

DÉBORD EMENTS

— 3.PDF



ÉDITO

Dans la foulée de la réouverture des cinémas, la part de la critique s'est accrue dans nos pages de juin 2021. Les sorties en salles, cependant, y côtoient des films diffusés à la télévision, en ligne, et même entre les murs d'une fondation d'art contemporain (sans parler des consoles de jeu vidéo) : témoignage concret que la réouverture des salles ne s'accompagne pas d'une rétraction du champ de la critique.

écrit par **Romain Lefebvre**

Pour les hommes-femmes spectateur·trices que nous sommes, ce retour n'aura pas été sans tensions, sans rêveries. Avec d'abord cette sensation d'une reprise par palier. Des films humbles ouvraient la voie aux mastodontes, le monde engourdi du cinéma s'étirait doucement, comme s'il retenait son souffle avant le festival de Cannes.

En attendant, on peut se demander si le plaisir retrouvé n'a pas émoussé notre vigilance critique : alors qu'on se souciait, le mois dernier, d'articuler retour au cinéma et retour à la société, notre rubrique critique s'ouvre ce mois-ci autour d'*À l'abordage*, qui maintient explicitement à distance les tumultes du monde. Si *À l'abordage*, comme *143 rue du désert*, est généreux avec ses personnages, éminemment aimable, ne lui manque-t-il pas un certain poids ? Aussi, le véritable retour du cinéma ne se ferait-il pas le 7 juillet, avec les sorties attendues d'*Annette* et *Benedetta* ?

C'est bien ce que la bande-annonce du film de Leos Carax voudrait me faire croire. Renchérissant sur la promesse d'une « expérience absolue de cinéma » par la précision que le film serait diffusé « exclusivement au cinéma », elle me sort de l'illusion où j'étais tombé : en regardant *À l'abordage* sur mon écran d'ordinateur, en voyant *143 rue du désert* en salle, je n'ai fait en vérité qu'une expérience de cinéma relatif. Heureusement, je vais bientôt pouvoir enfin me laisser emporter par des torrents d'émotion, absorber dans la vision unique d'un créateur de cinéma avec un grand C.

Pourtant l'impatience et l'avidité sont mêlées de gêne, je pressens que la redondance des formules cherche à nous enfermer, les films et moi, dans l'enceinte resacralisée du cinéma, dans une confortable assurance, teintée de nostalgie.

La rêverie commence.



Et si la grandeur, au lieu d'être dans l'absolu, était dans le relatif ? Si le rapetissement du grand C s'accompagnait d'un accroissement de ses alentours ? Si la plus grande qualité d'un film était d'être à la fois au cinéma et ailleurs, dedans et dehors, du cinéma et quelque chose d'autre ?

Dans *143 rue du désert*, la porte qui sépare le désert de l'intérieur du café de Malika vaut comme une mise en abyme de l'écran de cinéma. Mais ce surcadrage est marqué pour mieux être dépassé, la fascination pour le dispositif et les moyens du cinéma cédant la place à un art de la rencontre (avec des personnages, et un lieu). Hassen Ferhani exprime le désir que son film puisse être vu par sa tante et, de fait, son film réalise une forme de synthèse entre un cinéma d'auteur et un cinéma populaire, dont on trouve un autre exemple avec *À l'abordage*.

Aux lueurs éblouissantes et aux appareils cannois, on peut préférer les modestes feux qui portent la possibilité du commun. *Annette*, sans préjuger de ses qualités et de ses défauts, s'avance déjà auréolé d'une mythologie du cinéma dont il faut à la fois reconnaître la force de séduction et les limites. Il suffit de penser à la manière dont un-e jeune cinéaste pourrait aujourd'hui commencer à faire des films pour se demander s'il n'y a pas, plus que jamais, un désir à aller chercher et à susciter du côté de l'allègement, si une libération de la pratique ne passe pas par une décroissance de la mythologie. Carax lui-même a mis neuf ans à faire son film.

Pour le meilleur et pour le pire, des modèles et des économies diverses coexisteront toujours, sans aucun doute. Néanmoins la fermeture temporaire des salles a été une coupure symbolique, une suspension où repenser les évidences, s'adonner à cette rêverie sur ce qui mériterait d'être appelé un cinéma d'après. Le retour tonitruant du festival de Cannes (l'un des festivals fermés, où le public peine à trouver une place dans les salles aux côtés des professionnels) marque une reprise des habitudes plus qu'un renouveau.

L'illusion se situe peut-être plus du côté du cinéma avec un grand C que du côté du cinéma relatif, mineur et commun. Il faut cela dit s'entendre et ne pas se laisser prendre dans un jeu d'oppositions binaires, dans un piège du langage qui amènerait à valoriser la modestie plus que l'ambition, la retenue plus que l'excès, la pauvreté plus que la débauche (avec l'idée qu'on pourrait faire des films avec rien, donc dans la précarité). Derrière le mot « commun » se cache un

souci, une question d'imaginaire ou d'économie au sens général du terme, plus qu'une norme concernant la forme et le format (aux côtés de Guillaume Brac et Hassen Ferhani, ces pages font aussi une place à James Benning et Wang Bing).

Ce n'est sans doute pas un hasard si les films dont nous avons eu envie de parler offrent aussi une galerie de figures populaires : d'une femme âgée indépendante dans *143 rue du désert*, à un jeune garçon joueur dans *Pedra e Poeira*, en passant par les banlieusards et campeurs improvisés d'*À l'abordage* — à quoi on pourrait ajouter Brian Ritchie, le personnage de *The Last Hillbilly* de Diane Sara Bouzgarrou et Thomas Jenkoe (un entretien publié en février est disponible **en ligne**). À travers eux, dans ces individualités qui se font volontiers les intermédiaires d'une communauté, se révèle la vraie puissance d'un cinéma qui, contre la démesure de l'exception, parvient à donner la pleine mesure du moyen.

Imaginaire et économique, la lutte se joue autant dans les images que dans le réel : du cinéma d'après, qu'on se le dise, Cannes n'est pas La Clef.



SOMMAIRE

CRITIQUES	6
À L'ABORDAGE, GUILLAUME BRAC	7
LA MESURE DU MOYEN	
143 RUE DU DÉSERT, HASSEN FERHANI	11
OU : PORTRAIT DE MONA MALIKA	
NOMADLAND, CHLOÉ ZHAO	15
SANS HISTOIRE	
PEDRA E POEIRA, ANDRÉ PARENTE ET CAMILLE VARENNE	18
LE JOUEUR	
FALLING, VIGGO MORTENSEN	24
SUNDOWNING	
LITTLE ZOMBIES, MAKOTO NAGAHISA	27
UN PIXEL DANS L'OEIL	
FANTASIAN	29
LA DERNIÈRE FANTAISIE DE SAKAGUCHI	
LA NATURE, ARTAVAZD PELECHIAN	33
DÉSASTRE	
ENTRETIENS	38
HASSEN FERHANI	39
DANS MA TÊTE UNE AUTOROUTE	
BRUNO PODALYDÈS	43
« JE RÊVERAIS DE FAIRE DES FILMS BURLESQUES »	
RECHERCHE	52
LE CINÉMA À L'USAGE DES VIVANTS	53
RÉFLEXIONS APRÈS UNE LECTURE DE BRUNO LATOUR	
IMAGES INDOCILES (3)	60
AGNÈS VARDA OU LE DEVOIR DE SURVIVANCE	61
À PROPOS DE PATATUTOPIA ET DE LA CABANE DE L'ÉCHEC	
DÉSŒUVRER L'EXPRESSIVITÉ DU MÉDIUM CINÉMATOGRAPHIQUE	68
À PROPOS DE "VOYAGE À TOKYO" DE YASUJIRO OZU	
"VOYAGE DANS LA MÉMOIRE ET LA MUSIQUE DE NOTRE LANGUE"	76
EMPIRISME, RÉSISTANCE ET COMMUNAUTÉ	
NOTES	90
SHEFFIELD DOCUMENTARY FESTIVAL 2021	91
DES YEUX SANS VISAGE	
EXPOSER WANG BING	98
L'ŒIL QUI MARCHE (LE BAL, 2021)	
PICK UP THE PIECES AND LOWER THE FLAGS	102
COMMENTAIRE DE L'ŒUVRE RÉCENTE DE JAMES BENNING	
ACTUALITÉ	113
CLEF REVIVAL CONTRE LIGUE DES OMBRES	114
DES NOUVELLES DE LA LUTTE (2)	

↓ *A l'abordage*
Guillaume Brac (2021)
© Geko Films - Arte France

CRITIQUES

À L'ABORDAGE, GUILLAUME BRAC

LA MESURE DU MOYEN

Gabriel Bortzmeyer : Ce qui me touche le plus dans les deux films « pédagogiques » de Guillaume Brac, *Contes de juillet* et *À l'abordage*, c'est la manière dont il préserve chez ces élèves de conservatoire une part de l'embarras que leur formation vise généralement à surpasser. Non que leur jeu pêche, loin de là. Mais il garde quelque chose de cette incertitude d'avant l'incorporation du métier, lorsque les façons se cherchent encore. Et je crois que mon émotion devant le film vient aussi de ce qu'on y observe ce double devenir, celui des actrices et acteurs s'exerçant sur le chemin de la maîtrise et celui de jeunes apprenant à vivre avec leur gêne. Bien qu'il repose en partie sur des conversations de Brac avec les premiers, le scénario semble moins cousu autour de leurs vies personnelles que de leur parcours vers la profession. Peut-être est-ce une manière d'entendre le titre : comme le montre l'actrice se produisant dans la rue pour les enfants, on ne crie « à l'abordage » qu'au seuil de l'assaut (du navire, ou du milieu). D'où, donc, ces trois personnages masculins différemment embarrassés (l'un est à vrai dire surtout embarrassant, mais pour de semblables raisons), tout en gestes indécis et qui, justement, ne savent pas jouer la séduction.

écrit par [Gabriel Bortzmeyer](#),
[Pierre Jendrysiak](#) et [Romain Lefebvre](#)



Bien sûr, ce programme narratif – galérer, draguer, mûrir – vient aussi de la comédie et surtout du *teen movie*, vers lesquels le film penche ouvertement (le trio rappelle parfois celui de *Superbad*). Mais il semble avant tout procéder de ce choix de travailler avec des élèves qui, échappant à l'antique opposition entre amateurs et professionnels, offrent la perspective d'une sorte de « troisième voie » dans la quête du naturel. Pour d'évidentes raisons, Rohmer s'invite dans bien des critiques sur Brac. Mais s'ils aiment pareillement les contes et l'été, les demi-déceptions et le découpage réduit à son strict minimum, leurs naturels diffèrent. Rohmer élabore le sien en se référant aux moralistes du Grand Siècle ou, dans ses accès de modernité, à l'entomologie balzacienne des espèces sociales ; il le fait donc reposer sur des postures d'ostentation et une éloquence à la fois sociotypée et sublimée, qui le range du côté du naturalisme idéaliste. Brac emploie certes de temps à autres des kékés hâbleurs, mais rares sont ceux qui dans ses films ont le verbe facile et les avis décidés. Son naturel n'est pas plus du côté du texte que de celui du corps (à la Kechiche, avec la chair comme nature socialisée), plutôt dans les tâtonnements de leur rencontre. Disons qu'il réside sur la spontanéité de l'hésitation.

Pierre Jendrysiak : Cette « troisième voie » dans la recherche du naturel me semble bien résumer le film. Je crois qu'il parvient avant tout, et surtout grâce à cette situation intermédiaire des acteurs, à creuser sa voie dans une forme de trivialité. Sa force est de tirer de cette trivialité à la fois son humour et sa dureté, souvent les deux en même temps. La scène de karaoké, par exemple, est à la fois drôle et dure, comme un véritable karaoké peut l'être : irrésistible cocasserie de personnes qui chantent alors qu'elles ne savent pas chanter, et confrontation difficile à sa propre timidité et à ses propres sentiments (c'est souvent des chansons d'amour qu'on chante dans les karaokés – ici, *Aline* de Christophe).

Ce qui crée la familiarité avec ces personnages, c'est aussi que l'on apprend à les connaître par leurs côtés les moins glorieux. Dès le covoiturage initial, ils font tous preuve d'une certaine mauvaise foi et ce sont leurs actions les moins flatteuses qui sont mises en exergue : Félix et Chérif ont menti sur leur identité pour trouver un covoiturage, mais on comprend tout de suite qu'Edouard ne semble accepter de covoiturages que si c'est avec des jeunes femmes... On a plutôt l'habitude de films où les personnages ont « tous leurs raisons » ; voilà un film où tout le monde a ses torts. Torts qui, progressivement, s'effacent, mais pas sans passer par des situations de conflits ouverts, eux aussi triviaux, drôles et graves : une voiture qui casse, une blessure lors d'une bagarre, un refus amoureux... Des problèmes de vacances minuscules et banals, auxquels les acteurs réagissent avec un naturel étonnant.

Romain Lefebvre : À propos de l'inévitable référence rohmerienne, il faut souligner à quel point la trivialité fait une différence, et l'aisance avec laquelle Brac collabore avec ses jeunes acteurs est peut-être aussi liée à son attirance pour les figures populaires. Si on peut trouver des personnages issus de classes sociales inférieures chez Rohmer, et même des histoires de rencontres entre milieux différents (qu'on songe aux aventures de Reinette et Mirabelle), on voit mal ses personnages passer leurs vacances au camping, alterner le canyoning et le karaoké. Il est d'ailleurs symptomatique que le personnage d'Edouard, fils-à-maman qui semble le plus socialement aisé, n'amène aucune éloquence particulière : au contraire, il fait d'abord les frais de ses comparses qui s'amuse en le chambrant. Les personnages de Brac gravissent des cols à vélos, mais ils sont moins versés dans les hauteurs réflexives et les calculs de l'esprit, un peu plus terrestres (ce qui ne veut pas dire moins sensibles).

Si Brac investit le terrain rohmérien des jeux de l'amour et des sentiments, c'est avec un style propre, qui l'en éloigne aussi. Le

découpage minimal allait aussi de pair chez Rohmer avec une écriture affichée, un souci du combinatoire dans les rapports des personnages : Rohmer c'est aussi cette synthèse entre un maximum de simplicité et un maximum de sophistication. Je me rappelle par ailleurs que Brac, dans un texte où il exprimait son amour pour Hong Sang-soo, pointait aussi chez ce dernier un risque de formalisme, notamment à propos de *La Vierge mise à nue par ses prétendants* [1]. Brac se tient loin de ce risque et tout dans son récit, à partir du coup de poker de Félix qui décide de rejoindre Alma dans le Sud, semble se nouer naturellement, au fil des événements et des rencontres. On pourrait dire que son style se veut avant tout aéré, libéré des démonstrations formelles ou des carcans structurels pour mieux mettre l'accent sur les interactions du moment, entre les acteurs, et entre les acteurs et un décor. Avec cette fois, par-dessus Rohmer, Renoir (ou la racine Lumière commune).

[1] « Hong Sang-soo, si petit, si grand », Cahiers du cinéma n°706, décembre 2014, p. 24-26.

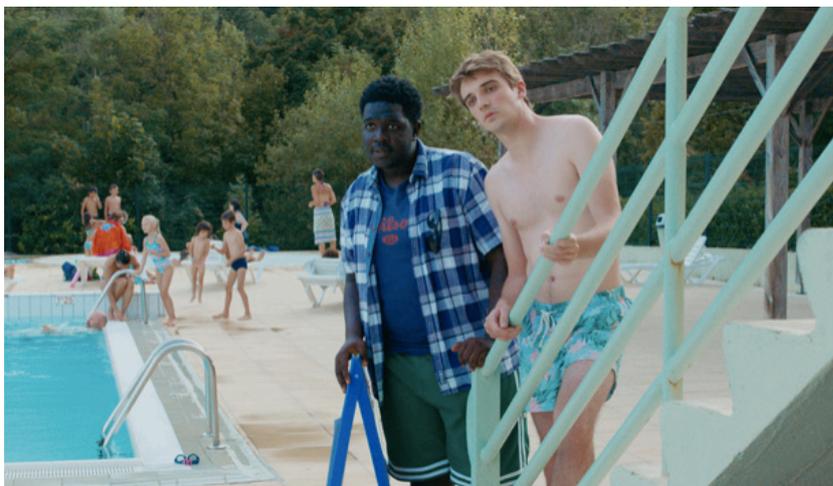
GB : C'est vrai que cette autre cartouche critique qu'est Renoir s'arme facilement lorsque l'on écrit sur Brac, parce que théâtre et manège sentimental, parce que rivières et élan narratif (les personnages d'*À l'abordage* ont beau être indécis, tout s'y enchaîne très vite, sans vraie préparation ou explication et loin des lourdeurs de la motivation dramatique). Face à *L'île au trésor* déjà, situé dans la base de loisir de Cergy, j'avais le sentiment de voir une version documentaire et modernisée de grands films de l'âge Front populaire comme *La vie est à nous* ou *Partie de campagne*, filant une même interrogation sur les joies communes (simples, et partagées) comme ciment démocratique. Ce pourquoi peut-être Brac évite tout pathos trop poussé, parce que l'émotion extrême excepte ceux qui la subissent du lot ordinaire des êtres. Et je crois que l'un de ses aspects les plus singuliers tient à cette mesure du moyen, qui lui fait choisir des personnages échappant aux pôles sociaux (ni pauvres ni riches chez lui, seulement des gens modestes, comme l'est son cinéma) et dont les destins virent au gris mais écartent le terne (rien ne se perd ni ne se gagne, les conversions demeurent relatives : l'amplitude est volontairement limitée). Au lieu d'un cinéma de la classe moyenne ou du moyen terme, on peut y voir une sorte de modération passionnée dont *Tonnerre* cherchait la formule sous la forme d'une tempête tempérée.

PJ : Ce sens de la modération et de la modestie est aussi ce qui place ses films « juste au bon niveau », par rapport aux personnages et aux acteurs, mais aussi aux lieux filmés. Bien que le choix du lieu de tournage soit souvent motivé par la relation personnelle que Brac entretient avec celui-ci, il est remarquable que ses films se déroulent toujours dans des lieux eux aussi intermédiaires, plus ou moins connus mais rarement filmés, tantôt charmants (la Drôme) et tantôt glauques (Tonnerre), qui restent toujours comme ils sont, sans que s'opère un processus de réenchantement : leur beauté est bien la leur, elle n'est pas plaquée, fantasmée. Ce qui participe aussi à l'enjeu démocratique de son cinéma, puisque ce sont des lieux doublement partagés, des lieux de vie commune (campings, bases de loisirs) dans lesquels Brac met en scène des espaces restreints que les personnages doivent pourtant partager (ici une tente, ailleurs une chambre). On pourrait ainsi avancer qu'*À l'abordage* est un film sur le commun, dans le double sens que tu soulignes : le partagé, donc, mais aussi le trivial, l'habituel. Et l'aspect accueillant, le charme à peu près irrésistible du film, tout cela participe aussi à en faire un objet commun : peut-être un peu anodin, mais facile à partager. Finalement la disponibilité du film sur Arte tombe bien, puisqu'il est littéralement accessible à tou·te·s...

RL : Il y a quand même autre chose qui joue dans le charme irrésistible du film, qui le rend assez facile à aimer et à partager : j'ai été frappé après-coup par son côté ostensiblement réparateur. S'il met en scène des conflits, il n'y a pas une blessure, sentimentale ou

physique, qui ne soit suivie d'une excuse ou d'une réconciliation. C'est peut-être au fond dans ce mouvement qui implique une part de volontarisme que de l'écriture se laisse deviner. Il y a d'ailleurs un personnage surprenant, qui navigue à contresens au milieu des phéromones estivales : le maître-nageur qui souffre d'éco-anxiété, plus tourné vers l'apocalypse à venir que sensible aux joies du présent (et qui dans une certaine mesure m'a rappelé un autre personnage secondaire : celui de l'artiste interprétée par Maud Wyler dans *Alice et le maire*). Or ce discours dissonant est sans suite, ce personnage trouvant lui aussi son apaisement en jouant les baby-sitters. On peut se demander ce qu'un tel personnage vient faire ici, si le fait de l'intégrer n'est pas une manière pour le film d'assumer une part de futilité et de légèreté et de se présenter comme un remède passager à la gravité d'une époque, d'offrir un peu de bien-être dans un monde qui va par ailleurs à sa perte. Libre à chacun de trouver que c'est peu ou beaucoup, de se laisser aller à ce sentiment reconfortant ou de s'en méfier.

Mais si le plaisir que procure le film est lié à ce parti pris de la réparation, sa valeur vient aussi de mouvements plus subtils et disséminés. Car le tâtonnement et l'hésitation que l'on peut trouver au niveau du jeu des acteurs se trouve aussi dans l'évolution des personnages : le film, à partir d'une répartition initiales des rôles, fonctionne sur toute une série de déplacements, parvenant à faire exister dans un bel équilibre les différentes trajectoires. Au fond il n'y a que la voiture d'Edouard et sa blessure mécanique qui tarde à être réparée, mais pour le mieux : son immobilisation est ce qui va permettre de faire "bouger" le personnage. Le caractère amusant ou touchant de plusieurs scènes découle directement d'une mobilité des caractères. Lorsqu'Alma doit se jeter à l'eau, on est surpris par l'absence totale de compassion de sa sœur qui prêchait avant la non-violence, puis touché par le fait que ce soit Edouard qui en vienne aux mains pour séparer Alma du rival de Félix. Cette réaction inattendue manifeste toute la considération qu'il a pour Félix tout en changeant la perception de ce « chaton », devenu capable de sortir les griffes.



Que ce soit dans le changement d'axe du récit qui bascule de Félix et Alma à Chérif et Hélène, ou, de manière plus ponctuelle et comique, dans le rapprochement de la sœur d'Alma et du maître-nageur Martin, tout inspire le sentiment que rien n'est joué d'avance et que l'on ne trouve jamais mieux (l'amour, ou soi-même) qu'en ne cherchant pas. On peut bien sûr déceler là-dessous l'idée assez courue d'une fluctuation et d'un mystère des sentiments. Mais il faut aussi voir ce que mettait déjà en scène *Le Naufragé* où l'intervention non désirée d'un quasi-inconnu finissait par révéler indirectement au personnage principal ses propres sentiments : chaque rencontre met potentiellement en jeu une influence. S'il se peut que rien ne se perde ou ne se gagne, aucune rencontre, pourtant, qu'on le veuille ou non,

ne compte pour rien. Et ce jeu d'influence participe aussi d'un goût du commun. Brac a intitulé son texte sur Hong Sang-soo « si petit, si grand ». On répliquera, venant de qui sait si bien prendre la mesure du moyen : c'est celui qui dit qui est.

À l'abordage, un film de Guillaume Brac, avec Eric Nantchouang, Salif Cissé, Édouard Suplice, Asma Messaoudene, Ana Blagojevic. Scénario : Guillaume Brac & Catherine Paillé / Image : Alan Guichaoua / Son : Emmanuel Bonnat / Montage : Héloïse Pelloquet. Durée : 1h35. Diffusé le 28 mai 2021 sur Arte.

143 RUE DU DÉSERT, HASSEN FERHANI

OU : PORTRAIT DE MONA MALIKA

143 rue du désert dresse le portrait de Malika, la tenancière d'un troquet situé sur la route trans-saharienne qui va d'Alger jusqu'au Niger. Malika est célibataire, sans enfant ; elle vit en compagnie d'une chatte pour laquelle elle déborde d'affection. Sa personnalité se dévoile petit à petit, au contact des voyageurs qu'elle accueille à sa table. Pour donner son titre à ce second long métrage documentaire, Ferhani a procédé de la même façon que pour son premier, *Dans ma tête un rond-point* : il a repris une expression spontanément prononcée dans le film. "Rue du désert" : c'est ainsi que Chawki Amari — un journaliste, écrivain et acteur algérien — appelle, selon quelque usage vernaculaire peut-être, la route au bord de laquelle vit Malika. Un rond point, puis une adresse... On nous parle à chaque fois d'un lieu de passage situé ailleurs que sur la carte : « dans [la] tête », puis sur cette « rue du désert » dont le nom est inconnu des GPS. Il semble que les lieux comptent beaucoup pour Ferhani, pour ce qui les corrèle au domaine de l'imaginaire.

écrit par [Lucie Garçon](#)



Le point de vue de Ferhani, dans *143*, est remarquablement sédentaire. Il n'y a pas de séquence de voyage, pas de travelling dans le désert. En quelques vues d'ensemble le paysage est montré de là où Malika l'observe le plus souvent : à travers l'encadrement de sa porte, ou à proximité de sa maison. On ne s'éloignera pas de plus de quelques dizaines de mètres. Malika dit qu'elle va faire ses courses régulièrement, mais Ferhani ne la filme pas lors de ses expéditions. Le film se déroule pour l'essentiel dans sa demeure où les uns après les autres, routiers, pèlerins, immigrés, musiciens, touristes, journalistes et autres gens de passage se restaurent, discutent avec elle. Ce site de tournage permet à Ferhani de recueillir l'échantillon chamarré de voix et de visages qui donne au film sa substance, sans avoir à se déplacer physiquement pour cela. Par ailleurs, ses plans sont toujours soigneusement cadrés, assez longs et, en général, fixes. Pour Ferhani, ce qui importe est de choisir l'endroit où poser sa caméra, il ne prévoit pas d'en bouger pendant qu'il tourne.

Ce cinéaste est très sensible à la lumière, aux couleurs et aux surfaces, à leur répartition dans son cadre. Ses enchaînements de plans fixes laissent imaginer qu'il adopte, autour de son sujet, ces manières de peintre de chevalet : le peintre se déplace (parfois très peu), s'installe ici ou là pour des raisons qui n'appartiennent qu'à lui, et peint, longtemps. Deux ou trois fois, la stabilité du cadrage est ébranlée et ce notamment à l'occasion de séquences musicales : lorsque Malika bouscule la caméra pour rejoindre le groupe de musiciens qui jouent dans le champ et danser avec eux, et lorsque plus tard, comme porté par le son d'un bendir, Ferhani décide d'accomplir un travelling circulaire bringuebalant tout autour de la maison, très baroque au regard de ses habitudes. Ces deux passages sont très émouvants, et teintés d'humour : Ferhani a visiblement conscience que sa méticulosité photographique peut parfois sembler inappropriée ; en tout cas, il ne s'enferme pas dans un dispositif formel prédéfini. Mais ce qui frappe avec ce second film c'est qu'un peintre tient ce cinéaste de l'intérieur, et que ce peintre est un opérateur bien plus cardinal, plus structurant qu'on pourrait le penser. À bien y réfléchir, sans lui la construction de *143 rue du désert*, l'existence-même de ce film, seraient difficiles à imaginer.

Que Ferhani se soit pris d'attachement pour ce décor particulier, cette buvette au beau milieu du désert, met bien la puce à l'oreille. Cette boîte (le travelling circulaire autour d'elle en fait valoir la structure cubique, vers la fin du film) qui laisse entrer la lumière du dehors par son unique embrasure, sa porte, telle un « **projecteur naturel** » (j'emprunte ces mots au cinéaste lui-même), ressemble fort à une *camera obscura*, accessoire indissociable du peintre renaissant. Un tel peintre fait l'objet d'une citation – très accessoire et peut-être non calculée, mais qu'importe – dans ***À Mansourah, tu nous as séparés*** de Dorothée-Myriam Kellou pour lequel Ferhani a assuré la prise de vue : lorsque Malek Kellou y apparaît dans la maison de son enfance, juste après le générique d'ouverture, il tient une photographie au revers de laquelle est reproduite *La Joconde*. Hassen Ferhani emprunte effectivement quelque chose à Léonard de Vinci. La référence peut sembler incongrue et quelque peu fantasmagorique, mais elle n'a aucune prétention pompière : Léonard est l'archétype du peintre renaissant, la figure de proue d'un paradigme pictural auquel on peut relier *143 rue du désert*, quitte à le voir autrement.

Ce film est un portrait, au sens fort du terme. Bien sûr, Malika ne ressemble pas trait pour trait à Lisa del Giocondo, à Cécilia Gallenari, à Lucrezia Crivelli, ou à une autre femme dont Léonard aurait fait le portrait. Grande différence : Malika n'est pas mariée, elle n'est la maîtresse d'aucun riche commanditaire de tableau. Par ailleurs, un portrait cinématographique est une forme narrative qui se déploie



dans la durée ; il peut faire intervenir d'autres personnes autour de son sujet principal. Malika n'apparaît donc pas seule, au centre de l'image, tout au long du film. À travers ses discussions avec les autres, il est question de travail, de salaire, de religion, de mariage et de famille, du gouvernement algérien, de la répression des journalistes, des droits des femmes, de la Guerre civile algérienne – les portraits de Léonard de Vinci n'en disent pas tant sur leur contexte sociétal. Ce qui définit *143* comme un portrait, c'est une certaine relation avec son "modèle", qui détermine sa construction et ses enchaînements. Et la façon dont Ferhani appréhende Malika en cinéma, évoque, à bien des égards, celle d'un peintre du *cinquecento*.

De même que le voile noir de *La Joconde* met en exergue la situation maritale de Mona Lisa, le premier dialogue du film nous permet immédiatement de comprendre celle de Malika. Quelques éléments de biographies épars nous sont livrés au hasard des conversations, une rupture familiale est évoquée mais le film n'expose pas les raisons pour lesquelles elle a choisi de vivre seule, à l'écart des villes, et lui laisse ainsi sa part d'énigme. *143 rue du désert* n'est donc pas un documentaire biographique. Il n'incline pas non plus à l'équivalent cinématographique de la peinture de genre : Malika n'est presque pas visible au travail, avec ses ustensiles, dans sa cuisine (cet espace n'est d'abord perçu que flou, à travers les petites percées qui lui permettent de passer les plats à ses hôtes, et lorsque Malika y est filmée, elle n'y est pas active). À travers ses échanges avec ses visiteurs, ses correspondants téléphoniques, ses liens avec son environnement social et naturel, ce n'est ni son histoire personnelle, ni sa condition mais son regard sur les autres, son caractère, l'équilibre de ses humeurs qui sont soulignés.

Lorsqu'elle est à l'image, Malika est le plus souvent assise, peu mobile. Autour d'elle, les accessoires sont raréfiés ; il y a cette table recouverte d'une toile cirée fleurie, un petit téléphone blanc, ses vêtements, une chatte. Comme l'hermine de Cecilia Gallerani dans le portrait qu'en a fait Léonard, cette chatte est un révélateur : les caresses de Malika, d'une tendresse un peu brusque en l'occurrence, nous disent quelque chose de son âme. Peindre l'intériorité de son modèle et non seulement son apparence : tel était, selon Daniel Arasse [1], le grand problème du portraitiste Léonard de Vinci. Pour mettre en évidence cette dynamique interne, ce "mouvement immobile", Léonard de Vinci a travaillé la pose des mains et la torsion des bustes – ce mouvement hélicoïdal qui s'empare de la figure, entre la taille et le regard : plusieurs fois dans *143*, Malika adopte une telle posture, torsadée. C'est que l'orientation de sa chaise (posée à côté, et non en face de sa table), et surtout l'emplacement de la caméra de

↑ De gauche à droite :
La Dame à l'Hermine (Léonard de Vinci, 1488)
La Belle Ferronnière (Léonard de Vinci, 1495-97)
La Joconde (Léonard de Vinci, 1513-16)

[1] Daniel Arasse, *Léonard de Vinci*, Paris : Hazan, 1997, p. 394-399



Ferhani, l'y incitent souvent. Dans la continuité de ce mouvement intérieur qui la traverse, elle change d'attitude en fonction des personnes qui lui tiennent compagnie. Elle se montre souvent attentionnée, volontiers espiègle, mais elle peut aussi être très distante (comme avec l'imam) ou mélancolique. C'est dans ces variations d'une séquence à l'autre, que s'exprime son tempérament contrasté : très indépendante, Malika est aussi d'une grande curiosité à l'égard de ses semblables – elle tient à converser, surtout avec ceux qui viennent de loin : les travailleurs migrants, et la touriste à moto par-delà l'obstacle de la langue.

C'est aussi par la relation que Malika y entretient avec le paysage que *143* vaut d'être rapproché de *La Joconde*. Nous ne sommes pas devant l'un de ces jardins luxuriants destinés à faire valoir la position sociale du modèle. Bien qu'il produise un certain effet de par son étendue, ce paysage n'est pas généreux. La plupart du temps, Malika se tient en retrait, derrière les murs de sa maison qui tout autour d'elle, tient lieu de *loggia* (l'élément architectural dont on devine les contours, autour de Mona Lisa) et parfois, elle rejoint l'extérieur : la couleur de ses vêtements se confond avec celles de son environnement (son sweat est traversé d'une large oblique grise, qui évoque une route). Mais sa tendance à l'immersion dans le désert ne la conduit pas à s'éloigner de son domicile ; elle s'accomplit plutôt avec l'allongement de son corps dans le sable, vers la fin du film. Ainsi se figure l'attachement de Malika à ce paysage comme sol, à la surface que sillonne cette route. Malgré son ancrage en ces lieux, il est aussi difficile de la géolocaliser à partir de ce que montre le film, que de situer Mona Lisa, au regard du paysage ténébreux et énigmatique qui se dresse derrière elle. Il est question du Tademaït mais ce plateau est très vaste... Le seul point de repère dont on dispose, aux alentours de Malika, serait la station-service qui va ouvrir en face de chez elle.

Autour de sa *Joconde*, Léonard de Vinci aurait peint une région de la Toscane [2]. On y aperçoit un pont : il signale la présence du court d'eau reliant le lac de Trasimène et le Val de Chiana, dont il avait fait l'hypothèse. Le titre du film de Ferhani fait bien allusion à quelque carte sur laquelle cette "rue du désert" (qui officiellement, porte un autre nom), pourrait figurer. Quelle rôle joue-t-elle, dans *143* ? C'est par elle que les visiteurs de Malika arrivent, ainsi que toute la réalité humaine, sociétale, économique et politique dont le film témoigne, par

[2] *Idem*, p. 393

morceaux disparates (il n'y a qu'une seule femme parmi eux, et elle n'est pas algérienne). Mais la rue du désert n'est pas strictement réservée à la réalité dans ce film, puisqu'un comédien finit par l'emprunter pour y introduire de la fiction. Elle n'est pas non plus qu'un élément du décor, extérieur à Malika. Elle se prolonge en son mouvement intérieur, comme la rivière qui se cacherait derrière le sourire de Mona Lisa. Quelque part, le long de cette route qui relie l'âme de Malika aux autres, c'est son regard, grand ouvert sur la multitude des visages qui l'empruntent, que Ferhani a dépeint.

143 rue du désert, un film d'Hassen Ferhani. Image : Hassen Ferhani. Montage : Stéphanie Sicard, Nadia Ben Rachid, Nina Khada, Hassen Ferhani. Son : Mohamed Ilyas Guetal, Antoine Morin. Durée : 100 minutes. Sortie en France : 16 juin 2021.

NOMADLAND, CHLOÉ ZHAO

SANS HISTOIRE

Nomadland commence par un carton : après la fermeture de sa mine, au début des années 2010, la ville d'Empire, Nevada, s'est vidée de ses habitants et a été rayée de la carte. Une année durant, nous suivons alors Fern (Frances McDormand), veuve et quinquagénaire mise au chômage, forcée de sillonner les États-Unis à bord de son fourgon, errant d'emplois temporaires en petits boulots saisonniers.

écrit par [Florent Le Demazel](#)



D'emblée, le film s'attache à mettre en avant les contingences matérielles, aussi bien physiques, climatiques et mécaniques de cette vie itinérante. L'un des premiers plans nous montre Fern uriner en bord de route, se tenant à une clôture. Lors d'un rassemblement de nomades, une vieille routarde insiste sur ce point : l'une des clés de la réussite, c'est de savoir « gérer sa propre merde ». À deux reprises, Fern est filmée assise sur son seau, et c'est tantôt l'odeur, tantôt l'irruption d'un gêneur importun qui la dérange sans son minuscule habitacle. Au sein de celui-ci, elle devra aussi faire avec le froid et le manque d'espace qui oblige à optimiser le moindre rangement, ou à dormir recroquevillée sur elle-même. De même que *The Rider*, le précédent film de Zhao, s'ouvrait sur les blessures inscrites dans la chair à spectacle de l'industrie du rodéo, *Nomadland* s'attarde sur ce que le néo-libéralisme fait aux corps de ces salariés perpétuellement *en transit*, qui « choisissent » leur prochaine destination en fonction du parking que l'employeur leur met à disposition [1].

Mais à la différence de Brady, cavalier traumatisé voyant sa main lui désobéir de plus en plus après son accident, les corps malmenés ici ne sont plus des corps jeunes, mais des corps usés par une vie de labeur : les voyageurs regroupés à Quarkzsite sont pour la plupart des personnes âgées, n'ayant pu épargner suffisamment pour prendre leur retraite, et contraintes de vivre en *mobile-home* de fortune. Une visite de Fern et de ses amies lors d'un salon du tourisme souligne d'ailleurs l'écart entre leur mode de vie imposé par la nécessité économique, et l'idéal du camping-car américain. Lors de ces rencontres, Bob Wells, défenseur de cette existence minimaliste, la présente d'emblée comme « un canot de sauvetage », une manière de rebondir face à la « tyrannie du marché » qui, en l'absence de filet de sécurité, les a menés à cette précarité.

Ces rassemblements sont aussi un moyen pour ces individus isolés de former une communauté, en partageant des connaissances empiriques et en refondant une culture de la route, notamment autour d'un feu de camp. Récurrents chez Zhao, ces moments de sociabilité et de discussion collectives permettent aux personnages de retisser des liens avec leur passé, en consolidant une mémoire commune : dans *Les chansons que mes frères m'ont apprises* (2015), une grande fratrie s'assoit autour des flammes et dessine à travers ses souvenirs épars le portrait fragmentaire du père disparu ; dans *The Rider*, dont l'un des acteurs fait d'ailleurs une apparition fugace, les cow-boys évoquent leurs blessures, et les souvenirs du plus intrépide (et plus grièvement blessé) d'entre eux. Ici, un premier feu de camp sera l'occasion de faire le deuil de sa vie d'avant, de présenter le parcours de ces migrants d'un nouveau genre. Fern, quant à elle, porte le deuil de son mari, et contemple régulièrement les photos de leur vie passée.

Notons que cette communauté ne dure qu'un court moment, chacun repartant de son côté, vers d'autres promesses salariales. En l'absence de travail, le corps social se délite – à l'image de la mal nommée Empire – et l'histoire ne fait plus sens. L'histoire nationale, à l'image de ce Mont Rushmore en carton pâte devant lequel Fern se prend en photo ou du dinosaure synthétique, mascotte d'une chaîne de fast-food, n'est plus qu'argument publicitaire pour attirer le chaland, histoire de pacotille que mettait déjà en scène les rodéos. De la même manière, la sœur de Fern se trompe doublement quand elle la compare aux pionniers et inscrit son existence dans la tradition américaine : d'abord parce qu'elle fait de sa sœur une conquérante, alors que celle-ci ne peut que louer ses bras aux véritables conquérants que sont Amazon et consorts ; ensuite, parce que son rapport au territoire n'est pas celui de la prédation, mais de la contemplation, à l'image de ce bison croisé par hasard, source d'émerveillement pour la conductrice.

[1] Sur les difficultés récentes du syndicat de la grande distribution, Retail, Wholesale Department Store Union (RWDSU), à s'implanter à Amazon, on lira avec intérêt [Maxime Robin, "Pourquoi les syndicats américains ont perdu face à Amazon", Le Monde Diplomatique, Mai 2021.](#)

Le film semble indiquer une autre parenté, lorsque Fern, en robe blanche, traverse une ville fantôme : on pense immédiatement aux devantures de Walker Evans, et plus généralement aux productions de la Farm Security Administration. C'est alors moins l'histoire glorieuse de la colonisation de l'Ouest que celle des victimes de la crise de 1929 (celle de 2008 est d'ailleurs explicitement citée par les personnages) qui remonte à la surface. Comme chez Evans, la cinéaste s'attache à filmer les visages, la vaisselle, les objets et les intérieurs des camions de Swankie, de Linda May, et des autres, qui jouent ici leur propre rôle.

Et pourtant, c'est encore vers une autre direction que Zhao nous emporte. L'un des enjeux du film semble en effet de nous faire passer de l'urgence caractéristique de la vie prolétaire - le temps de la reconstitution journalière de la force de travail -, à la quête d'un absolu immémorial. Au début, Fern croise par hasard une ancienne élève dans un magasin de sport, qui lui récite une citation de *Macbeth* : « — Demain, puis demain, puis demain — glisse à petits pas de jour en jour — jusqu'à la dernière syllabe du registre des temps : — et tous nos hiers n'ont fait qu'éclairer pour des fous — le chemin de la mort poudreuse. Éteins-toi, éteins-toi, court flambeau ! » [2]

[2] William Shakespeare, *Macbeth*, Acte V, Sc. 2.

Commençant comme une succession de « demain » sans autre fin que la quête de sa subsistance, la trajectoire de l'héroïne s'élève ensuite pour côtoyer une autre temporalité, au-delà de l'histoire des hommes. Plus le récit avance, et plus Fern tend en effet à faire corps avec le territoire, en son sens le plus géologique. Lors d'une soirée autour d'un télescope, un astronome explique que les atomes des météorites de Jupiter tombées sur terre font désormais partie d'eux ; et au cours d'un autre feu de camp, on rendra hommage à Swankie en jetant en son nom des pierres dans le foyer, la caméra panotant pour suivre les étincelles montant vers le ciel. Qu'elle regarde le monde au travers des trous d'un caillou, ou qu'elle s'échappe d'une visite guidée pour se perdre au milieu des concrétions rocheuses, Fern oppose au devenir-flux du marché du travail un devenir-pierre, une mise en jeu de son corps et de son esprit qui la rendent particulièrement disponible à éprouver son environnement sensible.

La force des longs métrages de Zhao est ainsi de tenir une dialectique entre déterminismes sociaux, débrouille inhérente à une condition précaire, et élévation spirituelle, par la découverte d'un autre sensible. Le couturier tatoué des *Chansons* perpétuait à sa manière, dans un art pauvre, les traditions et la culture de ses ancêtres ; le dilemme de Brady repose sur la tension entre la plénitude éprouvée en chevauchant les grands espaces, la transmission familiale d'un talent pour le dressage, et le risque que ces vocations passionnelles font peser sur sa vie. Ici, le goût pour la liberté et l'indépendance de Fern se heurtent aux caprices de son fourgon décati ou à sa santé défaillante. Peut-être est-ce là que la filiation avec Evans se fait la plus prégnante : de même que les fermiers photographiés pouvaient témoigner d'un sens artistique indissociable de leur environnement et de leur pratique, Fern développe un autre rapport au sensible, apprenant à jouir d'un paysage, du contact d'un sequoia, ou de l'immersion dans une source d'eau. Pour autant, contrairement aux œuvres de Malick par exemple, le saut dans l'absolu n'est jamais qu'une parenthèse, et le mérite de *Nomadland* est peut-être de parvenir à cet équilibre entre immanence et transcendance, aussi instable que la vie matérielle de son personnage.

C'est au prix de cet exercice de funambulisme que Fern parviendra à prendre le contre-pied du **Sonnet 18** de Shakespeare, qu'elle récite à un jeune *hobo* croisé en chemin : dans ce poème, l'auteur oppose à la fugacité de l'été l'éternité de son amour, dont les souvenirs demeureront à jamais, du fait d'avoir été traduit en poésie. À l'inverse, Fern, qui a déclamé ces vers à son mariage, parvient à surmonter les souvenirs de son mari défunt, pour mieux épouser la beauté du

monde, par-delà les saisons qui passent, par-delà « le cours changeant de la nature ». Et, à défaut d'y construire une maison, d'en faire tout entier son foyer.



Nomadland (2021), un film de Chloé Zhao, avec Frances McDormand, David Strathairn, Gay DeForest, Linda May, Swankie, Bob Wells. Sortie le 9 juin 2021. Scénario : Chloé Zhao, d'après l'œuvre de Jessica Bruder / Image : Joshua James Richards / Montage : Chloé Zhao / Musique : Ludovico Einaudi. Durée : 108 minutes.

PEDRA E POEIRA, ANDRÉ PARENTE ET CAMILLE VARENNE

LE JOUEUR

C'est à Fordlândia, cité ouvrière « fantôme » située au nord du Brésil, que Camille Varenne et André Parente ont tourné *Pedra e poeira*, un court métrage d'une petite demi-heure où l'on visite les lieux en compagnie d'un jeune habitant, Kaynã Podsiad (11 ans). On le comprend vers le milieu du film : Fordlândia était un projet de l'industriel américain Henry Ford, qui espérait réduire le coût de production de ses pneus en exploitant le sol et la main d'œuvre des

écrit par [Lucie Garçon](#)

abords du Rio Tapajós pour y cultiver du caoutchouc, et le transformer. « C'était le temps des coccinelles », précise Kaynã : c'était, du moins, le temps de leur prototype en effet. Construite en 1928, la ville-usine de Fordlândia fonctionne jusqu'en 1945 tandis qu'en parallèle, l'industrie automobile allemande s'affaire autour de la future Volkswagen de type 1. L'échec de Ford est souvent mis sur le compte de l'avènement du caoutchouc de synthèse, et de sa méconnaissance du sol et du climat locaux (ses plantations étaient sujettes à des invasions parasites). À y regarder de plus près, il semble que son déni de l'écosystème au sein duquel il avait fait bâtir Fordlândia était total. Nourris de burgers, sommés de travailler aux heures les plus chaudes de la journée, de nombreux ouvriers y sont morts à la tâche. Eux, ou leurs pairs, ont laissé quelques traces de leur désir d'émancipation dans les usines de Fordlândia, sous la forme de ces graffitis au charbon que Kaynã déchiffre devant la caméra : « La vérité rend libre ». Le domaine de Fordlândia est aujourd'hui classé au patrimoine historique du Brésil. Environ 3000 personnes y vivent. Le collectif **Suspended spaces** y a organisé une résidence d'artistes en l'automne 2018 et c'est à cette occasion que Camille Varenne et André Parente y ont rencontré Kaynã.



Parceque c'est un collage de trois maisons.

Pedra e poeira est irréductible à un documentaire sur Fordlândia vue à travers le prisme de l'existence qu'y mène Kaynã aujourd'hui. Il ne comporte aucune scène obligatoire du quotidien comme le lever, le coucher de l'enfant, ses repas et sa vie familiale, l'école, etc. D'ailleurs les seuls adultes avec lesquels Kaynã entre en contact dans le film sont les membres de l'équipe (réduite) du tournage : André Parente qui lui pose quelques questions sporadiques (il apparaît aussi quelque fois, à la lisière du champ), et Camille Varenne qui tient la caméra (Kaynã lui adresse des regards). *Pedra e poeira* n'est que déambulations dans cette ville où l'on ne croise personne ou presque (exception faite de Mike et Rick, deux copains de Kaynã), agrémentées des commentaires de l'enfant sur lui-même, ses proches ou encore le coiffeur, la flore et la faune locales (les chiens errants lui causent visiblement du souci), les espaces publics, le mobilier urbain de Fordlândia, les us et les croyances des habitants et (mais assez tardivement...) sur l'histoire industrielle de la ville. André Parente et Camille Varenne ont fait un film avec Kaynã, plutôt que sur lui. Kaynã décide de ses trajectoires, il choisit les lieux qu'il convient de visiter et ce qu'il faut y indiquer, les gestes qu'il faut y faire, les paroles qu'il convient d'y prononcer. Il serait difficile de cerner le sujet du

documentaire dans ces circonstances : on le perd un peu, entre les jongleries énonciatives de l'enfant. Mais la particularité de *Pedra e poeira* n'est pas qu'il aborde tel ou tel sujet, c'est qu'il laisse à l'enfant sa part d'initiative, dans le dialogue et dans la mise en scène.

Kaynã est loquace, énergique, avec ces moments de surexcitation joueuse caractéristiques des enfants de son âge. Il aime danser, « marcher au hasard en écoutant de la musique ». Dès l'ouverture, on devine, à travers le textile rouge de son bermuda, le volumineux smartphone qu'il porte dans sa poche droite. Un passage devant le cybercafé est l'occasion de parler de sa connexion à internet (sa grand-mère a investi dans une box), et de son activité de youtubeur. Au moment du tournage il publiait des séquences de jeu vidéo ou des montages d'images collectées sur le net sur **sa chaîne YouTube**. Il envisageait de devenir vidéaste. « Je vais tout faire. Je fais déjà tout dans mes vidéos. J'enregistre, je fais le montage, je fais tout ». Kaynã a créé un personnage qu'il a baptisé Kasumopro, il a reproduit la ville de Fordlândia dans un jeu de simulation urbanistique... À l'origine, *Pedra e poeira* participe d'une installation vidéo [1] conçue par Camille Varenne (qui est artiste contemporaine, de par sa formation à l'ESACM) : le film doit alors être projeté contre un mur, au dessus d'un petit écran déposé sur le sol qui diffuse une autre vidéo, réalisée en capture d'écran, où l'on navigue entre la page Wikipédia consacrée à Fordlândia et la chaîne YouTube de Kaynã. À la faveur de ce dispositif, tout un jeu d'échos et de contrepoints — d'autant plus intéressant que les deux films ne sont pas de durées égales — est susceptible de se déployer entre l'univers vidéoludique de l'enfant et sa manière d'être dans son environnement réel, entre son discours sur la ville de Fordlândia et le savoir officiel sur le sujet.

[1] Cette installation a été présentée à la fondation Fiminco de Romainville, au début de l'année 2020, à l'occasion de la 69ème édition de Jeune Création.



Pedra e poeira peut aussi être présenté comme une œuvre à part entière, strictement cinématographique et autonome, comme en témoigne sa diffusion actuelle dans le circuit du documentaire de création. Les petits films de Kaynã n'y sont pas cités, et on ne voit pas non plus le jeune youtubeur à l'ouvrage. Mais sa culture audiovisuelle très éclectique travaille le film sous nos yeux. Parfois, Kaynã mime des gestes ou des postures qu'il a, selon toute vraisemblance, mémorisés sur internet — la séquence finale, musicale, les mettra en valeur : Kaynã fait un *dab*, par exemple. Il maîtrise aussi le *flossing* (la danse inventée en 2017 par Russel Horning, le jeune instagrammeur surnommé **The Backpack Kid**). On l'entend également parodier un présentateur de radio dans le film, puis réciter le spot publicitaire d'une marque de boisson chocolatée. La spontanéité, la simplicité que l'on attribue généralement à l'enfance, ne suffisent pas à expliquer l'aisance et l'enthousiasme dont cet enfant fait preuve s'agissant de parler devant la caméra. Kaynã s'est bien appuyé sur sa connaissance personnelle des médias pendant le tournage, et ce de façon tantôt démonstrative, et tantôt étrangement naturelle en apparence. C'est le cas, par exemple, lorsqu'il entre dans l'usine abandonnée avec ses deux jeunes amis. André Parente lui demande alors pour quelle raison Henry Ford a voulu installer ses manufactures ici. Kaynã se retourne, en regardant d'abord le sol comme s'il

s'assurait de ses appuis. Il redresse la tête face-caméra d'un air habité, pose une main sur sa hanche avec élégance, puis développe un argumentaire sur les ressources naturelles de la région tout en affirmant son point de vue avec une décontraction étonnante. Son regard oscille entre le visage de son interlocuteur situé à proximité de la caméra et l'arrière d'un vieux bus garé sur la gauche, qu'il fixe par intermittence, comme s'il se concentrait sur la construction de son exposé. Il accompagne le tout de gestes bien sentis de la main gauche, pour souligner quelques points-clés du raisonnement. Son ami Mike le taquine... mais Kaynã garde son sérieux. Rien ne permet de savoir s'il vient d'imiter un correspondant journalistique ou s'il vient de le devenir de lui-même ; rien ne permet de mesurer quelle est la part de jeu (volontaire), dans ce court monologue.

La reprise de ces modes d'énonciation médiatique traditionnels que sont les laïus de présentateurs radio ou de journalistes de télévision, et la citation des mimiques et des gestes que les nouveaux médias ont rendus célèbres ne sont qu'une part de l'incidence de la culture visuelle de Kaynã sur *Pedra e poeira*. Par l'art qu'il y déploie, cet art de percevoir le visible, d'y pointer des éléments et d'en faire usage devant, ou pour la caméra — soit par l'investissement physique, soit par le commentaire qu'il leur adjoint — *Pedra e poeira* entretient une relation invisible, mais profonde, avec l'univers vidéo(-ludique) de l'enfant internaute. De façon générale, Kaynã décrit plus volontiers les caractéristiques esthétiques et architecturales des éléments qui l'entourent qu'il ne s'épanche sur ce qui fait leur valeur patrimoniale. « Je ne connais pas grand chose sur ces maisons » dit-il au début du film (elles sont construites suivant le modèle des lotissements Etats-Uniens) ; mais quelques secondes plus tard, il en indique une qui lui paraît « vraiment intéressante », non en vertu de son histoire mais parce qu'elle est « un collage de trois maisons ». Plus tard, il commentera la trajectoire sinueuse d'un escalier : « les voies qui mènent à Dieu ne sont pas droites ». Le regard que l'enfant pose sur son environnement immédiat est aussi d'un certain pragmatisme, dans le sens où il parle de bon cœur, et avec pertinence, de ce à quoi servent le mobilier urbain et les infrastructures de Fordlândia. Ce pragmatisme n'est pas à courte vue, ni dénué de poésie dès lors que pour l'enfant, les choses peuvent bien combiner plusieurs fonctions, officielles ou non (comme ces poignées de métal fichées dans le sol, qui servent à s'essuyer les chaussures, et que lui et ses copains utilisent comme les cages d'un mini terrain de football sur lequel ils jouent avec des billes). Ce regard — formel et pragmatique plutôt qu'historien et culturel — que Kaynã pose sur Fordlândia, est celui-là même qu'il met en œuvre dans sa pratique du jeu vidéo et du glanage d'images animées sur le net. Et c'est à lui que *Pedra e poeira* doit sa construction, ses enchaînements, sa phraséologie singulière.



Le sens de l'observation de Kaynã, sa sensibilité aux formes et aux usages des choses prend donc longtemps le pas sur les questions ayant trait à l'histoire des lieux, tant et si bien que cette dernière ne sera portée à la connaissance du-de la spectateur-ice que

tardivement dans le film — et c'est d'abord Mike, un copain de Kaynã sans doute un peu plus âgé que lui, qui met le sujet sur la table. Mais il ne faut pas s'y méprendre : l'élosion de l'histoire industrielle de Fordlândia durant le premier quart d'heure de *Pedra e poeira* n'est pas à mettre sur le compte de l'ignorance de Kaynã (puisqu'on aura la preuve, ensuite, qu'il connaît très bien cette histoire ainsi que ses enjeux), ni même sur celui de quelque simplicité enfantine — ce grand mythe d'adulte ! Un retour détaillé sur la façon dont l'histoire de Fordlândia et l'utopie mortifère d'Henry Ford sont finalement abordées dans le film (vers 16 minutes), en convaincra. Kaynã décrit (en termes pragmatiques, toujours) une statue de la ville, qui se trouve représenter un ouvrier agricole : « il est en train d'extraire le latex de l'arbre à caoutchouc pour faire de la gomme ». Une fois de plus, André Parente essaye d'orienter la conversation : « Tu peux nous expliquer l'histoire du caoutchouc, ici ? » Kaynã fait alors une moue réflexive — évoquant la pose du *Penseur* de Rodin.

Sa réponse, ensuite, concerne l'histoire naturelle du caoutchouc plutôt que de son histoire industrielle (« Le latex est un liquide qui devient de la gomme quand il sèche »). « Ta gueule » lance-t-il à Mike, qui se moque de lui hors-champ. Il enchaîne : « C'était utilisé pour faire plein de choses mais je ne suis pas spécialiste de cette histoire ». Kaynã cache bien son jeu : s'il n'est pas « spécialiste » (historien), il sait parfaitement à quoi servait le caoutchouc qui était fabriqué dans sa ville. Il sait même à quelle époque il était exploité. Pourquoi feint-il l'ignorance ? Peut-être est-il gêné (et son ami Mike n'y est peut-être pas pour rien : il répète le mot "latex" d'un air amusé...). Peut-être pressent-il quelque péril, à l'abord du thème du latex, qui peut concerner la sexualité aussi bien que l'impérialisme américain... Peut-être pense-t-il, tout-à-fait censément, que si André Parente et Camille Varenne ont choisi de le filmer, lui plutôt qu'un adulte, c'est parce qu'ils attendent de lui qu'il soit candide. En esquivant certaines thématiques, le petit garçon respecterait alors ce qu'il estimerait être un contrat (tacite) entre lui et les cinéastes. La suite abonde en faveur de cette hypothèse : hors-champ, Mike, risque un timide « il [le caoutchouc] est utilisé pour faire des pneus... » auquel Kaynã réagit par un « Silence ! » exagérément autoritaire, immédiatement accompagné d'un regard plein de malice, ô combien éloquent, adressé à André Parente.



Son sourire est comme un aveu : oui, Kaynã a beaucoup de choses à dire sur l'histoire du caoutchouc à Fordlândia et s'il le cachait jusqu'ici c'était pour jouer le jeu. Mike vient de briser la glace. « Kaynã, tu es hors-sujet... » soupire l'adolescent, tandis que la caméra pivote vers lui (et que l'on entend les cinéastes rire). « Je suis hors-sujet sur le caoutchouc ? » demande Kaynã d'un ton piqué, sans qu'on ne puisse savoir s'il est vraiment vexé ou s'il fait semblant.

Cette séquence porte un coup fatal au présupposé selon lequel le comportement de Kaynã était jusqu'ici naïf, absolument non-truqué, du seul fait qu'il serait un enfant. Ce petit garçon, qui a donc une expérience importante de l'image, sait bien qu'on n'attend pas seulement de lui qu'il soit naturel devant la caméra, tel qu'il serait en

son absence. Six minutes après le début du film, André Parente lui fait remarquer qu'il ne s'est pas encore présenté. Mais ceci ne vaut qu'à l'intérieur de la fiction qu'ils sont en train de construire ensemble : *faisons comme si on venait de se rencontrer*, lui dit implicitement le cinéaste à cet instant. Kaynã développe, avec Camille Varenne et André Parente, la fiction qu'il a en tête, fiction qui n'est probablement pas sans rapport avec l'image de l'enfant que les adultes se façonnent, et protègent. Kaynã a bien l'idée de cette image à laquelle l'adulte voudrait qu'il corresponde (il sait aussi qu'ils pourraient le censurer s'il venait à s'en écarter : son « Silence ! » destiné à Mike, doublé d'un geste réprobateur du bras, est une parodie de l'adulte censeur). Il en joue assurément, avec intelligence, de la même manière qu'il joue de son avatar sur YouTube. Il ne s'agit pas de dire que ce jeu n'est que duperie : par sa manière d'être, Kaynã impose une relation, légitime, à la ville de Fordlândia, relation esthétique, pragmatique et ludique ; il impose sa scène. Tout cela n'induit aucune simplicité d'esprit, aucune sorte d'insouciance. La complexité de la séquence centrale, autour de la prise de parole de Mike qui répond au doigt faussement accusateur que Kaynã dirige vers lui, le confirme bien. Plus qu'il n'alimente l'effet de « ville-fantôme », le fait qu'aucun adulte, à part les cinéastes, n'intervient dans *Pedra e poeira* fait ressortir (par le vide) cette relation complexe avec Kaynã sur laquelle repose le film, et qui bascule au moment où le petit garçon en appelle, d'un geste paradoxal, à la parole de Mike. On ne saurait dire qui, des cinéastes, de Mike ou de Kaynã, embobine les autres à cet instant du tournage. Est-ce là la question ? C'est alors tout un agencement d'énonciation et de visibilité qui se transforme sous nos yeux. Le film se trouve un nouvel équilibre, ce qu'acte le regard complice que Kaynã jette en direction d'André Parente, juste avant que Camille Varenne ne tourne sa caméra vers son ami. La forme de vérité que *Pedra e poeira* donne à voir et à entendre s'est décidée avec Kaynã, entre les adultes et les enfants, dans le nœud (changeant) des représentations qu'ils se font les uns des autres.



A l'époque, le latex était utilisé pour les pneus qui étaient utilisés pour les voitures de Henry Ford.

***Pedra e Poeira*, un film d'André Parente et Camille Varenne.** Image : Camille Varenne. Montage : Lucas Parente, Lucas Sudart. Production : Camille Varenne. 2019. Durée : 29 minutes. *Pedra e poeira* est visible sur la plateforme Tënk, jusqu'au 15 juillet 2021. Cliquer [ici](#) pour accéder à la page du film.

FALLING, VIGGO MORTENSEN

SUNDOWNING

Dans son dernier livre *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?*, Pierre Bayard relatait l'écrit d'invention avec lequel un journaliste du très sérieux journal allemand *Der Spiegel* avait abreuvé ses lecteur·ices avides de comprendre la sociologie du vote Trump à la suite des élections générales américaines de 2017. Décrivant la logique de la fiction (journalistique aussi bien que littéraire) comme un subtil dosage de stéréotypes et d'effets de réel, le critique littéraire voyait dans l'entreprise de description plus vraie que nature d'une petite ville des États-Unis où « *La La Land* n'a fait que quelques entrées alors qu'y passait en boucle, depuis plusieurs années, le film de Clint Eastwood *American Sniper* », un « petit pas dans la compréhension intime du vote républicain [1] ». C'est semble-t-il avec le même espoir placé dans l'art de la fiction que Viggo Mortensen propose – pour son premier film derrière la caméra, qui se veut aussi un récit pour partie autobiographique – un portrait aux traits accusés d'un électorat trumpiste fantasmé à l'ultraconservatisme caricatural.

écrit par **Barnabé Sauvage**

[1] Pierre Bayard, *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2020, p. 140.



Vivant la fin de ses jours dans son ranch du nord gelé des États-Unis, Willis Peterson (Lance Henriksen) est un homme hanté par la tromperie de ses compagnes successives, l'homosexualité de son fils aîné et la fuite des valeurs américaines des bons vieux westerns (qu'il regarde encore sur son écran cathodique) en direction d'une Californie qu'il juge aseptisée, conformiste et surtout efféminée. Opposé à ce que son père représente par tous les moyens possibles, son fils John (Viggo Mortensen lui-même) est un pilote de l'US Air Force aux revenus confortables, vivant dans un quartier résidentiel cossu avec son mari sino-hawaïen et leur fille adoptive d'origine mexicaine Monica. Électeur démocrate déclaré, engagé pour le droit des minorités raciales et de genres (comme l'est Mortensen, malgré le tollé provoqué par son souhait d'interpréter un homosexuel en tant

qu'homme hétéro), il ne faut pas longtemps pour que le portrait très académique de ces deux personnages ne soit situé sur l'échelle politique ; et si le dialogue dissimule sa charge contre l'électorat trumpiste en se déroulant peu après l'élection de 2008 opposant Barack Obama à John McCain, le référentiel n'en est pas moins transparent en 2021.

Frappé de démence (comme la propre mère du réalisateur) et de troubles de la mémoire (au point d'oublier le décès de ses deux épouses), Willis doit être pris en charge par son fils. Cette situation de dépendance exacerbe encore le ressentiment du fermier envers l'homosexualité de John, qui se double d'injures racistes à l'encontre de son compagnon aux traits asiatiques. Durant les flashbacks qui émaillent le film en établissant des rimes visuelles, et supposément des raccords mémoriels, entre le présent et le passé de Willis, le personnage est surtout caractérisé par le peu de considération qu'il témoigne à son épouse, sans cesse reléguée aux tâches ménagères. Sans être violent, ni violeur, Willis apparaît comme un personnage méprisant, aux mœurs particulièrement décalées pour un regard moderne. Plus tard, sa fille cadette, Sarah, rejoint les retrouvailles accompagnées de ses deux enfants manifestement *queer* : il a des cheveux bleus, elle porte un piercing au nez. « Accessoire à la mode, signe distinctif de la communauté lesbienne ? » lui demande vertement Willis. « Et pourquoi pas les deux ? » réplique sèchement sa petite fille, représentante salutaire dans le film d'une génération qui ne se laisse plus impressionner par ses aînés aux idées réactionnaires débridées – au contraire de sa mère, qui, en perpétuel état de choc devant la violence de Willis, s'avère impuissante à manifester son désaccord de principe envers celui qu'elle ne peut s'empêcher de considérer comme son père.

Trait qui dénote peut-être le trop grand classicisme du scénario de Mortensen : il suffit d'une scène pour en résumer le propos et la mise en scène. Cette rencontre familiale durant laquelle la cadette au bord des larmes tente désespérément de rappeler aux souvenirs de la tablée les quelques rares moments de bonheur de la fratrie, et auquel le vieillard oppose tout son fiel, s'avère le point d'orgue du film. « *He's sundowning* » conclue sa fille après que Willis se met à confondre ses deux épouses successives, suggérant manifestement au film une métaphore conductrice (quoique le titre en retienne une forme plus banale), encore rappelée par les nombreux flashbacks du passé rural de Willis explorant la forêt au soleil couchant. Rythmant le film, ces souvenirs sensoriels attestant de la sensibilité exceptionnelle du jeune fermier pour le paysage de la *wilderness* américaine agrémentent certes ce mélodrame, autrement visuellement bien terne, mais posent bel et bien la question de l'accord esthétique du film (la beauté des images naturelles est systématiquement le produit d'une extase perceptive de Willis) avec son propos idéologique, manifestement progressiste.

C'est que la focalisation, variant tour à tour des péripéties navrantes de John cherchant à assurer une fin de vie décente à son père aux visions émersonniennes de celui-ci, ne cesse de dérouter. On ne comprend pas en fin de compte ce qui motive la quantité d'efforts manifestement déployée par la mise en scène pour assurer la rédemption de ce vieil homme tyrannique et intolérant : la seule excuse de sa condition d'homme des années 60, affirmant sa proximité avec la nature immémoriale à la manière d'une bobine intermittente de Jonas Mekas, ne suffit pas à faire passer son ambivalence pour de la profondeur. Dans une scène intermédiaire, entièrement musicale, Willis échappe à la surveillance de son fils. Alors qu'il rêve sur la plage les yeux perdus dans les jeux iridescents du Pacifique, la vue d'une femme en bikini, magnifiée par le soleil, lui évoque le souvenir des amours fougueuses de sa jeunesse. D'une simplicité presque caricaturale, les bonheurs simples

que la réminiscence prête au personnage par le biais du montage peuvent-ils convaincre de la possibilité d'une réconciliation ?

À cette attirance pour les splendeurs du monde naturel répond la trivialité du vieil homme acariâtre, jouant sur tous les tons d'un registre scatologique souvent navrant. De gags peu subtils qui empèsent la première demi-heure et témoignent d'une écriture mal équilibrée, ces références prennent enfin un sens métaphorique (lui aussi guère raffiné) lors de la séance de coloscopie du mitan du film : l'acte médical, effectué par un médecin qui n'est autre que David Cronenberg, devient une véritable mise au supplice du vieillard contraint de ravalier sa fierté virile de cow-boy impénétrable, et vise à rendre à cet incorrigible réactionnaire la monnaie de sa pièce. Enfin, le film prodigue la scène attendue de confrontation du père et du fils, que ce dernier faisait tout pour éviter devant les siens en Californie. Là, dans les vestiges du ranch familial, en en venant presque au mains, Mortensen s'offre enfin l'occasion de briser la glace du personnage distant et endurant qu'il avait incarné jusque-là. Point de bascule classique d'un film tout entier dirigé vers le pardon à ceux qui nous ont offensés et l'absolution cathartique des personnages détestables, mais néanmoins apparentés, la scène s'effondre en beuglements et borborygmes, et échoue à nous convaincre par les larmes de ce qu'elle manquait de rendre crédible par les mots.

Malgré le fait que *Falling*, tout de même estampillé du label Cannes 2020, soit porté de bout en bout par le cinéaste (adressé à ses parents par un carton final, le scénario de Mortensen est également assorti d'une musique qu'il a lui-même composé et interprété en amateur, avec une réussite discutable), on peine à percevoir la cohésion d'un style et d'une vision. Avec ce premier film, l'acteur salué qu'a été Mortensen – héros portant avec une noble modestie sa destinée épique dans le *Seigneur des anneaux*, taiseux subtil dans *Loin des hommes* ou plus récemment voyou italien virtuose dans *The Green Book* –, ne laisse pas présager que son charme discret et son talent puissent s'épanouir dans une carrière de réalisation.



***Falling* (2021), un film de Viggo Mortensen, avec Viggo Mortensen, Lance Henriksen, Terry Chen, Sverrir Gudnason, Hannah Gross, Laura Linney, David Cronenberg. Sortie le 4 novembre 2020 et ressortie 19 mai 2021. Scénario : Viggo Mortensen / Image : Marcel Zyskind / Montage : Ronald Sanders / Musique : Viggo Mortensen. Durée : 112 minutes.**

LITTLE ZOMBIES, MAKOTO NAGAHISA

UN PIXEL DANS L'OEIL

Little Zombies met en scène quatre jeunes adolescent.e.s qui, ne parvenant à pleurer la mort de leurs parents, décident de s'unir pour vivre à la marge d'un monde oppressant : la tragédie devient ainsi la matrice d'un récit d'apprentissage en forme de jeu. Plutôt que de suivre le chemin tortueux du mélodrame, Makoto Nagahisa livre un film détonnant qui déploie une multitude d'effets visuels et narratifs hétérogènes, empruntant à l'imaginaire vidéoludique un certain nombre de codes : découpage du récit en niveaux, musique 8bit, pixellisation des textes affichés et des images. Cette débauche d'artifices – que le film justifie en adoptant le point de vue d'Hikari, personnage féru de jeu vidéo – s'avère toutefois épuisante, au risque de faire perdre le fil des aventures des quatre ami.e.s.

écrit par **Thomas Vallois**



Malgré tout, le singulier contraste entre l'exubérance de la forme et la dureté du fond retient l'attention. À la manière de *Sono Sion*, la jeune génération est ici décrite comme victime d'un monde extérieur devenu fou, ayant l'imaginaire pour seul refuge. L'apathie des quatre « petits zombies » apparaît dès lors moins comme la conséquence d'un traumatisme individuel que comme le fruit d'un contexte social. Tel que le révèle une série de flashbacks, la mort des parents est en effet le symbole terminal d'un certain délitement qui concerne la sphère familiale et plus largement toutes les relations sociales, de sorte que chaque institution (école, média) se révèle être un lieu d'oppression. Pour fuir ce carcan, la bande aborde la vie sous la forme d'un jeu qui, en faisant écran à la violence du réel, leur permet de l'observer à distance, révélant l'absurdité des conventions. C'est l'enjeu de la séquence des funérailles qui voit Hikari commenter en voix off la cérémonie pendant que sa famille joue maladroitement le jeu du rituel : le monde ludique fantasmé se superpose aux mécanismes de la comédie sociale et les bouscule dans un élan nihiliste.

Le jeu prend la forme d'une fuite en avant entraînant les quatre adolescents loin de la « bonne société », dans des lieux jugés peu

recommandables (*Love Hotel* déserté, décharge habitée par une communauté de SDF) qui leur apparaissent comme des espaces de liberté. Cependant, si le jeu et l'imaginaire qui lui est associé représentent une forme d'échappatoire, la deuxième partie du film ressemble à un cauchemar technologico-médiatique : propulsés sous le feu des projecteurs par le buzz d'un morceau de rock improvisé, les quatre *Zombies* sont réintégrés à la machine sociale, matière à spectacle pour un public avide de sensations. Les personnages passent alors d'un lieu clos à l'autre, tandis que la multiplication des plans frontaux et le motif de l'aquarium témoignent de ce nouvel enfermement.

Et, si les quatre « zombies » font preuve d'une certaine maîtrise sur le cours du film en s'adressant régulièrement aux spectateurs, leur existence s'avère en réalité aux mains d'entrepreneurs du spectacle qui agissent hors champ. Ainsi, lorsqu'une émission de télévision diffuse un faux film de famille, simulant une image idyllique pour ces enfances avortées, le réel et le mensonge s'entremêlent au point qu'Hikari ne parvient plus très bien à les dissocier : son histoire la plus intime est dissoute dans le simulacre d'un monde d'écrans.

Il s'agit donc *in fine* pour la bande de retrouver le lien avec le monde par une autre voie, à l'écart de cette société aliénante et sans épaisseur. C'est du moins ce qu'indique la fin quelque peu convenue par le biais d'un curieux *reset* qui permet aux personnages de redécouvrir leurs affects en pleine nature. Un plan néanmoins interroge : devant le mont Fuji, Hikari déclare qu'il y a beaucoup de pixels dans la nature. L'affirmation est certes contredite par la réponse rationnelle de ses camarades – « non, la nature n'a de pixels » – mais face à ces images standardisées de la nature comme teintée d'un filtre *Instagram* le doute subsiste : un retour à un monde antérieur, « authentique et naturel », qui permettrait à chacun.e de s'épanouir librement, est-il réellement possible ? L'authenticité ici retrouvée ne serait-elle pas qu'un autre moment du faux ? En faisant dire à l'un des personnages qu'il ne ressent pas d'émotion, le film maintient la distance jusqu'à la fin, témoigne d'un impossible retour à une position spontanée. Impossible et d'ailleurs peut-être pas souhaitable, car c'est bien en ayant conscience de l'artificialité que les personnages parviennent à la surmonter. Des villes modernes aux paysages réifiés, l'intérêt de *Little Zombies* tient peut-être à cette image du Japon comme un espace illusoire traversé par une bande de jeunes au regard incrédule.



Little Zombies, un film de Makoto Nagahisa, avec Keita Ninomiya (Hikari), Satoshi Mizuno (Ishi), Mondo Okumura (Yuji), Sena Nakajima (Ikuko). Scénario : Makoto Nagahisa / Image : Hiroaki Takeda / Montage : Maho Inamoto / Musique : Lovespread? Durée : 2h. Première diffusion le 23 juin à 20h40 sur OCS City

FANTASIAN

LA DERNIÈRE FANTAISIE DE SAKAGUCHI



écrit par [Guillaume Grandjean](#)

Après une année et demie moribonde en raison du peu d'intérêt des titres proposés jusque-là, la plateforme de jeu vidéo à la demande d'Apple, Apple Arcade, s'est résolue début avril à opérer un virage dans sa stratégie, en rééditant une série de « classiques » du jeu vidéo sur iOS – pari nostalgique qui fait les beaux jours d'autres services du même genre [1]. Mais au milieu de cette livraison d'antiquités, un titre exclusif a également fait sa sortie le 2 avril dernier ; et au lieu d'un vieux jeu qui aurait fait peau neuve, les abonné-es ont découvert, entre excitation et mélancolie, un tout nouveau jeu déguisé en vieux. À la manière d'un Netflix finançant Scorsese pour la réalisation de son *Irishman*, Apple, producteur sur le jeu, est allé tirer de sa pré-retraite le vénérable Hironobu Sakaguchi, et avec lui son compositeur attiré, le non-moins vieillissant Nobuo Uematsu, pour un dernier baroud d'honneur. Les deux légendes du jeu vidéo japonais ayant déclaré, chacun pour son compte, qu'il s'agissait probablement là de leur tout dernier projet, ce *Fantasian* se retrouve malgré lui nimbé d'une aura testamentaire – d'autant plus de la part d'un créateur qui, depuis 35 ans, ne cesse de prédire la venue de sa « dernière excentricité ». L'heure de la révélation a donc sonné : et si les *ultima verba* de Sakaguchi résonnent dans une cathédrale qui semble à première vue un peu étroite pour eux, c'est toute une histoire du jeu de rôle japonais qu'ils font vibrer d'un frisson étonnement moins crépusculaire que prévu.

[1] Comme le Nintendo Online par exemple, centré exclusivement sur la réédition de titres de l'époque NES et SuperNES (1983-1996).

Lorsqu'en septembre 2019, Apple décidait de lancer sa plateforme de jeu vidéo « à la demande », visant à concurrencer l'hégémonique Steam, l'éditeur se rêvait en héritier du modèle imposé par Netflix pour le cinéma et les séries, offrant au joueur ou à la joueuse, en l'échange d'un abonnement mensuel, l'accès illimité à un catalogue de jeux en constante expansion. L'essai n'ayant pas été très concluant jusqu'ici, ce *Fantasian* s'inscrit dans une stratégie de légitimation du service, non seulement comme produit d'appel à l'intention de l'un des noyaux durs du public vidéoludique, les rôlistes, mais aussi comme produit de fidélisation pour des abonné-es qui,

visiblement, ont tendance à massivement quitter la plateforme au terme de la période d'essai [2]. Afin d'endiguer l'hémorragie, Apple a donc fait en sorte que le jeu paraisse en deux parties, avec une seconde moitié prévue pour la fin de l'année : il n'est donc possible pour le moment de jouer qu'à un demi-jeu qui, par beaucoup d'aspects, commence d'ailleurs au moment où il s'arrête. Malgré cela, *Fantasian* n'en demeure pas moins un jeu émouvant et intéressant par beaucoup d'aspects. Il se présente comme un jeu de rôle japonais classique, où le joueur ou la joueuse contrôle une petite troupe d'aventurier·ières menée par le jeune Léo, héros amnésique embarqué dans une croisade visant à protéger son monde (et quelques autres) de la menace d'un dieu malveillant. Mistwalker et Apple ont largement axé la communication du jeu autour de sa promesse technique incongrue, consistant à faire naviguer le joueur ou la joueuse au milieu de dioramas capturés en prises de vue réelles, sortes de petites maquettes ostensiblement « matérielles », en lieu et place des traditionnels décors numériques auxquels nous a habitué-es le jeu vidéo. Léo et ses compagnons traversent ainsi à petites foulées des villes de pâte à modeler, des déserts de poudre plastique parsemés d'arbres en fils de fer torsadés et de buissons en tissu. L'effet visuel, sensiblement à la mode en ce moment [3], produit un résultat en demi-teinte pour *Fantasian*. Les fréquents effets de flou appliqués aux textures, l'apparence un peu pauvre des modèles 3D des personnages maladroitement incrustés dans les décors, laissent une impression visuelle mitigée. Quelques intérieurs font mouche néanmoins, dans le style atelier de pâte à sel, et contribuent à nuancer le sérieux épique propre au genre avec une pointe de candeur et d'artificialité assumée.

Mais la beauté de ce *Fantasian* est ailleurs, et naît d'un déphasage temporel quasi-miraculeux. Hironobu Sakaguchi, ici donc à l'écriture et à la supervision du projet, est principalement célèbre pour avoir porté la création du premier épisode de la série *Final Fantasy* en 1987. Après quelques jeux sans envergure chez Squaresoft, désireux d'adapter l'univers du jeu sur table *Donjons & Dragons* en jeu vidéo, et impressionné par le succès de *Dragon Quest* (Chunsoft, 1986), Sakaguchi présente son canevas de jeu de rôle à ses collègues. Devant l'accueil relativement tiède que reçoit son idée, il planifie son départ de l'industrie à l'issue du projet, qu'il baptise en référence à sa situation, comme un « ultime caprice » avant l'extinction des feux. Le jeu est finalement produit et reçoit un accueil encourageant, qui pousse Squaresoft à programmer une suite l'année suivante (*Final Fantasy II*, 1988), puis un troisième opus deux ans plus tard (*Final Fantasy III*, 1990) : la série atteint l'Amérique du Nord la même année, et rencontrera ensuite un succès à peu près constant, en particulier à partir du septième épisode, le premier à sortir simultanément au Japon, aux États-Unis et en Europe. Sakaguchi en dirigera les cinq premiers, de 1987 à 1992, puis se retirera en position de producteur sur les suivants, se réservant néanmoins périodiquement le rôle qu'il prise le plus, celui d'auteur de l'histoire, notamment sur les deux épisodes qui restent aujourd'hui les plus acclamés de la série (*Final Fantasy VI*, 1994), et *Final Fantasy VII*, 1997).

Après s'être presque complètement désengagé du huitième opus, Sakaguchi conçoit de grands projets à l'aube des années 2000 : lassé des incartades science-fictionnelles sérieuses des deux précédents épisodes, il retourne à l'écriture pour *Final Fantasy IX* (2000) avec pour ambition assumée de revenir aux sources de la série. Sakaguchi, éternel nostalgique, ressort alors du placard l'univers *medieval-fantasy*, la légèreté et l'humour des premiers épisodes et compose avec *Final Fantasy IX* une œuvre déjà anachronique et joueuse, aux personnages stéréotypés et enfantins, engagés dans une aventure rocambolesque et excessivement théâtrale, sur fond de tragi-comédie shakespearienne mais aussi, étonnamment, d'opéra

[2] Bien que les chiffres ne soient pas publics, plusieurs analystes s'accordent sur ce point. Voir notamment : <https://www.bloomberg.com/news/articles/2020-06-30/apple-cancels-arcade-games-in-strategy-shift-to-keep-subscribers>

[3] Depuis les expérimentations bricoleuses de Nintendo pour *Yoshi's Crafted World* (2019) ou *Paper Mario : the Origami King* (2020), l'atmosphère livre pop-up d'*Octopath Traveler* (Square Enix, 2018) ou le rendu résineux de *The Legend of Zelda : Link's Awakening* (Nintendo, 2020). Voir à ce sujet notre article « Yoshi's Crafted World, ou les coulisses de la matière » sur *Débordements* : <https://www.debordements.fr/Yoshi-s-Crafted-World>.

glam-rock. Sur le plan public et critique, malheureusement, le jeu est un semi-échec à une époque où l'ambiance est aux intrigues sérieuses, aux personnages torturés et ténébreux, aux univers grisâtres : tout le contraire du picaresque pailleté et virevoltant de son épisode. Conscient du décalage, le jeu devient plus ou moins son « Final » *Final Fantasy*, et Sakaguchi retourne dans l'ombre, jusqu'à n'être plus que crédité au rang de « *special thanks* » dans le générique de *Final Fantasy XII* (Square Enix, 2006). À la même époque, l'échec retentissant du film *Final Fantasy : Les Créatures de l'esprit* (2001) réalisé entièrement en images de synthèse, et dont il assurait la direction, le convainc de s'écarter définitivement du studio. Il quitte Squaresoft pour fonder son propre studio indépendant en 2004, Mistwalker, en emportant dans ses bagages le compositeur de la série, Nobuo Uematsu : il y dirige différents jeux de rôle pour Xbox360 (*Blue Dragon*, 2006, et *Lost Odyssey*, 2007) et Wii (*The Last Story*, 2011), à l'accueil encourageant, mais loin de l'envergure de ses précédents projets.



Pour moi qui ai découvert le travail de Sakaguchi avec *Final Fantasy IX*, il m'apparaît assez clairement que ce *Fantasian* constitue une continuation de la série telle qu'elle se donnait avant les années 2000 : le système de combats au tour par tour, de plus en plus rare aujourd'hui dans les jeux de rôle, et abandonné par la saga à l'occasion du douzième épisode, et avec lui le retour, que personne n'attendait vraiment, des combats aléatoires ; le ton, mi-mélodramatique, mi-farcesque, dans la droite ligne du neuvième opus, sans cesse ramené à des questionnements existentiels à hauteur de personnage, et où l'enjeu pour chacun semble de trouver un sens à sa propre vie sur fond de guerre globale et de collision des mondes ; la bande-son, où l'on retrouve ce savant mélange de réverbérations sur-expressives, de flûtes médiévales et de synthétiseurs fous qui avait fait la patte d'Uematsu dans ses compositions pour *Final Fantasy IX* [4]. Certains thèmes sont même à la limite de l'autocitation, comme celui des *Cinderella Tri-Stars* (sorte de trio de performers loufoques surgissant périodiquement pour mettre le héros à l'épreuve), reprise fantasque de la ritournelle au piano bastringue de Pile et Face dans l'épisode de 2000. Sakaguchi et ses équipes s'autorisent même quelques clins d'œil intertextuels ici et là : ce qui semble être l'épée de Cloud (*Final Fantasy VII*), suspendu au mur d'un armurier de Vbra [5] ; ou la chambre de la princesse Cheryl, qui ressemble comme deux gouttes d'eau à celle de la princesse Grenat dans le château de Lindblum (*Final Fantasy IX*).

Bien que sensible à ce travail de mémoire aussi héroïque que dérisoire, dans la mesure où l'original avait déjà peiné à trouver son public à l'époque, j'avais néanmoins très peur que le jeu se satisfasse de son aspect « RPG-digest ». La nécessité de pouvoir jouer sur téléphone impose effectivement quelques compromis inquiétants

[4] Le top commentaire de la vidéo YouTube, qui constitue jusqu'à nouvel ordre le seul moyen d'écouter la bande originale du jeu dans son intégralité, affirme littéralement : « Le thème de la carte du monde est tellement bien. C'est la suite de « You're Not Alone ! » qui nous manquait sans le savoir » (« *The world map theme is so good. It's the sequel to "You're Not Alone !" you never knew you needed.* ») : « You're Not Alone ! » étant sans doute le morceau le plus emblématique de la bande son de *Final Fantasy IX*. <https://www.youtube.com/watch?v=nLEywlHOF7Y>.

[5] « Celle-là, accrochée au mur, m'évoque quelque chose... », commente une cliente de l'échoppe (« That one up there on the wall looks familiar to me for some reason... »).

durant les premières heures : la technique est largement dépassée tant sur le plan visuel que sonore (il est rare aujourd'hui de voir un jeu de rôle paraître sans doublages) ; certaines options laissent rêveur, comme la possibilité de sélectionner un lieu sur l'interface de carte pour que son personnage s'y rende de lui-même, donnant l'impression un peu surréaliste de voir le jeu se jouer sans nous à certains moments. Le système de progression, clé de voûte (avec l'écriture) du genre du jeu de rôle, paraît également simplifié à l'extrême durant les premières heures : les personnages engrangent de l'expérience en combat, qui se traduit en montées de niveaux, à l'occasion desquelles ceux-ci « apprennent » automatiquement les compétences prévues d'avance, vidant de toute dimension stratégique l'implication du joueur ou de la joueuse.

Et pourtant, sans jamais être transcendant de nouveauté, le système se révèle suffisamment astucieux et profond pour retenir l'attention du ou de la rôliste aguerr·e. Grâce à un petit tour de passe-passe narrativo-technologique, le jeu propose par exemple une gestion, peu fréquente à ma connaissance, des combats aléatoires, que le joueur ou la joueuse peut « stocker » sans interrompre sa navigation, pour les résoudre plus tard regroupés en une seule bataille de masse : se pliant ainsi à l'exigence de fluidité qui gouverne la plupart des jeux modernes, tout en préservant l'héritage stratégique du combat au tour par tour qui a fait les belles heures du RPG japonais. Le système de combat lui-même repose sur quelques petites mécaniques astucieuses, comme la possibilité de gérer la trajectoire de ses attaques (en ligne droite, en courbe) pour maximiser le nombre d'adversaires touchés simultanément, rappelant par-là les expérimentations, nostalgiques et ingénieuses, d'*Octopath Traveler* (Square Enix, 2018) il y a quelques années. De la même manière, et presque sans crier gare, alors que le jeu en est à sa quinzième heure et à probablement vingt minutes de sa coupure commerciale décidée par Apple, le héros met la main sur un artefact, qui ouvre un tutoriel introduisant le joueur ou la joueuse au fonctionnement d'une interface bien connue des habitué·es de *Final Fantasy X* (2001). Le « sphérier », rebaptisé ici *growth map* : sorte de plateau de jeu de l'oie, où le joueur ou la joueuse peut décider d'investir des points acquis lors de la montée de niveau afin d'incliner les compétences de son personnage vers des profils mutuellement exclusifs (par exemple renforcer ses compétences de soutien au détriment de ses possibilités offensives, etc.). Je n'ai probablement, dans ma carrière de joueur, jamais été aussi soulagé de voir apparaître un écran de tutoriel. Comme si le jeu me tirait par la manche, à deux doigts de quitter la pièce, avec la promesse d'une profondeur à venir à laquelle je n'osais plus vraiment croire : sorte de *cliffhanger* de *game design* d'un nouveau genre.

Cette première partie se clôt d'ailleurs sur un panneau assez fébrile de la part des développeur·euses : « Le monde de *Fantasian* attend votre retour en deuxième partie ! Cette dernière reposera sur un mode d'exploration plus libre, et davantage centré sur le système de quêtes. ». Sans avoir une idée très précise de la forme que prendra cette antithèse qui résume à elle seule le numéro d'équilibriste, entre tradition et modernité, que nous propose ici Sakaguchi, la simple promesse de lendemains qui chantent m'a sensiblement réjoui : savoir que le projet n'avait pas sacrifié sa complexité à ses contraintes de diffusion, tout d'abord ; et puis plus instinctivement, à l'image des « *Toy Boxes* » (sorte de planques secrètes que le héros cherche à retrouver, et qui ponctuent l'essentiel de la quête principale de cette première partie), réaliser petit à petit que le coffre à jouets de Sakaguchi et Uematsu ne s'était pas encore tout à fait refermé. Au lieu d'un sentiment d'épuisement craint et prévisible, ce *Fantasian* brille comme un clin d'œil de vieux maîtres. À la fois conscient de son héritage, de la coda inéluctable qu'il prépare,

et dans le même temps, insouciant de sa propre finitude, léger sous tout rapport, dans son ton comme dans sa forme – relisant une page du jeu de rôle japonais qu’il s’apprête à tourner, sans aigreur ni drame. Comme si celui qui avait si obsessivement prédit sa fin depuis trente-cinq ans s’accordait, enfin, une dernière histoire sans penser à la nuit qui vient.



Fantasian, sorti le 2 avril 2021, développé par Miswalker, édité par Apple.

LA NATURE, ARTAVAZD PELECHIAN

DÉSASTRE

Le 19 mai, la Fondation Cartier pour l’art contemporain a rouvert ses portes, laissant dix jours pour découvrir le dernier film du cinéaste arménien Artavazd Pelechian, dont on pouvait penser que l’œuvre était achevée depuis *Vie* (1993). *La Nature*, film commandé en 2005 et produit par la Fondation Cartier et le ZKM - Zentrum für Kunst und Medien de Karlsruhe, y était présenté jusqu’au 30 mai, ainsi que deux de ses films emblématiques : *La Terre des Hommes* (1966) et *Les Saisons* (1975). L’exposition consiste en la présentation de ces trois films dans deux salles, entre lesquelles les spectateur.ice.s sont invité.e.s à patienter face à quelques artefacts et photographies, retraçant la chronologie du cinéaste et de son œuvre. Un retour approfondi sur l’œuvre du cinéaste s’impose pourtant, vu le changement de paradigme opéré par son cinéma, et pour expliquer ma surprise à la découverte de *La Nature*.

écrit par [Chloé Vurpillot](#)

Artavazd Pelechian débute sa carrière à l’orée des années soixante, après avoir rejoint le VGIK, l’école moscovite qui forma également et entre autres Andreï Tarkovski, Sergueï Paradjanov, Kira Mouratova ou Larisa Shepitko. Son œuvre, dont la durée totale n’excédait pas quatre heures jusqu’à ce nouveau film, est composée de courts-métrages documentaires, à la lisière du cinéma expérimental, construits à partir d’images d’archives et de prises de

vues réalisées à sa demande, contretypées afin d'être toutes fondues en une même matière. Les titres de ses films tracent les contours des thématiques qui lui sont chères : *Patrouille des montagnes*, *La Terre des hommes*, *Au début*, *Nous*, *Les Habitants*, *Les Saisons*, *Notre Siècle*, *Fin* et *Vie*. Cet ensemble traduit une grande cohérence formelle et thématique, et développe des principes théoriques et poétiques faisant d'Artavazd Pelechian un cinéaste singulier dans l'histoire du cinéma soviétique et arménien — Serge Daney allant jusqu'à le qualifier de « chaînon manquant de l'histoire du cinéma [1] ». *Vie*, très court film sur la naissance, venait clore en couleurs une filmographie en noir et blanc, et m'était toujours apparu comme la conclusion idéale d'une œuvre traversée de manière toujours plus intense et abstraite par un profond désir de vie.



Au fil de ses réalisations, Pelechian développe une théorie du montage « à distance [2] » selon laquelle le sens émerge, non pas du rapprochement de deux plans, mais de leur éloignement et du cheminement qui existe entre eux. Ce travail de montage, précis et minutieux, permet au cinéaste d'offrir aux images, re-montées en une vision qu'il désire et maîtrise, une autre réalité :

« L'art n'est pas un reflet du réel. (...) Quand un artiste crée cela, il advient "la Réalité" de même que celle qui existe vraiment. Dans ce sens, je dis d'un artiste qu'il crée la réalité qui « n'existe » pas. Vous savez, le monde qui nous entoure, pour moi c'est une variante. C'est une variante, une combinaison de ce qui existe. On peut avoir là une combinaison différente et c'est bien un peintre qui est capable de créer cette autre variante de la réalité [3] ».

De cette réflexion sur l'art du montage et du soin avec lequel le cinéaste s'y adonne résultent des films d'une rare poésie. Les jeux de boucle, de répétition, d'effets-miroirs, d'inversions (pour certains imperceptibles à la première vision), construits autour d'une variété d'accompagnements musicaux allant de la musique classique à la musique traditionnelle arménienne en passant par des sons rappelant la musique concrète de Pierre Schaeffer, donnent lieu à un dérèglement des sens. Sur ces procédés s'appuie sa théorie de l'image absente, par laquelle « il apparaît que le "j'entends" correspond à un état instable de vision, et le "je vois" à un état instable de l'action auditive [4] ». Ses films, à l'instar de la poésie, offrent une *sensation d'univers* [5]. Artavazd Pelechian nous invite à « voir en poésie », c'est-à-dire à « revoir ce qu'on a déjà vu, et le revoir autrement. C'est donner une seconde vie aux choses, infiniment plus riche et concentrée que la première [6] ». À travers l'ensemble de son œuvre, le cinéaste développe une cosmologie, une vision du monde et du cinéma quasi mystiques, cherchant à révéler le « mouvement secret de la matière », que l'artiste célèbre le cinquantième anniversaire de la révolution de 1917 (*Au début*), rend hommage au peuple arménien (*Nous*), s'intéresse à l'histoire de la conquête spatiale (*Notre siècle*), ou à la vie quotidienne d'un village (*Les Saisons*). Le montage à distance apparaît alors comme « une

[1] Serge Daney, « À la recherche d'Arthur Péléchian », *Libération*, 11 août 1983, repris dans Claire Dénier et Marguerite Vappereau (dir.), *Artavazd Péléchian, une symphonie du monde*, Yellow Now, Crisnée, 2016

← Vue de l'Exposition *La Nature*
© Photo : Edouard Caupeil (2021)

[2] Dans un article publié à Moscou, en 1974, repris ensuite dans son ouvrage *Moe Kino*, Yerevan-Moscou, Sovetkan Grogh, 1988, traduit en français par Barbara Balmer-Stutz : « Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance », *Les Documentaires de la république soviétique d'Arménie*, Rétrospective du 21^e Festival international de cinéma documentaire, Nyon, 1989, p. 75-102 ; repris dans *Trafic*, n°2, printemps 1992, p.90-105

[3] Artavazd Pelechian, Barbara Tannery, « La mémoire tourne autour du film dans son ensemble... », *La Revue documentaires*, n°10 – poésie en documentaire, spectacles de guerre, 1^{er} semestre 1995, p.19

[4] Artavazd Pelechian, « Le montage à contrepoint ou la théorie de la distance » *Trafic*, n°2, printemps 1992, p.104

[5] Paul Valéry, « Propos sur la poésie » *Œuvres* T.1, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1957, p. 1362

[6] Gérard Leblanc, « Les images virtuelles de la poésie », in *La Revue Documentaires*, n°10 – poésie en documentaire, spectacles de guerre, 1^{er} semestre 1995, p.7

méthode cinématographique permettant la mesure du système de conception du monde de l'auteur [7] ».

L'univers de Pelechian est traversé par les tensions, voire les conflits, entre les forces en présence, ainsi que par une quête de communauté, qui se traduisent autant par les mouvements de matière et de foule dans l'image, que par une conception énergétique du montage donnant la sensation que « le cadrage est une découpe dans le fluide qui le déborde [8] ». Les rapprochements entre des scènes éloignées sur le plan géographique et temporel, apparemment déconnectées les unes des autres font émerger cet espoir de communauté : « Mon but consistait à montrer à travers des individus distincts non seulement le particulier, mais aussi le général (...) et qu'ainsi ne se forme pas dans la conscience du spectateur l'image d'un individu isolé, mais celle de tout un peuple [9] ». Alors que sa filmographie est en grande partie traversée par une représentation de la lutte principalement à l'échelle des nations et des peuples (*Au début, Nous*) et que la nature, pour peu qu'on la respecte et accepte de vivre selon sa mesure, est un élément avec lequel une vie harmonieuse est possible (*Les Saisons*), certains films reflètent déjà une inquiétude sur l'*hybris* humaine (*Notre Siècle*) et la peur de la destruction de l'harmonie naturelle du monde par l'homme (*Les Habitants*). Mais toujours, les films de Pelechian sont traversés par une énergie vitale et un espoir, dessinant une communauté qui ne fait que s'élargir jusqu'à inclure les animaux, permettant ainsi d'y voir une « pulsion de vie, qui se lève et se soulève toujours, malgré les forces de coercition, d'oppression, une force vitale générée individuellement pour être reprise et amplifiée collectivement [10] ». Le cinéaste propose « de relire le 20e siècle comme la mise en mouvement d'une irrésistible ligne de fuite qui tend à mettre l'humanité hors d'elle-même, comme si c'était la seule manière qui lui soit donnée de se reformer malgré tout, malgré le déchaînement de violence qu'elle n'a jamais pu empêcher [11] ». Dans chacun de ses films, l'absence d'identification de l'opresseur ou de la menace confère une valeur universelle à la lutte. Ce qui lui importe finalement est l'affection de l'oppression sur les corps, au sens spinoziste du terme, où l'affection est ce qui accroît ou diminue la puissance d'agir d'un corps [12]. À travers son œuvre, les fuites des hommes comme des animaux, de cette communauté du vivant, pourraient alors apparaître comme mise en action pure d'un corps politique qui tend vers l'émancipation.



[7] Artavazd Pelechian, « Le montage à contrepoint ou la théorie de la distance » *Trafic*, n°2, printemps 1992, p.102

[8] Teresa Faucon, *Théorie du montage. Énergie des images*, Paris, Armand Colin, 2e édition, 2017, p. 164

[9] Artavazd Pelechian, « Le montage à contrepoint ou la théorie de la distance » *Trafic*, n°2, printemps 1992, p.93

[10] Vincent Deville, « Animal locomotion », in Claire Dénier et Marguerite Vappereau, *Artavazd Pelechian : une symphonie du monde*, Crisnée, Yellow Now, 2016, p.87

[11] Luc Vancheri, « Violence figurale du montage cinématographique : prolongements métapsychologiques. Interpositions » (1 - 3 Février 2011) Montage des images et production du sens / Bildgrenzen. Montage und visuelle Sinnproduktion, Colloque international organisé par le FNS Bildkritik eikones (Bâle) et le Centre Allemand d'Histoire de l'Art (Paris), Feb. 2011, Paris, France [en ligne]

[12] « J'entends par Affections les affections par lesquelles la puissance d'agir de ce Corps est accrue ou diminuée, secondée ou réduite, et en même temps les idées de ces affections. » Baruch Spinoza, *Ethique*, III. Def. 3, 1677, GF Flammarion, p.135

J'en viens à la déception qui fût la mienne devant *La Nature*. Sa présentation à la Fondation Cartier en regard de deux films antérieurs laissait présager un film dans la continuité de son œuvre. *La Terre des hommes*, qui peut être vu comme une actualisation des symphonies urbaines du début du vingtième siècle, met en scène l'activité humaine dans une ville moderne, les hommes et les femmes formant une communauté dont le travail est l'une des expressions de la cohésion. Pelechian y propose une certaine héroïsation de l'humanité, qui donne au monde sa forme et son mouvement grâce au travail et à la production. Si l'on tend une ligne entre *La Terre des hommes* et *La Nature*, la conclusion est désespérante. Quelles sont les conséquences, plus de quarante ans plus tard, de l'action des hommes sur leur environnement ? *Les Saisons* montrait un village arménien où les hommes et les femmes vivent selon le rythme des saisons et le mouvement des éléments. Qu'en est-il, aujourd'hui ?

Ce film marque le passage de Pelechian au travail de l'image numérique. Comme à son habitude, il s'agit d'un montage d'images, cette fois prélevées sur Internet, et peut-être est-ce là une raison de son caractère, non pas pessimiste, mais complètement apocalyptique. *La Nature* est un montage brutal d'images-catastrophes, disponibles à portée de clics, qui s'enchaînent selon leurs thématiques : éruptions, inondations, explosions, ouragans... Devant ce déchaînement catastrophique se bousculent les références littéraires et cinématographiques. On pense au Déluge, en voyant l'eau raser de la surface de la Terre les habitations et les personnes qui courent, dans une tentative désespérée d'échapper à des vagues bien plus fortes qu'elles ; au pire des films catastrophes et des films de guerre, lorsque les gravats des explosions de puits d'extraction de gaz retombent dans les rivières en contrebas comme des pluies de missiles. À l'espoir et à la vitalité qui émergeaient jusqu'à présent de ses films se substituent le chaos et la destruction, jusque dans la forme même. La qualité des images alterne sans cesse entre basse et haute définition, la première jouant sur une indiscernabilité des figures assez caractéristique du travail de Pelechian, la seconde tellement élevée qu'elle apporte un aspect déréalisant.

La Nature adopte une construction simple, et bien plus linéaire que ses films précédents, comme en atteste le scénario-synopsis exposé à la sortie de la salle, qui découpe le film en soixante-six séquences dont le contenu est donné en quelques mots empruntés au champ lexical de la catastrophe naturelle (« glissements de terrain », « inondations », « avalanches » etc.) et se conclut sur la note d'intention suivante : « D'une part, c'est un avertissement aux gens de la fragilité du globe terrestre où habite l'humanité. D'autre part, c'est un appel imagé pour que les gens ne soient pas seulement occupés à lutter les uns contre les autres ou, disons, à s'armer les uns contre les autres, mais à l'inverse, un appel à la nécessité de s'unir afin de résister d'un commun effort aux différentes menaces de la nature, au nom de la défense et de la sauvegarde de toute la civilisation. » Le cinéaste semble ici faire abstraction de la responsabilité de l'homme, dont il s'inquiétait pourtant dans ses films précédents, et nous encourage à nous rassembler contre une nature présentée comme menaçante, alors même que le déchaînement d'images de catastrophes naturelles et technologiques de *La Nature* m'apparaît comme autant de conséquences du dérèglement climatique, et de l'action humaine. La ligne de partage ainsi créée par le cinéaste entre l'homme et la nature est aussi grossière que surprenante.

Avec *La Nature*, on est très loin de la finesse du travail de montage, de la musicalité et du rythme du film, qui nous donnaient à revoir des images pour y découvrir une conception poétique du monde, une vision sensible de l'Histoire. Des images de *Nous*, film-hommage au peuple arménien réalisé en 1969, surgissent dans *La*

Nature, et avec elles, le génocide arménien rejoint les catastrophes naturelles. En prélevant ces images d'Internet pour les donner à voir sur l'écran de cinéma, au contact d'autres, le cinéaste n'invite pas tant à une nouvelle manière de les voir qu'il ne les redouble, nous laissant sidéré.e.s face à la catastrophe infinie à laquelle nous sommes invité.e.s à assister. Il n'y a même plus d'espoir de beauté dans un monde où les seules images de la nature paisible ressemblent à d'insipides images de synthèse, peut-être bientôt le dernier moyen d'accéder à ce qui n'existera plus. La nature (en prise de vues réelles) apparaît comme un déchaînement qui dégueule les humains et leurs déchets, démolit leurs constructions et leurs habitats. Il ne reste pas grand-chose des films précédents d'Artavazd Pelechian, de la nature sublime mise en mouvement avec grâce, de l'espoir dans la communauté, des images agencées avec une précision infinie au moyen de la truca, du lien organique qui unissait l'image et le son. Il ne reste dans *La Nature* que les éléments les plus apparents du style de Pelechian : le noir et le blanc, le déchaînement du mouvement, les images de seconde main... mais tout cela appliqué paresseusement dans un film sans espoir. C'est d'une façon radicalement différente que Pelechian conclut aujourd'hui son œuvre, nous plongeant dans le chaos après le lumineux *Vie*. Vingt-sept ans plus tard, il semble ne rien rester à sauver du monde post-soviétique, alors que nous persévérons à nous enfoncer dans un désastre écologique.



← *La Nature*
Artavazd Pelechian (2020)

Exposition Artavazd Pelechian, *La Nature*, du 24 octobre 2020 au 30 mai 2021. Fondation Cartier pour l'Art Contemporain. Commissaires : Hervé Chandès et Thomas Delamarre, assistés de Sidney Gérard

ENTRETIENS

↓ 143 rue du désert
Hassen Ferhani (2020)
© Allers Retours Films - Centrale
Électrique



HASSEN FERHANI

DANS MA TÊTE UNE AUTOROUTE

Propos recueillis par
Nathan Letoré

S'il fallait un diptyque pour illustrer le bon mot selon lequel les réalisateurs font toujours leur deuxième film contre leur premier, 143 rue du désert de Hassen Ferhani, déjà auteur de *Dans ma tête un rond-point*, pourrait à première vue convenir. Un film diurne, à la palette chromatique bleue et blanche, centré sur une vieille dame travaillant dans le désert, fait suite à un film nocturne, ayant comme couleur principale le rouge, et suivant un groupe de jeunes hommes employés dans un abattoir du centre d'Alger. Mais ce serait évidemment trop facile : s'il fallait un diptyque pour confirmer cette autre notion que les auteurs refont toujours, même dans les circonstances les plus variées, la même œuvre, les deux mêmes films feraient tout aussi bien l'affaire.

143 rue du désert s'installe chez Malika, vieille tenancière d'une gargote au bord de la Route Nationale 1 qui mène d'Alger vers le Niger. Présence chaleureuse et accueillante autant qu'intraitable quand elle prend quelqu'un en grippe, elle voit le monde défilier et parfois s'arrêter pour boire un thé en discutant le bout de gras. Le film se découpe d'abord en deux espaces clairement définis : l'intérieur de la gargote, baignant dans un doux dégradé de lumière bleu ciel dû aux reflets du soleil sur le mur, et l'extérieur, perçu le plus souvent à travers la porte d'entrée. Dispositif clair de mise en abyme du cinéma : le cadre dans le cadre par lequel arrive l'imprévisible, caché, puis perçu et anticipé, donnant enfin lieu à la scène et au récit. Mais dispositif dont le film se départit assez vite pour rebattre ses cartes et créer contrastes et improvisations, ruptures formelles et mélanges de registres. Comme dans *Dans ma tête un rond-point*, le film est, autant qu'un documentaire sur son sujet, un document sur la découverte d'un lieu par le réalisateur. D'abord la patiente et systématique observation, puis, une fois les paramètres compris et transmis au spectateur, le jeu.

C'est par la confrontation de Malika aux différentes méthodes de tournage et surtout aux figures qui franchissent son seuil que se fait le portrait de la vieille dame. Dans un épisode mémorable, un voyageur se met à jouer, par la fenêtre, le fils emprisonné de Malika recevant enfin sa visite : la vieille dame se prend au jeu, hilare de la capacité du voyageur, qu'elle connaît de toute évidence bien, à créer de la fiction, comme de sa propre capacité à y entrer. Un autre voyageur prétendra être à la recherche de son frère perdu et mènera Malika à une confession qu'elle désavouera immédiatement, prétendant l'avoir faite pour prendre son interlocuteur à son propre jeu : vraie confession cachée par un faux démenti ou vice versa ? Peu importe : l'essentiel est ce que Malika révèle d'elle-même de par sa manière d'interagir avec ceux qu'elle accueille, et non dans la réalité indécidable de certains détails biographiques. Car les voyageurs, routiers, touristes, imams, travailleurs, dressent en creux un portrait de l'Algérie telle qu'elle se voit, loin des beaux quartiers d'Alger. Prisme donc que cette gargote en bord de route, au même titre que les vieux abattoirs algérois : non seulement par sa capacité à réfracter et diffuser la lumière, toujours un des éléments essentiels du cinéma de Ferhani ; mais aussi et surtout par sa capacité à recueillir l'infinité des reflets moirés, des éclats isolés ou collectifs, qui composent la mosaïque d'une société.

P.S. : L'entretien qui suit a été mené au festival de Locarno à l'été 2019. Que Hassen Ferhani soit remercié pour la clarté et la générosité de ses réponses. Une première version en a été publiée en anglais sur le site de Mubi Notebook, édité par Daniel Kasman. Qu'il soit aussi remercié pour nous avoir permis de le reproduire ici.



← 143 rue du désert
Hasen Ferhani (2020)

Débordements : A l'issue de la projection, vous avez invité quelques personnes à monter sur scène pour présenter le film avec vous. Qui sont-elles ?

Hassen Ferhani : La première était Chawki Amari. C'est lui qui m'a mis sur la route de Malika. Chawki est écrivain, chroniqueur, comédien... c'est un baroudeur qui vadrouille en Algérie. Ensemble, nous avons eu un projet de *road movie*. Son roman *Nationale 1* [Editions Casbah, 2007] évoque, par étapes, cette route qui descend d'Alger vers le Niger. Il y parle aussi de Malika, ce qui m'a donné envie de la rencontrer. Ils ont un rapport très particulier. Il s'arrête beaucoup chez elle, il va prendre les nouvelles, ils ont des amis en commun...

La deuxième personne est un comédien, qui s'est retrouvé là, à cet endroit, je ne sais pas comment... [sourire]. Puisque tout le monde sait que Samir El Hakim est comédien, je ne sais pas si ça sert à quelque chose de le dévoiler. L'essentiel est ce que cela raconte. Dans le film, son arrivée a un lien avec ce personnage qui, au début, cherche quelqu'un. Quand Malika le voit au loin faire du stop, elle dit tout de suite : « Lui, il est venu chercher son frère ». Il y a plein de gens qui errent, cherchent des gens, racontent des histoires... Pour le film, je voulais que cela reste trouble, incertain. Il y a quelque chose d'inconscient : Malika est partie du nord pour écrire son histoire dans cet endroit. On le croit vide, mais il est habité de gens qui déambulent, qui habitent, qui cherchent... Qui écrivent leur histoire, comme Malika.

D. : Comment s'est passée la rencontre avec Malika ?

H.F. : Dès que j'ai mis les pieds chez elle, je me suis senti bien. Le décor est minimal : deux tables, quelques chaises, un menu rudimentaire. Aucun excès, rien de superflu, mais de quoi survivre. Et, surtout, c'est un endroit habité. Malika est comme une sainte qui trône dans son mausolée ; une sainte au beau sens du terme, comme un oracle, pas au sens religieux. Quand quelqu'un entre, elle le saisit très vite. Elle l'accepte ou pas en son royaume, où elle règne à sa manière. L'autre strate qui m'a intéressé est celle des routiers, qui arrivent avec leurs récits dans cet endroit qui se transforme en lieu de démocratie : tout le monde a sa place, a le droit de dire ce qu'il veut. Tout le monde se respecte : religieux, païen, écrivain, comme dans le *Route One USA* de Robert Kramer... Malika est le réceptacle de tout ça. Le plus souvent, elle est assise à sa table, ou à la porte, et elle commente ce qu'elle voit. La porte devient comme un écran de cinéma. Il y a quelque chose de magique là-dedans, cela m'a immédiatement frappé. En même temps, c'est un dispositif que j'essaye constamment de casser.

J'avais en tête les récits de Chawki et d'autres qui étaient passés chez elle. Mais quand je suis rentré chez Malika, je me suis aperçu que c'était encore plus beau que ce que j'avais imaginé. J'ai demandé

à Malika si je pouvais faire un film avec elle. Elle a dit oui, et je suis revenu deux mois après. Je n'ai pas tardé. Je suis allé voir ma productrice, puis j'ai écrit dix pages en deux semaines. Je n'avais passé que trois heures chez Malika ! J'ai laissé le dossier à la productrice et je suis parti en tournage, pour essayer de court-circuiter le processus, l'attente. Je me posais la question par rapport à Malika : est-ce que je pourrais revenir dans trois mois ou pas ? Accepterait-elle ma présence, serait-elle toujours là ? Peut-être qu'elle repartira un jour... Je me suis réveillé tous les matins avec l'image de Malika en tête.

D. : La porte est un élément structurant au début, au point que j'ai cru que cela allait être le système du film : la porte, l'approche d'un personnage, la conversation avec Malika. Au fur et à mesure, on passe pourtant à autre chose.

H.F. : C'est à l'image du tournage, en fait. Les choses se sont faites comme ça. J'ai écrit en même temps que je tournais. C'est comme un repérage. La première partie est faite de rencontres, de discussions. J'apprends à connaître Malika, je comprends comment elle est avec les routiers. Puis, après la chanson de Brian Eno qu'on entend de nuit, le film change. Je commence à m'amuser, à essayer des choses... et Malika aussi s'amuse ! À partir de là on part plus dans l'idée de casser des codes. On va chercher des choses que j'ai du mal à exprimer. C'est une recherche permanente. Il y a la séquence où on tourne autour de la bicoque, la séquence du parler... L'accident amène quelque chose d'irréel. Et après, on est encore repris par la réalité de la station-service... Mais quelque chose se passe avec la chanson. Ce sont des versets du Coran mis en musique par Eno. Ce que j'aime dans ce morceau, c'est qu'il est un peu à l'image de Malika : religieux et païen en même temps. Cela rejoint l'idée de démocratie. Et il y a quelque chose d'intuitif : cette musique est pour ce moment-là.

D. : Dans cette scène, le son provient d'abord de la radio, puis il devient extra-diégétique quand vous tournez autour de la maison de Malika.

H.F. : En fait, le son ambiant est trafiqué pour inclure cette musique. Malika n'entend presque plus que des grésillements, parce qu'elle est si loin de tout... Mais ça fonctionne bien dans le montage. La musique commence dans le plan d'avant, et elle est réutilisée ailleurs, dans un autre plan. L'idée de tourner autour de la maison vient de quelque chose que j'avais lu sur les mausolées en Algérie : la pratique est d'en faire trois fois le tour avant d'entrer. Cela m'avait frappé. Et la musique est aussi présente ailleurs dans le film, avec le bendir, qui est joué lors des fêtes dans les zaouïa. Ce sont des fêtes mystiques. L'homme qui en joue revient précisément d'une de ces fêtes.

Malika a un rapport très particulier à la religion, au féminisme, à la vie. Le mec qui lit son journal dit : « Ils vont venir te donner des droits », à quoi elle répond « Je m'en fous de leurs droits, je suis indépendante ». Personne ne lui dicte sa manière de vivre. Mais il y a la menace de la pompe à essence. C'est un récit qui rythme le film : la menace au cinéma est toujours porteuse de récit. C'est comme une fiction, mais qui serait écrite non pas au scénario mais au tournage et au montage.

D. : Comment le montage s'est-il fait ?

H.F. : Il n'y a eu qu'une seule période de tournage. Je me suis installé un certain temps, je ne pourrais pas dire combien exactement, mais le temps qu'il a fallu pour sentir le lieu - ce temps suspendu qui passe très vite chez elle. Puis le montage a duré six mois. J'ai travaillé avec deux monteuses différentes. La difficulté principale était quoi dévoiler. Il fallait garder des zones d'ombre autour de Malika. Par

exemple, je ne voulais pas raconter pourquoi elle est partie. Il fallait aussi garder un équilibre entre Malika et les routiers, et trouver la place de la pompe à essence... La première version durait 2h20. Ma productrice voulait la garder. Mais cela nous emmenait dans une autre temporalité. Le risque était trop grand de perdre certains spectateurs. Pour moi, il était très important que ma tante, qui habite un village, puisse regarder le film jusqu'au bout. Le montage a été l'étape la plus difficile à vivre. Lors du tournage, on risquait de mourir tous les jours sur la route, mais on avait un plaisir fou à être là. On habitait à El Menia et on faisait l'aller-retour de 70 km tous les jours pour charger les batteries et laisser Malika se reposer.

Il y a un côté « retraite zen » chez Malika. On observe, comme depuis le centre du monde, et la vie vient à toi. Les gens viennent à toi, et toi tu es posé. D'où l'idée de décrire de film comme un *road movie* inversé, plutôt qu'immobile. C'est un *road movie* : une route, il y en a bien une, elle est à 40m !

D. : Comment abordiez-vous les routiers ?

H.F. : Il n'y avait pas de règle. Tous étaient bienveillants avec nous. Que deux gars viennent s'intéresser à cette femme... Malika, elle est entre la balise et le mythe vivant. J'ai rencontré un homme qui m'a dit qu'elle était morte depuis des années. Elle est entrée dans le mythe.

D. : Pourrait-on revenir sur la version de 2h20 ? La longueur est déjà une question dans ce film : la première fois, j'ai cru, lorsque l'on voit Malika allongée dans le sable, avec la musique, que le film se terminait. Mais il se relance...

H.F. : Vous mettez le doigt sur une séquence très problématique. Nous avons beaucoup galéré à lui trouver une place, car en effet elle ressemble beaucoup à une séquence de fin à cause de la lumière, du mouvement... Mais à cet endroit du film, elle enclenche aussi quelque chose de nouveau, avec elle allongée dans le sable et l'histoire abracadabrante de Samir qui vient chercher son frère... Dans l'autre version, certains routiers revenaient, la pompe à essence prenait plus de place. À la dernière étape du montage, il a fallu assécher, aller vers l'essentiel.

D. : Justement, la pompe à essence joue un rôle discret mais essentiel. Lors des questions du public, vous avez réagi aux propos d'une dame qui s'inquiétait pour Malika comme s'il s'agissait d'un rapport misérabiliste, mais à mon avis elle s'interrogeait sur la menace que représente à la fin la pompe à essence.

HF : Vous avez raison, j'ai mal compris la question. En fait, j'avais très peur d'avoir ce genre de questions. En France, le rapport France-Algérie est parasité par l'histoire. On tombe dans un regard condescendant, mielleux sur Malika. Je me suis mis sur la défensive. Même ce qu'a dit Chawki sur la difficulté des conditions de vie de Malika, c'est bien mais ça ne me correspond pas. Certains cinéastes vont en Afrique pour filmer les pieds des femmes... Pour moi, ce n'est pas que sa vie est dure : sa vie est là, et j'essaye de raconter autre chose que ça. Sa philosophie, l'endroit qu'elle a créé, son rapport au monde, ce qu'elle dégage, sa différence...

D. : Pourrait-on revenir sur la place de Chawki dans le film ?

H.F. : Chawki a une vie de baroudeur. Il était de passage [*sourire*]. J'aime sa place dans le film : il est à la même échelle que les autres, mais il a une relation plus intime. On sent que Malika l'inspire beaucoup. Et comme elle l'inspire, il la respecte beaucoup, mais il joue aussi avec elle, il s'amuse avec elle. Et elle se détend car elle sait qu'il écrit sur elle. J'ai l'impression que chaque personne qui rentre chez elle a un rapport différent avec elle.

D. : Comment avez-vous travaillé la lumière ? Elle jouait déjà un rôle important dans votre précédent film, *Dans ma tête un rond-point*, même si la palette était différente.

H.F. : De manière très intuitive. Nous avons beaucoup travaillé avec les focales fixes. J'ai essayé quelques caméras : l'Alpha 7 II de Sony passait dans une autre gamme de couleurs. L'autre, une Panasonic, allait bien avec les couleurs chaudes, mais ici j'avais besoin de quelque chose de plus froid, de plus métallique, de plus grisonnant, de plus *flat*. Je l'ai tourné en mode *flat*, qui rend tout gris. Et cela permet une certaine marge de manœuvre en post-production, plus qu'avec l'autre caméra. Il fallait une caméra qui encaisse la lumière. Le plus important était de ne pas être sur-exposé.

L'intuition de l'endroit où poser la caméra se fait par rapport à ce qui est filmé : le hors-champ, mais aussi les taches de lumière. Chez Malika, il y a une seule source : on a un dégradé qui se fait depuis la porte. En journée, c'est comme un projecteur naturel. On a juste à travailler le diaphragme et le cadre, sans se tromper sur la mise au point.

D. : J'imagine que c'est très lié aussi à la couleur du mur, ce bleu magnifique...

H.F. : Ce bleu m'a énormément apaisé. J'ai pensé à un moment à une séquence folle. Dans *Deep End* de Skolimowski, la femme repeint la piscine en rouge. J'ai failli ramener un peintre pour repeindre en bleu, et mettre ça en scène. Je n'ai pas été jusqu'au bout. Quand on travaille sur un film, on rentre à l'hôtel, on regarde les images et on note des choses : la vie est entre parenthèses, on ne pense qu'au film.



BRUNO PODALYDÈS

« JE RÉVERAIS DE FAIRE DES FILMS BURLESQUES »

Cet entretien a été réalisé dans le cadre de l'atelier d'écriture critique de l'ENS de Lyon coordonné par Elise Domenach, et du festival Entrevues de Belfort 2020, qui consacrait une rétrospective à Bruno Podalydès.

Débordements : L'organisation d'une rétrospective autour de votre cinéma encourage à considérer l'ensemble de vos films : avez-vous identifié une forme d'évolution dans votre manière d'écrire ?

Bruno Podalydès : Non, mais je me pose parfois la question de la méthode... Je me la pose même à chaque fois, et caresse toujours l'idée que chaque film génère sa propre façon d'être créé. Cette idée me plaît bien. Je n'ai aucun rituel d'écriture et je ne saurais pas commenter une évolution possible. J'ai l'impression d'avoir depuis toujours fondamentalement la même approche : un ensemble de notes que je glane au fur et à mesure de mes journées, que j'archive, que j'étiquette pour les retrouver – sinon, les carnets se perdent. Je finis par avoir une sorte de corpus, et je cherche l'élément déclencheur qui permettra que tout s'agglomère. J'essaie ensuite de tout organiser. J'aime assez cette méthode parce qu'elle m'oblige à être un peu absurde, à passer par des notes qui me plaisent mais qui ne sont pas mues par une arche dramatique. Cela me donne une certaine liberté ; je ne me sens pas tenu d'être dans une avancée du

Propos recueillis par **Mathilde Grasset** et **Rosalie Tenailon**

récit où chaque scène découlerait de la précédente. C'est aussi une méthode assez douloureuse car, quand on écrit ainsi, on ne sait pas très bien où l'on va. Mais en définitive, je l'apprécie malgré tout, car je suis parfois surpris moi-même qu'un personnage s'impose, et parce que chaque film à la fin me paraît un peu miraculeux.



← *Les 2 Alfred*
Bruno Podalydès (2021)

D : Vous ne partez donc pas d'une idée de lieu ou de personnage, d'un thème particulier ?

B. P. : Non, mais il y a quand même une image forte autour de laquelle le film va se rassembler. Pour *Les 2 Alfred*, j'avais cette idée des deux singes suspendus à un drone. Je ne sais pas d'où elle est venue, mais elle faisait corps, elle s'incarnait. Mais je ne pars jamais d'un personnage, je n'y arrive pas. Il y a des acteurs avec qui j'ai très envie de travailler, mais cela ne peut pas marcher ainsi. Pour les endroits, c'est la même chose : il y a des lieux que j'adore, mais cela ne peut pas générer une histoire. Le mot clef dans mes notes, le mot porteur que je consulte assez vite si je cherche une idée plus forte dans une scène, c'est « situation de comédie ». Les idées extrêmement concrètes me stimulent bien plus que des messages, des sujets. Je suis persuadé que les situations révèlent les personnages, et je n'ai pas envie qu'ils soient trop définis parce qu'ils deviendraient dès lors trop prévisibles. J'adore chez chacun de nous nos contradictions. On fait le contraire de ce qu'on aurait voulu. On a tellement de richesses et de contre-indications (presque comme pour les médicaments) que c'en est plus stimulant.

D : Vous parliez d'acteurs avec lesquels vous aimeriez travailler. Vous avez très souvent tourné avec les mêmes acteurs, à tel point qu'on évoque souvent votre « troupe ». Est-ce que cette idée de troupe entre d'une manière ou d'une autre dans votre manière d'écrire ?

B. P. : J'essaie de ne pas penser trop tôt aux acteurs, parce que cela fermerait un peu le personnage : je les connais très bien, et je préfère parfois m'inspirer de quelqu'un de la vie de tous les jours, que je connais moins, qui a donc plus de mystères. C'est en cours de route que je me dis : « tiens, lui quand même, il pourrait jouer ce personnage... ». Je vois ce qu'il ou elle ferait, et cela intègre une part d'inconnu qui va me surprendre, dans des petits détails. Chaque fois, c'est une petite musique qui arrive, qui me ravit et que je n'avais pas forcément envisagée. Et puis ce sont des acteurs peu typés, ils sont souples. Par exemple, Jean-Noël Brouté n'est pas catalogué. Ce n'est pas un méchant, un gentil, un salaud. Il peut être très vulgaire ou extrêmement élégant... Je suis content de les appeler, ils peuvent arriver neufs, non chargés de leurs précédents films.

D : À chaque projet, vous travaillez leur potentiel comique de manière nouvelle ? Je pense par exemple à Florence Muller ou Isabelle Candelier, qui sont dans votre dernier film très exubérantes.

B. P. : Si l'on pense à Isabelle Candelier ou Florence Muller, ce sont des actrices qui adorent composer, être hors d'elles-mêmes. Elles ont un appétit de jeu et de métamorphose énorme. C'est Florence Muller elle-même qui m'a proposé que son personnage ait subi une chirurgie esthétique un peu ratée. Je n'avais pas le budget pour le faire, mais elle s'est scotchée les peaux et a mis une perruque assez rudimentaire ; elle est arrivée à la cantine, les gens ont posé leurs couverts, ne la reconnaissant pas. « Qu'est-ce que cette créature, presque flippante ? » C'était génial. Isabelle, c'est pareil. On est en état de complicité parfaite, d'allégresse. Cela vient naturellement parce qu'il y a de l'amitié, une espèce de connivence très agréable qui nous permet d'improviser. C'est au dernier moment que je lui ai dit de parler espagnol dans *Les 2 Alfred*, parce qu'elle avait attaqué tellement fort la scène qu'on s'est dit : « autant y aller à fond ». Ils n'ont pas trop le trac, ils osent proposer des choses.

D : C'est une forme de disponibilité, sur le plateau, aux propositions de vos acteurs ?

B. P. : Cela se joue en général au moment de l'essayage des costumes. C'est très souvent à ce moment-là qu'on trouve le personnage avec un comédien. Parce qu'on essaie différentes choses et que l'habit fait le moine : on voit la tendance, l'exagération possible, ou au contraire la réserve nécessaire. C'est dans des détails très concrets qu'on définit un personnage. Il n'y a pas d'improvisation dans mes films au niveau du dialogue ; cela se joue plutôt quand on fait la mise en place le matin, quand on file la scène. On voit si cela peut partir plus loin, ou au contraire s'il vaut mieux jouer de manière plus retenue. On sent cela de manière ultime et au dernier moment, avec la saveur de la première fois. Je ne veux pas répéter mes films. Je préfère qu'on se jette à l'eau, qu'on prenne le risque de découvrir, de ne pas trop réfléchir.



← *Bécassine*,
Bruno Podalydès (2019)

D : Souvent, on dit que votre cinéma est « burlesque » sans véritablement définir ce terme, sans vous questionner concrètement sur ce que cela signifie. Alors, qu'est-ce que c'est pour vous, le burlesque ?

B. P. : C'est vrai que c'est très flatteur. Moi je rêverais de faire des films burlesques. Je ne pense pas faire du cinéma burlesque. J'ai une attirance, une tentation burlesque, et j'essaie qu'il y ait toujours une scène ou deux qui soient burlesques dans mes films. Pour moi, c'est l'engagement du corps, la chute, quelque chose qui se casse la gueule, qui est physiquement raconté sans plus passer par le dialogue. J'essaie d'avoir une scène physique, et c'est vraiment un

combat car cela coûte plus cher. Il faut prendre un cascadeur ou mettre au point en amont un mécanisme qui se détruit sans faire mal, qui soit en même temps impressionnant... J'adorerais aller plus loin dans le burlesque, mais il faut vraiment avoir beaucoup d'idées. Disons que c'est ma quête. Mais il y a autre chose : les acteurs burlesques. On n'en a pas tant que cela. Jean-Noël Brouté pour moi est vraiment un acteur de burlesque, il fait avec son corps, il est une dynamique, une souplesse, une création, une invention, dans tous les films. Dans *Le Mystère de la chambre jaune*, il a une façon très élégante de sauter par-dessus les barbelés. C'est assez précieux.

D : Mais il pourrait aussi y avoir quelque chose d'autre qui définirait le burlesque et qui peuple vos films : ce sont tous ces objets. Le corps est constamment en relation avec des objets concrets.

B. P. : Oui, je crois que le burlesque, c'est détruire. Il y a une forme d'instinct à la destruction, peut-être lié à l'enfance : casser le jouet. Parce que l'enfant sent peut-être qu'il peut le dominer... Si l'on pense aux *2 Alfred*, il y a le « Webot », cette espèce de moniteur qui se balade, qui permet à quelqu'un à distance d'être physiquement présent, ce truc débile mais qui existe vraiment... Mon premier réflexe a été de me demander comment le détruire. C'est comme chez Chaplin ou dans *À nous la liberté* de René Clair : la tentation immédiate, la pente, quoi qu'on fasse, c'est détruire. Mais je respecte beaucoup les objets, et dans la vie je ne les détruis pas du tout, au contraire même. Je pense qu'il faut en prendre soin. C'est la phrase que dit Catherine Deneuve dans *Bancs publics* : « il faut prendre soin de nos objets ». Quand on dit « l'objet », ce n'est pas l'objet en soit, on inclut son histoire, sa fabrication, son esthétique.

D : Vous parlez de destruction mais il y a aussi un rapport à la fabrication dans vos films. Il y a chez vous un goût prononcé pour le mode d'emploi.

B. P. : Oui, le bricolage. Le mode d'emploi, c'est crucial. Les enfants sont très mal à l'aise avec un mode d'emploi, même un plan de *Lego*, parce que c'est l'injonction du parfait : « si vous faites comme cela, ce sera bien ». Il y a beaucoup de gens qui refusent par fierté le mode d'emploi, parce qu'il inclut l'acte guidé. Mais il y a en même temps une jubilation à suivre le mode d'emploi car on se met en conformité avec ce qu'on attend de nous... Il y a ce confort génial du truc pensé avant nous, du plan Ikea, où tout s'agence parfaitement ; une forme de confort intellectuel énorme de la route balisée. Certains ne supportent pas l'autoroute. On est obligé d'être très modeste devant un mode d'emploi.

D : À la fin des 2 Alfred, les drones finissent par partir en vrille. Vous avez souvent cette tentation de laisser aux objets leur vie propre.

B. P. : En tout cas l'effet comique pour moi, c'est le décalage entre les aspirations de l'homme et le résultat de ses entreprises – et ce depuis *Liberté-Oléron* ! Dans *Les 2 Alfred*, il y a des objets un peu prétentieux qui se veulent *high tech* comme le *webot* ou le drone. Ce qui m'amuse, c'est l'écart entre la prétention du projet et le fait qu'il accouche d'une souris.

D : À plusieurs moments du film, un gros drone tombe par terre sans que personne n'y fasse attention, un peu à la manière des bouses extraterrestres dans *Coin-coin et les z'inhumains* de Bruno Dumont. Serait-ce le symbole d'une forme de menace qui nous tomberait dessus ? A moins que cela dise que les drones aussi peuvent avoir une forme de lassitude ?

B. P. : J'aime bien qu'on puisse avoir d'autres interprétations que la mienne, ne pas éteindre celle des autres. Ces drones qui tombent sans que personne n'y fasse attention, cela me raconte que quelque

chose se dégingue et qu'on s'habitue à la dégingue. On continue de faire nos vies, nos trajectoires, alors même que le décor commence à tomber. On ne le relève pas. C'était l'une des sources comiques. Je m'étais basé sur ces trottoirs partout dans Paris, en plein milieu du trottoir, échouées, à bout de course. Les gens passent à côté sans relever leur enchevêtrement.



← *Comme un avion*,
Bruno Podalydès (2015)

D : Comment choisissez-vous vos objets ? Il y a forcément une hiérarchie.

B. P. : J'ai remarqué que j'ai un gag marrant (le mot *gag* me fait peur mais disons plutôt un truc marrant) qui revient régulièrement : dans plusieurs de mes films, il y a un objet trop gros. Par exemple, la boîte de mouchoirs d'*Adieu Berthe*, très grosse pour les gens qui auraient un gros chagrin. Dans *Bancs publics* il y a d'énormes doses à café, la grosse perceuse, ... Le changement d'échelle me fait rire. Il permet de voir l'objet, tout bêtement, parce qu'il prend plus de place. Les capsules à café énormes, on est obligé de les considérer. Mon complice, mon accessoiriste depuis mon premier film, Bruno Lefèbvre, me fabrique la plupart du temps les objets que je dessine. Lui aussi amène de très bonnes idées ; c'est lui qui a fabriqué le petit véhicule qui transporte le téléphone télécommandé à la fin des *2 Alfred*. Ou encore l'éjecteur d'œuf... ce qui est drôle, c'est qu'on ait une idée en écrivant et qu'elle finisse par exister. C'est génial, c'est le cinéma. On n'a par ailleurs aucune raison de fabriquer un éjecteur d'œuf, c'est improbable. Mais pris à plusieurs dans le tournage, on finit par croire à l'existence de ces objets-là. La grosse boîte à mouchoir a fini par devenir un élément de notre paysage. J'ai dessiné les drones des *2 Alfred*, j'avais vraiment une idée précise en tête. On les a fabriqués avec une imprimante 3D. Les objets m'importent autant qu'un décor. Quand je cherchais le décor des bureaux, je suis allé partout. J'ai trouvé des lieux saugrenus, invraisemblables. Par exemple, des bureaux avec du sable, une sorte de plage dans un énorme hangar. Quand ils arrêtaient de travailler, les cadres couraient dans les locaux en maillot de bain. Mais il n'y avait pas d'eau, pas de piscine, rien ! Au tournage, cela aurait été compliqué avec tout ce sable. On a trouvé un espace vide, et il restait une serre qui traînait là. Je me suis dit « tiens ça pourra faire un espace de bureau ». C'est ce qui a fait décor, un village de serres comme autant de cellules.

D : C'est l'objet qui détermine toute une situation ?

B. P. : Peut-être, oui. J'avais un projet de court-métrage pendant un temps, au sein duquel tous les objets prenaient en charge le récit sans passer par des acteurs. Dans une cuisine, quand le presseur de purée levait la main, cela faisait « Heil Hitler », des trucs idiots... Je ne sais plus ce que faisait le coupe-œuf... j'avais plein d'objets qui

pouvaient incarner une fonction. Depuis, j'ai envie que les objets soient le vecteur de quelque chose, et que cela soit comique. J'ai des moments de plaisir où l'objet personnifié, personnalisé, devient un corps.

D : Dans vos films, tout part de quelque chose d'extrêmement concret. Bécassine, par exemple, est mue par un grand sens pratique. Et à la fois, cette matérialité est contrebalancée par une forme d'élévation ou de grâce. Où pourrait-on situer le point de jonction entre ces deux aspects ?

B. P. : Je pense que beaucoup d'objets sont porteurs du génie humain. J'avais une rouleuse de clope : en refermant la boîte, la clope était roulée. Avoir cette idée... c'est génial. Sans passer par le Concorde, il y a plein d'objets géniaux qui me font rire. L'objet est un réservoir d'intelligence. Il contient une histoire déjà humaine ; cette sophistication est souvent le fruit de plusieurs générations. Mais je suis moins admiratif des objets électroniques, des téléphones par exemple. Ce ne sont que des messagers, la plupart des choses qu'on y lit sont ailleurs. Ce sont des pupitres de consultation. Ce n'est plus l'objet lui-même qui est porteur de sa richesse.

D : Vous avez évoqué votre goût pour la magie, pour l'illusion, qui passe par un rapport particulier à l'objet. Les objets permettent d'aller plus loin, d'accéder à une forme d'imaginaire ? Ils sont capables de nous révéler quelque chose ?

B. P. : Oui, je crois. Ils sont déjà porteurs d'une histoire humaine, d'un usage qu'on ne connaît plus. La magie, je n'y pensais pas, mais c'est exactement l'illustration de cela. L'idée qu'un objet a des secrets me ravit. J'ai plein de boîtes à secrets qui contiennent des double-fonds. D'ailleurs, dans la famille des objets, il y a la boîte ! C'est un énorme chapitre en soi. J'aime beaucoup la magie des objets, plus que celle des cartes par exemple. J'aime l'idée que l'objet soit plus que ce qu'il n'est, un peu comme une âme. On est plus que ce qu'on est. Par la noblesse de ses matières, son histoire, sa fabrication, son concepteur, son possesseur, l'objet est plus que ce qu'il est... Quand je fais de la magie, j'ai beaucoup de tours où je raconte l'histoire d'un objet : un gobelet, par où il est passé, pourquoi il a cette forme...

D : Tout à l'heure, vous ne vouliez pas parler de « gags ». Qu'est-ce qui vous déplaît dans ce mot ?

B. P. : Le mot gag me fait peur et me fait rire à la fois. Quand on me dit « c'est un film avec plein de gags », je ne suis pas sûr que le film soit extraordinaire, j'ai une forme de réticence. Si le gag ne marche pas, c'est comme une histoire drôle qui ne fait pas rire. Il y a derrière le mot un petit côté « artisan pas terrible ». Le gag me paraît toujours isolé, sans aucun lien avec une situation. C'est quelque chose d'un peu bête, extrêmement ponctuel, donc facilement oubliable. J'ai connu pas mal de gens qui cherchaient des gags. Je ne suis au contraire pas mu par l'idée de trouver le truc drôle détaché du reste. Je préfère toujours que ce soit nourri par la situation, qu'il y ait un cheminement. *Gag* est un peu mécanique ; je me souviens d'un clown qui avait des gags en magasin, quel que soit le contexte. C'était un peu flippant.

D : Est-ce qu'à l'écriture, vous laissez l'idée comique vivre pour elle-même, ou est-elle toujours pensée en rapport à une avancée dramatique ?

B. P. : L'idée plaisante, c'est d'espérer qu'on puisse avoir droit à un dérapage, une sortie de route. J'adore les digressions, elles me font rire. C'est cela qui est si amusant pour beaucoup de gens : on est embarqué malgré soi dans des choses qui nous entraînent plus loin, on tombe alors dans le total dérapage. Mais il faut malgré tout, dans un long métrage, que l'échappée soit acceptée.



← *Le Mystère de la chambre jaune*,
Bruno Podalydès (2003)

D : « L'un n'empêche pas l'autre », c'était le titre de la chronique que vous avez tenue dans les *Cahiers du cinéma*, au milieu des années 1990. Il correspond très bien au personnage d'Albert Jeanjean, mais aussi à d'autres personnages. Alexandre aussi aimerait ne pas avoir à faire de choix.

B. P. : À l'indécision, je préfère l'idée d'irrésolution. « Ne pas se résoudre à... », avancer sur deux skis. Je trouve souvent que l'irrésolution est une forme d'honnêteté intellectuelle. Je pense que beaucoup de gens se racontent qu'ils ont choisi, qu'ils ont tranché. Parce que c'est affirmer un pouvoir. Mais c'est une illusion, on est sacrament ballotté de toute façon. Choisir, c'est renoncer, et c'est ce qui est douloureux... mais s'il faut renoncer aux Rolling Stones pour aimer les Beatles, c'est un peu bête. Cette injonction au choix est très prégnante, dans plein de domaines. Il faut lutter contre ce truc très adolescent, mais qui continue toute la vie, de devoir trancher à propos de choses qui ne s'opposent pas, en réalité. *Beatles* ou *Rolling Stones*, Laurel ou Hardy, le café ou le chocolat, ... J'ai coutume de penser qu'on peut aborder des choses très différentes et que si l'on aime Ozu, cela n'exclut pas d'aimer Zidi, pour rester dans les Z... « Ne pas se résoudre », j'aime assez l'idée. J'aime ce temps suspendu où l'on considère tous les possibles. Bien sûr, quand je fais un film, je suis constamment tenu de décider pour tout. Mais je m'arrange quand même pour que ce soit éventuellement les événements qui décident pour moi : la météo par exemple. Et je sais que cela m'ira très bien. Je suis toujours dans l'idée d'accompagner mais pas de trancher au sens autoritaire, contraire au mouvement des choses ou des gens.

D : « Il faut admettre sa propre évidence », comme vous l'écriviez dans votre chronique. C'est ce vers quoi tendent vos personnages ?

B. P. : Oui, et puis c'est peut-être une réaction à ce à quoi j'ai été éduqué. Il ne fallait pas suivre sa pente. J'ai eu une éducation catholique et tout se faisait toujours dans l'effort, il fallait aller contre ses penchants, synonymes de facilité. À la limite, si l'on était un peu bon en anglais, il fallait travailler l'espagnol. À l'école, n'en parlons pas... mais c'est vrai dans plein d'autres domaines. Mes propres pentes, je les ai découvertes très tard. C'est rigolo de voir où va son évidence, d'y aller, donc de vivre, plutôt que de toujours essayer d'atteindre autre chose... cela m'amuse et me touche. « Ne pas monter bien haut peut-être mais tout seul ».

D : Vos personnages, au-delà de cette irrésolution, s'attachent à de tout petits détails, de tout petits objets ; ou bien sont mus par de grands idéaux, vont vouloir embrasser l'intégralité du monde mais se retrouvent dans un tout petit ruisseau. On pourrait presque parler d'un comique de l'anecdotique.

B. P. : Oui. C'est faire avec ce qu'on a : c'est l'idée de s'en remettre à la météo par exemple. Je disais à notre équipe sur le tournage de *Dieu seul me voit* : « c'est un cadre, il est merdique, mais c'est notre cadre ». En quelque sorte, « c'est une anecdote, elle est merdique, mais c'est notre vie ». On est obligé de s'approprier et d'aimer ce qu'on traverse, car j'ai l'impression que c'est une source de bonheur. On a toujours le rêve d'autre chose, d'être en dehors de notre vie. C'est un excellent moteur, on fait de belles choses grâce aux rêves. Mais, malgré tout, on est dans une disjonction permanente entre ce qu'on vit et ce à quoi on aspire. C'est ce qui peut nous faire souffrir. Donc j'aime assez cet état où l'on se rend compte que ce n'est pas terrible, mais que c'est là.

D : La voix, la parole, est l'élément sonore prégnant dans vos films. Les personnages échangent beaucoup. Mais souvent, la parole ânonne, hésite, n'arrive pas à dire ce qu'elle voudrait.

B. P. : Pour moi, les dialogues, c'est de l'action. Évidemment, il n'y a pas un mec qui court avec un flingue, mais l'action est prépondérante dans le dialogue. J'en fais ma matière première. C'est ce qu'il y a de plus vivant, c'est là où je prends le plus de plaisir. C'est d'ailleurs le champ que je partage avec mon frère, notre terrain commun. Denis écrit les dialogues avec moi, la dialectique, le ping-pong des répliques, c'est là où tout prend vie. Cela continue de me fasciner, à quel point on peut toujours réduire les dialogues : on passe d'une scène de cinq pages à deux pages... C'est beaucoup de travail mais c'est vivant, elliptique, j'aime qu'on imagine beaucoup plus que ce qui est dit. C'est l'éternelle jouissance du langage, d'arriver à dire en trois mots ce que d'autres diraient en trois phrases. C'est le nerf de la guerre. Et c'est très curieux parce que j'ai tout le souci inverse en permanence. J'essaie constamment d'aborder une scène si possible sans dialogues. J'y arrive rarement. Je m'intéresse beaucoup à la BD et je ne supporte pas les BD avec beaucoup de bulles. J'ai ce souci de me passer de la parole, et malgré tout c'est elle qui triomphe ! Mais j'essaie en tout cas de faire en sorte que mes dialogues ne soient pas trop émetteurs de messages signifiants ou moraux.

D : En même temps, dans beaucoup de situations, les corps peuvent aussi être un frein : Albert Jeanjean va jusqu'à vomir. Il y a une trivialité du corps, comme une rigidité qui peut empêcher la communication ou la rendre problématique. Mais votre cinéma reste celui de la rencontre. Qu'est-ce qui relie les personnages entre eux, finalement ? La danse ?

B. P. : Ah oui ! Je crois que la danse nous sauve. Je pense à une scène dans *Liberté-Oléron*... les parents sont un peu accablants, et je ne voulais pas que ce soit un couple qu'on rejette. Ma façon de nous les faire aimer un moment a été de les faire danser ensemble, un soir tous les deux avec le phare en poster derrière. Il y a un jeu de séduction entre eux, de complicité de couple auquel les enfants n'ont pas accès. A ce moment-là, c'est la danse qui les sauve, aussi maladroite, aussi éphémère soit-elle. Peut-être que j'ai ça, une tentation, une pente, la danse. Comme quelque chose de fondamentalement paisible.

D : À propos de paix, j'ai lu quelque part que vous affirmez faire des « films de paix ». Est-ce que vous pourriez préciser ?

B. P. : C'était en opposition aux films de guerre. Cela se dit un peu moins peut-être... Je fais des films de paix parce que je ne m'ennuie pas dans la paix. Beaucoup d'êtres humains peuvent avoir la tentation

de la guerre pour rompre avec le cours du temps et créer de l'action. Moi je sais que je ne me laisserai jamais de filmer un square avec des enfants qui jouent, des amoureux sur un banc, des joueurs d'échec. Filmer la paix, je le sens profondément. Le petit bateau dans le bassin. C'est peut-être ennuyeux parfois parce qu'il ne faut pas avoir peur des conflits, il faut trouver de l'adversité. Mais je trouve qu'il y a tellement de conflits dans la vie qu'on n'a pas besoin de conflits internationaux au cinéma. Au contraire, ces derniers nous empêchent de penser à notre propre destin. Parce que la guerre est un aimant tellement facile... on entend aujourd'hui, pour parler de la pandémie, d'un « conseil de défense ». Il y a une tentation de la guerre dans le langage qui nous détourne, nous aimante vers quelque chose d'extérieur à nous. Comme si l'on devait subir quelque chose au-dessus de nous : l'épidémie. On reste malgré tout maîtres de la situation. On n'a pas à employer ces mots qui nous éloignent de nos propres responsabilités.



← *Liberté-Oléron*,
Bruno Podalydès (2000)



RECHERCHE

↑ *La Pieuvre*
Jean Painlevé (1928)
restauré en 2020 au laboratoire
Hiventy par © Les Documents
cinématographiques et la
Cinémathèque française

LE CINÉMA À L'USAGE DES VIVANTS

RÉFLEXIONS APRÈS UNE LECTURE DE BRUNO LATOUR

Cinézophilie

Avec Muybridge et surtout Marey, un nouveau pacte visuel et anthropologique fut scellé entre ce qui allait devenir l'image cinématographique et les corps animaux : on ne s'intéresserait plus à l'homme que par la locomotion animale. Si – comme l'écrit Béla Balázs dans les années 1920 – le cinéma indiciel a mis fin à des siècles, depuis l'invention de l'imprimerie par Gutenberg, de suprématie culturelle du lisible et a rendu l'homme enfin *visible* (la peinture n'en avait jamais donné qu'un style), c'est dans un humanisme en deçà de l'humain. L'animal a fait voir l'homme.

Descartes a cru dans les « animaux-machines » (bien qu'il n'emploie jamais cette expression *stricto sensu*) ; le cinéma sera une *machine-animal*. En 1950, dans « Le monde fluide de l'écran », Jean Epstein compara la caméra à l'œil de l'escargot, monté sur une corne rétractible, ou encore à celui à facettes des insectes. On n'a pas cessé depuis d'en souligner la dimension animale : deux *inhumanités* – de l'animal, de la machine – s'unissent pour lancer la nouvelle perception adressée à l'être humain par des appareils de filmage, de montage et de projection.

L'invention historique du Cinématographe Lumière est d'abord un redéploiement des métamorphoses ovidiennes, où anatomies humaines et animales ne sont pas distinctes dans le monde fréquenté par les « dieux » (on aura reconnu le nom que Jean Louis Schefer a donné, dans *L'Homme ordinaire du cinéma*, aux êtres gigantesques et mutants s'agitant sur l'écran), au prisme de la récente théorie darwinienne de l'évolution. Ce grand écart pontal est d'emblée son pacte inattendu entre les sciences et les arts. Le cinéma nous place devant l'évidence visuelle du continuum plastique des formes et de l'instabilité des espèces depuis le « protoplasme originel qui n'avait pas encore de forme "stabilisée" mais était apte à en prendre une, n'importe laquelle, et, d'échelon en échelon, à évoluer jusqu'à se fixer dans n'importe quelles – dans toutes les – formes d'existence animale [1] ». Le gradualisme darwinien n'invente pas la pensée biologique par métamorphoses (le transformisme lamarckien l'a précédé), mais il n'y a plus désormais que de la métamorphose généralisée, au point que la ressemblance des anciennes taxonomies n'est plus qualifiée pour organiser le vivant. Ce n'est pas la moindre ironie du sort que les idées de Darwin se sont imposées rapidement dans toute l'Europe, à l'exception notable de la France. Elles y ont gagné une autre tournure.

Des singes ont inventé le cinéma. La logique de l'image *animée*, c'est d'abord la certitude figurative que nous ne sommes pas séparés des animaux et qu'il n'existe que des va-et-vient incessants et transitoires entre tous les vivants. Ce dernier mot est d'importance.

écrit par
Jean-Michel Durafour

[1] Sergueï M. Eisenstein, *Walt Disney*, Paris, Circé, p. 27. Le cinéma d'animation représente en ce sens, avec sa plasticité unique, l'un des moments les plus achevés de la pensée cinématographique.

Epstein – encore lui – n’a cessé de le dire : la distinction entre les règnes de la nature n’est au fond qu’une affaire de vitesse de défilement des images (en accéléré les plantes bougent comme des animaux ; dans le très grand ralenti, les hommes retournent à la « viscosité fondamentale [2] ») et ce n’est qu’en regard des capacités de notre œil que telles ou telles portions de la réalité sont dissociées. Le cinéma est art démocratique aussi au titre de ce qu’il annule la hiérarchie convenue des règnes de la nature ; il est l’instrument théorisé d’une biologie plate. Les images du cinéma sont vivantes d’abord parce qu’elles traitent tous les êtres comme des vivants, sur un pied d’égalité biologique.

La caméra n’a pas grand-chose à faire de la vision humaine. Le cinéma est historiquement – il a été rejoint par d’autres – le dispositif appareillé le plus perfectionné pour nous mener jusqu’à la sensation animale. Car l’animal n’a rien de naturel. Quelque chose comme un état naturel n’existe tout simplement pas : jusqu’où exactement faudrait-il remonter pour le trouver ? L’animal est de l’autre côté de la manipulation humaine. Tout animal est une machination [3]. L’animal est en avant de nous. Le fait que le cinéma se soit progressivement imposé au moment même où l’animal a de plus en plus disparu de notre vie quotidienne montre combien images cinématographiques et animalités expressives sont substituables les unes aux autres [4].

Le cinéma ne s’intéresse à l’homme et à l’animal que parce qu’il s’intéresse aux vivants. Je suis peut-être une « chose qui pense », pour le dire de nouveau avec Descartes, mais je suis surtout, et bien plus – la biologie me l’a appris au grand dam de mon cerveau (qui tend toujours à se poser au sommet de l’évolution) – un insecte qui pense, une plante qui pense, un virus qui pense. C’est sous ces identités que je vais au cinéma.

Cinématique des vivants

Que nous sommes tous – plantes, animaux, espèce humaine – des vivants, des « terrestres », telle est également l’une des affirmations clés du dernier livre en date de Bruno Latour, *Où suis-je ? Leçons du confinement à l’usage des terrestres*. On aura reconnu ici l’écho du paradigme biologique actuellement le mieux partagé au monde : il y a bien longtemps que les sciences du vivant ne s’intéressent plus à la question de la vie. Seuls comptent aujourd’hui les mécanismes physico-chimiques partagés par toute la matière – qui par destination tendent à effacer les frontières rigides entre l’inerte et le vivant – sans plus aucune considération pour la *vis vitalis* ou l’émergentisme. « La vie en tant que telle n’existe pas, personne ne l’a jamais vue [5]. » Latour, sous couvert de dire exactement le contraire, se situe en réalité tout à fait dans la même logique. C’est précisément parce que l’on n’essaie pas de définir la vie comme une caractéristique *à part* qu’il peut écrire que « tout est vivant [6] ». Admettons : mon intention n’est pas ici de discuter de la validité des thèses mais de souligner à quel point la manière dont Latour a systématiquement raté le cinéma dans sa réflexion écologique est pour le moins étonnante tant ses conclusions sur la manière dont il faut penser les « terrestres » sont déjà celles du Cinématographe tel que j’en ai rappelé quelques-uns des tenants et des aboutissants théoriques.

Où suis-je ? prolonge, suite au premier confinement quasi mondial en réponse à l’épidémie de Covid-19 au printemps 2020, une réflexion sur le bouleversement climatique planétaire devenu notre destin, réflexion patiemment exposée par son auteur depuis déjà plusieurs ouvrages. Pour aller à l’essentiel, toute l’entreprise latourienne vise à nous faire quitter notre posture « moderne » disjonctive – le sujet ici, l’objet là-bas ; les humains par ici, les animaux de l’autre côté, et ainsi de suite – pour nous amener à comprendre que nous ne pourrions

[2] Jean Epstein, *L’Intelligence d’une machine, Écrits complets*, vol. V, Paris, Independencia Éditions, 2014, p. 46.

[3] Nous ne savons rien des animaux en dehors d’une prise en compte par l’être humain. Tous les animaux sont des inventions zootechniques de l’être humain. Sur le cas du loup par exemple, cf. Baptiste Morizot, *Les Diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Marseille, Wildproject, 2016.

[4] Cf. Étienne Souriau, « L’univers filmique et l’art animalier », *Revue internationale d’esthétique*, n° 25, janvier-mars 1956.

[5] Albert Szent-Györgyi, cité dans Henri Atlan, *Questions de vie : entre le savoir et l’opinion*, entretiens recueillis par Catherine Bousquet, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 43.

[6] Bruno Latour, *Où suis-je ? Leçons du confinement à l’usage des terrestres*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond/La Découverte, 2021, p. 32. Texte référencé par la suite directement dans l’article sous la désignation OSJ.

pas, non pas sortir de la crise que nous traversons (il n'y a pas de crise traversée comme quelque chose de temporaire et en arrière de quoi l'on pourrait revenir), mais inventer de nouveaux régimes d'existence sur Terre sans en passer par une complète refonte de nos modes de représentation. Parmi des pistes de pensée très nombreuses, sa cible principale est la séparation entre nature et culture – que nous n'avons jamais appliqué dans les faits en cessant de créer des « hybrides [7] » comme l'électricité, le maïs transgénique ou le trou dans la couche d'ozone – non parce qu'elle ne tomberait en vérité nulle part, mais parce qu'elle tombe en fait *deux fois* : dans ce que nous appelons « culture » et dans ce que nous appelons « nature ». Comme le disait avec humour le sociologue Gabriel Tarde, beaucoup de comportements sociaux s'expliquent d'abord par le fait que les Français sont des mammifères, et inversement il n'y a pas de nature qui ne soit pas anthropisée, de près ou de plus loin, ou plus largement qui ne soit pas modifiée par des vivants, qui ne soit pas technicisée (les êtres vivants s'adaptent moins à un milieu tout fait sans eux qu'ils ne l'adaptent à eux pour le rendre vivable). « L'écologie [...] n'est pas l'irruption de la nature dans l'espace public, mais la *fin de la "nature"* comme concept permettant de résumer nos rapports au monde et de les pacifier [8]. » Là où toute la pensée européenne n'a cessé pendant des siècles de rendre l'homme étranger sur sa propre planète – seul il avait une conscience, une raison, une âme – et n'a *in fine* abouti qu'au triomphe amer d'une espèce de plus en plus eseuulée, il nous faut apprendre, réapprendre, à nous égayer, à nous « égailler dans toutes les directions » (OSJ, p. 153), « d'enchevêtrements en enchevêtrements » (OSJ, p. 58), à aller avec les vivants sur Gaïa en déjouant toutes les frontières économiques, étatiques, « c'est cette localisation par le haut que le confinement a permis à chacun de contester » (OSJ, p. 161). On pourrait trouver ce mot d'ordre un brin évasif et invocatoire : il l'est à bien des égards.

Les gènes de l'hirondelle ne s'arrêtent pas au bout de ses plumes et « l'être vivant et son environnement ne forment qu'un, et cela même représente le véritable être vivant concret [9] ». Les vivants privilégient l'existence sur l'essence. La pensée de Latour est un nouvel existentialisme : un existentialisme qui s'adresse à tous les vivants. L'anthropologue Deborah Bird Rose a proposé de parler d'« existentialisme écologique [10] » s'articulant sur la fin des certitudes et la fin de l'atomisme déconnecté. Non pas un antihumanisme, comme on pourrait être tenté de le comprendre un peu vite, mais un humanisme au-delà de l'humain. C'est-à-dire en deçà – car « haut » et « bas », « avant » et « après » ne veulent plus dire grand-chose dans une pensée non disjonctive : un *humanisme de part et d'autre de l'humain*, et qui, pour cette raison même, se situe au cœur vivant de l'humain. Là où l'ancien existentialisme – comme chez Sartre – avait isolé l'homme avec, entre les mains, une liberté infinie et avait achevé le projet de toute la philosophie de la subjectivité de remplacer Dieu par l'homme comme point de départ de la nouvelle expérience de l'univers, le nouvel existentialisme nous replace sur Terre – dont nous sommes allègrement sortis depuis longtemps – et fait de nous de habitants « avec Terre » (OSJ, p. 139).

Nature morte et spectacle vivant

Croire qu'il existe une nature pour de vrai dans le monde réel, c'est, écrit Latour, vouloir « traverser le plan du tableau pour aller manger les huîtres qui brillent dans la nature morte » (FAG, p. 30). La métaphore du tableau est ici très éclairante. Deux arts intéressent particulièrement Latour dans ces récents écrits. La peinture pour stigmatiser l'erreur avec laquelle il faut rompre, le spectacle vivant pour *a contrario* mettre en avant la bonne attitude à adopter avec les vivants.

[7] Cf. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie asymétrique*, Paris, La Découverte, 1991.

[8] Bruno Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond/La Découverte, 2015, p. 50. Texte référencé par la suite directement dans l'article sous la désignation FAG.

[9] Kinji Imanishi, *Le Monde des êtres vivants. Une théorie écologique de l'évolution*, Marseille, Wildproject, 2011, p. 82.

[10] Deborah Bird Rose, *Le Rêve du chien sauvage. Amour et extinction*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond/La Découverte, 2020, p. 21.

La peinture est le seul endroit où il existe une nature posée *là-bas* au-devant de nous (nature morte, paysage) – et non *dans* laquelle les cultures humaines seraient malgré tout prises. À la Renaissance, la nouvelle peinture perspective a largement contribué à l'invention du sujet et à avec lui des oppositions-phares de la pensée moderne européenne (sujet/objet, dedans/dehors, etc.). Dans *Face à Gaïa*, notre conception erronée de la nature est stigmatisée à travers ce qui est désigné comme le « tableau occidental » (FAG, p. 27). Au-delà du caractère un peu rapide et simplificateur d'une telle formule, ce qui intéresse Latour n'est évidemment pas une réalité historique méandreuse mais un concept synthétique permettant d'unifier sous le même mot les deux caractéristiques du piège de la mise en scène : la distance et la composition, pour que ce qui est à voir puisse devenir visible comme un spectacle, à savoir au sens strict du terme quelque chose à regarder. Le tableau est l'interface entre le sujet (réel) qui regarde et l'objet (imaginaire) qu'il regarde à travers le plan de l'image. Nous ne sommes pas invités à voir le tableau (sa surface plane), mais à voir au-delà du tableau (la ligne de fuite à l'infini). Il n'y a pas rien derrière les tableaux : c'est justement là que s'entassent tous les objets visés par la spectature comme des objets *re-présentés*, à savoir comme des choses (*res*) existant indépendamment de leur représentation. Il ne s'agit pas simplement pour Latour de redire, après bien d'autres, que le paysage n'a rien de naturel et est inventé par un certain type de regard culturel (pas de paysage pour le paysan), qu'on ne le voit pas parce qu'il existe mais qu'il existe parce qu'on le voit, ni – plus cliché encore – que la peinture perspective n'est qu'une construction intellectuelle n'ayant rien à voir avec la réalité telle que nous la percevons, mais plus radicalement de voir dans la peinture l'un des creusets idéologiques du paradigme moderne pour lequel il y a tout simplement une nature, que ce soit pour *ensuite* la distinguer du paysage ou non, pour ensuite valider que l'image y correspond (plus ou moins) ou pas. En retour, le tableau, appelant à être vu de telle ou telle manière, n'a cessé d'éduquer notre regard, de le « formater » (FAG, p. 27), tant et si bien que cette situation est devenue une seconde nature dont nous n'apercevons plus le caractère factice. « Ce qu'a inventé le tableau occidental, c'est un couple dont les deux membres sont également bizarres, pour ne pas dire exotiques, et dont on ne retrouve la trace dans aucune autre civilisation : l'objet *pour* ce sujet ; le sujet pour cet objet » (FAG, p. 27-28 [11]). Le tableau occidental n'imité pas la nature ; il a contribué à l'inventer. Et face à cette nature, de sorte à faire voir cette nature, il a également inventé un spectateur « improbable » (FAG, p. 28), sorte de monocle posé sur un trépied (la perspective monofocale) : un être humain hors sol et déterréstré, qui juge et « maîtrise » (mot cartésien) ce qui est bien, bien fait, fait « pour son seul bien » (OSJ, p. 110).

« La "Nature" ne peut servir de fondation indiscutable qu'aux extraterrestres. » (OSJ, p. 88). Paul Virilio avait déjà noté le « vertige horizontal [12] » associé à la *perspectiva artificialis* : comme dans le saut en parachute, où le sol semble se fendre en deux au fur et à mesure qu'on se rapproche de lui, les objets de la peinture donnent l'impression de glisser sur les côtés. Mais là où le spectateur de Virilio est comme un astronaute de retour sur Terre, celui de Latour est propulsé dans l'espace. En croyant dans la « nature », il s'éloigne de plus en plus de la Terre. Tout au contraire, le spectacle vivant – notamment sous la forme des ateliers artistiques, scientifiques et politiques « Où atterrir » lancés à La Mégisserie par le collectif du même nom ou les performances *INSIDE* (2019), *Moving Earths* (2019) et *VIRAL* (annulé à ce jour) montées avec la philosophe Frédérique Aït-Touati –, incalculable et éphémère, aléatoire et proximal, participatif et ambulante, est seul en mesure de « dégel[er] le paysage » (OSJ, p. 103). Sur le sol scénique, les corps en mouvement, mêlés, emmêlés, imbriqués les uns dans les autres,

[11] Pour mesurer la différence entre notre tradition et par exemple la peinture chinoise, cf. François Julien, *La Grande Idée n'a pas de forme. Ou du non-objet par la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

[12] Paul Virilio, *La Vitesse de libération*, Paris, Galilée, 1995, p. 40.

acteurs et spectateurs embrouillés, retournent le tableau en abolissant la distance et la « nature morte », en réinjectant dans la matière de la fusion et de la confusion : « descriptions du territoire vu d'en bas » (OSJ, p. 104). Par la récréation incarnée des interdépendances, nous ne sommes plus en face d'un paysage, mais nous voilà « le vecteur d'une décision à prendre entre ascendants et descendants » (OSJ, p. 113). Il s'agit de penser non plus, comme dans la perspective picturale, par lignes de fuites parallèles, mais par « *lignes de vie* » (OSJ, p. 113) empêtrées.

L'impossible taxinomie des devenirs

Il est curieux, mais peut-être aussi tout à fait révélateur, que Latour manque entre la peinture et la performance vivante l'intermédiaire qu'est le cinéma et reproduise la disjonction polaire qu'il demande par ailleurs à abolir. Cette absence est d'autant plus surprenante que dans *Où suis-je ?* c'est explicitement l'interruption du mouvement qui est reprochée la peinture et à ses émanations que sont le musée et la critique d'art : « L'histoire de l'art l'explore depuis longtemps, les humains à l'ancienne, les humains modernes, avaient ceci d'étrange qu'ils étaient fixés sur place, et presque épinglés dans une boîte dont le mur au fond faisait comme un tableau » (OSJ, p. 107). Latour parle des « choses-interrompues » – avec un tiret – pour explicitement indiquer que la peinture immobilise les « puissance d'agir » dans leur être et les rends méconnaissables : elle ne se contente pas de requalifier, elle recule. En fait, la citation ci-avant montre que le cinéma, quoiqu'il ait animé les images, ne sort pas pour autant dans la perspective latourienne du paradigme spectaculaire de la peinture en ce que ses images sont mises à disposition sur une surface plate à plusieurs mètres de moi. Par la projection murale, le cinéma n'est que de la continuation de la peinture par d'autres moyens. La boîte dont parle Latour est encore celle de la salle de cinéma, et derrière elle, envahissant tout, celle aussi de la caméra et du sténopé photographique. Le photoréalisme du cinéma le rendrait même plus suspect que la peinture, nous faisant mieux croire, par la reproduction là où le tableau ne peut que représenter, qu'il existe une nature objective ? Face aux boîtes du cinéma – en dit-on pas que filmer c'est « mettre en boîte » ? – l'animation ne pèse pas lourd. C'est pourtant du côté de l'animation que tout se joue au cinéma car ses images ne se contentent pas de « bouger », comme le linge flotte sous l'action mécanique du vent.

De l'aveu même de Latour, son rapport au cinéma est tantôt lointain (comme simple spectateur), tantôt pragmatique (pour mieux véhiculer ses idées). Il ne l'envisage que comme un divertissement – « Je regarde beaucoup de films mais je nourris avec eux un rapport alimentaire, au premier degré, sans aucun répertoire analytique » – ou comme un moyen de communication très efficace et populaire – « Il est un recours formidable pour me faire comprendre », « Le cinéma est un grand producteur de clichés partagés [13] ». « Démuni » devant les films, Latour confesse bien volontiers que « le cinéma ne fait pas partie de [s]on dispositif argumentatif ». La raison en tombe rapidement, lapidaire : « Le discours philosophique, sémiotique sur le cinéma ne me dit rien du tout. Bien que j'ai lu tout Deleuze, je n'ai jamais pu m'intéresser à ses ouvrages sur le cinéma ». Lorsqu'il lui arrive d'aborder tel ou tel film dans un livre ou un article, ce n'est que pour les vertus illustratives de son contenu [14]. La forme ne l'intéresse jamais dans sa logique propre. Et lorsqu'il évoque « l'exploration du réel » comme « la richesse impressionnante du cinéma », c'est pour le traiter comme un transmetteur d'expériences sur le même plan que le roman sans tenir compte de leurs singularités médiatiques.

[13] Pour les trois citations, et toutes les autres de ce paragraphe et du suivant : Nicolas Marcadé, « Entretien avec Bruno Latour », *Fiches du cinéma*, 1er avril 2011.

[14] Cf. Bruno Latour, « Apprendre à vivre sur la planète Pandora », *Le Monde*, 13 janvier 2010.

Lorsque, dans le même entretien, Latour en vient à parler de la chronophotographie de Marey, les choses deviennent encore un peu plus sujettes à discussion. On se souvient que dans *Où suis-je ?* il est reproché à la peinture sa disposition à l'arrêt (« fixés sur place », « épinglés »). Or, c'est précisément à une lecture discontinuiste qu'il rapporte son intérêt pour la chronophotographie. « Avec la chronophotographie, [Marey] a trouvé le moyen d'arrêter le mouvement. Le temps devient alors un espace susceptible d'être inspecté par le regard. Cette succession de mouvements suspendus me passionne, me parle, davantage que le mouvement continu du cinéma. » En un sens, Latour a parfaitement raison puisque Marey lui-même n'a jamais vraiment envisagé la recomposition cinématographique – qui sera prise en charge par d'autres – même si, dès 1889, il a eu l'idée d'enregistrer des petits films sur pellicule de celluloïd avec un système ingénieux de synchronisation entre le défilement de la bande et l'ouverture de l'obturateur : rien ici, il est vrai, d'un programme figuratif. La remarque n'en laisse pas moins d'étonner l'historien du cinéma, pour qui c'est par la chronophotographie et l'amélioration de la pellicule filmique de Marey – à l'ajustement instable pendant l'enregistrement et la diffusion – que Thomas Edison, se heurtant alors aux limites du zoopraxiscope à dessins de Muybridge, a eu l'idée, quelques années avant le Cinématographe des frères Lumière (repris de Léon Bouly), de la pellicule perforée et du Kinétoscope argentique à œilleton. La représentation d'un Marey en porte-étendard de la discontinuité ne peut se faire qu'au prix d'une approche elle-même discontinuiste de la filiation d'images par laquelle passe le cinéma. Que Latour ne porte pas un regard archéologique sur le médium cinématographique, on veut bien le comprendre, ce n'est ni son métier ni son désir, mais même en ce qui concerne le seul Marey c'est oublier un peu vite que ce qui l'intéresse n'est justement jamais la *seule* discontinuité. Marey n'est ni Zénon ni l'atomiste caricatural, traitant la durée comme on divise l'espace et confondant trajet et trajectoire, qu'en fait souvent Bergson sans le nommer (« Ils se plaisent à juxtaposer les états [...], à en former une chaîne ou une ligne [15] »), et à des fins stratégiques. Au contraire, comme l'a on ne peut mieux formulé Philippe-Alain Michaud, avec Marey « la considération des stations observées par le mobile est abandonnée au profit des transitions évanescentes qui les relie et dont il s'agira d'exprimer la visibilité propre à partir d'un ensemble de formules visuelles qui ne présupposent pas la figurabilité, mais au contraire la conditionnent [16]. » Ne compte pour Marey que ce qui traverse les corps sans jamais s'y arrêter et qu'on est désormais photographiquement en mesure de donner à voir, sans qu'il soit jamais visible, c'est-à-dire le mouvement lui-même, une image du temps, et plus seulement le mobile matériel qui se déplace dans l'étendue.

Déjouer la boîte de Latour, c'est mettre fin au naturalisme et à l'anthropocentrisme. N'est-ce pas ce que fait le cinéma avant tous les autres arts ? Qu'est-ce qu'un panoramique intégral sinon un devenir-chouette de l'être humain (qui peut faire le tour de son cou) ? Qu'est-ce qu'une caméra embarquée dans une course de voitures si ce n'est un devenir-insecte de l'être humain (qui peut se faufiler sans encombre au milieu d'elles) ? Et ainsi de suite. Par la caméra et la salle de projection, le cinéma est sans doute *a quo* et *ad quem* le dispositif visuel le plus *confiné* qui soit. Et pourtant c'est précisément en cela que, sous couvert de le naturaliser par l'enregistrement mécanique du monde, à savoir une manipulation idéologique [17], il nous a historiquement libéré du projet perspectif de la peinture et nous a remis dans le circuit perspectiviste des vivants [18]. Il est l'art qui historiquement nous a fait passer, pour le dire dans le vocabulaire même de Latour, d'une logique des « identités » (OSJ, p. 58) – celle des philosophies et des arts du sujet et de l'exception de la conscience humaine – à une logique des « empiètements » (OSJ, p.

[15] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 2011, p. 77.

[16] Philippe-Alain Michaud, *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo & L'Éclat, 2006, p. 55.

[17] « Ce choix optique semble prolonger la tradition de la science occidentale dont la naissance coïncide justement avec la mise au point d'appareils optiques qui auront pour conséquence le décentrement de l'univers humain, la fin du géocentrisme (Galilée) ; mais aussi, et paradoxalement, l'appareil optique, la chambre noire servira dans le même champ historique à élaborer dans la production picturale un mode nouveau de représentation, la *perspectiva artificialis*, qui aura pour effet un recentrement, du moins un déplacement du centre, celui-ci venant se fixer sur l'œil, c'est-à-dire assurant la mise en place du "sujet" comme foyer actif et origine du sens » (Jean-Louis Baudry, « Effets idéologiques produits par l'appareil de base », *Cinéthique*, n° 7-8, 1970, p. 13). Juste retour des choses en quelque sorte.

[18] Au sens où l'anthropologue Eduardo Viveiros de Castro a défini le perspectivisme amérindien comme rupture du partage occidental entre humains et non-humains (cf. *Métaphysique cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*, Paris, PUF, 2009). La différence est que dans la logique amérindienne, le point commun entre les hommes et les animaux n'est pas l'animalité mais l'humanité (jadis les animaux étaient des êtres humains).

58). Entreprise notoirement industrielle, fleuron économique d'une civilisation largement responsable de la dégradation actuelle de la planète, le cinéma dans sa pensée originellement conjonctive n'a jamais cessé d'être également ce « rêve impérieux qui rabat les espèces les unes sur les autres ou les fait s'emboîter [19] ».

[19] Jean Louis Schefer, *Le temps dont je suis l'hypothèse*, Paris, P.O.L., 2012, p. 9.



← *Vita Brevis*
Thierry Knauff (2014)

↓ *Patate-cœurs #81*
[photographie]
© Agnès Varda (2002)

IMAGES INDOCILES (3)

Les textes suivants font partie du dossier « Images indociles », dirigé par Raphaël Szöllösy et Benjamin Thomas. Pour lire l'introduction de ce dossier et consulter la liste des textes, cliquez [ICI](#)

AGNÈS VARDA

OU LE DEVOIR DE SURVIVANCE

À PROPOS DE PATATUTOPIA ET DE LA CABANE DE L'ÉCHEC

De 2003 à 2009, la cinéaste Agnès Varda a occupé la scène artistique française et internationale en présentant une série de sculptures et d'installations qui allaient opérer un passage entre son travail de réalisatrice et le champ de l'art contemporain. Quoi que délestées des modalités d'exposition classique des images en mouvements, ces œuvres n'en restent pas moins étroitement liées à l'univers filmique de la cinéaste en convoquant, par le biais de dispositifs originaux, le souvenir de ses films. Espaces de projection autant que d'introjection, il s'agit, au fil de leurs analyses, de comprendre comment ces installations apparaissent pour Agnès Varda comme le lieu d'une reconquête lui autorisant une exploration renouvelée de sa propre mémoire cinématographique.

écrit par **Thibault Honoré**

En l'espace de six années, de 2003 à 2009, Agnès Varda a occupé la scène artistique française et internationale en présentant une série d'œuvres plastiques qui allaient opérer un passage entre son travail de réalisatrice et le champ de l'art contemporain. Ce déplacement n'est pas à interpréter comme une rupture au regard de son métier de cinéaste, mais comme une bifurcation qu'elle emprunte consciemment et qui lui permet, à la même époque, d'alterner entre réalisations et expositions. On peut supposer que l'inconfort éprouvé à œuvrer dans un contexte de production filmique, jugé trop encombrant, trop lourd, de même que le développement des usages du numérique à l'intérieur des centres d'art, ont participé au choix de Varda d'entamer cette migration du cinéma vers les arts plastiques. *Patatutopia* demeure, en ce sens, un premier saut pour la réalisatrice vers l'installation. L'œuvre est exposée en 2003 lors de la Biennale de Venise [1], puis respectivement au LUX Scène Nationale de Valence (2003) et à la galerie parisienne Martine Aboucaya dans l'exposition « *3 + 3 + 15 = 3 installations* » (2005). Trois ans plus tard, en 2006, la cinéaste produit une nouvelle installation, *La Cabane de l'échec*, dans le cadre de l'exposition monographique *L'île et Elle* que lui consacre la Fondation Cartier. En 2009, l'artiste est invitée à la Biennale de Lyon [2] à présenter ce travail dans une version modifiée et réintitulée *Cabane du cinéma*. Quoique délestées des modalités d'exposition classique des images en mouvements, ces œuvres n'en restent pas moins étroitement liées à l'univers filmique de la cinéaste en convoquant, par le biais de dispositifs originaux, le souvenir de ses films. Espaces de projection autant que d'introjection, il va s'agir au fil de leurs analyses de comprendre comment ces installations apparaissent pour Varda comme le lieu d'une reconquête lui autorisant une exploration renouvelée de sa propre mémoire cinématographique.

[1] *Dreams and Conflict. The Dictatorship of the Viewer* (50ème Biennale de Venise – dir. Francesco Bonami). L'installation s'intégrait alors dans la programmation du projet collectif *Utopia Station*, mené par les trois directeurs artistiques Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist et Rirkrit Tiravanija.

[2] *Le Spectacle du Quotidien* (10ème Biennale de Lyon – dir. Hou Hanru). Outre ces expositions, divers centres d'art ou galeries en France et à l'étranger consacrent le travail de l'artiste depuis 2003 : Taipei, Munich, Montréal, Gand, Moscou, Bâle, Lille, Avignon, Sélestat, entre autres.

1. CINÉASTE EN PROMENADE

Patatutopia se présente sous la forme d'un triptyque vidéographique composé de trois films diffusés simultanément sur un support monumental en forme de polyptyque ouvert. Les projections qui

alternent entre diaporamas photographiques et vidéographiques dévoilent une série de gros plans sur différentes formes et espèces de pommes de terre [3]. Sur le panneau central apparaît une vieille patate-cœur germée. Sur chacun des volets latéraux, Varda s'est amusée à capturer les variations de radicelles et de repousses des tubercules filmées dans un état avancé de pourrissement. Au sol de l'installation, ont été arrangés près de sept cents kilogrammes de pommes de terre de telle sorte à former un tapis hexagonal. L'espace d'exposition est plongé dans l'obscurité, éclairé par la seule puissance réfléchissante des trois films projetés. La pénombre suffit à exacerber la sculpturalité des légumes qui prennent alors un aspect or et bronze. Sous l'effet combiné de la durée de l'exposition et de la température à l'intérieur du centre d'art, les solanacées sont elles-mêmes soumises à un processus de germination identique à celui enregistré par les trois vidéos. Aux turgescences et enflures colorées projetées répondent donc les centaines de pommes de terre au sol dont on peut commencer à voir percer les racines adventives à travers les peaux. La combinaison du polyptique et du parterre de pommes de terre double ainsi l'œuvre d'une complexité additionnelle en confrontant le spectateur à la perception de temporalités plurivoques. Celui-ci peut discerner le temps réel et lancinant de la décomposition des légumes, dont l'apparente immobilité du matériau soumis au travail de métamorphose renvoie à l'idée que « les patates sont [déjà] des images en mouvement » [4]. Corps tout à la fois dur et modulable, la pomme de terre est une matière projective capable de rendre compte dans la plasticité de sa surface de l'agissement du temps.

[3] Nous nous permettons, dans la suite de ces pages, d'employer le terme familier de « patate », couramment utilisé par Varda au cours des entretiens qu'elle consacra, et fréquemment employé dans la plupart des textes critiques qui ont accompagné les catalogues de ses expositions.

[4] Dominique Païni, « Agnès Varda et l'invention du " Dévédart " », in *Agnès Varda. Y'a pas que la mer*, dir. M. Valles Bled, Sète, Musée Paul Valéry / Éditions au fil du temps, 2001, p.40.



← **Patatutopia**
Agnès Varda (2002)

Vidéoprojections, panneaux en bois, pommes de terre, dimensions variables.

Agnès Varda a eu l'occasion de rappeler comment l'idée de *Patatutopia* était née au cours du tournage de son documentaire *Les Glaneurs et la Glaneuse*. Réalisé en 2000, le film décrit les usages contemporains du ramassage et du déchetisme. Portraits après portraits, Varda dépeint le quotidien d'hommes et de femmes contraints, ou ayant fait le choix, de ratisser les champs récoltés ou les marchés urbains désertés en quête de restes à consommer ou de rebuts à restaurer. À la campagne, Varda s'intéresse tout particulièrement à la tradition du glanage, interrogeant au fil des communautés rencontrées leur rapport à ce geste archaïque. C'est notamment au hasard de son exploration de la Beauce que la réalisatrice se prend d'affection pour les fameuses patates en forme de cœur abandonnées en bordure de champs. Agnès Varda va tout d'abord les filmer avant de les collecter à son tour, dans l'attente de ce que sera quelques années plus tard son installation *Patatutopia*.

Ce qui intéresse la réalisatrice n'est pas tant de dresser un portrait misérabiliste de la pauvreté en France que de réinscrire le glanage dans sa pratique sociale et contemporaine, la beauté éthique du phénomène tenant autant de la perpétuation d'une communion saisonnière avec la nature que de sa réactualisation comme héritage vernaculaire. Le film est ainsi tout à la fois une étude sociologique sur la pratique du ramassage et une expérience de cinéma direct qui fait de la technique du documentaire le premier outil de collectage de la cinéaste. Aux fruits et légumes cueillis à même la terre répondent les images capturées à la fortune de l'enquête filmique. Le concept de glanage se poursuit jusque dans le travail d'exploration sensitive de la caméra de Varda, la réalisatrice n'hésitant pas à soumettre son processus de filmage à un schéma aléatoire.

Les faux-raccords et coupes brutales vont ainsi s'enchaîner tout au long du film témoignant du projet de la réalisatrice de ne pas indexer le développement de son documentaire à un récit autre que celui produit par sa propre errance. Peu importe qu'il faille sans cesse revenir sur ses pas ou quitter un lieu pour en explorer géographiquement un autre. Le film est rythmé par les découvertes de la cinéaste. Si bien que le montage semble ne rendre compte que des improvisations d'un tournage échelonné sur plusieurs saisons. Les scènes de jeu ou d'ennui qui alternent avec les séquences d'exploration de la campagne française, manifestent en ce sens cette emprise du réel sur le récit du documentaire. La caméra d'Agnès Varda fait de la digression même le processus opératoire du déploiement narratif du long-métrage. C'est ce qui ressort d'une partie de raquette inopinément engagée au début du film entre la cinéaste et le cache de l'objectif de sa caméra portative. « *Où s'arrête le jeu ? Où commence l'art ?* » se demande Agnès Varda. Instant dérisoire qui est reconduit lors des séquences sur autoroute où Varda s'essaye à attraper de la main les camions qui traversent son champ de vision. Jeu et mouvement semblent avoir partie liée avec l'idée qu'Agnès Varda se fait du cinéma. La cinéaste insistera d'ailleurs sur ces images en mouvement qui reviendront régulièrement dans son film, comme pour souligner l'idée qu'un documentaire se construit avant tout sur le préalable d'une expérience cinématique du regard [5].

[5] Ce que Mireille Brioude reconnaît autrement dans le travail de Varda comme la condition d'une « mise en scène du je, [d'] une sorte d'autobiocinétique. » Mireille Brioude, « Phèdre au labyrinthe : cinématique du Je », in *Création au féminin - Volume 2 : Arts visuels*, dir. M. Camus, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2006, p.21.



← *Les Glaneurs et la Glaneuse*
Agnès Varda (2000)

Cette exploration par la vision est redoublée lorsque la cinéaste arrête sa caméra dans les musées qu'elle glane sur sa route. Le documentaire fait alors l'objet d'une autre forme de déplacement à travers quelques œuvres célèbres. Citons au hasard de leurs apparitions dans le film, *La Glaneuse* de Jules Breton au musée d'Arras, *Le Retable des Sept Sacrements* de Rogier van der Weyden à Beaune, *Les Glaneuses fuyant l'orage* d'Edmond Hédouin à Villefranche-sur-Saône, des reproductions de Rembrandt – dont Varda nous apprend qu'elles ont été trouvées dans un grand magasin à Tokyo – un autoportrait de Maurice Utrillo exposé dans l'ancien hôtel de ville de Sannois, un catalogue feuilleté de Louis Pons et une simple huile anonyme chinée chez un brocanteur [6]. Ce retour sur

[6] S'ajoutent à cela un passage par la Fondation Cartier à Paris ainsi qu'une visite du *Jardin des Merveilles* de Bohdan Litnianski à Viry-Nouveau.



← *Les Glaneurs et la Glaneuse*
Agnès Varda (2000)

l'histoire de la peinture participe d'un principe de cinécriture que Varda avait déjà exploré au début de son travail de cinéaste. Mot-valise imposé par la cinéaste dès la sortie de son premier long-métrage *La Pointe Courte* (1955), le concept de cinécriture permet à la réalisatrice de développer à travers ses films et ses installations un processus de mise en scène soutenu par l'idée de fragmentation scripturale. Pour Varda, la construction de son cinéma voit dans l'image le remplacement du verbe selon un processus de signification de la pensée qui envisage le cinéma comme genre littéraire.

Le découpage, les mouvements, les points de vue, le rythme du tournage et du montage ont été choisis et pensés comme les choix d'un écrivain, phrases denses ou pas, type de mots, fréquence des adverbes, alinéas, parenthèses, chapitres continuant le sens du récit ou le contrariant, etc. En écriture c'est le style. Au cinéma, le style, c'est la cinécriture, explique la cinéaste. [7]

Avec *Les Glaneurs et la Glaneuse*, ce concept de cinécriture s'est mué en une pratique du glanage permettant à Agnès Varda de formaliser, par le contre rendu de son errance, l'échelonnement d'une pensée en images, faite d'interruptions et de reprises. Cette exploration filmique va trouver avec *Patatutopia* un nouveau moyen d'effectuation, l'installation se voulant de façon semblable l'histoire d'une cinéaste en promenade qui cherche à réinscrire son corps dans une autre communauté du cinéma, celle des artistes contemporains.

[7] Agnès Varda, *Varda par Agnès*, Paris, Editions des Cahiers du cinéma, 1994, p.14.

2. PEAU DE CHAGRIN

De manière récurrente, dans *Les Glaneurs et la Glaneuse*, Agnès Varda apparaît à l'écran. Ce procédé d'autofilmage est rendu d'autant plus significatif à mesure des apparitions répétées de sa main dans le champ de la caméra. Caressant le monde qu'elle enregistre pour en capter les effets et les indices, signant chaque objet qu'elle contacte au hasard de ses trouvailles, cette main va constituer à elle seule un répertoire formel et symbolique dans lequel la cinéaste puisera à sa guise. Main modelée par l'image filmique, moulée dans le temps du documentaire, main-monument, enfin qui assure la transmission de sa mémoire, la main de Varda est en elle-même une pluralité signifiante. C'est sans doute aussi pour cela que la réalisatrice préféra délaissier les encombrantes machineries classiques, dont la technique l'aurait privée de cet usage manuel. L'emploi de cette petite caméra portable semble constituer pour la cinéaste une sorte de retour aux origines, la ramenant aux premiers temps du cinéma, lorsque le film était plus que jamais un matériau malléable. Cette main est par ailleurs rarement seule, le plus souvent associée à un sujet – une pomme de terre, un camion –, ou au reste du corps de la cinéaste, dans les plans en particulier où celle-ci s'essaye à filmer d'une main son autre main ramassant une patate-cœur.

La pelure de la patate, ses rides, renvoie métaphoriquement à l'épiderme de la cinéaste. La fonction des rides du tubercule, en se substituant aux sillons et aux ravines de la peau de la glaneuse, est d'assurer le surgissement des traces de sa mémoire tactile. Varda se parle en même temps qu'elle nous parle et qu'elle parle au monde.

(...) [La main] est susceptible de se tendre et de se durcir, de même qu'elle est capable de se mouler sur l'objet. Ce travail a laissé des marques dans le creux des mains, et l'on peut y lire, sinon les symboles linéaires des choses passées et futures, du moins la trace, et comme les mémoires de notre vie ailleurs effacée, peut-être aussi quelque héritage plus lointain. [8]

Ce motif de la patate-cœur, en assurant la liaison avec l'épiderme de l'artiste, situe par ailleurs *Les Glaneurs et la Glaneuse* dans la lignée de ses films antérieurs. Dès 1958, avec son court-métrage *L'Opéra-Mouffe*, Varda, alors enceinte de sa fille Rosalie, laissait dévoiler l'image de son ventre bombé. Apparaissait, dès le plan suivant, l'image d'une citrouille filmée en gros plan et immédiatement éventrée d'un coup de lame. Cette peau maternelle s'opposera, quarante ans plus tard, à l'épiderme froncé des mains de la cinéaste sous la forme d'un retour métonymique tendu entre création filmique et processus de cinécriture. En l'espace de quelques décennies, l'image de ce corps empli vient substituer la mémoire de son relief à celui du tubercule, et le sol labouré à la rondeur de l'abdomen. Cette démonstration d'un temps replié sur lui-même trouve dans la métaphore du légume la justification d'une facétie proprement vardienne qui passe par la représentation d'un temps conscientisé que la cinéaste sait s'épancher inéluctablement : « Mais tout de même il y a mes cheveux et mes mains qui me disent que c'est bientôt la fin. » [9] La peau de la main se pose comme un écran intermédiaire entre la surface de la terre et la surface de l'œil, se muant elle-même en pellicule filmique pour mieux adhérer à la surface du monde [10]. L'épiderme filmé devient, dans son apparence phénoménale, le support de dévoilement, parfois violent, d'une intimité objectivée par une certaine vérité : celle pour la réalisatrice de ne plus se reconnaître.

Et puis ma main en détails. C'est ça mon projet. Filmer d'une main mon autre main. Rentrer dans l'horreur. Je trouve ça extraordinaire. J'ai l'impression que je suis une bête. C'est pire je suis une bête que je ne connais pas. [11]

À la fois substance absolue et matière sensible, la peau filmée est pour Varda la pellicule de sa propre mémoire suspendue à un équilibre délicat et capable d'assurer en retour le passage du concept d'autofiction à celui d'autoportrait. Lors des inaugurations de ses expositions à la biennale de Venise en 2003 et à la galerie Martine Aboucaya en 2005, Agnès Varda avait pris le parti de se travestir en pomme de terre géante. Le costume en résine qui dissimulait des petits hauts parleurs permettait notamment d'entendre la voix de la cinéaste réciter en refrain une liste de différentes espèces de pommes de terre. Une fois les performances achevées, le déguisement était exhibé sur un mannequin lui-même surmonté d'un autoportrait photographique de la réalisatrice. Performance et cinéma sont les lieux d'une réconciliation de l'artiste avec elle-même, la réponse apaisée d'un corps accueillant le régime de sa propre vieillesse : « Non ! Non ! Ce n'est pas ô rage ! Ô désespoir ! Ce n'est pas ô vieillesse ennemie ! Ce serait peut être même ô vieillesse amie. » [12]

3. "JE" EST UNE ÎLE

Avec *La Cabane de l'échec*, Agnès Varda prolonge le travail amorcé sur *Patatutopia* en déplaçant de nouveau le spectateur dans un environnement dédié à son cinéma. L'installation, exposée en

[8] Henri Focillon, « L'éloge de la main », in *Vie des formes*, [1943], Paris, Quadrige / PUF, 2004, p.105.

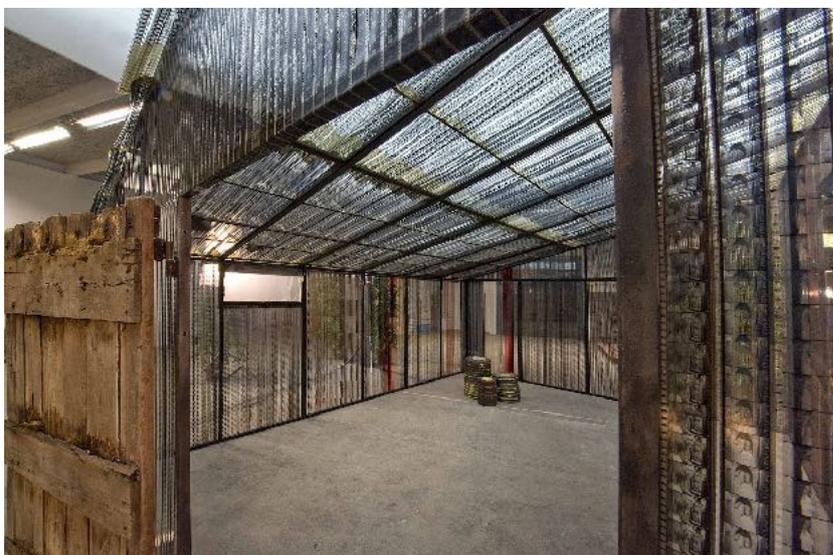
[9] Propos d'Agnès Varda extraits de son film *Les Glaneurs et la Glaneuse*.

[10] Cette peau, c'est aussi celle de la main de Jacques Demy, dissimulée derrière l'une des fenêtres de l'installation *Souvenir de Noirmoutier*, présentée en 2006 au sein de l'exposition *L'Ille et Elle*. Varda la filme affectueusement, empoignant du sable sur la plage et le déversant lentement entre ses doigts. L'image n'a d'autre fonction que de signifier l'inexorabilité de la maladie du cinéaste, le sida dont il est en train de mourir. La main pour Varda est l'outil du hors champ, cette portion de l'image où se logent les disparus.

[11] Propos d'Agnès Varda extraits de son film *Les Glaneurs et la Glaneuse*.

[12] Idem.

2006 dans le cadre de *L'île et Elle* à la Fondation Cartier, n'est ni plus ni moins une cabane à l'intérieur de laquelle le spectateur peut pénétrer, circuler et se reposer. Les murs et le toit sont construits à partir d'une structure en acier et en plexiglas maintenant et arrangeant verticalement des bandes de celluloid. La pellicule est extraite du film *Les Créatures* [13] réalisé par Varda en 1966. À côté de l'édifice est installée une table de montage, de type Moviola, chargée des mêmes fragments de long-métrage. Comme c'était déjà le cas avec *Patatutopia*, l'œuvre s'inscrit dans la continuité d'un travail d'autofiction qui opère un retour sur son cinéma. Il faut ainsi rappeler que *Les Créatures* fut un terrible échec commercial et critique. Entre dérisoire et intime, ce rappel dans le titre même, *La Cabane de l'échec*, compose les différents énoncés d'une mise en abyme. L'installation impose un exercice à la fois rhétorique et physique d'exploration intime de la mémoire de la réalisatrice, invitant le spectateur à une conversation avec elle-même. Au fur et à mesure de la découverte de l'œuvre s'impose ainsi progressivement l'idée d'une expérience mentale de la déambulation, tout à la fois tournée vers la contemplation et constitutive d'un déplacement du public à l'intérieur de cette mémoire. Une mémoire qui ne peut se défaire pour Varda du lieu même de Noirmoutier où fut tourné *Les Créatures*.



C'est sur cette île que la cinéaste, mère et épouse, a vécu avec sa famille. Agnès Varda y réalisa elle-même trois de ses films : *Les Créatures* (1966), *Quelques veuves de Noirmoutier* (2004) présentés parmi les œuvres exposées de *L'île et Elle*, ainsi que *Les Plages d'Agnès* (2008). En même temps qu'elle contribue à réactualiser le souvenir de son cinéma, Agnès Varda recompose son histoire personnelle en prenant Noirmoutier comme matrice d'un alphabet de signifiants intimes. Le titre de l'installation participe en premier lieu à cette souvenance. *La Cabane de l'échec* se pose contre l'amnésie en plaçant le spectateur à l'intersection des relations dialectiques produites par sa découverte de la mémoire d'Agnès Varda. La cabane est cet entre-lieu [14] mémoriel à l'intérieur duquel le public est amené à habiter le cinéma qui y demeure. Site concret, en même temps que producteur de virtualité, l'installation de Varda élabore la condition d'un examen sur l'histoire passée de son film, si traumatisante soit-elle. D'où la puissance mémorative que prennent les fragments de pellicule en étant délocalisés dans l'installation jusqu'à servir à son édification. Cette réappropriation du film en tant que matériau doit être analysée à nouveau comme la continuation d'une pratique du glanage. « En vraie glaneuse, explique-t-elle, j'ai récupéré les copies abandonnées de ce film et on a déroulé les bobines. » [15] En faisant ainsi adhérer la pellicule à sa propre histoire, la cinéaste prend la matrice filmique comme nouveau matériau à partir duquel renouveler son cinéma.

[13] Le film décrit la vie d'Edgar (Michel Piccoli) et de Mylène (Catherine Deneuve), reclus dans un fort désaffecté de Noirmoutier. Loin des autres insulaires, l'homme se consacre à l'écriture d'un roman tandis que son épouse, devenue muette à la suite d'un accident d'automobile, se prépare à donner naissance à leur premier enfant. Au hasard de ses explorations de l'île, Edgar rencontre une série de personnages qui deviennent rapidement les créatures oniriques de son livre. Progressivement, réalité et imaginaire s'entremêlent dans l'esprit de l'écrivain. Des faits curieux se produisent, touchant les îliens qui semblent perdre le contrôle d'eux-mêmes. En véritable démiurge, Edgar se met à inventer une partie d'échec qui va provoquer d'irréversibles bouleversements sur l'île.

← *La Cabane de l'échec*

Structure acier, panneaux de plexiglas, pellicule 35 mm, Boîtes fer blanc, table de montage (Moviola), dimensions variables.
Agnès Varda (2006)

[14] *La Cabane de l'échec* serait aussi cet espace de « l'entre-images », tel que définit par Raymond Bellour et dont la description semble en tout point illustrer l'analyse que nous proposons de l'installation : « [L'entre-images est un] lieu, physique et mental, multiple. À la fois très visible et secrètement immergé dans les œuvres, remodelant notre corps intérieur pour lui prescrire de nouvelles positions, il opère entre les images, au sens très général et toujours singulier du terme. Flottant entre deux photogrammes comme entre deux écrans, entre deux épaisseurs de matière comme entre deux vitesses, il est peu assignable : il est la variation et la dispersion même. (...) C'est-à-dire une réalité du monde, aussi virtuelle et abstraite soit-elle, une réalité d'image comme monde possible. » Raymond Bellour, *L'Entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris, Editions de la Différence, 2002, p.14.

[15] Agnès Varda, *Les plages d'Agnès, texte illustré du film d'Agnès Varda*, Montreuil-sous-Bois, Les éditions de l'œil, 2010, p.99.

La forme même de l'installation appelle en ce sens de multiples significations, tout à la fois environnement clos et propice à l'isolement, son architecture en fait un espace dédié à la méditation cinématographique. Selon que l'on se trouve à l'intérieur ou à l'extérieur de l'habitat, il est possible de lire précisément les photogrammes rétro-éclairés sur les rubans de celluloïd. La cabane est donc déjà un espace filmique de par la combinaison qu'elle assure entre la pellicule cinématographique et la forme architecturée de l'abri. « C'est du cinéma, commente Agnès Varda, puisque la lumière est retenue par des images. C'est une cabane puisqu'on peut s'y abriter en rêvant aux films qui nous ont plu. » [16] Ce cinéma, sous l'apparence des fractions de films débobinés, est en outre susceptible d'être appréhendé selon deux modalités : dans la petitesse des photogrammes alignés sur le celluloïd et dans la monumentalité imposée par l'architecture de la cabane à l'intérieur de l'espace d'exposition. La matérialité pellucide de cette structure laisse passer la lumière autant qu'elle l'arrête ou la fait rejaillir. Enveloppante, la cabane n'est plus un simple abri, elle est déjà une totalité architecturante dont l'apparence diaphane irradie le hall principal de la Fondation Cartier. La présence massive de la porte en bois est là pour rompre l'illusion et redonner à l'architecture une matérialité suffisante pour ne pas oublier que l'œuvre est d'abord une sculpture. Ce qui est en jeu avec *La Cabane de l'échec* est la démonstration d'un phénomène de dépassement du spectacle des images en mouvement à la faveur d'une subversion du dispositif d'exposition. Cette condition à l'expérience cinématographique s'exprime au travers des photogrammes exposés qui paraissent s'animer par friction sur les murs de l'édifice en produisant une sensation de mouvement [17]. L'exhibition de cette peau filmique, matrice primaire et constitutive de l'illusion cinématographique, constitue pour la réalisatrice autant de moyens de mettre un peu plus son cinéma à l'épreuve. Car ce qui transparaît de *La Cabane de l'échec*, comme du film *Les Créatures*, est avant tout l'idée d'un cinéma dominé par une sorte d'inquiétude métaphysique. Voilà peut-être le dessein d'Agnès Varda qui trouve dans le cinéma un art à réinterroger. En manipulant ainsi le matériau cinématographique, la cinéaste redouble la poétique de son œuvre en privant le film de l'illusion qui lie la perception de ses images à leur défilement. La radicalité du dispositif fait la démonstration d'un temps arrêté qui offre les conditions d'une nouvelle expérience cinématographique. Les photogrammes, figés derrière leur cloison de plexiglas, n'existent plus qu'en tant que signes d'une conscience qui cherche à retrouver dans l'engourdissement de ces images un mode de représentation semblable à une technique d'embaumement. Raymond Bellour fait ainsi remarquer à quel point cet immobilisation de l'image cinématographique paraît traumatique parce qu'elle joue fondamentalement « (...) avec l'arrêt de mort – son point de fuite et en un sens le seul réel (nous savons tous qu'un mort devient une statue de cire, un fragment d'immobile). » [18] Rappelons que jusqu'à l'utilisation du celluloïd puis du film polyester, la pellicule cinématographique était produite en nitrate de cellulose, baptisé « film-flamme » par les projectionnistes. À l'instant où le film s'arrêtait durant un temps trop long devant la lucarne éclairée du projecteur ou bien qu'il était mis au contact d'une source de chaleur, il s'enflammait. Parce que stopper le défilement de la pellicule revient à provoquer sa destruction, il faudrait déduire de l'exposition des bandes de photogrammes à l'intérieur de l'installation la conjuration d'une angoisse dont l'origine est à chercher dans l'histoire du cinéma. L'exposition des bobines de film des *Créatures* introduit de fait dans *La Cabane de l'échec* l'idée d'une survivance, le long-métrage devant dorénavant être appréhendé selon les conditions d'une nouvelle expérience esthétique qui tend à jouer avec sa propre disparition.

Ce qui compte dans l'image, écrit Gilles Deleuze, ce n'est pas le pauvre contenu, mais la folle énergie captée prête à éclater, qui fait

[16] Agnès Varda citée in Thierry Raspail, *Le spectacle du quotidien - Xème Biennale d'art contemporain de Lyon*, Dijon, Presses du réel/ Paris : Centre national des arts plastiques, Coll. Catalogue, 2009, ouvrage non paginé.

[17] La linéarité des photogrammes sur la pellicule évoque ici la sensation immatérielle d'un flux ou d'un balayage électronique. L'installation n'est ainsi pas sans rappeler la série des *Frozen Film Frames* (1966-1976) du plasticien et cinéaste expérimental Paul Sharits. Ces œuvres, qui se rapprochent formellement de tableaux, sont réalisées à partir de collages de fragments de pellicule préalablement impressionnés en plages de couleur variées et accrochés au mur selon un agencement vertical.

[18] Raymond Bellour, *L'Entre-images*. Photo. Cinéma. Vidéo, op cit, p.13.

que les images ne durent jamais longtemps. Elles se confondent avec la détonation, la combustion, la dissipation de leur énergie condensée... (...) L'image finit vite et se dissipe, parce qu'elle est elle-même le moyen « d'en finir ». [19]

L'arrêt sur image, tout en suspendant le mouvement du film pour que celui-ci gagne en visibilité, ouvre son interprétation à une nouvelle forme de virtualité. Marqué d'une périssabilité sous-jacente, il semble que le cinéma d'Agnès Varda ne se relate qu'en conséquence de sa disparition, à l'image peut-être du tumulus de sable que la cinéaste fit bâtir plus loin dans l'exposition *L'île et Elle*, en souvenir de sa chatte Zgougou disparue.

[19] Gilles Deleuze, *Quad et autres pièces pour la télévision* suivi de *L'Épousé*, Paris, Minuit, 1992, p.76.

DÉSŒUVRER L'EXPRESSIVITÉ DU MÉDIUM CINÉMATOGRAPHIQUE

À PROPOS DE "VOYAGE À TOKYO" DE YASUJIRO OZU

Pendant le tournage de [*Gosses de Tokyo*] je décidai de ne jamais utiliser le fondu et de terminer chaque scène « cut ». Je n'ai jamais utilisé de fondu depuis, n'est-ce pas ? Le fondu n'est pas un élément de la « grammaire cinématographique » mais simplement une propriété de la caméra.

– Ozu Yasujirō [1]

écrit par **Suzanne Beth**

1. Résistance et désœuvrement

Paru il y a quelques années, un court texte de Giorgio Agamben se penche sur les rapports entre art et résistance, dont le titre, « Qu'est-ce que l'acte de création », reprend délibérément celui d'une conférence prononcée trente ans plus tôt par Gilles Deleuze devant les étudiant·e·s de la FÉMIS. La description de l'œuvre d'art comme acte de résistance se trouvait en effet au cœur du propos de Deleuze, qui le conduisait notamment à distinguer le cinéma du régime de la communication. Élaborant sa pensée avec et contre celle de Deleuze, Agamben aborde la résistance en jeu dans les images à partir de l'idée au cœur de sa pensée, le désœuvrement, dont il formule ainsi la part esthétique – et à vrai dire, on va le voir, indissociablement éthique et esthétique.

Les implications artistiques de sa conception du désœuvrement, discutées de manière récurrente mais relativement éparse dans le travail d'Agamben, a constitué de texte en texte une ligne de pensée développée à l'ombre de sa grande série « Homo sacer » pour finalement occuper le centre du dernier ouvrage la composant, *L'usage des corps (Homo sacer, IV, 2)*. Procédant à une généalogie de la gouvernementalité, l'ensemble de cette recherche s'intéresse aux modalités par lesquelles le pouvoir a pris, dans l'Occident moderne, la forme d'un gouvernement des personnes – ou, pour

[1] La citation date de 1958. En français, elle se trouve dans « Pour parler de mes films », *Positif* no. 203, 1978, p. 20.

reprendre un terme ayant désormais pénétré tous les pans de la vie, celle d'une « gestion » de nos capacités. De ce point de vue, concevoir des « images indociles » à partir de ce vaste champ de réflexion revient donc à considérer ce que peuvent être des images ingouvernables.

Cet enjeu peut également s'énoncer en soulignant que, dans la proposition d'Agamben, le cinéma est abordé depuis l'angle de l'action, de la pratique, comme « acte poétique [2] ». Sa réflexion sur le potentiel de résistance des images s'inscrit ainsi dans la lutte qu'il mène dans l'ensemble de son travail contre l'imaginaire d'efficacité et d'optimisation qui commande la conception moderne de l'agir, domine notre monde et le détruit. Il fait front avec ce qui échappe au règne des fins, des « à quoi ça sert ? » et donne à sentir, très concrètement, le fardeau d'une vie remplie par l'actualisation mur à mur de ce qui est possible. Dans « Sur ce que nous pouvons ne pas faire », un autre texte écrit en écho à la pensée deleuzienne, il écrit :

Il est arrivé à Deleuze de définir l'opération du pouvoir comme l'acte de séparer les hommes de ce qu'ils peuvent, c'est-à-dire de leur puissance. [...] Il y a, cependant, une autre opération du pouvoir, plus insidieuse, qui n'agit pas immédiatement sur ce que les hommes peuvent faire — leur puissance — mais sur leur impuissance, sur ce qu'ils ne peuvent pas faire, ou, plus exactement, sur ce qu'ils peuvent ne pas faire. [...]

Séparé de son impuissance, privé de l'expérience de ce qu'il peut ne pas faire, l'homme contemporain se croit capable de tout et répète son jovial « pas de problème » et son irresponsable « ça peut se faire » au moment précis où il devrait plutôt se rendre compte qu'il a été assigné de manière inouïe à des forces et à des processus sur lesquels il a perdu tout contrôle. Il est devenu aveugle, non pas à ses capacités, mais à ses incapacités, non à ce qu'il peut faire, mais à ce qu'il ne peut pas ou peut ne pas faire [3].

Ces remarques appellent donc un examen de ce qu'implique le paradigme de la création comme désœuvrement, dans lequel toute puissance de créer demeure auprès d'une impuissance à créer ou, plutôt, d'une puissance de décréation. La création (cinématographique) n'y est pas conçue comme l'effectuation d'une possibilité expressive et de sa transformation sans reste en acte — en un plan, en une œuvre —, mais s'y trouve décrite en des termes qui déposent le registre volontariste de la décision et du choix, au bénéfice, on le verra, d'une certaine passivité en jeu dans l'acte créateur.

Ces considérations s'ancreront dans l'analyse d'une scène de *Voyage à Tokyo*, réalisé en 1953 par le cinéaste japonais Ozu Yasujiro. Cet exemple remarquable de la logique de désœuvrement à l'œuvre dans la réalisation d'Ozu concerne les rapports du cinéma au mouvement et se noue autour des deux seuls travellings du film, qui encadrent la scène. Rarissimes dans les films d'Ozu à cette date, ils attirent l'attention parce qu'ils ne donnent lieu ni à une modification du point de vue ni à une clarification dramatique ; plus encore, la composition des images demeure étonnamment stable malgré le déplacement de l'appareil. S'accompagnant ainsi d'une désactivation de leurs effets, ces travellings interrogent la capacité, censément emblématique, du cinéma à montrer le mouvement.

2. Sur la passerelle d'Ueno : qu'est-ce qu'un mouvement ?

Située à peu près à la moitié de *Voyage à Tokyo*, la scène en question s'inscrit dans le traitement du rapport malheureux entre monsieur et madame Hirayama, un couple vieillissant d'une petite ville de l'ouest du Japon (Onomichi) et Tokyo, où habitent désormais leurs

[2] Giorgio Agamben, *Le feu et le récit*, 2015, p.45.

[3] Giorgio Agamben, *Nudités*, Paris : Payot & Rivage, 2009, p. 77 & 79.

enfants devenus adultes [4]. Leur séjour dans la capitale ne donne pas lieu aux retrouvailles espérées mais à une forme d'abandon, qui s'affirme impitoyablement dans cette séquence. Elle précède en effet le moment où, chassé-e-s de chez leur fille aînée, les parents iront rejoindre les personnes chez qui chacun.e espère pouvoir passer la nuit, madame Hirayama ira chez la veuve de leur fils cadet, Noriko, et son mari retrouver un ancien ami d'Onomichi installé à Tokyo. Les parents s'apprêtent donc à se séparer dans cette ville inconnue sans l'assurance de trouver un lieu accueillant où coucher ce soir-là. Cette question angoissante est abordée dans le dialogue qu'ils échangent sur une passerelle bordée d'un muret surplombant les voies de chemin de fer de la gare d'Ueno. Le père commente l'immensité de la ville qui s'étend en contrebas et sa femme lui répond en décrivant Tokyo comme un lieu dangereux parce qu'on ne peut s'y repérer : non seulement on risque de s'y perdre, mais alors il serait impossible de se retrouver. Leur échange n'est pas suivi du contrechamp qu'il semble appeler : Tokyo n'apparaît pas dans le regard porté sur elle, absence caractéristique de la manière dont le film élabore la rencontre impossible des vieux parents à la métropole. Cette séquence porte à son maximum la détresse des personnages : bien que les mots de la mère soient au conditionnel, ils décrivent en fait assez précisément leur situation effective, perdu-e-s et isolé-e-s dans cette ville qui ne les a pas accueilli-e-s.

[4] En fait, parmi leurs cinq enfants, deux habitent Tokyo : leur fils aîné, Kōichi, qui est médecin, marié à Fumiko et père de deux garçons (Minoru et Isamu) ; leur fille aînée, Shigé, qui est propriétaire d'un salon de coiffure et mariée à monsieur Kaneko. Noriko, la veuve de leur fils cadet, Shōji, mort à la guerre, vit également à Tokyo. Leur autre fils, Keizō, habite Osaka. Leur benjamine, Kyōko, qui est institutrice, vit toujours avec eux, à Onomichi.



**Maintenant,
nous sommes des sans-abri.**

← Monsieur et madame Hirayama constatent qu'ils n'ont nulle part où dormir la nuit suivant leur retour de la station thermale d'Atami. L'échec des retrouvailles avec leurs enfants tokyôites s'inscrit topologiquement dans la rencontre impossible avec la ville.

Or, l'extrémité à laquelle les parents sont rendu-e-s à ce moment-là n'est pas la seule chose qui attire l'attention sur la séquence de la passerelle d'Ueno, qui est ouverte et close par les deux seuls travellings du film, tous les autres plans étant fixes ainsi qu'il est d'usage dans les films d'Ozu à cette date. Ces mouvements d'appareil se remarquent d'autant plus que ni l'un ni l'autre ne sert à clarifier le trajet des personnages entre les deux points de vue depuis lesquels ils sont filmés : d'abord assis-e-s l'un-e à côté de l'autre devant le temple de Kan'eiji, ensuite debout sur la passerelle évoquée plus haut. Bien que proches dans la géographie de la ville, les deux emplacements ne sont pas situés l'un par rapport à l'autre, le hiatus entre eux demeure béant et la juxtaposition des deux plans fait surtout ressortir leur composition contrastée. Alain Bergala remarque de fait que les figures cinématographiques usuelles auxquelles Ozu a de moins en moins recouru, comme le travelling ou le panoramique d'accompagnement, sont celles « par lesquelles se gère ordinairement au cinéma l'illusion de l'antériorité du filmé sur le

filmage [5] » particulièrement par l'établissement d'un espace filmique homogène et cohérent. Comment comprendre la présence des deux mouvements d'appareil qui encadrent cette scène ?

[5] Alain Bergala, « L'homme qui se lève ». *Cahiers du cinéma*, n° 311 (mai). 1980. p. 25-29, p. 26.



← Le déplacement des parents depuis le temple de Kan'ei-ji vers la passerelle qui surplombe les voies de chemin de fer est monté cut, sans que les deux lieux soient situés l'un par rapport à l'autre.



Le premier travelling se déplace latéralement de la gauche vers la droite le long d'une succession serrée de piliers en pierre pour s'immobiliser une fois les parents entré-e-s dans le champ, qui sont alors cadré-e-s depuis le point où la caméra s'est arrêtée, à une dizaine de mètres d'eux, pratiquement de dos, assis-e-s devant le temple. Le mouvement de la caméra semble avoir pour seule fonction de faire apparaître les personnages dans le champ en créant une forme de suspension précédant leur apparition, la rareté des mouvements d'appareil dans le film (il s'agit du tout premier) en faisant un événement en soi. Celui-ci se caractérise toutefois par une tension entre le mouvement de la caméra, qui est tout à fait perceptible, et une forme de stabilité dans la composition tenant au caractère répétitif, pratiquement sériel, de la structure filmée. Il paraît ainsi plus marqué par la reprise et la réitération que par la modification, et le mouvement de la caméra s'arrête quand la composition du plan change véritablement, puisque le moment où la série de piliers se termine correspond à l'entrée du couple dans le champ.



← Le tout premier traveling de *Voyage à Tokyo* longe une série de piliers (premier photogramme) et s'arrête lorsque le couple Hirayama apparaît, assis au loin, de trois-quarts, mangeant un morceau devant le temps de Kan'ei-ji (second photogramme).



Le second travelling, qui clôt la séquence, suit les personnages qui marchent sur la passerelle surplombant les voies de chemin de fer. Succédant au plan rapproché au cours duquel les parents ont évoqué l'immensité de la ville, le travelling les suit en légère contre-plongée le long du muret qui bloque la vue. Démarrant quand le père s'éloigne du muret et se met en marche, suivi de sa femme, le mouvement de la caméra donne le sentiment d'être tributaire de celui des personnages. À l'encontre du constat général de Bergala, il semble relever de ce que ce dernier appelle le « travail du cinéma [6] » et suggérer que le point de vue suit celui des personnages. L'effet de ce travelling intrigue toutefois parce qu'il ne fait que suivre le déplacement des personnages pendant un temps, pratiquement sans que le plan change du fait de la position relative de la caméra, des parents et du muret. Il ne produit pas de changement perceptible dans la composition du plan, qui reste concentré sur le corps en marche des personnages. Le mouvement physique de la caméra entretient une relation paradoxale avec son effet à l'image, qui tend à le nier puisque celle-ci demeure remarquablement stable. Le travelling, en outre, n'a pas pour fonction de simuler le point de vue des parents ou de suggérer qu'on s'en rapproche, rien de ce qui s'étend devant leurs yeux n'apparaît dans le champ. Il n'a pas non plus pour effet de matérialiser à l'image le lieu vers lequel ils se dirigent immédiatement

[6] *Ibid.*, p. 25.

(s'agit-il de la gare ?) : il ne possède pas de fonction d'explication ou de clarification dramatique et demeure ainsi dans l'indétermination. Ces deux travellings entretiennent donc un rapport paradoxal à deux dimensions du « mouvement » tel qu'on peut le concevoir au cinéma : d'une part ils ne produisent pas de changement visible dans le cadre pas plus qu'ils n'impliquent un avancement dramatique. En générant une forme de fixité et de stagnation, ces plans interrogent le statut du mouvement au cinéma.



← Après le dialogue entre les parents commentant l'immensité de la ville en contrebas, dont on ne verra aucune image, le second travelling du film s'enclenche à la suite des personnages en demeurant attaché à leur corps en mouvement sans que la composition de l'image ne change véritablement.



3. Rapatrier les images dans le registre du geste

Dans « Notes sur le geste », texte consacré au geste et à son ordre propre, qu'il associe directement au cinéma, Agamben s'interroge sur les rapports entre image et mouvement. Il souligne l'immobilisation particulière que tendent à opérer les images, leur tendance à sidérer : « toujours, en toute image, est à l'œuvre une sorte de ligatio, un pouvoir paralysant qu'il faut exorciser ; et c'est comme si de toute l'histoire de l'art s'élevait un appel muet à rendre l'image à la liberté du geste [7] ». Agamben évoque alors les travaux de Deleuze sur le cinéma, selon lesquels « les images

[7] Giorgio Agamben. Moyens sans fins. Notes sur la politique. Paris : Payot & Rivage. 2002, p. 66.

cinématographiques ne sont ni des “poses éternelles” [...], ni des “coupes immobiles” du mouvement, mais des “coupes mobiles” des images elles-mêmes en mouvement, que Deleuze appelle des “images-mouvement” [8] ». Agamben estime qu’à ce titre le cinéma doit résoudre cette tension des images entre immobilité et mouvement en les ramenant « dans la patrie du geste [9] ». Mais la scène de la passerelle d’Ueno invite à questionner cette identification ou tout du moins à préciser ce qu’elle désigne : la séquence interroge les conditions permettant effectivement que le cinéma rapatrie les images dans le registre du geste, ce qui n’est jamais garanti.

[8] *Ibid.*, p. 65.

[9] *Ibid.*, p. 67.

En effet, le mouvement visible n’est pas ce qui permet de sortir du risque d’immobilisation propre aux images, qu’elles soient cinématographiques ou non : on peut créer de la pétrification même en montrant des choses qui bougent. C’est ce que font de nombreuses figures cinématographiques quand elles deviennent des procédés, générant ce que Deleuze appelle un cliché, c’est-à-dire « une image sensori-motrice de la chose [10] » qui sidère et gèle la pensée. Comme le souligne Paola Maratti, « alors que pour Bergson la perception sensori-motrice était au service des besoins – légitimes – du vivant, pour Deleuze, il s’agit beaucoup moins des exigences de la vie que d’un système de valeurs qui colle à la perception même des choses et risque toujours de faire glisser la pensée dans le conformisme de la *doxa* et les affects dans des schémas préétablis [11] », la question concernant aussi bien le mouvement physique que la mobilité des émotions. Plus que des images en mouvement, ce qui est alors produit sont des images du mouvement reposant sur des enchaînements prédéterminés, tendus vers un résultat préexistant, c’est-à-dire un effet, et déterminés par lui. La *ligatio*, pour reprendre le terme d’Agamben, à l’œuvre dans les images de cinéma tient ainsi à leur identification à une pure effectivité, réduisant l’expressivité du médium à l’exécution de ces successions préétablies – et peut donc se loger sans problème dans une caméra en déplacement. Cette forme d’immobilisation des images cinématographiques est le site où esthétique et politique s’articulent.

[10] Gilles Deleuze. *Cinéma 2. L’image-temps*. Paris : Minit. 1985, p. 32.

[11] Paola Maratti. Gilles Deleuze. *Cinéma et philosophie*. Paris : PUF. 2003, p. 79.

Les images issues d’une pure exécution des capacités expressives du médium s’opposent à celles qui résultent du désœuvrement de son expressivité ou, plus précisément, elles correspondent à une neutralisation de sa possibilité à se désœuvrer. Avec la question du désœuvrement, on arrive au cœur de la pensée d’Agamben, qui trouve son origine dans la manière dont Aristote élabore le rapport entre puissance et acte dans sa *Métaphysique*. Ce qui est toutefois central pour Agamben n’est pas tant la transformation d’une puissance en acte que le rapport d’une puissance à sa propre impuissance – ou, plutôt, sa « puissance-de-ne-pas », la puissance de ne pas faire ce dont on a la capacité. Pour l’illustrer, l’exemple classique qu’Agamben donne est celui du joueur de cithare, qui a la capacité de jouer de la cithare qu’il en joue ou non. Ainsi, la puissance peut exister comme telle, indépendamment de son passage à l’acte : son actualisation n’en est qu’une possibilité. Plus encore, la puissance-de-ne-pas constitue l’expérience la plus propre de la puissance, parce qu’alors elle existe effectivement sous la forme d’une puissance ou d’une potentialité, indépendamment de son actualisation : « la puissance est [...] définie essentiellement par la possibilité de son non-exercice [12] ».

[12] *Ibid.*, p. 317.

Mode d’existence de la sphère pratique, le désœuvrement conçoit la création comme le contact d’une puissance de créer et d’une puissance de décréation ; elle témoigne ainsi d’une logique qui, au moment même où elle donne lieu à une œuvre, va à son rencontre : « une force opposée presque, qui, dans la création, résiste à la création et la défait [13] ». Cela ne signifie pas que l’œuvre ne doit pas avoir lieu ou que l’inachèvement soit valorisé pour lui-même, mais que l’œuvre tout comme l’activité qui la génère se comprennent

[13] Giorgio Agamben. *Nudités*, op. cit., p. 17.

comme un champ de forces polaires, tendu entre création et décréation. Par opposition à un acte créateur conçu comme l'exécution habile et maîtrisée d'une potentialité toujours déjà présente, qui s'épuise et se vide dans cette transformation, dans la création comme désœuvrement, la puissance expressive se maintient et demeure dans l'œuvre : « contrairement à une équivoque répandue, la *maestria* n'est pas la perfection formelle, mais, au contraire, précisément, conservation de la puissance [14] dans l'acte, sauvegarde de l'imperfection dans la forme parfaite [15] ».

Retrouvant la préoccupation deleuzienne pour le régime médiatique de la communication, Agamben souligne que c'est à ce titre que le cinéma peut faire le contraire de ce que font les médias, dans la mesure où ceux-ci « nous donnent toujours le fait, ce qui a été, sans sa possibilité, sans sa puissance, ils nous donnent donc un fait par rapport auquel on est impuissant [16] » puisque la potentialité de ne pas être ou d'être autrement y est anéantie. Maintenant la puissance au sein même de l'acte, la force de décréation caractérise ainsi la résistance à l'œuvre dans certaines images, une force qui résiste et s'oppose à l'expression et constitue donc une « résistance intime », interne à l'acte créateur [17]. La résistance ne tient donc pas principalement au sujet figuré qu'au témoignage de cette logique et de ce rapport à notre puissance pratique. Dans la scène de la passerelle d'Ueno, les travellings ne sont pas mobilisés comme des moyens de fabriquer des images où des choses, des personnages, un paysage bougent. Leur réalisation, en montrant avant tout une tension entre mobilité et immobilité, propose une pensée du mouvement cinématographique irréductible à l'exploitation d'une possibilité technique du médium – la caméra mobile – qu'il s'agirait de mettre en œuvre habilement.

4. Résistance des images et passivité

Cette élaboration de la résistance conduit à considérer de nouveau l'idée de geste, qui, en tant que « ce qui reste inexprimé dans chaque acte inexpressif [18] », désigne le désœuvrement de l'expression (ou de l'expressivité) et peut ainsi décrire un régime possible ou une potentialité du cinéma. Le geste, tout en s'inscrivant dans la sphère de l'action, se situe hors de l'opposition traditionnelle entre agir et produire. Produire, est en effet « un moyen en vue d'une fin [19] ». Agir, au contraire, est une fin sans moyen au sens où « bien agir est en soi-même sa propre fin [20] ». Le geste, en revanche, dépose la machinerie par laquelle les moyens sont enchaînés aux fins, au bénéfice d'un rapport d'usage, qui caractérise notamment le jeu et la contemplation. La danse incarne ce qui s'y joue dans la mesure où « elle consiste toute entière à supporter et à exhiber le caractère médial des mouvements corporels [21] », c'est-à-dire leur statut de moyens offerts à la possibilité.

Le désœuvrement de l'expression transmet non pas tant un résultat, inerte et figé, qu'il donne accès à la puissance de création elle-même : « l'œuvre [...] qui résulte de cette suspension de la puissance ne représente pas seulement son objet : elle présente, en même temps la puissance – l'art – avec laquelle il a été peint [22] » ou avec laquelle il a été filmé, si on parle cinéma. En exposant la tension entre mobilité et immobilité, la réalisation des travellings de la scène de la passerelle d'Ueno en désœuvre l'effectuation : ils ne servent pas une fin – narrative ou spectaculaire – mais exposent plutôt la capacité emblématique du cinéma à créer, non pas des images du mouvement, mais des images en mouvement. Ozu propose ainsi que le mouvement cinématographique se comprend avant tout comme transformation et métamorphose, qui s'opère dans des images capables d'endurer dans le passage du temps. Cette logique s'incarne de manière emblématique dans les plans fort célèbres de la réalisation d'Ozu, dont la composition cadre soigneusement des objets et qu'Alain Bergala appelle en conséquence « plans sans

[14] La « puissance » est entendue ici dans son sens plein, c'est-à-dire comme contact et intimité d'une puissance (de faire) avec une puissance de ne pas (faire).

[15] Giorgio Agamben. *Le feu et le récit*. Paris : Payot & Rivage. 2015a, p. 52.

[16] Giorgio Agamben. *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris : Desclée de Brouwer. 2004, p. 92.

[17] Giorgio Agamben. *Le feu et le récit*, op. cit., p. 51.

[18] Giorgio Agamben, *Profanations*, op. cit., p. 84.

[19] Giorgio Agamben, *Moyens sans fins*, op. cit., p. 68.

[20] Ibid.

[21] Ibid.

[22] Giorgio Agamben. *Le feu et le récit*, op. cit., p. 58.

personnages ». Ils éclairent de façon exemplaire la proposition agambinienne suivant laquelle, « ce qui caractérise le geste, c'est qu'il ne soit plus question en lui ni de produire ni d'agir, mais d'assumer et de supporter [23] ».

En tant que désœuvrement de l'expressivité, le geste nomme la dimension passive de la création dont la portée politique se manifeste dans la mise en scène de la séquence de la passerelle d'Ueno, qui accorde un enjeu dramatique (l'abandon des personnages) à une question d'éthique cinématographique. La réalisation des deux travellings attire en effet l'attention sur le fait qu'une simple fascination pour l'exécution efficace des possibilités du médium se fait au détriment des personnages et des lieux filmés, qui risquent de servir de simples faire-valoir à ses capacités techniques. Bien au contraire, « seule la vision lucide de ce que nous ne pouvons ou pouvons ne pas faire peut donner consistance à notre action [24] », qui est donc fondée dans sa part passive. La détresse des personnages tient aussi bien à leur exposition au risque d'être soumis à l'arbitraire des clichés cinématographiques qu'au manque d'hospitalité de leurs enfants tokyoïtes. Par la désactivation des deux travellings et le désœuvrement de cette capacité expressive du médium, le cinéma accueille la présence et le corps des personnages, qu'il accompagne et soutient dans ce moment de profonde vulnérabilité.

[23] Giorgio Agamben. *Moyens sans fins*, op. cit., p. 68.

[24] Giorgio Agamben. *Nudités*, op. cit., p. 80.

"VOYAGE DANS LA MÉMOIRE ET LA MUSIQUE DE NOTRE LANGUE"

EMPIRISME, RÉSISTANCE ET COMMUNAUTÉ

« [L]es petites nations ne [connaissent] pas la sensation heureuse d'être là depuis toujours ; confrontées à l'arrogante ignorance des grands, elles voient leur existence perpétuellement menacée ou mise en question ; car leur existence même est question. » (Kundera, 1993 : 225)

« [Q]uand tu dis qu'il y a un problème de cinéma au Québec, tu veux dire au fond qu'il y a un problème de collectivité, il y a un problème de pays, il y a un problème de peuple. » (Groulx, 1972 : 84)

« [S]i la grandeur d'un musicien, aujourd'hui, consiste bien à faire éclater l'unicité de nos catégories et à nous révéler le monde tel qu'il jaillit, dans sa profusion inépuisable, c'en est fini de « la » voix au singulier. Nous n'entendons jamais [...] que « des » voix. Et plus largement encore : des rumeurs, des bruissements de voix, des ressassements vocaux collectifs. Chaque voix est un macrocosme, la tâche du musicien aujourd'hui est d'amplifier ce macrocosme pour le mettre à notre portée. » (Charles, 1980 : 4)

écrit par **Frédéric Dallaire**



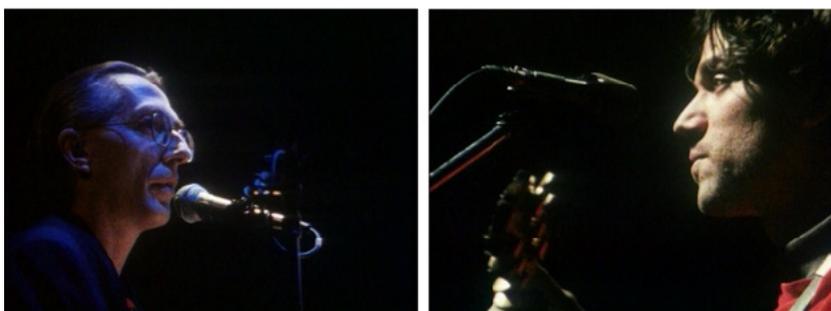
← Toutes les images illustrant ce texte proviennent de :
Le Trésor Archange
Fernand Bélanger (1996)

La voix nasillarde et la diction inimitable du maître de cérémonie, le chanteur Richard Desjardins, résonnent sur la scène obscure : « C'est le lancement officiel du *French Spirit*, commandé par le capitaine René Lussier. On fait un voyage dans la mémoire et la musique de notre langue. » Le musicien René Lussier, muni de sa guitare électrique au son distordu, reproduit de manière synchronique les hauteurs, les rythmes, et les intonations de la voix du chanteur. Celle-ci se dédouble ; autant elle véhicule du sens, autant elle devient le matériau qui oriente la performance des musiciens sur la scène. Cette musicalité de la langue québécoise est enregistrée par le preneur de son Claude Beaugrand, que l'on voit au côté de Desjardins. Sa perche et ses bobines d'enregistrement arborent le drapeau de la France, symbole de « l'esprit français ». Beaugrand capte la performance vocale, musicale et fabulatrice du maître de cérémonie :

Ça fait quatre ou cinq cents ans qu'on prépare ce spectacle ce soir. On a toute mis là-d'dans : le ciment de nos barrages, le carton de nos forêts ... on a coulé le métal de nos voies ferrées, le fer de nos cuillères, la cup de nos cennes noées, les œufs de nos paniers... on a toute mis là-d'dans, toussssss. La jeune chambre de commerce, les chevaliers de Colomb, les Abénakis, les Hell's Angels, les filles d'Isabelle, les Titans de Laval, mesdames, messieurs, le lancement du French Spirit.



Le territoire audiovisuel du Québec émerge grâce au mixage de plusieurs *figures* qui sont autant de *strates* d'un espace d'interactions communautaires. On nous présente alors une Citroën luxueuse, le « *French Spirit* », *figure culturelle* servant de vaisseau au musicien Lussier et au preneur de son Beaugrand. S'enchaînent ensuite les plans d'un bateau à trois mâts, le St-Élias, *figure imaginaire* tirée d'un roman de Jacques Ferron (1972), suivis des images de la nature en action (eau, oiseau, paysage), *figure matérielle* façonnant le territoire québécois. Les plans de la performance des musiciens sur scène et leur musique composée de bribes de phrases et de rythmes langagiers complètent cet amalgame hétéroclite ; ils forment une *figure musicale* qui se structure à l'aide des matériaux culturel, imaginaire et matériel.



Cette séquence du film *Le Trésor Archange* (Fernand Bélanger, 1996) met en scène les tensions, les accords et les dissonances qui dynamisent la musique et la mémoire de la langue québécoise. Nous assistons à une entreprise de (trans)formation de l'écoute : les traces

historiques inscrites dans les sons deviennent audibles grâce à un travail musical, et la musicalité de la langue devient signifiante grâce à une exploration mémorielle. Cet échange est littéralement mis en scène dans le film : le périple du musicien René Lussier et du concepteur sonore Claude Beaugrand est ponctué par des bribes de contes, des faits historiques, des expressions populaires, des paysages, des déplacements géographiques, des symboles nationaux, des personnages pittoresques, des discours politiques et des bruits quotidiens. Le *mixage* de ces strates devient ici un *principe de perception* de la réalité audiovisuelle, une *méthode de composition* musicale et cinématographique, et un *mode de liaison* des corps, des paysages, des gestes, des voix, des écoutes. Ce film nous invite donc à « penser de manière sonore » (Sterne, 2012 : 4) le processus de création cinématographique. Dans ce contexte, les notions visuelles de plan, de coupure, de montage dialectique, de succession s'inscrivent dans un processus général de modulation, de continuité, de partage, de co-présence. Le changement de vocabulaire n'est que le signe le plus évident du changement de paradigme. Le cinéma devient un *lieu de résonance et d'interférence* entre de multiples parcours d'écoute, de mise en relation d'éléments co-présents, de circulation entre des espaces aux frontières changeantes. Par conséquent, la dynamique du mixage induit de nouveaux rapports entre le complexe audiovisuel et la réalité mixée, entre la communauté en devenir, l'auditeur en mouvement, le paysage sonore (re)composé et le pays incertain, émergent.

La *résonance* et l'*interférence* nous poussent à repenser le rôle de la fabulation dans l'élaboration d'un espace commun, et les rapports entre l'art, l'histoire et la politique. La résonance implique une conjonction, une co-vibration entre le sujet et l'objet. « La raison exige la séparation et l'autonomie, alors que la résonance implique la contiguïté et l'échange, ainsi que la disparition de la frontière entre le sujet percevant et les phénomènes perçus » (Erlmann, 2010 : 10 [notre traduction]). La rencontre et la vibration des sujets et objets produit une écoute fluctuante qui change de configuration selon les contextes. Or, la résonance n'est pas une façon de lisser les aspérités du monde, de produire un consensus en favorisant les accords et en évitant les désaccords ; c'est plutôt une manière de cliver, d'ouvrir les sujets et les espaces sur le mode de l'interférence. L'interférence désigne la « superposition de vibrations ou de courants en phase ou en déphasage, qui provoque un effet et ne laisse pas indemnes les courants ou les vibrations. » (Cardinal, 2010 : 33). La singularité de l'écoute demande des efforts constants de coordination, de remixage, de mise en tension. Ainsi, l'écoute devient multiple, incertaine, composite et vacillante (Chion, 1993 : 88).

Nous verrons que cette instabilité est amplifiée par le caractère indocile du processus d'enregistrement sonore (la pêche au son), de l'inscription du cinéma dans la réalité sociopolitique et de la dimension dissensuelle de l'écoute filmique. S'il est vrai qu'un film se prolonge bien après sa projection, que les images et les sons s'imprègnent en nous et modifient notre appréhension du monde, nous voudrions inclure notre fabulation de la communauté québécoise dans le processus singulier de la « pêche au son » et du mixage des voix [1]. En tentant d'écrire au rythme (et au risque) des improvisations musicale et cinématographique du *Trésor Archange*, la pensée et la pratique du mixage ne devraient laisser indemne ni l'auditeur, ni sa pensée, ni sa perception de la réalité langagière du Québec.

« On pêche du son » : imprévisibilité et résistances du réel

Dans *Le Trésor Archange*, les rencontres et les gestes génèrent littéralement des formes et des structures musicales. À bord du

[1] « [L]e cinéma est un art pour autant qu'il est un monde, [...] ces plans et effets qui s'évanouissent dans l'instant de la projection ont besoin d'être prolongés, transformés par le souvenir et la parole qui font consister le cinéma comme un monde partagé bien au-delà de la réalité matérielle de ses projections. » (Rancière, 2011 : 13)

French Spirit – « la voiture du Général ! » –, le musicien Lussier et le concepteur sonore Beaugrand développent un protocole d'expérimentation du réel, c'est-à-dire une méthode pour entrer en contact avec le monde, pour orienter leurs déplacements et leurs actions. Ils cartographient le territoire québécois en recueillant des voix, des paysages sonores et des images. Ce protocole est désigné comme une chasse, une pêche au son :

BEAUGRAND ET LUSSIER (à bord du *French Spirit*) :

« – Ouin bein, si on revient bredouille, c'pas grave hein. – Non, cé déjà arrivé. Cé ça la chasse »

UN PÊCHEUR, BEAUGRAND ET LUSSIER (sur le bord du fleuve St-Laurent) : « – Y'a du dorée, d'l'ashigan, du brochet. – Nous autres on est à pêche, on pêche du son. Rire. – On s'promène, on r'garde, on placote, on écoute. »



Ce protocole place l'imprévisible et le fortuit au cœur du processus créatif. Confrontés à des environnements sonores foisonnants pleins d'aspérités et de bruits parasites, nos aventuriers de la langue doivent inventer des manières d'entendre et de capter les sons (Beaugrand, 2009 : 5), des manières d'organiser les matériaux sans pouvoir se rabattre sur des protocoles techniques ou esthétiques déjà établis. La qualité des prises de son dépend de cette capacité d'invention et d'adaptation à la réalité que l'on veut capter. Ainsi, à bord du *French Spirit*, nos pêcheurs adressent des questions différentes aux passants (« Est-ce important pour vous de parler français ? », « La route pour aller à Montréal, c'est où ? », « Excusez-moi, le cimetière marin de Louiseville ? »), ils ne parlent pas trop fort pour inciter les gens à s'approcher de la voiture, et par le fait même du microphone, ils ferment le moteur afin d'éviter d'enregistrer des bruits parasites, ils multiplient les techniques pour aller à la rencontre des gens [2]. Lussier et Beaugrand bâtissent graduellement un cadre d'action souple, ils tentent de trouver les gestes qui pourront améliorer l'efficacité de la pêche au son.

Dans ce processus, la réalité sonore est indocile, elle résiste à la volonté d'organisation des créateurs ; le contexte et la matière imposent, influencent, orientent la perception et les actions des pêcheurs de son. Beaugrand et Lussier s'inscrivent dans une dynamique relationnelle qui les dépassent et dont ils ne contrôlent pas tous les paramètres. Les « résistances du réel » (de Raymond, 1980 : 22) se produisent sous l'effet des tensions entre la volonté des créateurs et « l'involonté » du réel. *La pêche au son est autant une*

[2] « Souvent, on rencontrait quelqu'un et Claude commençait par placer le microphone en périphérie. Puis, progressivement, il avançait le micro. Quand la personne s'apercevait du mouvement du micro, elle jetait un regard sur Claude, qui lui baissait les yeux pour regarder son enregistreur. La personne se disait alors : « il fait son travail, il n'y a pas de problème ». Pendant ce temps, le micro continuait d'avancer pour finir très près de la personne qui parle. » Entretien avec René Lussier et Claude Beaugrand réalisé par Frédéric Dallaire le 27 avril 2010 à Montréal.

façon d'être affecté par les sons qu'une façon d'agir sur le réel. D'un côté, la pêche nécessite une ouverture, une disponibilité ; le créateur se laisse imprégner par la force des matériaux (« on r'garde, on écoute ») et raffine sa sensibilité au contact des sons. De l'autre, la pêche nécessite une implication ; le créateur se déplace, il va à la rencontre du réel (« on s'promène ») et il provoque des réactions (« on placote »). En posant des questions, en provoquant certaines situations, les créateurs apprennent à réagir, à faire bifurquer les événements dans le but de capter de « bonnes prises ».



En composant avec l'imprévisibilité de l'aventure documentaire, la pêche au son nous incite « penser à travers les choses, pas au-dessus d'elles » (Kracauer, 2006 : 264). La pensée et l'action interfèrent sur un plan continu ; l'imprévu provoque l'action, il appelle, attise, demande une réponse, un geste du créateur, qui interagit avec son environnement et participe à l'émergence des événements. L'écoute attentive de la parole indique des espaces d'exploration musicale qu'il faudra reconnaître et parcourir : le raisonnement indigné d'une femme sur la maltraitance des pauvres – doublé par un violon – contient le rythme et le timbre d'un *rock lourd* distorsionné (« Pourquoi y coupe les pauvres, pourquoi y vont pas chercher d'in poches de ceux qui ont bein des millions, de ceux qui gagnent des millions, pourquoi y vont pas chercher ça là-d'dans pis qui laisse pas l'pauvre monde tranquille un peu ») ; la langue colorée du syndicaliste Michel Chartrand – doublé par une guitare basse – contient les modulations mélodiques d'un *rock'n'roll* (« Comme on a faite toute les démarches, tranquillement, poliment, respectueusement, auprès de tous les gouvernements, là on va redoubler d'ardeur pour botter l'cul de tous les patrons inconsidérément... Cé ça qu'on va faire ! ») ; les voix des femmes de Trois-Rivières contiennent un grain de frottement propre au chant *blues* (« Attends un peu... ohhh ouui... Prrincipale... rrue prrincipale... ça s'appelle de même »)... Chaque voix est un « macrocosme » (Charles, 1980 : 4), un territoire stratifié, composé de reliefs et d'accidents, et dont les dimensions quotidienne et historique façonnent et mettent à l'épreuve les structures musicales et filmiques.

Nos artisans du son sont donc de grands empiristes : ils considèrent la rencontre avec la matière et le réel comme une force de transformation des esprits, comme un moyen d'explorer un territoire stratifié d'où peut jaillir une œuvre, une pensée, une communauté. Pour ces créateurs, la matière est active, elle suggère des principes de composition et réagit aux manipulations, écrivant ainsi une archéologie du présent et de l'ordinaire, une archéologie culturelle de l'Amérique :

CLAUDE BEAUGRAND (agitant les bras de manière énergique) : – Dès le premier film, j'ai compris que la matière peut résister, qu'il y a aussi des idées qui fonctionnent mais que ça n'en fait pas des concepts. Souvent, parce que ça a résisté, tu es obligé de bouger la matière, un peu à gauche, un peu à droite, et de ces mouvements va surgir une idée. C'est un travail qui prend du temps. (2009 : 3)

Les structures et les formes changent en cours de route, au gré des rencontres et des capacités d'information de la matière. Si, au début, les performances de Lussier s'enchevêtrent avec le voyage sur le chemin du Roy, il arrive également que nos aventuriers disparaissent pour laisser s'exprimer une dame sur un roman de Jacques Ferron, que le montage de la leçon d'histoire soit dynamisé par une série de faux raccords, ou que les sons, les images, les considérations esthétiques et politiques se répètent et tournent littéralement en rond.



L'écoute filmique est ici une méthode d'exploration, une manière d'enchevêtrer les parcours individuels et collectifs, d'élargir le processus de recherche et de faire émerger des idées et des figures surprenantes, imprévues, inouïes, instables.

JEAN-LUC NANCY (en fixant le preneur de son) : –

Écouter, c'est entrer dans cette spatialité par laquelle, en même temps, je suis pénétré : [...] c'est être [...] au dehors et au dedans, être ouvert du dehors et du dedans, de l'un à l'autre donc et de l'un en l'autre. (2002 : 33)

Cette conception de l'écoute est une manière de composer avec le caractère indocile de la réalité sonore. Les présupposés de cette posture sont que la réalité résiste à notre volonté, à nos désirs, que le son soumet notre subjectivité à un complexe de résonance qui peut nous cliver, nous modifier, et que l'écoute module au rythme des interactions entre des corps ré[ai]sonnants (personnages, figures audiovisuelles, voix, auditeurs...).

« M'entends-tu ? » : le partage de l'écoute et l'éthique de la fabulation

La pêche au son est une pratique d'écoute qui prend forme dans des gestes de création et des manipulations d'outils. À l'instar de l'improvisation, c'est une *praxis* caractérisée par une modulation constante de la perception, de la réalité et de l'œuvre. Le film présente les modalités de ce processus infini : nos aventuriers discutent entre eux de la prise de son (« m'entends-tu ? », « veux-tu un enregistreur plus petit ? »), ils demandent l'autorisation pour prendre des plans et des sons (« on peut-tu y aller là, on as-tu le droit d'y aller ? ») ; nous voyons la perche, la prise de notes, les manipulations de bobines, les appareils d'enregistrement et de lecture, la réparation du *French Spirit* et des équipements de

captation. Le film montre également le preneur de son et le musicien à l'écoute de leur environnement ou d'un enregistrement. Les sons résonnent alors sur leur corps, produisant des réactions plus ou moins évidentes (froncement de sourcils, signe de la tête, regard au loin, sourire, etc.). Ces différents éléments nous laissent l'impression d'un film « en chantier » réalisé par des *artisans* ; *la manipulation des matériaux est donc pour ces créateurs le fondement d'une pratique et d'une pensée artisanale du son* [3].



En conservant les traces du travail qui l'a rendu possible, ce film entrelace les dimensions esthétique et éthique du cinéma et de la musique. Ainsi se trace une *conception performative de l'art* qui, loin de nous éloigner de la réalité, nous aide à développer un *cadre d'action*, une *manière d'être au monde*. Cette fonction émancipatrice désigne « le brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent [et écoutent,] entre individus et membres d'un corps collectif, [c'est] la reconfiguration ici et maintenant du partage de l'espace et du temps, du travail et du loisir » (Rancière, 2008 : 26). C'est en ce sens que ce cinéma est politique : il s'inscrit dans le réel, l'influence, il compose un espace de réflexion, d'exploration, d'expérimentation de la musique et la mémoire de notre langue, il redistribue les relations possibles et façonne l'émergence de nouvelles figures, de nouveaux parcours nous permettant de vivre et comprendre le fait français en Amérique. Il n'y a plus d'opposition entre la représentation et le monde réel, mais bien une intrication réciproque à l'intérieur d'un complexe de résonance. Loin des antagonismes clairs et tranchés propres à la rhétorique politicienne, le film fait cohabiter les multiples voix qui façonnent le territoire culturel du Québec : la poésie bilingue de l'ontarien Patrice Desbiens, le français approximatif de l'Anglaise, les paroles du Général de Gaulle, la réflexion hésitante du quidam, le français international du lecteur radio-canadien Gaétan Montreuil, les discours contrastés des premiers ministres Maurice Duplessis, René Lévesque et Jacques Parizeau forment un ensemble polyphonique stratifié, hétérogène et modulant [4]. La frontière entre chaque voix n'est plus pensée comme une coupure, une limite « qui identifie en séparant », mais bien comme une zone de partage « qui met en rapport en différenciant » (Esposito, 2005 : 19). La communauté est constituée par ces différences, elle est un espace de résonance et d'interférence. Le partage est une condition d'existence du commun, il génère des relations différentielles et rend possible le contact entre les êtres (Nancy, 1986 : 45). *Le Trésor Archange* est né de ce mouvement, de ce projet, de cette posture ; il témoigne d'un désir de rencontre par la différenciation, et tente de partager autrement les frontières entre la littérature, la musique, le cinéma, entre les époques, les classes sociales, les personnages historiques et les anonymes.

La conséquence la plus importante de cette conception du partage est d'inclure l'écoute du spectateur dans le processus d'élaboration de l'œuvre. La circulation de l'écoute, du musicien vers le cinéaste jusqu'à l'auditeur, transforme le statut de l'œuvre, qui demeure un processus à compléter, à enrichir, à expérimenter.

[3] « Le montage sonore est une pratique artisanale ; pour moi, faire du montage sonore, c'est une question de travail beaucoup plus que de concepts : c'est le temps que tu passes à travailler les choses de toutes sortes de manière. Je suis un artisan, un technicien, un "débossueur" » (Beaugrand, 2009 : 2).

[4] DESBIENS : – *Speak french to me. Sorry, I'm off duty. Je pense à un poème, je n'y pense plus. J'ai eu un pays, j'en ai pas eu. Je cherche mon peuple, et mon peuple me cherche. Enwoèye cherche. Et si je bois... comme un trou... c'est parce que je suis un trou. Un trou de mémoire, où tout entre et rien ne sort. Je suis le poème qui fait peur à vos parents parce que je suis le poème que vos parents ont fait. Il fait beau à Montréal, et il fait beau à Sudbury, et entre les deux, ça fait toujours mal quelque part. L'ANGLAISE : – Oui, au centre-ville, oui. À Québec, hum. C'est plus facile si tu vas là. Tournez à gauche là, puis à gauche encore, et à droite, puis à gauche... DE GAULLE : – Voilà ce que je suis venu vous dire ce soir, en ajoutant que j'emporte de cette réunion inouïe de Montréal un souvenir inoubliable. La France entière sait, voit, entend, ce qui se passe ici et je puis vous dire qu'elle en vaudra mieux. Vive Montréal ! Vive le Québec ! Vive le Québec libre ! QUIDAM : – Cé sûr que c'est important [de parler français], parce que le Québec nous appartient, quand même. Si on irait en Ontario, leur Ontario leur appartient à eux autres, pis nous autres au Québec, on est bien, pis eh, s'ta nous autres, eh, on l'a bâti notre Québec, quand même. [suite page suivante]*



GILLES GROULX (d'un ton rassembleur) : – [Un film] est une proposition. [C]'est un objet non fini, non terminé. [...] Je veux dire un film, ça continue après. Ça continue tout le temps. C'est jamais achevé en soi. [...] On entre et sort d'un film, on ne s'y retrouve pas tous au même endroit. Certains passages nous questionnent plus que d'autres ; c'est aussi comme ça dans le dialogue avec les gens. Il y a toujours des moments où on est spectateur, où l'on écoute l'autre qui parle. Parfois, on questionne, on peut ne pas être exactement du même avis : on ne compose pas nécessairement les mêmes images. (1972 : 5 et 11)

Le mixage favorise un brouillage des frontières tout en laissant au spectateur le soin de participer à la circonscription de nouveaux territoires. La prolifération des parcours d'écoute a une fonction fabulatrice : le Québec est un événement que l'on construit, que l'on imagine, que l'on éprouve à travers une exploration musicale de multiples voix. Les idées s'incarnent dans une énergie musicale ; Bélanger, Beaugrand et Lussier tentent de transmettre un état d'être, une manière de vivre le Québec, d'en explorer le territoire, d'en écouter la langue. L'énergie musicale peut être douce et subtile, ou bien paroxystique, ce sont les variations d'intensité qui singularisent notre expérience et attisent notre désir de prolonger ce parcours sinueux. La fabulation est en ce sens un acte de résistance puisqu'elle libère « la vie là où elle est prisonnière » (Deleuze, 1985 : 162). Les voix se détachent des corps et résonnent sur les images défilantes de la route (le « chemin du Roy »), sur les visages quasi-immobiles des habitants qui fixent la caméra, sur les plans des monuments historiques... La fabulation emplit ces paysages visuels d'une présence sonore qui témoigne de la quête d'identité collective, du désir d'un pays (cf. Garneau, 2001). Le cinéma favorise cette expérience de la communauté en enchevêtrant les discours et les idées avec des intuitions, des impressions corporelles, des perceptions rythmiques, des affects personnels et des souvenirs collectifs. Cette démarche donne une consistance à la fabulation d'un célèbre personnage du film *Un pays sans bon sens !* (Pierre Perrault, 1972) :

DIDIER DUFOUR (en parcourant l'horizon) : – Le pays, c'est viscéral. C'est même pas le Québec, c'est Baie Saint-Paul, c'est ta maison, le coin de la rue, le climat... C'est toutes ces petites choses qui s'imprègnent en toi... Le patelin qui t'a vu t'épanouir végétativement... dans ta prime jeunesse... C'est la signature indélébile, ça s'intellectualise pas, ça se bucolise... [5]

« En prenant la voie du St-Laurent, on retrouve notre voix de peuple » : le mixage de l'identité et de la mémoire

Le complexe audiovisuel a un pouvoir de multiplication des parcours d'écoute, de prolifération des relations entre les réalités sur l'écran et celles de la vie quotidienne. L'efficacité politique du cinéma réside dans sa capacité à disposer des corps, à redécouper les espaces, à faire circuler les voix et les écoutes. Le processus de

[4 - suite] MONTREUIL : – Manifeste. Le Front de Libération du Québec n'est pas le messie, ni un Robin des bois des temps moderne, mais la réponse à une agression, celle organisée par la haute finance par l'entremise des marionnettes des gouvernements fédéral et provincial. Nous en avons souper des fédéralistes *canadian* qui placent la nation québécoise au rang des minorités ethniques du Canada. Nous vivons dans une société d'esclaves terrorisés. *Repeat after me : Cheap labor means* « main d'œuvre à bon marché ». Faites vous-mêmes votre révolution dans vos quartiers, dans vos milieux de travail, vous seuls êtes capables de bâtir une société libre. Notre lutte ne peut être que victorieuse. On ne tient pas longtemps dans la misère et le mépris un peuple en éveil. DUPLESSIS : – C'était en 1760, alors que nos ancêtres étaient abandonnés. Il n'y avait ici que 60000 descendants français dans un univers à grande majorité anglo-saxonne. Il n'y avait pas de moyen de communication, il n'y avait pas les facilités que nous possédons aujourd'hui, les difficultés étaient nombreuses, les Iroquois étaient prêts... persécuteurs et destructeurs... LÉVESQUE : – Du fond de ma conscience que j'ai, et de ma confiance que j'ai aussi dans l'évolution du Québec qui va se poursuivre, il faut dire que ce 20 mai 80 restera peut-être comme un des derniers sursauts du vieux Québec. J'ai confiance, qu'un jour, y'a un rendez-vous normal avec l'histoire que le Québec tiendra, et j'ai confiance que nous serons là ensemble pour y assister ! PARIZEAU : – Qu'est-ce qu'on fait dans ce temps-là ? On se crache dans les mains, pis on r'commence !!!

[5] Pour Bergson, la fabulation est une faculté différente de l'imagination qui permet de contrer la tendance de l'intelligence à sublimer tout instinct (2000 : 124). Elle rétablit l'élan vital en empêchant l'intelligence de convertir le dynamique en statique et de « solidifier les actions en choses » (*ibid.* : 134). Au niveau religieux, la fonction fabulatrice crée des dieux, des esprits et des forces puissantes résonnant avec à nos désirs (*ibid.* : 172). Sur le plan esthétique, elle fabrique des « géants », personnages, paysages, légendes, événements imprégnés d'une intense vitalité (Deleuze et Guattari, 1991 : 162). C'est la dimension mémorielle du complexe audiovisuel qui permet la rencontre entre l'esthétique et le politique : « La fabulation est elle-même mémoire, et la mémoire, invention d'un peuple. » (Deleuze, 1985 : 291).

mixage du *Trésor Archange* définit donc « des manières d'être ensemble ou séparés [...] d'accorder ou de désaccorder le regard et l'action, d'enchaîner ou de désenchaîner l'avant et l'après, le dedans et le dehors » (Rancière, 2008 : 61 et 111). L'écoute est une opération de mixage ; pour définir une posture, le créateur filtre, relie et hiérarchise les composantes sonores. Ainsi, *tout son est inséparable d'une écoute, c'est-à-dire d'un positionnement singulier face à une réalité* ; pour entendre la musicalité de la voix, Lussier ajoute un accompagnement musical ; pour percevoir les mutations entre la création musicale sur disque, la performance musicale sur scène et l'expérience documentaire, Beaugrand et Bélanger organisent des répétitions, mettent en relation des phénomènes décalés. Parallèlement, *toute communauté au cinéma est inséparable d'un agencement audiovisuel singulier qui propose une pluralité de parcours d'écoute* ; les voix hétérogènes composent un territoire de



fabulation qui permet d'éprouver une communauté québécoise émergente. Dans ce film, le mixage suit trois principes d'organisation qui sont à la fois une manière de composer des figures audiovisuelles et une manière de faire émerger une communauté, de penser les relations constitutives du pays incertain.

Le premier principe est le chevauchement ; chaque séquence enchaîne des éléments, crée des passages afin de donner aux voix un espace de résonance. Par exemple, la voix de l'historien Marcel Trudel résonne dans un lieu imaginé et mis en scène par les artisans du film : assis à une table dans un parc, il expose la situation de l'esclavage au Québec au temps de la Nouvelle France et réfléchit au rôle du métissage pour l'identité nationale. En arrière plan, une femme marche avec un drapeau de la France accroché à une perche et à un microphone. La voix de Trudel s'entrelace un moment avec la musique et les images d'un spectacle de René Lussier. On y entend le maître de cérémonie Richard Desjardins proférer une « leçon d'histoire » : il y raconte la venue de Jacques Cartier, la déportation des chefs des nations Amérindiennes (24 juin 1687), la fermeture des écoles publiques francophones (1840), la provincialisation du Québec au sein du Canada (1867)... Le bruit du moteur du *French Spirit* masque graduellement le spectacle ; la voix d'un habitant muni d'un coupe bordure prend le relais : « Le village Huron, c'est Loretteville, c'est tout près de Québec, alors vous allez descendre tout le temps sur la 138... ». On entend ensuite un discours du premier ministre

Maurice Duplessis sur les Iroquois (1950). On voit des images d'une femme personnifiant l'héroïne de la Nouvelle-France Madeleine de Verchères, d'un homme bravant une tempête de neige à la campagne, ainsi que des gens marchant en groupe le long d'une route. La voix de l'historien est finalement doublée par une guitare :

MARCEL TRUDEL (en nous regardant droit dans les yeux) : – Aujourd'hui un Québécois, qu'est-ce qu'il est ? Eh bien, c'est un descendant un peu de diverses nations : française d'abord, écossaise, irlandaise, allemande, portugaise, italienne, vietnamienne, haïtienne, et dans 25 ou 50 ans, qu'est-ce que ce sera un Québécois ? Eh bien ce sera le résultat d'un mélange, je dirais d'un magnifique mélange. En tout cas, il y a toujours ce pari que je lance à ceux qui nous parlent de nos origines, je leur dis [arrêt de la musique et de la guitare] : trouvez moi un Québécois qui dans sa lignée paternelle ou maternelle ne compte que des gens d'origine absolument française. Alors, ce Québécois, il faudra l'encadrer et le mettre dans un musée, parce que ça devient un article de grande rareté.

L'interrogation sur l'identité passe par un chevauchement de la réflexion de l'historien, de la performance de Desjardins, du discours de Duplessis et de la langue quotidienne de l'habitant. Ces discours résonnent dans des lieux (parc, route, maison d'époque), ils sont portés par des personnages qui incarnent différentes façons de



s'appropriier l'histoire, de la faire vivre, de la raconter. Le chevauchement désigne une façon de faire progresser, de tisser des liens en créant des ponts, des relais entre les discours et les situations. *Le chevauchement sonore nous permet donc de percevoir une série de dissensus (écart, dissonance, interférence), il propose un parcours temporel fait de tensions et de résistances entre différents contextes, différentes intensités, différents rythmes, différentes idées.*

Les deux autres principes fonctionnent habituellement ensemble. Il s'agit de la superposition et du retrait. Il faut doser la présence des éléments superposés afin de rendre perceptibles leur importance historique et leur influence sur l'état actuel de la langue québécoise. Pour souligner des forces expressives dans l'image ou le son, le cinéaste doit retirer des éléments, qu'ils soient discursifs ou matériels. Ce travail de mixage se concentre sur l'éloignement et la proximité des éléments co-présents. Bélanger s'intéresse ici à la synchronisation des sons et des images et au rapport entre l'audible et le visible, produisant des amalgames novateurs porteurs d'une musicalité et d'une valeur idéelle singulière. Nous voyons deux bateaux qui se croisent sur le fleuve St-Laurent. Nous entendons un

saxophone qui reproduit la voix encore inaudible de la professeure de français Christiane Asselin. Un thème lent et simple exécuté à l'unisson par la guitare basse et la flûte se superpose à la complexité rythmique et mélodique du saxophone. Cet amalgame donne déjà les caractéristiques principales travaillées par cette séquence : d'un côté, le monde sonore se présente comme une modulation des tensions rythmiques et harmoniques, de l'autre, le visuel s'accorde avec le discours de la professeure pour l'enrichir et le complexifier [6] :

CHRISTIANE ASSELIN (d'une voix douce et rythmée) :

Si on veut rester dans la tradition orale, ce qui a fait qu'on continu de parler français, [image des bateaux] on se faisait des peurs – toute la tradition orale était d'une importance capitale – on se créait des monstres si on osait sortir du pays [image de la professeure, assise sur un escalier de pierre à l'extérieur], du Canada, et même du Québec. Et avec le fameux St-Élias [image d'un bateau traversant le cadre] qui partait d'ailleurs de Batiscan, on se donne enfin la permission de transcender l'interdit et ça pourrait symboliser notre capacité de se tenir debout, [image d'un kayakiste bravant les vagues] de se tenir là envers et contre tout. Pis de retrouver notre voix : en prenant la voie du St-Laurent, on retrouve notre voix de peuple, notre voix homonyme de V-O-I-X. Puis euh, tout au long, le St-Élias, le roman, [la caméra quitte Christiane Asselin pour suivre un homme qui lit en marchant] va tenter à la fois de nous faire voir la racine et le futur. La racine parce qu'on va parler de Marguerite, qui est une amérindienne dont on dit qu'elle a 5 ou 6 nations, pis c'est un mélange qui est drôle mais en même temps reflète très bien ce qui se passe, ce qu'on est aujourd'hui encore... on est mêlé..., mais ces racines-là sont importantes parce que sans passé, on a pas de mémoire, et sans mémoire on peut perdre notre langage, fait qu'on se conte des histoires. Le St-Élias a ce but-là de nous redonner nos racines et de nous ouvrir vers l'avenir.

Le travelling arrière de la caméra passe du bateau à Claude Beaugrand qui agite sa perche pour enregistrer le bruit des vagues sur la rive. Cette image confirme l'importance d'une écoute située, d'une rencontre entre la réalité et le créateur muni de ses outils de captation. La superposition du discours et de l'image crée un lien entre le travail concret de l'écoute et la réflexion discursive sur le passé, la mémoire et le langage. Cet amalgame n'est pas « expliqué » ; Bélanger nous présente plutôt la force de cette correspondance, de l'implication du discursif dans l'image.

La création d'une mémoire culturelle se fait donc par une expérimentation de la perception et de la langue. Dans cette séquence, les éléments se disposent en strates, et leur positionnement sur le continuum module sous l'action du mixage. Certaines caractéristiques deviennent alors perceptibles : la musicalité de la voix est pointée lorsque que celle-ci disparaît et que le saxophone gagne une proximité et une clarté grâce à la diminution du niveau de réverbération ; la plurivocité du discours apparaît lorsque la voix en avant-plan est mise en tension avec le saxophone réverbéré et la musique lente, nous obligeant à écouter le sens comme le résultat d'une modulation de différentes lignes interagissant dans un espace sonore ; la « racine et le futur » deviennent visibles à travers les images des bateaux, du fleuve, des berges et du kayakiste, qui forment à la fois un paysage concret de notre passé, et un symbole des gestes d'ouverture qui détermineront notre avenir. C'est le sens et la valeur de la dernière superposition de la séquence : Lussier lit le roman historique *Le St-Élias* et regarde le fleuve. La professeure Asselin conclue sa réflexion : « La seule façon possible pour nous d'avoir un pays, c'est de s'ouvrir au monde, c'est de repartir sur le St-Élias. ». L'expérimentation des mouvements du monde implique une ouverture face aux dissensus ; le mixage des trajectoires et des éléments coprésents a en ce sens des effets sur l'action politique.

[6] Certaines parties de l'exposé de la professeure restent inaudibles dans le film. Or, la réédition sur disque du *Trésor de la langue* nous offre un mixage différent de la séquence, où nous entendons le discours dans son intégralité. Les parties inaudibles sont mis en italique, et sont à lire comme on écoute le saxophone qui double ce discours (pour sa prosodie et son phrasé). Nous conservons ces fragments inaudibles parce qu'ils permettent également de mesurer le travail de sélection et de retrait si important dans les mixages de Fernand Bélanger.

« Continuer l'aventure qui perpétuait ce pays incertain » : l'appel de la communauté

La pensée œcuménique du consensus pourrait nous convaincre de l'inefficacité de cette conception du cinéma politique ; l'expérience audiovisuelle de la communauté n'aboutit pas à des revendications précises ou des objectifs clairs. Cet écart par rapport à la conception dominante du cinéma politique comme un moyen de communication, comme vecteur de thèse et agent de propagande est une autre facette de caractère indocile du film. *Le Trésor Archange* affirme haut et fort la puissance de résonance du cinéma et de la musique dans l'espace politique québécois. En ce sens, les artisans de ce périple audiovisuel sont mus par les mêmes impératifs que l'écrivain Jacques Ferron, qui traverse le film par l'entremise des figures de son roman *Le St-Élias* : « Nous étions pris dans une aventure collective, et il fallait continuer l'aventure qui perpétuait ce pays incertain » (Ferron, 1997 : 139). Cette recherche exigeante, imprévisible et souvent frustrante provoque à plusieurs reprises une remise en question de la démarche, des incertitudes sur la pertinence des gestes :

BEAUGRAND ET LUSSIER (un peu partout au Québec) :

- « J'suis perdu »
- « Oussé qu'on est. – On est perdu René. – Ben, on est à pêche. »
- « Ça commence à être ridicule s't'histoire là. »
- « Cé ça quié cute. Y faut qu'on s'en aille d'icitte. – Bon, on peut essayer. Que cé qu't'en pense toi ? Rire. – On peut bein »
- « On tourne en rond sans arrêt. – Té pas sérieux ? »



Ces difficultés d'orientation se retrouvent également sur le terrain politique ; créateurs et citoyens ne savent pas toujours ce qu'ils cherchent, ne comprennent pas toujours ce qu'ils font, n'identifient pas immédiatement la valeur d'une prise ou la force d'une idée [7]. Une erreur, une bifurcation, un imprévu peut relancer le processus : les créateurs acceptent ces détournements de la volonté et le risque qu'ils instituent. Le cinéma favorise alors la création de modes de présence pluriels et de conditions d'existence incertaines. « Le Québec n'est pas donné, il n'est pas là. Il n'est pas une donnée objective de l'Histoire, mais un objectif à viser, à déplacer » (Mailhot, 1980 : 147). En enchevêtrant le passé historique et folklorique du Québec avec notre condition actuelle incertaine, le film façonne un espace collectif d'écoute composé de réalités matérielles et de fabulations culturelles. « [L]a communauté, loin d'être ce que la société aurait rompu ou perdu, est *ce qui nous arrive* – question, attente, événement, impératif – à partir de la société. » (Nancy, 1986 : 34). Cet espace de projection, de réflexion et de rencontre nous permet de percevoir à la fois la singularité, l'intimité, la quotidienneté au cœur d'une communauté, mais aussi les relations, les interférences, le partage qui clivent les individus et leur identité. Ces tensions produisent un sentiment d'ambivalence, une incertitude, une oscillation du Québec à inventer. « Un pays, c'est plus, c'est moins qu'un pays, surtout un pays double et dissemblable comme le mien,

[7] Entretien avec René Lussier réalisé par Frédéric Dallaire le 15 juin 2016 à Montréal.



dont la voix ne s'élève que pour se contredire, qui se nie, s'affirme et s'annule, qui s'use et s'échauffe à lui-même, au bord de la violence qui le détruira ou fera revivre » (Ferron 1970a : 156). C'est sur cette conception indocile du pays que ce film rejoue l'incertitude qui caractérise la littérature québécoise :

LISE GAUVIN (avec résilience) : – Écrire en français en Amérique, c'est accepter de s'inscrire dans une dynamique de l'instable, une poétique du doute et de l'incertain, une pratique du soupçon. L'intranquillité est une force, un privilège que les littératures francophones d'Amérique partagent avec d'autres qui, sur la scène du monde, déroutent et dérangeant, car elles ne seront jamais établies dans le confort ou l'évidence de leur statut. (2008 : 132)

La pêche au son est une manière de répondre à ces difficultés existentielles. La posture empirique de nos artisans du son favorise un rapport immanent au monde ; le processus de mixage rend tangible la capacité d'affectation réciproque des objets sonores et des sujets percevants. La pêche au son permet de rencontrer le réel indocile et ses résistances, de composer avec sa matière, de moduler ses outils, ses méthodes et sa perception. Tout ce processus demande une grande implication, une passion qui témoigne d'une façon singulière de penser le rôle du cinéma dans l'espace public.

CLAUDE BEAUGRAND (dans l'antichambre d'une salle de mixage) : – Tout mon travail est né d'une passion pour le son et le cinéma. Je veux dire le cinéma comme élément de construction sociale, comme faisant partie d'un projet national et culturel, comme facteur de changement politique... comme apprentissage de vie, comme lieu de passage de la mémoire, de la connaissance et de la poésie. Le cinéma m'a donc passionné en tant que partie d'un projet culturel et social beaucoup plus vaste. (2006 : 50)

Si le cinéma est un « élément de construction sociale » et « un facteur de changement politique », c'est qu'il peut devenir un complexe de résonance. L'écoute du spectateur rencontre alors celles du musicien et du cinéaste, entraînant dans leurs mouvements perceptifs les fables, les revendications nationales, les récits historiques et les rythmes, les timbres, les inflexions vocales. Dans ce système de renvoi où prolifèrent les trajectoires possibles et actuelles, les vibrations esthétiques et politiques interfèrent pour laisser émerger une communauté bricolée au rythme des voix : les auditeurs perçoivent les agencements qui relient les corps matériels, imaginaires, esthétiques et historiques constitutifs de la nation québécoise. C'est en ce sens que le cinéma est un « lieu de passage de la mémoire, de la connaissance et de la poésie ». Le mixage de la

réalité québécoise se fait selon les trois principes d'organisation étudiés plus haut : le chevauchement, la superposition et le retrait permettent en définitive de relier les êtres, de proposer une façon de percevoir, de penser et de vivre ensemble. L'écoute circule, se partage, module de proche en proche, sous l'action des frictions, des dissonances, des amplifications, des masquages, des filtres ; c'est à travers ces résonances et ces mouvements disparates que se diffusent, loin des désirs contemporains de consensus et d'harmonisation, l'écho d'un échange mutuel et la possibilité concrète d'un espace d'expérimentation des dissensus, de partage des différences, de cohabitation des multiples parcours d'écoute. Quand Bélanger, Lussier, et Beaugrand nous disent : « entendez-vous la mémoire et la musique de votre langue », ils désirent une communauté, ils tentent de donner une consistance à un pays incertain par et dans l'écoute, ils veulent rendre audibles, c'est-à-dire possibles, les voix plurielles, dissonantes et modulantes d'un peuple.

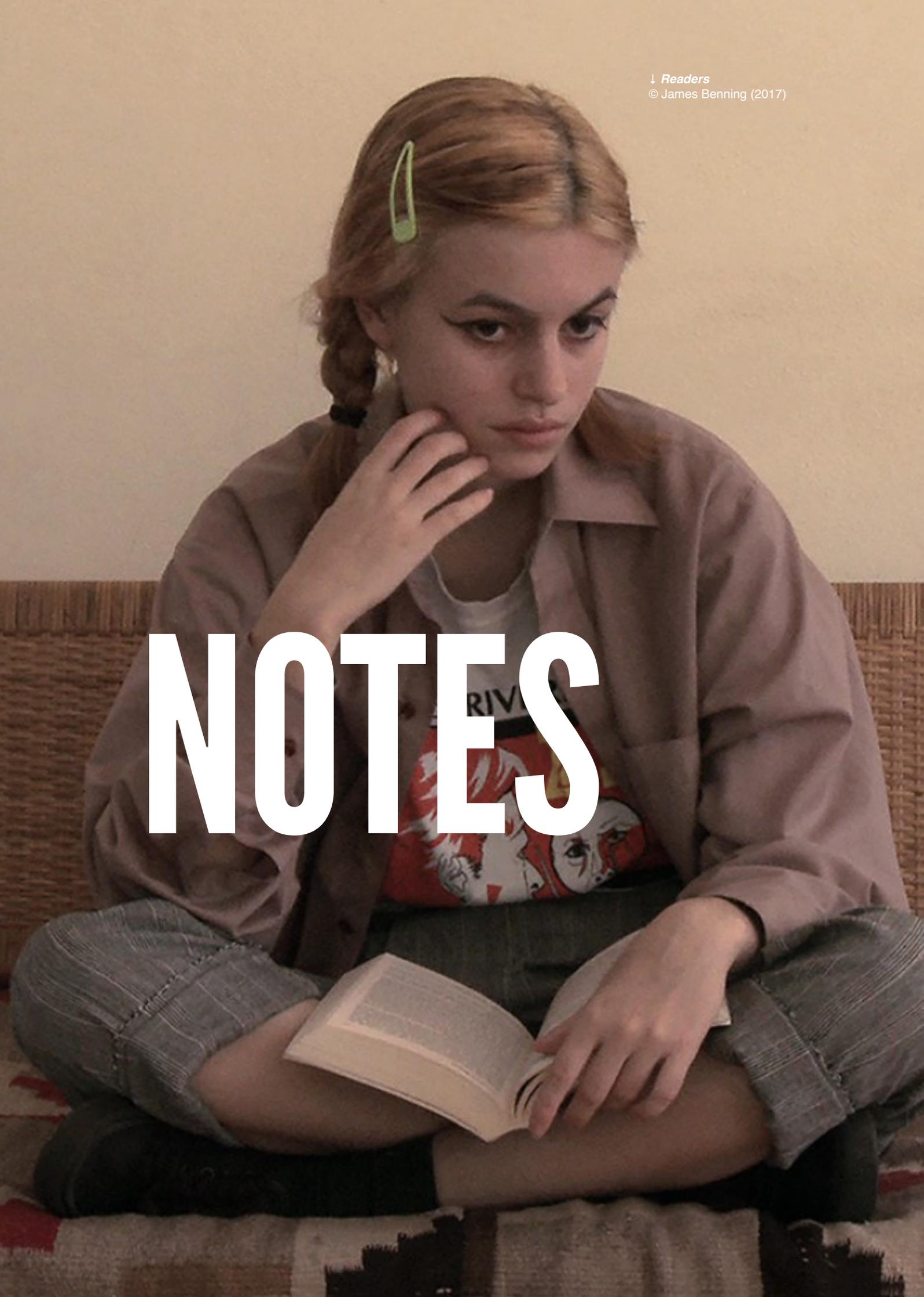
Il ne saurait être question de notre cinéma sans qu'il soit aussi question des conditions qui prévalent au Québec. La réflexion ne se retire pas du monde même si l'on ne saurait y faire la part du rêve et du réel. Cela me tient lieu de conscience et de définition du cinéma. (Groulx, 1972)

Le Québec, Connie, plus qu'un pays est une foi qui ne veut pas mourir. Elle le sauve sans cesse de n'être qu'un pays inachevé. (Ferron 1970b, 183)



↓ *Readers*
© James Benning (2017)

NOTES



SHEFFIELD DOCUMENTARY FESTIVAL 2021

DES YEUX SANS VISAGE

Dernier rendez-vous cinématographique contraint de se dérouler ailleurs que dans un fauteuil de cinéma – du moins faut-il l’espérer –, le festival du documentaire de Sheffield s’est tenu durant les premières semaines du mois de juin. Doté de deux sélections compétitives, britannique et internationale, le Sheff Doc Fest a surtout déployé son envergure grâce aux abondantes sélections parallèles : la plus ouvertement politique *Rebellions* où figurait en avant-première britannique le film de David Dufresne *Un pays qui se tient sage*, le terrain d’expérimentation intermédiaire *Rhyme and Rythms* ou encore la très suggestive et exploratrice *Ghosts and Apparitions*. Par-là le Sheff Doc Fest signalait une tendance importante des festivals de ces dernières années, et peut-être amenée à perdurer du fait de l’interruption abrupte des projets cinématographiques durant ces derniers mois : qu’en matière de documentaire, la cohabitation du neuf et du moins neuf fait toujours bon ménage.

écrit par [Occitane Lacurie](#) et [Barnabé Sauvage](#)

↓ *Juste un mouvement*
Vincent Meessen (2021)





↑ *One Image, Two Acts*
Sanaz Sohrabi (2020)

Décoloniser les esprits

Montré en même temps à Sheffield et à Berlin lors de la seconde partie de la Berlinale 2021, *Juste un mouvement* de Vincent Meessen s'ouvre sur les lieux de la rétrospective consacrée à Jean-Luc Godard au théâtre des Amandiers à l'automne 2019. Au milieu des télévisions diffusant l'œuvre vidéo du cinéaste et plusieurs de ses interviews, un jeune étudiant noir déambule sur la scène et les coulisses du lieu converti pour l'occasion en espace muséal, à deux pas de ce qui fut l'un des points chauds de la contestation étudiante pré-soixante-huit, l'Université de Nanterre. À côté de figures plus médiatiques, comme Dany le Rouge, d'autres groupes de la gauche maoïste ont plus nettement lié leur combat révolutionnaire à la libération des pays colonisés par l'État français, comme l'Union des Jeunes Communistes marxistes-léninistes où milite l'étudiant en philosophie d'origine sénégalaise Omar Blondin Diop. C'est par l'entremise d'Anne Wiazemsky, qui le présente à Godard en 1967, que celui-ci est intégré au projet de ce qui deviendra *La Chinoise* [1]. Son petit rôle de professeur de philosophie, chargé par Godard d'enseigner en tant qu'homme noir la condition des pays colonisés à la gauche blanche, sert alors de catalyseur à une série de rapprochements virtuoses. Dans un fulgurant *remake* qui cherche à mettre en rapport la situation de 1967, et sa construction par Godard, avec celle du Sénégal au XXI^e siècle, Meessen met en œuvre un montage que n'auraient pas désavoués les « situs » abondamment cités par les protagonistes du film. Il profite en effet du jeu fortuit des relations existant entre le film de Godard, dont la protagoniste devient une allégorie de la gauche maoïste, et l'opération industrialo-culturelle entamée sur le continent africain par la République Populaire de Chine, cherchant – à grands renforts de partenariats universitaires, de centres Confucius et de projets architecturaux – à assurer sa mainmise sur les ressources minières du sol sénégalais.

Le film s'étoile à partir de la figure d'Omar Diop et enquête sur la postérité de sa pensée et de ses combats anti-impérialistes, intimement mêlés à sa vie et aux circonstances encore non résolues de son décès (il disparaît en 1973 alors qu'il projetait l'enlèvement de l'ambassadeur de France au Sénégal pour libérer ses camarades emprisonnés dans les geôles du Président Senghor). Surtout, la mise en avant de ce personnage permet de mettre en lumière la contestation par les groupes de gauche de la politique du poète-normalien Léopold Sédar-Senghor, vu comme un « relai de l'impérialisme français » accueillant avec les honneurs son ancien camarade Georges Pompidou, alors que le discours français de la décolonisation heureuse le décrit encore comme un libérateur du peuple sénégalais. Meessen cherche alors, à la suite de son installation *One.Two.Three* (2015), de son dernier film *Ultramarine* (2018) ou de son exposition *Blues Klair* (2021) à défaire l'eurocentrisme des mouvements contestataires de gauche des années 1960 et 1970. Souvent relayés à la périphérie des mouvements situationnistes ou internationalistes français ou américains, les penseurs et penseuses noires se révèlent en effet

[1] Le film de Meessen, à côté de d'un autre film du programme *Rebellions, The Inheritance* d'Ephraïm Asili (déjà **lauréat du Grand Prix du Cinéma du Réel 2021**), signe le retour du film de Godard dans l'imaginaire autonomiste contemporain, et en particulier pour les groupes militants antiracistes et décoloniaux.



↑ *All of Your Stars Are but Dust on My Shoes*
Haig Aivazian (2021)

centrales dans la construction de la pensée révolutionnaire de la deuxième partie du vingtième siècle. Le film s'achève sur un débat, qui rejoue l'épilogue de *La Chinoise* à bord d'un train, entre le philosophe Felwine Sarr et le rappeur Fournalade (de son vrai nom Malal Almamy Talla) à propos de la restitution des œuvres africaines : retrouvant le giron sénégalais, celles-ci sont censées garnir les vitrines d'un grand musée offert par l'État chinois. À son interlocuteur inquiet d'une simple reconduction de la dépendance impérialiste, le philosophe commandité par Emmanuel Macron, représentant d'une nouvelle génération, répond par le pragmatisme : le peuple sénégalais peut-il se développer sans la confirmation d'être jamais « entré dans l'Histoire » et au patrimoine artistique de l'humanité ?

D'autres fantômes décoloniaux hantaient le festival de Sheffield dont l'un des programmes, l'excellent *Ghosts and Apparitions* élaboré par Rabz Lansiquot, s'intéressait particulièrement aux enquêtes spectrales menées sur des territoires marqués par l'impérialisme occidental. C'est le cas de *One Image, Two Acts* (2020) dans lequel Sanaz Sohrabi prend pour point de départ la tombe d'un exploitant pétrolier inhumé dans l'Illinois aux États-Unis. Sur le marbre de la stèle, une carte stylisée de la Syrie avec, dans l'angle supérieur droit, un unique derrick. À partir de cette étrange inscription, se déploie un film d'archives photographiques mais aussi graphiques, faites de tableaux et de diagrammes représentant la production de British Petroleum dans la région. Utilisés par la cinéaste comme matériaux dans la composition de collages faits de paysages ravagés par l'exploitation pétrolière et de travailleurs autochtones à la tâche, ces schémas remployés rendent manifestes, à travers la formation à l'écran d'une troisième image, les logiques entremêlées de l'extractivisme informationnel (région cartographiée, parcellisée, rentabilisée) et de l'extractivisme colonial du pétrole. *The White Death of the Black Wizard* (2020) de Rodrigo Ribeiro procède d'un semblable traitement de l'archive photographique : une enquête sur le *banzo*, maladie proche de la mélancolie diagnostiquée chez les esclaves du Brésil né-e-s en Afrique, racontée par le commentaire subjectif prononcé par le fantôme d'une des victimes de cette affection. Dans le film de Ribeiro, les archives se dévoilent par seuils de visibilité, à l'intérieur de l'image elle-même, tandis que les taches et stries qui affectent les copies filmiques s'immobilisent le temps de révéler les gestes d'un-e esclave au travail. Et dans le dernier plan, le cadre s'élargit progressivement sur des photographies qui ne révèlent leur sujet qu'au rythme de la parole spectrale qui les accompagne. La question du positionnement du cadre et du découpage dans le paysage qu'il s'agit de filmer se pose constamment lorsque l'espace fait l'objet d'une inscription de la colonisation ou de la guerre. Inspiré par *La Condition humaine* de Magritte (1935), le dispositif du film de Minjung Kim, *The Red Filter is Withdrawn* (2020) ne cesse de recourir au surcadrage naturel que prodiguent les grottes et les mires des bunkers de l'île coréenne de Jeju pour filmer la mémoire de cet espace traumatisé. Position stratégique de la dictature militaire en mer de Chine, le soulèvement de sa population en 1948 est réprimé au prix de dizaines de milliers de victimes. Au début des années 2000, c'est pour répondre aux exigences de l'impérialisme américain dans la région que la Corée

accepte d'y détruire un site coutumier protégé au profit d'une base militaire. Appliquant un refus manifeste de l'observation frontale et scrutatrice, la cinéaste préfère épier le paysage, le dévoiler étape par étape, à travers les hautes herbes ou depuis une iris rocheuse, ne montrant le cimetière aux épitaphes en *kanji* (et non en *hangeul*, l'alphabet coréen) qu'à l'occasion de discrets aperçus. L'île est ainsi révélée par touches, dans une errance qui ne différencie pas les traces de l'érosion naturelle des inscriptions du passé violent de cet espace et, ce faisant, formule une proposition éthique : laisser au lieu traumatisé le choix de ses propres cadrages, de ses propres travellings et de ses propres hors-champs.

Out of the corner of my eye

Membre d'une mission d'exploration polonaise en Antarctique, Viera Čákanyová filme le combat que les vents polaires et le froid mènent contre les efforts déployés par les humains pour la terraformation du continent. Dans son journal de bord qui est aussi le journal du tournage de *White on White* (Compétition internationale) et de son précédent film de fiction réalisé sur les lieux, *FREM* (2019), la réalisatrice slovaque met en scène une conversation avec un *chatbot* philosophe supposément évolué (c'est un « réseau de neurones ») : cette rencontre posthumaine initie le thème du film, la prise de conscience que tout est voué à l'épuisement énergétique. L'axiome suggéré par l'intelligence artificielle, qui suit la seconde loi de la thermodynamique, se révèle surtout un emprunt au film de genre, qui borne encore souvent la rencontre avec l'altérité non-humaine à un rappel néo-stoïcien de la vacuité des valeurs humaines. Peu après cette introduction un peu verbeuse, une tempête de neige se veut prétexte à une interruption des communications de la réalisatrice avec le serveur qui abrite l'IA, permettant à la fois de couper court à un dispositif visuel somme toute peu attrayant (la conversation écrite sur l'écran) et de figurer l'isolement de la scientifique. Seule conscience écologique de la mission, la réalisatrice perd peu à peu tout contact avec ses semblables humains, et s'abandonne alors à une méditation poétique sur l'empreinte carbone et la consommation de temps et d'énergie de la base polonaise, dont le caractère scientifique est d'ailleurs dévoyé par l'arrivée progressive de touristes américains menés là par un paquebot de croisière. Une deuxième prothèse technique, un drone, accompagne la dernière partie du film, presque dénuée de figures humaines. Celui-ci permet à la réalisatrice d'explorer les terres gelées par les conditions météorologiques et dévoile, sans trop encore les fausser, les splendeurs du continent. Mais le dispositif, comme le constate bien vite la réalisatrice, possède un effet délétère : celui de décorrélérer l'image de l'expérience de son tournage, en rompant l'association formée par le duo corps de la filmeuse/caméra. L'outil abandonné, la réalisatrice-actrice se met alors à rêver d'une symbiose avec les éléments, et à préférer l'expérience immédiate d'un bain dans l'eau glacée à la succession des médiations techniques dont elle s'était dotées. En désavouant de la sorte les efforts d'incarnation de ses appareils, et en plantant là le dispositif, la réalisatrice achève le film sur la question qu'elle s'était pourtant fixé pour objectif de déployer, sinon de dépasser : de quelle ressource peuvent se révéler nos instruments techniques pour comprendre un monde non-humain ou post-humain ?

La question du point de vue et des dispositifs de surveillances traversait deux autres films du programme *Ghosts and Apparitions* : *All of Your Stars Are but Dust on My Shoes* du Libanais Haig Aivazian (2021) et *All Light Everywhere* (2021) de l'Étatsunien Théo Anthony. Les deux documentaires sont extrêmement proches par les thèmes qu'ils explorent et par leur usage d'images de remploi. Le premier interroge la politique de la gestion de la lumière et de l'ombre par les



↑ *White on White*
Viera Čákanyová (2020)

pouvoirs à travers l'histoire, depuis l'exploitation de l'huile de baleine au Royaume-Uni jusqu'aux inventions de la *smart city* pour gérer l'éclairage public et, par là-même, gouverner les nuits de ses habitant-e-s. Entre les images pédagogiques ou publicitaires visant à expliquer le fonctionnement de ces dispositifs et les gravures des premiers lampadaires, ne cessent de reparaître Beyrouth, les manifestations nocturnes de l'année passée et le chant militant qui donne son titre au film. Théo Anthony choisit quant à lui d'entrelacer ses archives et ses expérimentations visuelles (des lâchers de pigeons équipés de GoPros pour reproduire l'invention du proto-drone par le médecin Julius Neubronner de Kronberg ou des expériences d'*eye tracking* sur vues aériennes) avec l'étonnante visite d'une usine de l'entreprise Axon (nom qui recouvre désormais son ancienne appellation, de plus sinistre mémoire : Taser). Fièremment, le patron guide l'équipe de Théo Anthony dans les bureaux et les ateliers de la compagnie connue pour fournir la police étatsunienne en célèbres *shockers* à impulsions électriques et en caméras corporelles. L'homme déploie ses éléments de langage avec enthousiasme tandis que la caméra et le montage s'occupent d'en faire un personnage burlesque : alors qu'il s'emploie à faire la démonstration d'une vitre pouvant passer sur commande d'opaque à transparente, le plan le montrant en train d'actionner répétitivement un interrupteur, privé de contre-champ, dure légèrement trop longtemps pour que l'homme ait l'air tout à fait sérieux. Les questions qui lui sont posées, en relation avec les autres types d'images qui composent le film, ne peuvent de même que lui conférer l'air tantôt naïf, tantôt cynique : « *I believe camera can change behavior in a very*



↑ *All Light Everywhere*
Théo Anthony (2020)

positive manner » s'exclame-t-il avec assurance, sans penser au double sens que porte en lui l'adjectif *positif* et sans savoir de quel sens le film s'occupe de charger ce mot.

Déeses, sorcières et cheffes d'États

En un sens, le titre du précédent film de Julien Faraut, *L'Empire de la perfection* (2018), aurait encore pu s'appliquer à son dernier, tant *Les Sorcières de l'Orient* (2021) – après une première demi-heure en phase totale avec la geste sportive de l'équipe japonaise féminine de volleyball, championne olympique 1964 – tresse un tableau

progressivement révélateur des relations entre l'impérialisme militaire japonais et le culte de la performance sportive et de l'autorité culturelle dans laquelle s'est mué le nationalisme post-Hiroshima. Dans ce film déjà présenté à Rotterdam en début d'année, Faraut porte l'interrogation sur une imagerie sportive d'un type nouveau : non plus seulement le ralenti, encore présent pour magnifier certains gestes techniques, ou l'image de synthèse, mesure et modèle de la performance, mais les images animées qui assurent l'héroïsation quasiment immédiate de cette équipe de jeunes femmes, détentrice du record inégalé d'une série de 258 victoires consécutives pendant une décennie. Avec les images du *shōjo* (manga destiné à un jeune public féminin) *Attack No.1* (1968-1971), que Faraut monte avec des rushes des matches des « sorcières », le film montre bien, notamment dans sa troisième partie, l'imbrication d'un tel culte de la perfection avec la nécessité de reconstruction du pays à la suite de sa mise à genoux par l'impérialisme américain. Absent de l'image lors des entretiens réalisés avec les joueuses cinquante ans après leur épopée, le réalisateur ne manque pas de signaler sa présence dans des séquences plus énergiques en se livrant à quelques exercices plastiques (bande musicale synchronisée à des effets de négatif ; rotation de l'image dans le sens des plongeurs des joueuses, afin d'en dynamiser l'effort) qui achèvent d'assurer la cohésion des prises de vues réelles avec l'univers plus cartoonesque de l'*animé*.



↑ *Les Sorcières de l'Orient*
Julien Faraut (2021)

D'autres images seront cependant nécessaires pour révéler l'intégralité de cette aventure sportive, dont la signification idéologique s'avère de plus en plus transparente. Pour signifier la discipline militaire maintenue sur le groupe par leur coach, ancien capitaine d'une division japonaise en poste dans les jungles de Birmanie pendant la Seconde Guerre mondiale, Faraut monte à côté de l'*animé* des images des brimades subies par l'équipe, montrées (mais déjà justifiées) par le court-métrage que Nobuka Shibuya, primé au Festival de Cannes 1964, avait précisément intitulé *Le Prix de la victoire*. Les images de Shibuya, formellement splendides, dépeignaient déjà l'usine où les futures « sorcières » – des ouvrières triées sur le volet – tissent des mètres de toile dès le petit matin avant de rejoindre le terrain d'entraînement, où elles triment six jours sur sept, et parfois jusqu'à plus de minuit. Le rapport sadique entretenu par le coach avec les jeunes femmes sous sa férule, ne fait pourtant l'objet que d'une seule séquence de l'entretien mené avec les joueuses. Peut-être gêné par la fascination que celles-ci témoignent encore à l'égard de leur entraîneur (figure qu'elles décrivent aussi bien comme un père idéal, un homme à épouser et un « démon » tortionnaire), Faraut semble parfois reculer devant la complexité exigée par le sujet, qui impose d'en critiquer la structure sans avoir l'air d'accuser les victimes-participantes. C'est que le film n'est plus un face à face entre le cinéaste et le joueur prodige d'une aire

culturelle dominante, le joueur irascible au comportement facilement critiquable qu'était John McEnroe dans *L'Empire de la perfection*, mais bien un complexe écheveau mêlant le patriarcat, l'impérialisme et leurs conséquences sur la compétition sportive.

S'il n'est pas aisé de trancher en faveur ou non de la portée féministe de l'épopée des « sorcières » volleyeuses une tendance de la programmation s'emparait plus explicitement de figures de femmes pour tenir un discours antipatriarcal. L'enquête ethnocinématographique menée par Yudhajit Basu dans *Kalsubai* (2020) prend pour thème l'épopée de la déesse Kalsu du peuple Mahadeo Koli dont la légende raconte la retraite dans les contreforts de la montagne après avoir refusé de servir les hommes. Cette figure de déesse révoltée se retrouve dans le film de Rokhaya Marieme Balde, *À la recherche d'Aline* (2020), journal d'une jeune réalisatrice en quête d'une actrice pour incarner Aline Sitoe Diatta, résistante sénégalaise à la colonisation, élevée au rang de divinité locale vénérée aux abords d'un plan d'eau. Dans la performance filmée *In Posse* (2021), l'artiste Charlotte Jarvis se rêve en démiurge transhumaine, fabricant, avec l'aide d'une biologiste, du sperme à partir de son propre matériel génétique, répandu à l'occasion d'une reconstitution de la cérémonie antique des Thesmophories. L'expérience démiurgique filmée dans *Two Minutes to Midnight*, celle de la désescalade nucléaire menée dans la salle ovale de *Dr. Strangelove*, remplace quant à elle les hommes en costume du film de Kubrick par des actrices qui campent les cheffes des États les plus puissants du monde, auprès desquelles se succèdent des expertes scientifiques et diplomatiques pour commenter cette crise des missiles semi-fictive.



Bien plus ordinaire et bien plus touchante, impossible de conclure sans citer la jeune militante écologiste de *The Battle of Denham Ford* (Bradley & Bradley, 2021, Compétition britannique) qui s'attache dans les hauteurs d'un arbre pour faire obstacle à la construction d'une ligne de train à grande vitesse (HS2, reliant Londres au nord de l'Angleterre). Au cœur de cette micro-lutte écologique dérisoire, comme il en existe tant, elle tient bon, plaisante avec deux policières et défie les forces de l'ordre, encouragée par ses camarades. La jeune militante finit par être délogée. La bataille de Denham Ford s'achève dans la rivière sur un mode burlesque, les *policemen*, gauches dans leur équipement anti-émeute, chutant dans l'eau, les images numériques en haute définition se mélangeant avec les vidéos diffusées en direct via *smartphone* et les commentaires caustiques des spectateur·ice·s derrière leur propre écran.

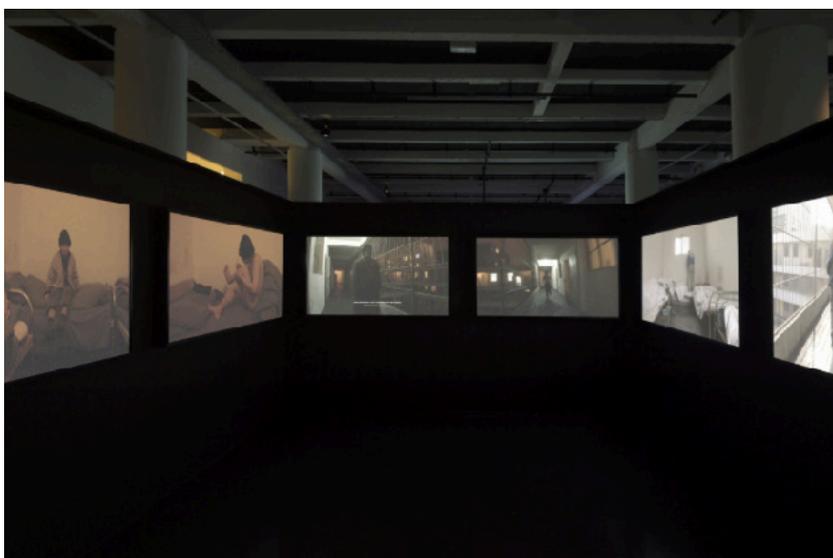
↑ De gauche à droite :
À la recherche d'Aline, Rokhaya Marieme Balde (2021).
Kalsubai, Yudhajit Basu (2020)

EXPOSER WANG BING

L'ŒIL QUI MARCHE (LE BAL, 2021)

Dominique Païni et Diane Dufour exposent le cinéma de Wang Bing au BAL. Ce n'est pas la première fois que les œuvres du documentariste chinois migrent de la salle de cinéma à l'espace d'exposition. La Galerie Chantal Crousel, qui collabore depuis longtemps avec le cinéaste chinois, avait montré en 2009 deux films en regard, *L'Homme sans nom* (2008) et *He Fengming, Chronique d'une femme chinoise* (2007), répétant l'expérience en 2018 avec trois nouveaux films exposés. Le Centre Pompidou fut également tenté par l'expérience en 2014 en accueillant différentes installations autour de la correspondance filmée entre Wang Bing et Jaime Rosales. Les films de cet échange organisé par Beaubourg au sein de la série « Cinéastes en correspondance » et des photographies inédites occupaient ainsi l'espace du musée. Cette migration de l'œuvre du réalisateur n'est pas une exception française : l'Institut d'art Contemporain Wattis à San Francisco s'essaya à l'exercice en 2016, le Eye Filmmuseum d'Amsterdam en 2018 et la Kunsthalle Zurich en 2019. Si ces expositions « se contentaient » d'accrocher sur les

écrit par [Clément Dumas](#)



← écrans projetant *À la folie*
Wang Bing (2015)

cinéma un nombre réduit de films et choisissaient uniquement, au sein de la filmographie, les « portraits » du réalisateur (*L'Homme sans nom*, *Crude Oil*, *He Fengming*, *Mrs. Fang*), l'enjeu pour ces institutions était aussi de préserver les films d'un quelconque découpage temporel et d'adapter leur espace d'exposition à des conditions de projection plus ou moins classique. Le travail expographique de « L'Œil qui marche » illustre le chemin inverse en proposant un panorama de l'œuvre du cinéaste et en accommodant le film à des dispositifs scéniques variés.

Ces nouvelles façons de voir l'œuvre wangienne s'appuient sur un double choix. Les commissaires ont décidé de découper dans l'œuvre et de ne choisir que des films de sa partie dite « anthropologique » dans laquelle Wang Bing « [s'attacherait] à suivre les pas des exclus du miracle économique chinois ». De la veine qu'ils qualifient d'« historique », dont *Les Âmes mortes* sorti en 2018 est le dernier représentant, il ne reste qu'un vestige, *Traces*, unique film en celluloïd du cinéaste tourné en 2005 avec des bobines 35mm prêtées par un ami. Le film est ensuite développé et monté en 2013. Un autre choix, tout aussi radical, est de n'exposer que des extraits de films. Hormis *Père et fils* (2014) dont les 87 minutes sont montrées, les cinq autres œuvres sont divisées en fragments. On s'amusera d'ailleurs à remarquer le peu de coupes visibles dans les extraits choisis. L'extraction consiste en la recherche d'un plan autonome, pur, émancipé du reste du film. Il survit tout de même quelques coupes ici et là mais ce n'est définitivement pas l'aspect d'un Wang Bing monteur qui intéresse l'exposition. Pas de photographie non plus, comme c'était le cas à Beaubourg en 2014.

À *l'Ouest des rails* occupe la première pièce – la plus impressionnante – avec un double écran projetant deux travellings issus de la première partie du film. Le premier, à gauche, est l'ouverture : travelling monté sur l'avant du train qui traverse le complexe industriel de Tiexi tandis que la neige tombe et habille l'image d'un manteau blanc. Le second est le premier travelling porté à la main. Wang Bing suit un des ouvriers, des vestiaires à une zone de l'usine où le cuivre est fondu. On est saisi par le tremblement du cadre de ce plan de dos liminaire et par la coloration radicale de l'image d'un orangé vif qui se double du trouble provoqué par les nombreuses mises au point de la caméra DV. Trois petits écrans sur le côté complexifient la relation aux images. À *l'Ouest des rails* ne se limite pas à ce regard attentif et précis d'un démantèlement industriel. C'est aussi un film sur la parole, sur la conversation entre ouvriers. Sur ces trois écrans côte à côte, on constate ainsi la manière dont Wang Bing trouve sa place, à l'écart des échanges, mais participant physiquement, par les mouvements d'appareils à ces conversations ordinaires des lieux de travail, souvent drôles, parfois politiques.

La salle du dessous, aperçue subrepticement et en surplomb lors de la descente de l'escalier grâce à une ouverture dans le mur, approfondit cette articulation entre la forme des films et la réflexion sur leur exposition. À *la folie* (2015), film sur l'enfermement, est divisé en six écrans disposés dans un U comme pour matérialiser par l'architecture même de l'exposition la cour du centre psychiatrique du Yunnan, au sud-ouest de la Chine, que filme Wang Bing. *15 Hours* (2017), montrant le travail répétitif des ouvriers sur la chaîne d'une usine textile dans la région du Hushou, est dédoublé par la projection superposée : une femme (au-dessus) et un homme (en-dessous) opèrent les gestes redondants de couture et d'apiéçage. Les boucles temporelles sur lesquelles sont placés les deux extraits vidéo se répondent et les gestes du travailleur et de la travailleuse sont disposés en miroir sur l'axe horizontal pour qu'une forme d'harmonie se dégage de cette scène d'aliénation par le travail.

Traces est quant à lui projeté sur le sol. L'extrait contient quelques-uns des paysages du site de Jiabianguo mais s'arrête surtout sur le

[1] Antony Fiant, Wang Bing : un geste documentaire de notre temps, Laval, Warm, « Cinéma », 2019.



← *15 Hours*
Wang Bing (2017)

geste d'exhumation par le regard du cinéaste qui tourne son objectif vers la terre cherchant longuement les ruines du camp et l'émergence des charniers et des ossements humains. Cet objectif, tourné vers le bas, contamine ainsi l'espace d'exposition : le visiteur, comme Wang Bing, dirige son regard vers ses pieds. La projection de *Père et fils* se fait sur un écran dont la grandeur respecte l'échelle humaine. Film au cadre fixe, il s'attarde sur l'intérieur de la chambre d'un ouvrier hébergeant ses deux fils désœuvrés et les observe pendant une journée, entrecoupée de plusieurs ellipses temporelles. Moins long que *15 Hours*, le film témoigne d'un même désir d'entraîner le regard à l'observation lente des micro-événements qui composent le quotidien. L'ingéniosité du dispositif scénique est ainsi de mettre face à face ces jeunes gens démunis et le promeneur de galerie, l'inactivité subie du commun et le désœuvrement du flâneur muséal.

On voit ainsi bien comment les commissaires trouvent, dans l'agencement des écrans et des murs, une traduction matérielle de la forme sensible des films. L'enfermement par l'architecture, la projection au sol, le dédoublement du plan et le respect de l'échelle humaine de l'écran sont un ensemble de trouvailles scéniques qui favorisent la réception des images par le visiteur distrait. Ces mises en scène n'approfondissent pas le sens de l'œuvre mais redoublent plutôt le commentaire des films. Malgré cette redondance, ces propositions proposent un véritable travail d'ouverture des images de Wang Bing à des logiques muséales. L'enjeu n'est donc pas de trouver un site neutre duquel les films seraient projetés mais bien d'adapter et de modifier organiquement l'espace à la matière cinéma. De la même manière, les images se soumettent aux règles de ce nouveau milieu. Le pixel numérique des caméras à faible définition, le flou provoqué par les courses de l'opérateur et le tremblement des cadres négocient avec le lieu curatorial et ne se limitent pas à siéger maladroitement au sein d'un espace n'accueillant que temporairement les formes cinématographiques.

Outre cette empreinte du film dans l'espace, l'exposition montre d'autres échanges fructueux entre la forme-film et la forme-installation. La question de *la rencontre*, terme qui irrigue les différents cartels du parcours muséal, est un élément de réponse. Les films eux-mêmes ne sont pas l'endroit du hasard des rencontres du cinéaste avec le monde, le tournage étant l'aboutissement d'une première approche sans caméra. Wang Bing apprend à avancer, à parler, à marcher avec ceux qu'il filme avant de sortir les appareils d'enregistrement. C'est davantage dans la façon par laquelle les films communiquent entre eux que s'illustre cette capacité qu'a son cinéma de faire connaissance avec les marges de la société chinoise (les ouvriers, les fous, les jeunes au chômage, les travailleurs du textile). Antony Fiant avait remarqué ce jeu entre les films [1] : chaque tournage entraîne le suivant. Chaque « œil qui marche » découvre un nouveau lieu (Wang Bing tombe sur l'asile psychiatrique d'À *la folie*

sur le tournage des *Trois sœur du Yunnan*), un nouveau personnage (il rencontre l'ermite de *L'Homme sans nom* en filmant *Le Fossé*), une nouvelle réalité économique (faisant la connaissance des jeunes chinois ruraux migrant du Yunnan à Shanghai, il filme *Argent Amer* et *15 Hours* sur les manufacturiers de Huzhou). On reconnaîtra ainsi dans cette logique de l'exposition une façon de révéler ce lien secret. Car malgré le faible nombre de films choisis au regard du reste de la filmographie, le choix d'exposer des films satellites permet au reste de l'œuvre d'exister par défaut. Ainsi, *Traces* annonce l'excavation désertique du réalisateur, dans *Le Fossé* (2010) et *Les Âmes mortes*. *15 Hours* et l'unicité du lieu filmé rappellent la pérégrination des jeunes migrants d'*Argent Amer*. Et même *Père et fils*, pendant statique des *Trois sœurs du Yunnan* (2012), évoque cette envie de filmer la pauvreté à partir de son enregistrement ordinaire.

Un autre enjeu posé par ce transfert est de distinguer dans le travail de Wang Bing l'invention d'une forme cinématographique particulière. Cette forme est résumée par le terme de *filature* que les commissaires emploient à de nombreuses reprises. Détourné de son contexte de technique de surveillance et de soustraction d'information, la filature désigne avec le cinéaste chinois un exercice d'observation dont le but est de suivre le mouvement de l'autre. Si la filature policière dénote une certaine infraction de l'intimité par le regard, le plan de dos de Wang Bing vise exactement l'inverse. Cette vue de dos permet ainsi de ne jamais adopter pleinement le point de vue de cet autre tout en restituant au plus proche son expérience du monde. L'héritage formelle de la filature wangienne n'est pas à trouver non plus dans la pratique artistique – de Sophie Calle par exemple dans *M'as-tu vue ?* – ou littéraire – les personnages obsessionnels de Paul Auster et sa *Trilogie new-yorkaise* – qui font de suivre l'inconnu dans la rue un potentiel fictionnel infini. Filer, pour Wang Bing s'entend d'abord comme une manière de trouver sa place au sein du mouvement d'autrui. Quelques adaptations, quelques hésitations, le cinéaste connaît les corps qu'il filme mais leur laisse un espace de respiration. La filature, dépêtrée de son motif de contrôle à distance, consiste avant tout à créer le plan à deux, grâce aux mouvements des deux corps, sans jamais hiérarchiser ces deux mouvements, sans jamais les fusionner non plus.

↓ de gauche à droite :
À l'Ouest des rails, Wang Bing (2002), *Père et fils*, Wang Bing (2014), *À l'Ouest des rails*.



Finalement, l'exposition enrichit cette pratique curatoriale de la déconstruction et de la « customisation [2] » des films. *L'Homme sans nom* est divisé en huit écrans les uns à côtés des autres montrant différents plans où l'ermite sans histoire et sans passé s'adonne à ses activités quotidiennes principalement constituées de marche, de cuisine sommaire et d'attente. Le cinéaste est à l'écoute, se rapprochant ou s'écartant de ce corps qu'il apprend à connaître dans le mutisme de l'étrange relation qui les lie. Ce qui frappe et qui ne faisait peut-être pas partie du film dans ses autres modalités d'apparition (en salle, sur son écran mobile) ou en tout cas seulement souterrainement, est bien cette variété des gestes de la vie solitaire que le travail de juxtaposition des projections révèle sensiblement. Ce corps multiplié et dissous dans le paysage expose la diversité des

[2] Dominique Païni, *Le Cinéma, un art plastique*, Crisnée, Belgique, Yellow Now, 2013, p. 245.

manières d'interagir avec l'environnement et d'habiter le monde. Toute l'exposition résonne alors à partir de cette constitution d'une bibliothèque des gestes de la société chinoise que le cinéma de Wang Bing fait entrer en visibilité : geste productif de l'ouvrier, geste improductif de la jeunesse rivée à son téléphone portable, geste de survie et de détournement des fous, geste d'habitation minimale. Voilà ce qu'apporte ce passage de la salle au musée, tenter l'archive des gestes de sociabilité de l'à-côté, de la lisière.



PICK UP THE PIECES AND LOWER THE FLAGS

COMMENTAIRE DE L'ŒUVRE RÉCENTE DE JAMES BENNING

Depuis son passage à l'édition 2018 du Cinéma du réel avec *L. Cohen*, film vainqueur du grand prix de la compétition, James Benning est absent des écrans et des papiers français. Situation que le moment épidémique ne justifie pas. Malgré une vingtaine de longs-métrages et quelques courts-métrages achevés depuis la rétrospective de son œuvre en 2009 au Jeu de Paume, le travail récent de Benning semble ne plus intéresser. Les films connaissent une brève sortie, le temps de faire le tour d'une poignée de festivals dans le monde, puis ils disparaissent. Il semble que le cinéaste américain concentre davantage son énergie sur l'acte de création que sur les problématiques de diffusions. Pour voir ses réalisations il faut donc compter sur les repères de l'internet cinéphile où une bonne partie d'entre elles finissent par apparaître, quelques mois ou années après leur existence festivalière. Présence discrète en festival ou en galerie qui déclenche de succinctes réactions de commentateurs raréfiés [1]. Ces films seraient-ils animés d'une force poussant au mutisme ? La constance de leur ascèse formelle serait-elle incompatible avec la logorrhée critique ? Ou encore, s'agit-il d'une œuvre sénile, désormais constituée d'objets anodins uniquement sélectionnés en festivals pour la signature d'un nom autrefois scintillant ?

Autant d'a priori que ce texte souhaiterait contrecarrer. Depuis le milieu des années soixante-dix, Benning poursuit un travail qui ne cesse d'exposer à vif des problèmes de représentation et d'économie sensorielle avec une régularité et une pertinence uniques dans la jonction du politique et de l'esthétique. Le commentaire chronologique de six travaux récents (ceux visibles depuis *L. Cohen* [2]) peut rendre compte de cette singularité. Plutôt que d'emprunter la voie d'une analyse thématique à l'orientation auteuriste, c'est par une description collant minutieusement à l'intelligence et à l'autonomie des films que ce texte souhaite pallier à l'absence de commentateur assidu d'une œuvre de première importance. Efficacité, éloquence, discipline : parmi d'autres, quelques notions que les trente-cinq plans ici étudiés bouleversent dans leurs acceptions cinématographiques.

écrit par Paul Michel

[1] Pour un regard plus détaillé sur la question transmédiatique chez Benning, lire cet article d'Erika Balsom : <https://www.artforum.com/print/202102/erika-balsom-on-james-benning-s-place-84992>

[2] À ce jour nous connaissons l'existence de deux autres longs-métrages terminés et diffusés : *PLACE* (2020) ; *From Bakersfield to Mojave Desert* (2020).



← *On Paradise Road*, James Benning, 2020

***Glory* (2018)**

La vue unique d'un drapeau américain tendu au premier plan devant une mer déchaînée d'un vert grisâtre sans profondeur. Cadrage exemplaire qui a la clarté d'une installation. On imagine l'artiste dresser malicieusement le symbole patriotique pour le mettre au défi des éléments, puis enregistrer son rapide déchirement en lambeaux par un vent cinglant. Des derniers films de Benning, *Glory* est celui dont le visionnage est le plus ardu, douloureux même. Son plan muet de deux heures n'en fait pas un objet évident mais c'est la sensation de désastre interminable qui l'anime qui finit de le rendre mal-aimable. Le drame d'une caméra giflée par les gouttes, aux tremblements permanent, le saisissement d'un symbole désintégré.

Malgré le volontarisme qui pourrait sembler à l'origine de *Glory* il s'agit d'une œuvre de *foundfootage*, occurrence rare mais pas unique dans la filmographie de Benning. Le plan récupéré et monté vient d'une caméra de vidéosurveillance météorologique située sur le phare Frying Pane Tower au large des côtes de la Caroline du Nord, quelques heures avant le passage de l'ouragan Florence le 13 septembre 2018. La provenance indirecte du plan accentue sa portée, ce qui est donné à observer est moins le phénomène météo que l'adroite mise en scène institutionnelle de la caméra de surveillance. Ce drapeau dressé devant l'étendue océanique déclare la prise de pouvoir unilatérale sur l'espace, il signe la fière déclaration d'une propriété. Les marques d'appropriation de l'espace par l'homme sont l'un des creusets de l'œuvre du cinéaste, particulièrement par son attachement récurrent à la perspective de l'histoire américaine, fulgurante et vorace. Dans *Deseret*, en 1995, les clôtures scindant le paysage de l'Utah étaient le signe minimal et omniprésent de cette violente distinction imposée à l'espace. Dénominations ramenées à leur dérisoire vanité, par la relativité d'autres échelles de temps (historiques ou géologiques dans *Deseret*), d'autres forces irréductibles qui en rappellent l'éphémère existence (ici le vent, la mer).

L'éloquence métonymique de l'image – le drapeau pour la nation – est prolongée par le titre ironique. Épuisement du spectateur dans l'observation factuelle de ces deux heures là, celles de l'étendard ramené à l'état de tissu inepte par la menace diluvienne. La mise à l'épreuve dans la durée permet de tramer sur le symbole : vaine gloire auto-déclarée d'un pays monstre et déliquescents, la mer enragée comme rébellion d'un espace colonisé. La stase tremblante et apocalyptique du film terrifie mais c'est sa qualité illustrative d'un effondrement qui accable. Donner pour attribut « Gloire » à un épisode d'anéantissement symbolique aussi sidérant rend compte du geste politique qui traverse l'œuvre de Benning, déjouant par là-même l'image gentille de réalisateur paysagiste qui peut lui coller à la peau.

L'ascèse de l'image fait la densité du geste. Par la concentration du regard et la rétention d'informations qui en découle, le surgissement du moindre événement impacte l'horizon du film. Ainsi de deux mouvements de la caméra de surveillance qui en redéfinissent pleinement la cartographie et lui ouvrent un espace fictionnel. Ces deux décadrages signalent la présence d'un observateur, et la conscience d'un « directeur » de la caméra fait alors surface. Il scrute la plateforme sur laquelle est érigé le drapeau, spécifiant davantage son contexte. Étrangement, presque ludiquement, ce modeste espace déploie la scénographie d'un film de siège : un individu, une poignée d'entre eux défendant coûte que coûte le lieu par lequel ils déclarent leur valeur et maintiennent leurs possessions. Les abords de la forteresse sont gardés face aux dangers de l'attaque, le symbole brûle et le mirador menace de s'écrouler. L'ébranlement d'une identité glorifiée devient un spectacle à travers l'état de siège, ce dispositif de western retrouvé par *Glory*.

Si difficiles soient-ils, les films de Benning ont toujours une généreuse versatilité. Leur qualité de durée lente, précisément pesée, génère un espace de conciliation pour les pensées du spectateur. Les flux et reflux des vagues sont au diapason du ressassement de la pensée, consciente par intermittence, plus ou moins oublieuse de son objet d'attention. L'épreuve du film, ou le temps qu'il donne dans l'absorption maritime et la complexité infini des remous, déleste celui qui le regarde de son impression de paradoxe face au drapeau déchiré qualifié de glorieux. L'éprouvante confrontation au déluge suggère d'accepter cette disparition. Un effet d'affinement ou d'affûtage de la pensée qui dans *Glory* se conclut par la soudaine tombée de la nuit. Révélation par la négative des formes du monde qui prend des dimensions d'expérience mystique (événement de l'extinction de la lumière qu'on retrouve dans *Nightfall* ou *L. Cohen* par exemple). Ce que le noir de la nuit impose, après le maintien du regard sur les lentes métamorphoses d'un objet (les oripeaux de la nation en l'occurrence), c'est l'anéantissement de celui-ci. L'extinction lumineuse sonne la dissolution de l'image et l'apaisement des mouvements contrariés de la pensée.

Telemundo (2018) Avec Sophia Brito

Telemundo est un film de modèle, facette peu connue de l'œuvre de James Benning. Un unique plan, à nouveau, de deux personnes assises sur un canapé en train de regarder un téléfilm pendant une heure et quart. Le cadre capture les deux personnages, Sophia Brito et James Benning, assis sur une modeste banquette grise adossée à un mur blanc. Les deux corps donnent la mesure au cadre, tandis que la proche télévision reste hors-champ. Ici c'est un geste Warholien qui est perpétué : une prise pour observer une personne ou quelques-unes dans l'ordinaire d'une activité intime (dormir, manger, baiser). Scruter les visages par le maintien du plan, découvrir la mue continue de leurs traits par les humeurs infimes qui se succèdent et la belle créativité des corps. Dans cette ré-interprétation de la facture d'Andy Warhol, la prise en compte du caractère inaugural de chaque plan semble cruciale à Benning : l'intégrité d'un plan est l'intégrité d'un monde, chaque plan est en puissance une naissance du cinéma (« *Cinema is not 100 years old* », dit un credo de Jonas Mekas). C'est là tout l'archaïsme déroutant de son travail, chaque plan peut avoir la fraîcheur d'une vue d'un opérateur lumière, l'important dans cette opération est de créer une attention aiguisée du regard et de l'écoute : *Looking and Listening*, titre d'un chapitre de *Walden* de Henry David Thoreau, devenu l'intitulé d'un cours tenu par Benning à l'Université des arts de Californie.

Ce que Warhol a produit avec ses *Screen Test*, repris sobrement par Benning avec *After Warhol* en 2011, ne tient pas du naturalisme sociologique ou psychologique. Nul effacement de la caméra pour montrer le monde de la personne. Au contraire une scénographie

minimale de studio est affirmée, l'intérêt est dans la réaction du modèle face à la caméra : il s'agit d'inventer un monde pour voir l'individu, dénoter l'actualité de son visage, de son corps. Une certaine provocation (voire perversion : *Beauty #2*) chez Andy Warhol devient de toute évidence méditative chez James Benning. Avec *Twenty Cigarettes* puis *Readers* ce sont des séries de personnes en train de fumer et de lire que l'on pouvait observer, enregistrées dans leur activité et leur conscience du filmeur. L'aimantation du regard dans l'observation obsessionnelle des modifications de postures, des attributs physiques et vestimentaires, a elle-même deux faces. Travail plastique de la surface pure, de la lecture du jeu rythmique des corps dans le cadre. Mais également impossible décryptage de l'invisible : la série temporelle des pensées qui agitent le modèle. Une nouvelle fois se signale ici le singulier miroir que les films de Benning tendent à ceux qui les regardent. Le temps d'immersion dans le plan et l'absence d'interprétation guidée mettent le spectateur face à ses pensées, leur mouvement frénétique lui apparaît nettement. Réfraction de cinéma par laquelle il devient à son tour modèle du film : performances des acteurs et des spectateurs s'éclairent mutuellement. Pouvoir de la méditation filmique qui prend le spectateur dans une malicieuse trame réflexive dont l'épaisseur ne saurait advenir par une simple contemplation. Dans *Readers* cela atteignait une intensité sophistiquée puisque l'activité projective dans les mots propre aux lecteurs démultipliait les niveaux de pensées, elle saturait le film de sens latents pour mieux l'en vider. Le plan, ce cinémonde, comme unité de rassemblement des pensées dispersées du spectateur : c'est là son intégrité.

Telemundo part lui aussi de l'investissement de corps dans une fiction, télévisuelle cette fois-ci. Les remarques précédentes ne rendent cependant pas compte d'un élément inédit : les acteurs parlent. De plus, la parole n'est pas délivrée avec une énergie familière et spontanée mais soigneusement préparée et distillée le long du film (le documentaire *El verdad Interior* de Sophia Brito rend compte du travail effectué en amont du tournage, notamment de l'établissement d'une partition textuelle rigoureuse). Brito et Benning ne sont alors pas de simples modèles mais des personnages. Un espace fictionnel se déploie à partir de la méditation dialoguée des deux acteurs. James Benning parle en anglais, Sophia Brito en espagnol. Les prises de paroles placées avec parcimonie se font sans adresse exacte et sont isolées. Comme si le rythme d'apparition-disparition de chacune dépendait du lent gonflement d'une bulle d'idées, explosant soudainement pour délivrer un concentré de sagesse sous la forme d'anecdotes. Entre les personnages l'écoute est évidente, la compréhension mutuelle l'est moins. La dimension triviale de la scène s'efface du fait de cette retenue pudique, les regards dubitatifs sur la fiction télévisuelle et ses interludes publicitaires en font un résidu sans valeur d'une langue désincarnée.

Le chaos acoustique du téléviseur, le monde d'injonctions codées qu'il signale, contraste avec l'éloquence ingénue des personnages. Depuis le divan ce sont eux qui ouvrent, en comparaison, à une vaste expérience du monde. Dans sa première prise de parole, Benning explique la dimension fondatrice de la sensation simultanée du froid et du chaud sur son corps à l'âge de 9 ans. Il explique ensuite ne capter sur son poste télé que des chaînes hispanophones diffusées pour les travailleurs immigrés, sans-papiers et sous-payés de la Central Valley. Proche de son domicile, cette zone californienne, objet d'un précédent film (*El Valley Centro*, 1999), est soumise à une agriculture intensive profitant à quelques grands groupes (dix chefs d'entreprises gagnent davantage que la totalité des travailleurs nous précise-t-il, tenant ainsi les comptes de l'occupation capitaliste du paysage). La fiction télé qui occupe l'espace sonore du film n'est ainsi jamais le sujet de l'échange mais une surface d'attention à partir de laquelle les mots sont

soupesées. La platitude du champ, l'unique mesure des corps dans le cadre, l'attention indifférente à la télé et la raréfaction de la parole dans la durée du film engendrent alors une présence magique. Les figures de Brito et Benning se dilatent, elles deviennent celles de géants se recueillant en apartés. En partie modèles Warholiens, mais plus amplement personnages à la typologie sans précédent qui témoignent de l'inventivité constante du cinéaste (on peut penser à certaines présences dans des films dialogués de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, aux rencontres de leurs personnages mi-humains, mi-dieux, maintenus en une stase sensuelle).

Les langues, les différents types de langages sont le thème le plus récurrent des prises de paroles. Benning révèle parler seulement l'anglais, sa famille d'origine allemande ne lui ayant pas transmis l'héritage de la langue suite à la seconde guerre mondiale. Les mots du téléfilm et de Sophia Brito lui sont donc incompréhensibles. Ainsi s'explique le choix de ne pas sous-titrer *Telemundo*, laissant les langues dans leur musicalité pure pour ceux qui ne les maîtrisent pas. Ce que justifie une des dernières prises de paroles de Benning par laquelle il affirme sa croyance en l'écoute extérieure et attentive d'une langue, comme moyen d'appréhension d'une culture et de son univers tout aussi satisfaisant que la maîtrise de ladite langue. Le savoir déficient de l'auditeur n'est alors pas nécessairement un manque, sa projection hypothétique a aussi une valeur. État de dénuement qui est en quelque sorte la position du spectateur d'un film de James Benning : ramené à l'intelligence de ses capacités perceptives, à la mécanique insatisfaite des spéculations. Le laisser-aller comme saine ventilation de la pensée. Dans le cas présent la signification des paroles de Sophia Brito est restée mystérieuse. Le déséquilibre certain créé dans l'appréciation du discours du film n'est pas problématique pour autant, se satisfaire de cet inachèvement est la destination même de l'œuvre. La langue peut être écoutée telle qu'elle sort de la caisse de résonance du corps, comme une force d'expansion de l'individu, au même titre que l'on aura devisé humblement sur les sourires ou moues de fatigues, sur les promenades des mains, le vieillissement en direct : toute une écologie du modèle en somme.

Dans les prises de parole de James Benning sont condensées de nombreux motifs qui animent son travail et qu'il évoque d'habitude hors de ses films. *Telemundo* constitue en ce sens une bonne introduction à son œuvre. Les mathématiques forment l'autre « langage » qu'il utilise puisqu'il en a été professeur avant ses débuts de cinéma. C'est l'occasion pour lui d'évoquer le mystère de Pi, ce chiffre irrationnel. Le travail sériel, la précision géométrique des cadres, la gestion précise des durées, les comptes rondement tenus : tout cela est moins l'objet d'un plaisir plastique immédiat que l'outil par lequel est transcrite une expérience. La façon qu'a une lecture mathématique du monde d'infuser dans le cinéma, sans visée résolutive, comme interrogation d'un mystère permanent. Ce que Pi, chiffre indéfinissable car irréductible au fractionnement, illustre à sa manière. Dans *Telemundo*, chaque parole démultiplie les champs d'interventions de l'œuvre confinée. Les mots inventent une fiction en même temps qu'ils agencent une théorie de cinéma. C'est sans doute ce mouvement cadencé d'inspirations contenues dans l'espace intime et d'expirations à une vaste pensée du monde qui crée le gigantisme des deux figures sur la banquette : la mathématique comme science de l'incommensurable. À sa manière le plan est une unité de mesure, mais purement idiosyncrasique, il produit une texture de temps qui lui est propre.

Two Moons (2018) daylight (2019)

Les deux court-métrages que sont *Two Moons* et *daylight* fonctionnent comme un triptyque. La lune, objet universel des rêveries poétiques les plus anciennes, est le cœur de l'étude constituée par les

trois plans de ces deux films. Trio d'esquisses où le travail de nuance sérielle explore un ensemble de potentialités figuratives. Attention à la répétition d'un événement (la lune passe dans un cadre, par trois fois) qui, par amenuisement de ses composantes, révèle les forces qui agitent un plan de cinéma : composition, vitesse, champ et hors-champ, abstraction et figuration. On retrouve la subtilité d'un cinéma qui par retenue sait se faire double, à la fois documentation transparente d'un fait et théorie de la représentation.

La première lune est dite lune « gibbeuse », c'est-à-dire qu'elle est prise dans son mouvement ascendant vers la pleine lune. Le plan commence avec la lumière du jour, sa profondeur est constamment redéfinie par des mouvements nuageux, le bout de ciel cadré reste indéterminé (dynamique observée longuement dans *Ten Skies* en 2004, un autre film sériel). Le bruit d'un trafic routier intense monopolise l'espace sonore du film, ce qui déploie un monde inférieur frénétique. Le contraste avec le calme du ciel et la lente apparition de la lune renforce l'étrangeté de cet univers sous-jacent. Au milieu des nuées, l'astre presque plein fait son entrée discrète dans le champ, légèrement décentré il entreprend une course diagonale. Pendant quelques temps, alors que les nuées tournent au rosé, la lune est dans l'environnement du plan un objet d'attention parmi d'autres. La lumière disparaît alors soudainement, sans doute par un phénomène d'éclipse, l'obscurité transforme la lune en médaillon luminescent accroché sur une étendue noire. Mise à part quelques éléments sonores impromptus au-dessus du trafic (une musique, des bribes de paroles) qui rappellent qu'elle veille sur le monde, la lune gagne en abstraction. Son rayonnement dans le plan en fait une surface de lecture des signes du ciel, sur elle s'inscrivent les coulées nuageuses qui en font un cadre dans le cadre. Les nuages finissent par l'engloutir, empêchant l'achèvement de sa traversée dans le plan. Celui-ci est laissé au noir et à la rumeur acoustique du trafic.

Le deuxième motif de la série est une lune pleine. Les bruits révèlent un environnement plus sauvage hors-champ. La lune apparaît au centre du plan, avec la même grosseur que celle qui a défilé auparavant. Elle est ici un halo au centre d'un cadre dont la noirceur constante réduit les distractions, soulignant la façon dont la solitude de l'objet polarise le plan. Par les infimes variations propres à la série, les configurations et l'énergie du plan sont bouleversés. La façon cocasse dont cette lune monolithique trop parfaitement centrée semble pousser pour rentrer dans le cadre et sa patiente montée dans le ciel créent une curiosité rythmique. Le mouvement a beau être régulier il semble parfois s'arrêter, parfois s'accélérer. En cela la lune agit comme marqueur du temps, elle n'en mesure pas la quantité mais la qualité, c'est-à-dire la patience relative du spectateur. La suspension et le jeu d'apparition-disparition donnent ainsi à ce triptyque le caractère d'une boutade, une espèce de croquis rieur sur la perception du temps et du mouvement des objets (la finesse de cette veine comique – le rire comme moteur méditatif – fait de James Benning un frère de Michael Snow). Ces passages de lunes sont par ailleurs une observation plastique sur la façon dont un objet travaille l'équilibre d'une composition, sur le geste de représenter ou d'accueillir cet objet dans un cadre, de lui accorder plus ou moins d'attention. La course de cette lune est presque ininterrompue, seul un petit voile nuageux apparaît, n'empêchant pas d'assister cette fois à la sortie de scène. L'observation sans contrariété du passage lunaire épure ce plan et la sensation de durée qui lui est propre.

Les variations lunaires s'achèvent avec *daylight*. Ici c'est la plénitude difficilement soutenable d'une étendue bleue très légèrement dégradée qui fait fond. Le bruit est celui des vagues, il rappelle l'effet de la lune sur les marées, à leur coexistence. Coupée en diagonale, sa moitié inférieure droite invisible, la lune descend. L'échelle n'est plus la même : elle occupe environ la moitié du cadre

dans sa hauteur, un tiers dans sa largeur. En résulte un changement dans la courbe de traversée, en plus d'être descendant le mouvement est davantage vertical que diagonal. De plus, malgré une durée similaire, le passage est plus rapide. Le gonflement du corps céleste crée aussi un effet de burlesque léger dans le mouvement élémentaire d'un corps ayant subi une inflation, comme le ralentissement d'un gag de cartoon. Les délicates variations par rapport aux deux lunes précédentes, le jeu d'apparition-disparition, les courbes du temps différemment illustrées : ce troisième élément enrichit encore l'expressivité de la série. La voix d'Audrey Hepburn chantant *Moon River* survient au cours du plan. L'incarnation humaine amenée par ce bref chant dégage un espace de rêverie dans le triptyque, l'observation joueuse de la physique des corps se teintant de mélancolie. L'absence de contexte pour la chanson fait du plan sa surface de réception trouble, le spectateur doit se débrouiller avec elle. Restriction qui est aussi un gain fantasque dans la discipline de Benning : et si c'était Audrey Hepburn qui observait la lune ?

Maggie's Farm (2019)

Avec *Maggie's Farm* James Benning travaille un transect, étude des variations paysagères enregistrées le long d'un segment géographique. Le California Institute of Arts et ses abords sont sondés en une série de 24 plans de 3 minutes 30 chacun. La série est par ailleurs divisée chronologiquement en trois ensembles : l'environnement proche, l'intérieur de l'école, son arrière-cour enfin. Benning est enseignant à CalArts depuis plus de trente années, on peut attendre de cette longue expérience une synthèse pertinente sur l'institution.

Le film s'ouvre par un cadre végétal idyllique : quelques plumeaux légers de graminées, secondés par un massif d'arbres à l'arrière-champ. Pourtant une maigre ouverture dans l'extrémité droite du plan révèle le passage tonitruant de camions et de voitures sur une tronçon périphérique. C'est la seule perspective relativement lointaine que le film offre, d'emblée son positionnement sabote subtilement la séduction pastorale de l'espace. L'effet visuel premier est davantage annulé encore par le bruit du trafic routier. C'est la marque chez Benning d'une éthique acoustique qui intègre l'image dans son environnement sonore sans évacuer les bruits « parasites ». Prise de son qui pose un constat : la pollution sonore des moteurs est partout en extérieur (bruits de véhicules, d'engins d'espaces verts) comme en intérieur (vrombissements des machineries de climatisation et d'électroniques qui peuplent tout bâtiment moderne) ; et un effet : la sensation de présence du plan est accentuée. L'ingratitude de cette emprise matérielle s'accompagne d'une logique de cheminement peu coutumière. L'infiltration du filmeur dans l'école se fait par des à-côtés, il se concentre moins sur des espaces aux usages définis et à la direction claire que sur des zones délaissées. Un film de bas-côtés, comme si un promeneur douteux s'arrêtait régulièrement devant quelque coin anodin et l'observait hagard pour une poignée de minutes. Pas de progression lisible donc dans les huit premiers plans mais un plaisir du graphisme végétal. Stimulation des fûts massifs qui font saillie et transpercent le cadre par des courbures déséquilibrantes, extravagance des arcures de houppiers qui joignent ciel et terre et disent la forme du temps dans la matière vivante (« *landscape is a function of time* », formule clef de Benning), inscription des herbacées en lignes rythmiques ou saisissement des troncs desquamés striés de motifs blancs et roses. Ce n'est aucunement un environnement sauvage inviolé simulé par le film mais bien un bout de terre sous tutelle qu'il traverse, en tampon des activités humaines. Un plan cadre de façon incongrue un panneau sur lequel est écrit « *no motor vehicles* » à droite d'un arbre mort aux tortuosités gothiques. Ironie acoustique d'abord puisque les moteurs, bien que ténus, sont omniprésents par le son, puis révélation du

caractère arbitraire et dérisoire des mots d'ordres scripturaux : le langage est regardé avec hébétude. Le vagabondage dans les zones attenantes dégage le plaisir d'une entrée buissonnière dans l'école d'art, première étape d'une entreprise désarçonnante d'approche du milieu institutionnel.

La diversité des scansions végétales comme forces d'occupation du plan est brusquement rompue par une vue d'intérieur. Vue de plafond, plus exactement, qui cadre une fine bande rouge, les agencements rigides de carreaux et de plaques d'un faux plafond, un panneau *exit* vert fluorescent. Un signal électronique strident se fait entendre. L'impression contrastée avec le foisonnement extérieur précédent est désarmante, sans les repères des pôles terre-ciel, le cadrage déboussole. Mouvement d'incarcération par lequel le film rejoint un univers blanc, stérilisé et bouché. Nouvelle ironie, avec l'utilisation de "*Exit*" dès l'entrée dans le bâtiment. C'est qu'il n'y a pas de film d'institution, pas de discours à proprement parler, mais un passage en coup de vent, en longeant les murs. Promenade par voies de service ou d'évacuation, par appels d'airs impromptus plus que par conquête assurée. Ou, instillée légèrement, la fiction d'un errant qui pour toute impression de l'école n'enregistre que des coins aveugles, quelques pauvretés géométriques d'aplats muraux et d'objets isolés. La figure humaine a déserté le bâtiment, elle est évaporée en de minces ouvertures de portes ou bruits de pas lointains. Les plans de 3 minutes 30, évidés et saturés par la monotonie des bruits de fond de la structure, sont ainsi ponctués d'un minuscule suspens sonore. Une rambarde d'escalier, un modeste chariot d'entretien ou un casier sont les résidus en lesquels se condensent le bâtiment. Le cinéma de James Benning atteint peut-être là une limite par son entêtement dans un minimalisme plastique. Pour autant la tenue des cadrages étonne constamment et le travail de composition se dévoile dans sa nécessité première : rendre la masse d'un objet, son poids dans l'espace, la façon dont l'acier cabossé d'une poubelle récupère la lumière ou dont un tableau noir et un casier se côtoient. L'intérêt de James Benning pour certains artistes américains d'Art Brut est connu, il s'est par exemple fait copiste de Bill Traylor ou de Mose Tolliver et a évoqué la façon dont leurs tableaux ont infusé sur son propre travail, notamment son art de la composition. Ici le dépouillement assumé est une entreprise d'incarnation, le mouvement par lequel le cinéaste fait apparaître la poubelle s'assimile à celui par lequel un peintre fait voir une pomme ou un chat.

L'opiniâtreté à ne rien évoquer d'un lieu de travail fréquenté depuis plusieurs décennies frappe dans cette collection de riens et dans l'invisibilisation de l'activité scolaire. Malgré l'apparente indolence du film c'est sans doute la fréquentation répétée des lieux qui donne une latitude nécessaire à rendre l'espace en quelques figures d'angle : réductionnisme se substituant aux directions trop autobiographiques de l'élegie ou du pamphlet. La respiration permise par les plans longs d'une série aux correspondances faibles libère l'imagination et évacue l'empreinte du cinéaste. Bien que passée par quelques filtres, la notion de travail est présente dans le trajet minimal du film. Son titre vient ainsi d'une chanson de Bob Dylan, diffusée sur une radio dans les locaux vides, à cheval sur deux plans. Dylan y chante la tyrannie vécue par un travailleur agricole « *No, I ain't gonna work on Maggie's farm no more / It's a shame, the way she makes me scrub the floor* ». Contenu rebelle du morceau qui, par son autonomie, englobe les plans et tient lieu de discours surplombant. On songe moins à une plainte individuelle qu'aux poubelles ou au chariot d'entretien donnés à regarder. Le travail est abordé dans ses franges mineures et précarisées, celles qui, mutiques, font la salubrité de l'école et tracent des trajets discrets à travers les voies d'évacuations. Donner à sentir la masse du chariot revient notamment à sentir en creux la présence de la personne dont il est l'outil de travail, c'est là une éthique de la

composition. Si *Maggie's Farm* semble sous-signifiant et peut par moment donner l'impression d'une mauvaise farce cryptique, il est pourtant habité de préoccupations vives. Celles-ci sont diffusées dans les effets engourdis d'une expression butée, à mille lieux d'un positivisme informationnel.

Le scepticisme latent du film s'affirme dans sa troisième et dernière partie qui s'attarde sur l'arrière-cour de l'école. Attention sans promesse à un extérieur d'usine stérilisé, fait de tôles et de containers comme autant d'échantillons de rythmiques formelles. Tout rappelle *One Way Boogie Woogie*, film remaké deux fois par Benning, principalement fait à partir d'aplats colorés de bâtiments, qui trouvait son inspiration dans la peinture de Mondrian. Contrairement à ces films pourtant, les stimulations visuelles et les ponctuations sonores sont réduites à peau de chagrin le long de *Maggie's Farm*. Ni ouverture de perspective, ni objet de distraction ou point d'acmé, mais maintien strict du cancre face au mur, décidé à ne rien apprendre de l'école. L'énergie amoindrie du film finit de déclarer sa nullité dans la vacance de ces espaces de services saturés de bruits de ventilation. L'attention à l'état présent est dépourvue de la générosité perçue ailleurs chez Benning et fait sourdre une colère rentrée. Un plan sidérant rappelle ainsi la violence singulière de *Glory* : l'hymne nationale américaine, *Star Spangled Banner*, est diffusée par une radio dans un plan situé à trois-quatre mètres du coin empoussiéré d'un quai de chargement en béton. Miniaturisation et empoussièrement du symbole nationale qui dit la résistance austère de ce film et en fait la sombre teinte allégorique.

On Paradise Road (2020)

Étrange titre de ce volet intimiste, filmé durant le confinement dans le domicile de James Benning. L'état d'enfermement lié à la pandémie s'accorde à la dynamique récente de son œuvre, à sa focalisation têtue et restreinte sur une proximité cloisonnée, à un abandon relatif des perspectives visuelles. Une mosaïque domestique qui reprend une esthétique de l'aplat spatial et temporel en six minuscules scènes rachitiques.

Le premier plan cerne une gazinière, un évier, un four et deux placards pour principaux ameublements d'une cuisine. En ouverture, James Benning chante hors-champ un "*happy birthday to you*" à l'adresse indéterminée. Le cinéaste n'entrant pas dans le plan, ce mince élément crée une attente se changeant en perplexité. Deux marqueurs temporels, une horloge à défilement régulier et une minuterie électronique située sur le four, font du passage du temps le texte immédiat de ce plan, avec amusement ils amènent le spectateur à contempler sa propre attente. Cette dernière coïncide également avec la lente arrivée à ébullition d'une bouilloire, phénomène signalé par la gradation de son sifflement et des panaches de vapeurs qu'elle relâche. Ce qui était le désir d'éclosion d'un événement – un homme rentre dans sa cuisine, en l'occurrence – devient la forme burlesque même. C'est-à-dire que la fiction est ramenée à un état d'attente. Burlesque dont le sujet est le spectateur et l'acte comique sa peur du vide, son réflexe de lecture qui ne trouve pour support que deux horloges le renvoyant à son impatience. S'engage alors, potentiellement, une décortication obsessionnelle du plan qui se satisfait du peu donné à voir et à entendre. On relève les rythmiques colorées : bleus translucides du liquide vaisselle, d'un emballage et de la flamme du brûleur, autres ensembles éparpillés de verts, de blancs et de noirs. Omniprésents, les éléments physiques sommaires (liquides, solides, gaz) donnent à la cuisine les qualités d'un petit laboratoire. C'est là, dans ce portrait de l'artiste en laborantin, l'un des projets comiques de *On Paradise Road*. Quelques obsessions, tâches et passe-temps décrivent l'atelier domestique dans lequel les mesures du monde sont modulées. Réduites ou amplifiées, reste une profession de foi : le sensible est extensible.

Le second plan fonctionne comme un support au dernier morceau de Bob Dylan, *Murder Most Foul*, chant délirant de 17 minutes sur l'assassinat de JFK qui se termine en une surréaliste litanie de juke-box (*Play Art Pepper, Thelonious Monk / Charlie Parker and all that junk / All that junk and "All That Jazz" / Play something for the Birdman of Alcatraz / Play Buster Keaton, play Harold Lloyd*). La quasi-intégralité du cadre est occupée par un coin de mur blanc au milieu duquel est accroché la reproduction par Benning d'un tableau de Bill Traylor. L'extrémité droite du plan découpe une fenêtre aux stores fermés, le monde extérieur se signalant par quelques passages sonores de camions. La figure bleue de l'artiste d'Art brut, ce bonhomme chapeauté bougeant effrontément sur un bateau-enclume, vagabonde librement dans l'étendue blanche. Benning dit avoir beaucoup appris de son travail de copie de certains artistes américains, notamment de l'usage d'espaces négatifs (*sic*) dans les compositions de Traylor [3]. Ici le coin de mur monochrome prolonge l'espace négatif du tableau, dans la suspension de sa posture irréaliste le bonhomme bleu s'étend, il véhicule et transfère l'énergie du morceau de Dylan. Modeste conjonction permise par ce plan qui ouvre les potentialités expressives de deux œuvres laissées à leur libre correspondance. L'absence d'orientation dégage un espace de rêverie indépendante : petite figure animée par Bob Dylan qui invite à une aventure de l'espace, de la pensée, du temps. Par sa forme mineure *On Paradise Road* transforme la claustration en joie méditative, il affirme l'autonomie du spectateur et la qualité de présence de chaque plan. Relativement à sa charge dans le film (un quart de sa durée environ), le jeu dérisoire de celui-ci libère une condensation serrée d'effets de cinéma et évacue les injonctions d'efficacité discursive.

[3] « Outsider, Entretien avec James Benning », Ricardo Matos Cabo, Cyril Neyrat, Antoine Thirion, dans *Vertigo*, 2009/2 (n° 36), page 87.

Le troisième plan met en abyme le travail de montage de Benning. Sur la petite fraction de l'écran de lecture d'Adobe Premier Pro défile le plan d'un film à venir qui, renouant avec les perspectives extérieures, enregistre la longue traversée d'un tunnel par un train (polysémie du passage ferroviaire, motif le plus récurrent de son cinéma). Le défilement inférieur d'une *timeline* réinscrit avec force le passage du temps. En périphérie de l'ordinateur, les reflets bleus de deux disques durs et des stores vénitien fermés. L'appel d'air du tunnel qui se vide puis se remplit d'un train interminable et la saturation du champ sonore par le grincement des rails surplombant les cigales métronomiques font le drame de cette apparition. Dans l'allongement de l'attente puis du passage, la pensée se défocalise et fait retour. De même que le mouvement du train donne à mieux percevoir le tunnel, la dynamique attentionnelle de vide et de plein révèle la forme des pensées, elle suscite une volupté dans l'ennui propre au cinéma de Benning. Pour autant, réduit à une fenêtre informatique le train n'est visible que dans une infime fraction de ce plan de bureau. Sa miniaturisation désamorçe en partie l'émotion du passage et contraste ironiquement avec la perspective sur l'extérieur qu'il offrait. Mise en abyme comique par laquelle l'artiste en autoportrait se signale dans la conscience de soi. La dynamique de l'autoportrait se poursuit dans le plan suivant qui enregistre Benning en train de lire. Fortuitement devenu son propre modèle, le cinéaste juxtapose son portrait à ceux de *Readers* et rappelle la permanente résonance d'une œuvre qui fonctionne en ensembles plus ou moins éloignés. L'acte de projection de la lecture fait du modèle un médium tête baissée, pris dans l'activité héroïque de facultés psychiques par lesquelles il étend le domaine de ses pensées. Le spectateur se trouve engagé en miroir de cet ensemble mystérieux qui, à l'instar de ce cinéma, agite et dissout pensées et paradoxes. Travail de visualisation par le calme relatif du corps : la multiplicité de micros-événements et de sens latents qui traversent le champ amènent le regard à satiété. Le soucis méticuleux qui fait se demander ce qui, dans le temps de lecture, a pu se passer chez le modèle pose aussi

au spectateur la question de ce qui lui est advenu au cours du plan. En résulte cette singulière expérience de visionnage : se souvenir de ce qui s'est passé plus tôt dans le plan, c'est se souvenir de ce qui a été pensé consciemment ou non à ce moment. Le temps d'une pensée semble alors apparaître ; vue proprement impossible par laquelle se caractérise à nouveau l'humour du film.

Retour à des questions de montage et d'économie filmique avec le cinquième plan dans lequel une télé diffuse *To Have and Have Not* de Howard Hawks. Dans une scène intensément dramatique, Humphrey Bogart soigne un résistant caché en sous-sol. Il s'agit davantage alors, au cœur de *On Paradise Road*, d'un jeu avec une forme conventionnelle de cinéma que d'un fétichisme cinéphilique. Les citations de cinéma sont en effet presque absentes de l'œuvre de Benning tandis que d'autres arts comme la peinture y sont intégrés régulièrement. Le recadrage du film dont le noir et blanc est bleuit par un petit écran télé offre une composition dérisoire au film de 1944. Les sons de rues qui pénètrent l'intérieur ajoutent à l'impureté de la projection. Ce qui saute aux yeux dans la confrontation avec l'ascétisme de Benning c'est le jeu soutenu, le flot des paroles, la fougue des corps et l'incontinence du montage. L'intimité et la transparence supposées de la scène hawksienne se transforment en un spectacle factice. Face à cette forme si savamment divertissante, *On Paradise Road* met en jeu sa crédibilité comme film de cinéma. En contraste son dénuement formel à la teneur d'une blague qui dédramatise (et désindustrialise) l'acte de cinéma. Par ailleurs, cette collision expose gaiement la diversité des modes spatio-temporels par lesquels le cinéma saisit et rend compte du monde.

Le dernier plan est le plus vide de tous. Quelques objets sur une commode au vert décati, le bruit de passages extérieurs et du trafic intérieur, le liseré rouge d'une horloge à défilement régulier qui boucle la comédie de l'attente. Outre ses murs, la maison reste invisible tout le film durant, elle n'existe ainsi que par un léger hors-champ sonore et quelques machineries tel le téléphone qui sonne dans ce plan. Elle est la modeste caisse de résonance des expériences de l'artiste en autoportrait de son quotidien. Ainsi, la mystérieuse route du paradis promise par ce film n'est peut-être que le plaisir d'une vacance domestique en constante découverte. Une pancarte accrochée au mur, copie d'une œuvre de Jesse Howard fait d'assemblages abruptes de mots et de signes scripturaux, énonce : « *Brain Warsher, Yes Brain Washer* ». Au-delà du slogan anti-guerrier, c'est l'exercice du cinéma de Benning qui s'affiche. Sa discipline de l'attention nourrit à chaque film un foyer de curiosité vivifiant. Son effronterie croissante est une proposition pour se soustraire aux pièges innombrables des formes majoritaires, lesquelles prescrivent paresseusement quelques cadres utilitaires à la pensée, lui empêchant de vaquer à son aise dans sa fertile présence au monde. À la fuite en avant d'esthétiques effrénées et trop assurées par leur loquacité, Benning préfère, avec une constance silencieuse, trouver des vertiges dans l'agencement des pièces de ce qui lui est proche.



← *After Howard*, copie d'une toile de Jesse Howard par James Benning, 2020

↓ Studio 34 : ateliers d'écriture et de montage documentaire animés par Lundi Soir et Premiers Regards à La Clef (Mars 2021)

© LA CLEF REVIVAL



ACTUALITÉ

CLEF REVIVAL CONTRE LIGUE DES OMBRES

DES NOUVELLES DE LA LUTTE (2)

« Nous vos nouveaux propriétaires et les futurs propriétaires de tous les lieux culturels fauchés, nous allons les réorganiser, les rentabiliser, les sécuriser. Et pour vous qui aimez l'art, nous vous ferons une belle déco, avec des palettes en bois pour satisfaire votre envie de lieux alternatifs, pour les bobos », déclare Bane devant le stade médusé dans Batman, Dark Knight Rises, ou plutôt, dans le sous-titrage de son allocution, **détournée par les occupant-e-s de La Clef dans un ciné-tract**. Car la prise du Groupe SOS sur le dernier cinéma associatif de Paris se resserre dangereusement. Depuis **les derniers rebondissements de la lutte que nous rapportions en janvier**, de bonnes nouvelles et une moins bonne étaient à l'ordre du jour de la conférence de presse de La Clef Revival.

écrit par [Occitane Lacurie](#)



← **CINÉ-MISSILE #9**
La Clef Revival (2021)

La moins bonne d'abord

Le délai de six mois obtenu en appel par l'association Home Cinéma est arrivé à son terme, ce qui signifie que les forces de l'ordre peuvent être à tout moment mandatées pour expulser les occupant-e-s, d'autant plus qu'une clause suspensive stipule bien que la vente, bien que conclue, ne pourra être effective que lorsque le cinéma sera vide, autrement dit, l'empochement des millions du Groupe SOS est conditionné par l'expulsion.

Le Groupe SOS, quant à lui, s'est enfermé dans un mutisme total qui semble laisser deviner une stratégie du géant de « l'économie sociale et solidaire » consistant à attendre que tous les recours juridiques et associatifs soient épuisés pour pouvoir se poser en sauveur du lieu, et pourquoi pas, d'une série d'autres lieux culturels indépendants durement frappés par la pandémie.

Les bonnes nouvelles

L'enjeu est alors, pour l'association Home Cinéma, de faire de son activité débordante une force contre le géant en papier glacé. La longue fermeture des établissements culturels n'a pas empêché La Clef Revival de lancer sa radio éphémère au micro de laquelle se sont succédé·e-s plusieurs intellectuel·le-s et artistes (Françoise Verges, Bernard Friot, Pascale-Dominique Russo, Michel Chion...) et **à laquelle nous participions avec notre tout premier podcast**, son fanzine, le Studio 34 permettant de proposer à de jeunes cinéastes un accompagnement à la création durant toutes les étapes de la fabrication de leur film en présence de professionnel·le-s proches de La Clef, des ateliers d'initiation, la Petite évasion qui propose des ateliers dans les écoles et aux centres de loisirs municipaux...

Les soutiens continuent ainsi d'affluer, de la part d'artistes, d'habitant·e-s du quartiers constituant le collectif « Laissez-nous La Clef » et de citoyen·ne-s qui ont massivement répondu à l'appel à dons. La souscription populaire a désormais dépassé le seuil crucial de 100 000 euros, permettant la création du fond de dotation Cinéma Revival et fournissant une base de discussion avec des mécènes plus importants dont les dons ouvriront, à terme, la possibilité d'un prêt bancaire. Une fois rachetée, La Clef sera administrée suivant une formule tripartite choisie par les occupant·e-s de La Clef (évoquée dans notre précédent article) : le fond de dotation possédant les murs, désignant une association usagère pour la gestion des lieux, le tout accompagné par un conseil consultatif garantissant l'indépendance des deux instances, idéalement composé d'organisations extérieures qui aujourd'hui conseillent et guident les occupant·e-s dans leur réflexion (la foncière Antidote, La terre en commun, le Clip...). Cette structure a pour mission de séparer l'argent du pouvoir qui lui est attaché – y compris l'argent des mécènes – et de distinguer la propriété foncière de la propriété d'usage. Car l'enchère subite du Groupe SOS (propulsant le prix demandé par la CSE de 1 million d'euros à 4 millions, auxquels se sont ensuite ajoutés les 200 000 permettant de sécuriser la vente) posée sur la table avec la seule connaissance de la surface au sol (600m² dans le 5e arrondissement de Paris) sans que la moindre visite des locaux n'ait été effectuée, laisse présager une confiance inébranlable dans la rentabilité que pourra constituer cet espace à l'avenir... Un cinéma n'est pas, par définition, un fond de commerce très onéreux à l'achat, ni très profitable à l'exploitation (d'où le prix de vente modique si l'on considère uniquement la surface au sol), aussi, l'achat de La Clef constituerait-il un coup immobilier certain pour SOS qui pourrait exiger les loyers exorbitants, des prix de location élevés sans parler de la revente.

Le fond de dotation Cinéma Revival, lui, n'aura pas à se préoccuper de rentabilité. Il pourra ainsi aider d'autres structures associatives précarisées par le marché locatif parisien. Si la Mairie s'est désengagée du combat – outre son « soutien moral » réaffirmé en mai – en renonçant à préempter (PS : contre, LR-LREM : abstention, FI-EELV-Génération.s : pour), certain·e-s élu·e-s ont cependant conscience de l'avenir qui se dessine pour les lieux culturels à Paris. Avec la « course à l'échalote locative », le développement du modèle Airbnb, la spéculation immobilière et plus récemment, la pandémie, seuls risquent de subsister les lieux institutionnels perfusés par l'État, les galeries privées de haut standing et les multiplex. Les projets socio-culturels d'émergence tels que Main d'Œuvres à Saint-Ouen, le Lavoir Moderne ou la Flèche d'Or – et bientôt, La Clef Revival – sont pourtant plus que nécessaires au paysage culturel parisien, à la jeune création et à la diversité en matière de politique culturelle. La lutte continue !

► Pour continuer de soutenir le fond de dotation Cinéma Revival : <https://www.helloasso.com/associations/cinema-revival>

DÉBORDEMENTS **_3.PDF**

Rédacteur en chef : Romain Lefebvre

Comité de rédaction et d'édition :

Gabriel Bortzmeyer, Lucie Garçon, Pierre Jendrysiak,
Florent Le Demazel, Occitane Lacurie, Raphaël Nieuwjaer,
Barnabé Sauvage, Chloé Vurpillot

Ont également contribué à ce numéro :

Suzanne Beth, Frédéric Dallaire, Clément Dumas,
Jean-Michel Durafour, Guillaume Grandjean, Mathilde Grasset,
Thibault Honoré, Paul Michel, Rosalie Tenaillon, Thomas Vallois

Conception - mise en page : Lucie Garçon

Merci ! Elise Domenach, Hassen Ferhani, Daniel Kasman,
Bruno Podalydès, Raphaël Szöllösy, Benjamin Thomas

Illustration de couverture :

143 rue du désert, Hassen Ferhani (2020)
© Allers Retours Films - Centrale Électrique

DÉBORDEMENTS

Fondateurs : Florent Le Demazel, Romain Lefebvre, Raphaël Nieuwjaer

Site web : www.debordements.fr

Contact : revuedebordements@gmail.com

ASSOCIATION :

Présidente : Solène Secq de Campos Velho

Secrétaire : Thomas Vallois

Trésorier : Florent Le Demazel