



Lumière - Dubaï - 2007 Henri-Jean Debon

J'étais venu filmer l'argent.

Je n'étais pas là pour très longtemps, mais je n'étais pas non plus en transit. J'avais eu entre les mains, il y a des années de cela, la carte postale d'un Palais au beau milieu du désert, un Palais décoré de centaines de milliers d'ampoules électriques, qui semblaient même le recouvrir. Depuis, malgré d'autres images, j'ai continué à penser que Dubaï, c'était comme ça. Mais non.

Une chose déjà : on ne plaisante pas ici. La leçon des années 70 a été bien retenue. L'exubérance, l'extravagance, l'outrance ont été reléguées au sous-sol, ou à l'arrière-boutique. En façade, rien de bien folichon. L'argent est là, mais il se refuse à toute arrogance, ou presque. On est là pour affaires, et elles sont sérieuses. Comme pour bien recevoir, on a rangé la chambre des enfants : les jouets ont été mis au placard. Tout ce qui pouvait déconcentrer le commerçant a été glissé sous le tapis.

J'ai filmé quand même. J'espérais bien sûr ne poser sur Dubaï aucun regard moral, j'espérais d'ailleurs n'y poser aucun regard du tout ; juste y poser la caméra, et cadrer. Évidemment, avec cet outil-là, on peut difficilement prétendre à travailler comme un spécialiste du cadastre, mais on peut toujours en rêver.

Je commençais à filmer au coucher du soleil, et parfois jusque tard dans la nuit.

Je faisais quelques plans à l'aube aussi.

Je dormais dans un grand immeuble moderne, luxueux, et désert. Dans la journée, j'y restais cloîtré, et j'y traquais les moindres signes de présence, j'étais à l'affût. Certains des ascenseurs étaient programmés pour venir se replacer, toutes les cinq minutes, au douzième étage, à mi-parcours, pour être plus vite disponibles ; d'autres devaient dans le même temps rejoindre le rez-de-chaussée. C'était donc un ballet permanent, digne de Metropolis. Les portes s'ouvraient, mais les ascenseurs étaient vides. En effet, il se passait parfois une heure ou deux avant que quelqu'un ne traverse le hall ou ne sorte de chez lui. Quand on voit l'immeuble dans le film, on se dit que ce sont des bureaux. On n'imagine pas que des gens puissent vivre là.



Lumière - Dubaï - 2007 Henri-Jean Debon

— La question revient souvent à Dubaï : où vivent les gens ?
Et ensuite : quels gens ?

La notion même d'autochtone n'existe pas ici. Ils ne sont pas minoritaires, ils sont invisibles. Si l'Amérique, comme le disait Godard, est le pays « où les gens n'ont pas de nom », que dire alors de Dubaï ? On y croise beaucoup d'Indiens, de Pakistanais, d'Iraniens, d'Américains, d'Européens... N'est-ce pas ici, d'ailleurs, que l'on construit actuellement « Le Monde » ?

« Le Monde » : un archipel d'îles artificielles au large de l'Émirat. 125 kilomètres de côte supplémentaires, 2000 villas, 500 appartements, 200 boutiques de luxe, 35 hôtels. Mais « Le monde », ici, n'est qu'un projet parmi tant d'autres. Une question plus inaugurale s'impose alors évidemment : où sommes nous ?

Je traversai la passerelle qui surplombe Sheikh Zayed Road, la plus grande artère de la ville, quand la chose est soudain devenue limpide : j'étais au beau milieu du désert.

Ces artères, ces perspectives sans fin, tout cela tenait du trompe-l'œil. Et puis il suffisait de remarquer le sable qui traînait encore sur le bas-côté, d'être attentifs aux vents.

Même dans cet immeuble, j'étais au beau milieu du désert. L'immeuble lui-même faisait office de mirage, comme tout ce qui s'était construit ici en quelques décennies. Et parfois les gens aussi étaient comme des mirages.

Le désert, on semble y errer, mais on n'y erre pas. On le traverse, on peut y vivre, à la limite, mais on n'y erre pas. Ceux qui y vivent, encore une fois, j'ai l'impression de ne pas les avoir vus. Par contre, la population nomade des hommes d'affaires remplissait parfaitement les critères. J'ai pu filmer quelques

spécimens (il n'en reste qu'un ou deux dans le film). Tous, au premier regard, semblaient désorientés, la démarche peu assurée, le geste lent. Mais ils allaient bien quelque part, ils n'étaient que de passage, comme les autres.

Il y a aussi une distorsion du temps, et une inversion - ou une illusion - sensitive due au climat. Malgré des températures qui avoisinaient souvent les 40°, je n'ai jamais eu trop chaud à Dubaï. Le vent ? La proximité constante de l'air climatisé ? Une chose est sûre : pour un européen, entrer quelque part à Dubaï, c'est comme sortir dehors. Il fait toujours plus frais à l'intérieur.

Bon, j'étais donc au beau milieu du désert... Et partout il reprenait ses droits. Il était encore le socle de tous les chantiers. Il existait en reflet, mais aussi en transparence, en « sous-impression ». L'autre paysage était facultatif.



Lumière - Dubaï - 2007 Henri-Jean Debon

De retour à Paris, en salle de montage, je me suis retrouvé avec deux ensembles : d'une part les images de l'immeuble dans lequel j'avais résidé, et de l'autre celles de la ville.

Celles de la ville, pour la plupart, étaient donc nocturnes. L'immeuble, par contre, j'y avais filmé de jour comme de nuit.

La structure la plus simple s'imposait d'elle-même. Il fallait commencer là, dans « l'immeuble-désert », et puis, avant la tombée de la nuit, sortir dans la « ville-désert », et rentrer avant l'aube. Pour sortir de l'immeuble, il m'a d'ailleurs semblé naturel - au diable le jeu de mots - d'emprunter la voie des airs. Il fallait, au fil des plans, atteindre le toit, moins pour sa vue (tout Dubaï) que pour une question de lumière. Le toit était vitré, et le sentiment un peu oppressant qui habitait l'immeuble me poussait inévitablement à monter, pour avoir l'impression de reprendre un peu d'air, et pour me rapprocher du jour.

À la fin du film, quand de nuit on rentre à nouveau dans l'immeuble, c'est aussi par le toit. Sur ce toit il y avait une piscine, bien sûr, et cette nuit-là un homme seul s'y baignait en écoutant de la musique. Un ghetto-blaster était posé sur une table. J'ai filmé un peu le nageur, puis je suis redescendu, dans l'immeuble qui semblait toujours désert. Deux étages plus bas, une baie vitrée donnait sur une salle de squash, occupée par deux hommes qui se disputaient une partie. Le film se termine là, sur les gestes du jeu, jeu qui semble à la fois être la seule solution de vie sur place, et aussi le premier signe, le premier geste d'une présence humaine.

Lumière - Dubaï - 2007 Henri-Jean Debon



— J'ai monté assez rapidement, une dizaine de jours je crois. Le film durait vingt-cinq minutes, une centaine de plans.

Je l'ai montré à ma productrice, Charlotte Vincent, qui lui a prédit une vie difficile : pour elle, il manquait un « commentaire ». Cela m'a mis, dans un premier temps, sur la défensive. L'idée de commentaire - dont la télévision n'a plus le monopole - induit toujours la notion de « comment taire ? ». Comment taire ce que raconte, seule, l'image, et seul le son ? Comment taire l'impression, la perception, le sentiment ? Bon, voilà, je ne voulais pas faire ça. Et puis moi, le commentaire, je l'avais. Pour moi le désert était là, je ne le sentais pas « prégnant », ou « subliminal », pour moi il était... partout. D'où l'éventuelle erreur. C'était comme si j'avais oublié de sous-titrer le film. Et sans ce fameux « commentaire », il parlait une langue inconnue.

J'ai alors mis à contribution un ami Libanais, Wissam Charaf. Je lui ai dit que je cherchais quelque chose sur le désert, sur « la vraie vie dans le désert », celle qui pour moi était là mais qui n'apparaissait pas, comme - dans certains films - les fantômes que l'on photographie. Elle n'était pas là bien sûr parce qu'elle n'était pas vécue à Dubaï, mais elle était là parce que Dubaï est bien trop jeune pour en avoir effacé les traces. Il s'agissait de révéler, exactement comme en photographie.

C'est donc ainsi, de manière peu glorieuse, parce qu'il me manquait un « comment taire », que j'ai découvert les Mu'allaqât, les sept (ou dix) odes de l'anté-Islam. Dans un premier temps, les traductions de Jacques Berque, puis celles de Pierre Larcher.

Il y eut « Le plaidoyer du lépreux ». Son premier vers : « Elle m'annonce qu'elle me quitte, Asmâ'... », et ce qui commence au troisième : « Nous nous étions connus à Burqat Chammâ', mais la plus proche de ses demeures s'était reportée d'al-Khalçâ' / à l-Muh'ayyât, puis à l-Çifâh', puis à A'nâq Fitâq, puis à 'Âdhib... » et qui n'en finit pas. Il n'y avait aucune vue d'ensemble. Aucune sentence, très peu d'allégorie. Les récits étaient extrêmement précis, et les « visions » y étaient toujours associées. Ces visions, ces images, je savais qu'elles ne s'opposeraient pas à celles du film, et qu'elles ne les appuieraient pas non plus. Si elles pouvaient y « adhérer », c'était au sens premier du terme. Mais les deux voies resteraient parallèles, ce qui permettait, par définition, d'aller de l'une à l'autre sans changer de direction, et sans perdre de temps.

Ainsi s'opère peut-être quand on voit le film, les allers et retours non pas entre le présent et le passé, mais entre ce qu'on voit, et ce qu'on ne voit pas mais

qui est là. De plus, si un passé apparaît, c'est un passé proche. Il y a sans doute moins de différences entre le Dubaï d'il y a une soixantaine d'années et celui d'il y a mille cinq cents ans qu'entre le Dubaï d'il y a une soixantaine d'années et celui d'aujourd'hui. Rien à déterrer donc, c'est tout l'inverse : on ensevelirait avec joie.

A la lecture de l'ensemble des odes, j'ai d'abord été frappé par des similitudes que je ne m'explique toujours pas. Que la structure des Mu'allaqât soit toujours identique, cela, je peux le comprendre, la tradition orale aidant. Mais le fait que ces poètes, qui ne se connaissaient pas, qui à priori ne se lisaient pas, usent des mêmes métaphores visuelles, extrêmement précises - et proches de l'hallucination -, cela reste un mystère. La description des chamelles par exemple, et surtout l'assimilation des ruines d'un village aux restes d'un tatouage sur le revers d'une main (dans « Alternances », dans « Le jeune homme et la mort », dans « La sagesse prévaut sur l'amour et la guerre »), comment peut-on expliquer ça ? C'est en tout cas sans doute de là, au départ, qu'est venue l'idée d'un montage de ces textes, pour que confine parfois à l'obsessionnel la récurrence de ces mêmes métaphores. Il n'y avait pas l'idée d'en faire un texte unique. Il s'agissait davantage, une fois de plus, d'éviter « l'illustration », et de respecter l'autonomie préalable du son, et de l'image. Au son, les odes dialogueraient entre elles, à force de répétitions, et de comparaisons. La fameuse structure des Mu'allaqât en pâtirait peut-être un peu, mais les mouvements, eux, se reproduiraient de manière hypnotique. Ainsi, si le texte monté s'achève par la litanie des lieux du « Plaidoyer... » (citée plus tôt), il aura commencé par celle de « Stances de l'anti-héros » : « Malhûb est désertée de sa gent / Comme aussi bien Qut'abiyât, Dhanûb / Rakis, Thu'aylibât, Dhât Firqayn, Qalîb / et puis 'Arda. ». Ensuite, il s'agit dans le film d'un va-et-vient constant entre l'abandon des lieux, et le souvenir de l'être aimé. Les récits guerriers, eux, ont été relégués au second plan, de manière à mettre en avant (et en corrélation) le désert, et le récit amoureux.

J'ai laissé au montage des vers que je ne comprenais, que je ne comprends toujours pas (dans « Alternances »). Cela ne m'a pas dérangé. Dans le même ordre d'idée, je sais que le sous-titrage français est un peu rapide dans le film, les vers s'enchaînent, et on peut passer (on a de fortes chances) à côté de certaines choses. Ça ne me dérange pas non plus : le montage du texte allait dans ce sens. Ce sont les mouvements et les récurrences du texte qui font le récit.



Lumière - Dubaï - 2007 Henri-Jean Debon

Nous nous sommes procuré facilement les textes originaux, mais il en manquait un, le seul traduit par Pierre Larcher, le poème en râ' : « Un détour, pour saluer... » (dans « Le guetteur de mirages »). Je ne me souviens plus comment j'ai récupéré le mail de M. Larcher, mais je me rappelle avec quelle promptitude il nous a répondu. Dans la journée, nous avons reçu les scans. Tout, à cette étape, s'est passé comme ça : très vite, dans l'impatience d'entendre les réponses du texte aux images de Dubaï.

Ensuite, Wissam a lu. Il n'y a eu qu'une prise. Les critères étaient ceux de la prononciation et de la lisibilité, il a suffi de reprendre certains passages, puis une demi-phrase quelques jours plus tard, à cause d'une mauvaise liaison. Pour le reste, je savais que Wissam ne déclamerait pas, qu'il ne jouerait pas. Je savais qu'il lirait. Nous n'avons pas eu besoin de parler de voix blanche, ou de parler théorie, il a fait son travail.

Par contre, heureusement aussi que certaines choses lui ont échappé, ou sans doute plutôt lui sont-elles revenues au moment de la lecture. Sa voix a dû négocier sans doute avec des souvenirs d'école - où il avait découvert, appris, et étudié ces textes - mais sans doute aussi avec des souvenirs plus « originels », qui venaient soit de la langue elle-même (quand bien même - ou surtout - parce qu'il ne s'agit pas de l'arabe « parlé »), soit de la vie qui va avec.

Toujours est-il qu'à certains moments devenus « stratégiques », la voix a flanché, ou s'est tout au moins fragilisée, l'espace d'un vers, d'un mot parfois.

En revanche, la toute dernière phrase « du film », à la suite de l'énumération des lieux du « Plaidoyer » - « Je n'y vois plus celle que j'y connus, aujourd'hui j'en pleure éperdument. » - celle-là il l'a lue sèchement. Il avait fini sa récitation, il retournait s'asseoir à sa place.

Je me suis retrouvé avec cette piste sonore, la voix de Wissam, que j'ai d'abord considérée comme un bloc, pour la poser sur le film. Je ne voulais pas la monter, l'arranger au plan par plan, cela aurait été contradictoire avec l'idée d'une avancée parallèle. J'ai donc essayé plusieurs « calages » pour le bloc, mais il y avait peu de marge de toute façon pour son entrée : il fallait qu'elle intervienne dès la sortie de l'hôtel, quand on découvre la ville.

La première étincelle (ou friction) est venue dès le second plan avec voix : une villa, ensoleillée, avec antenne parabolique, et fenêtres en forme de vitraux. Devant le portail, il y a un peu de sable, un palmier, et la route goudronnée. Une voiture assez petite, mais très moderne, un peu futuriste même, traverse le plan. La voix dit : « À Hibbir il ne reste plus le moindre arabe. Des bêtes sauvages les ont remplacés. Les choses y ont changé de caractère ».

Ce premier « contact » pouvait être un peu inquiétant, pour le ludisme de son interaction, et aussi pour sa frontalité, mais dès le plan suivant le lien était tout autre.

Une fois définie la place de la voix dans le temps, il restait à la définir dans l'espace sonore : le mixage donc, qui n'en a pas été un. Les images de Dubaï avaient toutes leur son direct, plus ou moins plein, plus ou moins fort. Globalement, les premières ambiances, de jour, sont les plus bruyantes, mais plus tard parfois le vent nocturne se hisse au même niveau. Je me suis repéré à ces ambiances les plus fortes pour placer la voix de Wissam à volume identique, et puis je n'ai quasiment plus touché à rien. Ainsi la lecture est parfois dans le

vide, presque seule, et parfois (comme au début) elle se retrouve à la limite de l'audible.

Cette technique donne souvent à la voix la fonction de son direct, voire d'ambiance. On en vient à l'oublier, ce qui est très bien - elle doit elle aussi postuler au statut de fantôme -, et les événements proviennent alors des ambiances réelles, de la densité de la circulation, de la force du vent, de voix autres et lointaines. Le texte en profite pour redevenir un bloc, insécable malgré son montage.

— Au final, les odes entretiennent avec les images un rapport que j'espère constamment évolutif, mais qui reste de toute façon diffus : les allusions, les croisements, les interactions, les « coïncidences », tout cela est rare.



Lumière - Dubaï - 2007 Henri-Jean Debon

Ce qui l'est moins, c'est le dialogue, lui permanent, entre l'image et le texte, tant et si bien qu'il m'est maintenant difficile, à moi aussi, de voir quelle cohérence avait l'image seule. Beaucoup de gens ont cru, d'ailleurs, que les poèmes étaient à l'origine du film.

Cela dit, il reste aussi une impression générale de manque : si cette vie dans le désert nous est révélée, elle continue de nous manquer. Puisse ce regret s'apparenter à ceux, omniprésents, de ces poètes.

Toujours est-il que le « comment taire » est devenu un « comment dire », et ce à double sens : celui de l'effort de la parole, et celui de la question.

Toutes les traductions sont de Jacques Berque, à l'exception donc de celle de Pierre Larcher, qui donne son titre au film. Je ne parle pas l'arabe. Je ne connais pas non plus la poésie arabe. Je ne suis pas à même de juger laquelle de ces deux traductions est la plus littéraire, laquelle est la plus précise, même si je le sais maintenant. Sans doute grâce à cette méconnaissance, j'avais d'ailleurs eu dans un premier temps, à la découverte des textes, l'impression que toutes ces traductions étaient très fidèles, puisque rien dans les odes ne ressemblait à mes yeux à une poésie familière, rien même ne semblait se plier à la langue française.

Et pourtant... Dans « Stances de l'anti-héros », traduit par Berque, « Tu aimes ? comment peux tu aimer ? » est traduit chez Larcher par « Enfant, comment faire l'enfant ». Il y aurait eu de quoi s'alerter, mais.... Il s'agit toujours de traduire une pensée, non ? Et puis ce long débat, aussi passionnant soit-il, ne peut être partagé par tous. Moi en tout cas je ne pouvais pas.

Le film s'appelle donc « Un détour, pour saluer », mais deux autres titres sont proposés au générique de début. « Le désert est un abri », traduction littérale du titre d'une chanson des Witches Valley, et « Privé de désert », jeu de mots aussi inepte qu'adéquat. Avec le film, j'ai essayé de faire en sorte que la punition ne soit pas sans appel.