

LE STYLE DOCUMENTAIRE DE ROB ROMBOUT

Au crépuscule de sa vie, dans un entretien accordé au magazine *Art in America*, le photographe américain Walker Evans expliquait ainsi sa démarche photographique: « Quand vous dites “documentaire”, il faut entendre le mot avec une oreille subtile. Il faudrait dire “ style documentaire”, parce que documentaire désigne, par exemple, la photographie judiciaire d’une scène de crime. Ça, c’est le véritable document. L’art n’a aucune utilité, le document oui. Par conséquent, l’art n’est jamais un document, mais il peut en adopter le style. C’est ce que je fais¹. » Pour comprendre cette subtilité, il faut se souvenir que le mot « documentaire » a fait l’objet de multiples controverses sémantiques et que le sens qu’on lui a donné au fil du temps anime toujours de multiples débats, au point de susciter parfois son rejet. À l’origine simple adjectif issu du substantif « document », son sens s’est progressivement émancipé de son ascendant pour désigner un mode de représentation de la réalité par la photographie d’abord (dès la fin du XIX^e siècle), par le cinéma ensuite (à partir des années 1920, bien que le mot apparaisse quelques fois auparavant)². Une nuance est cependant apparue selon le média auquel on faisait référence. En photographie, « documentaire » désignait une production non artistique quand, en cinéma, il désignait une pratique non fictionnelle. Contemporain des pictorialistes, Eugène Atget n’a cessé d’affirmer que ses photos n’étaient que des « documents » et que son travail n’était animé par aucune intention artistique. Due à sa découverte par Man Ray qui publia une de ses photos en couverture de *La Révolution surréaliste* en 1926, sa reconnaissance comme un maître de la photographie fut tardive. Les photographes allemands et soviétiques de la « nouvelle vision » le reconnurent immédiatement comme un précurseur de leur conception moderniste de la photographie, c’est-à-dire à la fois documentaire et artistique. Après sa mort en 1927, Berenice Abbott, l’assistante de Man Ray, acheta l’ensemble des négatifs et les emporta aux États-Unis où elle les fit découvrir à Walker Evans. Evans venait de passer quelques mois à Paris où, ayant quelques velléités de devenir écrivain, il s’était passionné pour la littérature française,

1. « When you say “documentary”, you have to have a sophisticated ear to receive that word. It should be documentary style, because documentary is police photography of a scene and a murder. That’s a real document. You see art is really useless, and a document has use. And therefore art is never a document, but it can adopt that style. I do it. » Leslie Katz « Interview with Walker Evans », *Art in America*, n° 59, mars-avril 1971. – 2. Et aujourd’hui bien d’autres pratiques artistiques telles que le théâtre, la bande dessinée, le cinéma d’animation, etc. qui posent de nouveaux problèmes plus complexes encore.

Baudelaire et Flaubert en particulier. De l'un et de l'autre, il apprend beaucoup mais une chose devint essentielle à ses yeux : le style. Une fois mises de côté ses aspirations littéraires au profit d'une photographie qui soit à la fois artistique et documentaire, fortement inspirée par Atget, toute son œuvre en sera marquée. L'idée d'un « style documentaire » doit donc être comprise comme le produit de ce parcours : Evans entendait bien être reconnu comme artiste en créant un style photographique nouveau, directement inspiré par le document, sa froideur, sa distance, sa frontalité, sa netteté, sa clarté³.

En cinéma, la notion de style documentaire est plus complexe. Bill Nichols, dans un ouvrage aujourd'hui réputé sur lequel je reviens plus loin⁴, préfère parler de « modes » documentaires, ce qui implique la démarche globale du cinéaste à l'égard de ce qu'il filme comme à l'égard du spectateur. Dans cette approche, la question du style devient secondaire. Une raison cependant justifie de revenir à la notion de style à propos de certains films dits documentaires : lorsque la forme prime sur le contenu. C'est le cas du cinéma de Rob Rombout.

Ce Néerlandais né à Amsterdam en 1953 et installé à Bruxelles depuis 1975 a élaboré au fil du temps un projet répondant à une intention fondamentale : faire œuvre en cinéma. Peu intéressé par la fiction pure et ayant commencé sa carrière en réalisant des reportages pour une télévision syndicale (Canal Emploi à Liège), il se dégage très vite des procédures routinières qui ravinent le champ télévisuel pour réaliser des films répondant de moins en moins aux attentes de ce milieu professionnel et de plus en plus à ses exigences artistiques personnelles. À rebours des reportages et documentaires les plus courants, il écarte les sujets brûlants, ignore l'actualité, les problèmes de société et les thématiques à la mode et construit ses films sur des objets inattendus, parfois même de purs prétextes. Le contenu n'est pas secondaire mais toujours soumis à une série de choix formels fondamentaux (et autant de rejets) qui calibrent peu à peu son esthétique jusqu'à constituer ce qu'il convient d'appeler un style.

Un de ses films est spécifiquement consacré au cinéma documentaire : *Permission* (1999. [QR48]). Le cinéaste est invité à un festival qui se tient à Perm, une ville de l'Oural. Dans le train qui l'emmène, Rombout, face caméra, parle du questionnement des jeunes cinéastes russes à la recherche d'une nouvelle forme de langage et qui veulent faire des films sans qu'il y ait un message à faire passer ni qu'on sente un commanditaire : « Une des questions qu'ils se posent est de savoir si, dans un documentaire, on peut faire du montage, est-ce qu'on peut

3. Dans un ouvrage remarquable sur la question, Olivier Lugon a élargi l'expression d'Evans à une vaste production photographique s'étendant de 1920 à 1945 et englobant un grand nombre de photographes parmi lesquels August Sander, Albert Renger-Patzsch, Paul Strand, Ralph Steiner, Berenice Abbott, les photographes de la FSA et bien sûr Evans lui-même, mais aussi des usages anonymes comme l'illustration et la photo de famille. Les critères esthétiques justifiant ces choix sont tirés de la littérature photographique de l'époque : le respect de la spécificité du médium, la clarté, la luminosité, la netteté. Olivier Lugon, *Le Style documentaire d'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula, « Le champ de l'image », 2001. — 4. Bill Nichols, *Introduction to documentary*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2001, chap. 6.

couper les images, est-ce qu'on peut les regrouper de telle façon que d'autres gens y trouvent un sens, est-ce qu'on peut intervenir dans la réalité, est-ce qu'on n'est pas toujours en train de trafiquer ? » Le festival s'appelle *Flahertiana*, en hommage à Robert Flaherty, un cinéaste que Rombout apprécie particulièrement. C'est un choix déterminé des organisateurs pour qui le « principe de départ » du documentariste américain, son « travail sur le personnage » sont très importants ; la préférence accordée à ce cinéaste est clairement justifiée par le rejet du cinéma de Vertov. Le directeur du festival, Pavel Pechenkin, dit de Vertov qu'il a « un rapport de clip » avec le cinéma. « Il a été engagé par le régime communiste parce qu'il créait un espace-temps artificiel à l'écran. » Sur ces paroles, Rombout place la célèbre séquence de *L'Homme à la caméra* qui montre le caméraman placer son appareil entre des rails alors que le train arrive, une séquence dont la continuité spatio-temporelle est en effet bouleversée par le montage. Pechenkin poursuit ses explications en tenant des propos que n'aurait pas désavoués André Bazin : « Au festival précédent, nous avons parlé du fait que le montage et le film documentaire sont deux choses contradictoires. Si nous voulons que la vérité apparaisse à l'écran, alors il ne faut pas faire de montage. Chaque coupure qui est faite au montage est, en réalité, un mensonge. C'est une marque, il me semble, très caractéristique de Flaherty. Moins tu coupes, moins tu montes et mieux sera le film. C'est le principe de notre festival. » Rombout laisse parler ses interlocuteurs et ne rétorque pas. Pourtant lui fait exactement le contraire de ce qu'ils pensent. Il se soucie peu des questions éthiques qui prescrivent une conduite aux documentaristes et formalisent leurs films de façon dogmatique. Qu'importe le prétendu respect du réel et la recherche d'une vérité qu'aucun film ne peut atteindre, puisque toujours déterminé par le point de vue du cinéaste. Comme Orson Welles disant « *Eye for I* », Rombout proclame la primauté de son regard et exploite toutes les possibilités du langage cinématographique, le cadrage, l'échelle des plans, la mise en scène, la pose, le montage arbitraire et même la fiction pour faire un film qui soit avant tout, non pas une pure création (ce serait une fiction), mais un regard subjectif sur le monde. Comme Walker Evans en photographie, Rombout ne fait pas du cinéma documentaire, mais des films de style documentaire. La nuance est essentielle.

Dans *Amsterdam Stories USA*, Rob Rombout et son coréalisateur Rogier van Eck parcourent les États-Unis et s'arrêtent dans tous les lieux nommés Amsterdam. De nombreux plans de façades de maisons, de bars ou de commerces, filmées frontalement, à distance, semblent inspirés par les photographies de Walker Evans. Les deux réalisateurs découvrent que le photographe, au début de sa carrière, est passé par Amsterdam, New York où il a pris, en 1930, une seule photographie [QR27]. Elle montre une rue bordée d'usines textiles. Celle du côté gauche a disparu. Un poète habitant la ville, Stephen Haven, leur parle de cette unique image prise par le photographe, auquel il reproche d'être resté extérieur au lieu, d'avoir ignoré tout le contexte social de ces usines, de n'avoir pas entendu le bourdonnement des métiers à tisser, le tintement de la sonnerie indiquant les pauses et de ne



Amsterdam Stories USA / East.

s'être pas soucié du sort des ouvriers. Autrement dit, de n'avoir pas « documenté » un problème de société. Le reproche est infondé: ce n'était pas l'intention d'Evans dont le seul souci était de faire une photographie « de style documentaire » participant à son projet artistique personnel. Ce n'est pas non plus le souci de Rombout et Van Eck qui circulent entre les usines désaffectées sans fournir d'explication sur les causes de la crise qui les a fait disparaître dans les années 1950. Tel n'est pas leur projet. Eux non plus ne documentent pas. Par contre, ils filment en forte contre-plongée la façade de l'usine aux vitres brisées, où, étrangement, au dernier étage, une jeune fille apparaît à une fenêtre. Au plan suivant, à l'intérieur, elle marche lentement sur un vaste plateau vide, devant les fenêtres obstruées par des plastiques bleus. La surimpression rend son corps transparent comme un fantôme. Une brève fiction s'est immiscée. [QR 27]

DOCUMENTAIRE, FICTION

La chose est entendue: qui réfléchit quelque peu à la nature du cinéma ne pourrait plus contester l'idée enfin admise qu'il y a dans tout film documentaire une part de fiction et dans tout film de fiction une part documentaire. La vieille distinction que les historiens classiques faisaient remonter à la différence entre les films des frères Lumière et ceux de Méliès est aujourd'hui obsolette, du moins dans les termes qu'ils utilisaient et qui opposaient radicalement

deux manières de faire du cinéma. Si cette distinction est aujourd'hui plus ardue à opérer, tant nombre de films contribuent à l'embrumer, il n'en reste pas moins vrai que la différence subsiste entre « ces deux façons d'interroger le monde et

d'en rendre compte⁵ » : d'un côté l'imaginaire domine le film en créant un monde inventé dans lequel le spectateur pourra s'immerger avec plus ou moins de plaisir et, dans certains cas, reconnaître ses propres préoccupations, ses désirs, ses angoisses et même ses aspirations à un monde différent du sien ; de l'autre, le réel s'impose au film et détermine avec plus ou moins de puissance la représentation que le cinéaste veut en donner, qu'elle soit véridique ou non. En effet, bien que la question de la vérité demeure fondamentale quand il s'agit du cinéma documentaire, elle n'est cependant pas fondatrice de cette pratique : depuis un siècle, de *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922) au récent *Hold-up* (Pierre Barnérias, 2020), quantité de films qui se réclament du documentaire n'en sont pas moins truffés de mensonges. À l'inverse, quantité de fictions, qu'elles soient romanesques, théâtrales ou cinématographiques, ont montré qu'elles étaient parfaitement aptes à énoncer des vérités.

Si l'ancien clivage entre documentaire et fiction n'a plus guère de sens aujourd'hui, on sait par contre que tout film, quel qu'il soit, par divers moyens filmiques et périfilmiques⁶, propose un pacte auquel le spectateur adhère ou non selon ses attentes et ses goûts cinématographiques. Ce pacte fictionnel demande de croire en la possibilité de l'univers imaginaire représenté (la diégèse), d'accepter la facticité du décor ou du jeu d'acteurs (variable selon les genres), une certaine proportion d'invraisemblance (récurrente chez Hitchcock notamment) mais aussi des choses plus implicites relatives aux choix de mise en scène, au montage, au rythme, au son, aux effets spéciaux ou à la musique. Le pacte fictionnel d'un film néo-réaliste n'est pas celui d'une comédie musicale, celui proposé par David Lynch n'est pas celui d'Ozu. Un spectateur peut accepter d'être entraîné dans les invraisemblances de David Fincher mais pas dans celles de Wes Anderson, et inversement. Il en va de même dans le cinéma documentaire, où la diversité des propositions est sans doute moins vaste mais tout aussi déterminante. Le pacte documentaire n'y implique pas seulement d'admettre la réalité du monde représenté, il demande tout autant d'accepter la manière dont elle est traitée, la façon de filmer (à l'épaule ou non), la relation aux hommes et aux femmes que le cinéaste rencontre, sa présence effective dans son film, ses interventions inévitables sur la réalité, la transparence ou non du montage et une certaine part de mise en scène. Le pacte documentaire proposé par Flaherty n'est pas celui du cinéma direct ni celui auquel invite Michael Moore.

Tous ces types de films, tant documentaires que de fiction, auxquels s'ajoutent les innombrables déclinaisons intermédiaires, conduisent le spectateur à adopter,

5. Geneviève Jacquinot, « Le documentaire, une fiction (pas) comme les autres », *Cinémas. Revue d'études cinématographiques. Journal of Film Studies*, vol 4, n° 2, hiver 1994, p. 64. – 6. J'appelle « périfilm » ce que les théories littéraires appellent le péri-texte (ou paratexte) : tout ce qui, autour du film proprement dit, le désigne comme film, caractérise la catégorie ou le genre auquel il appartient, oriente sa réception et contribue à clarifier le pacte que le spectateur signe avec lui avant de le regarder. Il s'agit tout à la fois de la bande-annonce, des critiques du film diffusées par les médias, des affiches, photos et commentaires placardés à l'entrée de la salle de cinéma, des présentations par un animateur culturel, des informations imprimées sur la pochette d'un DVD, etc.

selon les cas, une lecture fictionnalisante ou documentarisante, pour reprendre la terminologie de Roger Odin⁷. Ce qui lui permet tout autant, s'il le souhaite, d'appliquer une lecture fictionnalisante à un film documentaire ou une lecture documentarisante à un film de fiction. Il peut regarder *JFK* d'Oliver Stone comme « une histoire vraie » alors que ce film, certes documenté, propose une explication plausible, donc fictive, de l'assassinat du président des États-Unis. Et *Moi, un noir* de Jean Rouch comme l'histoire fictive d'un Edward G. Robinson africain vivant à Abidjan, alors que le dispositif narratif subtil ne cache rien de la réalité quotidienne des jeunes Nigériens venus chercher du travail en Côte d'Ivoire. Les entrelacs entre documentaire et fiction, aussi tortueux qu'innombrables, appellent l'analyse, non pour en dresser l'inventaire (tâche laborieuse et vaine) mais pour en dégager les propositions les plus originales et novatrices, parfois même expérimentales, qui nous rappellent que le cinéma est un art en constante évolution et que certains cinéastes, certes minoritaires par rapport à la masse des producteurs d'images, ne cessent d'explorer de nouveaux territoires, d'inventer de nouvelles formes cinématographiques et de construire de nouveaux rapports entre le film et ses spectateurs. Rob Rombout est de ceux-là.

LE PACTE FILMIQUE

De prime abord, les films de Rob Rombout appellent une lecture documentarisante. Cependant, à bien les regarder (à les regarder deux fois plutôt qu'une) et à s'interroger sur les méthodes de travail de leur auteur, il apparaît que, le plus souvent, les termes du contrat proposé perturbent l'attente du spectateur. Très vite, il diagnostique des entorses de toutes sortes à ce qu'il croyait être la conduite habituelle d'un film documentaire (laquelle n'existe pas, mais beaucoup sont persuadés qu'ils la connaissent). Au début de sa carrière, Rombout a fait un choix décisif : réaliser des films documentaires avec un « faste fictionnel », comme l'écrit joliment Jacqueline Aubenas⁸, autrement dit avec les méthodes (à défaut des moyens) de la fiction. En 1990, alors qu'il tentait difficilement d'introduire un personnage fictif dans le documentaire qu'il commençait à tourner (*Nord Express*), il a compris qu'il faisait fausse route et que le « docu-fiction » qu'il avait envisagé et que la télévision pratique encore abondamment n'était rien d'autre qu'un collage, au sein d'un même film, de deux modes cinématographiques conçus et développés séparément. Il comprit au même moment ce qui l'intéressait vraiment : intégrer complètement ces deux modes l'un dans l'autre, traiter la réalité sur le mode de la fiction, mettre en scène des personnages réels, les inviter à raconter leur histoire, intégrer ces récits dans un cadre narratif et avec tout ça construire

7. Distinction proposée par Roger Odin dans divers ouvrages, notamment dans *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, « Arts et cinéma », 2000. – 8. Jacqueline Aubenas, notice « Rob Rombout » dans *Dic Doc. Le dictionnaire du documentaire. 191 réalisateurs*. Bruxelles, Communauté française de Belgique Wallonie-Bruxelles, 1999, p. 357.

son propre film. Un choix décisif qui orientera tous son travail au cours des trente années suivantes et entraînera toute une procédure de création : planifier son film, élaborer une structure, récolter des récits, associer des visages et des paysages, dessiner des perspectives, tracer des lignes, associer des couleurs, combiner des sons (bruits, voix, musique) pour composer une piste sonore et, depuis 1999, y jouer son propre rôle. Une telle méthode de travail produit des films dont le contrat proposé au spectateur, qu'on appellera par défaut « pacte filmique », est plus complexe qu'il n'y paraît.

On peut d'abord qualifier les films de Rob Rombout de « documentaires de création ». Une expression devenue courante, mais simpliste et un peu absurde puisqu'elle sous-entend qu'il y aurait des documentaires qui ne seraient pas des créations. Cette appellation typiquement francophone, sans équivalent dans les autres langues et sans aucune valeur théorique, a été forgée par les producteurs et les cinéastes indépendants (ce sont souvent les mêmes) lorsque, dans les années 1970, la télévision est devenue le principal vecteur de diffusion du cinéma documentaire. Il s'agissait alors de démarquer leurs films de la production télévisuelle courante qui avait imposé depuis longtemps le modèle didactique comme seule pratique du documentaire et insufflé pernicieusement dans l'esprit des téléspectateurs l'idée, fausse bien entendu, qu'un documentaire devait naturellement être « objectif » et, par le biais d'une voix *off* dominante, énoncer une « vérité » quant à la réalité filmée. En 1970, le critique français Louis Marcorelles écrivait que si les Leacock, Perrault et autres tenants du cinéma direct refusaient l'étiquette de documentaristes, c'est parce que le terme avait perdu sa force : « Entre les mains de milliers de tâcherons, "documentaire" est devenu, comme on dit en France, synonyme de "docucu", routine mortelle, aliénation supplémentaire de la société de consommation, art de tourner et de beaucoup parler, par commentaire interposé, pour ne rien dire et ne rien montrer⁹. »

En ajoutant le mot « création » à « documentaire », on réaffirmait ce que la télévision avait fait oublier, qu'un film documentaire est toujours, comme le disait Jean Vigo, un « point de vue documenté », c'est-à-dire une représentation du réel traitée et organisée par un regard inévitablement personnel. Que ce point de vue soit caché ou, au contraire, mis en avant ne change rien à son pouvoir structurant rendant relative toute énonciation d'une vérité et illusoire toute velléité d'objectivité. Pour ces cinéastes indépendants, désigner leurs films comme des « documentaires de création » était aussi une manière de revendiquer la liberté d'y instiller une part de subjectivité délibérée, sous quelque forme que ce soit. Enfin, cette appellation mettait en exergue un avantage que les producteurs indépendants pouvaient offrir aux cinéastes et que les télévisions leur refusaient : le temps. Le temps de filmer mais aussi, comme disait Chris Marker, de ne pas filmer, c'est-à-dire d'observer une

9. Louis Marcorelles (en collaboration avec Nicole Rouzet-Albagli), *Éléments pour un nouveau cinéma*, Paris, Unesco, 1970, p. 42.

situation et de s'en imprégner pour pouvoir ensuite mieux en rendre compte avec la caméra. Le temps aussi de développer un sujet au-delà des durées prescrites par les chaînes de télévision (26 ou 52 minutes) calculées en fonction des annonces publicitaires. Toute maladroite soit-elle, la distinction que l'expression « documentaire de création » inscrit dans le discours sur le cinéma documentaire est donc justifiée. Il serait néanmoins plus heureux de lui préférer l'appellation « documentaire d'auteur », qui différencierait ce type de production des documentaires institutionnels (télévisuels, didactiques, touristiques, industriels, etc.)¹⁰.

On peut ensuite caractériser le pacte filmique de Rombout par rapport aux six modèles repérés par Bill Nichols¹¹ dans l'ensemble de la production documentaire: le mode observatoire (*observational mode*); le mode didactique (*expository mode*); le mode poétique (*poetic mode*); le mode participatif (*participatory mode*); le mode réflexif (*reflexive mode*); le mode performatif (*performative mode*). On identifie vite ceux qui ne le concernent pas. Rombout ne fait ni des films didactiques (*expository mode*) ni du cinéma direct (*observational mode*). Son cinéma est totalement éloigné des films ou des émissions de télévision qui expliquent le monde en privilégiant le commentaire en voix *off* illustré par l'image. Il est à l'opposé des films réalisés à partir des années 1960 par Perrault au Québec, Drew, Leacock, Pennebaker, Wiseman et les frères Maysle aux États-Unis, Rouch, Marker, Ruspoli, Depardon et Philibert en France (pour ne citer qu'eux) qui filment « sur le vif », caméra à l'épaule, afin d'investir un lieu ou un groupe sans trop se faire remarquer, qui enregistrent des centaines d'heures de pellicule et construisent le film au montage. Rombout fait tout le contraire: il ne filme pas lui-même, il déteste le hasard, la caméra est fixée sur un trépied, les techniciens sont nombreux, le tournage est minutieusement préparé et la pré-production peut durer plusieurs années (huit ans pour *Amsterdam via Amsterdam*, onze pour *Sur les traces de Robert van Gulik*). Le mode participatif, qui suppose une interaction entre le cinéaste et ceux qu'il filme, comme le pratique Claude Lanzmann dans *Shoah* par exemple, semble aussi fort différent de sa pratique documentaire. Néanmoins, il parle longuement avec ses personnages avant la prise de vues, de manière à accorder leurs interventions à ses propres préoccupations. Ses questions sont coupées au montage, l'interaction n'est plus visible et le spectateur entend un témoignage qui lui semble énoncé de façon libre et spontanée – ce qui n'est absolument pas le cas. Les trois derniers modes de Nichols (qui insiste sur la possibilité pour les différents

10. En Belgique, pays où Rombout vit et travaille depuis 1975, l'expression « documentaire de création » s'est imposée au début des années 1980 lorsque le gouvernement de la Fédération Wallonie-Bruxelles (instance politique francophone qui a la culture parmi ses prérogatives) a créé les premiers « ateliers de production » que sont le Centre bruxellois de l'audiovisuel (CBA) et Wallonie Image Production (WIP). Ces « structures d'accueil » accessibles aux jeunes cinéastes comme aux réalisateurs confirmés ont pour mission de soutenir financièrement des projets de réalisation (surtout documentaires, sans exclusion pour autant la fiction, le cinéma d'animation ou les films expérimentaux) témoignant d'une écriture originale et d'un regard d'auteur. À l'origine brandie comme une bannière identitaire tant par le gouvernement que par les directions des ateliers, l'expression est aujourd'hui encore bien ancrée dans les discours officiels sur le cinéma documentaire en Belgique francophone, alors que, paradoxalement, la réduction progressive des budgets alloués aux ateliers limite de plus en plus le financement de ce type de projets. – 11. Bill Nichols, *op. cit.*

modes d'être présents dans un même film) semblent plus présents. Il y a assurément une recherche sur les formes plastiques, sur le cadre, la symétrie, les lignes et les couleurs qui caractérisent le mode poétique (j'y reviens plus loin). Tout le film *Perm-mission* relève du mode réflexif. En marge de leur thématique principale, *Les Passagers de l'Alsace*, *Le Piège de Kerguelen*, *Amsterdam via Amsterdam* et *Amsterdam Stories USA* contiennent aussi des séquences qui questionnent le cinéma, le rapport entre fiction et réalité, le montage comme connexion. Enfin, depuis 1997, Rombout apparaît dans ses films où on le voit marcher à côté de ses témoins, visiter des lieux, discuter avec Rogier van Eck dans la voiture qui les emmène à travers le continent américain, contempler le paysage, partager un repas dans un bar et même faire le pitre avec un éléphant de mer sur l'île d'Amsterdam. Sa voix un peu pataude, avec son accent néerlandais caractéristique, occupe de plus en plus la bande sonore pour énoncer un commentaire parfois très ironique. Sa présence rattache d'une certaine façon ses films au mode performatif, mais sans la dimension autobiographique qui caractérise ce mode et sans que cette implication ajoute une part de connaissance au sujet traité.

« Je ne peins pas l'être, je peins le passage. » La célèbre phrase de Montaigne¹² figure en exergue des *Passagers de l'Alsace*, film qu'on peut considérer comme un manifeste de sa pratique cinématographique. La phrase vaut pour l'ensemble de sa production dont les protagonistes sont tous des passagers, certains à bord de trains ou de navires, d'autres qui ne font que passer sous nos yeux. Comme nombre de documentaristes, Rombout filme en voyage, part à la découverte d'horizons lointains et récolte des récits de vie. Il est le double héritier des anciens explorateurs hollandais partis à la découverte de lointaines contrées et des documentaristes voyageurs qui, de Robert Flaherty à Chris Marker, sont allés filmer à l'autre bout du monde. Avec cependant une grande différence : chez lui, la destination est secondaire, parfois même pur prétexte comme lorsque, avec Rogier van Eck, il part à travers le monde filmer tous les lieux qui portent le nom d'Amsterdam. Le voyage est un fil conducteur qui structure fondamentalement ses films. Si Rombout affirme que *Amsterdam Stories USA* est un *road movie* à travers les États-Unis, que *Nord Express* est un *railroad movie* de Paris à Moscou et *Trans-atlantique*, *Queen Elizabeth 2* un *sea movie* qui raconte la traversée de l'Atlantique sur le plus grand paquebot du monde, il ne s'agit pas pour autant de partir à l'aventure sans savoir ce qu'il va filmer ni de composer le film au montage à partir de centaines d'heures de rushes. La préparation minutieuse, les repérages préalables, les choix esthétiques *a priori* parfois très contraignants contribuent à endiguer le tournage tout en laissant advenir une part d'imprévu et en restant disponible aux

12. Citer Montaigne en exergue de son film manifeste est une idée curieuse de la part d'un cinéaste qui ne pratique pas l'autoportrait à la manière de Montaigne écrivant « Je suis moi-même la matière de mon livre. » Le passage dont parle le philosophe est celui du temps de sa propre existence, qu'il entend décrire « non pas d'âge en âge [...] mais de minute en minute ». Si Rombout apparaît dans plusieurs de ses films, si sa voix à l'accent particulier énonce certains commentaires, il n'est pas pour autant « la matière » de son cinéma. Par contre, chacun de ses films parle de sa conception du cinéma, par excellence l'art du passage.



1. Un road movie : *Amsterdam Stories USA* (2012). – 2. Un railroad movie : *Nord Express* (1990). – 3. Un sea movie : *Transatlantic, Queen Elizabeth 2* (1992).

rencontres fortuites. Un tel équilibre entre le prévisible et l'imprévisible, entre le contrôle et le laisser-aller, entre la maîtrise formelle et la disponibilité aux aléas de la réalité n'est pas seulement un choix méthodologique rigoureux, c'est aussi une façon d'accorder son écriture cinématographique à la thématique importante qui traverse tous ses films et qu'expriment de différentes façons la plupart des témoins rencontrés : le destin (indiscernable mais pas forcément inexorable) et la liberté. D'où il ressort que ses films associent destin et fiction, documentaire et liberté (à moins que ce ne soit l'inverse). Voilà qui renouvelle grandement l'antagonisme désuet entre Lumière et Méliès.

LE DESTIN ET LA LIBERTÉ

À première vue, l'œuvre cinématographique de Rob Rombout peut sembler hétéroclite tant il a couvert de sujets différents : un voyage en train de Paris à Moscou (*Nord Express*, 1990) ; la traversée de l'Atlantique de Liverpool à New York (*Transatlantic, Queen Elizabeth 2*, 1992) ; une station de forage en mer du Nord (*L'Île noire*, 1994) ; le groupe portugais Madredeus

(*Les Açores de Madredeus*, 1995) ; un festival de cinéma documentaire en Russie (*Perm-mission*, 1999) ; une expédition scientifique aux îles Kerguelen (*Le Piège de Kerguelen*, 2000) ; la ville de Canton (*Canton la Chinoise*, avec Robert Cahen, 2001) ; le portrait de quelques Alsaciens (*Les Passagers de l'Alsace*, 2002), une prison aux Pays-Bas (*Overloon Penitentiary Center*, 2003) ; la construction du plus grand paquebot du monde (*Queen Mary 2, la reine des mers*) ; un ensemble de lieux portant le nom d'Amsterdam, objet de trois films réalisés avec Rogier van Eck : *Amsterdam via Amsterdam*, 2004 / *Amsterdam Stories USA*, 2012 / *Amsterdam black and white* (en cours de réalisation) ; un portrait de l'écrivain, diplomate et sinologue néerlandais Robert van Gulik (*Sur les traces de Robert van Gulik*, 2016). D'autres projets en cours font le portrait d'une ville (Porto) ou d'une famille de la classe moyenne de Sao Paulo.

Quoique Rombout ne cesse de répéter que la forme de ses films est prioritaire sur leur contenu, il convient de dépasser l'hétérogénéité apparente de ses sujets et d'examiner les questions existentielles sous-jacentes, qui circulent de film en film. Dans chacun, le cinéaste rencontre des personnes qui racontent leur histoire, parlent du lieu où elles vivent ou d'où elles viennent, de leurs conditions de travail, de leurs convictions, de leurs aspirations ou simplement de ce qui est essentiel à leurs yeux. Les unes expriment avec fierté le bonheur d'avoir vécu la vie qu'elles voulaient, d'autres témoignent des difficultés rencontrées à vouloir échapper aux contraintes de l'existence. Certaines parlent de leurs rêves de vivre autrement ou ailleurs, d'autres se sont résignées et ont accepté leur sort. Tous ces micro-récits de vie portent sur la thématique du destin et de la liberté, récurrente depuis les premiers reportages que Rombout a réalisés pour la télévision syndicale Canal Emploi dans les années 1980.

L'Homme qui en disait trop (1985) dresse le portrait d'un délégué syndical licencié par la direction de son entreprise, une puissante multinationale pétrochimique (Monsanto) avec une succursale dans le port d'Anvers. Pour défendre un ouvrier qui a photocopié des documents, le délégué a déclaré publiquement l'avoir fait lui aussi, alors que ce n'était pas le cas. L'ouvrier et le délégué avaient été renvoyés, entraînant une grève de sept semaines au terme de laquelle l'ouvrier sera réintégré, mais pas le délégué dont la forte personnalité dérangeait la direction. Jouissant de la solidarité ouvrière, l'homme avait alors organisé des barbecues devant l'usine et poursuivi, dans sa caravane, sa permanence syndicale. Lors du procès en appel, le tribunal du travail donnera raison à Monsanto. Rombout entreprend le tournage plusieurs mois plus tard, en hiver, quand toute la ville est enneigée. Il exploite des images tournées en vidéo par les ouvriers lors de la grève. Le film alterne les images filmées en été, où le délégué est bien entouré par ses camarades, et celles de l'hiver où il est seul dans sa caravane sous la neige. Le substrat romanesque de cette histoire confère au film une vraie intensité dramatique: le petit contre le géant, le héros seul contre tous, victime d'une justice de classe à la solde des puissants. Par l'alternance du passé et du présent, de l'été et de l'hiver, de la solidarité et de la solitude, on comprend que le destin du syndicaliste était scellé et on admire son obstination à résister [QR46].



L'Homme qui en disait trop.

Rob Rombout dit avoir quitté Amsterdam, sa ville natale, « pour respirer », tant il supportait de plus en plus difficilement le carcan mental que la société néerlandaise imposait à son besoin de liberté. Dans *Amsterdam via Amsterdam*, il dit en voix *off*: « À Amsterdam, tout est libre et contrôlé. Tout est cadré, même le plaisir de la vie. » La Hollande, au XVI^e siècle, a embrassé la théologie calviniste selon laquelle chaque croyant est élu par la grâce de Dieu à qui, seul, il doit son salut. Élu ou damné, son destin est écrit. Rombout n'a pas reçu d'éducation religieuse, ne connaît pas la Bible et a rarement mis les pieds dans une église mais son enfance a été marquée par cette éthique protestante austère qui imprègne depuis des siècles la mentalité et la culture des Néerlandais. Le conflit entre la liberté individuelle et un cadre social, économique, religieux, culturel ou racial contraignant est devenu la thématique centrale de son cinéma – je l'ai dit – comme la source de son esthétique. La question fondamentale est celle du choix et de la responsabilité: l'homme a-t-il le choix de vivre comme il l'entend ou est-il soumis à un destin (qu'on l'appelle Dieu ou Maître, qu'il soit une puissance abstraite, une mauvaise fortune ou une condition sociale, peu importe) qui dirige son existence depuis l'extérieur de lui-même? Jusqu'à quel point est-il responsable de la conduite de sa vie, de ses actes, de ses échecs éventuels ou simplement de son bonheur? Où commence la liberté, où s'arrête le déterminisme et comment chaque individu parvient-il à faire reculer la frontière qui les sépare? Questions posées dans chaque film de Rob Rombout. En racontant son histoire, chaque intervenant donne sa propre réponse, forcément personnelle, mais l'ensemble des témoignages recueillis au fil des films prend inévitablement une dimension politique. D'un côté, il y a ceux qui ont pris leur destin en main et qui revendiquent leur liberté absolue. Andrew Graham, le *social director* du *Queen Elizabeth 2*, est issu d'une famille pauvre de neuf enfants. Il ne se souvient pas d'avoir eu une paire de chaussures avant l'âge de 10 ans, il a quitté l'école à 14 et, à la mort de ses parents, a dû s'occuper de ses frères et sœurs. Puis il est devenu danseur, champion de danse d'Australie en 1981. Désormais propriétaire de huit maisons, il n'envie pas les riches parce que, dit-il, « tout ce que je possède, c'est à moi que je le dois. [...] Je ne crois pas à la chance. Je pense qu'on la crée soi-même. On est maître de sa destinée et on peut devenir ce qu'on veut. » Dans *Amsterdam via Amsterdam*, Mariël, flûtiste professionnelle, contrôle sa vie affective: « Je me sens vite à l'étroit dans une relation, j'ai besoin d'espace. Et je trouve mon travail très important. Je sais que je peux l'assumer toute seule. Je m'y sens libre, indépendante. Je sais parfaitement ce que je veux atteindre et je peux toujours me raccrocher à cela. Je sais ce que j'ai, je sais ce que je peux faire. » À la fin du quatrième épisode (*West*) d'*Amsterdam Stories USA*, Veronica, arrivée clandestinement du Mexique, raconte comment, avec d'autres réfugiés, elle a fui son pays en empruntant un long tunnel traversant la frontière américaine. Elle travaille aujourd'hui pour Peter Calf venu, lui, de Vancouver et propriétaire d'une immense plantation d'amandiers à Amsterdam, Californie. L'un et l'autre ont quitté leur pays d'origine, elle pour fuir la pauvreté, lui pour réaliser son rêve de fonder une entreprise agricole. « Je

ne crois pas au destin, dit Veronica. Je crois au choix, aux décisions. J'ai pris cette décision, j'ai accepté ce travail et si je suis ici c'est parce que j'ai fait ce choix. » Son patron, un brin prétentieux, tient le même discours : « J'ai un contrôle total sur ma vie, je crois contrôler ma destinée. [...] Je pense que le Livre est écrit par l'homme. L'homme n'a pas créé les plantes, la vie ou la terre, l'homme a fait un Livre, et les gens qui en ont le plus besoin ne savent pas le lire. Quand j'étais plus jeune, j'ai souvent demandé à Dieu de venir me dire s'il était là, il n'est jamais venu. » [QR40] Dans le troisième épisode (*Midwest*), Rombout, en voix *off*, définit ainsi « l'esprit pionnier » des Américains : « Seul l'individu est responsable de ses choix, face à Dieu. »

De l'autre côté, il y a ceux qui n'ont pas eu le choix. Une des plus belles séquences de *Nord Express* montre Galina, une convoyeuse de train russe, assise dans un compartiment à côté de la fenêtre derrière laquelle défile un paysage qu'on aperçoit à peine entre les rideaux entrouverts. Sur la tablette, trois tulipes sont fichées dans une bouteille. Galina explique qu'elle n'a aucun avenir dans la société des chemins de fer polonais, qu'elle n'a pas la liberté de voyager à l'étranger et que son rêve serait de faire pousser des fleurs. Le plan rapproché, le double surcadrage de la fenêtre et des rideaux qui enserrent les trois fragiles tulipes disent le poids du destin qui rend le rêve inaccessible [QR5].

Sur le *Marion-Dufresne*, le navire qui conduit Rombout et Van Eck à l'île d'Amsterdam, au sud de l'océan indien, le garçon de salle Gonery Le Gall a commencé à naviguer à l'âge de 14 ans. Après trente et un ans de navigation, le visage marqué par un vieillissement précoce, il voudrait bien « que ça s'arrête à la fin ». Sur le *Queen Elizabeth 2*, Ana Moretic, une femme de chambre yougoslave, ne peut pas retourner dans son pays à cause de la guerre (le film a été tourné en 1992) [QR10]. Elle rêve de sa ville natale, se voit dans sa maison ou dans la vieille ville à l'endroit même où se déroulent les combats. C'est sans doute son expérience de réfugiée qui lui



1. Galina, dans *Nord Express*. – 2. Gonery Le Gall, dans *Amsterdam via Amsterdam*. – 3. Ana Moretic dans *Transatlantique, Queen Elizabeth 2*.

fait énoncer, avec simplicité, ce paradoxe : « Je crois profondément à la prédestination. S'il fallait rester chez soi de peur qu'il nous arrive quelque chose, on ne ferait plus rien. » En d'autres termes, la prédestination l'a rendue libre. La question est encore au cœur du quatrième épisode (*West*) de *Amsterdam Stories USA*. Le pasteur calviniste qui officie à Amsterdam, Montana dit : « 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 bien précise, mais il ne me force jamais à prendre ce chemin. Il me donne la liberté de la prendre de mon propre chef. » À quoi Carly, que le destin a conduite à reprendre le garage fondé par son grand-père, répond : « Oui mais, d'une certaine manière, j'ai la liberté de tout foirer. » [QR38]

Les neuf personnages des *Passagers de l'Alsace* parlent de la façon dont ils ont pris leur destin en main. André, né dans une famille où l'on est vigneron de père en fils, a fait des études de mathématique par refus d'être l'héritier de son lignage. Puis il a fait marche arrière, est revenu travailler avec son père, a découvert l'intérêt d'un métier qui, désormais, le passionne. Fuir le déterminisme familial pour ensuite y revenir librement n'est possible qu'à la condition de savoir s'arrêter, de réfléchir un instant au sens de sa vie et de prendre sa décision en toute liberté. Christine, artiste peintre, a connu un moment semblable dans sa vie. Tandis qu'elle parle de « l'en-

grenage de la vie » dans lequel elle était prise avant de changer de cap et de se consacrer à la peinture, Rombout la filme dans sa voiture égarée en rase campagne, roulant à travers champs, consultant une carte puis faisant marche arrière jusqu'à un carrefour. Filmée depuis un hélicoptère, la mise en scène imaginée visualise les mots de la jeune femme qui se trouvait, à ce moment de sa vie, à la croisée des chemins.



Les Passagers de l'Alsace.

Rombout est fasciné par le destin romanesque de Robert van Gulik, un diplomate néerlandais polyglotte, musicologue, auteur de divers ouvrages savants sur la culture chinoise et surtout d'une trentaine de romans policiers dont le personnage principal a réellement existé dans la Chine du VII^e siècle, le juge Ti. Pour cerner les personnalités multiples de cet homme peu ordinaire mort en 1967, il part à la rencontre de ceux qui l'ont connu mais aussi de diverses personnes dont la vie a été marquée de façon décisive par celle du diplomate : Paul Lee, un sino-américain, fils d'une des plus anciennes familles chinoises de Chinatown, New York, qui ne parle plus le cantonais mais qui doit au juge Ti sa connaissance de la culture chinoise ; Frédéric Lenormand, un auteur de romans policiers français qui a entrepris d'écrire une suite aux histoires du

juge Ti et qui, pour y parvenir, a étudié en profondeur les techniques narratives de leur créateur [QR42]; Wilt Idema, un sinologue néerlandais qui a décidé d'apprendre le mandarin après avoir lu tous les romans de Van Gulik durant son adolescence; Guido Tielman, devenu consul des Pays-Bas à Chongqing septante ans après Van Gulik et qui, comme son prédécesseur, a étudié la sinologie à Leiden: « C'est comme si le destin avait voulu que je me retrouve ici après avoir été inspiré par lui durant mes études », dit-il.

Toutes ces histoires personnelles racontées de film en film, plus étonnantes les unes que les autres, ne conduisent à aucune conclusion sur la nature du destin qui les aurait guidées. Néanmoins, l'ensemble surprend, tant Rombout se plaît à collectionner des récits de vie qui semblent déterminés par une puissance supérieure et à les classer, dans ses films, comme un entomologiste épingle des coléoptères.

L'OUVERT ET LE FERMÉ

La dialectique du destin et de la liberté n'est pas seulement au cœur des histoires racontées par les protagonistes rencontrés. Elle est aussi l'affaire du cinéaste lui-même, de sa conception du cinéma et de son écriture filmique. C'est le plan qui joue ici un rôle fondamental. Deux types de plan sont récurrents: d'un côté, les plans d'ensemble sur des paysages grandioses, souvent vides de toute présence humaine, filmés en hauteur, parfois depuis un hélicoptère: un point de vue divin; de l'autre, les gros plans sur les visages des intervenants rencontrés au fil du parcours, les voyageurs, les machinistes, le personnel naviguant, les ouvriers, les habitants des localités traversées ou les gens croisés par hasard: un point de vue humain. Quand il est large, le plan est



Amsterdam Stories USA / West.

ouvert sur l'immensité du monde, sur l'océan, sur de vastes étendues sauvages ou cultivées, sur une grande ville vue à vol d'oiseau ; quand il est serré, parfois même redoublé par une fenêtre ou une porte qui recadrent encore, il enferme les personnages. La dialectique du destin et de la liberté s'exprime ainsi à travers un rapport formel entre l'ouvert et le fermé.

Lorsque Veronica raconte, en voix *off*, dans *Amsterdam Stories USA / West*, comment elle a quitté le Mexique en passant par un long tunnel obscur et poussiéreux, un lent panoramique déploie sous nos yeux le paysage grandiose d'une chaîne de montagne aride, dénuée de toute végétation, sous un ciel crépusculaire. Il importe peu de savoir si ce paysage est celui de la frontière sud des États-Unis. Par contre, l'amplitude du plan panoramique sur une nature sauvage manifeste l'idée de libération du témoignage. Un gros plan sur le visage de Veronica les yeux fermés, semblant submergée par le souvenir, fait contrepoint avec le précédent et réactive la tension.

Lorsque son patron, Peter Calf, achève de raconter son histoire et dit que Dieu n'est jamais venu, que c'est l'homme qui écrit le Livre, un gros plan en plongée montre son chapeau de paille, un plan serré au point de ne pouvoir dire où l'homme se trouve. Soudain, la caméra s'élève, le chapeau bouge, le planteur marche parmi ses amandiers en fleurs à mesure que la caméra, portée par une grue, embrasse l'immensité de la plantation, réduisant progressivement Calf à une taille lilliputienne. Un travelling vertical qui s'ouvre au monde en adoptant un point de vue divin. Ce plan magistral et fleuri, un des plus beaux du film, fait la synthèse dialectique de l'ouvert et du fermé, du destin et de la liberté.



Il est un lieu que Rombout privilégie : l'île. Il filme aux îles Kerguelen, sur les deux îles portant le nom d'Amsterdam et aux Açores. L'île est un lieu paradoxal : à la fois ouvert sur l'horizon marin et fermé comme une prison¹³. Elle lui fournit tout ce dont il a besoin : des paysages splendides, des terres sauvages, des ciels chamarrés et des horizons lointains, en même temps que le huis clos dans lequel ses personnages sont cantonnés. En 1995, il emmène le groupe musical portugais Madredeus sur

13. Certaines îles sont des prisons célèbres : le château d'If ou l'île d'Alcatraz. Rombout n'y a pas filmé mais il a réalisé une émission de télévision sur la prison d'Overloon aux Pays-Bas. La prison est comme une île sur la terre ferme.

une île des Açores où tous les musiciens seront à sa disposition durant le temps du tournage, et dans l'incapacité de se soustraire à ses exigences. Il les a en quelque sorte enfermés dans un paysage grandiose. Quand il filme Pedro et Teresa qui répètent, il multiplie les surcadres qui rétrécissent l'espace autour d'eux. À l'inverse, son cadre s'élargit pour peindre les paysages volcaniques de l'archipel (*Les Açores de Madredeus*, 1995).

Malgré son titre et son clin d'œil à Tintin, *L'Île noire* n'en est pas une, mais presque : c'est une plateforme de forage en mer du Nord. Ceux qui y travaillent de jour comme de nuit sont contraints d'y vivre durant des périodes de trois semaines sans retourner chez eux et d'y travailler douze heures par jour. Ils sont bien payés mais les conséquences d'un tel régime de travail sur leur vie privée sont énormes. Beaucoup ont divorcé. Le film alterne les gros plans sur les visages des ouvriers dont il récolte le témoignage et les plans d'ensemble sur la plateforme pétrolière. Au début, la caméra se trouve dans le taxi qui conduit un ouvrier à l'hélicoptère qui l'emmènera sur la plateforme. Le visage de l'homme est surcadré par les fenêtres du véhicule qui barrent l'horizon. D'autres plans, pris sur le navire de secours qui veille en permanence sur la plateforme, sont filmés à travers un hublot qui enferme le commandant de bord. Alternant avec ces plans à hauteur d'homme, d'autres sont filmés depuis le haut de la structure pétrolière, en plongée verticale. De ce point de vue divin, parfaitement ordonné par la symétrie et l'orthogonalité de la composition, les hommes qui travaillent, minuscules depuis cette hauteur, semblent s'agiter comme des rats en cage. Plans



L'Île noire.

d'ensemble ouverts sur l'immensité du paysage marin et gros plans enfermant les visages n'ont pas de valeur symbolique qui leur serait systématiquement attachée. Ce serait trop simple de penser que l'un exprime le destin, l'autre la liberté. Dans *L'Île noire*, la liberté est ailleurs. L'île noire est une prison.

D'autres lieux sont à la fois ouverts et fermés: les navires et les trains. Le paquebot *Queen Elizabeth 2* et le *Marion-Dufresne* peuvent aussi être vus comme des îles perdues au milieu de l'océan, d'où les passagers et l'équipage ne peuvent s'échapper. On peut dire la même chose du train qui traverse un pays étranger et qui est aussi isolé qu'une île au milieu de l'océan. C'est le cas du *Nord Express* qui traverse l'Allemagne avant la réunification. Le mur qui longe la voie ferrée dans l'ancienne RDA renforce visuellement la séparation entre le train et le paysage et accentue l'impression d'enfermement des voyageurs dans le huis clos de leur compartiment. Par la manière dont le train est filmé, de l'intérieur comme de l'extérieur, ce documentaire s'inscrit nettement dans le sillage de nombre de films de fiction fondés précisément sur l'impossibilité pour les personnages de s'échapper d'un train en marche¹⁴. L'attrait du train est maintenu dans la filmographie de Rob Rombout qui n'hésite pas à en filmer partout où il passe. Outre *Nord Express*, on en retrouve dans *Perm-mission*, dans *Les Passagers de l'Alsace* (où il ajoute un petit train électrique circulant sur une maquette) et dans nombre de plans d'*Amsterdam Stories USA*. « J'aime bien le train. C'est un lieu clos, où l'on ne reste qu'un temps bien défini. Les rencontres sont courtes et peut-être plus personnelles, puisqu'on sait qu'on va quitter le lieu. Les gens y sont un peu comme des feuilles dans le vent. Et ils se livrent parce qu'on ne les voit qu'un temps limité. » Dans le train, semble dire le cinéaste, le huis clos spatial correspond à un laps de temps. Plus le temps est court, plus les gens sont ouverts et disposés à raconter leur histoire.

Dans *Amsterdam via Amsterdam* apparaît à quelques reprises, de façon inattendue, un plan surprenant: la caméra qui filme un paysage marin bascule subitement, mettant l'horizon à la verticale. La même rotation à 90° apparaît dans *Amsterdam Stories USA*, où un plan pris dans l'axe de la route déploie le ruban

routier horizontalement. Ces basculements que rien ne justifie, qui peuvent apparaître comme une pure fantaisie, disent la volonté de Rombout et Van Eck d'échapper à la norme de l'horizon horizontal, à laquelle on adhère sans ré-



Amsterdam Stories USA / East.

14. Quelques exemples célèbres: *Une femme disparaît* d'Alfred Hitchcock (1938), *L'Empereur du Nord*, de Robert Aldrich (1973), *Le Crime de l'Orient Express* de Sidney Lumet (1974) puis de Kenneth Branagh (2017); *Runaway Train* d'Andrei Konchalovski (1985).

fléchir parce que l'on s'accorde à l'ordre du monde. Déroutant pour le spectateur, qui s'interroge sur sa signification, ce geste cinématographique radical signe une vision libre du paysage, juste pour le plaisir de montrer le monde autrement et de faire réfléchir à la norme du cadre. Le destin est un cadre qui, comme celui de la caméra, structure et compose une vie mais aussi qui l'enferme. La liberté, pour autant qu'il soit possible d'en jouir, c'est sortir du cadre, l'ouvrir, s'en émanciper et mettre – pourquoi pas ? – l'horizon à la verticale. Geste isolé bien sûr, mais qui dit combien la question centrale du destin et de la liberté – et l'éthique qu'elle engendre – est devenue une question esthétique.

CONSTRUIRE SON OBJET

À l'opposé de quantité de cinéastes documentaristes, Rombout ne s'empare pas d'un problème de société mais construit son objet de toutes pièces, en dehors des préoccupations de l'heure. Un de ses premiers films, *Entre deux tours*, réalisé en vidéo en 1987, est très caractéristique de cette façon de procéder. Rombout a découvert près de Liège, en Belgique, une étonnante tour en pierres de silex, surmontée de quatre sculptures monumentales. Elle a été construite de ses propres mains par un tailleur de pierres, Robert Garcet, militant pacifiste et mystique visionnaire imprégné par la lecture de la Bible et de quelques écrits apocryphes. À quelques dizaines de kilomètres de là, aux Pays-Bas, l'Otan a investi un ancien charbonnage dont la tour d'extraction supporte désormais des antennes de surveillance orientées vers l'Union soviétique. Son porte-parole énonce un discours belliqueux en total contraste avec celui de Garcet. Rombout a en plus engagé une actrice vietnamienne à qui il a demandé de rouler en voiture de l'une à l'autre des tours par des chemins de campagne. En voix *off*, elle énonce une parole poétique qui évoque Babel et, par les mots « je me souviens », introduit des images d'archives sur la guerre. L'objet effectif de cette vidéo n'est pas une tour plutôt que l'autre, mais ce qu'il y a « entre » elles, leur rapport inexistant dans la réalité (les protagonistes ignoraient chacun l'existence de l'autre tour). Une relation construite de toutes pièces par Rombout et exprimée par la fiction. Le véritable enjeu est aussi celui de la plupart des films qui suivront : Rombout ne réalise pas un film sur quelque chose, mais sur la connexion qu'il établit entre les choses [QR1].

Connecter les choses est, pour lui, un principe structurant, un principe *a priori*. La première idée d'un film est sa structure, qui se retrouve parfois dans le titre même, comme *Amsterdam via Amsterdam* par exemple qui associe la grande ville hollandaise à deux îles situées aux antipodes qui portent le même nom. Parfois, Rombout reprend la même idée de structure pour un autre film et pour connecter d'autres choses.

On peut reconnaître dans la filmographie de Rombout au moins quatre modèles de structures. Le premier est semblable à une corde à linge : sur un fil tendu entre deux points, le cinéaste accroche toutes sortes de séquences aussi variées que des

vêtements mis à sécher. Cette structure est comparable à celle des romans à tiroirs, qui sont souvent des romans de voyages au cours desquels les héros (Don Quichotte et Sancho Pança, par exemple, ou Jacques le Fataliste et son maître) font plusieurs rencontres et suspendent le cours du récit pour se livrer à diverses digressions. *Nord Express*, un film consacré au train transcontinental créé en 1896 par la Compagnie internationale des wagons-lits, fonctionne sur ce modèle : départ de Paris au début du film, arrivée à Moscou à la fin et, sur le fil tendu entre les deux villes, toutes sortes d'images : les paysages vus du train, les gares traversées de jour et de nuit, les convoyeurs au travail, les rencontres avec des voyageurs et des machinistes, quelques incursions dans les villes traversées, les embarras du parcours, les changements de locomotives et même les changements d'essieux à la frontière soviétique à cause d'une largeur de voie différente en Russie. Toutes ces séquences sont entrelacées d'images d'archives retraçant la longue histoire de ce train mythique. Le tout, assez hétéroclite, entraîne le spectateur dans des considérations tantôt historiques, tantôt sociologiques, sans toutefois empêcher le film de progresser ni de tenir le cap de son récit. Le voyage en train dessine la structure du film mais son objet réel, ce sont toutes les connexions que le réalisateur noue entre les personnages rencontrés le long du parcours et qui témoignent à la fois de l'emprise du destin et des contingences historiques qui les ont conduits là où ils sont et d'où ils ne peuvent s'échapper. Tous, même quand ils chantent, expriment une profonde mélancolie que symbolise ce train autrefois mythique qui n'est plus que l'ombre de ce qu'il fut. La même structure est adoptée pour le film suivant, consacré à la traversée de l'Atlantique à bord du *Queen Elizabeth 2* (1992), ainsi que pour *Le Piège de Kerguelen* (2000).

Le deuxième modèle structurant, toujours établi *a priori*, est un développement plus complexe du précédent. La structure ne repose plus sur un seul fil mais sur plusieurs tendus, non plus entre des lieux mais entre des hommes et des femmes soigneusement sélectionnés. L'ensemble forme une sorte de toile, ou plutôt de dentelle vu la délicatesse des liens tressés. Un seul film fonctionne sur ce modèle, un film majeur : *Les Passagers de l'Alsace*. Comme à son habitude, Rombout a organisé un casting pour sélectionner ses intervenants. Le projet était d'établir des connexions entre des personnages qui ne se connaissaient pas, des rapports parfois anodins (la chanteuse de rap passe à la radio de la présentatrice, le vigneron aide l'artiste-peintre à transporter ses tableaux), parfois plus fondamentaux : les paroles des uns font écho à celles des autres. Chacun parle de ce que signifie pour lui regarder, écouter, créer, bouger (quatre concepts, remarquons-le, qui définissent le cinéma) ; puis de choses plus personnelles, de la façon dont il a assumé ses choix de vie, évité d'être mis sur des rails et comment il a construit son identité. « Mon identité, dit la présentatrice de radio, je la retrouve dans tous les gens que j'invite dans mon émission. C'est eux qui construisent mon identité. » Plus loin, elle ajoute : « Mais l'essentiel, c'est la connexion, c'est ça qui compte. » Ces associations d'idées sont soulignées visuellement (les lignes parallèles de la piste d'athlétisme

s'accordent aux rails de chemin de fer), auditivement (la cadence de la musique, soulignée par le frottement du balai sur la caisse claire, rappelle le son du train) ou les deux en même temps (le cliquetis du vélo de la présentatrice entendu depuis le tram où est assis l'ophtalmologue). À la fin du film, un savant montage de jeu de regards, de paroles suspendues et d'écoutes attentives entraîne le spectateur à imaginer que tous les intervenants sont en train de converser entre eux, alors qu'ils ne sont pas réunis dans le même lieu [QR24]. Cet effet Koulechov sophistiqué nous rappelle que ces personnages n'ont rien d'autre en commun que les connexions créées par Rombout lui-même, la dentelle qu'il a crochetée, point à point, entre eux. En somme, l'objet du film, c'est le film lui-même, son propre jeu, son système, sa structure.

Le troisième modèle structurant est plus classique. Le film est construit autour d'un point central, un lieu (la plateforme pétrolière de *L'Île noire* par exemple), un personnage (*Sur les traces de Robert van Gulik*) ou les deux ensemble (*Les Açores de Madredeus*). Le film part de ce point central, trouve un témoin avec lequel il développe une thématique, revient au centre, repart avec un autre qui prolonge la thématique précédente ou en développe une nouvelle, revient au centre, etc. La structure dessine ainsi une étoile dont chaque branche correspond à un intervenant différent¹⁵. Dans *L'Île noire*, les témoins racontent les difficultés liées à leurs conditions de travail et leurs effets sur leur vie personnelle. Les inégalités sociales apparaissent au grand jour : le représentant de la compagnie gagne bien sa vie, sa femme n'a pas besoin de travailler ; par contre, Pat Thompson, la seule femme qui travaille sur la plateforme, passe ses trois semaines de congé à faire le ménage à la maison. Entre les différents personnages, le film revient au point central qui les relie les uns aux autres : le travail de forage. Par cette structure en étoile qui raccorde constamment les témoignages du personnel et le travail sur la plateforme, le film ne cesse de dire combien ces hommes et cette femme sont prisonniers de la machine industrielle et de la société capitaliste qui gère, contrôle et impose son emprise sur chaque aspect de leur vie, y compris dans la sphère privée. *Sur les traces de Robert van Gulik* fonctionne sur le même modèle, mais c'est l'écrivain diplomate musicologue et sinologue néerlandais qui est au cœur de l'étoile, une structure tout à fait appropriée à la personnalité éclatée de ce personnage.

Le quatrième modèle structurant élargit le précédent en multipliant les étoiles, de sorte que le film dessine une constellation. C'est le modèle des trois films réalisés avec Rogier van Eck qui ont pour point central le nom d'Amsterdam. Outre la ville des Pays-Bas, ce nom est aussi celui de plusieurs autres lieux dans le monde. *Amsterdam via Amsterdam* (2004) associe à la ville hollandaise deux îles portant son nom, situées aux antipodes ; *Amsterdam Stories USA* (2012) décrit le long

15. *Les Açores de Madredeus* aurait plutôt la forme d'une hélice puisque seuls deux membres du groupe (Teresa et Pedro) prennent la parole à tour de rôle.

périple des deux réalisateurs à travers les États-Unis, passant par les seize villes, petites villes et autres lieux dénommés Amsterdam ; *Amsterdam Black and White* (en cours de réalisation) rapproche deux localités homonymes, l'une située en Afrique du Sud, dans la province du Mpumalanga, et l'autre dans la province de Drenthe au nord-est des Pays-Bas. Dans tous les Amsterdam, les deux cinéastes rencontrent des gens qui leur racontent leur histoire. Chaque rencontre est un fragment autonome, un mini-récit qui pourrait être isolé sans perdre sa cohérence interne. Chaque Amsterdam devient le cœur d'un développement en étoile, comme dans le modèle précédent. En connectant ces différents lieux, en établissant entre eux une relation qui n'existe pas dans la réalité, le film dessine une constellation. Sauf leur nom et leur origine (découverte ou fondation par des Hollandais), ces lieux n'ont plus aujourd'hui aucun rapport entre eux, ni politique, ni économique, ni sociologique, tout comme il n'y a aucun rapport effectif entre les étoiles qui font partie des constellations du Centaure ou d'Orion, hormis leur proximité vue de la Terre. Les cinéastes sont comme les astronomes antiques qui ont dessiné une figure abstraite entre les étoiles. Dans les deux premiers films, la constellation est dessinée par les voyages en navire ou en voiture, les conversations des deux cinéastes et leurs réflexions en voix *off* à propos de leur film. Dans *Amsterdam Black and White*, le voyage n'est plus filmé. Seul le montage prend en charge de tracer les contours de la constellation. Les rapprochements créés ainsi de toutes pièces entre des lieux sans autre rapport que leur nom dessinent petit à petit une figure abstraite qui constitue le sens profond de leur film, son enjeu et sa finalité.

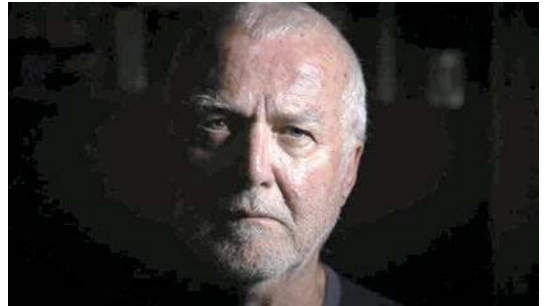
MÉTHODES DE TRAVAIL

Grand admirateur d'Alfred Hitchcock, Rob Rombout, tout documentariste qu'il soit, travaille comme un cinéaste de fiction : il conçoit son film dans sa tête, veut tout contrôler d'un bout à l'autre, appréhende le tournage qui l'obligerait à modifier ses plans et délègue le montage à sa monteuse habituelle, Adriana Moreira (qui est aussi son épouse). Un film bien écrit au préalable raccourcit le travail du montage et évite les hésitations et les atermoiements, même si les différentes étapes préparatoires ne se déroulent pas dans le même ordre que celles d'une fiction. En premier lieu, on l'a vu, Rombout conçoit la structure du film. Ensuite, si ses moyens financiers le permettent, il effectue un repérage au cours duquel il prend beaucoup de photographies et rassemble toute la documentation dont il a besoin. Pour *Sur les traces de Robert van Gulik*, une aide à l'écriture lui a permis de rencontrer tous les témoins qu'il souhaitait interroger et de se rendre sur tous les lieux qu'il désirait filmer (Paris, Pays-Bas, Chine, Japon, États-Unis). Ensuite, il écrit son projet en utilisant une technique inspirée des méthodes de travail des scénaristes de fiction. Il prépare un certain nombre de pages, autant que de segments envisagés pour son film ; sur chaque page, il inscrit un titre, décrit des lieux ou des plans, développe son point de vue, précise ses choix visuels et auditifs

et enfin, pas à pas, écrit le synopsis; enfin, il insère chaque segment dans la structure de l'ensemble. Il élabore des consignes esthétiques *a priori* que son cameraman devra respecter. Pour *Amsterdam Stories USA*, il prévoit que tous les entretiens se feront en intérieur, dans l'obscurité, avec un éclairage latéral laissant dans la pénombre la moitié du visage de l'intervenant¹⁶. Il planifie également de filmer deux témoins en même temps, positionnés l'un derrière l'autre, et de faire le point sur celui qui prend la parole.

Avec tout le matériel récolté, photos et textes, le cinéaste constitue un volumineux dossier de production, indispensable aujourd'hui pour obtenir un financement¹⁷. Parfois, il réalise à l'intention des producteurs un film-pilote qui explique le projet, montre quelques scènes, donne un aperçu de l'atmosphère générale du film. Celui de *Nord Express* a convaincu Marilyn Watelet¹⁸ de produire le film, et celui d'*Amsterdam via Amsterdam* a permis de trouver de nombreux sponsors. Le film-pilote lui permet aussi d'expérimenter ses idées sur ce qu'il a choisi de filmer, de chercher des solutions aux éventuels problèmes techniques rencontrés et enfin, au début du tournage, de montrer à l'équipe quelles sont exactement ses intentions.

Rombout avoue être « de la vieille école » : il apprécie la lourdeur du matériel, les grosses caméras montées sur trépied, l'éclairage, les rails, la dolly. Sur le tournage d'*Amsterdam Stories USA*, où le matériel était réduit, il parvient à dégoter sur place une grue ou une échelle de pompier chaque fois qu'il veut réaliser un plan en hauteur. Les travellings sont exécutés sur des rails ou en voiture, la caméra fixée sur le capot. Parfois, des séquences très mobiles sont tournées caméra à l'épaule (les séquences en noir et blanc dans *L'Île noire*, par exemple, ou les scènes folkloriques dans *Les Açores de Madredeus*) pour mieux faire ressortir la fixité



1. Russel Banks dans *Amsterdam Stories USA / East*. – 2. Helen Brooks et Kevin Hollis dans *Amsterdam Stories USA / South*.

16. Lors du tournage du premier entretien, son opérateur lui dit que cette consigne n'est pas réalisable et qu'il faudra filmer en pleine lumière. Le réalisateur dut se fâcher pour que la prise de vues s'effectue comme il l'avait prévu. –

17. À titre d'exemple, le dossier de production du film *Sur les traces de Robert van Gulik* fait plus de cent pages. Outre la note d'intention et le budget estimé par les producteurs, il contient une description détaillée des lieux de tournage, une présentation des dix-sept intervenants prévus, cinquante-deux photos de repérage, trente et un documents d'archives et enfin un « scénario » de treize pages (une description de chaque séquence dans l'ordre prévu au montage). – 18. Productrice belge, fondatrice de la société de production Paradise Films, qui a produit notamment la plupart des films de Chantal Akerman.

des autres plans et accentuer le contraste. Rombout aime aussi réaliser des vues aériennes sans qu'elle soient indispensables, pour la beauté du plan. Son budget prévoit un poste « location d'un hélicoptère », pour filmer le *Queen Elizabeth 2* perdu dans l'immensité de l'océan, un train circulant en Alsace ou l'île d'Amsterdam. Pour satisfaire ses exigences, l'équipe de techniciens peut être nombreuse. Huit personnes sont montées à bord du *Queen Elizabeth 2* pour le tournage : outre le réalisateur, le producteur et coscénariste Jean-Philippe Laroche, le directeur photo Louis-Philippe Capelle, une scripte-assistante de réalisation, deux assistants caméra, un preneur de son et un machiniste-électro.

Rombout ne laisse rien au hasard. Malgré tout, une part d'imprévu subsiste, quand il ne peut faire de repérage ou quand trop de temps sépare le repérage du tournage – un plan improvisé pourra toujours être conservé s'il est conforme à l'esprit du film. En général, le choix des témoins se fait sur place par une sorte de « casting ». Il discute longuement avec ceux qu'il souhaite intégrer à son film, à l'écart, sans caméra ni technicien, afin de mieux les connaître, de cerner ce qui les préoccupe et de voir comment leurs propos pourraient s'intégrer dans son film. Agissant de la sorte avec chaque intervenant, il comprend ce qui, dans sa vie, dans son expérience de la vie, dans son rapport aux autres, dans sa vision du monde, dans le sens qu'il donne aux choses, aux faits et aux événements qui ont orienté le cours de son existence, est à la fois primordial pour lui et en adéquation avec les idées générales que le film va soutenir. La relation de confiance établie entre eux, le cinéaste s'accorde avec le témoin sur les thématiques qui seront au cœur de l'entretien, à l'égard desquelles il pourra prendre position. Les entretiens sont toujours filmés en intérieur afin d'obtenir la meilleure qualité sonore et, depuis les années 2010, dans la pénombre : cet isolement a pour effet de créer une atmosphère calme, paisible et chaleureuse, qui coupe l'intervenant de ses soucis quotidiens et favorise la méditation, le retour sur soi et l'expression d'une pensée plus intime. Sur le tournage de *Transatlantique*, *Queen Elizabeth 2*, certains entretiens sont menés sans caméra, dans une cabine, pour obtenir un son de bonne qualité et parce que l'absence de l'équipe et du matériel de tournage favorise une parole plus personnelle, parfois même confidentielle. Rombout pose des questions (coupées au montage) qui dirigent progressivement l'intervenant vers le thème déterminé précédemment et l'engage peu à peu sur la voie d'une réflexion plus abstraite, plus profonde, plus universelle aussi. Fin psychologue mais aussi un brin manipulateur, le cinéaste conduit son témoin à dire ce qu'il veut qu'il dise tout en le laissant croire que c'est lui qui le dit. Le témoin est traité comme un acteur jouant son propre rôle sous la direction rigoureuse du cinéaste qui le met en scène.

Pour Rombout, la parole prime sur l'image¹⁹, celle des intervenants comme

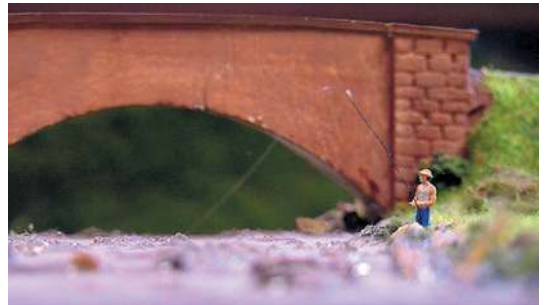
19. Rombout envisage de réaliser un « documentaire minimaliste » qui tournerait le dos aux possibilités visuelles du cinéma au profit de la parole. « Juste un visage qui parle, dit-il. Au spectateur d'imaginer ce dont il parle. » Suzana De Souza a réalisé son film *48*, consacré à la dictature de Salazar au Portugal, sur un dispositif semblable, sauf qu'ici les visages sont des photographies anthropométriques prises par la police du régime, sur lesquelles on entend la voix de la personne qui se souvient des sévices subis.

celle du commentaire que, depuis 1999, il énonce lui-même dans un français joliment modulé par son accent. Lors des ateliers de réalisation qu'il anime un peu partout dans le monde, il demande à ses élèves d'écrire un commentaire avant de tourner, de le dire de leur propre voix, avec leur accent et leurs défauts de prononciation, de l'enregistrer puis de l'écouter dans l'obscurité. Il constate que, dans ces conditions, l'intonation est plus belle et la modulation meilleure.

Au montage, Rombout place en premier lieu la voix, puis les images montrant l'intervenant occupé à diverses tâches. Parfois, la voix s'entend avant qu'apparaisse la personne qui parle. Dans certaines séquences, le personnage pose face caméra, silencieux. On entend sa voix en *off* mais ses lèvres ne bougent pas. Ensuite, la voix devient synchrone. Au début de *Sur les traces de Robert van Gulik*, la priorité accordée à la parole est flagrante: la voix de l'écrivain Arthur Japin s'entend sur un écran noir et son visage apparaît en un second temps.

Rombout accorde aussi beaucoup d'importance au bruitage. Des sons enregistrés séparément, à l'extérieur ou en studio, sont postsynchronisés. La plupart accentuent le réalisme de la scène (sons d'ambiance, bruits de pas d'un personnage même s'il est éloigné, chants d'oiseaux, aboiements, etc.) ou annoncent la séquence qui suit (la sirène d'un train que l'on ne verra qu'au plan suivant). Mais Rombout, qui ne manque pas d'humour, aime aussi injecter des sons inattendus. Dans *Les Passagers de l'Alsace*, la caméra filme au macro-objectif [QR25] quelques détails minuscules de la grande maquette sur laquelle circule un petit train électrique, par exemple un pêcheur au bord d'une rivière. Rombout ajoute le son de l'eau qui coule. On entend un homme siffler au moment où on voit des femmes en maillot de bain. Une voix lointaine crie « moteur ! » avant un plan montrant un cinéaste, sa caméra à l'épaule.

Dans *Amsterdam via Amsterdam*, les réalisateurs filment un tableau du XVII^e siècle représentant, de façon très fantaisiste, l'île d'Amsterdam à l'époque



I et 2. *Les Passagers de l'Alsace*. – 3. *Amsterdam via Amsterdam*.

où les Hollandais y avaient installé un comptoir et des fours pour récupérer la graisse de baleine. Sur les détails du tableau, on entend le bruit des vagues, du vent, du bois qui brûle et même le chant des baleines. Vers la fin du *Piège de Kerguelen*, quand Rombout se moque gentiment de la jeune éthologiste cherchant désespérément des chats sauvages à observer, on entend de temps en temps les grognements rauques d'éléphants de mer. Ces bruits ne sont pas incongrus, il est possible qu'un de ces animaux, nombreux sur l'île, se trouve à proximité, mais ajoutés en postsynchronisation, ils ont aussi une fonction de diversion et d'ironie à l'égard d'une mission scientifique qui paraît bien futile au cinéaste.

LA MISE EN SCÈNE DU RÉEL

Au contraire de ce que croient la plupart des spectateurs, la mise en scène est une pratique courante du cinéma documentaire, quoique nombre de cinéastes n'osent pas le reconnaître et préfèrent parler de « mise en situation » (Laurent Chevalier), de « mise en place » (Raymond Depardon) ou de « mise en condition » (Marcel Ophuls)²⁰. Rombout n'a pas ce problème de vocabulaire. Il assume ses choix et même les rend visibles. Il demande à des personnes réelles de prendre place dans des lieux réels, soigneusement choisis par lui, et de parler, d'agir ou de se déplacer d'une certaine façon devant la caméra. Il les fait monter sur des caisses pour les filmer en contre-plongée (*Entre deux tours*), les fait marcher devant la caméra qui les filme de dos ou choisit un arrière-plan approprié pour jouer sur la profondeur de champ. Dans *L'Île noire*, il place Pat Thomson à l'entrée de la salle de billard où deux hommes sont en train de jouer. Pat parle des difficultés de vivre et de travailler dans un milieu dominé par les hommes, où les rares loisirs leur sont réservés et où elle n'a rien à dire. Elle ne joue pas au billard, elle pense que c'est un sport masculin. La mise en scène ne la contredit pas.

Le montage des plans fait apparaître la mise en scène des éléments qui les composent qui ne seraient pas perceptibles sans lui. Dans *Nord Express*, à Berlin, Rombout rencontre Ben Wargin, un artiste-peintre philosophe passionné par les trains et la nature. L'homme habite dans un gros immeuble à appartements construit contre la voie du chemin de fer qui traverse Berlin de part en part. Rombout filme Ben qui traverse la rue devant l'immeuble au moment précis où un train passe sur le pont, puis Ben assis près de la fenêtre par laquelle on voit le train passer, puis l'immeuble au bord de la voie vu depuis le train. Trois plans, trois points de vue, trois trains différents passant à trois moments différents et qui n'allaient probablement pas tous à Moscou. Le spectateur attentif au montage sait que le film ne triche pas et prend conscience des effets de mise en scène qui transforment la réalité en film.

20. Expressions citées par Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 4^e édition, 2011, p. 184-185.

La mise en scène du témoin n'est pas seulement le signe (ou la signature) de l'intervention du cinéaste sur la réalité. Elle a une nette fonction symbolique qui contribue au sens général du film. Dans *Amsterdam Stories USA*, Rombout et Van Eck demandent à la jeune Chesney de marcher dans un champ enneigé, là où aucun chemin ne peut la conduire quelque part, elle qui rêve d'aller à Dubaï voir la plus haute tour du monde et qui se sent enfermée dans sa petite ville [QR37]. À Amsterdam, Montana, après avoir entendu le pasteur Jack parler de la prédestination, les réalisateurs demandent à Carly, au volant de sa vieille voiture des années 1930, de tourner en rond autour d'un moulin en bois rappelant vaguement l'origine néerlandaise du lieu. Image symbolique d'une vie recluse et monotone dans une bourgade sans histoires qu'aucun événement ne vient perturber et dont l'horizon est désespérément plat. Le discours visuel de ces mises en scène est différent de celui des intervenants, le point de vue des cinéastes ne s'accordant pas toujours à ce que disent leurs témoins. Elles créent une tension sémantique au sein de la thématique générale du destin et de la liberté. Au moment de quitter leur témoin, les cinéastes réalisent ce qu'ils appellent un *good-bye shot*, toujours mis en scène de la même façon : l'intervenant, filmé en gros plan, regarde dans l'axe de la caméra fixée à l'arrière de la voiture. À mesure qu'elle s'éloigne, la très courte profondeur de champ noie l'image dans un flou optique, une façon de dire adieu au témoin qui s'efface lentement [QR30].

Certaines mises en scène très sophistiquées requièrent une longue préparation. Dans *Les Passagers de l'Alsace*, Rombout exploite les possibilités discursives du plan-



1, 2, 3. Nord Express. – 4 et 5. Amsterdam Stories USA / East.

séquence et de la profondeur de champ. L'ophtalmologue est assis dans le tram, près d'une fenêtre. À l'arrière-plan, on voit à travers la vitre un autre personnage du film, une présentatrice de radio, passer à vélo sur la piste cyclable qui longe la



voie du tram, s'en écarter un instant puis revenir à la hauteur de l'homme qui, sans que le spectateur s'en soit rendu compte, a changé de place. Un tel rapprochement visuel et auditif (on entend le cliquetis du vélo alors que la caméra est dans le tram) de deux protagonistes qui ne se connaissent pas et ne se sont jamais rencontrés est à nouveau symbolique d'une des thématiques centrales du film: la connexion.

Connecter les gens par la mise en scène ou le montage est un des enjeux fondamentaux du cinéma de Rob Rombout dont les films font naître entre les intervenants des relations qui n'existent pas dans la réalité mais qui font réfléchir le spectateur. Dans *Amsterdam Black and White*, les réalisateurs jouent avec les raccords, vrais ou faux. Ils filment un joueur de tennis qui frappe la balle en Afrique du Sud et un autre qui la reprend aux Pays-Bas. Un serveur noir apporte une pizza mais au plan suivant le spectateur comprend que le restaurant est en Hollande.

Les mises en scène de Rombout n'ont pas toutes une fonction symbolique. Certaines répondent à des objectifs strictement formels. Pour son film sur le groupe portugais Madredeus, Rombout emmène tous les musiciens aux Açores, les fait marcher en file sur la crête, à contre-jour (comme Orson Welles au début de *Othello*), les fait jouer assis inconfortablement sur des chaises plantées dans la poussière d'un versant nu de l'île volcanique [QR16] ou fait poser certains d'entre eux debout



1 et 2. *Les Passagers de l'Alsace*. – 3 et 4. *Les Açores de Madredeus*.

sur un muret [QR17], regardant l'océan, tandis que Teresa, entre les deux guitaristes, chante face caméra. Une telle théâtralité des corps dans l'espace du cadre compose des formes visuelles, associe des lignes et des couleurs. La mise en scène devient mise en image. Le cinéaste se fait peintre.

UN CINÉMA PLASTICIEN

Lorsqu'il quitte les Pays-Bas en 1975, Rombout emporte avec lui ce dont nul ne peut se défaire : une culture, toujours façonnée par le lieu où l'on vit et la mentalité de ceux qu'on a côtoyés. De son pays natal, il conserve l'attrait de la mer, des îles, des bras d'eau et des canaux, des voiles battues par les vents, des ciels humides où le soleil et les nuages se livrent à des joutes flamboyantes. En un mot : le paysage. Dans sa mémoire se sont fixées les œuvres des grands peintres hollandais du XVII^e siècle, les Van Goyen, Ruysdael, Hobbema, van Diest, dont les paysages aux horizons surbaissés cèdent tout l'espace de la toile aux grands ciels nuageux.



1. Meindert Hobbema, *L'Allée de Middelhamnis*, 1689, Londres, National Gallery. 2. *Amsterdam via Amsterdam*.

C'est à leur manière que Rombout travaille quand il se trouve face à un paysage naturel grandiose : il ne le capte pas, il le compose comme un tableau, élargit l'horizon avec un objectif grand angulaire, accorde aux nuages la plus grande partie du cadre, module les ombres et les lumières.

Dans plusieurs films, il intègre des images photographiques, souvent anciennes, que ses mains font glisser sous l'objectif. En général, ce sont des photos de famille de l'intervenant mais il utilise aussi des photos d'événements passés (le *Bloody Sunday* de Selma dans *Amsterdam Stories USA / South*), des cartes postales, des magazines illustrés (*Sur les traces de Robert van Gulik*). Il réalise aussi des portraits mis en scène comme des photographies, face caméra. Portraits de groupe (l'équipe des travailleurs chargés de changer les essieux du *Nord Express* à Brest ; l'équipage du *Marion-Dufresne* ; tous les scientifiques en mission sur l'île d'Amsterdam) ; portraits de famille (la famille Harvey dans *Queen Mary 2, la reine des mers*) ; portraits des intervenants filmés dans une demi-obscurité (*Amsterdam Stories USA*). Certains plans rompent avec les règles classiques du portrait



De gauche à droite et de haut en bas. 1 et 2. Amsterdam Stories USA / South. – 3. Amsterdam Stories USA / Midwest. – 4. Amsterdam Stories USA / West. 5. Queen Mary 2. – 6 et 7. Amsterdam via Amsterdam. – 8. Amsterdam Stories USA / East.

photographique: les modèles sont filmés en contre-plongée et décadrés de sorte que leur visage est déporté dans un coin, laissant apparaître un bâtiment ou autre chose à l'arrière-plan. L'artifice de la pose, contraire à la norme qui préconise de laisser de l'espace dans l'axe du regard, souligne et signe la mise en scène.

Le cinéaste Rob Rombout est aussi un photographe de talent. Comme Kubrick avant lui, la photographie lui a appris à cadrer, à structurer, à découper une image dans la réalité tout en la composant. En peinture, le cadre détermine matérielle-

ment l'espace de la composition. Le peintre le remplit de traits et de couleurs, jusqu'à obtenir une image, figurative ou non. En photographie et en cinéma, le cadre est une donnée constitutive de la caméra, c'est-à-dire d'un instrument optique qui découpe une portion de la réalité²¹. Le cadrage découpe une part du réel et rejette hors champ ce qui ne lui convient pas. Geste infiniment complexe et paradoxal puisque, en découpant, il compose. Cadrer, c'est effectuer une double opération simultanée d'extraction et de construction, c'est extraire une image du continuum de la réalité en même temps que la structurer. Outre le cadre, la caméra produit la perspective. L'opérateur peut la nier (en filmant un mur par exemple) ou, au contraire, en exploiter les effets. Du rapport entre le cadre et la perspective dépend tout le reste : centralité, symétrie, orthogonalité, équilibre, géométrie. Tout ce que recherche Rombout. Chez lui, chaque plan est minutieusement cadré, à la fois découpé et construit par le point de vue du cinéaste qui oriente sa caméra pour qu'elle produise une image répondant à ses choix esthétiques fondamentaux : axer une perspective, construire une symétrie entre les éléments, équilibrer la composition, mesurer des proportions, dégager les lignes structurantes (droites de préférence), veiller à leur orthogonalité, par exemple en les disposant parallèlement ou perpendiculairement aux bords du cadre, centrer un personnage ou un objet (éventuellement en le surcadrant à travers une fenêtre ou une porte), dessiner des figures géométriques (cercles, triangles, carrés, rectangles). Tout l'art cinématographique de Rombout est inscrit dans ces choix qui convergent vers un seul but : créer une harmonie. Rombout est un artiste classique, au sens que l'histoire de l'art a donné à ce mot.

En architecture comme en peinture, l'art classique est un art de la ligne droite, de l'équilibre, de la juste proportion, de la géométrie et de la symétrie. Avant d'être une forme artistique, la symétrie est une constante de la nature, un principe organique propre aux êtres vivants. Elle ordonne le visage humain et la disposition des membres, des doigts, des orteils. Elle structure la feuille de l'arbre et les ailes du papillon. Elle est le principe formel de la matière et de la physique des particules. Encore faut-il la reconnaître. Question de point de vue : la tête de la vache n'est symétrique que quand on la regarde dans les yeux. Inspirés par la symétrie naturelle, les artistes, les architectes, les décorateurs d'intérieur et les designers y ont recours pour dessiner non seulement la façade du Parthénon ou du château de Versailles, mais aussi les paquebots, les trains ou les voitures. Rombout aime la symétrie, qu'il la découvre dans la réalité ou qu'il la construise de toutes pièces. D'un côté, son cadrage dévoile la symétrie des choses existantes (l'architecture du *Queen Elizabeth 2* [QR9], la cabine du conducteur d'un tram, les deux parties d'un pont-levis qui se relève au-dessus d'un canal d'Amsterdam). Dans *Entre deux*

21. Que cette réalité ait été mise en scène ou non est ici secondaire. La réalité, en son principe même, n'est jamais cadrée, même celle soigneusement préparée que l'on filme sur un plateau de studio et que le cadre a pour fonction de séparer de tout ce qui n'entrera pas dans l'image (l'équipement, les techniciens, l'éclairage, bref tout ce qu'on appelle précisément le hors-cadre).



1. Transatlantique, Queen Elizabeth 2. – 2. L'Île noire. – 3. Amsterdam Stories USA / East. – 4. Amsterdam Stories USA / Midwest. – 5. Les Açores de Madredeus.

tours, grâce aux effets spéciaux de la vidéo, il superpose les yeux d'une femme et le bec d'un aigle, faisant ressortir la symétrie naturelle des êtres vivants. Il la découvre aussi là où l'œil de l'esthète n'envisagerait peut-être pas d'aller la chercher, dans la structure d'une plateforme pétrolière par exemple. Il suffit de bien regarder et d'adopter le point de vue adéquat. Rombout crée aussi des symétries qui n'existent pas dans la réalité, quand il place des corps ou des objets dans l'espace du cadre, de part et d'autre d'un axe central. Les effets vidéo de *Entre deux tours* lui permettent d'intégrer dans le même cadre les deux tours pourtant distantes de quelques dizaines de kilomètres [QR2]. Dans les films réalisés avec Rogier van Eck, les cinéastes se mettent en scène dans leur propre film pour y inscrire la dualité de leur fonction en prenant place symétriquement aux bords du cadre. Construire une symétrie peut aussi se faire en filmant à distance une tour, un phare, un silo à céréales ou la cheminée d'un paquebot et en centrant l'édifice dans l'image. Capter le ciel de part et d'autre produit une sorte de symétrie en creux qui n'existe que dans l'image [QR15].

Artiste classique, Rombout aime la ligne droite, à commencer par la plus courante : l'horizon, sur l'océan en particulier, qui coupe le cadre et peut être dédoublé par des lignes parallèles, comme celles de la rambarde du navire. Dans *Canton, la chinoise*, un travelling latéral filmé depuis une voiture sur un viaduc montre durant une minute la ligne jaune continue du garde-fou. Tout est prétexte à tracer des lignes : les câbles d'un téléphérique, les fils du tram, les grues, les rails, le marquage routier, les stores, etc. Tous ces motifs s'entrecroisent et dessinent des formes



À gauche. 1. *Transatlantique, Queen Elizabeth 2.* – 2. *Sur les traces de Robert van Gulik.* – 3. *Amsterdam Stories USA / Midwest.*
À droite. 1. *Amsterdam Stories USA / South.* – 2. *L'île noire.* – 3. *Transatlantique, Queen Elizabeth 2.*

géométriques. Les fenêtres des maisons, des trains, des trams et des navires, les tableaux de commande avec leurs instruments de contrôle, les cadrans et les boutons poussoirs filmés en très gros plan deviennent autant de quadrilatères dont l'orthogonalité s'accorde avec le cadre. Et les hublots à travers lesquels il filme la mer, les oculi des portes ouvrant sur le pont des navires dont la forme – et le nom – rappelle l'œil de la caméra, le volant d'un instrument de navigation, une médaille, une boule de verre, un tambour, la piste d'un hélicoptère, l'intérieur d'un tube prêt à s'enfoncer dans le sol marin ou un pont semi-circulaire qui se reflète dans l'eau du fleuve, tout fait cercle sous le regard attentif du cinéaste.

L'esthétique de Rombout n'en est pas moins moderne, et ce n'est pas un paradoxe d'affirmer qu'il est possible d'être classique et moderne à la fois. Sa modernité le rapproche de certains artistes et groupes d'avant-garde qui, dans les années 1920, ont renoué avec la ligne droite et la géométrie. Le plus important, son compatriote Piet Mondrian qui, avec les membres du groupe De Stijl, théorise l'abstraction géométrique qu'il désigne sous le nom de néoplasticisme, réduit la



1. Theo van Doesburg, *Contre-composition n° V*, 1924, Amsterdam, Stedelijk Museum. – 2. *Les Passagers de l'Alsace*.

peinture à un très petit nombre d'éléments : la ligne droite horizontale ou verticale, les couleurs primaires pures et l'équilibre des proportions, ce qui fait de lui l'héritier du classicisme. Theo Van Doesburg, membre du groupe De Stijl, invente la contre-composition en dessinant des figures obliques qui entrent en conflit avec le cadre. L'austérité calviniste de cette école a marqué Rombout qui opère par soustraction du superflu et réduction de la réalité à ses éléments structurants (des lignes, des formes et des couleurs), sans aller pour autant jusqu'à l'abstraction. Ses plans ascétiques représentent toujours des objets concrets. Les lignes blanches qui séparent les couloirs d'une piste d'athlétisme ne peuvent faire oublier leur fonction première, et le plan suivant montre justement une jeune athlète qui court.

Si la réalité prévaut toujours, Rombout reste soucieux de faire œuvre. Par diverses stratégies, il donne une plus-value artistique à chaque plan qu'il tourne. La plus simple : capter l'image que la réalité donne d'elle-même, quand elle se réfléchit dans une vitre qui la rend

confuse (nombreux exemples dans *Les Passagers de l'Alsace*, *Canton la chinoise* ou *Sur les traces de Robert van Gulik*), quand deux miroirs disposés en vis-à-vis empêchent le spectateur de distinguer le réel de son reflet (*Amsterdam Stories USA / South*) ou encore lorsque, à Chicago, Rombout et Van Eck se regardent dans le haricot géant d'Anish Kapoor. « Nous sommes dans une image, dit Rogier, l'Amérique telle qu'elle aime à se représenter » (*Amsterdam Stories USA / Midwest*). L'ombre portée est une autre image qu'il suffit de saisir et que le cinéaste isole en la séparant de son référent, choix strictement pictural et dénué de tout souci expressionniste, Rombout se souvenant peut-être que l'ombre portée, selon Plinie l'Ancien, serait à l'origine (mythique) de la peinture²² [QR19]. Autre façon élémentaire de renforcer la picturalité de ses images : réduire la palette à quelques couleurs et les saturer, soit avec des filtres au moment du tournage, soit à l'éta-lonnage. Le rouge vif d'un camion ou d'une cheminée de paquebot se détache sur

22. La littérature sur l'ombre est abondante, y compris comme motif prisé par le cinéma (expressionniste ou non). Voir notamment à ce sujet Dominique Païni, *L'Attrait de l'ombre*, Crisnée, Yellow Now, « Côté cinéma/essais », 2007.



De gauche à droite et de haut en bas. 1. Amsterdam Stories USA / South. – 2. Amsterdam Stories USA / Midwest. – 3. Transatlantique, Queen Elizabeth 2. – 4. Amsterdam Stories USA / West. – 5. Amsterdam Stories USA / East. – 6. Queen Mary 2, La reine des mers. – 7. Le Piège de Kerguelen. – 8. Les Açores de Madredeus. – 9. Le Piège de Kerguelen. – 10. Sur les traces de Robert van Gulik.



Sur les traces de Robert van Gulik.

l'azur du ciel ou de l'océan, le jaune d'un anorak sur la paroi bleue d'un conteneur, le vert envahit un cratère des Açores, l'orange un ciel crépusculaire dans l'océan Indien, le violet un site japonais. Dans *Sur les traces de Robert van Gulik* intervient pour la première fois une technique numérique originale : le morphing. Le visage d'un personnage parlant de son rapport à l'écrivain se transforme progressivement et devient celui de Van Gulik photographié en noir et blanc. Un autre visage se métamorphose en celui du juge Ti, tel que l'écrivain l'avait dessiné pour illustrer ses romans.

Rombout adopte fréquemment des points de vue inhabituels, en rupture avec celui d'une caméra dite « anthropomorphe » filmant sur l'axe horizontal à hauteur des yeux. Il aime les plans pris en forte plongée depuis un point surélevé (du haut d'une grue par exemple) ou en contre-plongée sur des immeubles, des cages d'escaliers, des ponts métalliques, des fils de tram ou les derricks de la plateforme pétrolière. Il aime en particulier l'angle de vue vertical, vers le haut quand il filme les gratte-ciels de New York (*Amsterdam Stories USA / East*) ou vers le bas quand il filme la grande salle du *Queen Mary 2*, (*Queen Mary 2, la reine des mers*, 2004), des plans littéralement vertigineux qui perturbent la vision traditionnelle.

Ses cadrages rappellent ceux des photographes de la Nouvelle Vision qui, dans les années 1920, en Allemagne et en URSS, ont porté un regard nouveau sur les réalités industrielles. On pense aux structures métalliques de Germaine Krull, aux symétries d'Albert Renger-Patzsch, aux plongées et contre-plongées d'Alexander Rodtchenko, aux contre-compositions de László Moholy-Nagy, tous photographes passionnés par les nouvelles formes que la modernité permettait de saisir. Le cinéma de Rombout rappelle aussi celui des cinéastes qui, dans les années 1920

toujours, filmaient le monde autrement en faisant l'éloge de la machine et de la vitesse, les deux piliers de la modernité technique. Dans *Jeux des reflets et de la vitesse* (1925), Henri Chomette place sa caméra à l'avant d'une rame de métro de Paris (comme Rombout dans *Sur les traces de Robert van Gulik*). Dans *De Brug* (1928), Joris Ivens escalade l'immense structure métallique d'un pont de chemin de fer qui se soulève à grande hauteur pour laisser entrer un navire dans le port de Rotterdam. Son film compose une symphonie visuelle de formes géométriques, de rails, de câbles et de poutrelles rivetées, d'ombres et de lumières, d'eau et de vapeur, de plans en plongée du haut du pont, de gros plans sur les roues, les bielles, les glissières, les comes, les taquets et les tableaux de commande du gigantesque ascenseur dont les mouvements sont d'une précision d'horlogerie. Toutes choses que l'on retrouve dans les premiers films de Rombout, *L'Île noire* et *Nord Express* en particulier, où il s'amuse à citer *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov (1929) en filmant sous le train qui vient vers lui [QR4]. Le clin d'œil au théoricien du ciné-œil peut sembler paradoxal chez un cinéaste qui ne partage en rien son idéologie communiste radicale et qui se réclame plutôt de Flaherty. Néanmoins, bien des plans caractéristiques de son esthétique ont leur équivalent dans *L'Homme à la caméra*, ne serait-ce que par le nombre de trains, trams, voitures et autres véhicules mais aussi parce que le cinéaste soviétique multiplie les plans symétriques, les gros plans de visages, d'objets et de machines, les plongées et les contre-plongées sur la ville, les cheminées d'usine et les structures métalliques. En tant que manifeste de la pratique cinématographique constructiviste de son auteur, *L'Homme à la caméra* est une leçon de



1. *Amsterdam Stories USA / East*. – 2. *Queen Mary 2, la reine des mers*. – 3. *Sur les traces de Robert van Gulik*. – 4. *Amsterdam Stories USA / West*. – 5. *L'Île noire*.



À gauche. Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra*, 1929. — À droite. 1. *Nord Express*. — 2 et 3. *L'Île noire*. — 4. *Transatlantique, Queen Elizabeth 2.* — 5. *Queen Mary 2, la reine des mers*.

cinéma qui ouvre un immense chantier à tous les cinéastes documentaires en leur proposant de filmer ce que l'œil humain ne voit pas, en adoptant des points de vue inédits sur le réel, sur le quotidien des grandes villes, sur le monde du travail et celui des loisirs. D'autres cinéastes ont poursuivi l'entreprise, tel Jean Mitry dans *Pacific 231* (1949), un court métrage expérimental dans lequel la caméra filme notamment à hauteur des roues de la puissante locomotive à vapeur.

Artiste classique revisitant les avant-gardes historiques, Rombout inscrit sa pratique cinématographique dans l'histoire des formes visuelles. Faut-il en conclure qu'il n'innove pas ? Que son cinéma reste attaché à une écriture datant de presque un siècle ? Non, évidemment, car malgré cette proximité formelle, son projet demeure radicalement différent de celui des cinéastes et photographes que j'ai cités. Ceux-là étaient passionnés par une modernité technique et industrielle qui leur permettait de rompre avec l'académisme bourgeois, qu'il s'agisse du pictorialisme en photographie ou du film d'art en cinéma. Leurs images étaient une ode au progrès, aux performances techniques, à la puissance de la machine et à la vitesse qui ne pouvaient, selon eux, qu'améliorer la société dans son ensemble. Les avant-gardes historiques étaient en outre très politisées (Moholy-Nagy, Rodchenko, Ivens et Vertov étaient communistes). Leurs innovations formelles et leur rupture radicale avec l'art ancien (jusqu'à la table rase) avaient une valeur révolutionnaire : photographier ou filmer de nouvelles structures visuelles permettait de faire prendre conscience que de nouvelles structures sociales et politiques étaient possibles. Raison pour laquelle leurs œuvres ne traitaient jamais de la personne mais toujours de la collectivité et des individus qui la composent. Le cinéma de Rombout n'est en rien animé par les mêmes idées. Depuis les premiers reportages pour Canal Emploi jusqu'aux projets encore en cours, chaque film aborde des hommes et des femmes, tous d'une absolue singularité, dont les récits racontent quelques fragments de leur vie (leur destinée), heureuse ou malheureuse. La seule dimension politique de ce cinéma est laissée à l'interprétation du spectateur, qui mesure la part de liberté dont chaque personnage a pu bénéficier et la part de déterminisme économique, social ou racial qui l'a fait souffrir. Les masses auxquelles s'adressent les idéologues des années 1920 sont absentes du cinéma de Rombout.

Cela ne signifie pas pour autant que l'écriture de ses films soit une pure fantaisie d'artiste dénuée de toute signification. Au contraire, son art du cadrage, les longues perspectives axiales, les symétries mesurées au millimètre, les plongées vertigineuses, les répétitions de formes circulaires ou quadrangulaires, toute cette panoplie de formes peut être comprise comme tout ce qui « cadre » une vie, la contraint, la met en boîte, l'enferme (*Queen Mary 2, la reine des mers* comme quintessence de ce langage). À l'inverse, les prises de vues à l'épaule, les mouvements de caméra désordonnés, les décadrages, les horizons à la verticale, les mises en scène désinvoltes, les sons incongrus, le ton ironique de certains commentaires et l'humour de Rombout chahutent le cadre, ouvrent les fenêtres, respirent l'air du large et chantent la liberté de l'artiste qui fait fi des contraintes et des convenances.

LA COMMANDE

Il est cependant une catégorie de documentaires qui enferme le cinéaste : le film de commande. Au fil de sa carrière, Rob Rombout a été amené à en réaliser quelques-uns, comme nombre de ses pairs ayant travaillé en Belgique. Dans ce pays sans industrie cinématographique et dépourvu de toute infrastructure pendant plus d'un demi-siècle, la commande fut pendant longtemps la seule possibilité de faire des films pour quantité de cinéastes talentueux, et non des moindres : Henri Storck (surnommé le « père du cinéma belge »), Charles Dekeukeleire, Edmond Bernhard, André Cauvin, Paul Meyer ont dû s'y plier. Pour les deux premiers, installés à leur compte, faire du cinéma n'était pas seulement un choix artistique, c'était une question de survie. Ils devaient filmer pour nourrir leur famille. D'autres ont pris le risque de détourner la commande initiale pour réaliser un film répondant à leurs préoccupations personnelles. Edmond Bernhard l'a joué finement, mais a réalisé très peu de films. Paul Meyer a payé toute sa vie le fait d'avoir transformé un court métrage documentaire en long métrage semi-fictionnel. La plupart des commanditaires étaient des entreprises demandant un film sur leurs produits ou des ministères, en particulier celui de l'instruction publique qui faisait réaliser des films éducatifs destinés aux écoles. Puis vint la télévision qui engagea de nombreux documentaristes et leur permit de travailler avec une relative liberté, mais dans un cadre institutionnel qui, aujourd'hui comme hier, assujettit le cinéaste à un programme, un contenu, une durée déterminée par la chaîne. Dans un tel système, le cinéaste n'a pas le *final cut*. Il doit accepter que le commanditaire supprime certaines séquences, raccourcisse son film, intervienne sur le montage ou la musique, etc. Tout cela explique pourquoi nombre de films de commande ont été jetés dans les poubelles de l'histoire du cinéma. Oubliant que tout l'art ancien, de Giotto à Rubens en passant par les grands maîtres de la Renaissance, a été produit grâce aux commandes de l'Église et des princes, des critiques de films aveuglés par une certaine « politique des auteurs » ont méprisé cette abondante production, indigne selon eux de l'art du cinéma. Ils n'avaient pas tout à fait tort : les films de commande ne sont pas des chefs-d'œuvre inconnus qu'il faudrait réhabiliter pour les faire entrer au panthéon du septième art. Mais l'histoire du cinéma ne peut être réduite à celle des chefs-d'œuvre. Elle doit aussi prendre en compte les raisons qui poussent des entreprises à passer commande d'un film et celles pour lesquelles certains cinéastes acceptent de se soumettre à leurs exigences. Ce rapport de forces, avec ses tenants et aboutissants, fait aussi partie de l'histoire.

Si Storck et Dekeukeleire faisaient des films pour gagner leur vie, Rombout accepte des commandes pour d'autres raisons : « Les films de commande ont deux avantages. Le premier, c'est qu'ils m'ôtent toute culpabilité : je sais à quoi ils vont servir. Le deuxième, c'est qu'ils permettent de faire des expériences, c'est une sorte de terrain de jeu, parce que ceux qui commandent n'y connaissent rien, ne se rendent pas compte de ce que je fais. » Rombout a réalisé des films commerciaux, des films éducatifs et des émissions de télévision. Il en assume certains et en a exclu d'autres de sa filmographie.

En 1982, fraîchement sorti d'une école de cinéma²³, il est engagé par Canal Emploi, une télévision syndicale doublée d'un centre de formation situé à Liège. Cette télévision communautaire a été créée en 1978 dans un contexte économique et social précis: le déclin progressif de la vieille industrie sidérurgique dont les restructurations successives envoient au chômage des milliers d'ouvriers. L'usine était le lieu de communication idéal entre les syndicats et leurs affiliés; leur emploi perdu, les ouvriers perdent contact avec l'organisation, ne participent plus aux actions, s'isolent et finissent par renoncer à la lutte. À l'époque, la Belgique est le premier pays d'Europe à avoir installé un réseau très dense de télévision par câble. La jeune télévision liégeoise y a accès, ce qui lui permet de diffuser ses programmes directement au domicile des chômeurs. À côté des techniciens audiovisuels, les premiers animateurs de Canal Emploi sont en majorité des sociologues qui n'ont aucune formation particulière en cinéma. L'un



Pas de cadeau pour Noël.

d'entre eux, Jean-Claude Riga, prend l'initiative d'organiser des formations avec des cinéastes et des pédagogues. Jean-Louis Comolli, Geneviève Jacquinet, Jean Frappat et Johan van der Keuken viennent à Liège animer des ateliers. Rombout, un des derniers réalisateurs engagés, comprend à leur contact comment s'émanciper de la routine télévisuelle et réaliser les films qui l'intéressent. La direction lui permet de choisir ses sujets et de les traiter comme il le souhaite, du moment qu'ils restent dans l'esprit syndical de Canal Emploi²⁴. *Pas de cadeau pour Noël* (1986) fait le portrait d'un Rwandais, Noël N'Tunda, qui vit en Belgique depuis près de trente ans. L'homme, désœuvré et insomniaque, erre la nuit de café en café. Depuis qu'il a perdu son travail, il survit petitement grâce à l'aide sociale. Sans doute mythomane, il prétend avoir fui les massacres de Tutsis perpétrés

23. Le RITCS – Royal Institute for Theatre, Cinema & Sound, équivalent néerlandophone de l'INSAS – Institut national supérieur des arts du spectacle, Bruxelles). –24. Pour plus d'informations sur Canal Emploi, je me permets de renvoyer à ma contribution à l'ouvrage dirigé par Nancy Delhalle, Jacques Dubois et Jean-Marie Klinkenberg, *Le Tourment des années 1970. Liège en effervescence*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2010, chapitre 5: « Télévisions locales et communautaires », p. 105-111.

avant l'indépendance du Rwanda et appartenir à la famille de l'ancien Mwami. Rombout accompagne ses déambulations nocturnes sans le diriger, partage sa solitude, rencontre ses amis africains, assiste à l'entretien avec l'assistant social qui s'occupe de lui, le laisse raconter son histoire et ses déboires sans chercher à connaître la vérité. Ce film infiniment touchant qui chemine avec Noël comme un ami de sortie, qui lui prête attention, qui entend son désenchantement et qui l'écoute sans juger a déçu à la direction de Canal Emploi: contenu trop éloigné des problèmes syndicaux, absence d'explication des causes du chômage, manque d'investigation pour connaître la vérité. Le cinéaste avait abusé de la liberté qu'on lui avait donnée et était sorti du cadre [QR47].

Queen Mary 2, la reine des mers (2004) est un cas d'école pour comprendre les problèmes qu'un cinéaste peut rencontrer avec un film de commande. Lorsqu'est prise la décision de construire un nouveau transatlantique qui doit être le plus grand du monde, Rob Rombout envisage un film sur sa construction. Il doit renoncer à son projet car l'armateur a déjà vendu les droits du sujet à une productrice française qui a conclu des accords avec Arte, France 3 et la chaîne américaine Discovery et engagé une équipe de techniciens. Après quatre mois et six cents heures de rushes, la productrice se rend compte qu'il serait peut-être intéressant d'avoir un réalisateur. Elle cherche alors quelqu'un qui aurait déjà tourné un film sur des paquebots et contacte Rombout. Il se fait qu'un autre réalisateur travaille aussi sur le sujet pour France 3. La productrice veut qu'ils travaillent en équipe. Rombout propose alors de faire deux films: un premier sur le chantier vu d'en bas, sur le travail et les aspects sociaux, et un second sur le chantier vu d'en haut, sur la conception du navire, le travail de l'architecte et du décorateur, ainsi que sur le premier voyage. L'idée est acceptée et Rombout se charge du second film destiné à Arte pour son émission Théma. Mais le responsable d'Arte n'apprécie pas le film et le dit clairement. Finalement, après bien des compromis, Arte l'accepte à la condition que Rombout respecte « la règle des six minutes », règle dont il n'a jamais entendu parler. Cette prescription typiquement télévisuelle consiste à bombarder le téléspectateur, pendant les six premières minutes de film, avec tant d'éléments qu'il morde à l'hameçon et n'envisage plus de zapper. « Si on m'avait expliqué ça à l'école de cinéma, j'aurais changé de métier », dit Rombout, qui respecte néanmoins la règle en commençant le film avec le baptême du paquebot par la reine Elizabeth II et le feu d'artifice qui s'ensuit, puis en énumérant tous les chiffres témoignant du gigantisme de l'entreprise: « les chiffres, argument massif de promotion », ironise le commentaire. Malgré tout, l'esthétique du film est bien estampillée Rombout: alternance entre deux temps (la construction du navire et son premier voyage), entretiens avec le personnel navigant et les voyageurs, plans symétriques sur l'architecture du paquebot et plans en plongée verticale. Les séquences consacrées à la traversée rappellent le film *Queen Elizabeth 2*, mais sont nettement moins élaborées. Quelques mois après la diffusion du film par Arte, Rombout croisera la productrice de l'émission

qui le félicitera parce que, en dépit de tous les compromis qui l'ont défiguré, le film a eu une excellente audience.

Le cinéma de Rob Rombout donne à penser. Moins sur ce qu'il montre ou ce qu'il raconte que sur la manière de montrer et de raconter. Chaque film (certains plus que d'autres) propose une réflexion sur le cinéma, sur le documentaire, sur la place du cinéaste, sur son regard, sur son immixtion dans la réalité. Sa présence à l'écran, sa voix à l'accent prononcé, la mise en scène de son propre corps, tantôt élaborée, tantôt désinvolte, l'ironie de ses commentaires et même l'autodérision sont autant de signatures.

Un motif particulier revient de temps à autre dans son cinéma : le modélisme. Dans *Queen Mary 2, la reine des mers*, il accorde beaucoup d'importance au travail du maquettiste néerlandais à qui le décorateur a demandé une reproduction au 1/100e du paquebot, destinée à être placée derrière le bar. L'homme a mis autant de temps à construire la maquette que le chantier naval pour construire l'original (mais dix mille ouvriers travaillaient sur le chantier, alors que le modéliste était seul). Au montage, Rombout alterne des très gros plans sur le modèle réduit et des vues du navire [QR26]. Dans *Les Passagers de l'Alsace*, il filme une grande maquette très réaliste sur laquelle circulent des trains électriques. Au montage, il raccorde ces plans avec d'autres : un train, filmé depuis un hélicoptère, entre dans un tunnel ; à l'autre bout en sort le modèle réduit qui s'arrête dans une gare miniature. Au plan suivant, on retrouve le vrai train, avec la même locomotive, arrêté dans la même gare, que le modéliste a parfaitement reconstituée. Ce n'est pas qu'un jeu. Le cinéaste offre au spectateur le plaisir de comparer une réalité avec sa reproduction en miniature. Filmer une maquette revient à faire une copie de copie (comme aurait dit Platon), à multiplier les simulacres, à comparer l'art du modélisme à celui du cinéma (comme le souligne un très gros plan sur une figurine tenant une caméra), à rappeler au spectateur que les images sont trompeuses et que le monde qu'elles font voir est aussi factice que la maquette du modéliste [QR25].

À plusieurs reprises dans *Amsterdam Stories USA*, Rombout et Van Eck placent derrière le parebrise de leur véhicule des figurines en plastique qu'ils filment en très gros plan (un Indien, un cow-boy et même un Napoléon à cheval trouvé lors de leur passage dans une petite ville du



1. *Queen Mary 2, la reine des mers*. – 2. *Les Passagers de l'Alsace*.

Midwest du nom de Waterloo [QR34]). Trait d'humour, moment de relâchement dans la conduite du film, comme un chocolat accompagnant le café après le repas. Mais ces babioles innocentes qui font sourire le spectateur ont aussi une fonction essentielle : lui rappeler que (presque) tout, dans ce film, a été choisi, mis en scène et filmé par ses auteurs. En somme, que le cinéma est un grand jeu.



Amsterdam Stories USA / Midwest.

