

David Perlov (1930-2003)

Chronique persistante

par Clara Schulmann

Disparu en décembre 2003, David Perlov a profondément marqué le cinéma documentaire. Après un premier court métrage réalisé en 1957, son film *À Jérusalem* (1963), primé au festival de Venise, marque l'émergence du cinéma moderne en Israël. Initié en 1973, son journal, qu'il tiendra en 16mm puis en vidéo durant trois décennies, est aujourd'hui considéré comme l'œuvre la plus centrale d'un courant du documentaire qui met en avant une dimension subjective et poétique. Cinéaste libre et exigeant, mais aussi photographe et enseignant engagé, Perlov est aujourd'hui redécouvert en France après avoir durablement marqué la scène israélienne. La totalité du *Journal* a dernièrement été programmée au Musée national d'art moderne (octobre 2005) et au Festival international du film de La Rochelle (juillet 2006).

Arrivé en Israël en 1958, Perlov est un cinéaste du voyage et du déplacement. Né au Brésil en 1930, fils d'un magicien itinérant, il s'installe à vingt ans en France où il découvre la peinture puis le cinéma auquel il décide de se consacrer, guidé alors par des figures tutélaires : Joris Ivens, Henri Langlois, Jean Vigo. Il quitte l'Europe parce qu'il n'y trouve plus d'« espace nécessaire laissé à l'imagination ». En Israël, il est confronté à une demande institutionnelle bien précise. Si l'on



accepte de financer ses projets, c'est pour qu'ils exposent certaines idées, qu'ils mettent en avant certaines images. La construction politique du pays exige du cinéma qu'il expose des thèses, elle s'appuie sur un documentaire de propagande auquel Perlov refuse de participer. Le projet inédit du *Journal* naît d'une double situation de vacance et de refus de compromission politique. À l'aide d'une caméra légère, il tiendra durant les quinze années à venir le journal filmé de sa vie. Sept heures de film seront ainsi montées en six chapitres distincts. En voici les premiers mots : « Mai 1973, j'achète une caméra. Je commence à filmer moi-même et pour moi-même. Le cinéma professionnel ne m'attire plus. Je filme jour après jour à la recherche d'autre chose. Je cherche avant tout l'anonymat. Il me faut du temps pour apprendre à le faire ». Perlov se fait le témoin de son temps, il filme sa vie, sa famille, ses étudiants, sa télévision, ses voyages. La voix off qui accompagne ce film fleuve raconte l'attente, les émotions, les discussions, le temps qui passe. La dimension de témoignage propre au film s'incarne dans la volonté de « prendre acte » du quotidien tout en exprimant un point de vue fort, persistant, direct sur les événements et les personnes qui entourent l'artiste. Décider de tenir son journal filmé, situation rare au cinéma, revient à donner sur le

monde un avis hautement subjectif, d'en faire une déposition régulière et engagée, qui ne supporte aucune forme de pause, de repos : filmer de front. Installé dans un appartement qui surplombe Tel Aviv, il s'y instaure gardien de phare, sentinelle d'une ville, d'un pays, parfois du monde. Des plans de la ville pris depuis son appartement rythment l'ensemble du journal, revenant régulièrement au fil du temps, comme s'ils reflétaient un besoin de surplomb, d'envol, de souffle, venant contraster avec la passion du détail que l'artiste développe dans un montage parallèle.

Le cœur de son projet réside en effet dans une question d'échelle et de mise à distance. Le film est conduit par cette

volonté de balayer de façon homogène le proche et le lointain, l'immédiateté et le récit d'événements passés, tout en choisissant systématiquement de donner la première place à ce qui serait ailleurs considéré comme relevant du détail, de la « petite histoire ». Rien d'héroïque ou de spectaculaire. L'entreprise du *Journal* fait l'histoire des à côtés de la vie, événements infimes que les projets aboutis dissimulent ordinairement. Perlov se donne pour but de construire un parcours en images qui ne soit pas celui déjà balisé de la télévision, ou encore celui du cinéma traditionnel. Il choisit de se glisser dans les failles, et élabore du même coup un temps de la création nouveau, moins rentabilisé et optimisé que bricolé, fait de piétinements, de retours en arrière, de télescopes, de paralysies, de suspens.











Rendre par l'image ce qui jamais ne s'y inscrit : le temps de l'expérience, celui que le montage de n'importe quel film se doit de reléguer au rang de rush inutilisable. Le *Journal* recense la totalité d'une expérience de cinéma avec ce que celle-ci peut comporter de lenteur, de tentatives non abouties. Le film multiplie ainsi les plans dégagés de toute tension dramatique : lorsqu'il se déplace, Perlov filme les rues vides, les terrasses de cafés, les couloirs, des portes qui s'ouvrent et qui se ferment, des cartes postales, des visages inconnus. En se débarrassant de l'intrigue, de la narration, Perlov élabore un style à la fois contemplatif et réactif, tendu entre l'idée d'être - de fait - rendu spectateur du monde et la nécessité pour lui de cadrer, d'isoler ce qu'il y voit, d'effectuer un choix : l'exigence d'un regard.

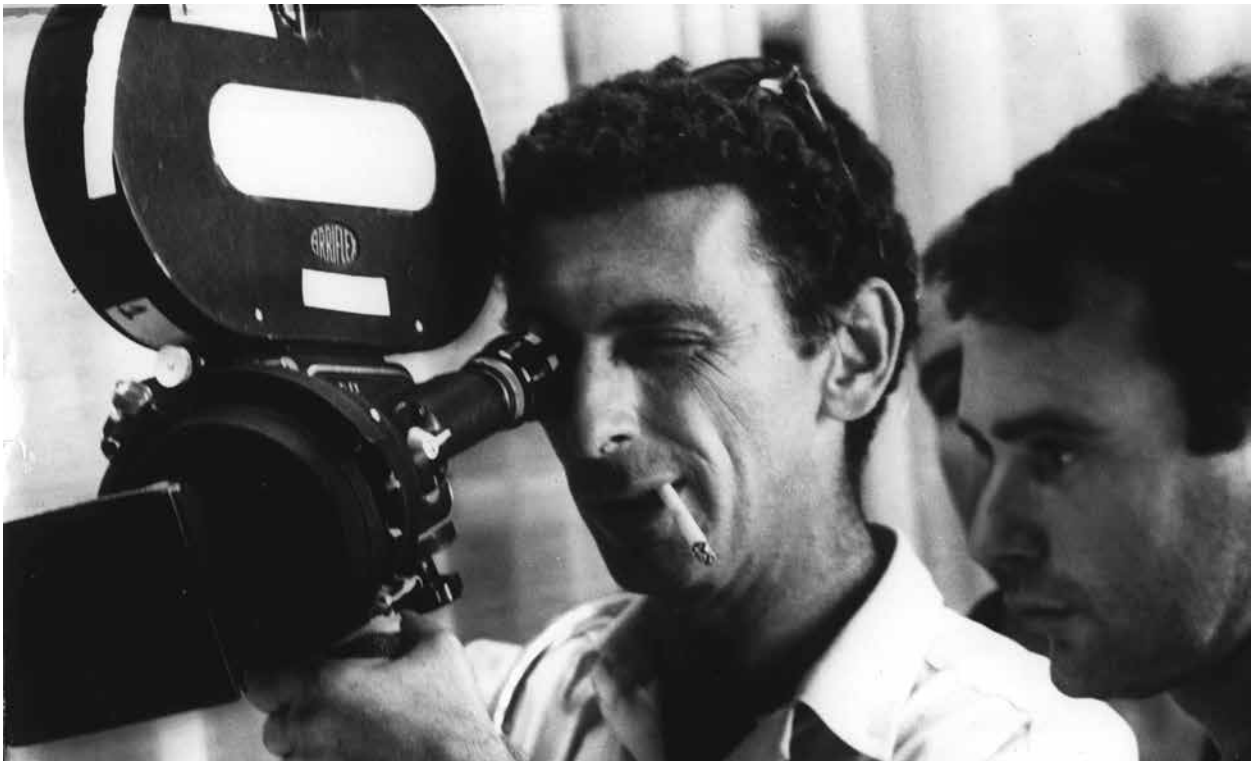
À ce premier mode d'investigation du réel basé sur la collecte et le prélèvement, s'ajoute la façon dont ces détails parfois dérisoires se trouvent être traversés par l'Histoire, voire envahis par elle. En ce sens, il est impossible de considérer le travail de Perlov comme une simple forme de narration intimiste : le film s'apparente à un objet happé, ballotté par le flux mouvementé et constant des événements historiques et politiques qui s'immiscent dans la réalisation et le montage du *Journal*. La guerre de Kippour ou encore la découverte du massacre de Sabra et Chatila entrent par effraction dans le « *home movie* » de l'artiste. Il lui faut « couvrir » ces événements trop importants pour ne pas figurer dans le journal quotidien qu'il tient de sa vie. Confronté à l'imprévu, Perlov est souvent tenu de reformuler son statut : au départ simple spectateur et cinéaste, il devient reporter, journaliste, chroniqueur. Le film est un espace de circulation : objets et sujets, acteurs et spectateurs se confondent. On peut à juste titre estimer que la forme de puzzle inabouti et labyrinthique du film correspond à l'atmosphère si particulière et déceptive de la fin des années 70 et du début des années 80 qui voit la politique israélienne prendre régulièrement le chemin des armes. Perlov fait de son film le reflet d'un pays en construction : un objet protéiforme et complexe. Israël en tant qu'espace de vie commune, d'instance politique, de nation en devenir est analysé par l'artiste comme une succession d'événements passés et présents, mais aussi de gestes et de discours dont le tissage informe tout son projet artistique. Surface d'impression rendue

poreuse à ce qui se joue à l'extérieur, l'entreprise du *Journal* privilégie et intègre bientôt comme relevant de son fonctionnement un principe général de subversion et de perturbation des catégories classiques du cinéma.

Au début du deuxième chapitre, Perlov se rend dans un cimetière abandonné dans la vallée d'Harod, dévolu aux tous premiers pionniers du pays, « un projet longtemps remis à plus tard », dit-il. Une partie des tombes semble avoir été mise de côté, exclue. Un ami lui explique, et les textes en hébreu sur les pierres le confirment, qu'il s'agit de jeunes gens arrivés parmi les premiers en Israël dans la première moitié du XXème siècle, fuyant la Russie ou la Pologne, mais n'ayant pas su faire face à la difficulté de la vie. Déçus, incapables de s'acclimater, la plupart d'entre eux se sont suicidés entre vingt et vingt cinq ans et furent enterrés selon les règles laïques du kibboutz, rejetés par la religion. Il n'y avait pas d'or à trouver dans ces vallées pour ces nouveaux venus, pas de miel ni de lait, mais un désert à domestiquer qui se devait d'incarner l'espoir d'une vie nouvelle. Un fossé se serait alors creusé entre les rêves et la réalité. Pourquoi, se demande Perlov, leurs tombes sont-elles tenues à l'écart des autres, morts, eux, de leur « belle mort » ? La jeunesse et les conditions de mort de ces colons furent-elle moins héroïques, moins tragiques et dès lors moins « racontables » que ce que l'histoire officielle cherche à mettre en avant ? En quelques plans elliptiques de pierres tombales recouvertes d'herbes folles, Perlov dessine les contours d'une histoire oubliée par les livres. Une histoire dans laquelle il semble se reconnaître, lui qui déclare si souvent se sentir dans les marges : du cinéma, de la création, d'un certain « flux » général de vie et de pensée. De l'histoire israélienne, Perlov prélève ce qui correspond à sa propre prise de position en faveur du détail, de l'insignifiant parfois trop vite oublié mais qui comporte pourtant une incontestable valeur dramatique et plastique.

Le projet du *Journal* fait ainsi le choix de circuler entre ces différentes échelles de temps, d'espace, de densité historique et individuelle. Une circulation qui n'a évidemment pas lieu sans heurts. L'expérience du témoignage, dont diverses modalités d'expression sont esquissées par le film, semble s'élaborer selon les termes d'un conflit jamais résolu entre le matériel

filmé et la personne du filmeur. Perlov le dit, il a le sentiment de « filmer par la fenêtre de [sa] maison comme par le hublot du char d'assaut », et il compare régulièrement la caméra à une mitrailleuse. La guerre, qui escorte comme un spectre la fabrication du *Journal*, informe aussi sa façon de prélever, d'organiser les objets, les personnes, les images sur le mode d'une tension parfois malade, obsessionnelle. Elle donne à l'ensemble cette tonalité à la fois amère et explosive. Une violence sourde travaille l'œuvre de Perlov.



David Perlov lors du tournage de *La Pilule*, en 1967