filmé la scène. Kevin, archiviste à Selma, explique que les téléspectateurs ont été horrifiés de voir comment des Américains traitaient d'autres Américains. Plusieurs mois plus tard, après deux autres marches et des assassinats perpétrés par le Klu Klux Klan, une nouvelle loi interdit les discriminations raciales dans l'exercice du droit de vote. Ce fut une grande victoire pour les Afro-Américains qui sont parvenus à changer le cours de leur tragique destin. Mais alors, dit Kevin, les Blancs ont quitté Selma, avec leurs entreprises et leur argent. Les commerces ont fermé. Aujourd'hui encore, la ville souffre du manque de travail.



L'association de la parole vivante des témoins avec des photographies d'un passé lointain qui les concerne crée parfois des moments d'intense émotion. Dennis Gallagher, vétéran du Vietnam où il a été envoyé à l'âge de dix-huit ans, pleure en se souvenant de ses angoisses, quand il se demandait chaque jour si ce serait le dernier. Il a fait beaucoup de choses dont il a honte: « Je pense que la guerre est la plus grosse bourde que l'être humain puisse commettre. » Sur ses paroles défilent des photos prises au Vietnam par de grands photojournalistes. Un bourdonnement d'hélicoptères et des rafales de mitraillettes accentuent l'emprise des images. L'une d'elles est la célèbre photo de Horst Faas montrant le visage d'un très jeune soldat aux yeux clairs qui a écrit sur son casque « *War is Hell* ». Ces mots font l'effet d'une

balafre sur la beauté angélique de ce visage qui nous regarde en souriant. Ce jeune homme n'a jamais été identifié mais le spectateur ne peut s'empêcher de penser que ce regard hypnotique surgi du passé pourrait être celui de Dennis, à jamais hanté par ses souvenirs de l'enfer qui a calciné sa jeunesse [QR29].

À côté des images photographiques que les paroles des témoins rendent à la continuité du temps, d'autres motifs récurrents dans *Amsterdam Stories* synthétisent la conjonction du passé et du présent, de la vie et de la mort. La taxidermie et les animaux naturalisés reviennent à trois reprises. De longs travellings s'attardent sur les têtes de cerfs, de biches et de chevreuils qui décorent le château médiéval d'Amsterdam, New York. À Amsterdam, Ohio, la maison d'un amateur de safari est encombrée de têtes de buffles, girafes et éléphants. Le motif et sa symbolique sont développés lorsque les cinéastes rencontrent Steven, chasseur et taxidermiste à Amsterdam, Missouri. En habit de camouflage qui le fait ressembler au Chewbacca de *Star Wars*, Steven pratique la chasse à l'arc. Les animaux qu'il abat deviennent des trophées dans son atelier de taxidermiste. Son business attire ses collègues chasseurs qui lui apportent leurs prises. Le cerf est son « pain quotidien ». « Le plus difficile, c'est de leur donner l'air réel » dit-il, en montrant des yeux de verre à la caméra. « Je ne crée rien que Dieu n'ait déjà créé », oubliant qu'il a dû donner la mort à la créature à laquelle Dieu avait donné la vie. La mort, chez Steven, est un impensé qui s'accorde bien à sa justification aberrante de la chasse et à sa méconnaissance de la vie animale: « Une des choses les plus importantes, pour moi, aux États-Unis, c'est nos droits et notre liberté de port d'arme. Sans arme, pas de chasse. Sans chasse, pas moyen de préserver les animaux qui souffriront plus si on les laisse seuls mourir de faim sans habitat. » Bêtise ou sornioiserie, le propos cache mal le plaisir réel que Steven prend à abattre le gibier: « Il faut s'approcher des bêtes pour les tuer, dit-il. C'est bien plus palpitant. » Son atelier est une ménagerie endormie pour l'éternité. En de longs et lents travellings, la caméra passe en revue les animaux qui veillent dans la pénombre d'où se distingue le léger reflet de leurs yeux de verre. Dans une atmosphère inquiétante, soutenue par la musique lente, défilent en très gros plan des têtes de biche, chevreuil, perdrix, coq de bruyère, brochet, loup, lièvre. La dernière tête filmée est celle de Steven lui-même, immobile, l'œil brillant dans l'obscurité morbide, comme embaumé par la caméra. Ces animaux momifiés qui donnent l'illusion de la vie, ces morts-vivants figés pour l'éternité accentuent l'effet d'étrangeté voulu par les cinéastes mais symbolisent aussi, implicitement, l'idée que ceux qui les transforment et les collectionnent vivent eux-mêmes dans un monde qui semble devenu immobile.

Rombout et Van Eck partagent un attrait particulier pour un endroit qu'ils





visitent dans chaque Amsterdam : le cimetière. Chez les écrivains et les peintres romantiques, le vieux cimetière battu par les vents exprimait l'état d'âme mélancolique du poète attiré par la mort et les mystères de l'au-delà. Rien de tout cela ici : les pelouses sont tondues, les tombes fleuries et pavoisées de petits drapeaux. C'est là qu'on retrouve les sépultures des premiers pionniers hollandais ou des stèles évoquant une tragédie passée, comme la catastrophe minière qui endeuilla toute la ville d'Amsterdam, Ohio, en 1910. Parfois, les stèles les plus anciennes commencent à s'affaisser, les grilles ne ferment plus, les herbes ont poussé et le cimetière à l'abandon est tout ce qui subsiste d'une ville disparue, comme à Amsterdam, Pennsylvanie où un joueur de cornemuse profite du lieu paisible pour exercer son art sans embêter ses voisins. Le cimetière est un lieu de rencontre entre les morts et les vivants, entre le passé et le présent, entre le paysage et les visages de ceux qui y ont vécu, un lieu où le destin conduira tous les personnages du film et où ils reposeront aux côtés de ceux qui les ont précédés. Le cimetière est l'emblème d'*Amsterdam Stories USA*.

Rombout et Van Eck ne sont pas les premiers à avoir pris la route pour partir à la découverte de l'Amérique et en rapporter des écrits ou des images. Certains sont cités dans le film (Kerouac), d'autres non, selon qu'ils ont dû s'en inspirer ou s'en démarquer. Le fil arbitraire qui structure

le film rappelle celui de *Route One/USA* de Robert Kramer (1989) parti à la rencontre des Américains vivant aux abords de la route n° 1 qui longe toute la côte est des États-Unis. Ce *road movie* accompagne un personnage fictif, Doc (interprété par Paul McIsaac), alter ego du cinéaste, qui, après dix ans d'absence, redécouvre son pays en s'interrogeant sur lui-même. Tout le long des 5 000 km de son voyage, il traverse des paysages, des banlieues, des sites qui parlent de l'histoire

des États-Unis (de la Guerre de Sécession à celle du Vietnam) et rencontre des communautés très variées aux idées souvent opposées. *Amsterdam Stories* est aussi un voyage dans l'espace et dans le temps de l'Amérique mais entrepris par deux cinéastes d'origine hollandaise qui débarquent dans un pays étranger, qui jouent leur propre rôle de cinéastes à l'écoute des histoires que leur racontent les gens qu'ils rencontrent. La comparaison s'arrête là car l'Amérique de Kramer est industrielle et banlieusarde, la nature y est détruite, tronçonnée, saccagée et nombre de ses habitants sont exclus, marginaux, clandestins, en détresse – l'ensemble constituant un portrait désespéré d'une Amérique en déclin couleur de rouille. Rombout et Van Eck sont plus intrigués par l'étrangeté d'un pays qu'ils découvrent mais aussi plus émerveillés par les beautés naturelles qu'il recèle et plus attirés par les Américains ordinaires, ni riches ni miséreux, ni prétentieux ni parias.

Leur périple rappelle aussi celui de Robert Frank, photographe d'origine suisse installé aux États-Unis depuis 1947 et qui, avec sa famille, a sillonné tout le pays pendant deux ans, en 1955 et 1956. On retrouve dans *Amsterdam Stories* nombre de motifs photographiés par Frank, la route, ses à-côtés, les automobiles et les gens qui les conduisent, les stations-services, les bars, les clients et les serveuses. Dans son livre devenu célèbre, *Les Américains*⁶, Frank dispose ses photos en ordre dispersé, une façon de souligner le morcèlement d'une société inégalitaire où règnent la solitude et l'exclusion. Rombout et Van Eck partagent avec lui la primauté d'un regard subjectif sur une Amérique différente de l'image positive et communautaire qu'elle veut donner d'elle-même, mais ils n'adhèrent pas à sa vision sombre, pessimiste et mélancolique. Leurs images cadrées au cordeau, à distance, sont plus proches des photos d'un autre maître de la photographie américaine, Walker Evans, qui a arpenté le territoire des États-Unis durant la Grande Dépression dans les années 1930. Travaillant pour divers magazines (*Fortune* principalement) et pour la *Farm Security Administration*, Evans a contribué au plus grand inventaire photographique de la société et de la culture américaines jamais entrepris dans ce pays. Son « style documentaire », comme il l'appelle, revendiquant le double héritage de Gustave Flaubert (pour le style) et d'Eugène Atget (pour le document), se caractérise par sa neutralité froide face aux lieux qu'il photographie d'où toute vie est souvent absente : maisons, bars, stations-services, usines, cinémas, devantures de commerces garnies d'enseignes publicitaires, rues désertes surmontées de fils électriques, séries d'habitations identiques, ornements de façades, vieilles maisons en bois délabrées ou abandonnées, affiches de spectacles collées sur les murs. Chaque photo d'Evans doit être vue comme un ensemble de signes qui, indirectement, parlent des gens qu'on ne voit pas mais qui vivent dans ces lieux et les inscrivent dans une histoire, une culture, une

6. Refusé en un premier temps par les éditeurs américains, le livre a été publié en France, par Delpire, en 1958 et a connu depuis lors de nombreuses rééditions.

société. À l'inverse, quand il photographie une personne, il s'approche de son visage qu'il cadre sobrement, de face, avec une certaine froideur dénuée de toute expression particulière. C'est un travail équivalent sur les signes qui associent des personnes et des lieux qu'on retrouve dans *Amsterdam Stories USA*, avec un même souci du cadrage neutre, un même partage entre gros plans sur les visages et plans larges sur les paysages, un même attrait pour les traces du passé, un même goût pour l'architecture vernaculaire, les enseignes publicitaires et les façades de maisons, en somme un même « style documentaire ». En 1930, Walker Evans s'est arrêté à Amsterdam, New York où il a photographié une rue bordée d'usines textiles. La photo est montrée dans le film, devant la même rue aujourd'hui dont tout un côté a été détruit. Stephen Haven, un poète qui séjourne dans cette ville, reproche à Evans de n'avoir pris qu'une seule image à Amsterdam, de ne pas avoir photographié ceux qui y travaillaient, de n'avoir pas compris que les usines allaient bientôt fermer. Mais Haven oublie qu'une photographie n'est jamais seule, qu'elle s'inscrit dans un ensemble qui ne se limite pas, dans le cas précis, à une seule ville, que toute l'œuvre d'Evans, saisie globalement, parle de l'Amérique de la Grande Dépression comme *Amsterdam Stories USA* de l'Amérique d'aujourd'hui [QR27].



De 1930 à 2012, l'Amérique est devenue une puissance mondiale. On pourrait penser que cet impérialisme l'a changée. Pourtant, à regarder toutes les images prises de génération en génération par des photographes et des cinéastes qui l'ont traversée de part en part, malgré leurs moyens et leur projet différents, quelque chose persiste, l'impression vague mais douloureuse d'un destin inexorable. Les petites villes, les campagnes, les banlieues et ceux qui y vivent avec difficulté, entre petits bonheurs et grandes misères, n'ont pas connu l'âge d'or des grands groupes industriels et des métropoles à l'architecture hautaine. Si l'Empire américain est aujourd'hui en déclin, l'Amérique profonde vue par Walker Evans, Robert Frank, Robert Kramer, Rob Rombout et Rogier van Eck ne semble pas avoir beaucoup changé. D'une vieille baraque abandonnée photographiée par Evans à une autre filmée par Rombout et Van Eck,

1. Walker Evans. – 2. *Amsterdam Stories USA* / South.

toutes deux flanquées d'une publicité pour Coca-Cola, le raccourci est sans doute rapide mais l'impression demeure que cette Amérique-là n'a pas connu le rêve américain.

Pourquoi filmer ? Tout documentariste, pour autant qu'il soit motivé par autre chose que l'argent, se pose cette question. *A fortiori* quand son projet l'emmène loin des événements sensationnels qui font l'actualité ou des gens illustres qui attirent les foules. Rombout et Van Eck ont interrogé à ce sujet Russell Banks qui, comme tout écrivain, a dû aussi se demander : « Pourquoi écrire ? ». Le romancier n'a su que leur répondre et leur a renvoyé la question : « Et vous, qui êtes-vous ? Que faites-vous là ? », les obligeant à réfléchir et à répondre dans leur film. En route, les cinéastes ont rencontré des gens infiniment moins célèbres que Russell Banks mais qui, indirectement, ont apporté des éléments de réponse à leur question. À Selma, Ellen parle de la tradition orale, de ses grands-parents qui racontaient des histoires. « Maintenant, c'est le boulot des musées et des livres d'histoire. C'est à eux de transmettre cet héritage, [...] afin de s'assurer que ces histoires et l'Histoire ne tombent pas dans l'oubli. » Transmettre des histoires pour lutter contre l'oubli, c'est ce que fait *Amsterdam Stories USA*.

Cindy Kelly publie une revue de poésie. Elle a écrit un texte sur sa ville, Amsterdam, Ohio, une ancienne cité minière aujourd'hui dévastée par la drogue. Elle dit cette phrase étrange : « La ville est pleine de gens qui savent que les conteurs savent mieux faire pousser les jardins que les chimistes. » Les conteurs dont elle parle sont les gens ordinaires qui racontent des histoires comme ils cultivent leur potager. Rombout et Van Eck les ont entendues, ont récolté leurs semences, les ont fait germer, ont éclairci les plants puis les ont repiqués dans la terre épaisse de leur film et les ont palissés contre le mur de la grande Histoire. Eux aussi sont des jardiniers et des conteurs. Les fleurs qu'ils ont semées entre les carrés de légumes racontent d'autres histoires, la leur et celle de leur jardin américain. Entre toutes les platebandes, ils ont tracé des chemins et, au détour d'un sentier, ils ont ouvert une perspective sur un beau paysage. Dans *Amsterdam Stories*, le spectateur se promène comme il le veut. Il peut suivre la grande allée qui le traverse d'un bout à l'autre ou s'en écarter, enjamber un parterre, humer les fleurs, goûter un fruit, puis s'en aller récolter d'autres histoires un peu plus loin. Les jardiniers ne lui reprocheront pas de suivre un autre circuit. Même si le soleil n'y brille pas à toute heure, leur jardin est vaste, foisonnant et beau en toute saison.

COMMENTAIRES

□ Quand Rogier et moi avons présenté *Amsterdam via Amsterdam* aux États-Unis, où le film a obtenu quelques prix, nous nous sommes rendu compte qu'il existait quinze Amsterdam dans ce pays. Si on les met tous en ligne sur une carte, on obtient un trajet qui va d'une côte à l'autre. Nous avons décidé de continuer l'aventure, en tournant un *road movie* (*Amsterdam via Amsterdam* est un *sea movie*...).

C'était un peu un prétexte pour filmer l'Amérique inconnue, celle des petites villes (*Small Town America*), où il n'y a rien à voir.

□ Nous sommes partis d'une première idée, géographique: commencer à New York, l'ancien New Amsterdam, et finir en Californie. J'ai fait de mon côté des repérages autour de New York, et Rogier a visité la petite Amsterdam de Californie.

Il y a eu quatre tournages d'environ six semaines chacun. On a d'abord filmé le début et la fin, L'Est et l'Ouest. Un troisième tournage dans le Sud, et le Midwest pour finir... la partie la plus étrange.

Au cours du troisième tournage, on est retournés à New York, parce qu'on sentait des manques dans la première partie. Il n'y a que cette ville qui a été ainsi visitée deux fois. Parce que New York, c'est grand, et parce que le début d'un film, comme la fin, c'est important.

Au début du premier épisode, dans l'Est, le départ avec Edgar Oliver se fait dans le noir. Quelque chose qu'on ne peut pas imaginer en télévision, parce que le spectateur risquerait de zapper. Surtout si la voix qu'il entend est bizarre. Edgar Oliver parle lentement, d'une voix qui fait penser à celle de Hannibal Lecter dans *Le Silence des Agneaux* (1991).

□ L'épisode le plus étrange est le troisième, dans le Midwest. Dernier tournage dans une région insolite. Dialogues en néerlandais, nous nous sommes permis d'être plus personnels [QR34].

□ Tout le travail s'est étalé sur plus de deux ans, sans aucune pression, en toute liberté,

avec à tout moment du plaisir, et j'ai eu le sentiment d'une grande harmonie pendant ce tournage.

□ Nous ignorions quelle serait la durée du film. Le projet initial, avec la RTBF, c'était deux heures au maximum. Quand on a fini le premier montage, en coupant déjà beaucoup de matière, il restait... six heures! Le responsable de l'unité documentaire, Wilbur Leguëbe, a tenu à défendre le film, et l'a programmé en quatre chapitres de nonante minutes. Et malgré sa durée, le film a été programmé et primé dans des festivals.

La première a eu lieu à Amsterdam, au Festival du film documentaire.

□ Les portraits: quand on arrive quelque part, on n'a pas repéré les lieux, c'est parfois le hasard qui intervient, parfois il y a un peu plus de stratégie. Dans l'Indiana, on nous a parlé d'un ancien militaire, assez autoritaire, presque centenaire, nommé Junior. Il ne fallait surtout pas parler avec lui. Donc on est allés le voir pour lui parler. Les gens du village ne l'aimaient pas. Junior a prévu de se faire incinérer, et de faire répandre ses cendres depuis un avion sur le village. C'est une histoire minuscule, mais géniale: une fois mort, il va encore faire subir sa présence aux villageois.

□ Une séquence est basée sur le film de Robbe-Grillet, *Trans Europ-Express* (1966). Nous racontons une histoire avec un personnage et puis ce personnage apparaît, comme dans une fiction. Est-ce vrai ou pas vrai? Le spectateur ne sait plus qui manipule qui. On joue avec lui. Juste au moment où il pensait que le personnage est fictionnel, il paraît réel. Une actrice parle, face à la caméra, de sa vie, ses ambitions. Puis on déstabilise avec un entretien de profil, on met le personnage à gauche, à droite, au centre, profil gauche, profil droit... « cubiste », comme disait van der Keuken. Le son est continu. C'est aussi la démonstration qu'on peut jouer avec des formes dans un documentaire.

□ Dans le Montana.

Le film démarre comme les autres dans le noir. On entend la voix de Russell Banks. Une

analyse de l'Amérique contemporaine. Puis durant cinq minutes, avec son commentaire, on avance, en plan-séquence, sur une route enneigée (La caméra Canon 5D est attachée à la voiture).

Un peu plus tard on rencontre Chesney, une serveuse d'un coffee bar. Une Américaine qui voudrait aller là où il y a de grandes tours. À Dubaï. Elle fait l'analyse de l'Amérique à partir d'un détail, d'une histoire banale, le divorce de ses parents, et elle aboutit à quelque chose d'important, son pays qui prend une mauvaise direction. Son analyse est de plus en plus impitoyable.

Les deux discours sur l'Amérique se complètent, mais à la fin, j'ai l'impression que la serveuse me faisait mieux comprendre les USA.

□ Une autre fois, dans le Montana, nous sommes arrivés dans un bled nommé Amsterdam.

C'était dimanche. On cherchait des personnages. Alors on est allés à l'église.

Le meilleur, c'était le pasteur : fédérateur, il a l'habitude de parler. Puis une fille, en réalité, patronne d'un garage qui vend des voitures. Elle est obligée (c'est son destin) de préserver l'honneur de l'entreprise familiale, son grand-père est entrepreneur de l'année. C'est un poids pour elle.

Quel lien entre ces deux personnages ? Le mot-clé sera « prédestination ».

Double entretien sur ce thème, une réelle mise en scène. Le village est réduit à deux personnes. Une cohabitation de visions dans un plan.

□ *Amsterdam Stories*

Comme le titre l'indique, on a pour chaque Amsterdam « une histoire », comme un petit film. Cela crée une structure discontinue, avec des films dans le film.

À Amsterdam Montana, ce sera *Car dealing and ethics* : le pasteur est intervenu pour empêcher la copine d'un jeune soldat en mission d'utiliser la voiture qu'il venait d'acheter pour s'envoyer en l'air avec d'autres.

□ Une autre petite histoire : celle d'un dentiste nommé Robert (quel hasard !) Amsterdam. Un homme qui a bien réussi et que tout

le monde apprécie grâce à son nom de famille : Amsterdam. C'est mieux que ses origines juives, qui ne sont pas toujours appréciées de ses patients.

□ Une méthode empruntée au cinéma de fiction.

En postproduction, nous avons refait un dialogue en voiture : nous nous sommes assis dans une demi-voiture avec volant, face à un écran où la séquence était projetée.

C'est loin de l'idée qu'on se fait de la réalisation d'un documentaire.

GÉNÉRIQUE

Scénario, concept visuel, réalisation, supervision du montage : Rob Rombout et

Rogier van Eck.

Image : Benjamin Wolf.

Assistants à la prise de son des interviews :

Colin Bannon, Matthew J. Menter, avec la collaboration de Trevor Cohen.

Commentaires : Rob Rombout et Rogier van Eck

Traduction des entretiens : Paula Cook.

Traduction des poèmes :

Johan Frederik Hel-Guedj.

Montage image : Fanny Roussel,

Alice de Matha, Frédéric Dupont.

Montage son : Guillaume Berg, avec l'aide de Nasrine Sadraee.

Bruitage : Marie-Jeanne Wyckmans.

Musique originale : Hughes Maréchal,

interprétée par Fabrice Alleman (saxophone) et Isabelle Dumont (chant).

Chanson *I'm alone* composée par Hughes Maréchal. Paroles et chant : Victoria

Rummler.

Musique additionnelle : *Clarinet Concerto II*,

(Robert Livingston Aldridge), *La traviata*,

(Giuseppe Verdi), *Greenfields* (The Brothers Four).

Mixage : Rainier Buidin.

Étalonnage : Mike Joris (Lustre / Studio L'Équipe).

Production : Saga Film (Hubert Toint et Jean-Jacques Neira) – RTBF Secteur documentaire (Wilbur Leguëbe).

Coproduction: Wallonie Image
Production – Pieter Van Huystee
Film (Amsterdam).

Coproducteurs associés: Rob
Rombout et Rogier van Eck.

Avec l'aide du Centre du cinéma et
de l'audiovisuel de la fédération
Wallonie-Bruxelles et de VOO.

Diffusion : RTBF 2013, 2015, 2017.

Festivals: Sélectionné à

l'International Documentary
Filmfestival Amsterdam (2012) –

Prix du public au 10^e Festival
international du film indépendant

IndieLisboa (Lisbonne, 2013) –

Grand Prix « Dragoslav

Antonić », 22nd International
Festival of Ethnological Film

(Belgrade, 2013) – Sélectionné au
Festival international du livre et du

film « Étonnants Voyageurs »

(Saint-Malo, 2013) – Sélectionné au

Mois du documentaire (Paris

2013) – Sélectionné au Festival
international du film documentaire

de Taiwan (TIDF, 2014) – Nommé
« Meilleur long métrage

documentaire » aux Magritte du

cinéma (Bruxelles, 2014) – Invité au

Studio national des arts

contemporains, (Le Fresnoy,

France 2015) – Sélectionné au

Festival international de Tiburon

(USA, 2016) – Sélectionné au 11th

Annual KAFFNY Infinite Cinema

(New York, 2017) – Présentation

spéciale au John Adams Institute

(Amsterdam, 2017) – Sélectionné

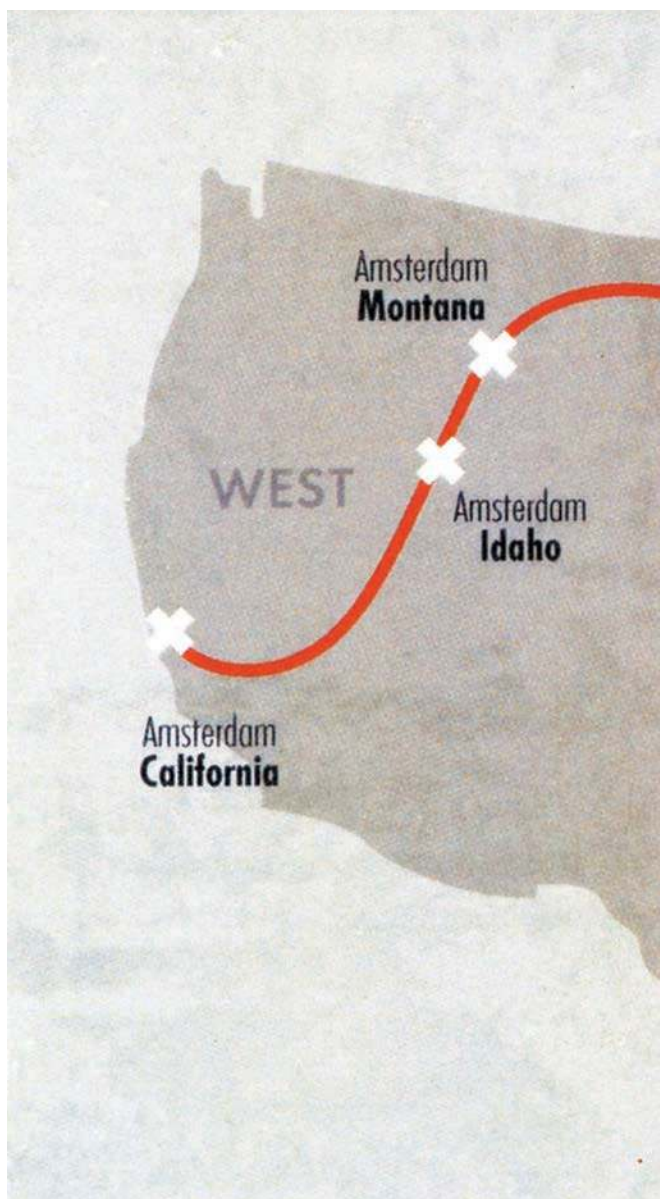
au Short Long World Festival,

Corrientes (Argentine, 2018).

Support : Vidéo numérique HD.

Durée : 360 minutes

(4 x 90 minutes).







Amsterdam Stories USA / East.

Amsterdam Stories USA / South.



Amsterdam Stories USA / Midwest.

Amsterdam Stories USA / West.



Amsterdam Stories USA / East.





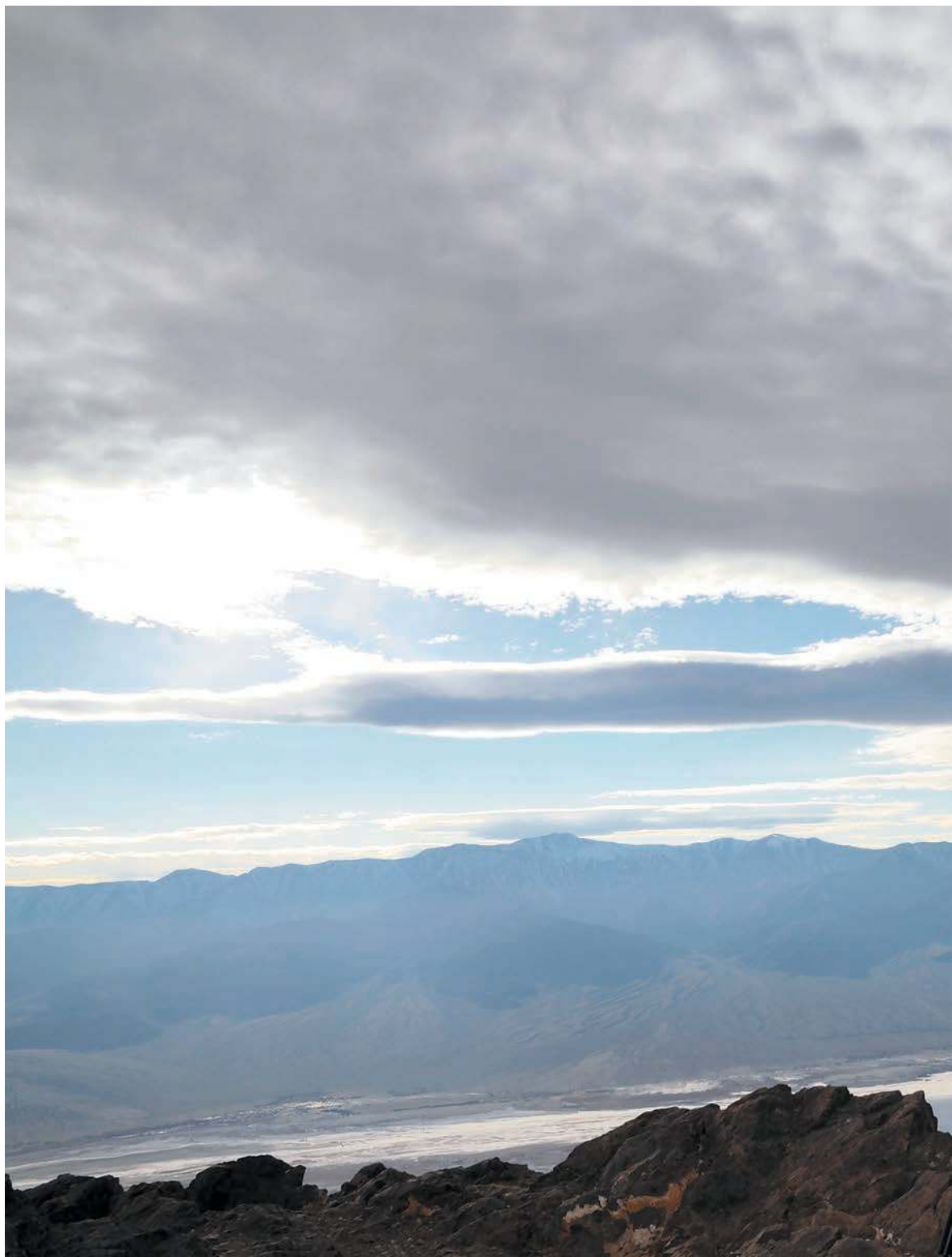




Amsterdam Stories USA / West. Idaho



Amsterdam Stories USA / West. 1. Montana – 2. Californie.



Amsterdam Stories USA / West. Californie.



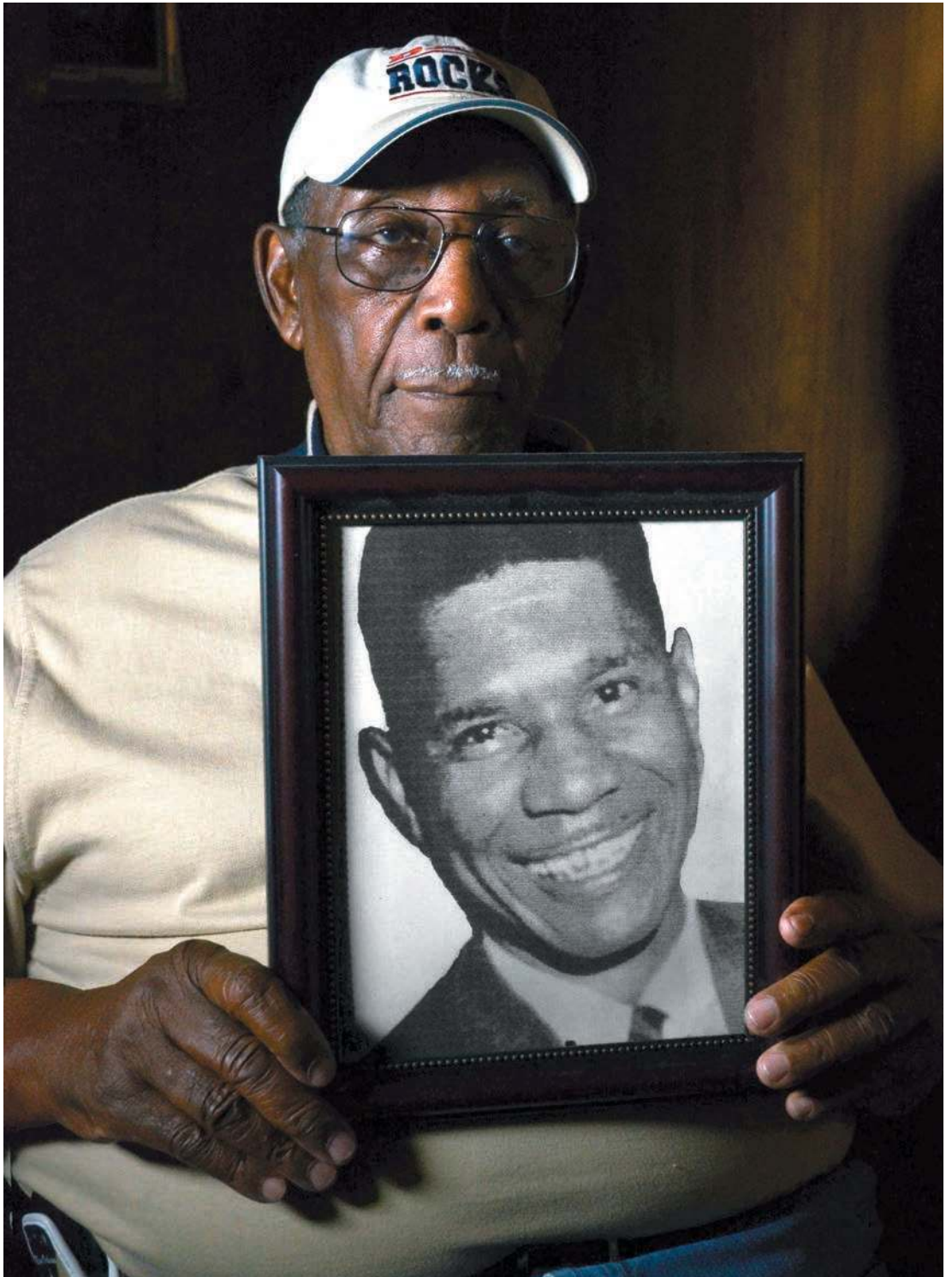


Amsterdam Stories USA / West. Chesney Sherman.

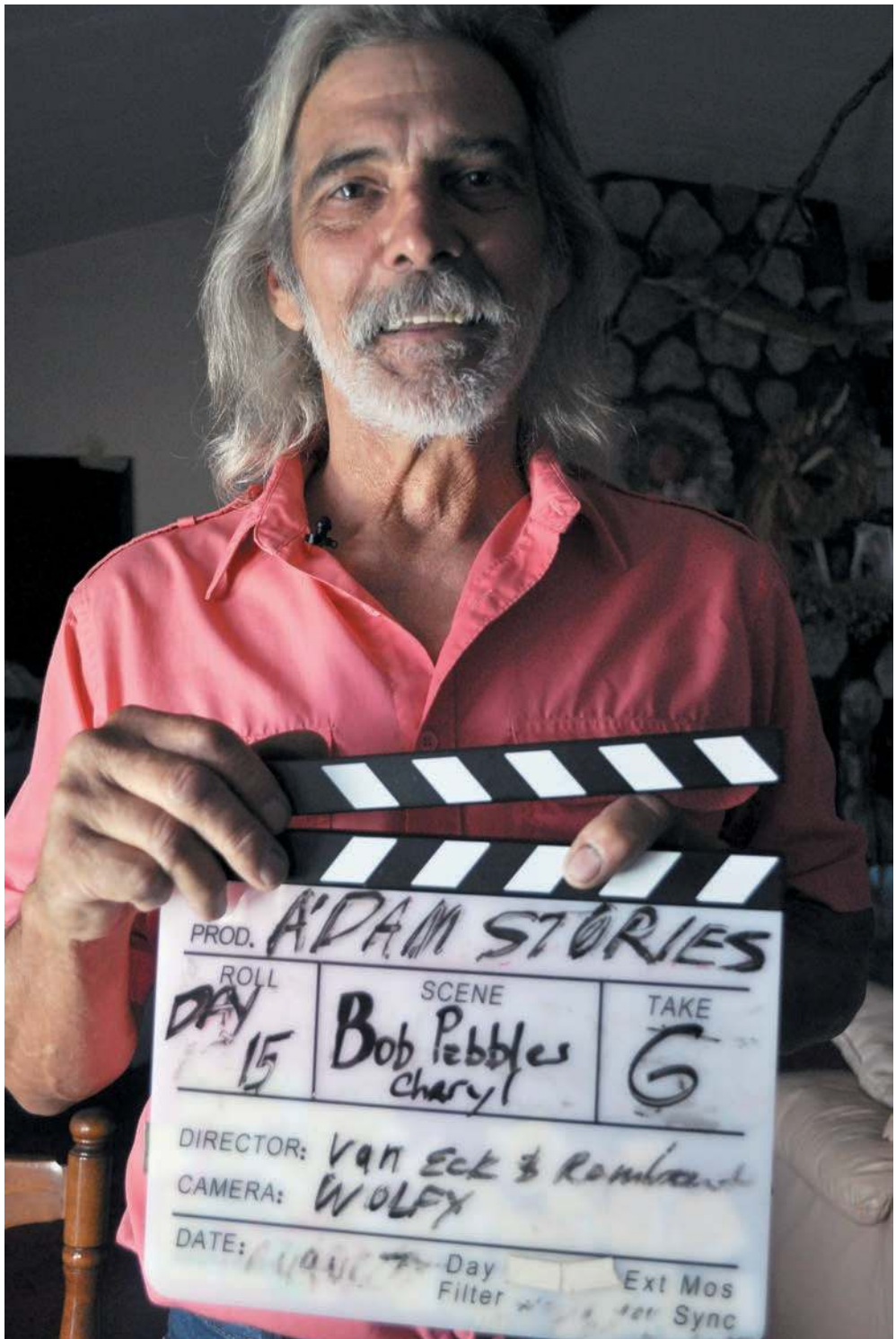




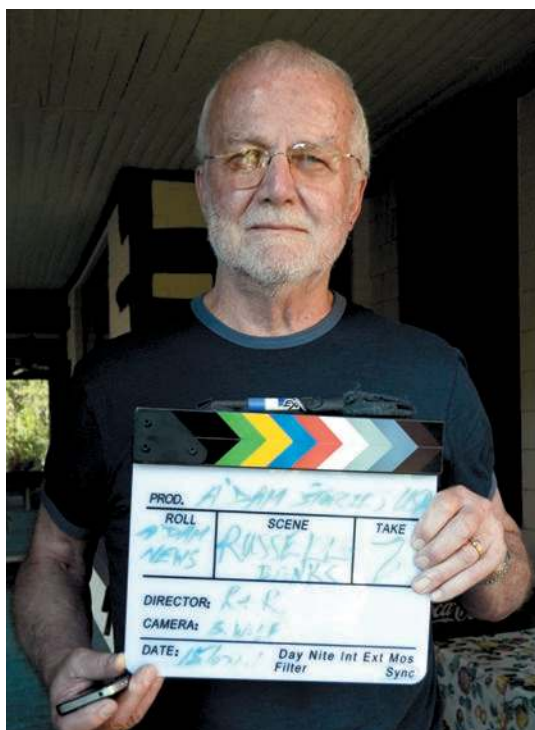
1. Elinor Tatum. – 2. Jack Wingate.



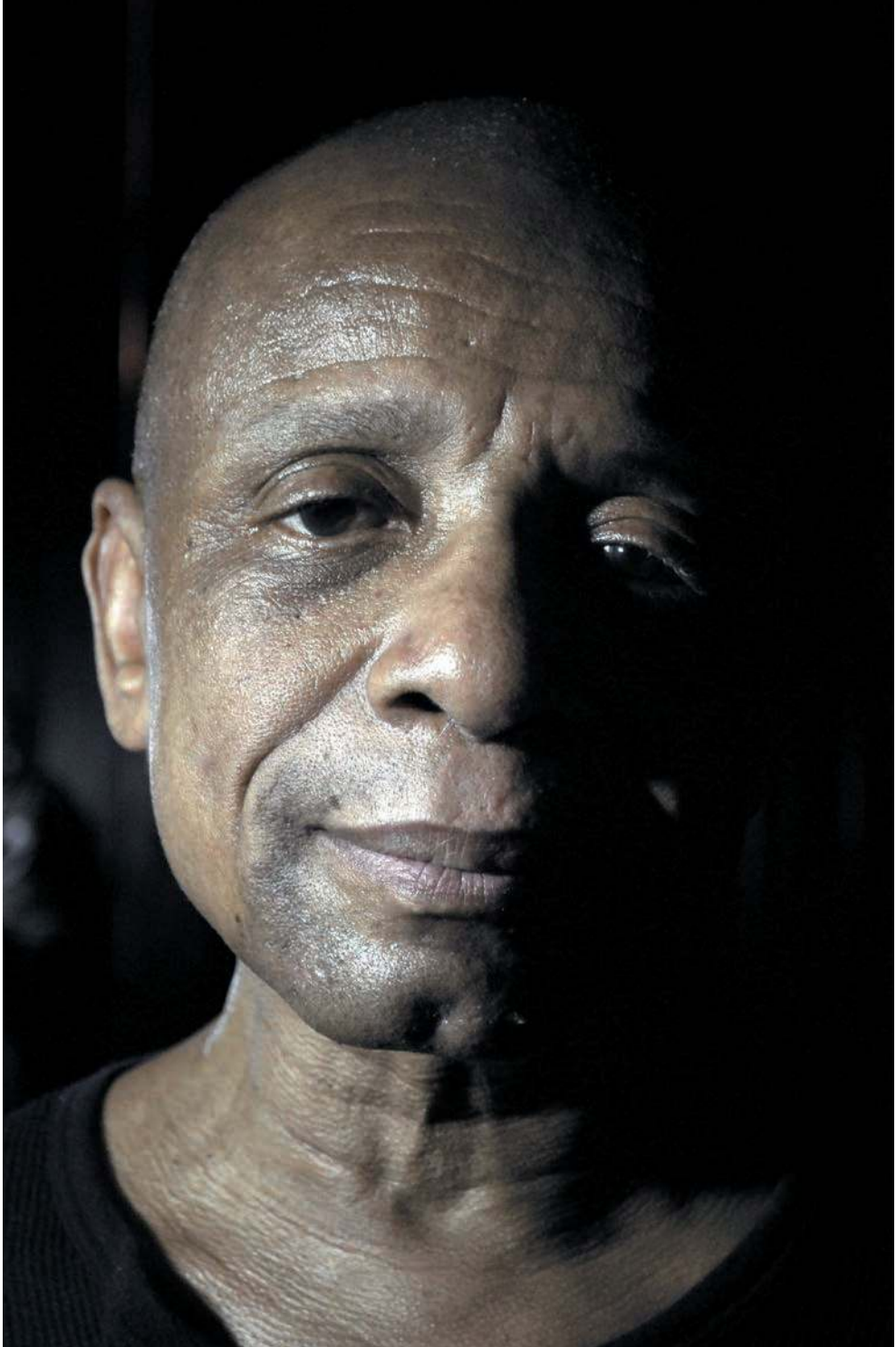
Charles Evers.



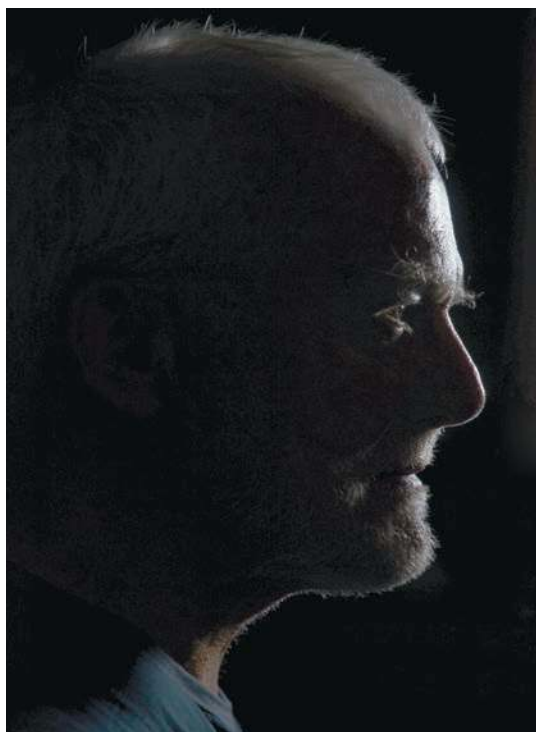
Robert Pebbles, Jr.



De gauche à droite et de haut en bas. 1. Len Tantillo. – 2. Andy Shaffer. – 3. Russell Banks. – 4. Edgar Oliver.



Tony Ndogo.



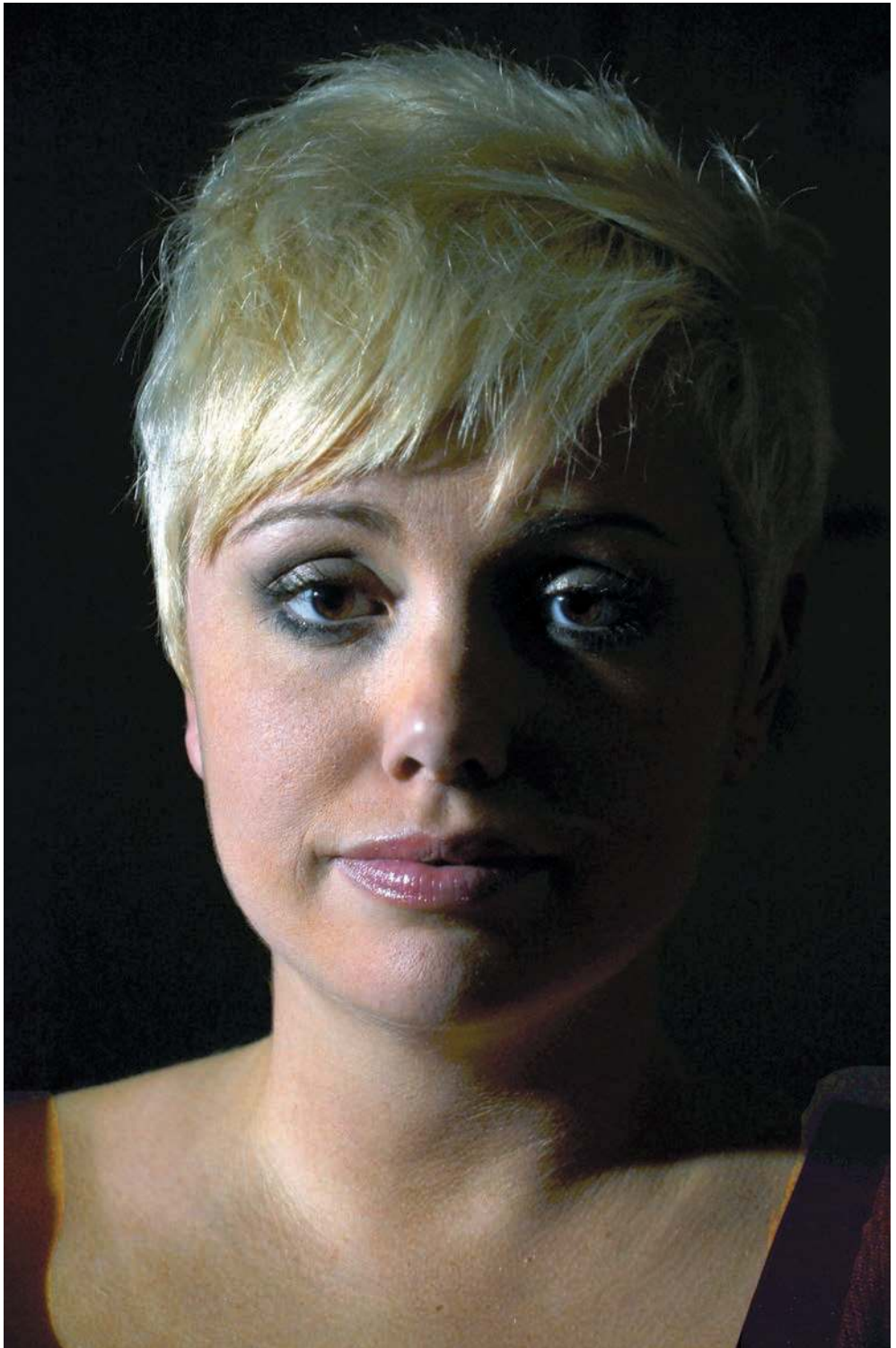
De gauche à droite et de haut en bas. 1. Russel Banks. – 2. Jack Wingate. – 3. Ray Bassett. – 4. Myron Mixon.



1. Stephen Haven – 2. Susan Phemister et Stephen Haven.



Steven Thomas.



Sabrina Hendersen.



1. Tanya Moon. – 2. Chesney Sherman.



Rick Salazar.

