

DÉBORD EMENTS

_4.PDF



ÉDITO

Cet été, nous nous sommes promené-e-s dans le Sud de la France. Nous avons eu de la chance : nous avons pu traverser le Var avant qu'il ne s'enflamme. De Cannes à Marseille et en Ardèche, ou plutôt, du Festival de Cannes au FIDMarseille et jusqu'aux Etats Généraux du Film documentaire de Lussas. Car si la pandémie nous avait accoutumé-e-s aux festivals en ligne et aux séances de cinéma sans cinéma, nous nous sommes empressé-e-s de revivre ces grands moments de retrouvailles filmiques et surtout sociales.

écrit par **Occitane Lacurie**

Pourtant, le ralentissement des transports, plus ou moins long-courriers, plus ou moins polluants, et le bénéfice écologique entraîné par celui-ci avait conduit, dans le monde de la « culture » comme les autres, à s'interroger : combien cela pèse-t-il, de courir les grandes messes du cinéma mondial plusieurs fois dans l'année ? Que représente-t-elle, cette empreinte écologique laissée par les manifestations culturelles de grande ampleur ? Cette année, l'organisation du Festival de Cannes a répondu par un chiffre : une vingtaine d'euros, par festivalier-e-s (24€ TTC, 20€ HT, l'accréditation cannoise restant gratuite) pour compenser le coût environnemental de l'événement, collecte dont la somme sera reversée à six projets environnementaux dont les noms seront ultérieurement rendus publics.

Le cinéma vaut bien une « éco-participation » sans doute, d'ailleurs, il éco-participe, à la manière de *Rouge* de Farid Bentoumi avec la critique qu'il propose de l'industrie lourde du siècle passé, de son architecture et de ses méthodes d'extraction figées dans le temps, où le forage des sols pour y dissimuler ses boues toxiques a supplanté l'hypothétique progrès que faisaient miroiter les patrons d'autrefois. Dans *Rouge*, rien ne semble avoir changé depuis les années 1980 – Nour, soignante et lanceuse d'alerte, lance à son père Slimane, délégué du personnel conciliant avec les industriels par peur de la délocalisation : « Mais enfin regarde-toi, t'as pas changé d'équipement depuis que je suis gosse ! » – et les syndicalistes n'ont d'autre choix que l'aveuglement ou le chômage en cas de fermeture de l'usine pour préjudice écologique. C'est cette recomposition autour d'un paysage déjà sinistré et d'une usine rouillée que montre *Rouge*, avec sa constellation de personnages tragiques, déterminés à maintenir la structure en ruine debout, au détriment de leur propre corps.



Autres ruines du capitalisme tardif, autres corps de dominés qui incorporent la violence symbolique et la charge émotionnelle de la destruction de leurs formes de vie : celui de « Youri » dans *Gagarine* de Fanny Liatard et Jérémy Trouilh et de Teddy, dans le film des frères Boukherma. Le premier duo de cinéastes situe l'action de leur film à l'intérieur d'une apocalypse inexorable, la démolition de la cité Gagarine, si bien qu'à mesure que le personnage, prisonnier semi-volontaire de sa barre d'immeuble, s'affaiblit et perd contact avec la réalité, l'espace autour de lui s'affaisse, s'embrume et s'effondre lentement. Dans *Teddy*, le corps du personnage est altéré – aliéné ? – par le travail et la souffrance qu'il engendre jusqu'à ce que le jeune homme soit scindé en deux : lycanthrope sanguinaire et adolescent amoureux, qui ne rêve que d'habiter ses montagnes natales avec l'élue de son cœur.

↑ *Gagarine*
Fanny Liatard et Jérémy Trouilh
(2021)

Peut-être alors faut-il reformuler : il se peut que le cinéma soit parfois à même de repérer les corps qu'affectent le plus impitoyablement les dominations croisées qui s'expriment avec une violence accrue dans l'Anthropocène. Il se peut, ensuite, que ce cinéma en cherche les causes de ces ravages dans le système socio-économique dont elle est le fruit. Il se peut enfin que ce cinéma-là, avec une certaine idée de l'éthique du regard, s'attache à mettre ces corps en scène et à les penser – du moins, quand les réalisateurs ne se contentent pas d'en faire des marionnettes de bois ou des cibles pour *cow boys* urbains. *So, may we start ?*



SOMMAIRE :

CRITIQUES 5

TEDDY, LUDOVIC ET ZORAN BOUKHERMA 6
FÉLURE DANS LE GENRE

GAGARINE, FANNY LIATARD ET JÉRÉMY TROUILH 8
DE LA TOUR À LA LUNE

ANNETTE, LEOS CARAX 11
UN MARIONNETTISTE CONTRARIÉ

NEW POKEMON SNAP 17
RAIL PHOTOSHOOTER

ENTRETIEN 22

PASCAL PLANTE 23
DES COUPES ET LA LONGUEUR

NOTES 34

MOSAÏQUE MYSTIQUE 35
À PROPOS DU CINÉMA DE BRUNO DUMONT, EN FRAGMENTS
ALPHABÉTIQUES, DIR. BENJAMIN THOMAS

RETOURNER À CANNES ? 38
FESTIVAL DE CANNES 2021

FIDMARSEILLE 2021 41
NOTRE MUSIQUE

A man with a short haircut and glasses, wearing a black t-shirt with a large graphic of a lion's face, and a woman with short blonde hair, wearing a dark denim jacket over a blue and white patterned scarf, are looking at a magazine together outdoors. The background is a bright, slightly overcast sky.

CRITIQUES

↳ **Teddy**
Ludovic Boukherma, Zoran
Boukherma (2020)
© Baxter Films & Les Films Velvet

TEDDY, LUDOVIC ET ZORAN BOUKHERMA

FÊLURE DANS LE GENRE



écrit par [Florent Le Demazel](#)

Comme le récent *La Nuée*, *Teddy* est produit par The Jokers Films, et se caractérise par un mélange entre l'horreur et le naturalisme social. Les deux films ont en commun de tourner la violence graphique d'abord et avant tout sur le corps de leurs personnages principaux. Les scènes parmi les plus réussies et les plus marquantes de *La Nuée* sont sans doute celles qui voient Virginie donner sa chair en pâture à ses sauterelles. La rencontre entre le genre et le politique fonctionne alors réellement : les gros plans sur le bras mutilé de l'agricultrice illustre graphiquement la précarité du travail et l'urgence de réussir qui la pressent, le gore frontal vaut pour la violence invisible de la condition paysanne.

De la même façon, dans *Teddy*, les dévorations et autres transformations restent presque toutes hors-champ, et ce sont les scènes où l'adolescent scrute dans son miroir les changements que la morsure provoque dans son corps qui s'avèrent les plus dérangeantes visuellement. Le voir s'épiler les yeux ou se raser la langue, dans un remake de *The Big Shave* (Martin Scorsese, 1967), évoque toute l'étrangeté de la puberté, et la stupéfaction occasionnée par la perte de contrôle sur son propre corps.

Les personnages ont aussi en commun de vivre dans une grande souffrance sociale. La fille de Virginie est moquée par ses camarades de lycée pour le travail de sa mère (et la mort de son père). Teddy, lui, est intérimaire dans un salon de massage, où il masse les corps et les pieds des clients. C'est lui aussi qui nettoie la merde, passe la serpillière et débouche les chiottes, sans oublier, comme le rappelle sa patronne, de témoigner sa « gratitude ». Agressé sexuellement par celle-ci, il lui répondra : « tu te crois en 2016 », rappelant que la domination de genre se redouble bien souvent d'une domination de classe. Alors qu'il épile à la cire les jambes d'un garçon de son âge bizuté par ses amis, ces derniers insistent pour qu'il lui fasse « la raie du cul ». Teddy refuse, mais on lui tend alors un billet, qui traverse en gros plan le cadre vers son visage, en écho à la pince à épiler ou au

rasoir : la violence symbolique s'avère ici autrement plus brutale que la violence graphique.

Ce lien entre horreur et naturalisme était déjà en germe dans la référence littéraire du film, *La Bête humaine* de Zola. Au bord de la piscine de Rebecca, sa petite amie, Teddy l'écoute lui en lire un extrait, évoquant les pulsions criminelles qui tiraillent Jacques Lantier. Comme Lantier, le garçon porte le poids de son héritage familial : « Les générations d'ivrognes dont il était le sang gâté, un lent empoisonnement, une sauvagerie qui le ramenait avec les loups mangeurs de femmes, au fond des bois. » Le film s'ouvre une séquence très drôle, où le jeune héros perturbe un hommage aux soldats du village morts durant la Seconde Guerre, en s'emportant sur l'orthographe du nom d'un grand-père qui n'est finalement pas le sien : pas de « mort pour la France » chez les Pruvost, les idiots du village qui pourraient bien « finir au bûcher ». En gardant hors-champ la morsure et les transformations de son héros, le film ne tranche d'ailleurs pas : sa folie meurtrière est-elle liée au loup ou à une « fêlure héréditaire » identique à celle du héros zolien ?

Toujours est-il que cet atavisme familial exclut le jeune homme de la communauté. À deux reprises, le film le met en scène face à une cérémonie où il est très explicitement maintenu à l'écart : la commémoration du 8 mai par les notables de la ville, donc, mais aussi la fête de fin du lycée, où il est invité par Rebecca, dont les camarades, enfants de ces mêmes notables, se voient déjà médecin, magistrat ou ministre. Son idylle avec la jeune fille ne résistera pas à leur différence de classes, elle qui partira faire de longues études quand lui n'a pas fait le collège. Sans histoire, sans avenir, il ne lui reste que ces instants de pur présent pour arracher du bonheur au monde : dans ses moments tendres avec Rebecca d'abord, vraies bulles d'humour et de complicité ; et puis, comme il le confie à son oncle Pépin, dans ces nuits d'oubli où, comme Lantier, « il ne s'appartenait plus, il obéissait à ses muscles, à la bête enragée ».



Symboliquement, le massacre final aura lieu lors d'un loto, sous une banderole confectionnée par Rebecca, annonçant « l'avenir » des jeunes lycéens. Alors que la conclusion de *La Nuée* tendait à diluer ses enjeux dans un incendie meurtrier aussi spectaculaire qu'inutile, resserrant son suspense sur le sauvetage de la mère et de la fille, après avoir liquidé sans raison les personnages secondaires, l'acmé de *Teddy* prend la forme d'une vengeance de classe, certes attendue, mais néanmoins tragique. La beauté de cette conclusion tient en un double mouvement : de retour chez lui après le carnage, le loup redevenu homme prend un dernier petit-déjeuner avec son oncle et sa tante, avant l'arrivée de la police et de la meute des villageois. Et, faute d'avoir pu le sauver, c'est Pépin qui l'abattra d'un coup de fusil, tant par responsabilité morale que par amour filial, témoignant ainsi

du sens du sacrifice et de la grandeur d'âme de ceux que l'on vouait aux gémonies. Se clôturant sur le visage de Rebecca, le film signe ainsi la victoire de Teddy Pruvost sur Jacques Lantier : alors que le descendant des Rougon perd la raison devant la gorge ou les jambes d'une femme pour ne plus devenir qu'une bête, Teddy, lui, a su résister à ses pulsions et à son sang, et tout en devenant une bête, restait au fond plus humain que la plupart des hommes.

Teddy, un film de Ludovic et Zoran Boukherma, avec Anthony Bajon, Christine Gautier, Ludovic Torrent, Noémie Lvovsky, Guillaume Mattera... Scénario et Montage : Ludovic et Zoran Boukherma / Photographie : Augustin Barbaroux / Musique : Amaury Chabauty. Durée : 88 minutes. Sortie : 30 juin 2021.

GAGARINE, FANNY LIATARD ET JÉRÉMY TROUILH

DE LA TOUR À LA LUNE



écrit par [Florent Le Demazel](#)

Gagarine commence sur une séquence d'archive : la venue du cosmonaute Youri Gagarine à Ivry-sur-Seine, en 1963, pour visiter la cité baptisée en son honneur deux ans auparavant. Ce prologue en noir et blanc où la foule célèbre son héros introduit plusieurs dynamiques que le film va déployer, tant politiques que cosmologiques, et joliment résumées au dos d'une carte postale laconique, décrochée du mur d'un appartement : « Nous et la Lune, nous sommes voisins. » La plus évidente, c'est d'abord l'exploit du Soviétique qui fédère autour de lui : du commun se crée autour de l'homme revenu de l'espace, parce qu'il représente l'espoir pour le peuple de s'élever parmi les étoiles. Le rêve soviétique s'empare de la

banlieue rouge, qui imagine pouvoir remplacer l'ascenseur social par une fusée, propulsant dans le cosmos un gamin de kolkhoze.

Les premiers plans accentuent l'étrangeté futuriste des lieux, donnant la mesure de la nouveauté architecturale et de la promesse d'avenir que ceux-ci ont pu symboliser au début des années 1960. Ainsi de ce léger zoom en contre-plongée sur l'arête d'un bâtiment qui évoque un vaisseau spatial, naviguant lentement « à l'assaut du ciel ». Mais ces promesses semblent bien loin, et le personnage principal, lui aussi prénommé Youri, peine aujourd'hui à rassembler ses voisins autour de son idée fixe : sauver la cité Gagarine de sa démolition imminente. La première partie est ainsi dédiée au combat du jeune homme pour repousser l'inévitable, combat mené sur deux fronts distincts : matériel, d'abord, avec récupération et bricolage dans les parties communes (réparer un ascenseur, remplacer des luminaires). La débrouille se substitue aux pouvoirs publics, et la mise en scène épouse le regard des électriciens amateurs quand un couloir s'illumine enfin, ou devant la petite fête ordinaire d'un ascenseur qui accepte à nouveau de fonctionner.

Le second front est celui du spectacle et de la communauté : profitant d'une éclipse, Youri rassemble les habitant.e.s sous un écran artisanal pour qu'ils assistent au croisement des astres. Rejouant Edison contre Lumière, la toile tendue permet au groupe de faire corps ensemble, de réveiller le rêve de Lune pour raviver le « nous ». Ce « nous », c'est l'un des enjeux des archives qui scandent le film : on y voit la foule rassemblée dans des kermesses, formes de sociabilités ludiques ou culturelles qui rythment la vie municipale et contribuent à souder la communauté.

Notons qu'à la différence des *Misérables*, la communauté de *Gagarine* existe moins par ses coordonnées spatiales que par ses actions et ses divergences. D'emblée, le partage des temps et des lieux est assez marqué, chacun ayant ses horaires et ses rituels qui rendent la cohabitation, si ce n'est idéale, du moins possible : le jogging des femmes le vendredi ; le récital de trompette du dimanche ; les guetteurs qui tiennent les murs à 11h... Par ailleurs, la destruction des blocs fait débat, et si certains cherchent à sauver les murs, d'autres mettent en avant la vétusté des sanitaires ou les logements exigus pour les familles nombreuses.

Le film aurait pu faire de ces divergences d'opinion son cœur battant. Il prend pourtant un virage inattendu, une fois la destruction actée. Refusant de quitter les lieux, Youri se réfugie dans une utopie individuelle, dans une existence retirée du monde, qui n'est pas sans rappeler celle de Freeman dans *Silent Running*. Sur le modèle de la capsule spatiale, il s'emploie à vivre en autonomie, récoltant l'eau de pluie, cultivant ses légumes, et assainissant l'air de son improbable serre, qui plus est dans un habitat pollué par l'amiante et la poussière. C'est l'autre dynamique, cosmologique, qui était en germe dans le prologue : fils de paysans envoyé dans l'espace, Gagarine est aussi le symbole d'une connexion nouvelle, rationnelle et scientifique avec l'univers, donnant au peuple le sentiment d'appartenir à la galaxie, de considérer que la Lune est bel et bien notre voisine. Cette conscience hante le jeune Youri, qui a suspendu dans sa chambre un module du système solaire. Et, de la cosmologie à l'écologie, c'est bien en s'appuyant sur compréhension élargie qu'il peut cultiver son jardin, en prenant pour modèle les journaux filmés des astronautes dans leur capsule, comme si la conscience de la finitude du monde l'invitait à l'ingéniosité et à la parcimonie. Mais le parallèle entre Youri et Gagarine ne s'arrête pas là, puisque son amie Diana le poussera à quitter enfin les couloirs de sa cité pour grimper avec elle dans la cabine de la grue d'en face. Comme son homologue spationaute, qui contemplait la terre depuis Vostok 1, il peut alors embrasser du regard son quartier dans son ensemble, et s'émerveiller en voyant que lui aussi fait partie d'un tout, et qu'il existe un ailleurs, un dehors.

La métaphore est d'ailleurs filée dans le dialogue, puisque Diana et Youri évoquent les banlieues célestes, ceintures astrales qui « brillent moins fort, mais sans qui les étoiles meurent ». Or, si les banlieues continuent de fournir la main d'œuvre nécessaire pour créer la richesse des centres urbains, le film montre aussi un basculement en cours : la destruction de ces espaces périphériques (le campement rom de Diana, le « cimetière des cités », les tours bientôt dynamitées) et leur remplacement par des projets favorisant la spéculation immobilière. Un plan fugace sur le panneau du chantier annonce la construction prochaine des immeubles de logements et de bureaux qui remplaceront la cité (en réalité, celle-ci est actuellement en train d'être avalée dans le projet Ivry-Confluence, le plus important du Val-de-Marne). Auparavant requis par la production industrielle implantée autour des métropoles, les habitant.e.s des banlieues en sont maintenant chassé.e.s pour laisser place à cette nouvelle forme de création de valeur. L'âge d'or du communisme municipal ivryen, largement mis à mal par la désindustrialisation, reposait justement sur le fait que les ouvrier.e.s habitaient *et* travaillaient dans leur ville, conjonction qui renforçait la sociabilité et le militantisme politique et syndical [1]. D'une certaine manière, Youri s'inscrit dans cette filiation, lui qui ne va ni à l'école ni au travail, mais passe une partie du film à bricoler pour embellir son lieu de vie et créer du lien.

[1] Sur l'histoire du communisme municipal à Ivry-sur-Seine, voir : Emmanuel Bellanger, *Ivry ou l'histoire de la banlieue rouge*.

Néanmoins, contrairement au récent **Nomadland**, qui célébrait les retrouvailles de la prolétaire solitaire et de la Nature, le dernier tiers du film signe l'échec de l'utopie autonome au sein d'un monde voué à la destruction. La détermination de Youri prend alors une ultime tournure : un S.O.S. lumineux lancé en morse à travers tout un étage, interrompant *in extremis* le compte à rebours fatidique. Si la conclusion onirique voit les blocs en forme de T flotter en orbite autour de la terre, c'est que l'exploit du jeune homme, marchant dans les traces de Gagarine et d'Armstrong, sera parvenu à marquer les esprits en rompant, l'espace d'un instant, l'ordre des choses, la destruction programmée des lieux. Cette petite résistance spectaculaire et populaire produira un dernier souvenir indélébile, qui inscrira définitivement la cité dans les mémoires de ses hôtes. Peut-être est-ce là aussi le paradoxe du film : alors qu'il s'ouvre sur une épopée spatiale porteuse d'avenir, c'est en tant que gardien du passé que Youri parvient à fédérer autour de lui, à l'image des courts récits mémoriels et de la destruction des murs qui lancent le générique. Probablement parce que, aujourd'hui plus qu'hier, l'avenir radieux de ces cités relève du domaine de la science-fiction.



Gagarine, un film de Fanny Liatard et Jérémy Trouilh, avec Alseni Bathily, Lyna Khoudri, Jamil McCraven, Finnegan Oldfield... Scénario : Benjamin Charbit, Fanny Liatard et Jérémy Trouilh / Photographie : Victor Seguin / Montage : Daniel Darmon / Musique : Amine Bouhafra, Evgueni Galperine et Sacha Galperine. Durée : 97 minutes. Sortie : le 23 juin 2021.

ANNETTE, LEOS CARAX

UN MARIONNETTISTE CONTRARIÉ



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

Pierre Jendrysiak : L'autre jour, en regardant un film sur mon écran de quelques pouces, un casque abîmé sur les oreilles, je me disais que s'il y a bien un genre de films qui « marche » bien plus en salle que chez soi, c'est la comédie musicale. Les foules dansantes, les orchestres symphoniques, le chant choral, tant de choses qui, dans la salle de cinéma, trouvent leur juste place.

C'est sans doute une des raisons pour lesquelles *Annette* de Leos Carax, comme le soulignait Romain Lefebvre dans **l'édito de notre PDF de juin**, était attendu comme une expérience venant raviver la flamme vacillante du Cinéma avec un grand C, un film-promesse grandiose et spectaculaire, du « cinéma absolu » disait la bande-annonce. Sorti quelques jours plus tôt dans une relative indifférence, *In The Heights* ne me semblait pourtant pas beaucoup plus relatif : le film de Jon M. Chu est au moins aussi spectaculaire, imposant et cher que celui du cinéaste français (ce sont par ailleurs tous les deux des films musicaux durant autour de 2h20). On dira que le sujet d'*In The Heights*, la vie de la population latino-américaine dans le quartier de Washington Heights à New York, ne parle pas vraiment au public français ; je pense secrètement que la raison pour laquelle ce film n'a pas eu le droit au sceau « retour du cinéma », est qu'il n'est pas fait par un auteur prestigieux.

Si Carax n'était pas un prestigieux auteur, pourrait-il d'ailleurs recevoir le « Prix de la mise en scène » ? Gardons d'abord l'ambiguïté scénique que contient ce terme de mise en scène, afin de faire remarquer que le film de Carax, bien qu'il se déroule dans le monde du spectacle, ne filme la scène que pour la fantasmer, la critiquer même : à l'opéra, un rideau s'ouvre vers une forêt ; dans un pseudo-spectacle de stand-up totalement irréel, le public se met à chanter ; même lorsque la prise de vue maintient une frontalité qui pourrait avoir l'air théâtrale, c'est la complexité des mouvements de caméra qui attire l'attention. Dans *Annette*, c'est le cinéma qui donne le tempo – et donc, auteurisme terminal, Carax lui-même, littéralement : c'est lui qui prononce l'inaugural « *May we start ?* ».

Si l'on essaye, justement, de faire de ce film le digne représentant du cinéma, il faut bien parler de sa mise en scène – or il semble de ce point de vue bien maladroit, si ce n'est intenable. J'ai été frappé par une sensation d'incohérence esthétique ou de bâclage qui l'empêche de tenir sa promesse grandiose, demeurant à l'état embryonnaire et ne prenant vie que dans quelques fragments de scènes. Il y a pourtant tant de matériaux bruts qu'il suffisait de tailler, ou, au moins, d'exposer, pour faire une œuvre irrésistible : les acteurs, la musique, les décors, la marionnette d'Annette, tant d'objets superbes mais séparés que la mise en scène pourrait et devrait faire tenir ensemble afin de créer le grand film lyrico-tragique promis. Cela n'arrive jamais – au contraire, Carax désamorçe la plupart de ces trouvailles, en tuant l'un des deux personnages à la moitié du film, en coupant brutalement les chansons et en déstructurant l'organisation des numéros, bref en imposant une vision. Car Carax est bien un auteur avec des choses à dire – des histoires d'artistes tourmentés, miroirs de l'auteur, plongeant malgré eux les êtres aimés dans la souffrance, voilà ce qui compte toujours le plus chez lui.

Pendant le générique de fin, tous les acteurs du film marchent à travers la campagne et s'adressent en chœur au spectateur, en lui demandant, s'il a aimé le film, de pousser ses amis (ou, s'il n'en a pas, des inconnus) à aller le voir. Que la scène ait été tournée avant ou après la crise sanitaire, elle évoque désormais cet appel du pied que *Tenet* symbolisait déjà, peut-être malgré lui, l'année dernière : ce devoir donné à un film de sauver le cinéma, coûte que coûte. On pourrait y voir une preuve d'humilité bienvenue – il faut dire que la scène est très belle, et la présence de l'équipe technique du film, y compris les animateurs de la marionnette, assez émouvante. Mais ce geste même est à double tranchant : il pourrait aussi aisément être interprété comme une nouvelle manière de célébrer pompeusement le cinéma, et de le retourner une énième fois sur lui-même... Souvenons-nous qu'à la fin de la scène d'ouverture, les personnages s'agenouillaient en pleine rue, pour que, enfin, le spectacle commence. Peut-être qu'à genoux, le cinéma a l'air plus grand qu'il n'est ?

Romain Lefebvre : En effet, entre *Annette* et *In The Heights*, l'écart est flagrant, et le rythme très inégal du premier pâtit de la comparaison avec la capacité très sûre du second à organiser les polyphonies et les montées en puissance, à « emballer » ses scènes. Toutefois je ne sais pas s'il faut faire d'*In The Heights* un antidote à *Annette* : l'efficacité de sa mise en scène est aussi la marque de la dynamique très classique du film qui, s'il s'intéresse à un quartier et à la minorité qui y habite, cherche à remettre au goût du jour une forme de rêve américain. L'efficacité va de pair avec un optimisme, une tendance à l'unité (de la forme, de la communauté) qui peut aujourd'hui sembler aussi dépassée ou volontariste que la vision de Carax.

Si la comédie musicale est un genre particulièrement adapté au grand écran, elle a aussi du mal à trouver sa place dans la modernité,

même si elle n'a jamais vraiment disparu depuis les années 60 (se prêtant à des retours et détours, des effets de mode ou -rétro). J'avais été frappé lors de la sortie de *La La Land* par le fait qu'une partie de la critique ait pu reverser certains défauts du film à son crédit, en faisant justement de son incapacité à atteindre la grâce et la fluidité de ses modèles le symptôme d'une modernité, une manière de refléter une époque contemporaine où un certain idéal n'a plus cours [1]. Or *Annette* se prête au même type de retournement, si ce n'est qu'en effet, Carax oblige, le thème de la modernité s'y confond avec celui de la vision de l'auteur, les faiblesses de la forme avec les signes du grand spectacle.

[1] « Ryan Gosling et Emma Stone dansent comme des patates, et c'est heureux », écrivait par exemple contre-intuitivement **Guillaume Originac pour Chronicart**.

D'ailleurs, si Carax se place à l'origine de son film, c'est aussi l'occasion pour lui d'adresser au spectateur une invitation à ne pas respirer le temps de la séance : formulation on ne peut plus directe de l'idéal d'un cinéma « immersif » que l'on associerait plus au cinéma hollywoodien qu'au film d'auteur. *Annette*, le casting en atteste, est peut-être une forme de blockbuster d'auteur européen, un étrange objet donc, qui, cherchant à épouser le spectaculaire tout en le mettant à distance, s'avance en boitant constamment.

Cependant le problème n'est pas uniquement formel, il est aussi lié à ce qu'on nous raconte, à l'écart qui se creuse entre l'histoire sombre des personnages qui vivent dans la lumière (Henry le stand-upper et Ann la cantatrice), et une volonté de faire (belle) image. Je trouve en fait peu élaborée et convaincante la manière dont le film remâche le thème de la représentation, de l'influence réciproque de la scène et de la vie : j'ai l'impression qu'il s'agit d'une donnée de départ que le film ne prend jamais vraiment la peine de déplier ou creuser. Et s'il y a des trouvailles dans le décor (la forêt au fond de la scène), des mouvements d'appareils travaillés, les effets restent ponctuels : si le jeu entre vie et scène m'a semblé peu opérant, c'est qu'il y a au fond peu de circulation ou brouillage entre les espaces ou niveaux de représentations.

Au lieu de produire du trouble par le montage ou la structure, c'est comme si le film faisait tout reposer sur Annette : son apparence de marionnette signe la facticité de son « milieu » d'origine, l'héritage de l'univers de ses parents. Mais la marionnette est aussi l'emblème de la facticité du film lui-même, celle-ci devant être perçue comme positive : alors que l'apparence de marionnette est l'expression d'une malédiction dans l'histoire, elle est perçue au niveau du spectacle offert par le film comme un acte de foi dans le cinéma. Mais il y a de fait une dissociation entre une fable dont la magie s'absente pour faire place à la noirceur, à une toxicité, et des opérations formelles qui se situent du côté d'une « magie » du cinéma, des moyens qu'on mobilise, auxquels on rend hommage et qui relèvent surtout de l'art de la fabrication ou des « trucs » (décor, surimpression, projection...).

Et c'est à cet endroit qu'on rencontre un nouveau problème lié au film et à ce qui l'entoure : pour voir à travers *Annette* un « retour » du cinéma, il faut déjà accepter de rabattre le cinéma sur cette dimension factice, de l'identifier avec une série de signaux visibles de cette facticité. Faute d'assortir ses trouvailles d'une fable conséquente et nouvelle, *Annette* ne semble avoir d'autre programme qu'un « retour » du cinéma qui relève moins d'un véritable renouveau que de la réanimation artificielle d'un corps mort. Si Carax croit au cinéma, je ne sais pas en voyant son film à quoi il croit d'autre. En ne voulant que prolonger l'existence du cinéma lui-même, on l'ampute d'une vitalité qui pourrait lui donner une chance de rencontrer le monde actuel.

Il est d'ailleurs notable, si on revient à *In The Heights*, que la grosse production américaine, malgré tout son lissage, s'ouvre beaucoup plus que le film de Carax à une réalité socio-politique (la question de la communauté latino-américaine, la gentrification, la manifestation en faveur des *dreamers*...).



Barnabé Sauvage : La croyance dont Carax fait preuve me semble bien de cet ordre-là : le cinéma qu'il professe est avant tout un acte d'amour malade, déférent envers les œuvres qui l'ont précédé en même temps qu'il cherche à en explorer les limites jusqu'à l'autodestruction. Et en effet, le film s'essaye à plusieurs écarts de son modèle typique, avec différents bonheurs : celui de remplacer le rôle-titre par une marionnette, en pied de nez au *star system*, rappelle les expériences d'animation de *Holy Motors* et en réalise la prophétie d'une grâce venue des rouages. En revanche, certaines scènes qui s'efforcent de boursoufler le propos jusqu'à la limite de la parodie ne convainquent pas autant (« *We love each other so much* » à nonnet en duo Driver et Cotillard dans une des premières scènes du film, cherchant à détruire par une platitude les conventions du genre, plus volontiers ornemental).

Mais en proposant d'ajouter un nouveau couplet au grand concert des redéfinitions du cinéma, c'est à mon avis sur encore un autre registre que le film porte sa critique la plus « actuelle », et cette fois s'avance plus masqué. « *Why do you have to die so much ?* » demande Henry à son épouse accablée par les rôles de Lady Butterfly, de Carmen, ou de La Traviata, sur le lieu de la fiction traditionnelle qu'est l'opéra. La topique de la mort féminine tragique est bien connue, et l'on aurait pu s'attendre à ce que Carax, après l'avoir si nettement identifiée, cherche à en défaire ou à en subvertir les ressorts, à poursuivre cinématographiquement l'interrogation de son personnage qui mettait pourtant le doigt sur cette fatalité un brin factice qui contraint les protagonistes féminines à rarement réchapper des fables héritées de la tradition. Mais l'auteur de *Boy Meets Girl* n'en démord pas : si le contexte post-#MeToo, révélateur des violences faites aux femmes dans le milieu du cinéma en même temps que critique des stéréotypes de leur représentation, est bien évoqué dans le film (un mauvais rêve d'Ann durant une sieste en limousine lui suggère les violences commises durant la « vie de jeune homme » de son mari), il est aussi mis à distance.

De ce dont le chœur apparu en songe d'une demi-douzaine de femmes en colère contre les violences sexistes et sexuelles (au sein duquel on reconnaît la chanteuse belge Angèle) met en garde Ann, le film ne dira rien, laissant la parole de ces victimes – pourtant prémonitoire – indéterminée, et par-là presque suspecte, puisque dénuée de fondements. Le parallèle esquissé entre le comédien de stand-up cynique Henry McHenry et le maître de l'humour noir Louis C.K., accusé durant l'affaire Weinstein d'exhibitions sexuelles devant des actrices, était pourtant assez suggestif. C'est cependant à une autre thématique que la plus grande partie du film sera réservée : celle, certes plus traditionnelle, de l'exploration par le protagoniste de « l'Abîme », cette noirceur insondable et prétendument naturelle tapie au fond du cœur de chaque homme et qui sert de carburant

pulsionnel au moteur de toute tragédie respectable. Il n'est dès lors pas étonnant que le générique remercie Edgar Allan Poe, l'auteur, dans *Philosophy of Composition*, de la maxime selon laquelle « *the death... of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world* ».

Le féminicide autour duquel l'intrigue est construite sera lui toujours édulcoré par les circonstances : l'état d'ivresse d'Henry sur le pont de son yacht au milieu de la tempête permet de faire disparaître discrètement hors champ Ann, sublimant en non-assistance à personne en danger le meurtre qu'il avait pourtant imaginé plus tôt sur scène, sous les quolibets du public. Jusqu'à la fin, la culpabilité du protagoniste sera tempérée par des circonstances diverses (l'alcool encore, des visions fantastiques en caméra subjective, son amour pour sa fille – qu'il réduit tout de même à l'exploitation...). Jusque même la scène finale du parloir, durant laquelle la jeune Annette accuse presque à égalité ses parents pour son enfance gâchée. « Ne blâme pas ta mère » la défend Henry, quémendant auprès du public, par ces remords et la sincérité apparente de sa contrition, sa propre absolution.

Du point de vue de la critique idéologique, dont le film se réclame explicitement en plaçant le système médiatique au cœur de la narration (la question de la réputation des deux artistes est essentielle à l'action et à la détérioration des relations entre Henry et Ann, les cinq actes du film, très construit, s'ouvrent par des spots télévisuels...), rien n'a changé, et *Annette* me semble un brillant témoignage de l'habileté d'un certain cinéma postmoderne à dissimuler la permanence des schémas sous le moiré des interprétations – si personnelles et iconoclastes se prétendent-elles.

R. L. : Comme tu l'as dit, le thème de l'Abîme l'emporte. C'est aussi une raison pour laquelle l'idée que le film porte en son cœur un discours autour de la représentation ne me paraît pas très solide : à aucun moment je n'ai l'impression que les actes d'Henry sont déterminés par son statut de comédien et l'exposition de son couple davantage que par ce qui relève d'un caractère de toute façon tourmenté du personnage (qui le rattache à d'autres personnages de Carax). Et, le cas échéant, je ne sais pas si la possibilité que ce qui précipite Henry vers l'Abîme soit le déclin de son succès et une asymétrie dans le couple de stars autorise à créditer le film d'une analyse très novatrice quant aux effets du système médiatique sur les êtres dont il se nourrit.

Gabriel Bortzmeyer : Peut-être ne peut-on aimer ce film qu'en allant à rebours de son propos le plus manifeste. Carax et ses zélotes nous ont tellement habitués aux récits de la transfiguration artistique, qu'ils procèdent d'un plumitif ébouriffé (*Pola X*) ou d'un amant mystificateur (*Les Amants du Pont-Neuf*), que tout débat sur ses films glisse imperceptiblement en dissertation sur la vanité des formes intransitives. Mais si *Annette* m'a plus touché que les *Gesamtkunstwerke* [2] précédentes – alors même qu'il semble renchérir sur l'absolu de l'art –, c'est que j'ai cru voir sous la fable de la vision, encadrée par cette présence du corps-signature en amorce du film (comme dans *Holy Motors*, et même plus pénible), le spectacle d'un naufrage (volontaire ?) du cinéma.

Que la mise en scène échoue, c'est ce que dit assez éloquemment le récit parental allant de l'exploitation d'un bébé-marionnette à l'émancipation d'une enfant se réappropriant sa voix en éteignant les feux de la rampe. Certes, cela fait longtemps que le spectaculaire trouve son assomption dans le récit de son propre anéantissement, et la recette du showman addict à l'autodestruction a souvent fait le

[2] Parfois traduit par « œuvre d'art totale » : notion d'ascendance wagnérienne, qui désigne une œuvre synthétisant les puissances et effets des différents arts – ce qu'a souvent fait le cinéma, et plus encore celui de Carax.

succès de cette formule (côté « comédie » musicale, voir *All That Jazz* de Bob Fosse). Mais au-delà de cette critique de la ventriloquie – celle de la mère passant par la bouche de sa fille, du père en dirigeant les postures ou du cinéaste logeant son âme dans le corps des act.rice.eur.s –, d'autres aspects du film vont dans le sens d'un pas de côté par rapport à l'autel du Cinéma. *Annette* n'a plus rien de la pesanteur de *Holy Motors*, qui, avec son apologue sur les caméras miniaturisées, annonçait avec pompe le règne du cinéma intégral. Je suis d'accord avec Pierre pour voir dans le dernier film une sorte de claudication formelle, mais je l'attribuerai plutôt au vœu (hypothétique) de se désencombrer. La poupée ouvertement bricolée, qui nous replonge dans un âge de l'animatronique anté-*E.T.*, les surimpressions semblant moquer le rêve numérique d'une fusion fluide des effets visuels, ou les incrustations lumineuses *so nineties* lors de la scène du stade peuvent au choix être vues comme le sacre de l'artifice ou un adieu narquois aux règles de l'art – celles du cinéma tout du moins.

Aussi est-ce tentant de voir dans *Annette* l'inversion de *Holy Motors*, à travers la reprise du thème sacrificiel si structurant dans les deux. Le personnage joué par Lavant offrait sa chair en pâture à l'image, aux fins d'une communion de tous sous les espèces du septième art. Après cela, *Annette* semble poursuivre un cinéma désintégré, si l'on consent à ne pas voir dans ce duo du *stand-up comedian* et de la soprano une prétention à la synthèse (le septième art récupérant à son profit deux modalités antithétiques de la voix et deux modèles d'enfumage) mais le moyen de mettre doublement en orbite le cinéma. Car après tout, le film procède d'une partition et d'un livret (composés par le groupe Sparks) qui le précèdent en grande partie, dont bien des morceaux sont fort émouvants et que le travail formel cherche avant tout à servir. Ce pourquoi *Annette*, après les rodomontades d'esthète du temps jadis, peut apparaître comme un film modeste et désintoxiqué.

R.L. : Il y a un choix de Carax qui semble aller à l'encontre d'une recherche d'artifice : celui d'enregistrer le chant des acteurs en son direct au lieu de recourir à une bande pré-enregistrée. Par rapport aux habitudes de la comédie musicale, cela suppose d'accepter de fragiliser la performance afin de privilégier une authenticité de l'interprétation. Mais le paradoxe est que ce qui peut sembler un pas en direction du réel est aussi dans le contexte d'une comédie musicale un défi technique, un trait *remarquable* du film. En dehors du fait qu'on peut se demander s'il y a moins d'artifice dans une projection frontale que dans une incrustation numérique sur fond vert, dans un son direct (de toute façon assemblé en post-production avec la musique) que dans un son pré-enregistré, les pas de côté de Carax me semblent davantage témoigner d'un rapport contrarié au régime spectaculaire que d'un désir profond d'allègement. Contrariété qui transparaît dans le mouvement d'un récit qui, s'il commence par formuler un idéal d'immersion, se termine par la décision d'un personnage d'échapper à la lumière et aux regards.

Carax aurait cependant pu trouver une voie plus directe vers le désencombrement, d'autant que les moments qui m'ont paru les plus réussis ne sont pas ceux qui demandent la plus imposante machinerie : je pense à la scène de l'accouchement ou à ce plan sur Henry, entre rire et rictus, au moment où Annette refuse de faire entendre sa voix. Plus qu'un « film malade », expression devenue routinière, *Annette* serait donc peut-être un film contrarié, dont l'éloge ne pourrait être que paradoxal puisqu'il consiste à en apprécier les failles. Et il y a peut-être une part de malentendu dans le fait de l'associer à un « absolu » ou au « retour du cinéma ». Il faut dire, d'une part, qu'*Annette*, derrière ses 2h20, cache bien sa modestie. Et que d'autre part, particularité du post-confinement mise à part, le cas

se reproduit à intervalles régulier : il n'y a qu'à se souvenir de la réception des *Mille et Une Nuits* de Miguel Gomes, alors salué comme le nouveau héraut des puissances de l'imaginaire et de la fiction. Bien sûr, c'est le sort des films d'être ces marionnettes inanimées auxquelles spectateurs et critiques cherchent à donner vie à travers leurs paroles. « Cinéma » : voilà, s'entretenant de sa propre flamme, un mot magique.



Annette, un film de **Leos Carax**, avec Adam Driver, Marion Cotillard, Simon Helberg... Scénario : Ron Mael, Russell Mael, Leos Carax / Photographie : Caroline Champetier / Montage : Nelly Quettier / Musique : Sparks (Ron Mael, Russell Mael).
Durée : 139 minutes. Sortie : 7 Juillet 2021.

NEW POKEMON SNAP

RAIL PHOTOSHOOTER

Le 30 avril dernier est parue la suite d'un jeu que personne n'attendait vraiment, dont il est même raisonnable de supposer que certain-es joueurs ou joueuses ignorent qu'il s'agit d'une suite : il faut dire que dans l'intervalle de vingt-deux ans qui sépare le *Pokémon Snap* original (HAL Laboratory, 1999) de ce *New Pokémon Snap* (Bandai Namco Studios, 2021), des joueur-euses ont eu le temps de naître, grandir et devenir adultes sans avoir jamais eu vent de la série. Comme nous le rappelle à de nombreuses reprises notre mentor dans

écrit par [Guillaume Grandjean](#)

ce nouvel épisode, en photographie – comme en édition de jeux vidéo – tout est question de timing. En mars 2000 en France [1], la sortie du premier *Pokémon Snap* tombait à pic : le jeu pouvait surfer sur le succès phénoménal des premières versions de *Pokémon Rouge* et *Bleu*, parues un an plus tôt, et venait également accompagner de quelques jours à peine la sortie de *Pokémon Stadium* (l'autre jeu Pokémon de la Nintendo 64), et de deux mois la parution de *Pokémon Jaune*. Bref : en mars 2000, *Pokémon Snap* était au bon endroit au bon moment. Et pourtant, si le jeu s'est acquis une petite réputation auprès des possesseur-euses de Nintendo 64 au fil du temps, son accueil commercial fut plutôt discret à l'époque, tutoyant péniblement les 700 000 exemplaires distribués en Europe [2], loin, très loin derrière les presque neuf millions de copies vendues de *Pokémon Rouge* et *Bleu* sur le continent à la même période.



[1] La sortie du jeu en Europe a suivi de plusieurs mois la sortie originale japonaise, comme c'était généralement le cas à l'époque.

[2] Si les chiffres sont comparables au Japon, le jeu s'est en revanche remarquablement bien vendu en Amérique du Nord, où il a atteint les 2,2 millions de copies grâce à une campagne marketing manifestement plus agressive.

Il est vrai que la promesse de ce *Pokémon Snap* avait quelque chose de déstabilisant : au lieu des jeux de rôle et de stratégie auxquels nous sommes habitués dans la licence, cet épisode proposait aux joueurs et joueuses d'incarner un jeune photographe, mandaté par un professeur pour documenter la vie des pokémons dans leur habitat naturel. Observant le monde à travers l'objectif de son appareil, l'avatar glissait au volant d'un petit véhicule sur des rails invisibles, afin de saisir les créatures au moment opportun pour en tirer le cliché parfait – clichés ensuite « évalués » par le professeur selon des critères présentés comme objectifs (pose, niveau de zoom, cadrage, arrière-plan, etc.). En accumulant des points, le joueur ou la joueuse débloquent ainsi de nouveaux parcours, peuplés de nouveaux pokémons, lui permettant de poursuivre son safari-photo. L'intérêt de ce système de jeu était notamment d'être plus *passif* et, pour ainsi dire, *pacifiste* que la majorité des jeux de l'époque, presque entièrement centré sur l'observation plutôt que sur l'action ; l'opportunité de regarder les pokémons évoluer dans leur habitat naturel selon des routines informatiques à peu près indépendantes de l'action du joueur ou de la joueuse, présentait également l'avantage d'observer l'une des règles d'or de ce genre d'univers fictionnels, à savoir l'impression que le monde pourrait exister et fonctionner sans nous. Le jeu avait enfin le mérite inattendu de détourner les codes du *rail shooter* classique qui, de *Virtua Cop* (Sega, 1994) à *House of the Dead* (Sega, 1996), se présentait généralement comme un jeu de tir à l'action frénétique, embarquant le joueur ou la joueuse, arme au poing, dans les méandres hostiles de champs de bataille ou de manoirs infestés de zombies.

Le genre, qui avait fait les affaires des gérants de salles d'arcade et des vendeurs de pistolets infrarouges en plastique, se trouvait avec *Pokémon Snap* plaisamment réinventé, pour une expérience résolument calme et contemplative – même si les méthodes de notre photographe virtuel avaient de quoi interroger. Non content d'observer

les créatures évoluer dans leur milieu et interagir entre elles, celui-ci avait en effet la possibilité de leur lancer divers objets pour provoquer certaines réactions : des pommes pour les attirer, ou des sortes de balles pour les déstabiliser, ou les forcer à évoluer – assez loin, donc, de l'éthique non-interventionniste de certaines tendances du documentaire animalier contemporain. Le système de jeu avait néanmoins ses défauts : une certaine forme de répétitivité dans le fait de devoir reparcourir les mêmes trajets encore et encore pour photographier les créatures à l'instant idéal (puisque comme dans un *rail shooter* classique, la progression était invariablement linéaire, sans possibilité d'interrompre la course ni de revenir sur ses pas) ; un certain arbitraire dans l'évaluation et la notation des clichés par le professeur également, un barème d'appréciation esthétique étant naturellement une chose bien difficile à émuler informatiquement, conduisant à certaines aberrations inévitables dans le calcul de points. Mais l'expérience avait son originalité, un concept rafraichissant, loin des tendances « combats de chiens » auxquelles on a souvent réduit la série de jeux principale ; et puis un indéfinissable air de *vacances*, dont est connotée généralement la pratique du safari-photo, redoublé par l'atmosphère globale du titre, prenant pour décor une île paradisiaque et ensoleillée (probablement inspirée, comme c'est souvent le cas des insularités volcaniques du jeu vidéo japonais, par l'archipel d'Okinawa), bien avant les incursions hawaïennes de *Pokémon Soleil* et *Lune* (Game Freak, 2016).

Cinq ou six ans après la sortie de ce *Pokémon Snap*, plusieurs chercheurs et chercheuses en études vidéoludiques ont attiré l'attention sur la parenté entre jeu vidéo et parcs d'attractions [3]. Dans ces papiers, largement commentés en *game studies*, les narratologues y mettaient en évidence le fait que le *level design* de jeu vidéo empruntait largement, consciemment ou non, à l'« architecture narrative » de certains parcs à thèmes (ou même de certains lieux de culte), dans l'idée que ces types particuliers d'espaces avaient réussi à incorporer dans leur architecture et leurs parcours une manière particulière de raconter des histoires. Sans qu'il y soit ici directement question de récit, le fait de se déplacer en permanence sur des rails, comme sur un trajet touristique, pour y assister à de petites saynètes entre pokémons et les prendre en photos, forme effectivement un écho, peu enthousiasmant mais réel, à l'expérience du visiteur ou de la visiteuse de parcs d'attractions. Il est probable d'ailleurs que l'idée de *Pokémon Snap* ait été en un sens dérivée d'un autre lieu récurrent de la série principale, le fameux « Parc Safari », apparu pour la première fois dans *Pokémon Rouge* et *Bleu*, reprenant déjà les codes de l'attraction touristique, payante, contrainte et en temps limitée. On ne peut s'empêcher par ailleurs, en jouant à ce *New Pokémon Snap*, de s'enfoncer dans un réseau intertextuel un peu déroutant, lorsque le jeu nous fait suivre à bord de notre navette sur rail, lors de notre première rencontre avec un pokémon « luminescent » (motif narratif central de ce nouvel opus), une créature dont le design est explicitement calqué sur une sorte de dinosaure herbivore – référence peut-être inconsciente à la scène iconique de révélation des créatures dans le *Jurassic Park* de Spielberg (1993), travaillant lui-même ce motif du rail récréatif, avant son déraillement cauchemardesque.

Malgré ce système de jeu contraint et légèrement anti-interactionnel, je me souviens que le premier épisode a longtemps occupé une place un peu à part dans ma culture vidéoludique : celle d'une expérience reposante, d'une sorte de congé vidéoludique loin des clichés, si je puis dire, de l'éternelle pétarade – courses d'obstacles, batailles rangées ou matchs à mort – que représentait encore le jeu vidéo vers la fin des années 1990. Malheureusement, force est d'avouer que ce *New Pokémon Snap* ne produit pas tout à fait le même effet vingt-deux ans plus tard. Il faut dire que ce nouvel

[3] Pearce, Celia. « Narrative environments. From Disneyland to World of Warcraft. » *Space Time Play : Computer Games, Architecture and Urbanism : the Next Level*, Borries, Walz&Böttger, Birkhäuser, 2007, p. 200-205. Jenkins, Henry. « Game design as narrative architecture ». *First Person : New Media as Story, Performance, and Game*, Pat Harrington and Noah Frup-Waldrop (Eds.), MIT Press, 2004, p. 118-130.

épisode n'incorpore, pour commencer, que très peu de nouveautés par rapport au jeu original. Certes, les parcours ont plus de profondeur, évoluant légèrement à mesure des réitérations : des passages précédemment inaccessibles s'ouvrent à l'exploration du joueur ou de la joueuse si celui-ci ou celle-ci a réalisé un score suffisant ; l'heure de la journée est aussi susceptible de changer, et avec elle la présence ou le comportement de certains pokémons. L'objectif de l'appareil photographique peut désormais se contrôler en *motion gaming*, via les commandes gyroscopiques du contrôleur de la Switch – évolution amusante et immersive, même si l'on se demande un peu pourquoi le jeu n'a pas vu le jour sur un potentiel futur dispositif de réalité virtuelle *made in* Nintendo, puisqu'il incarnerait à mon sens le système de jeu parfait pour un casque VR. Certains aspects du jeu enfin ont été plaisamment édulcorés : finies les « agass'ball » du premier épisode, dont le nom même recouvrait tout un programme de maltraitance animale, remplacées par des sortes de boules lumineuses, qui ne se lancent plus sur les pokémons à proprement parler, mais en direction de fleurs magiques qui captent la lumière pour l'amplifier et illuminer le parcours ; et le professeur nous assure également avec beaucoup d'insistance que les fameuses pommes du jeu original sont désormais des pommes « tendres », ne faisant aucun mal aux créatures auxquelles on les lance...

Mais comment expliquer qu'en ayant si peu changé, la recette ne prenne plus tout à fait ? Définitivement, dans le domaine de la photographie comme de l'édition de jeux vidéo, tout est question de timing. Le problème de ce *New Pokémon Snap* n'est pas, à mon sens, qu'il paraisse vingt-deux ans après l'original, mais plutôt quinze après l'émergence du jeu indépendant – et avec lui, l'explosion de toute cette veine du jeu vidéo contemplatif que l'on a appelé les *walking simulators*, consistant à parcourir des environnements calmement, souvent sans but apparent, et pour le simple plaisir de l'observation. De *Journey* (Thatgamecompany, 2012) à *Firewatch* (Campo Santo, 2016) en passant par *Proteus* (Twisted Tree Games, 2013) ou *A Short Hike* (Adam Robinson-Yu, 2019) nous sommes aujourd'hui saturés de promenades : tant est si bien que ce sous-genre, que l'on prenait un temps pour l'avenir et comme l'accomplissement du jeu vidéo en tant qu'art, ultime retournement du médium sur ses propres potentialités, semble en voie de passer de mode. Même pour les joueurs ou les joueuses au naturel volontiers promeneur, il est devenu difficile de se contenter de ces formes de *Justwalkingism* (« le-simple-fait-de-marcher-isme »), mot-valise **proposé par Oscar Barda** au début des années 2010, à une époque où plusieurs grands titres en monde ouvert ont démontré que le pur plaisir exploratoire pouvait faire bon ménage avec d'autres mécaniques de jeu et systèmes d'objectifs complexes – équation résolue, entre autres, par *The Legend of Zelda : Breath of the Wild* (Nintendo, 2017) il y a quelques années.

Dans le même temps, la plupart des jeux grand public ont incorporé de leur côté des modes photographiques, permettant aux joueurs et aux joueuses d'immortaliser leurs avatars dans les situations les plus avantageuses, d'y appliquer divers filtres (sur le modèle des filtres Instagram), pour les partager ensuite sur leurs réseaux sociaux, redoublant ainsi opportunément et bénévolement le travail de communication des studios eux-mêmes lors de la sortie de leurs jeux. La plupart des manettes disposent aujourd'hui d'un bouton dédié à la capture d'écran instantané et à la publication en ligne : tout cela vidant cruellement ce *New Pokémon Snap* de sa fraîcheur et de son originalité primitive.

Le nouveau titre de Bandai Namco ne fait rien de véritablement mal, mais semble aujourd'hui un peu sans saveur, vaguement inadapté à son support (avant l'annonce, encore une fois, d'une éventuelle *Nintendo VR*), et légèrement en décalage avec son temps.

Il ne fait que souligner, selon moi, l'originalité du premier épisode à sa sortie : si *Pokémon Snap* incarnait finalement une sorte de modalité primitive du jeu de promenade avant l'heure, ce *New Pokémon Snap* en incarne un peu le pendant *après l'heure*. Loin d'un safari-photo paisible et curieux, la seule manière dont je suis personnellement parvenu à investir le jeu aura été de le convertir en course aux points effrénée, à la poursuite de l'angle parfait, de la seconde exacte où immortaliser la pose requise pour satisfaire les exigences de mon commanditaire. Finies les vacances, donc : retour au travail. Et l'étrange balade artistique de se voir transformée, malgré elle, en performance sportive...



New Pokémon Snap, un jeu de Bandai Namco. Diffusion : Nintendo Switch. Date de sortie : 30 avril 2021.

Nadia, Butterfly
Pascal Plante (2020)
© Nemesis Films
↓



ENTRETIEN

PASCAL PLANTE

DES COUPES ET LA LONGUEUR

De l'œuvre naissante de Pascal Plante, on pourrait dire qu'elle témoigne d'un goût de l'intermédiaire. Hors de toute démonstrativité ou d'ostentation (Pascal Plante exprime ici sa méfiance envers l'esbroufe), ses deux premiers longs-métrages, *Les Faux tatouages* et *Nadia, Butterfly*, se déploient en effet sur une ligne fine et subtile, tant au niveau narratif que visuel. À travers une rencontre amoureuse ou la dernière épreuve d'une carrière de nageuse, ses films parviennent à saisir les étapes d'une vie en évitant les gros traits ou les parcours trop univoques, offrant des portraits délicats de personnages oscillant entre l'enfermement (dans un milieu ou ses propres travers) et l'ouverture. Le style, pour sa part, laisse apercevoir des partis pris affirmés : à une tendance à privilégier le plan-séquence, qui porte l'accent sur les interactions entre les corps des personnages, s'adjoignent ainsi des ruptures nettes avec le régime réaliste (*Nadia, Butterfly* est ponctué de moments oniriques, où le ralenti se conjugue avec l'éclairage artificiel). Discuter avec Pascal Plante, c'est mettre à jour la sensibilité et les réflexions précises qui ont guidé les choix qui font la singularité de *Nadia, Butterfly*, de la considération pour les personnages au choix d'un format d'image en 1.5/1. Mais c'est aussi voir se dessiner une méthode de travail intelligente et souple, permettant de s'accommoder d'un budget limité et d'accueillir des acteurs non-professionnels (toutes les nageuses du film sont de véritables athlètes, à commencer par Katerine Savard, interprète du rôle titre qui était aussi en lice aux Jeux Olympiques de Tokyo). Sans oublier la place faite au risque : filmer la nage comme une danse de Fred Astaire.

Propos recueillis par **Romain Lefebvre**



Débordements : Quel a été ton parcours avant de réaliser *Nadia, Butterfly* ?

Pascal Plante : Avant d'aller vers le cinéma, j'avais un pied dans le monde du sport : j'ai nagé au niveau national avant d'arrêter à 19 ans. Mais j'étais déjà un peu le cinéphile et l'artiste parmi les nageurs. Cela dit j'ai pendant longtemps voulu être bédéiste, faire des romans graphiques (ce qui n'est pas si éloigné du cinéma, si on pense au storyboard). J'ai ensuite découvert la photographie, la caméra, et je me suis rendu compte que ce qui me passionnait n'était pas l'acte de dessiner mais le résultat, et le *storytelling* en images. J'ai alors déménagé de la ville de Québec à Montréal pour suivre des cours à l'université Concordia. Et comme Concordia n'avait pas d'équipe de natation, ça a rendu mon choix de carrière plus simple !

Pendant mes trois ans d'études j'ai fait plusieurs courts-métrages sur des sujets variés, sans rapport avec mon passé d'athlète. Dans les années qui ont suivi j'ai fait à peu près un court-métrage par an, et puis j'ai réalisé mon premier long-métrage, *Les Faux tatouages*, écrit et tourné en 2016 et sorti en 2017. *Nadia, Butterfly* est donc mon deuxième long-métrage.

D : Quelles ont été tes premières influences cinématographiques ?

PP : Quand on est à la fin de l'adolescence, il y a des cinéastes qui flashent plus que d'autres. Etant né en 1988, je suis vraiment arrivé au cinéma dans les années Tarantino : quand *Kill Bill* est sorti, on ne pouvait pas y échapper. Un peu avant ça aurait été Tim Burton, après Wes Anderson : je les appelle des cinéastes « entrée de gamme », des cinéastes un peu tape-à-l'œil, qui te montrent hors de tout doute qu'il y a un auteur derrière le film. Car ça peut être facile de l'oublier : il y a tellement de show Netflix, de produits anonymes dans leur fabrication. C'est donc important ces cinéastes qui, tout en étant *mainstream*, te montrent qu'il y a une expression unique.

Même si cela n'a rien à voir avec le cinéma que je fais, *Kill Bill*, quand je l'ai vu à 15 ans, a été un électrochoc : tu sors de là sans vraiment savoir si tu as aimé le film, mais il s'est vraiment passé quelque chose... Et puis après tu passes de Tarantino à Scorsese, puis à Kurosawa, etc. Et puis le cinéma de Cassavetes a été un autre électrochoc : *Une Femme sous influence* reste un des films que j'emporterais sur une île déserte. Il y a quelque chose de tellement animal, viscéral, dans les performances. C'est intelligent sans être intellectuel. Et un des films qui m'accompagne le plus est *The Deer Hunter* de Cimino, qui est aussi à sa manière un film d'acteurs : épique mais très intime, près de ses personnages. Bien sûr, pour un jeune aspirant cinéaste Cassavetes est particulièrement inspirant parce qu'il donne l'impression qu'il est possible de faire avec peu, en tournant des films chez soi. Ça te ramène à l'essentiel. Kurosawa est sans doute l'un des plus grands cinéastes, mais je ne sais pas si on peut être inspiré par *Ran* de cette façon...

D : *Les Faux tatouages* était un film fait avec relativement peu de moyens. Tu disposais pour *Nadia, Butterfly* d'un budget plus important : est-ce que tu as eu l'impression de passer un étape, ou est-ce que c'était le même type de travail ?

PP : C'était un peu le même type de travail. Quelqu'un a dit un jour « *Make your budget your aesthetic* » : je trouve cette façon de penser très intéressante. Au lieu d'essayer de battre Hollywood sur son terrain pour arriver à une œuvre *cheap*, il vaut mieux être conscient des paramètres budgétaires, savoir ce qui est possible ou pas et travailler à partir de ça. Par exemple dans *Nadia*, on n'a pas tourné la remise des médailles dans la piscine, on a mis une toile de fond dans

un gymnase, et ça passe très bien. Il y a des moments où c'est bien que ça soit grandiloquent et d'autres où tu n'as pas besoin de tout montrer : la magie du cinéma fait le travail. *Nadia* a un budget plus substantiel, mais comme c'est aussi plus ambitieux, plus glouton, il faut avoir les mêmes réflexes de mise en scène, la même manière de penser comme un cinéaste *low budget*, trouver une manière créative de contourner ou masquer certaines choses, réfléchir à ce qu'on retire de l'équation sans enlever l'impact émotionnel ou la véracité. Je crois vraiment que ce qu'on ne voit pas peut être aussi intéressant que ce qu'on voit. Il y avait de grosses scènes dans *Nadia*, comme celle de la compétition : il y avait 111 personnes sur la feuille de service ce jour-là. Mais pour des scènes intimes, on était très peu nombreux, comme sur *Les Faux tatouages*.

D : Je repense à la célèbre réflexion de Bresson : « Chaque fois que je peux remplacer une image par un son, je le fais », même s'il ne pensait pas forcément en termes de budget.

PP : Bresson est en effet génial pour ça. Dans *Pickpocket* on ne voit jamais les chevaux lors des scènes d'hippodromes, mais on n'y pense même pas, ça marche. *Un condamné à mort s'est échappé* fonctionne essentiellement au son : chez lui le son relève aussi de la *production value*. Il avait parfaitement compris qu'il est bon de ne pas être constamment dans le stimuli ou la représentation pour laisser le spectateur faire sa projection mentale.

D : Ce que tu dis me fais penser à ton usage du plan-séquence : on peut se dire qu'en faisant un plan-séquence, en maintenant un cadre large, on en fait moins qu'en surdécoupant, or ça peut aussi produire du « plus ». Cela peut être un choix économique qui a en fin de compte un effet positif. J'ai lu qu'il t'arrivait de te définir comme « un cinéaste de fiction avec un regard de documentariste », est-ce que tu peux revenir sur cette phrase ?

PP : Le regard, oui, mais pas la manière d'utiliser le langage cinématographique. J'ai une rigueur dans la recherche, un respect du monde que je dépeins. En général j'ai une grande tolérance : mon premier réflexe face à différents modes de vie est de comprendre ce qui permet à une personne d'être comme elle est, ce qui renvoie à la société où elle évolue. Ça, je pense que c'est un réflexe de documentariste. Si je fais un documentaire sur quelqu'un de l'*alt-right* par exemple, je ne peux pas en toute conscience me faire inviter et lui voler son image pour marteler ma thèse, le piéger. C'est éthiquement discutable... J'ai tendance à aimer les documentaires rigoureux sur ce point.

Or en fiction, comme on crée le monde, ça peut être très facile d'inventer un méchant, qui représente les méchantes corporations. Ou d'inventer un martyr pour susciter la sympathie, de placer ses pions comme on veut. Mais j'essaie d'avoir une certaine rigueur. J'avais fait un court-métrage sur les concours de beauté pour enfant, *Blonde aux yeux bleus*. On a tourné dans un vrai concours, c'était une fiction proche du documentaire. Cependant je me suis toujours dit que ce film serait valable si je pouvais le montrer aux organisateurs du concours et que, sans altérer le montage, il leur paraisse acceptable. Alors que quand je montre le même film à un public opposé à ce type de concours, il trouve que ce qui est montré est abominable. C'est très stimulant de se maintenir sur ce fil, de réussir à parler à des camps qui parfois se heurtent. D'autant plus qu'on a en ce moment tendance à exacerber les oppositions, si bien que les gens restent dans leurs tranchées, sans se convaincre. Une œuvre qui essaie de

saisir des zones de gris peut être le point de départ d'une conversation.

Par contre j'utilise à plein le langage de la fiction pour y arriver, en organisant les sons, les transitions, le montage, etc. Cadrer, mettre en scène, mobiliser outils du cinéma pour faire semblant en calquant la forme documentaire m'intéresse moins : je n'aurais qu'à faire un documentaire, dans ce cas...



D : Concernant *Nadia*, le milieu de la natation est un milieu que tu connais mais tu n'étais pas allé aux Jeux Olympiques, qui servent de cadre au film. Est-ce que tu as mené un travail de recherche particulier en amont ?

PP : Des sports professionnels comme le foot ou, au Canada, le hockey sont médiatisés toute l'année. Mais la natation, le patinage artistique ou la course à pieds, etc., sont seulement mis en avant pendant les Jeux Olympiques. L'olympisme m'intéressait comme toile de fond car c'est un moment où tout est exagéré : tellement qu'on peut tout de même raconter beaucoup en se focalisant sur une petite tranche de vie d'un personnage.

Concernant les recherches, j'en fais beaucoup, mais il faut s'avoir s'arrêter : ça peut devenir de la procrastination. On pourrait passer sa vie à chercher un sujet et ne jamais écrire de scénario... Une fois qu'on a pour ainsi dire « fait ses devoirs », il faut accepter qu'il y aura une part d'imaginaire. Mais j'ai notamment consulté des olympiens et des olympiennes, notamment Sandrine Mainville, qui est aussi la sœur d'Ariane Mainville (qui joue Marie-Pierre dans le film). Elle m'a donné accès à quelque chose d'ultra-précieux car elle filmait beaucoup avec une GoPro pendant les Jeux de Rio, que ce soit son appartement au village olympique, la cafétéria, un meeting avec l'équipe canadienne, des choses que les caméras officielles ne peuvent pas filmer. Pour un film qui voulait montrer l'envers du décor, c'était génial. C'était également formidable pour mettre l'équipe au diapason, car on ne fait pas un film seul. J'ai beau bien connaître le monde de la natation, le défi en tant que cinéaste est que la directrice artistique, la directrice photo, la productrice, que tout le monde devienne un pseudo-expert... Ces images ont simplifié les choses : je les montrais à la directrice artistique, et on s'économisait 8 réunions (*rires*).

D : Le personnage de Nadia, le choix d'un personnage quittant le milieu, s'est dessiné dès le départ ? Pourquoi ne pas prendre une championne montant vers le succès ?

PP : A travers Nadia, je voulais dire des choses que je n'avais pas ou peu vues dans les fictions sportives. Il y avait l'idée de choisir de prendre sa retraite dans un milieu d'extrême performance. C'est une chose un peu taboue, comme si on débranchait un robot encore fonctionnel. C'est une interrogation née de gens que j'ai observés, notamment d'un athlète de mon âge qui avait fait les Jeux de Pékin à 19 ans en 2008 et a arrêté après. C'était aberrant pour tout le monde, mais lui disait simplement qu'il était peut-être bon mais qu'il n'aimait pas nager. C'est une histoire qui m'avait marqué : des gens qui vivent leur passion avec leur sport, mais d'autres qui sont rentrés dans un tourbillon de performances, au point de se demander pourquoi ils font tout ça. C'est une mentalité un peu capitaliste : tant que ça produit, pourquoi arrêter ?

J'aurais pu choisir un athlète dont le corps ne suit plus, mais cela me semblait moins intéressant. Nadia est un cas unique : ce n'est pas une athlète archétypale. Les autres relayeuses dans le film sont très différentes d'elle. Marie-Pierre ne traîne pas le même boulet, elle a l'air d'assez bien conjuguer sa vie d'athlète de haut niveau et sa vie personnelle. Mais il y avait un potentiel dramatique dans un personnage malheureux dans la performance, qui décide d'arrêter même s'il y a tout un milieu qui lui met la pression pour qu'il continue. Et qui a à la fois un pied dedans et un pied dehors, ce qui permet un recul critique. Par Nadia je pouvais parler du carcan infantilisant de la vie d'athlète, par exemple.

D : Et pourquoi avoir choisi un personnage féminin ?

PP : Dans les films de sport il y a drastiquement moins de personnages féminins, donc pour commencer il y avait une stricte volonté de représentation. Et cela m'apportait plus de munitions, car la femme athlète a globalement plus de pression. Un homme un peu arrogant en interview ça passe, mais une femme... On lui lance des pierres. Le rapport au corps est aussi différent. L'olympien homme ressemble aux mannequins qu'on voit dans les publicités, mais l'olympienne, même si son corps est performant, ne correspond pas à un canon de beauté.

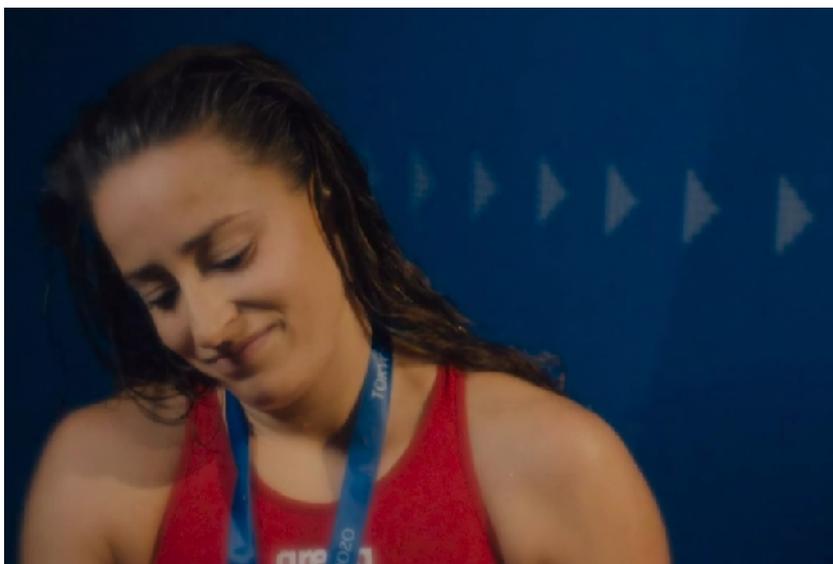
D : Il y a quelques moments qui font directement référence à la féminité de Nadia : le fait qu'elle dise ne pas avoir voulu prendre la pilule, la remarque de l'entraîneur sur la prise de poids...

PP : La femme a en moyenne 7 à 10% de gras en plus que l'homme sur le corps. Mais dans la logique illogique de la performance, il faudrait idéalement qu'elle ne les ait pas. Et la prise de poids est vraiment plus violente pour une femme. La réplique de l'entraîneur renvoie à un machisme ordinaire omniprésent chez les entraîneurs hommes, mais je ne voulais vraiment pas que l'entraîneur franchisse une ligne, qu'on se questionne trop sur l'emprise qu'il aurait sur elle. C'est un sujet important, mais pas dans le propos du film.

D : Le film utilise un format d'image assez inhabituel, de quel format il s'agit ?

PP : C'est un ratio de photographie : le 1.5/1 ou 3/2. C'est en quelque sorte un ratio qu'on invente pour le cinéma : on tourne plus large et on réduit. Mais on tournait vraiment comme ça, avec des caches. C'est un choix qui est venu un peu par élimination : on ne voulait pas le 4/3, qui a à mes yeux un côté un peu rétro. On voulait éviter le 16/9 car dans *Nadia* tout est mis en œuvre pour faire l'inverse de ce que la télévision fait : quand on regarde les JO on a le HD

clean, en 16/9... Concernant le ratio Scope, il n'est pas du tout intuitif pour moi, qui conçoit spontanément des cadrages plus axés sur l'individu que sur l'environnement. Le 1.5/1 était donc un intermédiaire entre le 16/9 et le 4/3, qui a l'avantage de très bien fonctionner pour des cadres avec un seul personnage, mais aussi en *two-shots* quand deux personnages sont assez proches. Mais, comme je disais, il est contre-intuitif dans les scènes de natation, où on aurait envie de voir le corps en complet, vers l'avant...que le cadre s'élargisse, comme chez Dolan (*rires*). Le format redoublait ainsi l'état d'esprit de Nadia, la contrainte et l'enfermement subis dans son milieu. C'est un ratio original, mais on ne l'a pas fait pour être original à tout prix !



D : Il y a un plan vers le début où Nadia, après une contre-performance, subit les questions des journalistes qui restent hors-champ tandis que le cadre reste sur elle. Il est clair qu'on ne ressentirait pas la même pression sur le personnage avec un format plus large. Mais, tout en montrant certaines formes de violence subies par les nageuses, le film a aussi une certaine douceur...

PP : Malgré les critiques que je peux faire à ce milieu, mon regard reste bienveillant. Il y a des gens que j'aime dans ce milieu, il faut aussi reconnaître les qualités nécessaires pour être athlète et je suis personnellement en paix avec mon passé de nageur.

D : Théo, le personnage des *Faux tatouages* a aussi un rapport compliqué à son milieu, mais la famille n'est pas seulement montrée comme un lieu d'oppression avec lequel il faudrait rompre. Il y a un mouvement d'émancipation chez tes personnages, mais il ne s'agit pas seulement d'aller contre un milieu, un passé...

PP : Dans *Les Faux tatouages* Théo perçoit sa mère comme quelqu'un qui l'opprime alors qu'elle fait de son mieux. Quand il se plaint à sa sœur du regard de sa mère, on comprend qu'en fait c'est un regard qui lui tend un miroir, car il sait qu'il a fait quelque chose de mal : c'est plus intéressant et complexe quand un personnage perçoit une oppression où il n'y en a peut-être pas car il est ramené à ses propres démons intérieurs (plutôt que de lui coller une mère castratrice et oppressive). Ce sont des choses qui naissent à l'écriture, mais qui découlent aussi de mon rapport au monde, d'une forme d'empathie.

En écrivant j'essaie de me dire que chaque personnage a son histoire, son point de vue. La pauvreté ou la richesse d'un scénario se

reconnaît souvent dans les personnages secondaires. Ça peut être relativement facile de faire un personnage principal assez complet, mais parfois les personnages secondaires deviennent des « personnages-fonctions », qui servent uniquement à passer le micro au personnage principal au moment opportun. C'est plus intéressant pour moi de me demander « Est-ce qu'il y a un film pour chaque personnage ? ». La mère a deux scènes dans *Les Faux tatouages*, mais elle a quand même une charge dramatique. Scénaristiquement, j'aime les films qui donnent l'impression que chaque personne est complète. Asghar Farhadi et Lee Chang-dong sont très bons pour ça.

D : Marie-Pierre a une très belle scène à la fin sur la plage, où elle se confie à Nadia sur ses propres appréhensions...

PP : Oui, elle prend de la profondeur. Tout au long du film, son mécanisme de défense est de faire des blagues, elle fait partie de ces gens sur lesquels tu as l'impression que tout fait rebondit. Mais ça ne veut pas dire qu'ils ne sont pas affectés par les situations. Je voulais que Marie-Pierre transcende son côté *sidekick*. Plusieurs éléments viennent lui donner de la présence : beaucoup de plans ne terminent pas juste sur Nadia, mais en *two-shots* avec Marie-Pierre. Ariane a vraiment bien joué cette scène de plage. On l'a travaillée et enrichie ensemble : on a pris une soirée à Tokyo pour en discuter, elle y a mis d'elle-même et on est allés un peu plus loin que ce qu'on avait écrit. On n'a fait que deux prises, et elle était magnifique, très incarnée et fragile dans les deux.

D : Ariane est aussi une nageuse professionnelle. Est-ce que tu peux revenir sur ce choix de caster des nageuses, et sur la manière dont s'est passé le travail avec elles ?

PP : En castant des vraies athlètes, on pouvait éviter toute la *backstory* : en un coup d'œil on perçoit toutes les heures passées à s'entraîner. C'est vrai relativement à leurs corps, mais c'est doublement vrai concernant leurs compétences dans la piscine. Il y a plusieurs raisons de faire nager le papillon à Nadia : c'est la dernière nage que l'on maîtrise, on ne peut pas tricher. J'aimais l'idée de le montrer de façon ostentatoire, en plan-séquence.

Le film n'était pas écrit pour Katerine et Ariane, mais l'idée de tourner avec de vraies athlètes était là d'entrée de jeu, dès les demandes de subventions. Ça a été questionné par certains bailleurs de fonds, d'ailleurs, il a fallu défendre l'idée. La différence principale dans le fait de travailler avec des gens qui n'ont pas d'expérience de tournage, c'est que ça me met plus de pression en tant que metteur en scène. L'acteur professionnel comprend mieux le rapport entre le corps et la caméra, les échelles de plans, l'éclairage, etc. Les non-professionnels sont moins conscients de la machinerie, et ils sont bons si on rend invisible cette lourdeur. Donc il y avait plus de pression sur moi pour qu'elles aient de leur côté le moins de pression possible, qu'elles aient juste besoin d'être vraies, de ressentir ce que le personnage doit ressentir.

Je ne pourrais jamais diriger un non-professionnel comme un professionnel, en lui donnant tout un tas de consignes sur tel geste à faire à tel moment. Ça le paralyserait : il ne serait pas dans le moment : s'il buvait sa gorgée d'eau trop tard, il penserait qu'il s'est trompé, et on aurait perdu toute la spontanéité. Mon rôle est donc d'assouplir. Et, la plupart du temps, au lieu d'arriver avec une mécanique très élaborée, de faire les mises en place des séquences de concert avec les actrices. On prenait du temps pour que tout ce qu'elles devaient faire leur paraisse motivé, naturel. Mais elles jouaient bien un rôle, sur ce point ça n'était pas différent – et elles arrivaient prêtes, comme pour une course, disciplinées.



D : Il y a une sorte d'adaptation de la méthode de tournage, mais pas d'improvisation ?

PP : Pas vraiment. Mais je les laissais très libres au niveau du phrasé. Je ne suis pas attaché à mes lignes de dialogues telles qu'elles sont dans le scénario. Quand on fait des lectures et qu'une réplique sort un peu trop écrite, on a l'impression d'une fausse note. On passe alors à ce que j'appelle la phase de déminage : je démine le scénario, dès qu'une réplique sonne bizarrement en bouche, je demande à l'actrice comment elle la dirait. C'est comme ça qu'on assouplissait en répétition, et ensuite je leur disais ce cliché de mise en scène : « *Acting is reacting* », « Essaie de pas avoir trop en tête ta prochaine réplique, d'être plutôt à l'écoute de l'autre ». C'est un principe de base, mais ça n'est pas si simple. En somme, je faisais tout mon possible pour les ramener dans le moment présent, leur faire oublier la caméra. Pour la scène de la boîte de nuit, Katerine était capable de dire ses huit pages de dialogues tout en faisant semblant d'être pompette, ce que des acteurs de métier auraient eu du mal à faire.

D : Cette scène est en effet longue : on se dit qu'il y avait d'autant plus de choses à préparer ou mettre en place avec les acteurs que tu as tendance à faire des plans assez longs.

PP : Dans *Nadia, Butterfly* il y a deux sortes de plan-séquences. Il y a les moments sur la terre ferme, comme dans le bar, où il s'agit d'une recherche de temps présent. Pas une recherche à tout prix : j'arrivais sur le plateau de tournage avec un découpage, j'avais par exemple prévu quatre plans pour la séquence de la boîte. Mais je me posais la question « Pourquoi couper ? » en voyant dès la première prise que les filles étaient capables de jouer sur la durée. Donc on a plutôt bien travaillé la scène ensemble, et puis on a fait une dizaine de prises. Il y a trop de films qui coupent par automatisme, alors que le montage peut aussi être expressif. En rallongeant la durée moyenne d'un plan, c'est comme si on reconférait une force au montage. La question c'est : « Qu'est-ce que je gagne à couper si je décide de changer de valeur de plan, de point de vue ? ».

Et puis il y a aussi les plan-séquences qui concernent le côté sportif. Je suis un grand fan des comédies musicales de Fred Astaire et Ginger Rogers, où les danses sont toujours en plan-séquence. Le cinéma prend un recul au profit de la performance au lieu d'avoir une performance générée par le cinéma. Je voulais traiter les scènes de sport de cette manière, pour donner une évidence au fait que ce sont les gens qu'on suit au long du film qui performant. Je comptais aussi que le spectateur entre en empathie avec eux par l'effort physique, en

étant en apnée en même temps que Nadia, en ayant mal aux bras en même temps qu'elle.

Quand on y pense, c'est assez rare que les films de sport montrent une performance dans sa continuité. D'autres films réfléchissent à ces problèmes avec d'autres idées, et d'autres budgets : pour *Moi, Tonia*, ils ont incrusté la tête de Margot Robbie sur le corps d'une vraie patineuse. Mais en natation, avec l'eau qui éclabousse autour c'est aussi beaucoup plus compliqué !

Et puis il y a une adrénaline dans le tournage en plan-séquence. Quand je pense à mon passé d'athlète, c'est l'adrénaline qui me manque le plus. La seule façon de retrouver ça est de mettre en scène des plans kamikazes, qui doivent absolument fonctionner à la première prise. C'était le cas du 100 mètres papillon de Nadia où la caméra est sur une planche, posée sur des poulies. On avait répété mais il y avait quand même un côté aléatoire et chaotique. S'il y avait eu un problème technique, il aurait fallu une heure de récupération à Katherine pour qu'elle renage avec la même énergie. L'idée de capter une bulle de temps présent avec le plan-séquence est à la fois stressante et excitante. Mais ça te fait vivre quelque chose en tant que cinéaste : je ne viens pas au boulot pour faire champ-contrechamp, *master shot*... Je ne pense pas seulement à me donner des options pour plus tard, au montage, quand je tourne – ce qui est la meilleure façon d'avoir un film qui devient très anonyme. La plupart des décisions sont prises au moment du tournage.

D : L'idée que la réduction du montage lui redonne une force d'expression apparaît clairement lors de la soirée chez les athlètes italiens, où on passe de la chanson d'Avril Lavigne à celle de Yasmine Hamdan. On imagine que tu aurais pu tout filmer en un plan mais il y a un moment de basculement qui passe par une coupe, coupe qui permet de mettre l'accent sur le regard que Nadia porte sur Marie-Pierre, de suggérer que la manière dont elle se comporte est influencée par ce que font les autres autour d'elle.

PP : Et après ce plan sur Marie-Pierre et les italiens, on revient à Nadia avec une échelle de plan plus proche, alors qu'on la cadrerait plus large tout au long de la scène. Cela crée un petit vertige, qui n'aurait pas pu être obtenu si j'avais fait un panoramique de Marie-Pierre à Nadia. Je pense qu'il fallait vraiment couper, pour voir ce que voit Nadia, mais aussi pour revenir vers elle.



D : On a parlé d'une légère inspiration documentaire, du désir de capter une bulle de temps, mais ce qui caractérise tes films est aussi que tu n'hésites pas à basculer d'un régime réaliste à un régime plus artificiel.

PP : Lorsque je suis pris dans une histoire et qu'un film me rappelle qu'il est l'expression d'un point de vue, une œuvre de fiction, ça ne me dérange pas : j'ai même tendance à aimer ça. Souvent les séquences de rêves servent à mettre un peu d'audace dans un récit, mais parfois tu peux faire une envolée stylistique dans le « réel » même de ton film, partir avec de la musique, du ralenti, etc. Ça devient de l'esbroufe si c'est fait avec excès à des moments inopportuns, mais ça relève la saveur quand ça ponctue avec parcimonie.

D : Dans Nadia ces ponctuations ne sont pas gratuites, il y a un travail visuel sur une forme de contamination de l'image par le milieu aquatique. Par exemple dans la séquence de la soirée dont on parlait auparavant, il y a un travail sur la lumière bleue qui varie, mais l'image, à la fin, est aussi envahie d'un filet d'eau. Comment ça a été fait ?

PP : Pour ce plan, la directrice photo et le chef électro se sont bien amusés. Ils ont construit une sorte de mini-aquarium en plexiglas, et ils l'ont littéralement rempli d'eau devant la caméra. La directrice photo appelait ça son « filtre aquarium ». Plus tard ce sont des taches bleutées qui apparaissent, avant de passer à une séquence onirique : dans ce cas il y avait aussi de l'eau devant la caméra, et on a versé des colorants bleus avec une pipette.

On n'ose parfois pas demander des choses à l'équipe artistique alors qu'elle est très contente quand elle a l'opportunité d'inventer. On finissait en général les jours de tournage à l'heure, il n'y a presque pas eu de dépassement, mais le jour où on a tourné la soirée était intense et on a fini en retard pour une fois. J'ai dit à la directrice photo que cette transition avec l'eau était une bonne idée en théorie, mais que là le temps manquait, qu'on se contenterait d'un fondu enchaîné. Mais elle n'a pas voulu m'entendre ! Elle a rallié ses troupes, qui ont ramené le petit aquarium à vitesse grand V et ça s'est fait un peu à l'arrache. Elle tenait à sa trouvaille. Il faut dire qu'on avait beaucoup discuté avant autour de mon passé d'athlète, de l'impression que ça faisait d'être dans l'eau, avec les lunettes de natation, que ce soit au niveau sonore ou visuel. On a aussi trouvé des objectifs qui avaient des flous un peu imparfaits, qui peuvent évoquer la sensation de l'eau dans les yeux.

D : La musique est importante dans tes films, avec des morceaux qui durent autant que les scènes. Est-ce que tu sais dès l'écriture lesquels tu vas utiliser ?

PP : Oui, même si parfois les aléas font qu'on ne peut pas avoir la chanson prévue. Pour une chanson comme celle d'Avril Lavigne, sur laquelle chantent et dansent directement les personnages, il faut de toute façon s'assurer de pouvoir l'utiliser avant le tournage. Mais j'ai une assez bonne idée de la palette musicale du film, même pour les chansons qui participent moins de la dimension narrative. Au moment de l'écriture j'établis une playlist pour chaque film, ce qui m'aide à me mettre dedans. Je travaille en ce moment sur deux projets à la fois, et ça m'aide : je mets une playlist, et ça me remet dans l'univers de l'un ou de l'autre !

J'écoutais beaucoup *Space song* de Beachhouse et les musiques de Grouper, c'était donc logique que ça s'intègre à *Nadia*. Ce sont sans doute ces choix, avec leur côté ambiant, planant, qui donnent au

film sa douceur. Cela allait aussi avec la sensation d'apaisement que peut aussi procurer la nage, quand on est enveloppé dans un autre élément. J'aime aussi quand on ne sait pas trop où la musique s'arrête et où le son commence. Il y a eu un travail sonore important pour transcender le réalisme tout en restant dans le réalisme de l'émotion du personnage. Je suis assez impliqué dans le travail du son : j'ai fait le *sound design* de tous mes films, à l'exception de *Nadia*, mais j'étais là tous les jours de la conception sonore.

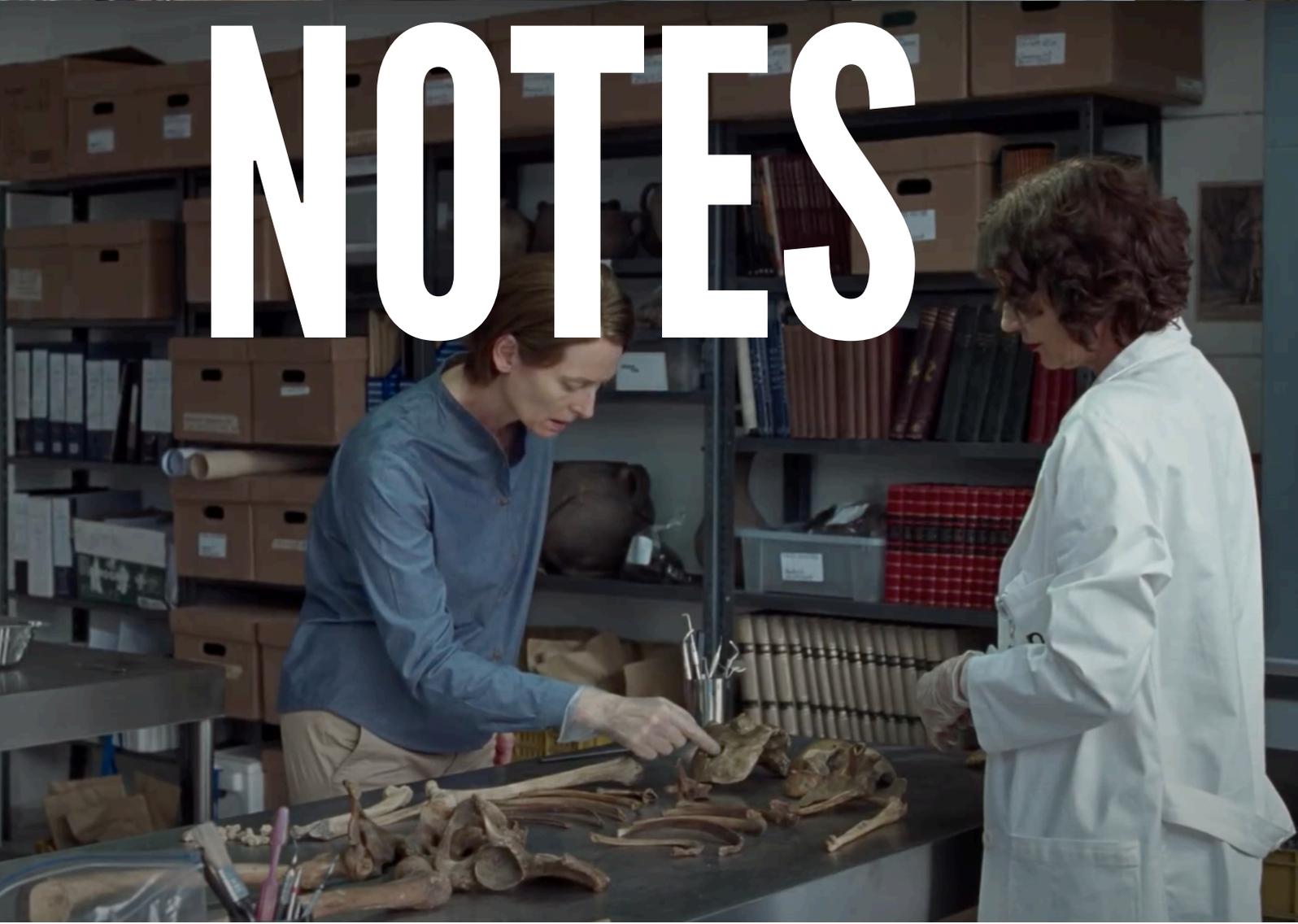


Nadia, Butterfly sort en salles le 4 août 2021.
Les Faux tatouages, également distribué par Les Alchimistes, est disponible en VOD depuis mai 2021 : <https://www.alchimistesfilms.com/les-faux-tatouages>

Memoria
Apichatpong Weerasethakul (2021)
© Anna Sanders Films



NOTES



MOSAÏQUE MYSTIQUE

À PROPOS DU CINÉMA DE BRUNO DUMONT,
EN FRAGMENTS ALPHABÉTIQUES, DIR.
BENJAMIN THOMAS

En distribuant soixante-sept entrées entre vingt-huit autrices et auteurs, Benjamin Thomas a dirigé son *Cinéma de Bruno Dumont, en fragments alphabétiques* à la façon d'une centrifugeuse critique. Bien qu'il en signe une part conséquente des articles, notamment tous ceux ayant trait aux références picturales du cinéaste et à son enracinement géographique, polygraphier la monographie lui permet de cartographier l'œuvre sous la forme d'une mosaïque. On comprend que l'appellation de « dictionnaire » ait été écartée : les notices, ici, évitent tout renvoi, pour fonctionner comme autant d'éclats ayant entre eux des échos plus que des liens. Lecture constellée d'autant plus intéressante qu'elle expose l'anatomie d'un cinéma ressassant quelques oxymores – le saint meurtrier, le mystère profane, le tellurisme céleste ou l'idiot élu – tout en basculant de genre ou de registre d'un film à un autre, si bien que les motifs se panachent. Pour suivre ces déclinaisons, les fragments se répartissent en trois grandes catégories : les films et séries, pris dans leurs singularités ; les maîtres de jadis que l'œuvre ou le cinéaste convoquent souvent (Epstein, Bresson, Bach, Bruegel) ou ponctuellement (Renan, Giotto, Van der Weyden, André Caplet ou Guillaume Lekeu) ; les thèmes (politique, langage, espace) et figures (oiseaux, femmes, zombies) ou problèmes, techniques (acteurs, dernier plan, raccord) et théoriques (maternité, transcendance, sexualité). Si le sommaire mêle aux entrées évidentes sur l'idiotie ou la mystique d'autres morceaux plus inattendus sur l'onomastique et la maternité, d'ailleurs très suggestifs, le miroitement motivique qu'il recherche lui fait souvent éluder des aspects plus génétiques ou contextuels. L'ouvrage, aussi, n'entreprend pas de renseigner sur les circonstances de production ou sur les méthodes de travail de Dumont, dont sont surtout cités les propos les plus spéculatifs. De même que ce cinéma se détourne de l'économie et sublime la sociologie, se refusant à filmer le travail comme à invoquer avec sérieux les institutions, ses exégètes renchérissent sur cette épuration du réel en favorisant une exploration interne – parfois d'obédience figurale – où les références ne mènent qu'à d'autres artistes, car seules les œuvres éclairent les œuvres.

écrit par [Gabriel Bortzmeyer](#)

pas étonnant que son cinéma se déploie en s'ouvrant pleinement aux puissances figurales de l'image cinématographique. » (B. Thomas, « Réel, réalités », p. 337) La formule articule les deux principaux foyers interrogatifs de l'ouvrage : le rapport de Dumont à un édifice théologique qu'il vide de Dieu, pour laïciser le mystère et ne garder de la religion que des coordonnées spirituelles, et la généalogie de son geste profane à travers la recension de ses ascendances avouées, en faisant remonter le projet jusqu'à la peinture flamande (à un Bruegel qui, comme le cinéaste, « travaille à ramener le sacré et son ineffable à même le monde prosaïque », B. Thomas, p. 56) ou à Ernest Renan humanisant le Christ avec sa propre *Vie de Jésus*, plus d'un siècle avant celle de Dumont. La mystique grotesque de ce dernier et l'iconologie à coloration souvent warburgienne à laquelle font appel bien des notices se complètent fort bien, parce que la docte ignorance qu'observe la première encourage les subtilités érudites des secondes dans leurs déplis des survivances. Sans compter que le carnavalesque vers lequel l'œuvre a bifurqué depuis *P'tit Quinquin* finit par s'emparer de sa propre analyse, donnant lieu à de réjouissantes débauches herméneutiques : les étymologies génitales de Jean-Michel Durafour à propos de l'emploi de partitions de Guillaume Lekeu pour *Ma Loute* (p. 244), éclairant le drame phallique du film, ou l'analogie figurative repérée par B. Thomas entre le plan de *P'tit Quinquin* sur une vache hissée dans les airs par un treuil et les insignes de la Toison d'Or peints par Van der Weyden dans ses portraits des ducs de la Maison de Bourgogne (p. 394-395). Une troisième source d'éclairage est trouvée dans les textes, moins du côté d'une littérature finalement peu présente (l'entrée « Naturalisme » se concentre sur Courbet, au détriment d'un Zola qui, avec d'autres écrivains comme Bernanos ou Claudel, aurait peut-être mérité quelques pages) que de celui de la tradition apophasique croisant Nicolas de Cues aux mystiques rhénanes, qui prolonge d'une autre façon cette quête d'une transcendance intramondaine dont *Le Cinéma de Bruno Dumont* piste la formule.

Cette « mystique sans Dieu » (B. Thomas, p. 180) ne se laisse ainsi saisir qu'au moyen d'oxymores, par cette coïncidence des contraires que prônait le Cusain dans la recherche de la vérité (voir p. 249) : foi profane, sacré prosaïque, intelligence idiote. En cela fort proche de Tarkovski, qu'il n'évoque pourtant jamais, Dumont a besoin des lettres et des arts pour affirmer le primat d'une immédiateté sensible et mutique trouvant dans l'idiote son héraut. Vincent Amiel remarque dans l'entrée « Bresson » que les deux cinéastes français partagent un goût prononcé pour ce discours dont ils privent des personnages que Dumont voue aux vents et aux chocs (p. 53). Le cinéma devient alors pour l'ancien professeur de philosophie ce que la mystique représente pour le croyant *ex cathedra*, la promesse d'un dépassement du discours par une union sans voix, plus proche des visions de l'anachorète de *Hors Satan* que de cette fusion toujours frustrée en laquelle se résume l'image doloriste et tragique que Dumont se fait de la sexualité. Luc Vancheri explique cette trajectoire par analogie avec la mystique brabançonne ayant prêté son nom à une héroïne du cinéaste : « Comme Hadewijch d'Anvers qui a dû déposer sa théologie pour se laisser habituer par Dieu, Dumont a dû se débarrasser de sa philosophie pour faire des choses mêmes le milieu de l'être. On a confondu sa rudesse phénoménologique avec les contours du naturalisme, on a pris la boue des chemins ou le sable des dunes flamandes pour les dépôts matérialistes de son esthétique sans bien voir qu'ils n'étaient que les rameaux d'une vision qui, comme chez Hildegarde de Bingen, cherche à accorder les données physiques du monde aux poussées mystiques de l'esprit. » (article « Mystique », p. 274). Ce pourquoi les paradoxes de l'intellectuel voyant font aussi les délices critiques de ses commentateurs : le premier ne pouvant accéder à l'être-là des choses

qu'en passant par une longue histoire culturelle, les seconds ont tout loisir de déconstruire l'échafaudage de cette table rase.

L'art et les textes ne constituent toutefois pas le seul sol dans lequel le livre ancre le cinéma de Bruno Dumont. Il y a aussi le territoire – les Flandres, objet d'un article de B. Thomas, comme Lille ou Bailleul, toutes devenues des « espace[s] sensible[s] » (p. 155) arrachés à l'historicité, au peuplement – et la terre, cette glaise que pétrit Camille Claudel, que Pharaon embrasse ou dans laquelle Freddy et Marie font l'amour. Si l'entrée « Boue » manque au sommaire, plusieurs des articles se rapportent au matérialisme spirituel qu'alimente cet humus, dont celui sur la chute (comme tremplin vers la lévitation : autre voisinage tarkovskien) et celui sur le paysage. Ce dernier traverse de fait nombre de contributions, puisque les plans larges prélevés sur la côte d'Opale et diluant les figures ou répondant à leur regard font partie de la grammaire ordinaire de Dumont, qui réserve les vertus communielles aux seuls paysages (d'où, aussi, une légère inégalité de traitement dans l'ouvrage entre le visuel et le sonore, peu analysé en dehors des notices musicales de J.-M. Durafour malgré l'intérêt du mixage de ces films). Ce tropisme d'ensemble du *Cinéma de Bruno Dumont* vers les mystères de la présence et les épiphanies panoramiques n'y laisse pas moins la place à des tentatives d'inscrire cette œuvre dans un espace davantage idéologique. Raphaël Jaudon, outre un article plus iconologique sur les « Larmes », en signe deux autres sur les « Classes » et la « Politique », pour interroger les paradoxes de ce regard naturaliste ancrant ses sujets dans un corps social pour mieux les en arracher et n'approchant les faits politiques que pour en souligner l'échec ou l'absurdité. Dans trois textes, « Femmes », « Maternité », « Virilité », Daphnée Guerdin questionne cette dimension que taisent spontanément bien des critiques, la place centrale qu'y tient la domination masculine sur les corps féminins et le traitement ambivalent que semble en faire parfois le cinéaste. C'est là la probable rançon du regard mystique cherchant du brut esthétique au-delà de la brutalité sociale. Et la plus grande vertu de l'architecture du *Cinéma de Bruno Dumont, en fragments alphabétiques* est de permettre, en entrecroquant les analyses, de mieux faire jaillir les contradictions faisant tout l'intérêt de cette œuvre.



← *P'tit Quinquin*
Bruno Dumont (2014)

Le Cinéma de Bruno Dumont, en fragments alphabétiques, dirigé par Benjamin Thomas. Edition : Warm. 444 pages. Parution : 4 juin 2021.

RETOURNER À CANNES ?

FESTIVAL DE CANNES 2021

Comme souvent en période de réclusion, l'examen des moyens avec lesquels la fiction fait spectacle cesse de passer pour une passion nombriliste, et – relégitimé par le sentiment intense que l'invention est un bien de première nécessité – redevient une thématique viable, et presque un questionnement salutaire. Bien naturellement, comme si la période pandémique avait poussé réalisateurs et réalisatrices à une telle introspection, les grands procès théâtraux – qui sont aussi des procès du théâtre (au sens large de la fiction dramatique) et de ses effets – étaient à l'honneur cette année au Festival de Cannes. Au travers de sa sélection, mais aussi peut-être de l'exercice de cinéma qu'il constitue, c'est Cannes lui-même qui aurait pu s'en voir réinterrogé. Mais cette expérience centralisée à l'extrême, qui se voulait communion universelle d'un Cinéma retrouvé (« Long live Cinema » s'exclamait ému Apichatpong Weerasethakul à l'issue de la projection de *Memoria*), ne finirait-elle pas par en acter la standardisation au profit d'une toute puissance de l'imaginaire, et par conséquent au détriment des subjectivités politiques et sociales qui pourtant le met en mouvement ? Sans gager d'embrasser l'offre cette année particulièrement pléthorique, plusieurs films – et non des moindres – de la Compétition n'ont pas osé croire vraiment à la crise du spectacle qu'ils mettaient pourtant en scène.

écrit par [Barnabé Sauvage](#)



← *Benedetta*
Paul Verhoeven (2021)

Le procès en hérésie de la sainte et comédienne *Benedetta* de Paul Verhoeven est un de ces examens fictionnels accueillis par la pompe cannoise. Si le film, comme d'autres de la sélection, touchait à l'enquête séculaire du lien entre la fiction et la croyance, il empruntait pour cela, comme pour la mettre à distance, le décor du XVII^{ème} siècle italien. Dès l'entrée en scène de Virgine Efira, le ton du film est donné, qui oscille sans cesse entre le mystère (ou *mistère*, du nom de cette mise en scène ecclésiastique qui représentait les actions des envoyés du Ciel, et notamment la Passion) et la pièce à machines rudimentaire, cahotante et crachotante comme le pèlerin sur le chemin de la foi. Le mélange de la série B chère à Verhoeven (un Jésus fantasmé frappant les méchants dans des giclées de sang) et

des miracles attribués à la sainteté (les extases érotiques de Benedetta en tête) préluait à une sélection qui voulait en faire beaucoup, et dont nombre des films sont marqués par le mélange – voire la recherche de totalisation – des genres. Par ailleurs candidat discutable à la Queer Palm, le film faisait preuve d'une grande indigence dans sa représentation d'un couple homosexuel – parasité, comme en son temps le Mademoiselle de Park Chan-wook, par une représentation très hétérocentrée des amours lesbiennes. Preuve supplémentaire que le réalisateur attribuait un plus grand intérêt aux talents de comédienne de la nonne de Pescia, et à son aura sulfureuse, qu'aux raisons de son appétit pour la mystification. Présenté trois jours auparavant en ouverture du festival, la fable d'**Annette** s'élabore elle dans l'univers du *showbiz* américain contemporain et, sous une forme accréditée par la lucidité de la satire, prétend s'émouvoir des dérives de son imaginaire violent et misogyne. Fait d'un même bois que le film de Verhoeven, mêlant même sublime et grotesque (le protagoniste Henry McHenry ne porte-t-il pas comme nom de scène « *The Ape of God* » ?), Carax s'efforçait quant à lui de remettre au goût du jour le drame romantique, empruntant à Shakespeare sa Lady Macbeth (Marion Cotillard, revenue dans une parure d'algues du fond des eaux) et à Poe son appel vers l'Abîme.

Un autre film encore, le *France* de Bruno Dumont, ambitionnait de nous instruire des coulisses d'un troisième spectacle, celui de la médiassphère française. Farce grossière accouchant d'une souris (où l'on apprend que le monde du journalisme, confit dans son entre-soi, préfère se mettre en lumière que de traiter des sujets sociaux – en l'occurrence la guerre au Proche-Orient et les migrations de réfugié-es), ce long film, tenté à son mitan par un mélo peu digeste, égratigne plus qu'il ne déconstruit. La **méditation sur la grâce** chère à Dumont y gagne certes une nouvelle facette explicitement protestante (l'argent du Capital, comme déjà celui des riches de **Jeanne**, est un viatique vers l'absolution) et un discours moins obscurément politique (*featuring* d'Emmanuel Macron oblige). Il y persiste cependant à chercher la rédemption politique par l'épreuve initiatique, et la transsubstantiation du social en donnée épiphanique : « couverte de merde », la sainte France de Meurs (Léa Seydoux, bien à son rôle d'héritière Seydoux Fornier de Clausonne-Schlumberger, au point que l'on peut s'interroger sur le statut et le degré de la bouffonnerie à laquelle elle prend part) est promise à retrouver grâce sur le petit écran de ses concitoyennes et concitoyens.

Palme de cœur de nombre de festivalières et festivaliers, contrepoint total de la verbosité et de la dépense visuelle des trois films précédemment cités, Apichatpong Weerasethakul assurait, comme son retour en sélection pouvait le laisser attendre, l'autre pendant du spectre cinématographique déployé par Cannes. De *Memoria*, ne rappelons qu'une scène, en tous points mémorable : celle « à la table de mixage », pour laquelle la virtuosité de la mise en scène que le cinéma réserve traditionnellement à l'image se déploie pour donner corps à la recomposition patiente d'un son. Ce film de la déambulation d'une femme possédée par un songe, qui remplacerait la pellicule de *Blow-Up* par le souvenir hanté d'une « grosse boule de béton tombant dans l'eau » à l'intérieur du cerveau d'Anna Holland (Tilda Swinton), retient décidément beaucoup d'Antonioni. L'étrangeté est encore redoublée quand, privée comme beaucoup d'entre nous de toute maîtrise descriptive quand il s'agit d'évoquer un souvenir auditif, le personnage de Tilda Swinton choisit de s'adresser à l'ingénieur son en espagnol, une langue dont elle dit elle-même ne maîtriser que les rudiments. La scène précédente, où elle retrouvait le mari de sa sœur, rimaille à ses heures, ne lui rappelait-elle pas qu'elle savait juste ce qu'il fallait de la langue pour traduire de la poésie ? C'est que le premier film du Thaïlandais hors des frontières nationales (*Memoria*

est tourné en Colombie) semble poursuivre l'intuition de *Deserto rosso*, qui concluait que l'on ne se confie jamais que dans une langue étrangère.

Il est tentant de voir, dans ce modeste parcours parmi une sélection cette année particulièrement immodeste par sa taille et son ambition, une célébration de l'imagination retrouvée. Faut-il cependant y discerner une preuve, *s'il en était encore besoin*, que le cinéma décidément n'est à son avantage que ses attaches coupées et ses amarres larguées en direction du rêve, du souvenir, ou de la foi ? Certes, d'autres films se sont chargés de porter les bruits du monde jusque sur la Croisette – citons rapidement *La Fracture* de Catherine Corsini, *Municipale* de Thomas Paulot (ACID) ou le montage d'archives télévisuelles proposés en même temps que la lecture de fragments du *Retour à Reims* de Didier Eribon par Jean-Gabriel Périot (Quinzaine des réalisateurs). Mais au vu de leur place discrète, et de leurs réussites contrastées, il était presque trop facile d'en déduire que les incroyant·es, les dubitatif·ves ou les sceptiques ne sont que des pisse-froids ou des trouble-fêtes.

Que l'on oppose encore aujourd'hui, parmi les célébrations des retrouvailles avec le cinéma, l'audace formelle de l'imaginaire et les pesanteurs matérielles de la réalité peut prêter à sourire. C'est que, décidément, l'espoir et la promesse d'avoir quitté la grisaille pandémique pour le chatoiement des projections a tôt fait de faire oublier bien des constats lucides et des dessillements que promettait le « monde d'après ». Est-il seulement nécessaire de maintenir une si ferme partition entre une mise en scène enlevée, si visiblement inventive, au nom d'une capacité créditée comme cinématographique (voir Cinématographique, **comme nous l'écrivions**) d'un pouvoir imaginatif absolu, sans limite, et le plus modeste cinéma « du réel » ? En un mot, que le cinéma n'ait pas de barrières ou de contraintes, ou d'enjeux sociaux, est-il un gage de sa liberté et partant, de sa *qualité*, au sens le plus fort de ce terme ?

L'expérience sensible tant louée dans ce film de maîtrise qu'est *Memoria*, plus discrètement politique que les œuvres thaïlandaises, ne doit pas faire oublier le dispositif produit pour son petit frère présenté en Séance spéciale, dans le film collectif *The Year of the Everlasting Storm* : intitulé « Night Colonies », la nuit y bruissait – une fois encore, le concret est avant tout sonore – des manifestations prodémocratie de Bangkok au milieu d'une nuée d'insectes attirée par des néons. Sur le drap d'un grand lit ouvert au milieu de la jungle, dans un geste d'accueil à l'immensité de cet innombrable minuscule, le cinéaste fait réapparaître à la toute dernière seconde la main d'un homme. La signification politique de ce geste final n'est en rien évidente, certainement pas militante (encore que le slogan d'Apichatpong « Long Live Cinema » se soit retrouvé taggué sur les murs de Bangkok, en signe de protestation contre la monarchie militarisée), mais il n'est pas certain que cet imaginaire politique, même discrètement *politisé*, ait à pâtir de la comparaison avec une invention « pure », si une telle chose seulement existait. De même, *Evolution* présenté par Kornél Mundruczó dans la sélection Cannes Première est loin d'avoir abdiqué toute prétention à l'imagination pour avoir mis en lumière la continuité, sur trois générations, de l'expérience de l'antisémitisme, de la survie des camps aux agressions racistes contemporaines, en passant par la peur et la honte de la reconnaissance de cet épisode par l'État allemand. À bien des égards, sa mise en scène superlative (le film continue la fascination de son auteur pour le plan séquence virtuose) ne renonce ni à l'artifice, ni au presque merveilleux. À l'inverse, que *Titane* soit un film hallucinant la naissance d'un hybride humain-machine ne l'extrait évidemment pas pour autant du contemporain, lui qui actualise – comme beaucoup l'ont déjà noté – le cyborg harawayien de la science-fiction des années 80 en l'abouchant à l'univers masculiniste

du *strip-tease* sur voitures de sport. Que l'expérience intérieure n'est pas une autarcie, que la sensation n'est pas une escapade dans un monde chimérique, voilà peut-être avec quoi il faut se rappeler de penser, contre Cannes et contre beaucoup de nos propres tentations à réifier le cinéma en une simple machine à rêves. Et si cette année le jury a voulu récompenser la métamorphose et la fluidité, n'est-ce pas aussi à celles du cinéma et de son futur qu'il s'adressait ?



← *Memoria*
Apichatpong Weerasethakul (2021)

FIDMARSEILLE 2021

NOTRE MUSIQUE

Le FID 2021, à qui la pandémie, comme l'année dernière, n'a pas fait réduire la voilure, était sensiblement polarisé par la présence d'Apichatpong Weerasethakul, venu à Marseille recevoir le grand prix d'honneur du festival. Après une masterclass consacrée aux figures qui hantent son oeuvre et à une auto-analyse de leur signification volontiers biographique, ses premiers films – *Mysterious Object at Noon* (2000), *Blissfully Yours* (2002), *Tropical Malady* (2004), ainsi que ses courts-métrages – étaient projetés en 35mm au Vidéodrome 2 tandis que *Memoria*, **Prix du Jury cannois**, avait parcouru, avec son auteur, les quelques kilomètres de littoral qui séparent les deux villes pour deux projections marseillaises.

écrit par **Occitane Lacurie et Barnabé Sauvage, Olivier Cheval, Stefano Miraglia**



← *Memoria*
Apichatpong Weerasethakul (2021)



L'oreille cassée

L'expression "*Marseille edition*" est d'Apichatpong lui-même, plaisantant sur les aléas techniques de l'Odéon, peuplant l'obscurité de ses images d'une nuée de pixels rouges indésirables durant sa conférence. C'est qu'à Marseille, la célébration du cinéaste-plasticien n'avait pas la même signification que celle de son triomphe cannois quelques jours auparavant. Car la rétrospective offrait surtout la chance de découvrir en pellicule, à côté des longs-métrages plus connus, les courts-métrages du cinéaste qui, très souvent proches de l'installation filmée, témoignent néanmoins d'une grande conscience analytique des problèmes formels du cinéma. *The Anthem* (2006) explore autour d'un terrain de badminton les grands mouvements rotatifs que recréera ensuite le travelling à travers les fenêtres de la maison de *A Letter to Uncle Boonmee* (2009) ; *Mobile Men* (2008), filmé à l'arrière d'un pick-up, ou *Luminous People* (2007), sur une embarcation durant une procession religieuse (la dispersion des cendres du père du cinéaste), anticipent le défilement des corps et du cadre que l'on reverra systématisé dans *Tropical Malady* ; *Emerald* (2007), conversation en voix off dans une chambre d'hôtel emplies de plumes en lévitation, interroge la suspension du temps cinématographique ; *Vampire* (2008), promenant sur un écran noir la tache lumineuse d'une lampe torche, poursuit – comme déjà *Fireworks (Archives)* (2014) ou encore le récent *Night Colonies* – une réflexion sur la lumière qu'Apichatpong dit explorer depuis longtemps à partir du mythe platonicien de la caverne.

Si, dans *Vampire* comme dans *Boonmee*, le cinéaste et ses protagonistes sont à la recherche d'une créature légendaire, *Memoria* met en scène Tilda Swinton en quête d'un son que seule Jessica, son personnage, paraît entendre. Elle tente alors de le reconstituer avec l'aide d'Hernan, un mystérieux ingénieur du son qui hante un studio désert. Face aux moniteurs et aux visualisations colorées de l'onde sonore, le duo se lance dans une séance de composition musicale *forensique* [1], à partir des souvenirs de Jessica et d'une banque sonore destinée au cinéma. Cette pratique du montage à *vue* détonne parmi les techniques de "chasse aux fantômes" mises en œuvre dans les films d'Apichatpong, qui, s'ils font bien souvent reposer la manifestation du fantastique sur un dispositif médiatique – structures en néons, diodes rouges dans le noir, talkie-walkie –, ne montrent que rarement les personnages en train d'actionner des machines. D'ailleurs, une fois hors de la ville, le corps de Jessica finit par retrouver le statut ambivalent – voire chimérique – des êtres vivants confrontés au fantomatique dans son cinéma : mi média, mi médium. Aux abords d'une rivière luxuriante, Jessica retrouve un homme, lui aussi nommé Hernan, qui admet incidemment appartenir à "une autre espèce" que celle de son interlocutrice, capable de dormir sans rêver, de mourir donc (aux yeux du cinéaste) et de revenir. Il apparaît alors que les corps des deux personnages, une fois mis en contact,

↑
 À gauche : *Vampire*
 À droite : *Letter to Uncle Boonmee*
 Apichatpong Weerasethakul (2008 et 2009)

[1] La séquence n'est pas sans évoquer les travaux de reconstitution sonore menés par le collectif *Forensic Architecture* pour l'une de ses premières enquêtes menée en 2011, *Torture in Saydnaya Prison*, à partir des souvenirs des anciens prisonniers, seules données disponibles pour connaître l'intérieur du complexe carcéral syrien.

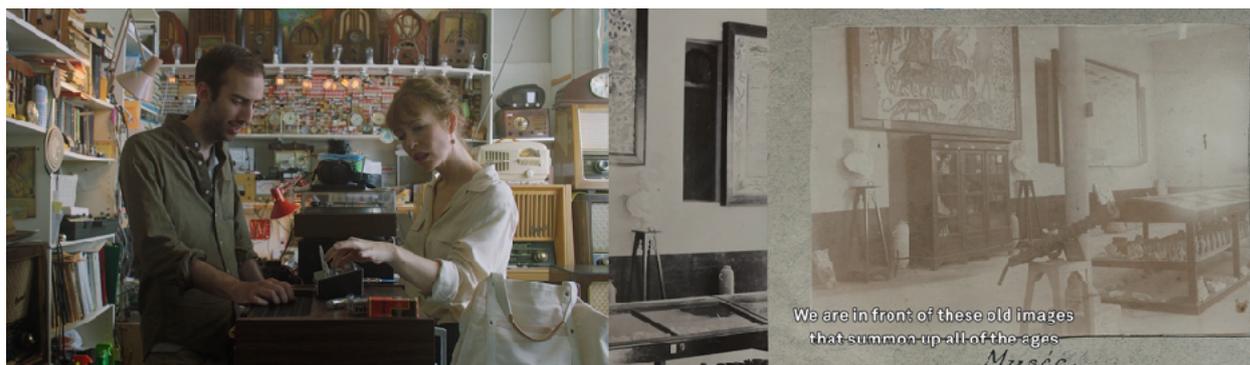
fonctionnent comme un support d'enregistrement (Hernan) et une tête de lecture (la main de Jessica) – la métaphore du disque dur est d'ailleurs employée – à même de faire entendre la bande sonore des souvenirs que l'homme affirme conserver dans de petits cailloux. Autre fiction en forme d'enquête sonore fantastique, formant de troublants échos avec *Memoria*, *Topology of Sirens* (Compétition internationale) de Jonathan Davies, déployait les errances d'une jeune musicienne aux abords de Los Angeles, entre forêt de conifères d'un autre monde et boutiques d'antiquités musicales hantées par des tableaux de femmes au chignon en spirale. Sa quête, initiée par une collection de cassettes porteuses d'inscriptions ésotériques retrouvées dans un compartiment de la mystérieuse vielle à roue laissée en héritage par sa tante, devient le point de départ d'une galerie de machines musicales, mécaniques ou électroniques. Si bien que le film de fiction se trouve peuplé d'installations, de performances musicales et de citations de *Vertigo* ou de *Blow Up* subtilement organisées par le récit, qui en vient à presque tenir lieu de parcours d'exposition.

One Hundred Steps (Autres joyaux) égrène chants et danses traditionnelles et redécouvre les instruments folkloriques oubliés d'Irlande et de Provence en cherchant à faire saillir leurs similitudes. En sus de cette proposition audacieuse d'ethnomusicologie comparée, dont les expert.e.s en la matière seront seuls juges, les deux parties de ce diptyque, qui se déroulent l'une comme l'autre dans une résidence aristocratique (Bantry House, dans le sud de l'Irlande) ou bourgeoise (le musée Grobet-Labadié de Marseille), cherchent visiblement à se réappropriier les lieux à l'origine de la déréliction progressive de la musique locale. Si les deux familles sont visiblement férues de collection (de tapisseries, de tableaux), la remise en musique contemporaine proposée par Barbara Wagner et Benjamin de Burca réanime ces lieux et accuse implicitement leur thésaurisation mortifère. *Chronicle of That Time* tisse de manière plus métaphorique encore le rapport entre musique et identité politique, en cherchant à partir de la notion d'intervalle (celui entre les notes d'une mélodie aussi bien que celui que trace la discontinuité d'une frontière) un catalyseur commun aux tragédies du temps présent. À partir des chants populaires que fredonne leur ami tunisien Abdelhamid, Maria Iorio et Raphaël Cuomo remontent le fil des traversées de la Méditerranée effectuées par leur personnage, entre la Tunisie et l'Italie, avant d'être définitivement expulsé malgré les nombreuses années de sa vie (les plus belles selon lui) passées en Europe. Le chant en arabe n'est que partiellement traduit, car les paroles s'effacent de la mémoire d'Abdelhamid lui-même, comme l'histoire qu'elles contiennent. Métaphore de la réécriture parcellaire d'un pays à partir d'un souvenir fragmenté et de la vue qu'Abdelhamid perd peu à peu, les chansons occupent la même place qu'une mosaïque du musée archéologique de Sousse dont la réapparition scande le film, souvenir intime d'une visite passée, impossible à reproduire.

À gauche : *Topology of Sirens*
Jonathan Davies (2021)

À droite : *One Hundred Steps*
Barbara Wagner et Benjamin de
Burca (2021)

↓



L'oreille tendue

Le film présenté par Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval, *Nous disons révolution* (Compétition internationale) tourné entre Brazzaville, Sao Paulo, Barcelone et Fécamp, est à la fois un film musical, un film de danse, un carnet de voyage et un journal des luttes rencontrées en chemin. De l'aveu des cinéastes, la construction du long-métrage de près de trois heures relève autant d'une forme d'archéologie de la mémoire que d'un montage d'archives personnelles, si bien que le temps du tournage, débuté il y a presque dix ans, se confond presque avec celui, incessant depuis lors, de son montage. Adoptant le hasard comme mode de classement, l'association d'idées comme méthode de recherche pour retrouver parmi les disques durs et les carnets de notes le fragment de vidéo ou de texte *ad hoc* (le film, adaptant librement Faulkner, doit son titre et son monologue final à un texte de Paul B. Preciado), il fallait que l'aléa qui gouverne le film déborde les limites mêmes de la salle lorsqu'une coïncidence réunit, un soir, les cinéastes et l'un des acteurs-danseurs brazzavillois dans les rues de Marseille, sans que celui-ci ait seulement eu vent de la tenue du festival. Deux plans-séquence durant, DeLaVallet Bidiefono danse devant un mur sur lequel se découpe son ombre, une fois dans le soleil couchant, une fois dans le faisceau d'un vidéo-projecteur montrant des archives de manifestations survenues en Europe tout au long des années 2010. Frénétique et souriant, l'homme paraît performer un rituel qui préfigure la procession qui clôt le film lors d'une longue séquence à peine découpée, montrant de l'intérieur la transe chorégraphique d'un carnaval brésilien. Car le monde que filment Klotz et Perceval est peuplé de créatures fantastiques et de discrets prodiges : un chien à trois pattes doué de parole, une inquiétante oracle masquée, des regards-caméra d'animaux nocturnes éblouissant l'image d'un halo surnaturel ; des cadrages improvisés où les corps des personnages se croisent et se répondent, comme par accident.

Donnant tout son sens à l'expression d'un « commerce des regards », *Article 15* (CNAP, Compétition française) substitue à l'échange économique traditionnel celui des points de vue. Le passage de l'argent de la main à la main, encore visible au début de ce film voyageant parmi les métiers et les échoppes de Kinshasa, y est en effet progressivement remplacé par la cession de la perspective sur ces travaux en cours, figurée par le téléphone portable de la réalisatrice Marie Reinert vissé au bout d'une perche. Si le dispositif baladeur rappelle par son immersion le *Leviathan* de Lucien Castaing-Taylor et Verena Paravel, représentation sensorielle du travail de la mer sur un chalutier, *Article 15* en partage aussi quelques limites. Trop précieusement mises au point et trop rapidement remises en mouvement, les quelques secondes où la caméra accompagne les gestes du travailleur.euse ne permet ni d'en concevoir la qualité technique, ni d'en comprendre l'implication pour celui ou celle qui l'exerce. Plus encore, les travailleur.euses, que l'on n'entend jamais que par bribe, (à l'exception du plan initial, le seul dialogue un tant soit peu articulé du film provient d'une radio, et se fait ironiquement le relai d'un appel intersyndical) sont privé.es de quelque discours que ce soit sur leur propre pratique et condition, si bien que le film échoue par sa vivacité même à accomplir l'ambition (de toute façon démesurée) énoncée par le *speaker* au début du film : dire le tout du travail, contractuel ou clandestin, manuel ou intellectuel, plus ou moins sécurisé... C'est que Marie Reinert s'en tient plutôt à faire état de cet « article 15 » inexistant du code du travail congolais, résumant dans le dialecte local la règle tacite de cette usine à ciel ouvert : « débrouillez-vous » tout seul. Entraînant comme une fête consolatrice mais pressant comme le rappel d'un contremaître, le générique de fin, déclamé par un ambienceur de boîte de nuit, résume

à lui seul cette frénésie dont le dispositif du film se fait l'écho peut-être trop proche, en rappelant à tout le monde la raison d'être d'un tel rythme : la perpétuation du travail.



Le lauréat du Grand prix de la Compétition Internationale, *Haruhara-san's Recorder* (titre original : *Haruharasan no uta*) de Kyoshi Sugita surprend par l'impression générale de mystère et de dépouillement que ses images dégagent dès le début, grâce, entre autres, à une ellipse importante entre les trois premières minutes du film et le reste de la narration. Sugita décrit quelques mois de la vie d'une femme (rôle joué par Chika Araki, qui remporte le Prix d'interprétation du festival) qui fait face à un traumatisme (la perte de quelqu'un, peut-être) et qui emménage dans un nouvel appartement. *Haruhara san's Recorder* est le résultat d'un *modus operandi* expérimental, où l'on peut fonder deux heures de film sur une poésie (un tanka de Higashi Naoko), où l'on peut inverser l'ordre standard de la création ("je préfère écrire le scénario à la fin, après avoir choisi les acteurs, les lieux et le plan de tournage [2]"), où l'on peut concevoir qu'aucun élément n'ait de sens figé ou ne serve de commentaire au déroulement des événements. Le film de Sugita est une véritable œuvre ouverte : une histoire sculptée à partir de l'agencement d'intuitions et de moments réels captés ou transposés, que le réalisateur essaye de définir le moins possible à travers les dialogues ou le montage. Même le titre du film n'est pas figé : il est question d'une chanson dans le titre japonais, et d'une flûte à bec dans le titre international. Tous les éléments sont présentés par Sugita de manière humble et cohérente avec sa méthode de travail. On constate que même la musique originale qui revient plusieurs fois, un drone composé par Skank, semble vouloir n'être qu'une pure apparition (comme la jeune femme que le personnage de Araki voit dans son appartement) qui ne veut pas commenter un plan ou le charger d'une émotion définie.

Stefano Miraglia, Occitane Lacurie & Barnabé Sauvage

↑ À gauche : **Nous disons révolution**

Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval (2021)

À droite : **Article 15**

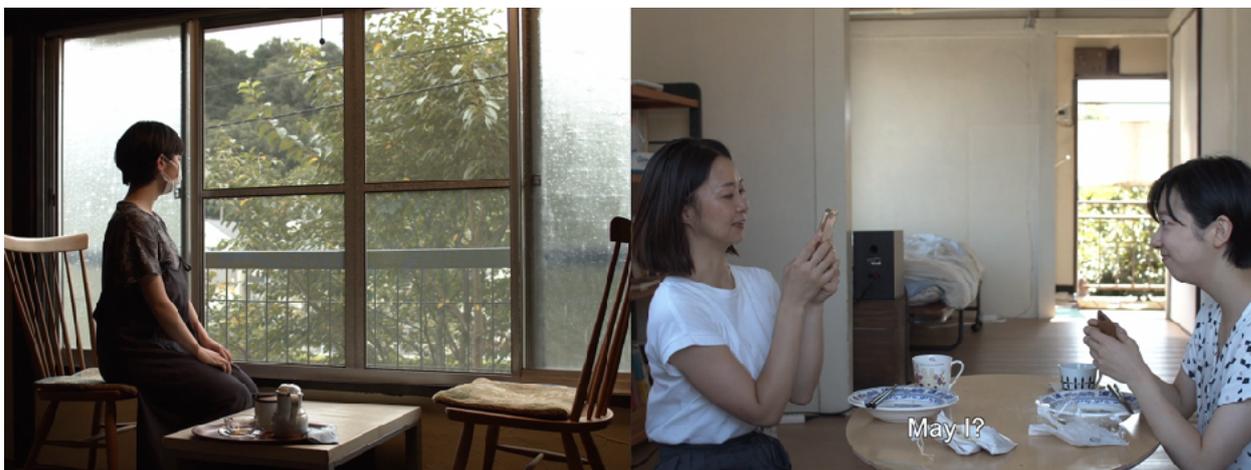
Marie Reinert (2021)

[2] Kyoshi Sugita dans [l'entretien qu'il donne au journal du FID](#), propos recueillis par Nathan Letoré.

Haruhara-san's Recorder

Sugita Kiyoshi (2021)

↓



Le film d'après

Au FID Marseille cette année, on eut l'impression de découvrir pour la première fois des films racontant un peu de ce qu'on a traversé depuis un an et demi : l'enfermement et l'attente, la solitude et l'atonie du quotidien, la séparation.

C'était parfois un hasard : *Beatrix* de Lilith Kraxner et Milena Czernovsky a été achevé avant la pandémie, mais racontait déjà l'enfermement de son héroïne (Eva Sommer, prix d'interprétation de la Compétition Premier film) dans une maison de campagne où, seule le plus souvent, elle vaque à ses occupations : où elle s'occupe essentiellement à ne rien faire. Ce qui n'est pas si facile, chacun le sait désormais, après les grands séquestres subis. La manière bressonienne du découpage, tout en gros plans tranchants sur les mains, les objets et les surfaces, contraste avec la désinvolture, la maladresse et la brutalité de son héroïne, qu'une solitude prolongée rend un peu sauvage. En même temps que la caméra s'émancipe de l'obligation de centrer les cadres sur son visage, c'est son corps qui s'empare du film, corps toujours à occupé à se mouvoir, à toucher ce qui l'entoure, à s'accroupir, se balancer, s'allonger, bref, à se faire plaisir : rares sont les films qui donnent à voir cette énergie régressive et masturbatoire qui préside à notre solitude, cette liberté vertigineuse qui s'empare de soi dans la manière de tenir son corps et d'occuper son temps, dans l'oubli impossible de soi, de son image, de son appartenance à une espèce qui a pour habitude de faire bonne figure. Il y a peut-être dans la manière toujours unique dont une solitude s'approche de cet oubli sans jamais l'atteindre la signature d'un être : celle de Beatrix a quelque chose d'âcre et de fêlé que le film expose sans fards.

Autre portrait patient d'une héroïne solitaire, le plus beau film du festival restera peut-être comme l'œuvre qui a introduit cet objet sinistre, le masque, dans l'histoire de cinéma. Justement récompensé du Grand prix de la compétition internationale, *Haruharasan no uta* est signé Kyoshi Sugita, auteur de deux autres longs-métrages jamais montrés en Europe, cousin secret de Hong Sang-soo et de Ryusuke Hamaguchi qu'il semble urgent de découvrir. Le film donne le sentiment que Sugita s'est aventuré encore plus loin qu'eux sur le chemin du neutre, vers la neutralisation du récit par la narration de faits indifférents et essentiels, la neutralisation de l'émotion par un affect indécidable qui creuse en nous souterrainement, la neutralisation du sens par le bruissement silencieux des êtres et des choses. Au cœur du film, une actrice, Chika Araki (Prix d'interprétation de la Compétition internationale), qui joue ici son premier rôle : cette Harry Langdon d'aujourd'hui, Sugita raconte qu'il l'avait remarquée avant la pandémie, alors qu'une opération à la mâchoire l'avait déjà affublée d'un de ces masques chirurgicaux qui quelques mois plus tard couvriraient presque tous les visages. Ce qui l'avait captivé, c'est que le masque n'empêchait absolument pas l'expressivité extraordinaire de ses yeux, petites billes toujours étonnées de tout ce qui l'entoure. C'est cela que Sugita cherche : la vie qui s'exprime encore dans l'ambiguïté du sentiment, dans le flottement de l'existence, dans le retrait des conventions. Ce n'est qu'à la toute fin du film, lors d'un trajet un moto qui évoque les films de Tsai Ming-liang, quand Sachi rassure son oncle qui ne lui avait pourtant rien demandé, et qu'elle lui dit : « Je vais bien désormais », qu'on apprend qu'elle allait mal — alors l'émotion sourde du film reflue, on est comme dévastés de ne l'avoir pas su, de n'avoir pas été là pour elle. On croyait voir une comédie sophistiquée, c'était un film de deuil. Plus tôt, dans la plus belle scène du film, ce même oncle était arrivé chez Sachi à l'improviste, elle avait alors caché sa tante dans un placard pour lui faire une surprise : l'oncle avait remarqué des

chaussures dans l'entrée, un deuxième couvert sur la table, il avait compris qu'il y avait quelqu'un, avait fait part de son étonnement, puis la tante s'était mise à jouer de la flûte depuis sa cachette, il avait dû comprendre que cette musique dissonante venait d'elle, on avait cru le voir rire sous son masque. Mais en fait il pleurait. Le masque n'avait pas dissimulé l'intensité de l'émotion : il avait juste brouillé la polarité des sentiments. Rire et pleurs étaient rendus à leur indifférence, leur immense proximité dans l'agitation musculaire qu'ils produisent sur un visage. Et là encore, on s'en était voulu de ne pas la voir plus tôt, sa désolation : mais on ne savait rien de ses relations avec cette femme cachée, qu'on comprenait désormais avoir été son épouse, ne plus l'être, et lui manquer beaucoup. *Haruharasan no uta* ne raconte pas la glaciation des sentiments, mais la difficulté à les exprimer, dans la distance d'une société qui n'est faite que de clôtures et de conventions, de seuils de politesse, auxquels s'est rajoutée l'ultime séparation du masque, derrière lequel quelques paires d'yeux brillent encore.

Deux autres films montrés au FID ont voulu raconter plus directement la période, malgré le dandysme un peu désinvolte de leur posture. *Journal de Tûoa* de Miguel Gomes et Maureen Fazendeiro, montré hors compétition quelques jours après sa première à Cannes, a pu séduire ou agacer par sa nonchalance. On pourrait raconter le film ainsi : Miguel et Maureen, un couple de bourgeois désœuvrés attendant dans une belle villa la naissance de leur premier enfant, décide de faire un film pour occuper la fin du confinement. L'unité de temps et de lieu étant une contrainte imposée par la situation, ils décident de la déjouer par une astuce et une mise en abyme : leur journal du séquestre se déroulera à l'envers, du dernier jour au premier, et on glissera sans s'en apercevoir du film dans le film vers le film du tournage. Il y a de belles idées, comme ces plans sur des fruits pourris qui rythment les journées, et que le montage à rebours semble faire renaître, il y a le charme de l'indécision des scènes, des rôles, du brouillage entre la fiction et sa mise en scène, brouillage que *Ce cher mois d'août* avait poussé plus loin, il y a la beauté de Carlotto Cotta, beauté que *Tabou* avait autrement sublimée. Un film presque pour rien, dans l'œuvre de Gomes, mais dont l'extrême légèreté tranchait avec les quelques mastodontes échappés du festival de Cannes. Objet plus étrange et plus ambitieux, *Les rendez-vous du samedi* d'Antonin Peretjatko se proposait de faire le lien entre les deux grandes séquences politiques du quinquennat Macron, les Gilets Jaunes et le confinement. Il y a bien des fioritures dans le film — un dispositif de partage d'écran un peu coquet, un attardement sur les jambes d'héroïnes muettes qui frôle la provocation machiste, trop de bavardages d'une voix-off à mi-chemin entre le romanesque de Truffaut et la dérision de Moullet — et pourtant le film fait date. En allant filmer en 35 millimètres les manifestations des Gilets Jaunes au plus près des affrontements, en enregistrant des exactions policières sur la pellicule, en faisant sentir par le poids d'un dispositif qui n'a pas la légèreté d'un téléphone brandi l'ahurissant niveau de violence de la répression, et en reliant ces images au fil d'un récit inscrit dans une tradition du cinéma français, celle de la Nouvelle Vague, Peretjatko donne le sentiment de les faire entrer dans l'Histoire : les Gilets Jaunes quittent ici les *lives Facebook* pour succéder à Mai 68 tels qu'avaient pu le filmer Godard ou Garrel. Ces journées d'émeutes sont racontées depuis le confinement, où l'on se rappelle ses exploits tout en jouissant d'un repos bien mérité : après la révolution manquée, la clandestinité des rendez-vous amoureux sur les toits de Paris, pour compléter l'hommage à la Nouvelle Vague par un clin d'œil à Rivette. Ce désœuvrement érotique est ambigu : il a quelque chose d'un peu trop volontairement désinvolte, comme dans le film de Gomes, qui peut paraître insupportable au moment où le contrôle sur les corps prend des proportions bien plus

massives et pernicieuses que les nasses policières ; mais on peut aussi y voir l'invention d'une société secrète, d'un réseau clandestin bien décidé à échapper à la surveillance d'État, ne serait-ce que pour jouir encore un peu de cette vie qu'on nous fait invivable. Entre la lutte et l'amour, il n'y a pas à choisir.

Olivier Cheval

Nous disons révolution, Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval (2021)

↓



DÉBORDEMENTS_4.PDF

Rédactrice en chef : Occitane Lacurie

Comité de rédaction et d'édition :

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

Ont également contribué à ce numéro :

Olivier Cheval, Guillaume Grandjean, Stefano Miraglia

Conception - mise en page : Lucie Garçon

Merci ! Pascal Plante, toute l'équipe du FID, Les Saisons et Stefano Miraglia

Illustration de couverture :

Gagarine, Fanny Liatard et Jérémy Trouilh (2021) © Haut et Court

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