

POINT  
LIGNE  
PLAN

Le Centre national des arts plastiques (DAP)  
et le Groupe de recherches et d'essais  
cinématographiques  
vous convient à une projection des films de

Vincent Dieutre

suivie d'une rencontre :  
jeudi 16 décembre 1999 à 20 heures 30  
salle Jean Renoir, La femis  
6 rue Francœur 75018 Paris

Arrière-saison, 1986  
16 mm, 19 minutes

Rome désolée, 1996  
16 mm, 68 minutes

Projection organisée en partenariat avec :

La femis

Vincent Dieutre

Invitation



Rome désolée

et vivre encore. Denis, lui, semble ne pas voir tout cela, fort de son innocence, de sa grande culture et de sa légèreté. L'insouciance de son chant seule me retient de céder à la lassitude. Il me protège de son bras et de ses beaux yeux gris... Violon... "Nous continuons à marcher côte à côte. Je le sais maintenant : nous n'avons jamais rien fait de mal. Immanquablement, il va falloir que les choses changent". La voix se tait. La main de l'homme est encore tendue... L'attente de quelques lires dure (le temps de l'indifférence)... Il serre son enfant dans ses bras, puis décide de partir. Restent un pan du mur décrépi et les pas nonchalants de quelques passants, mais l'image des deux malheureux a déjà impressionné notre regard. Le *Concerto da chiesa n° 4 en Ré majeur* d'Archangelo Corelli peut désormais accompagner ce que nous ressentons jusqu'au générique de fin... Nous emportons cette ultime image et ces derniers mots : "Je le sais maintenant : nous n'avons jamais rien fait de mal".

— 3 —

La voix off vient de nous retracer pendant soixante-huit minutes la trajectoire d'un homme enchaînant les expériences amoureuses et les fixes. Une trajectoire où le besoin d'amour et le besoin de poudre organisent peu à peu la totalité de son emploi du temps ("Mes apparitions au travail tiennent du symbolique. J'y touche mon chèque et basta"). Soixante-huit minutes de monologue renvoyant à un imaginaire structuré par ces deux registres d'expérience. Soixante-huit minutes de monologue qui commence avec un hexagénaire en uniforme, "assez rond, plutôt petit" pénétré maladroitement sans saline ni crème à proximité d'une voie ferrée, pour se poursuivre dans les boîtes de nuit ou dans les appartements au "confort glacé", et au "fonctionnalisme anguleux" typiques "de ce bon goût international gay qui fait des ravages de Rome à New York" et se terminer dans une promenade près de la Place d'Espagne avec Denis, que "j'ai envie de prendre dans mes bras, là, au milieu des touristes et des trainards qui encombreront les escaliers, tellement il incarne ce qu'aurait pu être ma vie". Un monologue qui ne trouve dans l'image, aucune traduction, aucun écho. À propos de ce parti pris, Vincent Dieutre : "On parle souvent de fond sonore. J'ai voulu faire un fond visuel". Un fond visuel dans lequel se succèdent des images de Rome, entrecoupées d'images prélevées dans le paysage audiovisuel (actualité, publicité, fiction) ou dans les jeux vidéo. Un fond visuel qui n'entretient aucun lien spécifique avec le monologue. Un fond visuel qui est là, comme un paysage familier, un paysage géographique (Rome) et audiovisuel (la télévision) dans lequel on vit sans que notre existence fasse corps avec lui. Soit une succession de plans de réalités qui défilent lentement devant notre conscience spectatrice ou passante — le temps de se laisser impressionner par un pan de mur, quelques gouttes de pluie, un carrefour désert, etc. — sans jamais entrer en interaction avec l'expérience que nous rapporte le narrateur. Quand ce dernier évoque une situation, le lieu que nous avons à l'image n'est jamais celui dans lequel se déroule —

— 4 —



Rome désolée

fond visuel nocturne... Le long silence comme évocation d'un moment où le sujet perd toute distance avec son expérience pour se laisser totalement absorber par son intensité. Une perte de distance (la médiation de la voix off) qui condamne toute possibilité de représentation. Une conscience qui s'absorbe dans le fixe, s'abstrait du monde. Cut. Apparaît un présentateur de journal télévisé... La voix off d'un envoyé spécial de la Rai se substitue un instant à celle du narrateur pour commenter les craintes d'une attaque à l'arme chimique en Israël. La rumeur du monde — ses images et leurs commentaires — défilent alors en continu, comme les images de la chaîne américaine CNN... Le temps du fixe comme temps de l'oubli de l'Histoire (la mise à l'écart de la communauté). Zapping. Images publicitaires d'un couple heureux, sillonnant en vélo une petite route de campagne, saluant une connaissance au moment où celle-ci les double en voiture... coupant à travers champ, histoire d'arri-

— 8 —

Les produits et l'état du monde peuvent alors défilier dans le cirage. La faible définition des images filmées à même l'écran comme mise en forme du cirage. L'absence de liens spécifiques entre le fond visuel et le monologue comme révélateur d'une coupure — celle qui se joue entre le sujet et l'Histoire dans laquelle il ne parvient plus à s'inscrire. L'absence de son comme mise en forme de la discontinuité consommée entre ce qui est perçu comme un environnement dans lequel on ne trouve pas sa place et une conscience de soi qui s'énonce dans un mode de repli. Le monologue comme mise en forme d'un recentrement sur soi (le soliloque) au détriment de toute relation à l'autre (le dialogue). Récit d'une conscience décollée de tout ce qui excède mon emploi du temps...

SI LOIN (LE FIXE ET L'HISTOIRE)

Plan fixe. Dans la nuit romaine, les néons bleus d'une enseigne d'hôtel. En voix off, à propos de sa vie : "Une grande partie m'en échappe, vécue dans cet interstice entre la vie et la mort où je passe le plus obscur de mon temps. Trop d'écart, de corps à peine connus qu'oubliés, d'ébauches de décisions avortées, patinant dans les ornières de la poudre pas chère (...). Une infinité de minutes perdues à attendre fébrilement dans les cafés du Trastevere. Si je n'en regrette pas une, elles sont pourtant là qui s'accumulent derrière moi pour me rappeler que tout cela aura une fin, la mienne. L'aboutissement logique de ces désirs sans objets, sans larmes, excepté les pleurs théâtraux d'un drogoué indifférent. Trop de morts derrière moi qui s'amoncellent, sans qu'aucun ne m'ait réellement marqué, comme me marque chaque soir vers cinq heures, l'héroïne qui me donne pour l'instant, au-delà du plaisir, au-delà de la beauté de Rome le seul sens que mon existence ait jamais su prendre. Au milieu du récit, après avoir précisé que Johnny devait l'attendre "avec en poche, tout ce qu'il me faut pour être heureux", la voix du narrateur se tait. S'ensuit un long silence sur un

— 7 —



Rome désolée

oblitéraient désormais toute conscience de l'Autre? Serions-nous arrivés à ce stade ultime de la suprême indifférence?

Si ces images n'activent guère notre conscience des différentes dimensions que peuvent recouvrir un conflit armé dans une région éloignée des lieux où nous vivons et des situations que nous connaissons, peut-être est-ce parce que ces mêmes images — leur sélection, leur traitement, leur nettoyage, leur montage et leur mixage — ne sont pas conçues dans un rapport de spécificité avec l'objet dont elles sont censées rendre compte. Au-delà du fait que les images du conflit qui opposait les alliés à l'Irak en 1991 étaient choisies par le Pentagone — des images où les corps au combat, les corps meurtris, ou tout autre image pouvant activer une quelconque réaction d'hostilité à l'opération *Tempête du désert* en

— 11 —

Le besoin d'amour,  
le fixe et la résolution 678.  
Récit d'une discontinuité.

DES PLANS DE RÉALITÉ NON RÉCONCILIÉS  
(INDIFFÉRENCE ET HISTOIRE)

L'image, des tirs de missiles dans le ciel de Bagdad... Nous sommes en 1991, l'opération *Tempête du désert* vient de commencer... Puis un homme... ou peut-être un père, dans une rue de Rome, un homme assis par terre qui tend désespérément la main aux passants pour obtenir quelques lires. Dans ses bras, un adolescent — son fils? — qui n'est pas maître de son corps. Il a la bouche ouverte, sa tête ne cesse de retomber sur l'épaule de l'homme, ses yeux sont perdus dans un ailleurs auquel nous ne pouvons avoir accès : un adolescent qui n'a pas ou n'a plus sa raison. La caméra est au ras du sol. Plan fixe. Indifférents, nonchalants ou affairés, les passants traversent le champ... Des passants dont on ne voit que les jambes... Des passants qui ont certainement la tête ailleurs — hors champ. La position basse de la caméra et le plan fixe comme redoublement du point de vue du laissé pour compte...

— 1 —

ou plutôt, s'est déroulé — cette même situation. L'absence d'images spécifiquement liées au récit signifie-t-elle que la trajectoire que nous rapporte le narrateur n'a pas de représentation? Faut-il lire dans ce parti pris esthétique un redoublement de l'invisibilité relative d'un mode de vie non-hétérosexuel dans l'espace public? Si la prise d'héroïne est condamnée par la loi, cette même prise doit-elle être également privée de représentation? La voix off qui tente de rendre compte de l'expérience "des ornières de la poudre" agit-elle comme un substitut de cette absence de représentation? Un substitut qui serait le rapport (le récit qui rend compte de) ce que l'on n'a pas pu voir? À défaut de rémunérer ce déficit de représentation, *Rome désolée* paraît privilégier la formulation de l'expérience par la parole. Une formulation qui agirait comme une tentative de mise en récit d'une existence qui ne parvient pas à faire récit ("... l'héroïne qui me donne pour l'instant, au-delà du plaisir, au-delà de la beauté de Rome, le seul sens que mon existence ait jamais su prendre"). En l'occurrence, le fond visuel agit comme le cadre de cette parole. L'enchaînement des longs plans fixes (le fond visuel) comme mise en forme de l'incapacité à articuler sa propre subjectivité avec le monde (Rome) tel qu'il nous est donné (désolée). Soit la mise en forme d'un rapport de discontinuité entre le monde et soi. Le non-enchaînement (l'absence de liens) des images — des images qui ne renvoient à aucun autre regard qu'à un regard passif sur l'environnement — comme signe de cette incapacité à faire récit, ou plutôt comme signe d'une existence qui ne se vit plus comme un enchaînement d'événements mais comme un manque d'intensité.

En parallèle de ce récit d'aventures et de shoots (l'histoire de soi), des images de télévision filmées à même l'écran... des spots publicitaires et des bribes de fiction qui agissent comme des projections collectives ou des extraits de journaux télévisés qui sont supposés rendre compte de l'actualité (l'histoire collective). Des images diffusées (l'offre des produits et le traitement des faits) dont on a coupé

— 5 —

ver avant tout le monde pour déguster la toute nouvelle préparation à la viande *Siar* : la sauce *Ragu*... Le temps d'antenne se substitue au temps de l'Histoire... Un temps d'antenne où les produits côtoient les actualités dans un flux ininterrompu d'images désormais indifférentes. Cut. Devant une vitrine de magasin d'électroménager, des passants s'arrêtent devant un mur de téléviseurs (la multidiffusion du monde)... Un mur d'images contradictoires du monde, une multitude d'écrans entre le monde et nos consciences qui y prêtent une attention passante quelques secondes, puis repartent. Cadrage sur une humanité tout aussi indifférente à l'Histoire que le petit cercle du narrateur qui se sait condamné à court terme. Fin du fixe. Retour de la voix off du narrateur... Une voix off, toujours aussi centrée sur son emploi du temps et toujours aussi indifférente aux images de Rome (les plans fixes) et aux images du monde que nous offrent les médias (le flux continu).

Plan rapproché sur la vitre arrière d'une caravane : "Senza casa". Revendication pour le droit au logement ou insulte plaquée sur un abri de fortune indésirable? Abri pour des personnes sans abris ou caravane de passes? Dans un autre plan, une autre caravane avec une autre inscription, une autre revendication : "Je suis un être humain. Pas une bête". Des images qui resteront sans suite et sans commentaires. Une voix off qui ne commente que la dimension privée de son existence, une dimension dans laquelle les autres n'ont aucune place. La voix off (hors du monde) comme mise en forme d'un récit de soi coupé de toute expérience de l'Histoire collective et de l'espace public. Une voix off en dehors du monde et de l'enchaînement de ses images (la perte de sens). Une Rome et un monde hors du champ de la conscience du narrateur enfermée dans un soliloque (la solitude) et un récit de rencontres qui n'ont d'autre sens, d'autres raisons, que celui de leur succession (les aventures sans lendemain). Une voix (une conscience de soi) qui ne parvient pas à se projeter dans les images d'une Rome étrangère aux évé-

— 9 —

national gay qui fait des ravages de Rome à New York. Même confort glacé, même fonctionnalisme anguleux. (...) La solitude et l'égoïsme y plombent les objets d'une lourdeur figée. Personne ne peut vivre la complétude. Mais *Giannaria* circule avec aisance dans son espace. Il est à son image : dur, élégant et pratique." Le choix d'un registre lexical spécifique, la concision des adjectifs et des propos ou encore le débit d'énonciation, semblent motivés par les situations et les personnes qu'ils décrivent. La lenteur du débit d'énonciation et l'enchaînement d'adjectifs qualificatifs précis permettent de concentrer notre attention sur chaque mot. De même que la longueur des plans fixes — qui ne répondent à aucune logique, aucun enchaînement, narratifs — permet à notre conscience spectatrice de s'attarder sur chaque image (la devanture d'un magasin, la façade d'une habitation, une ruelle, etc.). En l'occurrence, les mots et les images ont le temps d'impressionner notre conscience. Dans le débit d'énonciation médiatique (le commentaire, la promotion, le slogan, etc.) aucun temps, aucun intervalle, ne sont laissés à notre conscience — contrainte d'absorber des informations, sans avoir le temps de les mettre à distance (la dimension critique).

À défaut de rendre compte du monde que l'on nous diffuse (l'information), *Rome désolée* nous propose un modèle de transmission de l'expérience : l'expérience d'un lieu ou d'une situation en posant la caméra devant une portion de paysage et en laissant le monde tourner — le temps que l'image se construise, le temps de se laisser impressionner par l'image... l'expérience d'une trajectoire individuelle souvent privée de représentation en construisant un texte qui n'entretient aucun lien avec l'image.

Jean-Charles Masséra est écrivain, critique d'art et commissaire d'exposition. Il a récemment publié *France guide de l'utilisateur et Amour, gloire et CAC 40* (éd. P.O.L.).

— 12 —

Une caméra qui refuse de suivre les mouvements de la communauté (le travelling), une caméra qui prend le parti d'un point de vue frontal sans commentaire. Un point de vue qui dure et qui s'imprime à la surface de notre conscience spectatrice. Une demande (la mendicité) que notre conscience passante ne supporte plus et que notre conscience téléspectatrice relativise dans le nombre toujours croissant d'informations concernant la pauvreté. Un point de vue que l'on ne connaît pas. Dans la conscience occidentale, le regard porté sur la pauvreté est un regard qui se penche sur le pauvre (la condescendance). Quand il ne se détourne pas, le regard du passant ou du caméraman est toujours penché sur (la plongée)... Déplacer notre regard. Passer du coup d'œil jeté en passant (le regard vers le bas) au regard frontal (la caméra posée à ras du sol). Un point de vue frontal qui place notre œil au même niveau que l'homme et son fils, à ras du sol, sur le trottoir. Soit la mise en scène de deux plans de réalité (celui du laissé pour compte et celui du passant) qui ne se croisent que sur le mode de la condescendance, de la compassion ou de la pitié (l'aumône). Nous sommes dans les dernières minutes du film... En voix off : "Denis chante toujours de sa belle voix chaude... et j'ai envie de le prendre dans mes bras, là, au milieu des touristes et des trainards qui encombreront les escaliers, tellement il incarne ce qu'aurait pu être ma vie. (...) La ville se précise... Églises et palais semblent maintenant à notre hauteur, le vacarme de Rome éclate de partout et déjà l'incroyable violence du monde d'en bas commence de réveiller ma lucidité, un instant désarmée par la magnificence du crépuscule et la certitude fugace d'être là. Le paysage, Rome, l'art et l'histoire se dissolvent peu à peu dans le détail des souvenirs bideux disposés sur les marches pour les touristes et dans les ignobles petits trafics de la Place d'Espagne. Alors, je repense aux années perdues ici, à ceux qui les ont croisées, à ceux qui sont morts et à ceux qui vont mourir. Je regarde autour de nous et me demande si ce que je vois valait tant d'efforts et de souffrances pour refaire surface

— 2 —



Rome désolée

le son, comme si les rumeurs du monde n'étaient plus enregistrées par nos consciences téléspectatrices. Un monde ouaté dont les produits (la toute nouvelle préparation pour spaghetti *Ragu*) et le fureur (des bombardements sur des cibles stratégiques en Irak lors de la guerre du Golfe) parviennent à la surface de notre conscience (en inserts) sans bruit. La coupure du son comme mise en forme d'un état de distraction... Distraction d'une conscience qui s'absente du monde. Si les images publicitaires renvoient à un usage de produits (l'offre) qui ne correspondent pas à ma demande (l'état de manque), alors ces images ne me parlent plus (l'absence de son). Si l'annonce de la mort d'un compagnon occasionnel frappé par le Sida ne me touche plus ("j'ai un moment cherché dans mon cœur la trace d'une émotion, d'un quelconque chagrin, mais j'en ai rien trouvé") alors, les raids sur Bagdad qui semblent commenter quelques responsables politiques devant les micros de la Rai ne peuvent plus me concerner.

— 6 —

ments qui constituent l'emploi du temps de cette même conscience. Une conscience qui ne parvient plus à cultiver sa relation aux autres sur un mode autre que celui de l'indifférence ("là, à côté on tabasse Marina et j'avoue que cela ne me préoccupe pas si ce n'est dans la mesure où le shoot de la journée est lié au déroulement des opérations"). Plan fixe sur quelques seringues usagées, abandonnées dehors : "Je gagne les toilettes pour un premier fixe. (...) J'entends le téléphone sonner. Ça n'a pas arrêté depuis mon arrivée. Mais le silence qui s'ensuit, au moment même de l'extase du flash, semble signifier un événement. Tout cela est à cette seconde si loin de moi, je suis si concentré sur mon bras et mon plaisir. Quand je regagne le salon, je constate la soudaine pâleur des visages. On vient de retrouver Luigi, mort dans les toilettes d'un café du Trastevere. Je ne ressens rien."

POUR EN FINIR AVEC LE MONTAGE IDÉOLOGIQUE  
(LA VIE EST DANS LES RUSHES)

Lors d'une rencontre... : "Je veux qu'il jouisse doucement, qu'il apprenne le temps de s'aimer un peu. (...) *Giannaria* a joué sans m'attendre et il est déjà debout. Moi, allongé là comme une tâche sur la moquette trop épaisse, je n'ose parler. Il me dit qu'il est l'heure pour moi de partir. Je me sens abattu, vexé, floué". À l'image, le quartier d'une ville entièrement dévastée par des bombardements. Comment appréhender un tel mixage? Comment articuler cette image de l'humiliation et du drame collectif avec le récit d'une humiliation privée, anecdotique et relativement peu significative en comparaison des sentiments qui peuvent traverser les habitants dépossédés de leurs biens et peut-être privés de leurs proches? De quel rejet parle-t-on? Peut-on ériger le drame éphémère et privé d'une aventure frustrante et humiliante face à la mort qui frappe une population entière? Serions-nous arrivés à un stade de l'Histoire où le culte de soi et la culture de la seule sphère privée

— 10 —

BIOGRAPHIE

Vincent Dieutre est né en 1960 à Rouen. Cinéaste, enseignant et critique il vit et travaille à Paris. Il écrit à "La Lettre du Cinéma", notamment sur les relations entre l'art contemporain et l'audiovisuel, il prépare une thèse sur la parole autobiographique au cinéma et anime à Paris VIII un atelier de réalisation.

FILMOGRAPHIE

<i>Arrière-Saison</i> 1986, 16 mm 19 minutes	<i>Don't Worry!</i> (this is modern art) 1989-1990, installation vidéo Villa Médicis Hors-les-murs, New-York.
<i>Lettres de Berlin</i> 1987, vidéo 60 minutes	<i>Rome Désolée</i> 1996, 16 mm, 68 minutes
<i>Songe/Nuit/Été</i> 1988 installation vidéo	<i>Leçons de Ténèbres</i> 1999, 35 mm, 78 minutes

Centre national des arts plastiques DAP  
27 avenue de l'Opéra  
75001 Paris

Groupe de recherches et d'essais cinématographiques  
14 rue Alexandre Parodi  
75010 Paris

— 13 —

— 14 —