

Trajectoires

Some came here to hide, vidéocartographie de Till Roeskens, dessin de Sabha Khader Abusrour

Marc Mercier

Numéro 141, mars-avril 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25208ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mercier, M. (2009). Trajectoires / *Some came here to hide*, vidéocartographie de Till Roeskens, dessin de Sabha Khader Abusrour. *24 images*, (141), 32–33.

Trajectoires

par Marc Mercier

some came here to hide

Vidéocartographie de Till Roeskens. Dessin de Sabha Khader Abusrour

Comment fait-on pour être Alexandrin? Suffit-il de naître à Alexandrie pour devenir soi-même un vers de douze pieds? N'est pas poème qui veut. Ils sont venus à Marseille (pour les 21^{es} Instants Vidéo) à six réalisateurs alexandrins, comme un parfait hémistiche. Les Égyptiens aiment donc la précision et la tradition. Encore que là, je m'avance un peu. Il n'y a qu'à voir la vidéo d'Ahmed Eslamira, *30 years old* (2008, 9 min 18 s) pour en douter. La tradition fait mal parfois. Ce film présente simultanément trois séquences (c'est ça la vidéo, une mise en page, pas une mise en scène) : des femmes qui font le fameux *yoyou* du mariage accompagné de percussions; deux jeunes enfants (garçon et fille) qui déambulent dans des ruines, un peu perdus, cherchant leur destinée ou un réconfort, mais personne n'est là; le réalisateur (il a certainement trente ans comme l'indique le titre), assis à une table de cuisine, qui évite des légumes « phalliques » (courgettes, aubergines...), et c'est assez violent, désespéré, tragique... Ce film renvoie à une cruelle réalité,

La poésie électronique est un météorite. Elle traverse des territoires et ne s'attache à aucun en particulier. Elle est un faisceau de trajectoires. Une farandole de particules lumineuses.

Ici, avec vents et marées, nous errerons dans le sillage de vidéos qui nous feront accoster en Égypte, en France, en Turquie, en Irlande et en Palestine. Ce qui nous importe n'est pas seulement ce que contient un film, mais ce qui le traverse.

bien que lors du débat après la projection, ses compatriotes semblaient dire que la situation s'est quand même améliorée : l'interdiction de tout rapport sexuel avant le mariage. Comme la cérémonie nuptiale est onéreuse, beaucoup de jeunes atteignent l'âge de trente ans sans avoir eu de relations sexuelles. Si cela arrive quand même, ce sera dans le plus grand secret. Le sujet est tabou.

L'intelligence de la vidéo d'Eslamira est contenue dans sa structure. La tradition, la perte, la colère et le désarroi cohabitent dans une même image, dans un même temps. Il ne nous est pas asséné une linéarité didactique du type *Voici la cause et voici l'effet sur ma personne*. Les corps sont déjà

suffisamment enchaînés pour ne pas en plus s'enfermer dans des plans qui s'enchaînent les uns aux autres comme des moutons qui auraient appris par cœur la leçon du parfait cinéaste. Cette vidéo est à la fois un cri contre l'ordre établi et un cri de ralliement pour ceux qui ont fait le choix d'affiner leurs désirs, de considérer l'amour sous toutes ses formes comme la condition même de l'existence. *30 years old* cherche une issue, bute contre les parois du cadre. Le droit de cajoler exige de *dégeôler* les images. Pour parodier Marcel Proust, je dirais que ce n'est pas la *recherche du temps perdu* (même si trente ans se sont déjà écoulés) qui est en jeu, mais celle du *point de fuite*.

« Construire toute une ville pour y faire l'amour à une seule fille quelques jours », c'est par ces mots de Guy Debord que s'achève la divagation urbaine en quatre volets de Didier Feldmann, *La ville, un jour de désir* (2007, 9 min 14 s). La quatrième partie s'intitule *Dans l'éventualité d'un futur*. Et ce qu'elle place au cœur du seul projet urbaniste qui éventuellement nous libérera de la dictature de la falsification, celle qui travestit toute réalité sous les habits factices de l'image spectaculaire, c'est le désir. C'est la seule séquence du film qui ne comporte pas d'autre image que celle du texte. Des mots qui sont bâtis comme une ville, qui cherchent leur articulation dans l'espace, qui se cherchent dans la nuit des temps (le fond de l'écran est noir), avant de s'offrir à nous, avant que nous les embrassions du regard. Ce parti pris (de l'amour fou) ne signifie pas que le désir est irreprésentable, ce serait banal. Il affirme que la représentation n'est pas l'acte de produire une forme visible, elle est l'acte de donner un équivalent. L'image n'est pas le double d'une chose. Elle est un jeu complexe de relations entre le visible et l'invisible, le visible et la parole, le dit et le non-dit. Elle est la transformation d'un événement sensible en un autre. Faire tout un monde de quelques mots *bien* construits. Faire une image qui soit l'espace d'une dérive. Penser une ville qui soit un terrain de jeux, ceux de l'amour et du hasard, ceux où nos regards d'enfant (étonnés) ne se confondent pas avec les caméras de surveillance qui quadrillent nos espaces.

En 3 min 24 s, il n'en faut pas plus pour chanter le plaisir de la ville, le vidéaste turc Sinasi Gunes nous montre une bande de jeunes garçons sur une place de la ville de Batumi, jouant avec des jets d'eau qui jaillissent du sol : *Batumi* (2008). Ils sont en short, cherchent des positions qui vont simuler des érections monumentales ou des jets d'urine démesurés. Toute la ville et toute la vie se concentrent sur cette place. Tout converge entre leurs cuisses de jeunes mâles assoiffés de plaisir. Ils rient. Ils gesticulent. Ils contemplent leur corps invraisemblable. Ils partagent avec des regards obliques leurs plaisirs solitaires.

En trente-trois secondes de plus, le réalisateur irlandais Michael Fortune, dans *Terminal Communication* (2008), nous démontre que l'espace le plus ennuyeux de la planète, une route à cinq voies où des individus sont gérés comme des flux d'électrons,

peut devenir un terrain ludique à l'insu des participants. Un plan fixe surplombant la scène montre les actions inconsidérées des conducteurs alors qu'ils approchent d'une bifurcation mal signalisée pour se rendre au port des ferries de Rossiare à Co. Wexford. Cela fait des années que les habitants de cette région dénoncent cette anomalie routière, rien n'y fait ; les voitures improvisent des chorégraphies périlleuses, avancent, reculent, obliquent, font demi-tour, hésitent, arrêtent, accélèrent. Au bout d'un moment, on ne sait plus vraiment si on a affaire à une scène réelle. Il y a tout Jacques Tati dans cette vidéo, tout *Trafic*. Je plaide pour que les responsables de la circulation routière irlandaise n'interviennent jamais. Ce qu'ils ont réalisé c'est du Merce Cunningham, lui qui inventa la danse du hasard, laissant au spectateur le soin de composer sa propre partition, sa propre trajectoire du regard, comme il l'entend, comme il la voit.

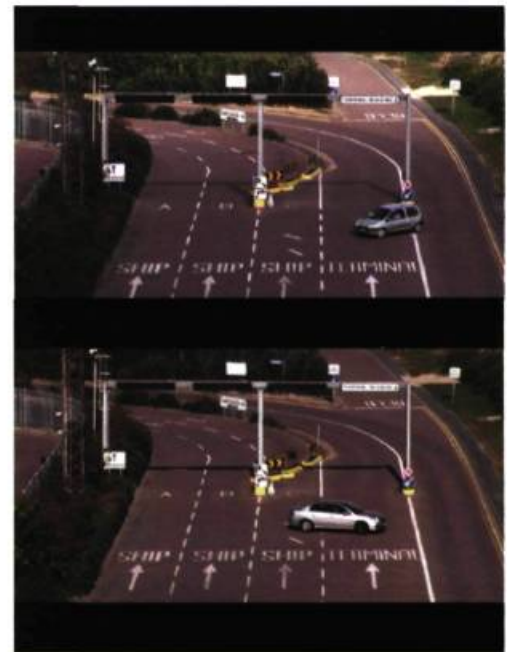
Il est des trajectoires dont on a du mal à imaginer l'issue tant semble bouché l'horizon. Il en est ainsi pour les habitants du camp d'Aïda à Bethléem, cerné par le mur de la séparation érigé par l'État d'Israël. Le réalisateur Till Roeskens s'est rendu sur place l'été dernier et a demandé aux habitants d'esquisser des cartes de ce qui les entoure. Les dessins en train de se faire ont été enregistrés en vidéo, de même que les récits qui animent ces géographies subjectives. Cela donne *Vidéocartographie : Aïda, Palestine*, composition pour six trajets : « Un hommage à ce que j'appellerai résistance par contournement, à l'heure où la possibilité même de cette résistance semble s'évanouir. »

Pendant que Till Roeskens tournait ce film, Denis Sieffert écrivait un article dans la revue *Politis* (17 juillet 2008), au sujet de l'échec du sommet de l'Union pour la Méditerranée. L'auteur définit la stratégie qui a prévalu lors de cette réunion comme étant celle du « contournement du problème palestinien ». On s'étonnera que nombre de partenaires arabes aient mis un frein à ce projet qui nie la gravité de l'occupation d'un territoire par un État surarmé.

Le « contournement » du problème est une arme des puissants qui *s'en lavent les mains*. La situation proposée par Till Roeskens à des habitants du camp de réfugiés retourne contre l'occupant sa propre stratégie. Le mur qui empêche les déplacements est contourné :

par les voix qui disent le mur, les rues, les maisons, les montagnes au loin, les morts si proches, les vivants, l'exil, les oiseaux et les soldats israéliens, et par les dessins qui peuplent tout un univers outrepassant les limites du camp. Là où la surface est délimitée, le film descend dans des profondeurs. Il creuse la mémoire. Les dessins apparaissent à la fois comme des plans de situations et des plans d'évasion. Des zones sous surveillance et des échappées belles. Des esquisses de ruines et des chantiers. Des lignes horizontales qui butent sur la réalité carcérale, et des lignes (brisées) verticales qui sautent le mur. Des parallèles (un chemin pour les Arabes et un autre pour les Israéliens) qui rêvent de croiser autre chose que le fer. Des tracés qui signent l'absence. Des marques qui conjuguent malgré tout des présences.

Ces *vidéocartographies* sont des relevés topographiques pour mesurer les distances



Terminal Communication de Michael Fortune

qui séparent les habitants du camp d'Aïda de leur passé, de leur territoire d'origine. Elles expriment aussi ce qui les sépare de l'horizon hypothétique de leur libération. Ce sont des graphes de trajectoires de plus en plus indéfinissables.

Les trajets impossibles ne sont pas systématiquement *impossibles*. La poésie est une flèche. Elle se décoche depuis le cœur. Elle est Éros contre Thanatos. Le désir contre le pouvoir. Elle brouille les pistes. Elle embrouille les mots d'ordre. Elle ouvre des voies imprévisibles. 🗺️