

**DÉBORD  
EMENTS**  
\_ 6.PDF



# ÉDITO

## RESURRECTIONS

D'après certains, le cinéma américain (c'est-à-dire, selon eux, le cinéma tout court) serait sur le point de céder aux sirènes de la modernisation des mœurs, forcé à *s'éveiller* – un véritable crime contre les valeurs morales. C'est le cas de James Bond, bien entendu : le mâle blanc serait condamné à mort, forcé de collaborer avec des femmes pour accomplir sa mission. Ridley Scott, personnage au moins aussi poussiéreux que son compatriote britannique, ferait de même dans son *Dernier Duel* (titre déjà annonciateur d'une mise à mort de la masculinité), qui serait un véritable « film post-*MeToo* ». Matt Damon et Ben Affleck collaborent au scénario (une première depuis *Good Will Hunting*, en 1997), accompagnés de Nicole Holofcener, explicitement recrutée pour apporter un peu de féminité dans cette *sausage party* médiévale [1]. Rappelons que Damon et Affleck, amis de longue date, étaient aussi proches d'Harvey Weinstein, et qu'ils sont tous les deux accusés d'une certaine complaisance vis-à-vis des actes de celui-ci, dont ils semblent avoir eu connaissance. Les vieux de la vieille sont donc, comme 007, rappelés pour une dernière mission, la plus difficile de leur carrière peut-être : se racheter une conscience féministe à peu de frais.

écrit par **Pierre Jendrysiak**

[1] Il est amusant de constater que la comédienne britannique Phoebe Waller-Bridge tenait à peu de choses près le même rôle dans l'écriture du scénario de *Mourir* peut attendre, avec un résultat comparable...



Mais, que voulez-vous, on ne se refait pas : *The Last Duel* sera un récit violent et sombre, un rape and revenge médiévalo-boueux où les gens mangent avec les doigts et où le monde est partagé entre des hommes d'honneur austères et frustes et des libertins dégénérés qui couchent avec des prostituées posant et riant lascivement, au loin, dans la profondeur de champ. James Bond, quant à lui, reste ce héros viril qui visite les pays comme des terrains de jeu, buvant des litres d'alcool en massacrant sans pitié ceux qui s'opposent à lui. Tous les deux inégalement réussis, les deux films parviennent cependant à affirmer un traitement purement spectaculaire, où tous les mouvements de caméra, tous les décors, en fait toute la construction formelle pue le fric et le tape-à-l'œil. Chez Scott plus que chez James Bond, malgré le ridicule fondamental, l'idiote agressivité du son et la grisaille de l'image (comme chacun le sait, au moyen-âge, il ne faisait jamais beau temps), ce spectaculaire n'est d'ailleurs pas sans faire son petit effet.

Mais, pour le dire brièvement (le problème étant toujours le même), on ne sort pas des horreurs par l'horreur, et ce n'est ni Ridley Scott, le

↑ *Le Dernier duel*  
Ridley Scott (2021)

réalisateur de *Blade Runner*, *Gladiator* et cent autres fables virilistes, ni le personnage fondamentalement problématique qu'est James Bond qui pourront fabriquer de nouveaux récits, capables de renouveler les imaginaires. Scott aura beau montrer la solitude d'une femme violée, il se sent tout de même obligé de montrer, à la fin, la foule acclamant Matt Damon ayant massacré le violeur. Cette foule, c'est le public, et ce duel, c'est le film. Dans *The Last Duel* comme dans *Mourir peut attendre* la machine hollywoodienne s'imagine qu'elle peut avoir le beurre et l'argent du beurre : le discours « féministe » qui dénonce et les vieilles traditions de mise en scène, les scénarios fondés sur l'antagonisme mâle et la mise à mort. Hypocrisie, opportunisme... et peut-être un peu de niaiserie. Au point d'imaginer, dans la scène finale de *The Last Duel*, que cet enfant que Marguerite élève seule, dans un bonheur édénique, loin de son mari mourant en croisade et sans chercher un homme pour le remplacer, trouvera enfin la sérénité, qu'il sortira du cycle de la violence [2].

Les réactionnaires peuvent donc se rassurer : même faussement humiliées, ce sont toujours les mêmes figures viriles qui recouvrent l'écran des multiplexes. Face à ce cinéma de contrôle, de fric et de système aux rouages bien serrés, forcément incapable de faire la critique de ce qui est aussi un système, ce sont naturellement d'autres films cent fois moins riches qui montrent la voie – nous parlons de certains d'entre eux dans ce numéro. Jamais exempts de défauts, bien moins uniformes et plats que ceux que nous avons mentionnés, *À la vie* ou *Debout les femmes* sont deux exemples de films pauvres et populaires qui parviennent cependant à donner à voir de nouvelles images, de nouvelles voix, de nouveaux visages – on peut aussi penser aux **films du Club Antonin Artaud**. C'est d'ailleurs la même idée qui ressort de notre entretien avec Gilles Perret et François Ruffin et de la critique du documentaire d'Aude Pépin : « la fierté des gens de se voir en grand à l'écran ». C'est par cette conquête, qui passe par une « guérilla cinématographique » et une lutte pour faire advenir des images et des paroles manquantes, que l'inédit émerge – quitte à le créer de toutes pièces, comme cette « assemblée des femmes » mise en scène par Ruffin et Perret.

Mais ce qu'un critique de cinéma a aussi le droit d'espérer, c'est que même dans un cinéma majoritaire, un cinéma de système, une fissure peut émerger. Le dernier film à avoir eu cette ambition est sans doute le *Dune* de Denis Villeneuve, sur lequel nous revenons également ce mois-ci – à chacun de juger s'il est à la hauteur. Quant à moi, je m'autorise un pari sur un film à venir : celui d'une réalisatrice qui, depuis plus de 20 ans, propose à chaque film un flot infini d'idées nouvelles, de représentations inédites, tout en opérant depuis l'intérieur de la machinerie hollywoodienne, comme une opération cinématographique sous faux drapeau. Cette réalisatrice, c'est Lana Wachowski ; le film, *The Matrix Resurrections*.

[2] Il a pourtant filmé, plus tôt dans le film, une scène de filiation et d'apprentissage de cette violence masculine, qui d'ailleurs pourrait être une belle scène si elle était traitée avec plus de sérieux et moins de goût pour la sécheresse spectaculaire : celle où Pierre d'Alençon chasse avec ses fils, dont il confond les prénoms.

**Matrix Resurrections**  
Lana Wachowski (2021)

↓



# SOMMAIRE :

<b>CRITIQUES</b>	<b>5</b>
<b>À LA VIE, AUDE PÉPIN</b> L'INTIME EST POLITIQUE	<b>6</b>
<b>JAMES BOND. NO TIME TO DIE, CARY JOJI FUKUNAGA</b> WICKER MAN	<b>9</b>
<b>ENTRETIENS</b>	<b>13</b>
<b>ADRIANO APRÀ</b> À L'OMBRE DES FILMS	<b>14</b>
<b>GILLES PERRET &amp; FRANÇOIS RUFFIN</b> CINÉ-DÉCONTRACT'	<b>25</b>
<b>NOTES</b>	<b>37</b>
<b>ÉTATS GÉNÉRAUX DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS, 2021</b> LIVING WITH IMPERFECTION	<b>38</b>
<b>BLAIR WITCH COMME UN BEAU FILM</b> « IT'S NOT QUITE REALITY »	<b>53</b>
<b>LE CINÉMA RESSUSCITÉ</b> À PROPOS DE "CINÉMA ROUSSEL. POUR UN CINÉMA ROUSSELLIEN" D'ÉRIK BULLOT (2021)	<b>56</b>
<b>SYMPATHY FOR THE TAUREAU</b> SUR DUNE DE DENIS VILLENEUVE	<b>59</b>
<b>TRADUCTION</b>	<b>63</b>
<b>ESPACE HORS CHAMP / QUELQUE PART AILLEURS</b> OFF SCREEN SPACE / SOMEWHERE ELSE (JAMES BENNING)	<b>64</b>
<b>PODCAST</b>	<b>72</b>
<b>#05 _ JONATHAN PÊPE</b> TÉRATOLOGIE DES POLYGONES	<b>72</b>

*À la vie*  
Aude Pépin, (2021)  
© photo : Tandem films  
↓

# CRITIQUES

# À LA VIE, AUDE PÉPIN

L'INTIME EST POLITIQUE

Après avoir été, selon les mots de sa réalisatrice, « un bébé gardé longtemps au chaud » à cause de la fermeture des salles, le premier film de l'actrice et journaliste Aude Pépin a commencé sa tournée en France, accompagné de la cinéaste et de sa protagoniste, l'époustouflante Chantal Birman. C'est lors d'une avant-première bordelaise, dans le cadre de la compétition internationale du Festival International du Film Indépendant de Bordeaux (FIFIB), dans une salle comble, peuplée majoritairement de femmes de tous âges, que j'ai rencontré ce film et celles qui l'ont fait. À ma gauche, une femme enceinte, à ma droite, une rangée d'étudiantes en puériculture. Toutes étaient venues découvrir des images et des mots longtemps tus, longtemps réservés aux conversations des concernées, longtemps gardés pour soi, et cette fois livrés publiquement sur un écran de cinéma. À la vie est de ces documentaires qui rappellent une indispensable vérité : l'intime est politique.

écrit par [Ariane Papillon](#)



L'on y suit les visites à domicile d'une sage-femme proche de la retraite, Chantal Birman, chez des femmes en plein post-partum. Il est question de la santé de leurs bébés, mais surtout, et c'est là tout l'enjeu, de la santé de ces jeunes mères, de leur épuisement, leurs doutes, leurs douleurs, leur dépression. Aude Pépin et son équipe, Sarah Blum à l'image (secondée parfois d'Emmanuel Gras) et Claire-Anne LARGERON au son, sont parvenues à saisir des moments d'une intensité rare, d'une intimité bouleversante. La caméra adopte une distance mesurée, se rapprochant souvent au fur et à mesure, ne voulant rien brusquer. Le sentiment d'avoir affaire à des images et des paroles rares, inédites, celles de femmes qui pleurent, en proie à une fatigue extrême, au vertige de leurs responsabilités et aux bouleversements infligés à leurs corps, nous met face à l'évidence d'un trop plein : celui des images d'une maternité allant de soi, épanouie, heureuse et auto-suffisante. À *la vie* capte et transmet de véritables *images manquantes* [1], l'angle mort des représentations de la natalité. Avait-on déjà vu au cinéma des gros plans de tétons pressés par les doigts d'une mère peinant à faire téter son enfant ? Probablement pas, et cela est d'autant plus frappant que dans notre environnement médiatique, les tétons de femmes disparaissent sous la censure d'algorithmes tels que celui employé par Instagram. Et pourtant, ce geste est aussi vieux que l'humanité... Toutes ces scènes ne nous sont néanmoins pas jetées au visage comme des cris de douleur : à chaque situation, les mots à la fois apaisants et fermes de Chantal Birman nous rappellent leur banalité sans jamais nier leur gravité. Le personnage de Chantal est une *passseuse*, elle passe de femme en femme, d'une maison cossue à une haute barre HLM, d'un discours sur la nécessité de penser l'enfant comme un être prochainement indépendant, à un autre sur celle de ne pas rester seule. De nombreuses séquences musicales où elle circule au volant de sa voiture permettent de digérer les émotions charriées par le film, de faire résonner les mots échangés, de se préparer pour les prochains.

Dans le dialogue qui s'établit entre Chantal Birman et ses patientes, la caméra se pose souvent à côté de la sage-femme, privilégiant la continuité par de longs plans plutôt que du champ contre-champ. Ce dispositif qui tend à faire passer souvent la sage-femme hors-champ permet de mettre en place la rencontre des spectateurices avec ces femmes. Ces plans souvent frontaux mettent en valeur l'effet des paroles de Chantal Birman sur ces mères, soulignant la diversité de leurs expressions et une commune dignité qui trahit la conscience de la caméra, mais surtout la force et la maîtrise de soi caractéristiques d'une socialisation en tant que femme. La caméra d'Aude Pépin capte ainsi les lèvres serrées d'une femme qui répète « ça va » alors qu'on lui retire les agrafes de sa cicatrice de césarienne, le sourire d'une autre qui avoue sans flancher « c'est dur, oui » alors qu'elle vient de dire que son mari est absent et qu'elle ne voit jamais ses deux premiers enfants, partis avec lui. Le portrait de Chantal Birman, dont on apprendra peu de la vie privée, se construit d'abord à travers la mise-en-scène de son métier de sage-femme comme *témoin*, au sens de « celle qui a vu et entendu » comme au sens de « ce qui se transmet ». Elle permet à Aude Pépin et son équipe, comme à nous, spectateurices, de voir à notre tour, et d'apprendre. Une figure d'apprenante est en outre fort utile à la dramaturgie du film : Hortense, la stagiaire de Chantal. D'observatrice, elle passe à actrice, osant prodiguer des conseils sur l'allaitement, et faire part à Chantal de ses interrogations concernant l'avortement.

Le film assume un point de vue admiratif, qui rend hommage à un travail indispensable et réalisé avec dévotion en permettant aux spectateurices d'en constater les bienfaits. C'est aussi par l'insistance sur les visages attentifs des apprenantes sage-femmes que le montage souligne la transmission d'une expérience et d'une parole.

[1] Cette expression renvoie notamment à l'ouvrage collectif éponyme publié par Les Carnets du Bal (n°3) et dirigé par Dork Zabunyan en 2012, suite au séminaire organisé sur le sujet à l'EHESS en 2011. Dork Zabunyan y propose de distinguer les images manquantes ainsi : « les images qui n'ont jamais existé, celles qui ont existé mais ne sont plus disponibles, celles qui ont rencontré trop d'obstacles pour pouvoir être prises ou enregistrées, celles que notre mémoire collective n'a pas retenues ».

Chantal Birman, au seuil de la retraite, laissera désormais place à ces jeunes femmes séparées d'elle par plusieurs générations. La quasi-absence des hommes, si elle souligne l'inégale prise en charge de la natalité, construit toutefois un espace de non-mixité propice à la mise en circulation d'un témoignage et d'un savoir *entre paires*. Cette séquence face aux étudiantes met en scène une verticalité du savoir, puisque c'est Chantal Birman qui parle. Cependant la réalisatrice choisit d'isoler un moment où celle-ci rappelle que l'avortement est un acquis récent à protéger, mettant l'accent sur l'importance du chemin parcouru, la redevance des femmes à l'égard des luttes de leurs aïeules. Cette verticalité est en outre contrebalancée par deux moments : celui lors duquel trois étudiantes confient leurs difficultés, en particulier le manque d'effectifs en salles de naissance, l'absence de prise en compte globale de l'état de la mère dans leur formation, et de suivi post-accouchement ; et la séquence lors de laquelle Chantal tient à remercier Hortense à son tour.



Les déplacements de Chantal et son apprentie sont l'occasion d'échanges qui permettent d'opérer un recul sur les pratiques montrées dans les séquences avec les mères. Quand Hortense déplore l'absence de tout espace pour un commentaire sur l'état d'esprit de la mère dans les formulaires informatisés que les sages-femmes doivent remplir à l'hôpital, le film met en évidence la déconnexion entre la parole des praticiennes et les conditions qui leur sont imposées. Ces échanges avec Hortense, mais aussi avec d'anciennes collègues, montrent la ferveur militante de Chantal, l'inséparable liaison entre son métier et la lutte féministe. Son engagement résonne lorsqu'elle déclare par exemple « lorsque j'ai vu, au début de ma carrière, des femmes risquer leur vie pour se faire avorter, j'ai su qu'entre la vie et la mort, les femmes choisissent toujours la liberté », ou encore lorsqu'elle raconte qu'elle-même avortait sur la table où quelques minutes plus tard, elle aidait une femme à accoucher, secouée des mêmes contractions. C'est cette flamme-là aussi, celle de la lutte, qu'Aude Pépin semble chercher à transmettre. Et c'est pourquoi elle clôt son film par une parole de remerciement, de colère et de courage, celle d'une patiente dont Chantal Birman écoute le message dans sa voiture. Cette parole, qui n'est pas celle de la protagoniste, semble traduire le point de vue de la réalisatrice et éclairer le projet du film. Le dernier mot de ce message sera d'ailleurs aussi le dernier du film : « sororité ».

Ce mot a résonné dans toute la salle lorsqu'une fois le générique lancé, une standing ovation de dix minutes a accueilli l'entrée sur scène de la réalisatrice et sa protagoniste. Natacha Seweryn, responsable de la programmation du FIFIB, émue par ce succès, confia à quel point ce geste de programmation avait semblé « nécessaire » lors du choix des films en compétition. Auréolé du prix

du meilleur film à l'issue des délibérations, leur choix a semble-t-il été confirmé par le jury composé d'Anna Mouglalis, Ludovic et Zohran Boukherma, Charline Bourgeois-Taquet, Diane Rouxel et Marie Papillon. Programmer et primer ce film est une forme d'engagement féministe, c'est reconnaître le besoin collectif de montrer ces images manquantes, de reconquérir le territoire cinématographique trop longtemps (et encore largement) occupé par le *male gaze*. Sous l'impulsion de sa programmatrice en cheffe, le festival consacrait d'ailleurs une rétrospective (en sa présence) à celle qui inventait cette notion en 1975, Laura Mulvey. Défendre ce film, c'est aussi reconnaître la valeur d'un travail documentaire guidé par le respect et l'admiration pour une autre femme, une mise-en-scène guidée par la bienveillance et la conviction, et reconnaître ce travail comme tout aussi valide qu'un dispositif maniériste aux images léchées. La sélection et le prix décerné à *À la vie* semblent confirmer l'évidence suivante : la programmation est politique. Elle peut donc être assurément féministe.

*À la vie*, un film d'Aude Pépin. Avec Chantal Birman. Image : Sarah Blum.  
Montage : Carole Le Page. Son : Claire-Anne LARGERON. Durée : 78 min. Sortie le 20 octobre 2021

# JAMES BOND. NO TIME TO DIE, CARY JOJI FUKUNAGA

WICKER MAN

D'aucun·e·s pourraient penser à une faute de frappe, considérant les nombreuses critiques qui ont paresseusement repris à leur compte la thèse d'un 007 « woke », comptant, tout aussi paresseusement, sur cette notion aux dents creuses pour tancer une licence qui aurait succombé aux sirènes de prétendus lobbies culturels. Ce n'est donc pas de *weaker man*, « plus faible » ou « affaibli », que cet article entend qualifier le tout dernier James Bond, mais bien de *wicker man*, homme d'osier – ou de paille, si l'on consent au jeu de mot.

écrit par [Occitane Lacurie](#)

Tard dans la nuit d'un *nightclub* jamaïcain, un agent retraité du MI6 rencontre un autre agent dans la force de l'âge de la CIA. Les deux hommes sont amis depuis toujours et comptent profiter des basses puissantes du *reggaeton* pour couvrir leur conversation sur l'enlèvement d'un scientifique russe secrètement employé par la couronne. L'étatsunien est venu accompagné d'un jeune *rookie*, fervent admirateur de l'agent britannique, au grain de peau lisse et aux dents impeccablement blanches. En traversant la piste pour rejoindre son collègue accoudé au comptoir et s'étonner avec lui de l'éclatant sourire qu'arbore en permanence la jeune recrue à la mâchoire carrée, James Bond percute une femme qui le dévisage, « *Hi.* » murmure-t-elle. La femme est noire, chuchotements dans la salle de cinéma : difficile d'avoir été épargné-e-s, tout au long de la production de *No Time to Die*, par les flots de commentaires racistes et sexistes qu'ont suscité ne seraient-ce que les *rumeurs* d'une transmission du matricule 007 à un acteur non blanc (Idris Elba avait été un temps évoqué) ou pire, une actrice non blanche.



L'autrice de ces lignes fait, sans surprise, partie de ceux que ce type de permutation fait balancer entre adhésion aux tentatives de rendre le cinéma plus inclusif, scepticisme quant aux ressorts grossiers de *pink-black-rainbow washing* sur lesquels s'appuie une franchise telle que celle du héros de Ian Fleming, et la consternation anticipée à l'idée des vagues de violence que suscitera inévitablement le fantasme de la citadelle assiégée dans l'esprit de ceux qui voyaient en 007 le dernier bastion d'une représentation fidèle de leur masculinité blanche (Thor ayant légué, l'année passée, son marteau à Tessa Thomson et Captain American son bouclier à Anthony Mackie). Les réalisateur-ices plongent alors dans un véritable marécage (voire cloaque) où se croisent l'opportunisme (voire l'hypocrisie) de l'industrie du divertissement souhaitant conquérir de nouveaux marchés sans tenir compte des véritables débats qu'impliquent la question de la représentation, et les paniques morales d'une *fanbase* convaincue d'être déshéritée.

Alors comme bien souvent, l'exercice revient à tenter de ménager la chèvre et le chou, à essayer de satisfaire tout le monde, et donc, de ne satisfaire personne, ou pire, fournir aux forces du *backlash* la preuve irréfutable que le grand remplacement esthétique-politique est en marche. Et par l'incapacité – ou le refus – de proposer un personnage dont l'écriture ne se contente pas de puiser dans un répertoire de lieux communs idéologiques, *No Time to Die* prête le flanc à toutes les interprétations conspirationnistes faisant des scénaristes des agent-e-s des lobbies de « l'ingénierie sociale », actant par là même la victoire culturelle desdits lobbies et l'absolue

consubstantialité de la pensée intersectionnelle et du capitalisme. Quiconque s'assoit devant *No Time to Die*, les oreilles encore bourdonnantes du concert de cris d'orfraies poussés par toutes sortes de ministres, de « francs-tireurs-raisonnables », de « frontistes-populaires », d'« hommes-à-tout-dire-de-Bolloré » et autres « républicains-printanniers », entend s'écrire les *Répliques* qui ne tarderont pas à émaner de ce petit peuple de droite à mesure que le film se déroule sous ses yeux.

Lorsqu'apparaît Nomi, la nouvelle 007, au milieu des stroboscopes multicolores, le jeune agent étatsunien – dont l'angle maxillaire n'aurait rien à envier à celui de Daniel Craig – est lourdement évincé par le mouvement du plan séquence autant que par les plaisanteries de James Bond et Felix Leiter à son propos. Plus tard, Ernst Blofeld, du fond de sa prison de haute sécurité, n'accepte de parler qu'à Madeleine Swann et James Bond, dont la séparation fracassante ouvre le film. Alors que le moment fatidique approche, un montage alterné montre l'arrivée des deux protagonistes, remontant chacun-e un couloir d'un pas vif, l'une accompagnée par Nomi, l'autre accompagné par Bill Tanner du MI6. Tandis que Tanner s'inquiète de la capacité de Bond à contrôler ses pulsions au moment où il reverra Swann pour la première fois, Nomi, s'inquiète du retour de Bond au MI6 qui menacerait son grade de 007 fraîchement acquis, et encourage Swann à lui rapporter tout dérapage ou comportement déplacé de l'agent retraité – « Cela me serait d'une grande aide », précise-t-elle. Outre le fait que chacune des missions confiées à Nomi au cours du film sont systématiquement contrecarrées par les méthodes peu orthodoxes de James Bond – là où le film prend le temps de montrer la nouvelle 007 consultant M pour savoir si elle est autorisée à « capturer ou tuer » sa cible –, la séquence de la prison puise explicitement dans la rhétorique bien connue de la femme arriviste voire intrigante pour justifier l'ascension éclair de Nomi au sein de l'agence de renseignement. Aussi peut-on suspecter que la confrontation qu'organise le montage et la composition des deux plans ne vise pas véritablement à préparer le face-à-face entre les deux ancien-ne-s amant-e-s, mais plutôt à condenser l'affrontement de deux « méthodes » qui parcourent tout le film : la témérité virile et franche de Bond contre l'ambitieuse et irascible [1] Nomi qui s'inquiète plus de la réintégration de son prédécesseur que de la fin du monde projetée par le méchant.



[1] Voir à ce propos les travaux autour du stéréotype de la « *angry black woman* » tels que J. Celeste Walley-Jean, « *Debunking the Myth of the "Angry Black Woman" : An Exploration of Anger in Young African American Women* », *Black Women, Gender + Families* 3, no 2 (2009) : 68-86.

Mais le film a trouvé un artifice narratif au-delà de tout soupçon (et d'une grande originalité) en la personne du docteur Valdo Obruchev, savant fou de son état, à l'accent russe très prononcé, qu'une brève séquence oppose à Nomi dans les laboratoires secrets de l'île du

docteur Safin. L'homme (de paille) enchaîne deux répliques sur « la possibilité de soigner l'Afrique » et « la race » de Nomi, avant que celle-ci ne se résolve à le pousser dans l'un des bassins d'acide caustique, « *Time to die.* » déclare-t-elle simplement. Comme Madeleine et James ont brûlé sur de petits papiers, le nom de leurs tourments au début du film (« L'homme masqué » pour elle, en français dans le texte, et une supplique, « *Forgive me.* », adressée à Vesper pour lui), le film brûle ce très commode docteur nazi-soviétique sorti de son formol pour l'occasion, incarnant à merveille un racisme scientifique d'époque. Pourtant, il n'aura échappé à personne que le retour de « l'homme masqué » est précisément l'argument de *No Time to Die*, de même que le pèlerinage de James Bond sur la tombe de son premier amour connaît un développement pour le moins inattendu...

***James Bond. No time to Die*, un film de Cary Joji Fukunaga.** Avec Daniel Craig, Léa Seydoux, Rami Malek et Lashana Lynch. Scénario : Cary Joji Fukunaga, Neal Purvis, Robert Wade et Phoebe Waller-Bridge. Décors : Mark Tildesley. Photographie : Linus Sandgren. Montage : Elliot Graham et Tom Cross. Musique : Hans Zimmer. Durée : 163 min. Sortie en France : le 6 octobre 2021.

# ENTRETIENS



↖ **Debout les Femmes !**  
Gilles Perret et François Ruffin  
(2021)  
© photo : Jour2fête

# ADRIANO APRÀ

À L'OMBRE DES FILMS

Rencontre avec Adriano Aprà, à Rome, où il a toujours vécu. À la veille de ses quatre-vingts ans, le critique, historien du cinéma et réalisateur revient sur son itinéraire intellectuel. Dans les années 1960, il commence à écrire pour la revue *Filmcritica*, puis fonde *Cinema & Film* et passe à la réalisation au début des années 1970. Il s'engage alors dans l'aventure expérimentale du *Filmstudio* puis dirige le festival du nouveau cinéma de Pesaro et la Cineteca Nazionale de Rome. Grand spécialiste de Roberto Rossellini, il lui consacre notamment le documentaire *Rossellini visto da Rossellini* (1992, 59'). Aujourd'hui, cet infatigable « autodidacte » se passionne pour la critique audiovisuelle et aspire à fonder un nouveau modèle pour l'enseignement du cinéma.

propos recueillis par **Anouk Phéline**

**Débordements :** Vous avez commencé à vous intéresser au cinéma quand vous étiez au lycée, à la fin des années 1950, et vous avez écrit vos premiers textes à vingt ans pour l'importante revue *Filmcritica*. Quelles sont les références et les grands chocs cinématographiques qui ont forgé votre conception de la critique ?

**Adriano Aprà :** Quand j'étais au lycée, je m'intéressais beaucoup à la littérature américaine du XIX<sup>ème</sup> siècle, j'aimais particulièrement Melville et Edgar Poe, mais aussi Faulkner au XX<sup>ème</sup> siècle. Je me demandais pourquoi ces textes n'étaient pas édités avec des notes de bas de page pour en expliquer les références, comme les ouvrages que nous étudions à l'école. Puis j'ai découvert un livre de Leo Spitzer sur la critique stylistique [1] qui m'a passionné et j'ai commencé à me poser la question du style. Quelques années après, à vingt ans, j'ai été frappé par la lecture de la *Critique du goût* (1960) du philosophe marxiste italien Galvano della Volpe, qui faisait allusion aux études

[1] Il s'agit de l'anthologie L. Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, textes réunis et présentés par Alfredo Schiaffini, Bari : Laterza, 1954, qui reprend notamment les *Stilstudien (Études de style)* de 1928.



sémiologiques de Ferdinand de Saussure. Je me suis mis à lire Saussure et j'ai mesuré la nécessité d'appliquer ce type d'analyse stylistique au cinéma. J'ai ensuite bien connu Galvano della Volpe, déjà âgé. Je lui soumettais les textes que j'écrivais et il est devenu mon mentor, en quelque sorte, car je n'ai pas étudié les lettres à l'université : je suis un autodidacte.

↑ À gauche : *Vertigo*  
Alfred Hitchcock (1958)  
À droite : *Voyage en Italie*  
Roberto Rossellini (1954)

Mes premiers écrits étaient, pour la plupart, des analyses de films faites de mémoire. Quand j'allais au cinéma et que je voyais un film qui m'intéressait particulièrement, je retournais le voir le lendemain avec un carnet dans lequel je prenais des notes sur toutes les séquences. Une de mes toutes premières analyses de ce type portait sur *Vertigo* (1958), que j'ai vu la veille de fêter mes dix-neuf ans. Comme tous les autres films de Hitchcock, il a été ignoré par la critique en Italie. À l'époque, je ne connaissais pas encore l'article que lui avait consacré Éric Rohmer dans les *Cahiers du cinéma* [2]. Mais, pour moi, ça a été un choc : je trouvais que c'était le plus beau film que j'avais jamais vu. Cette découverte, avec celle de *Journey to Italy* (*Voyage en Italie*, 1954) que j'ai vu la même année (j'avais organisé dans un cinéclub de Rome un « tout Rossellini » presque uniquement pour voir ce film alors invisible en Italie), a complètement changé ma manière d'approcher le cinéma.

[2] Éric Rohmer, « L'hélice et l'idée », *Cahiers du cinéma*, n° 93, mars 1959, pp. 47-50.

### **D : Quand avez-vous découvert les *Cahiers du cinéma* ? Quel rôle la revue jouait-elle en Italie ?**

**AA** : Depuis mes dix-sept ans, je fréquentais les ciné-clubs et je lisais la principale revue italienne, *Cinema Nuovo*, dont les jugements se fondaient avant tout sur le contenu des films. Ses pages évoquaient rarement le cinéma américain, à moins qu'il ne traite de sujets importants. Les critiques promouvaient Fred Zinnemann, par exemple, parce qu'il avait réalisé *High Noon* (1952) où il y a un grand thème, alors que les westerns d'Anthony Mann – très supérieurs, à mon avis –, pour ne pas parler de John Ford, n'étaient jamais pris en considération.

Le premier numéro des *Cahiers* que j'ai acheté était celui de Noël 1958, le numéro 90. Quand j'ai vu la liste des douze meilleurs films du cinéma, où la troisième place revenait à *Journey to Italy* (le titre original du film de Rossellini), j'ai été stupéfait. J'ai pris mes distances avec la conception dominante en Italie pour devenir « cahériste ». Mon tout premier article publié était justement une analyse portant sur le groupe des *Cahiers* (*Filmcritica*, nov-déc. 1960). À la même période, j'ai fait de nombreux entretiens avec des réalisateurs américains, qui me répondaient en général de la même manière qu'aux *Cahiers*, en répétant ce que leur avait appris leur attaché de presse.

Mais mon premier entretien, en 1961, s'est passé différemment. J'ai pris contact avec Nicholas Ray, qui séjournait à Rome, et il a accepté de me rencontrer après avoir demandé à sa secrétaire de lui traduire ce que j'avais écrit sur lui. Je suis allé l'enregistrer dans sa villa, le matin, puis il m'a invité à déjeuner pour continuer la discussion l'après-midi. Évidemment, il a été frappé par mes questions inhabituelles, différentes de celles des journalistes. Moi, je comprenais à peine l'anglais : j'arrivais à m'exprimer mais je ne saisisais pas le sens de ses réponses. J'ai donc envoyé les bandes de cet entretien à une nouvelle revue anglaise, *Movie*, qui l'a retranscrit et m'en a renvoyé une traduction. Voilà comment j'ai compris ce que m'avait dit Nicholas Ray [3] !

[3] Le texte paraît en anglais dans Adriano Aprà *et alii*, "Interview with Nicholas Ray", *Movie*, mai 1963, pp. 14-25, puis en italien dans Adriano Aprà, "Intervista con Nicholas Ray", *Filmcritica*, n° 134, juin 1963, pp. 327-336.

### **D : Dans les années 1960, vous étiez proche de Pier Paolo Pasolini. Avec lui, vous avez contribué à introduire la sémiologie du cinéma en Italie. Quel souvenir gardez-vous de cette période de foisonnement théorique ?**

**AA** : En 1964, j'ai lu dans la revue française *Communications* qu'avait fondée Roland Barthes un essai de Christian Metz qui m'a beaucoup marqué : « Le cinéma : langue ou langage ? » [4] Ce texte préfigurait son premier livre, *Essais sur la signification au cinéma* (1968), que j'ai ensuite traduit en italien [5]. Il s'agissait d'une tentative d'analyse de film scientifique, et non plus impressionniste. À l'époque, je voyais souvent Pasolini, qui ne comprenait pas le français, et je me souviens être allé chez lui avec Jean-Claude Biette pour lui traduire

[4] Christian Metz, « Le cinéma : langue ou langage ? », *Communications*, n° 4, 1964. Recherches sémiologiques, pp. 52-90.

[5] Christian Metz, *Semiologia del cinema : saggi sulla significazione nel cinema*, traduction d'Adriano Aprà et Franco Ferrini, Milan : Garzanti, 1972

l'article de Metz. Après ces visites, Pasolini s'est mis à prendre des cours de français et il a élaboré son célèbre essai sur le cinéma de poésie [6]. En 1965, j'étais au premier festival du nouveau cinéma de Pesaro où il a présenté ses réflexions sous la forme d'une conférence avec projections : il parlait et on allumait le projecteur 35 mm pour montrer une séquence à l'appui de ses propos. On a vu un extrait de « film de poésie » qui était tiré de *Prima della rivoluzione* (1964) de Bernardo Bertolucci, et un autre de « film de prose » – si je me souviens bien, il s'agissait du premier film d'Ermanno Olmi, *Il tempo si è fermato* (1959).

En 1967, Pasolini et moi avons réitéré l'expérience au Centro Sperimentale à Rome pendant son occupation par les étudiants, c'était l'une des premières manifestations dans l'esprit de 1968. Cette fois, comme exemple de cinéma de prose, on a regardé à la Moviola un film anglais peu connu de John Ford, *Gideon's Day* (1957), dans une version doublée et en noir et blanc, alors que l'original est en couleur. Commenter des extraits que l'on projetait était très compliqué à l'époque alors que cela nous paraît si simple aujourd'hui. Il fallait disposer d'un projecteur, avoir accès à une copie du film et bien repérer le point précis où on voulait faire commencer la séquence. C'était une entreprise pionnière. De mon côté, j'ai voulu appliquer le système de Metz en faisant une analyse de *Journey to Italy*, avec l'aide de Luigi Martelli (le fils d'Otello, le chef opérateur de *Paisà* et *Francesco giullare di Dio*). Rossellini nous a donné une copie en anglais du film, car dans la copie italienne il manque une scène qui n'a pas de sens en version doublée. Il nous a aussi payé une Moviola pour qu'on puisse la visionner image par image et écrire notre article [7]. Mais à l'issue de ce travail, j'ai commencé à avoir des doutes sur le système de Metz, je sentais qu'il fallait l'approfondir.

[6] Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Milan : Garzanti, 1972. La première traduction française du livre a paru sous le titre *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, Payot, 1976.

[7] Adriano Aprà et Luigi Martelli, « Premesse sintagmatiche ad un'analisi di *Viaggio in Italia* », *Cinema e Film*, n° 2, printemps 1967, pp. 198-208.

**L'Homme à la caméra**

Dziga Vertov (1929).

↓



**D** : Vous étiez non seulement critique mais aussi éditeur, traducteur, directeur de revue... Comment ces différentes activités ont-elles contribué à enrichir votre réflexion sur le cinéma ?

**AA** : Par l'intermédiaire de Pasolini, j'ai dirigé quatre livres chez Garzanti, son éditeur et l'un des plus importants en Italie. Pasolini voulait créer une collection consacrée au cinéma et m'a confié de m'en occuper à partir de 1966. Le premier livre que j'ai supervisé réunissait des textes des formalistes russes sur le cinéma qui n'avaient encore jamais été traduits : Eichenbaum, Tynianov, Chklovski, Brik [8]. Le projet avait été lancé par Garzanti qui détenait les droits d'une anthologie. J'ai rencontré le traducteur, un Russe exilé qui avait chez lui les originaux des revues russes des années 1920. Je corrigeais ses traductions en me fondant sur ce que je savais du cinéma car je ne parlais pas russe : lui ne connaissait pas le cinéma, c'était plutôt un lettré. En 1967, j'ai vu dans un ciné-club de Rome quelques films muets russes qui n'avaient jamais été montrés en Italie. J'ai été très impressionné par *La Grève* (1925) d'Eisenstein, qui me semblait encore supérieur au *Cuirassé Potemkine* (1925), et par *L'Homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov.

Comme je connaissais cet homme qui traduisait du russe, je lui ai demandé de chercher un essai d'Eisenstein écrit en 1925, avant le *Cuirassé Potemkine*, et un essai de Vertov, pour un numéro de *Cinema & Film* (n° 3, été 1967), le trimestriel que j'ai fondé et dirigé. J'y ai publié la première traduction de « Sur la question d'une approche matérialiste de la forme », un des principaux textes d'Eisenstein qui figure maintenant dans toutes les anthologies [9]. De Vertov, j'ai fait traduire « Kinoks-Révolution » (1923), dont j'ai reproduit l'aspect graphique – changements de police, mise en page, etc. – en allant à l'imprimerie avec la revue originale en russe. Ce numéro a demandé tout un travail de composition. Il y avait aussi la traduction d'un essai d'Alexandre Zholkovski, *La poésie générative d'Eisenstein* (1967).

Après les formalistes russes (1971), les trois autres volumes que j'ai édités chez Garzanti étaient les premières traductions au monde de Jean-Luc Godard [10] (1971), Christian Metz (1972) et André Bazin [11] (1973). Je voulais en faire un cinquième sur les écrits cinématographiques de Jean Cocteau mais Pasolini n'était pas d'accord. En Italie, à l'époque, Cocteau était considéré un peu comme D'Annunzio. Mon aventure s'est arrêtée là. La sémiologie s'est diffusée dans toute l'Italie mais je m'en suis complètement désintéressé. C'était 1968 : j'ai changé de vie et abandonné ces problèmes théoriques pour me tourner vers l'*underground*, même dans mon comportement personnel.

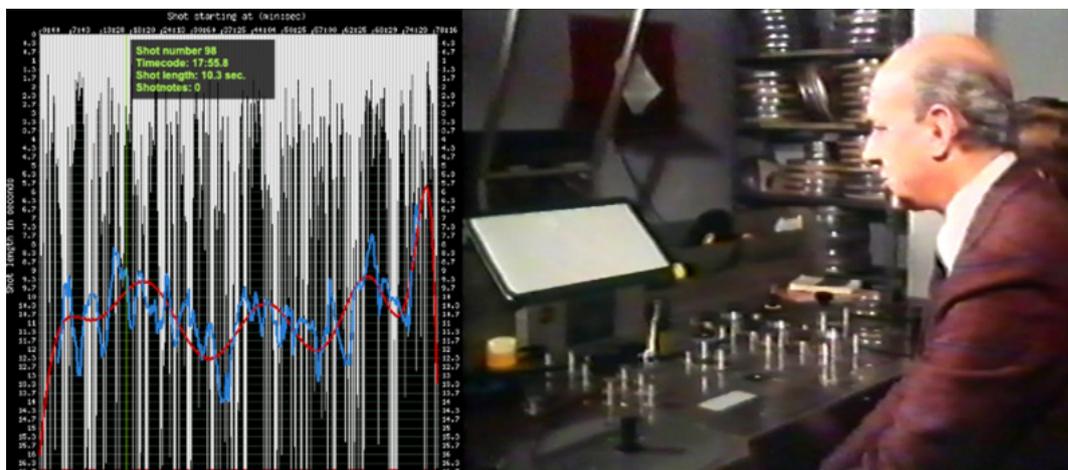
[8] Giorgio Kraiski, *I formalisti russi nel cinema*, Milano : Garzanti, 1971.

[9] S. M. Eisenstein, « L'attegiamento materialistico verso la forma », *Cinema e Film*, n° 3, été 1967, pp. 288-292.

[10] Jean-Luc Godard, *Il cinema è il cinema*, textes réunis, présentés et traduits par Adriano Aprà ; préface de Pier Paolo Pasolini, Milano : Garzanti, 1971.

[11] André Bazin, *Che cosa è il cinema ?*, textes réunis, présentés et traduits par Adriano Aprà, Milano : Garzanti, coll. Laboratorio, 1973.

À gauche : Interface de CineMetrics  
À droite : **Sequenze**  
Adriano Aprà (1977)  
↓



**D : Depuis les années 1980, votre intérêt pour l'analyse stylistique des films s'est nourri de la pensée singulière de Barry Salt, physicien, chef opérateur et historien du cinéma australien. Quelle est la spécificité de son apport ?**

**AA :** Je me suis remis à me poser ces questions quand j'ai lu la première édition du livre de Barry Salt, *Film Style and Technology : History and Analysis* [12], sorti en 1983, qui est à ma connaissance le seul ouvrage à étudier l'histoire des films en lien avec l'évolution de la technologie, du muet à aujourd'hui et dans différents pays. J'ai été stupéfait, je pense qu'il s'agit du plus beau livre de cinéma jamais écrit, en tout cas l'un des meilleurs. J'ai découvert que Barry Salt l'avait publié à compte d'auteur : les éditeurs anglo-saxons l'avaient refusé car il contredisait toutes les théories circulant sur le cinéma. À l'époque, la théorie du cinéma était très à la mode, ce qui ne m'a jamais beaucoup intéressé. Salt au contraire s'appuie sur la matérialité des films.

Quand je dirigeais la Cineteca Nazionale, à la fin des années 1990, je faisais partie du comité scientifique du Centro Sperimentale auquel j'ai proposé de publier ce livre dans sa collection. Mais Francesco Casetti, l'un des professeurs de cinéma italiens les plus connus, théoricien très estimé, a refusé au motif que Barry Salt enseignait dans une école de cinéma – la London Film School –, pas à l'université, et sans doute parce qu'il devait connaître le rejet du livre par les universitaires anglo-américains. À présent, j'ai trouvé un éditeur : le livre va sortir, dans sa troisième édition de 2009, en 2021. Ce sera la première traduction dans une autre langue.

**D : Dans votre dernier e-book, Critofilm. Cinema che pensa il cinema (2019) [13], vous plaidez pour une « critique hypermédiale » qui utilise les ressources de l'informatique et des nouvelles technologies de l'image. De quoi s'agit-il ?**

**AA :** Dans son autre ouvrage paru en 2006, *Moving Into Pictures : More on Film History, Style, and Analysis* [14], une référence au site letton CineMetrics, créé par Yuri Tsivian en 2005, a attiré ma curiosité. En deux mots, CineMetrics publie des analyses de films d'un point de vue statistique : nombre et durée des plans, leur échelle (du gros plan au plan large), etc., dont il tire des diagrammes et des considérations sur le style. Ces analyses sont faites par des critiques mais aussi par des anonymes. Il y en a plus de 20 000. Comme j'étais encore à l'université mais que j'avais plus de soixante-cinq ans, je ne pouvais plus enseigner et j'ai lancé avec deux de mes étudiants un projet d'**analyse hypermédiale du film de Mizoguchi Zangiku monogatari (Conte des chrysanthèmes tardifs, 1939)**, qui pousse encore plus loin les analyses de CineMetrics en décomposant le film plan par plan. Ce que je propose, je le considère comme une base de données objectives à partir de laquelle on peut développer une critique subjective. L'analyse objective n'est qu'un premier pas, il ne s'agit pas d'un point d'arrivée.

Mon approche ou celle de CineMetrics sont encore très simplistes, je pense qu'on va étendre le champ de l'étude des données scientifiques du film, si l'on peut dire. Il faut, à partir de là, commencer à créer des idées d'analyse. Après des mois de travail, j'ai mis mon projet en ligne et je l'ai diffusé auprès de tous les professeurs de cinéma italiens mais presque personne ne s'y est intéressé. J'ai ensuite arrêté car je n'avais plus d'étudiants pour m'aider à développer un programme informatique. Cette année, j'ai eu envie de me remettre à cette entreprise, car je me suis un peu lassé de Fuorinorma, le festival que j'ai fondé pour donner à voir le cinéma italien caché. J'ai toujours envie d'aller de l'avant. Je voudrais fonder une « école », même si le terme ne me plaît pas, pour l'enseignement numérique du cinéma car cela fait longtemps que j'éprouve une insatisfaction à analyser les films avec des mots. Au mieux, quand

[12] Depuis cette première édition parue en 1983, Barry Salt a republié deux éditions revues et augmentée de son livre. La dernière en date est *Film Style and Technology : History and Analysis*, Londres, Starword, 4<sup>e</sup> éd., décembre 2009.

[13] Adriano Aprà (dir.), *Critofilm. Cinema che pensa il cinema*, réalisation de l'e-book par Eugenio De Angelis, Pesaro, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus, 2019 (1<sup>ère</sup> éd. 2016).

[14] Barry Salt, *Moving Into Pictures : More on Film History, Style, and Analysis*, Londres, Starword, 2006.

j'étais à l'université, je faisais cours puis je montrais le film – mais ce n'est pas suffisant. En France, Alain Bergala a essayé de changer ce modèle quand il a été chargé d'un projet d'enseignement du cinéma par Jack Lang, il y a une vingtaine d'années [15]. Et il a fait de très beaux films sur le cinéma – des critofilms.

[15] L'hypothèse cinéma. Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs, Paris, Cahiers du Cinéma, 2000.



**D : Voyez-vous dans la « critique audiovisuelle » une nouvelle voie pour l'analyse de film à l'heure du numérique ?**

**AA :** Avant, tout était lié à la mémoire. Un film se voyait en salle, d'un bout à l'autre, et si on avait une bonne mémoire on pouvait écrire dessus avec une certaine précision. Mais il y avait beaucoup d'erreurs dans les critiques de l'époque, parce que la mémoire est volatile. Comme j'ai une mauvaise mémoire, je ressentais toujours le besoin de préciser certaines données. Aujourd'hui, je trouve mes textes des années 1960 illisibles car je fais référence à des détails que mon lecteur ne pouvait pas vérifier : pour comprendre mon essai, il devait avoir vu le film juste avant. C'était absurde, mais on pensait qu'on pouvait analyser un film par des mots, comme en littérature. Avec le numérique, tout a changé, on peut facilement citer des extraits du film et les commenter.

Reste la question des droits. Quand on cite une œuvre littéraire, on ne doit rien payer, tandis qu'encore aujourd'hui on paye des droits pour faire un bonus dvd, par exemple. Quand Godard a voulu exploiter ses *Histoire(s) du cinéma*, Bernard Eisenschitz a été chargé par Gaumont d'identifier tous les films cités. Mais si on part de ce principe, on renonce à la critique audiovisuelle. C'est la raison pour laquelle mon analyse du film de Mizoguchi en ligne est en photogrammes. Je ne voulais pas entrer en discussion avec les ayant-droits, même si c'est évidemment une limite d'utiliser seulement des photogrammes. Il faut montrer le film tel qu'il est. Cela dit, je pense que ce problème sera bientôt résolu parce qu'il se pose en permanence dans l'enseignement du cinéma.

**D : Face à l'essor des essais vidéo, faut-il repenser la place du texte et de l'écriture critique ?**

**AA :** Selon moi, il existe deux types de critique cinématographique importante : l'écriture créative et la critique audiovisuelle. Par leur qualité d'écriture, certains textes relèvent de l'essai au sens noble. L'objet d'analyse y est parfois secondaire par rapport au style de l'auteur et on peut donc les lire indépendamment du film dont ils traitent, comme on le fait pour des essais littéraires ou artistiques. En ce moment, je réunis justement les écrits des critiques de cinéma qui - je pense - ont un style. En Italie, je crois qu'il y en a très peu, à part des écrivains, comme Pasolini, qui ont aussi écrit sur le cinéma. On a surtout développé une critique journalistique, informative, et on privilégie aujourd'hui une critique académique qui suit un schéma très précis : on commence par un résumé, on annonce ce qu'on va

↑ À gauche : *All'ombra del Conformista*

Adriano Aprà (2011)

À droite : *La verità della finzione*

Adriano Aprà (2012)

analyser puis on finit par une conclusion. Ces règles empêchent toute possibilité d'une écriture personnelle.

Mais à l'étranger c'est très différent. En France, il y a toujours eu des écrivains parmi les critiques, de Bazin à Serge Daney en passant par Rohmer, Rivette et Godard ... C'est un plaisir de les lire. La tradition critique américaine compte aussi des essayistes comme Harry Alan Potamkin, Otis Ferguson, Parker Tyler, aussi peu connus à l'étranger qu'aux États-Unis, et, déjà un peu plus connus, James Agee et Manny Farber. J'ai reçu hier une anthologie des écrits de Potamkin parue en 1977 [16]. Ce critique new-yorkais est mort très jeune, à 33 ans, et a écrit de 1927 à 1933. Outre la qualité de son écriture, il a une vision impressionnante, encore actuelle, de l'histoire du cinéma international – je suis surpris qu'il ait pu connaître tant de films non américains à l'époque.

[16] Harry Alan Potamkin, *The Compound Cinema : The Film Writings of Harry Alan Potamkin*, textes réunis, présentés et introduits par Lewis Jacob, New York : Teachers College Press, 1977.

Je travaille à un essai pour montrer que la prolifération des recueils d'articles d'un critique et de livres sur l'histoire de la critique sont le symptôme, sans doute inconscient, que quelque chose est en train de changer. On veut préserver le passé de l'écriture sur le cinéma justement parce qu'une nouvelle forme, la critique audiovisuelle, est en train de prendre sa place sans doute pas entièrement mais avec des atouts que la première n'a pas. Combien sont en mesure d'écrire de manière créative ? Dans la critique de cinéma, sauf exception, l'écriture a toujours été plutôt plate. Or si on se limite à un simple compte-rendu du film, il vaut mieux passer à la critique audiovisuelle.

**D : Avez-vous identifié des modèles particulièrement féconds pour développer les potentialités de la critique audiovisuelle ?**

**AA :** À son tour, la critique audiovisuelle peut mobiliser différents types d'écriture. Souvent, elle est purement journalistique : les *making-of*, par exemple, n'ont aucune valeur en tant qu'œuvres, mais sont intéressants, informatifs. Elle peut par ailleurs avoir une exactitude historique mais pas d'ambition créative, comme les films formidables réalisés par Kevin Brownlow. Enfin, il y a une critique audiovisuelle qu'on peut qualifier de créative, dont l'exemple classique sont les *Histoire(s) du cinéma* de Godard. Non seulement on y apprend beaucoup de choses mais c'est une œuvre extraordinaire en soi. *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov est aussi, à sa manière, un documentaire sur le cinéma fait de manière créative. Pour moi, c'est le futur de la critique cinématographique. On a d'excellents modèles de référence, maintenant il faut la faire.

Aujourd'hui, avec le numérique, il devient possible d'expérimenter ces nouveaux principes dans l'enseignement du cinéma, et notamment à l'université, même si en Italie on en est très loin pour l'instant. Si j'enseignais encore, je ne donnerais pas comme examen la rédaction d'un texte ou un exposé oral, mais la réalisation d'un essai vidéo sur ordinateur. Les étudiants pourraient rendre quelque

À gauche : *Olimpia agli amici*  
Adriano Aprà (1970)  
À droite : *Girato a Roma* (1978)  
Adriano Aprà (1978)  
↓



chose de très simple, ce serait au moins un début. Je suis convaincu que nous commençons à peine à explorer les possibilités de la critique audiovisuelle, même s'il y a déjà une tradition, une histoire, que j'expose dans mon *e-book*, le seul au monde je crois sur cet argument. Moi-même, j'ai fait de la critique audiovisuelle puisque j'ai réalisé des films sur le cinéma.

**D : Votre expérience de la réalisation anticipait déjà votre travail actuel sur les critofilms. Pourriez-vous revenir sur la genèse de vos propres films et sur votre rapport au montage ?**

**AA :** En fait, je me rends compte que je n'ai fait que des critofilms, à part mon premier film de fiction *Olimpia agli amici* (1970). A la fin des années 1960, j'ai beaucoup moins écrit sur le cinéma et les films sont devenus pour moi un nouveau moyen d'expérimentation. Je cherchais toujours du travail car j'étais un indépendant, et un jour j'ai pris contact avec quelqu'un à la télévision publique. C'est ainsi que j'ai réalisé *Girato a Roma* (1978), un film sur Rome et le cinéma (en 4 épisodes de 30'). Il fallait compter avec les limites du 16 mm et choisir des extraits dont la RAI détenait les droits.

Cette première expérience m'a plu, même si je devais me contenter de citer en noir et blanc des films en couleur, comme l'incroyable scène de construction du métro dans *Roma* (1972) de Fellini. Ce travail de montage à partir d'images d'archives et de films liés à la ville m'intéressait beaucoup.

J'avais un assistant monteur, mais pas de scénario : j'ai improvisé le montage par rapport à des idées générales, sur une Moviola, avec le son magnétique d'une part et le positif image de l'autre. Je ne parlais pas encore de critofilm mais j'avais déjà conscience de faire quelque chose de créatif.

Les mêmes circonstances m'avaient conduit à réaliser *Sequenze*, en 1977 (7 épisodes de 23'), où j'apparais en train d'analyser des séquences à la Moviola avec Bruno Torri, à l'origine du projet. Nous sommes deux à l'écran mais c'est moi qui écrivais le texte qu'il devait dire, donc je considère que c'est mon film, même s'il y avait un réalisateur au sens technique. Je crois que la forme était originale. À l'époque il y avait beaucoup d'émissions de cinéma à la télévision mais aucune n'était faite de cette manière-là. Je me rappelle que pour arriver à ce montage qui montre plusieurs images simultanément à l'écran, on a dû demander l'équipement de RAI Sport, plus avancé sur le plan technologique. Aujourd'hui, le film peut apparaître comme précurseur des essais vidéo.

*Rossellini visto da Rossellini* (1992) était une commande de l'Istituto Luce, en couleurs et en 35mm, qui voulait réaliser une encyclopédie du cinéma italien en plusieurs épisodes. Les autres sont tous d'une platitude terrible parce qu'il y a un réalisateur et un scénariste différents, comme le prévoyait le contrat de l'Istituto Luce. Le scénario devait être une voix *off* écrite par un critique puis la soi-disant réalisation consistait à plaquer des images sur ce commentaire. Quand ils m'ont proposé de faire l'épisode sur Rossellini, j'ai demandé à signer à la fois le scénario et la réalisation. Ils ont accepté mais ils voulaient tout de même que je livre un scénario, qu'ils me paieraient en tant que tel, puis que je réalise. J'ai donc dû commencer par écrire quelque chose, ce qui était absurde pour un film de montage.

Comment étais-je censé prévoir ce que j'allais monter ? La conception ancienne du cinéma où le scénario doit précéder la réalisation convient à la fiction mais n'a aucun sens en documentaire. J'ai rendu un faux scénario que j'ai laissé de côté au moment où j'ai fait le pré-montage en VHS. Avec cette technique, le montage se faisait à l'époque en continuité depuis le début, et si on voulait changer quelque chose, il fallait tout recommencer. Une fois le film achevé, mes commanditaires l'ont critiqué parce qu'il n'y avait pas de

voix *off*, ils me demandaient : « Mais où est ton point de vue ? ». Je leur ai répondu que mon point de vue était dans le montage. Cette réplique, ils ne l'ont pas comprise, et je n'ai finalement pas été réengagé pour d'autres projets.



↑ *Circo Fellini*  
Adriano Aprà (2010)

**D :** Dans vos films récents, vous employez le terme d'essai vidéo pour définir votre démarche. *Circo Fellini* (2010, 42') vous montre au travail dans un studio de montage, en critique-cinéaste. Avez-vous le sentiment d'avoir trouvé une forme permettant d'unir recherche et création ?

**AA :** Mon film *Circo Fellini*, que j'aime beaucoup, est un bonus dvd pour *I Clowns* (1971) que j'ai réalisé avec l'aide d'un monteur, pour 3000 euros chacun. Le vrai travail a été de trouver tous les documents sur la genèse du film, une fois le matériel réuni on a monté très vite. J'avais trouvé un texte signé Fellini, sans doute écrit par l'un de ses scénaristes, qu'on m'a suggéré de faire lire par une femme. L'idée qu'une voix de femme incarne Fellini m'a semblé très belle. Qui est cette femme ? La protagoniste de mon premier film, Olympia Carlisi, aussi actrice dans *Il Casanova di Federico Fellini* (1976) où elle a un rôle assez important. À la fin du générique, on voit un petit dessin d'Olimpia fait par Fellini. Ce détail passe inaperçu mais il est important. J'applique le même principe à tous les membres de l'équipe du film : je montre à la fois leur photographie et un portrait que Fellini a fait d'eux, pour suggérer qu'au fond ses films sont comme des dessins animés en forme de rêves. Je suis allé à la Fondation Fellini de Rimini pour voir des images de l'original du *Livre des rêves* et j'ai obtenu l'autorisation de les reproduire auprès de la femme de Renzo Renzi, qui en possède une partie. Après ces recherches, le montage numérique était très simple et économique. Il n'y avait aucun droit à payer parce que j'utilisais un photogramme si je voulais citer un autre film que *I Clowns*.

J'ai aussi réalisé *All'ombra del Conformista* (2011, 57') pour une édition DVD d'*Il Conformista* (1970) de Bernardo Bertolucci, en partant de la chanson qu'on entend à la fin du film et qui parle de l'ombre. Je l'ai identifiée grâce à internet car elle ne figure pas au générique. Quand j'ai demandé à Bertolucci pourquoi il l'avait choisie, sa réponse m'a surpris : il cherchait simplement une chanson de cette période mais n'avait pas fait attention aux paroles, qui ont pourtant un lien évident avec le sujet du film. Une séquence chez le professeur

évoque même spécifiquement la caverne de Platon, renvoyant aux origines du cinéma. Le titre que j'ai choisi désigne à la fois une réflexion à l'ombre du film, au sens métaphorique, et sur le thème de l'ombre comme double dans le film. Le dispositif d'entretien avec Bernardo était très simple : je lui ai posé des questions sur la genèse du film, le scénario, le montage, que j'ai ensuite coupées pour ne conserver que son témoignage.

Mon essai vidéo *La verità della finzione* (2012, 43') sur *Il Generale Della Rovere* (1959) de Roberto Rossellini, obéit au même modèle. J'avais déjà réalisé pour un bonus dvd, en 2006, un entretien avec Renzo Rossellini – le fils et l'assistant du cinéaste sur ce film – qui m'a servi de base pour cette analyse. *Il Generale Della Rovere* a été assez bien accueilli par la critique et a fait une bonne carrière commerciale. Rossellini disait que c'était « un film de métier ». En vérité, je crois que c'est un film très personnel. À l'époque, on a dit que Rossellini revenait à ses premiers films, au réalisme – ce mot magique en Italie – alors qu'il s'agit au contraire d'un film très peu réaliste. J'essaie de démontrer que c'est plutôt une réflexion sur son style néoréaliste, et aussi une prise de distance. On est donc dans une pure fiction même si le scénario est tiré d'un fait divers rapporté par le journaliste italien Indro Montanelli, qui avait connu en prison ce faux général della Rovere. Montanelli avait écrit après-guerre un bref compte-rendu de son expérience qui a inspiré Rossellini, puis il a publié un livre après le succès du film. Dans *La verità delle finzione* comme dans *Circo Fellini* et *All'ombra del Conformista*, je fais figurer les graphiques de CineMetrics en mouvement, en commentant le nombre de plans du film, leur durée moyenne et le rythme plus ou moins lent ou rapide du montage, ce qui permet au spectateur de revoir le film en dvd avec cette nouvelle perspective.



**D : Dans votre dernier film, *Rosso cenere* (2013, 59'), consacré à *Stromboli* (1950) de Roberto Rossellini, vous allez à la rencontre des habitants de l'île et refilmez ses paysages volcaniques. Comment est né ce projet ?**

↑ *Rosso cenere*  
Adriano Aprà (2013)

**AA :** *Rosso cenere* a une histoire très différente. À l'origine, je voulais suivre un groupe de jeunes qui se rendait sur l'île de Stromboli après avoir vu le film de Rossellini, dont ils discutaient entre eux en visitant les lieux de tournage. Je pensais donner une caméra à chacun pour qu'ils puissent se filmer sans que j'intervienne. J'ai même réalisé des bouts d'essais, à Rome, avec certains de mes étudiants à l'université dont la personnalité et le visage me plaisaient. Mais finalement, j'ai abandonné ce projet de fiction qui ne me convainquait plus. J'en suis resté à l'idée de citer *Stromboli* (1950) et d'aller sur les lieux mêmes où Rossellini a tourné pour interviewer des gens qui avaient participé au film. Je suis parti sur l'île de Stromboli avec une minuscule équipe, on a filmé les lieux et fait une série d'entretiens. Mais sur le trajet du retour, à la gare de Naples, on nous a volé la valise contenant tous les *rushes*. J'ai pensé que le destin ne voulait pas que je fasse ce film. Après quelque temps, mon producteur Giancarlo Grande m'a proposé de retourner là-bas.

Cette fois, l'opérateur Augusto Contento a d'abord passé une semaine seul à filmer le paysage. Je suis arrivé pour faire les entretiens, en sélectionnant quatre personnes que j'avais déjà rencontrées : une jeune fille, un habitant de l'île et deux hommes âgés qui avaient participé au tournage en 1949.

L'un d'entre eux raconte cette période à son petit-fils : ce n'est pas ce que j'avais prévu mais l'enfant était venu écouter son grand-père pendant l'interview, alors je l'ai laissé poser des questions. On a totalement improvisé, je ne savais pas ce qu'il allait dire. Finalement, peut-être que ce regard d'enfant est plus intéressant que le témoignage lui-même. *Rosso cenere* a été entièrement monté par Augusto Contento, c'est donc plus son film que le mien. Il a fait une belle carrière à l'international – on l'a vu au festival de Locarno, à la Viennale, à Jeonjou en Corée du Sud, et à Indie Lisboa –, mais n'a jamais été projeté en Italie. Augusto a aussi trouvé le titre, « rouge cendre », qui m'a plu tout de suite. C'est une contradiction dans les termes – les cendres ne sont pas rouges –, parce qu'il s'agit justement de rallumer les cendres de *Stromboli* par notre vision.

J'apparais aussi dans le film comme protagoniste. Je suis très sincère quand je dis pourquoi *Stromboli* m'a toujours frappé comme étant le meilleur film de Rossellini. En le regardant je me sens un peu comme Bergman, quelqu'un qui se confronte à quelque chose de très différent de soi. J'aime Rossellini parce qu'il est tout le contraire de moi. J'ai bien connu l'homme dont j'admire la vitalité, alors que je me considère comme timide. Quant à mes films, ils ne sont pas rosselliniens, mais beaucoup plus rationnels – dans *Olimpia agli amici*, je me souviens que l'influence majeure était *Gertrud* de Dreyer, que j'avais fait voir à mon directeur de la photographie avant de tourner.

*Circo Fellini*  
Adriano Aprà (2010)

↓



# GILLES PERRET & FRANÇOIS

# RUFFIN

CINÉ-DÉCONTRACT'

*Debout les femmes !* se présente comme un « road-movie », dans lequel, à l'occasion d'une mission parlementaire, l'on suit François Ruffin (et son co-rapporteur Bruno Bonnell, membre de la majorité présidentielle) allant à la rencontre d'auxiliaires de vie sociale (AVS), d'accompagnantes d'élèves en situation de handicap (AESH), de toutes celles qui pratiquent ce que le député picard appelle des « métiers du lien ». Mais le film contient aussi un mouvement double et symétrique, s'attardant d'une part sur le parlementaire LREM et ses assistants découvrant la province, et d'autre part sur les femmes « montant » à Paris. Quand les premiers prennent des photos et découvrent les mets locaux, les autres peinent à passer un portique de métro et viennent défendre leur cause devant les médias et à l'assemblée.

Il y a dans cette façon de marquer un rapport social au territoire quelque chose qui renvoie aux rapports entretenus par les spectateurs et la critique avec le cinéma de Gilles Perret et François Ruffin lui-même. *J'veux du soleil*, tout en remportant un franc succès en salles, y faisant venir un public peu habitué et avide de se voir représenté sur grand écran, n'en avait pas moins essuyé de vives critiques, accusé par les uns de faire passer l'émotion avant la politique, par les autres de faire de la politique au prétexte du cinéma. Ayons un souvenir ému pour un texte de *Transfuge* qui affirmait que François Ruffin n'était pas un cinéaste, accusant les défenseurs du film d'avoir un point de vue biaisé par sympathie pour les Gilets Jaunes, comme si le désir de rejeter certains objets du champ sacralisé de l'art ne traduisait pas lui-même une position sociale et culturelle.

En réalité, les réactions diverses et parfois extrêmes mettaient surtout en évidence le caractère impur de la démarche de Gilles Perret et François Ruffin, de films qui se soucient plus de légèreté que de canons esthétiques institutionnalisés, et qui abordent la politique avec une croyance à l'affect et à la relation qui désarçonne l'esprit militant aux formes carrées. S'il intègre des nuances et nouveautés, *Debout les femmes !* reprend aussi plusieurs traits de *J'veux du soleil*. Nous avons donc voulu profiter de sa sortie pour interroger les deux co-réalisateurs sur leur manière de faire des films, mais aussi pour revenir sur les points qui, tout en faisant la singularité de leur démarche, soulèvent parfois des réserves : la place d'un député-cinéaste à l'écran, la rencontre du politique et du trivial.

La critique n'a pas grand-chose à gagner en se réduisant au rôle peu ragoûtant de défenseur d'un bon goût esthétique, suivant des critères pré-déterminés et au mépris de tout contexte. Être attaché au cinéma comme à un art vivant et populaire, c'est aussi parfois faire passer les questions avant les réponses, déplacer au contact des films ses propres critères, reconnaître la coexistence de différentes formes (dont la pureté ou l'impureté importe moins que leurs effets).

propos recueillis par Romain Lefebvre et Florent Le Demazel



← Toutes les images qui illustrent cet entretien sont tirées de *Debout les Femmes !* De Gilles Perret et François Ruffin (2021)

**Débordements** : C'est le deuxième film que vous réalisez ensemble, après *J'veux du soleil*. Comment s'est faite votre rencontre ?

**François Ruffin** : On se connaît depuis 2005. J'ai rencontré Gilles lors d'une manifestation devant le Tunnel du Mont Blanc : un camion avait brûlé à l'intérieur, il y avait un trafic routier colossal, et moi je travaillais pour Daniel Mermet et *Là bas si j'y suis*, et dès le premier soir il me semble que Gilles m'a hébergé. Je ne sais plus vraiment pourquoi, mais le mec m'a paru sympa.

**Gilles Perret** : Oui moi aussi. J'avais lu *Les petits soldats du journalisme* et on s'est retrouvés sur ce rond-point. Je faisais un documentaire pour France 3, justement sur les opposants au retour des camions, et c'est de là que l'on a commencé à parler de ferroutage...

**FR** : Ensuite j'ai fait la promo de son film *Ma mondialisation* que j'avais trouvé remarquable, toujours pour Daniel Mermet, avec qui on avait fait une belle série autour du sujet. Et on s'était vaguement dit que ce serait bien de travailler ensemble un de ces jours. Mais ça a mis du temps. D'une part, il y a une certaine distance géographique entre la Picardie et la Savoie : en attendant un grand mouvement des plaques tectoniques, c'est quand même pas tout près. Et moi à l'époque je ne faisais pas de cinéma...

**D** : Quand vous faites un film ensemble, comment se répartit la mise en scène ? Dans le film, une séquence témoigne d'une petite divergence de regards : Gilles filme un ruisseau, tandis que François discute avec des auxiliaires de vie, avant de lâcher « je pense que l'on ne fait pas le même film ! » Y a-t-il une répartition claire des rôles entre vous ?

**FR** : Oui, c'est assez clair. On peut dire que Gilles est l'œil et moi je suis l'oreille. Ma formation était très axée sur la radio, j'ai donc passé des années à faire parler les gens. Mon boulot, c'est ça : essayer de faire parler. Et j'ai un deuxième rôle, c'est de proposer des mises en scène, à voir ensuite si ça colle à la caméra de Gilles. Mais je pense que c'est vraiment lui l'œil, et moi je suis l'oreille.

**GP** : Sachant qu'il y a des choses qui passent par l'image et d'autres par l'oreille, et que les deux sont complémentaires. Après, c'est une formule très minimaliste. On fait tout tous les deux, c'est très éprouvant, et il faut aller vite. François n'a pas toujours le temps, vu son emploi du temps, mais je pense qu'avec nos caractères et nos fonctions c'est un tandem qui marche bien et qui est assez efficace.

**FR** : C'est vrai que jamais je n'aurais cru que j'aurais pu travailler avec quelqu'un ! Parce que tourner avec quelqu'un, ça veut dire vivre ensemble ; être ensemble dans une salle de montage, ça veut dire être enfermé dans un box ensemble. Les films de Gilles sont plus lents, plus posés dans le montage, alors que *Merci Patron !* était

beaucoup plus *cut*, et on a trouvé un mode de fonctionnement qui fait que l'on ne s'engueule jamais. Incroyable ! Pourtant on n'a pas du tout le même tempérament. Gilles est calme, moi je suis un explosif.

**GP** : Parce qu'il y a une belle complémentarité et que l'on accepte le regard de l'autre. Deux comme François, ça sert à rien, ils se mettraient sur la gueule au premier jour de tournage, et deux comme moi, cela n'irait pas non plus.

**D** : **Il y a dans le film un moment qui, en termes de mise en scène, peut interpeller, où, pendant le confinement, on voit François qui appelle Gilles au téléphone pour dire qu'il faut repartir. Comme Gilles est à l'autre bout du téléphone, on imagine que ce n'est pas lui qui filme... Est-ce qu'à ce moment-là c'est François qui prend l'initiative ?**

**FR** : C'est moi qui rappelle Gilles pour lui dire qu'il faut qu'on reparte, ça c'est sûr. Et ensuite, ce genre de prises, on les refait pour que ça colle.

**GP** : Oui, on l'a remise en scène car c'est un basculement important : on part sur une mission d'information parlementaire, donc il y a beaucoup de choses à placer dès le début du film, et tout d'un coup il y a une accélération avec cette crise du Covid qui est un moment important, un moment de décollage pour le film. Il fallait mettre en scène ce basculement, à travers un échange filmé entre nous. C'est aussi un petit clin d'œil à *J'veux du soleil* : on repart en *road trip* tous les deux dans la bagnole.

**FR** : Moi je ne sais pas raconter autrement qu'à la première personne. J'ai besoin de raconter à la première personne, donc d'être partie prenante de l'histoire. Des fois, on passe à la première personne du pluriel.

**D** : **Oui, il y a une répartition nette, mais aussi une forme de souplesse : on entend la voix de Gilles, on le voit dans les plans de rétro. C'est vous qui soulignez que c'est Bonnell qui fait un éloge du Service Public à un moment donné.**

**GP** : De toute façon, on ne s'interdit rien. Et puis on est plutôt d'accord sur la façon de faire de manière générale ! Finalement, c'est assez spontané : François est beaucoup plus réactif et plus rapide, car il est plus au contact des gens et que ce sont des domaines qu'il connaît depuis longtemps, et moi j'arrive par la suite pour envelopper un peu tout ça, et rendre la forme assez agréable. Tu parlais de la scène où je filme le ruisseau : c'est vrai qu'avoir un ruisseau et trois secondes de pause de temps en temps, ça peut permettre de digérer des propos parfois difficiles.

**FR** : Ce qui est agréable, c'est la légèreté du dispositif. Moi je pense que je suis fait pour la guérilla, y compris pour la politique : je suis bon avec des moyens limités, mais hyper-mobiles. Et sur le plan cinématographique, on mène une forme de guérilla. « Ça y est on y va, on part ! », avec juste une caméra. Sur *J'veux du soleil* c'est pareil, ça se décide du jour au lendemain. C'est vachement agréable de ne pas se demander si on doit prévenir quinze techniciens, etc.

Et de ne pas avoir écrit. Je ne veux pas avoir à écrire des papiers avant de faire un film. Je ne veux pas avoir à écrire une histoire. Je veux que cela soit une aventure, et cela veut dire que l'on ne sait pas ce qui va advenir. Je fais quand même aussi des films pour ne pas m'emmerder dans la vie. Si je dois faire tous les repérages, et puis écrire où va me mener mon scénario et tout ça... tu crois qu'on aurait prévu qu'il y aurait la crise du Covid ? Ou Bruno Bonnell ? Ou toutes ces rencontres ? Et puis avec Gilles, on se donne aussi la liberté de commencer en se disant que peut-être que cela ne marchera pas, qu'il faudra abandonner, que cela sera autre chose qu'un film...

**GP** : Mais cette forme minimaliste est quand même très exigeante : cela demande beaucoup d'heures, et puis cela nécessite d'avoir un son et une image correctes. C'est pour cela qu'on associe Cécile Dubois, la monteuse à notre duo, car il faut une monteuse qui soit dans cet état d'esprit là : de temps en temps, le montage est un peu rock'n'roll. C'est pas toujours très académique, mais cela correspond à notre façon de filmer, et le film se construit vraiment à trois, avec le regard de Cécile qui est très important.



**D.** : Vous disiez que vous faisiez des films pour ne pas vous emmerder. Y a-t-il une raison plus profonde ? Dans le film, on voit la continuation d'un travail que vous faites déjà à l'Assemblée ou dans vos vidéos Youtube : vous parlez des gens en les nommant par leur prénom, en incarnant les choses, dans un dispositif encore plus léger. Mais quelle est alors la nécessité de passer au film ? Qu'attendez-vous du cinéma ?

**FR** : Pour moi, la forme, la mise en scène est importante. Je produis beaucoup de discours : j'en ai fait un ce matin, j'en refais un ce soir à l'Assemblée. En effet, ça va donner des vidéos, sur Facebook et tout ça. Mais c'est rare ces moments où tu peux te poser pendant des semaines et des mois, à te demander si tu vas garder ou pas telle ou telle image, quel son tu vas mettre... J'ai quand même le sentiment de faire beaucoup de choses de manière brouillonne – c'est la nécessité politique qui impose d'être dans un numéro de jonglage – mais là, pouvoir se poser dans une salle, en se disant que l'on veut quelque chose d'abouti, sur lequel on n'a pas de regrets, en prenant le temps de faire de vrais choix, c'est quand même hyper agréable. Et raconter une histoire. Ce que j'aime, c'est raconter des histoires. Je veux faire des films qui ne soient pas pédagogos, à la différence des « Bulletins », où c'est quand même surtout du discours. Dans les trois films, je pense que l'on arrive à entraîner les gens dans une histoire.

**GP** : Je pense que l'on se met un niveau d'exigence quand on prétend à la salle de cinéma : il faut que l'on fasse du cinéma, et cela nous oblige à susciter de l'émotion, du rire, de la colère, des pleurs... pour que le spectateur soit entraîné par le rythme du montage, mais aussi par les affects, et que tout cela fasse un film de cinéma. C'est agréable de pouvoir consacrer du temps à cette construction-là.

**D.** : Est-ce que vous réfléchissez aussi en termes de public ? Le cinéma pourrait éventuellement toucher un public différents des vidéos en ligne. Vous parlez parfois d'un programme de jonction de classes, populaires et intermédiaires. Est-ce toujours d'actualité ? Par ailleurs, vous êtes actuellement en tournée dans toute la France, et le film est beaucoup diffusé en région. Le film pourrait être un outil en termes de stratégie de mobilisation ?

**FR :** Moi ce n'est pas comme ça que je pense. Je vais le dire de manière prétentieuse, mais quand on fait un film, on fait quelque chose qui doit pouvoir rester. La vidéo en ligne, on sait bien qu'en quinze jours elle est oubliée, ou quinze heures. C'est un temps de digestion par la société qui est très rapide. Je pense que *Merci Patron !* marque une époque. C'est un film qui sera lié à l'histoire de la Loi Travail. Avec *J'veux du soleil*, c'est avec une immense fierté que l'on fait le premier film documentaire sur le mouvement des Gilets Jaunes. Là, on fait l'un des premiers films documentaires qui se passent par temps de Covid. Il y a cette fameuse phrase de Macron – « Il faudra se rappeler que notre pays tout entier repose sur des femmes et des hommes que nos économies reconnaissent et rémunèrent si mal... » – dans laquelle il dit : « il faudra se rappeler ». Mais en même temps lui, il a oublié, et il y a tout un fonctionnement du pouvoir qui veut que l'on oublie en permanence. On doit être comme des poissons rouges dans un bocal : c'est une espèce d'organisation de l'amnésie. J'espère que le cinéma est un outil de mémoire, d'histoire et de mémoire. Parce que pour ce qui est du public, faut pas rêver : dans un premier temps, on touche le public des cinémas d'art et essai, qui est un public ciblé socialement. Cela ne veut pas dire qu'il ne faut pas l'informer de la réalité des classes populaires et tenter d'opérer cette jonction en montrant comment vivent une femme de ménage ou une auxiliaire de vie...

**D. : Ce public est peut-être justement moins informé de cette réalité que les classes populaires elles-mêmes.**

**FR :** Sans doute, mais il y a autre chose qui joue pour le cinéma : c'est la fierté des gens de se voir en grand à l'écran. D'être grands. C'était déjà un truc qui traversait *J'veux du soleil*, quand on tombait sur Marcel et que l'on se disait que des gens ordinaires ont le droit d'être sur un grand tableau, comme ça, posé au milieu de la rue. Eh bien nous on a le droit de sortir des visages, qui sont des visages ordinaires, et de les mettre en grand sur un écran, comme si c'étaient des rois, un président de la République ou un ministre. Pour moi, c'est quand même différent quand tu le fais sur Internet, ou quand tu viens projeter ça dans une forme noble. Après, il y aura quand même un effort de notre côté pour projeter le film dans les MJC, dans les associations d'auxiliaires de vie sociale, et donc de s'adresser à un public plus populaire.

**GP :** Et puis globalement, le public des salles d'art et essai est une population qui peut être en contact avec les auxiliaires de vie sociale, et si on veut que le film puisse changer le quotidien de ces femmes, il faut bien sûr qu'elles s'organisent, qu'il y ait éventuellement un appui politique, mais il faut aussi sensibiliser les gens qui ont affaire à elles. On a eu beaucoup de réactions dans les salles de gens qui ont recours à ces aides de vie et ne sont absolument pas conscients de ce qu'est leur quotidien.

**D. : Dans *J'veux du soleil* comme dans *Debout les femmes !*, il y a un même schéma qui voit la constitution d'une conscience collective à travers la mise en commun de récits, d'expériences personnelles. Historiquement, ce mouvement se faisait par le biais de syndicats, de partis, des organisations qui connaissent aujourd'hui un certain délitement. Le film se termine par la mise en scène d'un parlement féminin symbolique, comme apogée de la constitution d'un groupe social homogène. Comment vous est venue cette idée ?**

**GP :** C'est venu assez simplement en fait. Quand François m'a parlé du film, j'ai rencontré Bonnell, on a senti qu'il y avait un film à faire, mais le tableau dépeint par François était assez noir, au sens où l'on savait d'avance que le projet de loi serait rejeté avec le mépris habituel de la majorité, et que tout le travail parlementaire ne servirait à rien. Quand il me dit ça, je me dis qu'on ne peut pas partir sur un

film où tout est plombé à la fin, et donc que l'on pourrait fictionner la conclusion : comme dirait François, « à la fin, c'est nous qu'on va gagner ! » Au début, mon idée, c'était de faire déposer les propositions à la Tribune par François et Bonnell et d'utiliser des contrechamps de l'Assemblée où tout le monde voterait à main levée, mais François trouvait que ça risquait de les faire passer pour des super-héros.

**FR :** C'était une très bonne idée de Gilles de chercher une issue pour contourner cette impasse parlementaire évidente. Mon apport, cela a été de dire : laissons toute la place aux femmes. C'est elles, nous on s'efface. Ça me rappelle un texte d'Aristophane, *L'Assemblée des femmes*. L'enjeu était de casser les cloisons entre les différents métiers. Ces différents métiers qui se pensent en termes de couloirs, de signes : AESH, AVS... qui n'aident pas à comprendre ce qu'elles font en réalité. Il s'agissait de montrer que ce ne sont pas des îlots mais un archipel. Et l'on voit cette mayonnaise qui prend en direct. Ce qui est émouvant aussi, c'est qu'elles se regardent : elles se regardent les unes les autres, elles s'encouragent à parler les unes les autres, elles s'apportent de l'humanité les une aux autres. Tout ce que je n'ai pas dans mon frigo de l'Assemblée Nationale.

Ensuite, il y avait une autre question. En termes marxistes, on dirait qu'on essaye de passer de la classe *en soi*, car il y a des millions de personnes, de femmes dans ce pays qui ont des conditions de vie et de travail assez proches, avec ses horaires éclatées, etc., à la classe *pour soi*, qui est une certaine conscience de tout ce que l'on a en commun et de la force que l'on peut représenter dans la société. Ça, ça marche à l'échelle d'un film ; j'espère que demain cela marchera à l'échelle du pays.

Tu parlais de *J'veux du soleil*. Au fond, ce film, on voulait le faire avant *J'veux du soleil* : un film qui se passe à l'Assemblée. Depuis que j'y suis entré comme député, Gilles veut que l'on fasse un film là-dedans. Et de mon point de vue, cela aurait eu plus de cohérence de faire *Debout les femmes* avant *J'veux du soleil*, car on aurait vu les femmes qui ne luttent pas, mais cherchent des chemins d'expression et les trouvent ; puis, on aurait eu après les mêmes (car on a vu plein d'auxiliaires de vie et d'assistantes maternelles sur les ronds-points) et qui là ont construit pendant un temps le sentiment d'être un groupe, une classe, et parviennent à s'exprimer de façon autonome. Car autant pour ce film, on doit les amener à s'exprimer, autant sur les ronds-points il suffisait de tendre le micro et la caméra : les gens venaient pour être visibles et pour être entendus. Donc j'aurais préféré qu'on les fasse dans un autre ordre. Et j'aurais préféré que le mouvement des Gilets Jaunes ne s'éteignent pas et que l'on puisse continuer !



**D. : Sur cette question de la lutte, pourquoi ne pas avoir inclus les femmes des hôtels Ibis, qui ont justement mené un mouvement victorieux sur le long terme ?**

**FR :** Je suis allé les rencontrer et je suis intervenu devant l'hôtel Ibis, j'ai soutenu le mouvement, la caisse de grève et tout ça. On y a songé, mais on ne voyait pas comment les raccrocher au récit, au fil conducteur qui nous paraissait logique. Et puis il y a un autre point : c'est que représenter de la lutte, ce n'est pas toujours ce qui donne le plus envie de lutter. J'insiste sur le « pas toujours ». C'est-à-dire que du mégaphone devant l'hôtel, des images de manifestations, ce n'est pas forcément du cinéma. La question, c'est comment on rend compte de ces luttes au cinéma, et la réponse ne va pas de soi.

**GP :** Le risque, quand tu prends en cours des mouvements comme ça, c'est de se retrouver avec des formules un peu toutes faites, des étiquettes syndicales – sans bien sûr vouloir nier le travail qui est fait et l'apport qui peut être amené – mais cela nous sort des affects que l'on cherche à mettre en valeur, qui font la force du film et qui marquent plus le spectateur que du discours. C'est toujours une grande préoccupation sur mes films, et à ce niveau-là avec François on s'entend bien ; si tu interviewes un gars de la CGT, avec son casque et ses autocollants, il ne sera pas écouté de la même manière que si c'est la même personne qui parle sans son attirail de syndicaliste, alors qu'il aura les mêmes propos.

**D. : Il n'y a pas les femmes de l'Ibis, mais il y a Bruno Bonnell ! Son personnage était-il présent dès le départ, dès que germe l'idée et le désir de récit cinématographique ? C'est un vrai enjeu d'ajouter au duo un troisième personnage, a priori adverse. Comment avez-vous pensé son intégration ?**

**FR :** D'abord, quand on m'a mis Bruno Bonnell comme rapporteur, je me suis dit : « Pourquoi on m'a mis cette tête de con !? » Mais aussi : « Bonne nouvelle pour le film ! » Car là il y a un personnage...

**GP :** C'est même la présence de Bonnell qui motive la réalisation du film, car cela amène de la complexité.

**FR :** On avait commencé avant quand même.

**GP :** Oui, mais cela nous a fait prendre une direction toute autre, car cela apporte de l'humanité et de la complexité : cela nous empêche d'être trop manichéens.

**FR :** Et puis il y a un apport burlesque. On forme un espèce de tandem, y compris sur le plan physique, avec le gros et le petit : Asterix et Obélix, Bud Spencer et Terrence Hill, Gérard Depardieu et Pierre Richard, Laurel et Hardy... Il y a un truc comme ça qui fonctionne assez bien. Et après, se pose la question de ce que l'on retient au montage. Là-dessus, je pense que tu as évolué, sur le montage de Bonnell. C'est marrant : j'ai vu des femmes qui disaient du mal de Bonnell en meeting – député En Marche, etc. – et qui, après avoir vu le film, n'en parlaient plus de la même manière. Je pense que quand il a raconté son histoire avec son gosse, ça t'a fait changer toi aussi.

**GP :** Le positionnement de Bonnell n'était pas évident. C'est vrai que l'on aurait pu le tordre beaucoup plus que ça au montage. Effectivement, mon rapport à lui a évolué en le côtoyant, en restant à l'écoute. Et cela ne servait à rien de grossir le trait, au contraire. D'autant que sa sincérité et son engagement ne sont pas à mettre en doute. Mais il fallait aussi qu'on comprenne que ce n'est pas une question de personne, parce que si on attend que tout le monde soit touché à titre personnel pour faire changer les choses, c'est pas très bien barré !

**FR** : Si on doit faire un tour de France de tous les députés En Marche, on n'a pas fini de tourner ! Je ne voulais pas que l'on en fasse un personnage caricatural en tout cas.

**D** : **Vous parliez des réserves quant à l'étiquette syndicale ou politique des interlocuteurs. Ce qui est intéressant , c'est que le film porte un idéal de démocratie, déjà un peu présent chez les Gilets Jaunes : cette possibilité de se rencontrer et de discuter au-delà des appartenances politiques.**

**FR** : C'est ça. C'est l'une de mes phrases fétiches : « je rêve d'une Assemblée où l'on entre et où l'on parle en son âme et conscience, sans être prisonnier de ses appartenances partisans. » Bon, ce ne sera pas pour demain, mais au moins dans mes films, je peux poser les jalons d'une espèce d'espérance. Cela passe par le tandem avec Bonnell, où dans l'Assemblée des femmes à la fin, où l'on ne se demande pas de quel groupe tu es, etc.

**GP** : Dans mon premier film, *Ma Mondialisation*, le personnage était compliqué aussi. Tu ne sais pas si tu as envie de lui en foutre une ou s'il est attachant. Mais la vie c'est ça aussi. Et Bonnell a aussi cette place-là. Mais le film sert aussi à expliciter ce que c'est qu'un travail parlementaire, et à montrer à quel point, quand tu es dans la majorité et que tu obéis au doigt et à l'œil au président de la République, tu as beau avoir du cœur, tu ne votes pas forcément en fonction de ton ressenti. C'est assez manifeste, sans qu'il ne soit besoin de grossir le trait.



**D** : Il y a dans le film une séquence qui peut paraître problématique : celle où une femme de ménage de l'Assemblée vient vous voir et vous dit en gros que vous êtes leur député-sauveur et qu'elle vous soutient. Il y a là comme une forme de circularité où le député qui soutient les femmes de ménage est lui-même soutenu...

**FR** : Vous savez, si nous on n'est pas soutenus par les gens, on n'est rien. Je me souviens de deux moments en particulier : il y a la marée blanche dans les EHPAD, où même les directeurs disent que cela ne peut plus continuer comme ça, et l'on sent une pression

dehors sur les Marcheurs à l'Assemblée ; et le mouvement des Gilets Jaunes, où il y a une immense pression populaire, qui nous donne de la force à l'intérieur de l'Hémicycle. Mais évidemment, moi je suis là pour soutenir les gens, même s'il y en a bien sûr qui se soutiennent eux-mêmes ! Et inversement on a besoin d'être soutenu par les gens sinon on ne pèse rien. Les autres en face, ils ont toujours le MEDEF pour les soutenir, ils ont le grand capital, la Commission Européenne dont ils sont les porte-voix, tout un arsenal institutionnel qui solidifie leur position. Nous, notre seule position, ce sont les gens. Et c'est hyper-fragile, hyper-friable. Donc il peut y avoir un effet « je vous soutiens/vous me soutenez ». C'est pas du clientélisme hein ! Moi j'ai besoin des gens : si je ne peux pas m'appuyer sur les gens, je m'appuie sur quoi ?

**D. : Bien sûr, mais la séquence peut être problématique, car elle produit une sorte de valorisation voire d'auto-promotion du député-réalisateur.**

**FR :** Oui, mais je pense que le bonhomme a un côté un peu ridicule, et il a beau dire qu'on va pousser, on sent bien que ses petits bras ne sont pas tellement musclés, et que c'est lui qui va se prendre une rafale derrière.

**GP :** Et il y a un côté drôle de Jeannette qui entre comme ça, sans que l'on s'y attende, et qui vient voir le député, non pour une requête, mais pour dire comme ça : « nous on est là, on vous soutient ! », alors que tu pourrais penser que c'est un peu le contraire. Il faut aussi ces moments de dérision, comme dans l'Assemblée à la fin, quand Fofana-Salimata dit : « Ce monsieur, il est tout pour moi... et comment il s'appelle déjà ? » C'est une manière de remettre en question la place de François, qui est toujours dans les films un sujet délicat.

**D. : Une chose intéressante dans vos films est que vous vous situez à cheval entre représentation politique et représentation artistique, ce qui vaut éminemment pour François Ruffin, député et personnage. Est-ce quelque chose que vous discutez en amont ?**

**FR :** Deux choses. La première, c'est que je me considère comme un représentant de la Nation. Mais déjà avant d'être député : quand dans *Fakir* je faisais des papiers sur les Contrats Emplois Solidarité, les intérimaires, la salle de muscu du quartier Nord et que j'essayais de rendre visible la partie sans doute la moins visible de la Nation, je me considère quelque part comme un représentant de la Nation. Quand je fais *Merci Patron !*, j'essaye de représenter une part de la Nation, les Klur, les ouvriers virés de leurs usines. Donc finalement je vois une vraie continuité dans mon parcours, puisqu'aujourd'hui je continue à essayer de représenter, mais en plus de la radio, de l'écrit ou des images, j'ai la tribune de l'Assemblée Nationale.

La deuxième chose concerne le cadrage que je souhaite : je veux un cadrage par-dessus l'épaule. C'est-à-dire qu'en gros, je me vois comme un passeur, une passerelle qui amène les gens, y compris d'un point de vue de classe, entre le spectateur éduqué du supérieur qui fréquente les salles de cinéma, et les classes populaires à l'écran. Je suis un espèce de passeur entre ces deux mondes-là. Donc je ne veux pas que la caméra soit tournée vers moi, mais qu'elle épouse ma subjectivité. Mon mémoire de Maîtrise portait sur la fausse subjectivité des journalistes : je ne crois pas à l'objectivité ou à la neutralité, je crois à une subjectivité assumée. Quand on voit mon film, je veux que l'on sache de quel point de vue je parle, donc je l'assume. Il me semble donc que le cadrage idéal, c'est ce cadrage à l'épaule.

Cependant, là, ça change un peu, car je suis aussi un député qui essaye de porter une loi, donc j'apparais plus. Il fallait doser pour que je ne devienne pas insupportable, et je pense qu'il y a des spectateurs

qui voient le début du film et qui se disent : « Olala ! On va se taper 1h30 de discours de Ruffin ! » Et puis finalement il y a un glissement au fur et à mesure : au départ, c'est moi qui prend la parole pour les femmes de ménage à l'Assemblée, puis elles viennent se confier dans le bureau, et enfin ce sont elles qui prennent la parole directement à la Tribune. Donc on passe à une forme d'expression directe.

**GP** : C'est une question qu'on est obligé d'avoir à l'esprit quand on est au montage avec Cécile. C'est à la fois un avantage, car François a cette capacité d'imaginer et de mobiliser, d'être en contact avec ces gens, et à la fois un handicap, car on s'est privé de vrais bons moments, car c'était encore « Ruffin qui se met en scène ». Alors que si ce n'avait pas été lui, on ne se serait pas posés la question. Et en même temps, on évite de s'en poser trop aussi : il faut aussi garder cette spontanéité, donc le dosage n'est pas toujours évident, mais c'est un point que l'on a en tête obligatoirement. Ceci dit, j'ai l'impression que sur ce film on entend moins grogner les gens qui te détestent, même dans les cinémas, dans les grands groupes, qui semblent plus preneurs et moins réticents à la présence de François.



**D** : Quand vous vous mettez en scène dans le film on pourrait rapprocher ça d'une pratique existant à la télévision, qui met parfois en scène le journaliste-enquêteur ou journaliste-vedette, par exemple dans des plans de coupe sur les moments d'écoute. On trouve de tels plans d'écoute dans le film, où on voit par exemple François ému. Il y a une manière de jouer de la présence et de l'identification qui pose une question de mesure, avec en ligne de mire la question : est-ce que cette présence fait écran, détourne l'attention de l'interviewé, ou est-ce qu'elle contribue à communiquer quelque chose ? Question de mesure et d'articulation entre différents procédés : vous n'utilisez par contre pas de voix off.

**FR** : Le rôle d'identification, je l'assume. Je suis le fil conducteur, au sens propre, puisque dans *J'veux du soleil* comme dans *Debout les femmes !*, il y a la bagnole que l'on conduit et qui nous mène d'un endroit à l'autre. Je suis le conducteur du film, mais ce n'est pas moi que l'on vient voir.

**D** : Je parlais plus tôt du moment où vous vous parlez au téléphone : vous montrez aussi les coulisses du film, ce qui contribue à créer une forme de proximité avec le spectateur. Il y a dans vos films une part de familiarité et de trivialité qui peut surprendre dans une démarche politique et militante.

**FR** : Justement, je veux éviter que cela soit politique et militant, vraiment.

**D. : C'est pourtant un film qui a une dimension politique. Comment pensez-vous cette articulation, entre l'humour et les revendications ?**

**FR :** Alors je vais dire des conneries, mais le théâtre classique français sépare très clairement la comédie-Molière et la tragédie-Racine. Mais tu as Shakespeare en Grande-Bretagne qui choisit de mêler les deux, le burlesque avec *Falstaff* et la tragédie. C'est peut-être partir dans de grandes théories, mais mon objectif c'est que dans mes films on soit dans une espèce de douche écossaise et que l'on passe du rire aux larmes. Cela vaut aussi pour les niveaux de langage : quand t'es tout seul avec ton pote, tu parles normalement, mais quand tu te retrouves devant les gens, c'est un autre type de langage qui est utilisé. Et puis donner accès aux semi-cuisines du film, cela peut participer à la joie du spectateur : c'était déjà le cas dans *Merci patron !* quand on montrait comment on posait les caméras dans la salle à manger des Klur.

**GP :** Sur cet aspect trivial, je tiens à dire que l'on fait des films populaires. Quand je fais des films, je me demande toujours comment mes voisins vont regarder ça. Cela vient aussi de mon milieu social, de mes origines : chez moi, il n'y avait pas de bouquins, on n'allait pas au cinéma. Je me demande donc comment mon père aurait regardé ce film-là. Quand on met un peu d'humanité, de plaisanterie entre nous, c'est aussi pour moi une manière de ne pas se faire passer pour ce que nous ne sommes pas. Quand on va voir les gens, on est le plus naturel possible pour que le spectateur se retrouve à notre place, qu'il se retrouve dans le film. Cette idée de cinéma populaire me plaît beaucoup, je n'ai pas de problème avec ça.

**D. : Dans le cinéma contemporain, quels films vous semblent à la fois politiques et populaires ?**

**FR :** J'ai quelques figures comme Michael Moore, mais ma formation, ça reste Daniel Mermet et *Là-bas si j'y suis*. Après j'ai une formation « presse écrite », entre *Le Monde Diplo* et *Fakir*. La devise de *Fakir*, c'est : « sérieux sur le fond, drôle sur la forme ». C'est ce que j'essaie de continuer à maintenir : je pense que sur le fond, le film est solide, et sur la forme, ce n'est pas une forme militante, guindée, où l'on viendrait présenter le contenu de notre programme au peuple.

**GP :** Dans le milieu du cinéma, j'ai du mal avec beaucoup de films qui ne me parlent pas, car ils proviennent de gens qui ne vivent pas dans les mêmes milieux que moi, et qui racontent toujours la même histoire. Et à côté de ça, je peux me faire bousculer par des films plus populaires. Cela ne va pas te surprendre, mais j'aime beaucoup ce que fait Ken Loach et je suis toujours attristé que cela soit un mec de 82 ans qui traite de la condition des auxiliaires de vie ou de l'ubérisation de la société avec autant de justesse, alors qu'en France on attend toujours après ces fictions. Il n'y a pas que du mauvais, bien sûr, mais globalement la représentativité de la société telle que moi j'ai l'impression de la vivre, je ne la retrouve pas au cinéma.

**FR :** Oui, enfin je trouve que c'est moins pire au cinéma que dans d'autres domaines. En ce moment je vais moins au cinéma, mais des films comme *Nos batailles* ou *Parasite*... Le truc, c'est que je me sens à l'aise car on est dans une forme de guérilla cinématographique. On a des armes légères, on est hyper-mobiles, on arrive à sortir des films qui témoignent d'un événement à chaud. Je ne suis pas sûr que je me sentirais bien à la tête d'une armée cinématographique, avec des tas de personnes à gérer sur des gros plateaux.

**GP :** Et de façon peut-être un peu pompeuse, cette forme-là, comme quand j'avais fait le film avec Mélenchon, nous oblige à travailler dans la proximité, car il n'y a quasiment pas de preneur de son, sauf pour les scènes de groupe, et cela contribue à

l'identification. Moi j'ai envie que les gens soient bien avec nous, comme nous on est bien avec les gens que l'on est en train de filmer. Qu'ils se retrouvent avec nous dans la bagnole. Ce procédé minimaliste y contribue.

**FR :** Cela m'amène à une autre réflexion, qui touche aussi à ma cuisine, où je tourne les vidéos pour Youtube : c'est comment on passe de l'intime au collectif. Nous on part de notre intimité et on passe au collectif du dehors. Si on entre directement sur le collectif de la lutte, sur la manifestation, c'est plus compliqué. Pour Mermet, jamais je n'ai réussi à faire un sujet sur une manifestation. Parce que ce sont des moments de paroles collectives et partagées, et non des moments où tu viens chercher de l'intime, où tu peux sentir ce qu'il y a de politique dans le vécu.

**D. :** **Ce lien entre l'intime et le politique, on le retrouve dans des choses très concrètes dans les films, comme la lecture des feuilles d'impôts, où on trouve les revenus du ménage, et la manière dont ils sont prélevés par l'Etat.**

**GP :** Tu sais, il n'y a que chez les pauvres que l'on connaît son salaire au centime près. Quand Martine sort son salaire, elle ne va pas se tromper d'un euro.

**FR :** Il y a aussi cette séquence que l'on a gardée car cela montre la polyvalence des métiers : on demande à l'auxiliaire de remplir les feuilles d'impôts des personnes âgées.

**D. :** **Mais ça pourrait sembler rébarbatif, pas très cinématographique.**

**FR :** Victor Hugo a un moment tenté d'amener les chiottes des pauvres à l'Assemblée Nationale. Et finalement, il a renoncé à son discours car il a senti que cela serait malséant à cet endroit. Je pense que c'est ça notre rôle : parler des chiottes. Tu vas dire que je le dis de manière triviale, mais la vie aussi elle est triviale, et il faut porter cette trivialité à l'Assemblée, au cinéma ou dans les arts « nobles ».



# NOTES

↖ *Blair witch project*  
Daniel Myrick et Eduardo Sánchez  
(1999)  
© photo : Haxan films

# ÉTATS GÉNÉRAUX DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS, 2021

LIVING WITH IMPERFECTION

Fréquenter un festival est un peu comme arpenter un territoire déjà balisé (par des programmeurs) pour le reconfigurer. Sauter d'une salle à une autre, d'une section à une autre, c'est tracer à travers un parcours forcément partiel et arbitraire de nouvelles lignes, voir se former au fur et à mesure des régions où s'assemblent les films. C'est aussi, en même temps que son chemin croisent ceux des autres festivalier·e·s, échanger les points de vue, quitte à dévier de sa route et aller un soir du côté de la Hongrie quand on prévoyait de faire un tour au Moyen-Orient. Village aussi pauvre en rues que riche en séances et en discussions : c'est ça Lussas. Étant deux cette année à arpenter le territoire lussassois, nous nous étions répartis entre des sections consacrées à une production documentaire récente et celles proposant des rétrospectives. Mais les régions n'obéissent pas à la géographie et à la chronologie, elles sont avant tout mentales, leurs frontières sont critiques et non thématiques.

À la suite d'un film d'Antoine Polin commenté ci-dessous, mais aussi du séminaire *À l'école buissonnière* mettant l'accent sur l'impossibilité de réduire la pratique du documentaire à une méthode unique et établie, l'on pourrait dire que la région la plus riche et marquante était constituée de films imparfaits dans leur forme, impurs dans leur démarche, irréductibles dans leur désir et leurs attachements – autant de manières de rester fidèle à une ouverture au monde dans laquelle le documentaire trouve sinon sa raison d'être au moins sa vitalité. Lors des échanges suivant les projections, on a pu entendre à l'occasion certains cinéastes revendiquer comme un parti pris le refus de recourir à des entretiens pour se placer du côté de l'observation ou de l'immersion : mais sans relation l'observation parfois s'appauvrit, et il arrive ainsi, comme dans *Le dernier refuge* d'Ousmane Samassékou, que la scène la plus puissante d'un film soit celle où un personnage d'habitude filmé « en situation » s'adresse directement au filmeur, rompant du même coup le dispositif prévu. D'autres ont pu déclarer avoir « cherché le cinéma » au moment de tourner, comme si le regard se légitimait en faisant rentrer le réel dans un carcan dramaturgique et formel au lieu laisser les gangues se briser sur le réel et ses habitants.

écrit par **Chloé Vurpillot** et  
**Romain Lefebvre**

Les régions où l'on respire un peu mieux sont peut-être celles où il n'y a pas d'école et de formes figées, mais du contact, des pas de côtés, des recherches toujours singulières qui peuvent passer par la construction d'une relation ou d'une distance avec l'autre, par une orientation vers les sciences humaines, par un souci de restituer sur une pellicule le mouvement du monde, etc. Sans exhaustivité, ce compte-rendu redessine ainsi un territoire constitué au fil des séances par les œuvres qui nous ont retenu-e-s. Aux cinéastes qui doivent vendre leurs films sur dossier, il est demandé de réfléchir, de mesurer, de rassurer, d'avoir l'air de professionnels qui savent de ce qu'ils font. Mais il faut accepter pour les films la part d'imperfection et d'ignorance. Pour le festivalier aussi qui, après avoir vu celle filmée par Arthur et Corinne Cantrill, sèche une séance le temps d'aller se mouiller sous une cascade à quelques centaines de mètres des salles du festival. C'est aussi ça, Lussas : le temps d'une semaine, sous le soleil d'Ardèche, faire se rencontrer le cinéma et la vie.

### **À pas aveugles – Christophe Cognet**

*À pas aveugles*, de Christophe Cognet, prend la forme d'une enquête sur les quelques photographies qui ont été prises clandestinement dans les camps de concentration, *via* un retour sur les lieux. Tenant en mains de grandes plaques de verre où il a fait imprimer les images en question, le cinéaste parcourt l'espace actuel des camps à la recherche de l'emplacement où elles ont pu être prises, partageant observations et hypothèses avec différents historiens ou guides qui l'accompagnent. Troquant le commentaire en voix off pour la recherche *in situ*, excluant les trop faciles effets de



← **À pas aveugles**  
Christophe Cognet (2021)

dramatisation, le film accompagne l'effort d'attention de ses protagonistes, effort qui gagne progressivement le spectateur découvrant les récits entourant chaque photo : la façon dont elle a été faite, l'histoire des sujets y apparaissant, la manière dont ces clichés ont pu être sortis de l'enceinte des camps pour nous parvenir.

Le début laisse toutefois affleurer un risque : en visant la superposition de l'image d'hier et du lieu d'aujourd'hui, la démarche semble s'orienter vers une forme de fétichisation ou d'absolutisation du visible, suggérant un lien entre la possibilité d'opérer cette superposition et la puissance d'attestation des images. Or, comme le fait entendre le film lui-même, une photographie n'est jamais que la saisie d'une demi-seconde, c'est-à-dire d'une partie infime de la réalité, réalité qui excède toute mise en visibilité [1]. Mais Christophe Cognet se sort sans mal de ce possible écueil, *À pas aveugles* faisant une large place aux jeux du visible et de l'invisible. Cela passe

[1] On songe ici aux controverses qui avaient entouré l'exposition *Mémoires des camps*, en 2001, notamment au reproche porté par Gérard Wajcman de vouloir faire reposer la preuve sur le visible. Voir la discussion qu'en propose Jacques Rancière (montrant qu'en l'occurrence c'est l'auteur du reproche qui, tout en s'attaquant aux images, leur prêtait une prétention à représenter la totalité de la réalité) dans *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008, p. 99.

notamment par l'ouverture des images à une dimension interprétative, lorsque réalisateur et historiens, face à la mauvaise définition d'un cliché, se confrontent aux limites de la vision et du savoir. Mais, plus généralement, par la manière de faire valoir l'entour de l'image plus que sa fixation, d'accompagner le geste de se mettre à la place des photographes (à l'endroit où auraient été pris les clichés) par un véritable cheminement du regard.

C'est ce qu'éclaire la réflexion autour d'une image d'Auschwitz, soulignant que celle-ci, où l'on voit un groupe de femmes et d'enfants en train d'ôter leurs vêtements, si elle ne montre pas le crime lui-même, a néanmoins été prise depuis le lieu où il s'apprête à être commis, l'intérieur d'une chambre à gaz. Ce à quoi s'ajoute le fait que la photo a été prise à l'aveugle, par un photographe tenant son appareil à bout de bras et s'en remettant à son objectif. Loin de tout réduire au visible, le film en élargit ainsi l'appréhension et transfère en partie sa puissance d'attestation vers le lieu et les corps. La trace visuelle renvoie à une trace physique qui, tout en étant indépendante, suppose en même temps une discipline du regard : de celui qui a pris la photo, sans doute, mais aussi de ceux qui, réalisateur comme spectateurs, ne peuvent saisir l'événement qu'en regardant derrière et autour de l'image, percevant cela même qu'elle ne montre pas.

Les plaques de verre s'avèrent elles aussi un outil d'ouverture : offrant la possibilité de voir le passé et le présent en transparence, elles donnent aussi à Cognet le moyen de travailler l'espace en filmant le mouvement qui conduit à la superposition de l'image et du lieu dans le même cadrage, tout en maintenant une forme de jeu une fois celle-ci accomplie (la transparence impliquant une coexistence qui n'aurait pas pu être rendue sensible par le simple montage de la photographie et de l'espace actuel). En inscrivant le regard dans l'espace, jouant des décalages du visible, *À pas aveugles* devient ainsi une méditation en acte sur l'idée que des événements, mais aussi leurs images, *ont eu lieu*.

### ***Living with imperfection* – Antoine Polin**

*Living with imperfection* s'avance sur un paradoxe formel : Antoine Polin, alors qu'il centre ses plans sur son personnage et le saisit la plupart du temps dans un lieu étroit, entre les murs de son appartement, a fait le choix de tourner en Scope. C'est que son film, à travers le portrait du pianiste Ran Blake, est aussi une occasion de creuser les liens du visible et de l'invisible : filmer Ran Blake, c'est confronter la mesure de l'espace physique et celle d'un imaginaire qui ne cesse de le doubler et de l'étendre. Sous l'œil du cinéaste, le musicien apparaît en effet comme un être dont la vie se déroule en compagnie de films (les films noirs qu'il affectionne particulièrement), d'artistes adorés, et de souvenirs toujours vifs.

Comme le montre une séquence où il se livre à une improvisation, il y a en Ran Blake un côté médiumnique. Tandis que ses doigts experts s'activent, Antoine Polin zoome sur le visage du pianiste qui, paupières closes, se lance dans l'évocation d'une scène du *Boucher* de Chabrol. Un cadre serré glisse vers les mains, revient au visage, avant de s'orienter vers un photogramme du film *The Spiral Staircase*, fixé au mur dans un cadre juste derrière la tête du personnage. Mouvement de caméra qui exprime avec une simplicité gracieuse le lien entre la musique sortant des mains et les images qui, passant dans ou derrière sa tête, le transportent ; avant que Ran Blake ne termine et ne rouvre les yeux en s'étonnant d'être chez lui, comme au sortir d'une transe.

La dialectique entre le resserrement sur le personnage et l'extension produite par son imaginaire est d'autant plus importante

que Ran Blake est un homme âgé, au corps affaibli, qui passe la plupart du temps au lit, se déplace avec l'aide d'un déambulateur, et interrompt une session d'enregistrement en s'allongeant par terre pour récupérer. Œuvre particulièrement prisée de Ran Blake, suscitant chez lui un engouement physique (il faut voir la scène irrésistible où il la regarde activement depuis son lit), *The Spiral Staircase* fournit également un thème au film d'Antoine Polin. Comme l'héroïne sourde-muette du film de Siodmak, Ran Blake est un être imparfait : or son art, avant même d'être musical, est de vivre une existence où les déficiences apparentes sont aussi le ressort d'intensités singulières.

Au fil d'une séquence où le pianiste évoque avec émotion son attachement professionnel et sentimental à la chanteuse Jeanne Lee, Antoine Polin se permet de faire le point sur la tête de son chat Dektor, avant de cadrer Blake entre une bouteille de Jack Daniels et ce félin à l'allure quelque peu singulière (une tonte effectuée pour raison médicale le rend parfaitement accordé à l'imperfection de son maître). Le charme du portrait doit beaucoup à la position à la fois sensible et amusée depuis laquelle le réalisateur approche son personnage, laissant poindre profondeur et délicatesse tout en relevant avec malice obsessions et idiosyncrasies. Jamais de moquerie dans le regard, mais une irrévérence qui convient à l'esprit du musicien, à la conscience assumée de ses propres travers et des éléments qui composent son univers.

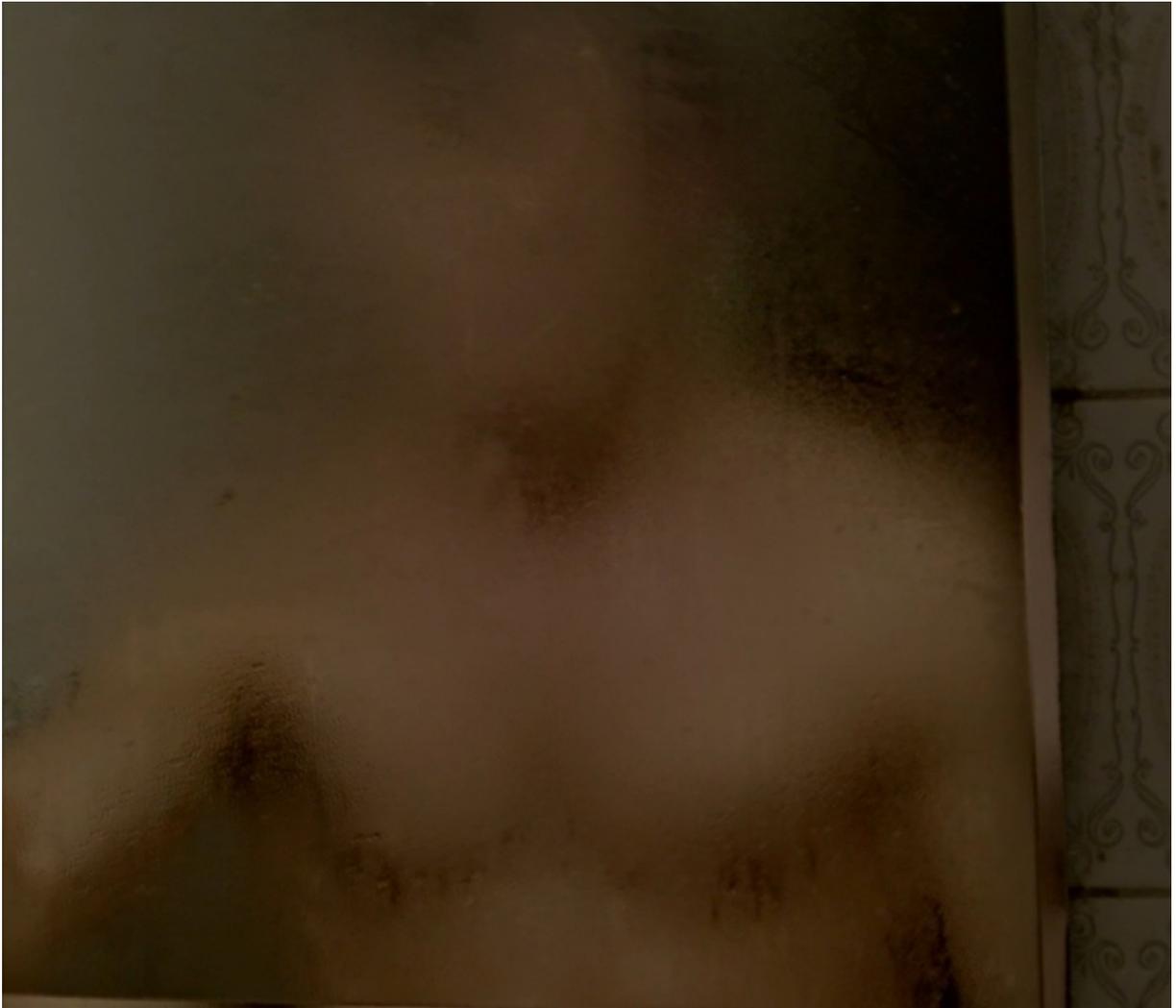
À New-York où il est venu donner un concert, au moment de s'allonger sur un lit d'hôtel vide, Ran Blake invoque le nom de son chat, indique l'endroit du lit où celui-ci se trouverait s'il était présent. Détail qui, mieux que tout, exprime le caractère d'un être à la fois habitant de son petit monde et habité par lui, le transportant partout, remplissant l'espace des chambres et le noir des salles de concert de visions familières – souvent, à n'en pas douter, en cinémascope.



### ***Silent voice* – Reka Valerik**

En filmant dans un format étroit (en 4:3) un corps athlétique et fermé, le portrait que compose Reka Valerik pourrait s'opposer terme à terme à celui de *Living with imperfection*. *Silent Voice* suit Khavaj peu après son arrivée en Belgique, le tchéchène et champion de MMA (*Mixed Martial Arts*) ayant fui son pays pour échapper aux persécutions envers les homosexuels, en particulier aux menaces de mort de son frère. Pour préserver son anonymat et éviter de le mettre en danger, son visage n'est jamais filmé : il se maintient au bord du cadre ou dans l'ombre. En imposant une manière atypique de filmer, la contrainte éthique s'avère productive, faisant porter l'accent sur le corps.

↑ *Living with imperfection*  
Antoine Polin (2021)



Celui-ci apparaît extrêmement puissant, musclé. Khavaj se livre au quotidien à des exercices physiques, il lui arrive en marchant d'agripper un lampadaire pour se hisser à l'horizontale à la force des bras. Seulement ces démonstrations de force semblent à la fois l'expression et l'évacuation de sa tension interne. Une orthophoniste, dans la séquence d'ouverture, essaie de l'aider à parler, à émettre le moindre son, mais le jeune homme qui souffre d'une aphonie psychogène n'y parvient pas. Des plans s'attardent sur sa main caressant son cou, comme pour aider la voix à glisser, tandis que de sa gorge ne sortent que de brefs claquements sourds. Khavaj semble littéralement manquer d'air, et rien ne sort de son corps contracté à l'extrême.

↑ *Silent Voice*  
Reka Valerik (2020)

Des moments récurrents où Khavaj écoute des messages vocaux de sa mère, inquiète pour lui et lui demandant d'envoyer des nouvelles, font ressortir sa position difficile, entre un changement d'identité nécessaire pour survivre et l'obligation de rompre ses attachements. Cette mère, tout en pleurant et en exprimant des sentiments forts, reprend parfois à son compte des valeurs oppressantes, parlant de la "maladie" de son fils, d'un mollah qui pourrait le soigner. Elle se fait parfois dure, disant qu'il est mort pour elle, avant de rappeler pour s'excuser. Lui endure, dans un silence doublement forcé, car répondre, si cela était physiquement possible, serait encore courir le risque que l'on utilise sa mère pour remonter jusqu'à lui, et qu'il faut soupçonner sa famille elle-même de lui vouloir du mal.

Dans cet état de repli, l'éviction du visage de Khavaj a néanmoins un autre effet que la mise en avant du corps : elle déporte l'attention vers les visages de ceux qui l'entourent. L'orthophoniste d'abord, puis le membre de l'association qui vient en aide aux réfugiés

homosexuels, enfin Luka, un nouvel ami. Un phénomène de transfert les charge d'une valeur supplémentaire, donnant la sensation que le chemin vers de parole, vers son propre visage, passe par ces moments d'échanges où les regards bienveillants tentent de faire contrepoint à la méfiance accumulée.

Khavaj se rend aussi sur le lieu de travail de Luka, au Planétarium. Dans la confrontation de la contraction extrême, de l'exiguïté des chambres d'hôtel et du cadre resserré à l'immensité de l'espace, le film semble offrir un répit, ouvrir la voie à un apaisement. S'il n'y a dans l'espace ni air ni son, il y a peut-être pour le jeune homme l'occasion d'échapper à la gravité qui l'accable. Un vieux pianiste étendait l'espace à la mesure de son imaginaire : c'est ici l'élargissement du monde qui desserre l'étau mental autour d'un jeune sportif.

### ***Les enfants terribles* – Ahmet Necdet Çupur**

Constituant la périphérie de *Silent Voice*, les relations familiales sont au centre du film d'Ahmet Necdet Çupur, *Les Enfants terribles*. Résidant en France, le réalisateur filme lors de ses retours en Turquie les rapports tumultueux entre ses parents et sa fratrie : son frère Mahmut, qui travaille au Koweït et veut se libérer d'un mariage arrangé avec Néhazat (épouse qui vit chez ses parents), et sa sœur Zeynep, qui désire pour sa part étudier à Istanbul en revendiquant être l'égal des garçons. Face à la volonté de sa fille, la mère avance que Dieu a créé les hommes et les femmes pour une bonne raison, et qu'il convient de rester à la place où il nous a mis. Zeynep persiste et affirme qu'elle ne se taira jamais, la mère conclue qu'elle se taira avec une balle dans la tête. Et la séquence de s'achever par un plan large de Zeynep regardant sa mère prier, et des gros plans s'attardant sur le visage de chacune.

Le film doit sa force de percussive à ces séquences où les échanges d'arguments entre générations semblent irrémédiablement achopper sur un désaccord – ce qu'appuie le choix formel récurrent (mais pas systématique) de cadrer séparément les partis en présence. En même temps que les limites de la conversation, c'est l'autorité des parents qui apparaît, et l'absurdité des traditions qu'ils souhaitent imposer à leur progéniture.

La dureté des paroles, le caractère orageux ou glaçant des échanges sont heureusement allégés par la vivacité d'esprit des enfants, de Zeynep disant à sa mère que si Dieu souhaite que l'on reste là où l'on est elle aurait dû rester dans son ventre, à Mahmut contrecarrant le propos d'un imam avançant qu'il faut suivre la volonté de Dieu et garder sa femme en pointant que c'est après avoir prié Dieu que le frère de Néhazat est venu la chercher pour la ramener dans sa famille, ce dont on peut déduire que Dieu semble vouloir la fin du mariage (manœuvre rhétorique provoquant un sourire de sa sœur). En mettant en discussion ce dont on ne discute pas, frère et sœur opposent leur vitalité à des coutumes mortifères qui font disposer des êtres comme des objets, à l'image de la mère déclarant qu'il serait mieux que la femme de Mahmut soit morte alors même que celle-ci se trouve assise à ses côtés, ou pensant à la somme qu'il faudra verser à la belle-famille en cas de divorce.

Zeynep le dit en réaction à sa mère qui soutient qu'il faut voter aux élections pour un candidat de plus soixante ans, âge avant lequel on n'atteint pas selon elle la sagesse : les vieux sont ici bêtes et fermés. Cependant une scène précédente montre Zeynep s'étonner elle-même d'avoir mis dans l'urne le bulletin que son père (dont une scène suggère l'adhésion à Erdogan) lui avait glissé dans la poche. Alors qu'elle s'inscrit à un cours par correspondance et que son interlocuteur souligne qu'il faudra travailler plus dur que les autres car

elle n'a jusqu'ici jamais étudié les mathématiques, le film se termine sur son visage. L'espoir est permis, mais pas sans ignorer la détermination nécessaire contre les déterminismes.

### **Soy Libre – Laure Portier**

Les rapports familiaux et la quête de liberté sont également au cœur de *Soy Libre*, mais selon un tout autre dispositif qui place en son cœur la relation filmeuse-filmé. Laissant les parents hors-champ, Laure Portier tourne son objectif vers son frère Arnaud. Le ton est d'emblée donné par une séquence tournée quand Arnaud était encore adolescent : alors qu'il répond à une question sur la vie en cité en parlant de Sarkozy, sa sœur lui fait remarquer qu'il n'est pas en train de parler à un journaliste, faisant valoir leur lien personnel pour passer d'une parole policée (Sarkozy appréciera) à une parole libre. Si, au moment où il retrace un passé douloureux le conduisant de maltraitance en abandon, des foyers en prison, Arnaud se fend d'un amer « C'est beau la famille », il n'en reste donc pas moins que le film se construit dans le jeu entre rapport intime et rapport filmique.

*Soy Libre* substitue au régime du question-réponse de l'intervieweur et de l'interviewé une relation plus horizontale, où chacun peut faire preuve de répondant. La familiarité laisse place à quelques confrontations, à de la chamaillerie, comme dans cette scène très amusante où, subissant la moquerie de Laure, Arnaud se sent tenu d'expliquer pourquoi il n'arrive pas à faire démarrer un scooter volé. Le geste de la réalisatrice cependant consiste bien à aller vers ce frère pour chercher à faire émerger une parole, parvenir peut-être à mieux connaître un proche dont elle a vécu éloignée (Arnaud est en réalité un demi-frère, né d'un père différent) et qui semble toujours prêt à se dérober.

Arnaud semble toujours en partie rétif au dispositif et au regard de sa sœur, se plaignant qu'elle le fasse parler en restant debout sur un tronc, ou lui demandant d'arrêter de filmer alors même qu'il l'avait fait venir pour cela. De fait, filmer ce frère implique aussi pour Laure Portier de lui laisser du champ, de faire droit à une distance constitutive de la relation, jusqu'à abandonner le film au « personnage ». C'est parfois, sur des images montrant Arnaud s'adonnant au sport et tapant dans un punching-ball, laisser entendre sa voix pour court-circuiter les pensées du spectateur. Ou, plus encore, lorsqu'il part s'installer en Espagne puis au Pérou, lui confier une caméra pour qu'il se filme lui-même, manière de poursuivre la relation et le film dans l'absence même.

Par un plan de la nuque d'Arnaud au guidon d'une moto et au son brut du vent, le début du film se place dans l'énergie de son personnage, indice que Laure Portier se préoccupe moins d'une belle forme que de suivre l'impulsion d'Arnaud, pour mieux faire sentir le mouvement intérieur qui l'anime. Car Arnaud, sous ses allures de dur, prend de l'épaisseur, se révèle à plusieurs égards tiraillé entre colère, pulsion de destruction (qu'une séquence charge d'une dimension collective et politique, lorsqu'il se joint à des émeutiers au Pérou), et douceur, sensibilité (qui jaillit lors d'un moment déchirant le montrant au chevet de sa grand-mère malade).

Ce tiraillement s'exprime aussi dans le rapport à la solitude, à la fois provoquée et subie. Alors qu'il rechigne à être filmé par sa sœur, Arnaud s'empare avec assiduité de la caméra qu'elle lui a confiée, composant des plans en la plaçant à distance, enregistrant ses activités et confiant certaines pensées, comme s'il y trouvait le moyen de conjurer un isolement encore accru par le fait de se trouver dans des pays étrangers. Peut-être s'agit-il aussi d'une manière d'inscrire sa présence, comme il l'avait fait avant de quitter la rue où il habitait



en France, prenant le temps de suspendre une paire de basket à des fils électriques.

↑ *Soy Libre*  
Laure Portier (2021)

Toujours près de s'en aller, Arnaud témoigne du souci d'être présent, et la beauté du geste de Laure Portier tient notamment à sa manière de s'accorder à ce frère, tentant de retenir quelque chose de lui sans pour autant le retenir, ni le figer. Suivre l'impulsion signifie aussi ne jamais considérer Arnaud comme un objet d'étude social ou psychologique, pour le laisser déployer sa trajectoire personnelle, suivre une quête à la fois humble et vertigineuse, qui transparait peut-être dans ce rêve apparemment simple : avoir une copine tout en étant libre. Mais la force tient à quelque chose d'autre. À Arnaud qui se plaint qu'elle filme certains moments qu'il trouve inintéressants, Laure répond « C'est la vie, quoi ». En travaillant à partir de sa relation avec son demi-frère, Laure Portier fait mieux que du « cinéma », elle brouille les frontières avec la vie pour la laisser passer dans les images. La quête de liberté est aussi là : dans la manière de faire des films.

**Romain Lefebvre**

\* \* \*

Les festivalier·e·s, au cours des trois premiers jours du festival des Etats Généraux du film documentaire de Lussas pouvaient suivre le parcours tracé par Federico Rossin. Après une année et demie passée loin des salles, le programmateur revenait ainsi au dialogue filé à la fois entre les films, les séances et les spectateur·ice·s à travers les deux cycles qu'il anime depuis plusieurs années dans le village ardéchois : **Histoire de doc** et **Fragment d'une œuvre**.

### **Histoire de doc : Hongrie**

Depuis déjà quelques temps, au fil de ses programmations, Federico Rossin travaille à une histoire des pays socialistes d'Europe de l'Est, c'est-à-dire, pour reprendre ses mots, de pays qui n'existent plus. La Hongrie succède ainsi à la Pologne (2017), à la République démocratique allemande (2018) et à la Yougoslavie (2019). Dans ce contexte, la Hongrie fait figure d'exception. Deuxième pays d'Europe à mettre en place un régime communiste révolutionnaire, en 1919,

écrasé au bout de six mois par le gouvernement contre-révolutionnaire aristocrate appuyé par la Serbie, la Roumanie et la France, l'histoire de la Hongrie est également marquée par l'alliance gouvernementale avec les Nazis et l'accession au pouvoir du parti nationaliste des Croix fléchées, majoritaire depuis 1939 et jusqu'à la fin de la guerre. L'après-guerre correspond à une période profondément stalinienne aboutissant à un soulèvement populaire à la fin de l'année 1956, face auquel se forme un contre-gouvernement mené par János Kádár, qui soutient la répression soviétique de l'insurrection de Budapest, accédant ainsi à la tête du pays jusqu'en 1988. L'allégeance du gouvernement au régime soviétique permet en échange une libéralisation de l'économie, et la Hongrie vit ainsi sous un régime hybride qui repose sur un double discours que viennent mettre en lumière différents films du programme.

Ce cadre singulier donne lieu à des expériences culturelles inédites, parmi lesquelles figure le Béla Balász Studio (BBS), auquel Federico Rossin a consacré l'ensemble de cette programmation. Étant donné la difficile insertion professionnelle des jeunes issus de l'école de cinéma étatique, un groupe se réunit en 1958 autour du scénariste György Palásthy, donnant naissance à une première version du Stúdió qui emprunte son nom au célèbre théoricien du cinéma. Ne parvenant pas à dépasser le stade du ciné-club, l'expérience se termine rapidement. Trois ans plus tard, le BBS est reconstitué par un deuxième groupe, réunissant au sein de la même promotion l'ensemble des cinéastes et chefs-opérateurs qui formeront la Nouvelle Vague hongroise. Iels obtiennent du Ministère de la culture des fonds leur permettant de financer une dizaine de films par an. Le Stúdió ainsi formé fonctionnait en atelier de production autogéré duquel les membres passifs étaient écartés. Chaque membre prenait ainsi part à l'ensemble des phases de production d'un film, tournant sur chaque poste, dans un environnement où la dimension pratique allait de pair avec la réflexion théorique à travers des projections de films venus du monde entier et des conférences interdisciplinaires. En vingt-cinq films, extraits d'une période allant de 1962 à 1981, la programmation de Federico Rossin balayait les grands mouvements d'un laboratoire collectif d'expérimentations dont la richesse et la diversité fut remarquable.

Le BBS connaît deux grandes périodes : une première, assez formaliste et expérimentale, influencée par la Nouvelle Vague française, durant laquelle le court-métrage est avant tout une formation pour passer au long. Une première séance, composée de huit courts-métrages, lui était consacrée. Elle fonctionnait en deux temps, l'un, plutôt moderniste, faisait dialoguer deux films sur la jeunesse (*Toi – film d'amour* (*Te – Szerelmesfilm*), István Szabó, 1962, et *Le monde nous appartient* (*Miénk a világ*), Ferenc Kardos, 1963) et deux sur la vieillesse (*Solitude* (*Egyedül*), Sándor Sára, 1963) et *Portrait d'un homme* (*Férfiackép*), Imre Gyöngyössi, 1964). Aux deux premiers films non narratifs célébrant la beauté, la fraîcheur de la jeunesse, ses émois amoureux et ses amitiés, se traduisant par une série de procédés formels ludiques et réflexifs, répondaient les deux suivants, construits autour de voix-off, pour le premier celles de différents protagonistes, et pour le deuxième d'un commentaire écrit par le cinéaste. Les deux films sont empreints d'une certaine gravité que la vieillesse charrie, mais la réflexion sur l'isolement et la fin de vie que portent *Solitude* et *Portrait d'un homme* permet aussi le dialogue intergénérationnel. Les films sont également porteurs d'une certaine beauté, qui jaillit dans la composition des plans du premier, et dans le commentaire du second, hommage que le cinéaste rend à son père, le médecin de campagne que le film suit.

La séance laissait ensuite place à quatre films plus expérimentaux, d'une très grande beauté formelle, que l'on retiendra particulièrement : *Tisza – Esquisses automnales* (*Tisza - őszi vázlatok*, István Gaál,



← *Toi – film d’amour*  
 (Te – Szerelmesfilm)  
 István Szabó (1962)

1963), *Fascination (Igézet, István Bácknai Lauró, 1963)*, *Le Testament, (Testamentum, István Ventilla, 1965)* et *Élégie (Elégia Zoltán Huszárík, 1965)*. Cette entrée en matière se terminait en apothéose avec la projection de ce dernier, œuvre au montage dense et aux jeux optiques nombreux qui fait le récit du lien de l’homme au cheval, qu’il soit de trait, de guerre, de course, de cirque, ou encore élevé et tué pour sa chair, proposant ainsi une histoire de l’humanité dans laquelle les camps d’extermination apparaissent en creux.

En huit films, le ton du BBS est donné : une production riche, marquée par une grande diversité d’influences cinématographiques et extra-cinématographiques, mais aussi une très grande liberté de ton.

À cette première période succèdent les œuvres du « groupe du film sociologique ». Celui-ci émerge alors que le Stúdió prend un tournant, dès 1967-68, abordant le court-métrage en tant que forme autonome. L’approche politique du cinéma évolue à la suite de 1968 : la recherche formelle ne satisfait plus les jeunes cinéastes qui cherchent à analyser la société à travers le cinéma direct, laissant toutefois la porte ouverte à nombre d’hybridations poétiques : fiction, improvisation, expérimentation plastique. En effet, *Rendez-vous (Találkozás, Judit Elek, 1963)*, *Coureur de fond (Hosszú futásodra mindig számíthatunk, Gyula Gazdag, 1968)* et *Torse archaïque (Archaikus Torzó, Péter Dobai, 1971)* pour autant qu’ils cherchent à retranscrire au cinéma les méthodes scientifiques de la sociologie, reposent aussi sur un mélange de réflexivité et d’humour, faisant se côtoyer mise en scène et improvisation. L’enquête sur la mort prématurée d’un jeune homme (*Lunes de miel (Nászutak, György Szomjas, 1970)*) permet de faire le récit d’un phénomène social de l’époque, celui des jeunes filles hongroises qui couchent avec des touristes italiens en qui elles fondent l’espoir d’une vie meilleure, de celle que la société occidentale vante dans ses réclames. La puissance des témoignages est ce qui marque le plus dans cette période, que ce soit celui d’une jeune femme Rom, dans *Maternité (Anyaság, Ferenc Grunwalsky, 1973)*, ou d’un jeune ouvrier dans *Princesse en haillons et en lambeaux (Rongyos hercegnő, István Dárday, 1975)*. À ce dernier film, qui met au jour le hiatus existant, dans la société communiste, entre dirigeants et dirigés, organisateurs et participants, répondait le suivant, *Centaure (Kentaur, Tamás Sezentjőby, 1973-2009)*, un détournement dans la veine situationniste, qui, par le truchement de la post-synchronisation, met dans la bouche des travailleur-se-s des discours pleins d’une lourde terminologie politique et philosophique. Confisqué à l’état de montage de travail, ce film fut sauvé par le directeur de l’école qui en conserva une copie.

Le point d'orgue de ce focus, qui ne nous éloigne guère de cette réflexion sur les écarts entre les différentes strates de la société hongroise, est certainement le long-métrage *La Décision (A határozat)*, Judit Ember, Gyula Gazdag, 1972). Le directeur d'une ferme collective, mandaté pour résoudre ses problèmes de gestion, déplaît au Parti. Fomentant son éviction, qui doit être votée par les membres de la communauté, ils font appel à Gazdag et Ember pour filmer ce qui devait être une action exemplaire, une réprimande publique. En résulte un grand film politique qui met au jour l'arrogance et les stratégies des dirigeants, tellement sûrs de l'efficacité de leur manipulation qu'ils croient pouvoir se reposer sans inquiétude sur le système démocratique. Le film retranscrit la quasi-intégralité de la réunion publique, saisissant en direct la débâcle des membres du Parti. Stupéfaits par l'issue du débat, ils cherchent à se raccrocher à un vice de procédure (inexistant) avant de devoir assumer la décision. Cette séquence maîtresse est encadrée par deux discussions privées, en comité réduit, des bureaucrates. La première expose le plan, la dernière revient sur l'échec, mais les hommes n'ont rien perdu de leur superbe. C'est cette confiance démesurée qui permet aux cinéastes d'enregistrer leur machination, qui ne va pas sans une part d'auto mise en scène et un sentiment de maîtrise complète de la situation, jusque sur le film même. Celui-ci sera censuré, mais diffusé à titre didactique auprès des cadres du Parti.

La dernière séance, la plus expérimentale de toutes, offrait un florilège réjouissant du tournant esthétique du BBS. On retiendra particulièrement la symphonie urbaine du *Réveillon du Nouvel An (Szilveszter)*, Elemér Ragályi, 1974), quelque part entre *A propos de Nice* (Jean Vigo, 1930) et *Heiligabend auf St. Pauli* (Klaus Wildenhahn, 1967) ; et les expérimentations de Zoltán Jeney (**Round**, 1975) et Dóra Maurer (*Tercets, (Triolák)*, 1981) qui cherchent tous deux à éprouver les limites de l'image et du cadre, l'un par des mouvements verticaux associés à une musique dodécaphonique, l'autre à des mouvements horizontaux qui explorent l'atelier de l'artiste.

Près de trois cents cinéastes auront œuvré au sein du Stúdió, dont les dernières années, avant de n'être plus qu'un centre de recherche et d'archives, verront notamment les débuts de Béla Tarr. Durant près de cinquante ans, plus de cinq cents films d'une très grande diversité y ont été réalisés, témoignant de la vitalité des recherches et du travail collectif. Cette expérience inédite au sein de l'histoire du cinéma mondiale est aussi caractérisée par une grande liberté, laissant aux artistes la possibilité d'expérimenter sans limites aucune : la possibilité laissée aux films d'exister ne se décidait qu'à l'issue de leur réalisation, aucune censure n'était opérée en amont (dans l'histoire du Stúdió, seuls deux films en firent l'expérience).

### **Fragment d'une œuvre : Arthur et Corinne Cantrill**

Né.e.s respectivement en 1938 et 1928, Arthur et Corinne Cantrill ont réalisé plus d'une centaine de films en cinquante ans d'activité, dont quelques films d'animation réalisés avec leur fils autiste, Ivor Cantrill. Parallèlement à leur activité de cinéastes, iels ont édité, de 1971 à 2000, une revue de cinéma : *Cantrills filmnotes*, dont une collection est consultable en France auprès du distributeur Light Cone. Guère intéressé.e.s par le verbiage sur l'image, la revue écarte l'analyse pour laisser place à des interviews et écrits d'artistes, se concentrant sur le cinéma expérimental, l'art vidéo, les installations et performances.

La découverte en salles de ces films était une chance inestimable, les cinéastes étant intransigeants sur les conditions de visibilité de leurs œuvres, notamment quant à la question du format de diffusion, étant formellement opposés à la numérisation. Ce programme était

divisé en deux séances : une projection de quatre films l'après-midi était précédée d'une ciné-conférence, rencontre matinale permettant de contextualiser une œuvre, à part dans le cinéma expérimental australien très proche du *New American Cinema*. Commenant leur carrière avec des films pédagogiques pour la *Australian Broadcasting Company*, Arthur et Corinne Cantrill débarquent à Londres dans les années 60, où ils découvrent de nombreux films expérimentaux. Iels prennent alors la décision d'arrêter de faire produire leurs films par d'autres, et de maîtriser l'ensemble de la chaîne de production. Après Londres, iels séjournent deux ans aux Etats-Unis, et leur cinéma prend un nouveau tournant à leur retour en Australie, où ils entament une recherche autour d'un cinéma analogique au mouvement de la Terre, cherchant à montrer l'épaisseur du temps par le biais de la couleur, et à retranscrire l'expérience sensible par le film, tout en essayant de s'affranchir d'une représentation folklorique des paysages australiens.

Leur travail se concentre essentiellement sur une tentative de faire adhérer la technique à l'organique, tout en ne laissant aucune place au hasard. Leur œuvre évolue au fil des années cherchant à s'émanciper d'un point de vue anthropomorphique, proposant un regard, où le corps se fait nature. La ciné-conférence du matin, en quelques extraits, donnait un aperçu de la richesse formelle de cette œuvre et de la manière dont ces recherches pouvaient se traduire à l'image.

*Corporeal* (1983) est un film à deux écrans, fonctionnant sur un dispositif a priori très simple, mais dont l'effet est saisissant : la caméra a tout simplement été posée sur le ventre de Corinne Cantrill, bougeant au rythme de son souffle. Bien avant cela, dès leur retour de Londres, la caméra avait déjà quitté son pied, comme en témoigne *Bouddi* (1970). Le contact avec la musique et la culture aborigène se fait de plus en plus fort et la célébration de l'arrivée du printemps dans le bush se fait au rythme d'un chant rituel. Progressivement, il s'agit de tendre à désenclaver les savoirs, abolir les classifications.

Iels réalisent la même année *Earth message* (1970), premier opus de la tétralogie *Touching the Earth*. La contemplation de la faune et de la flore y est accompagnée par de la musique aborigène. Cet attrait pour la culture aborigène, à laquelle iels s'intéressent sans aucune perspective anthropologique ni scientifique, se retrouve dans *At Uluru* (1978), leur premier long-métrage, un film optimiste sur ce lieu dont iels ne savent pas grand-chose à l'époque. Le film adopte une certaine distance qui ne nous amène jamais trop près du monolithe, sauf dans une séquence. Lieu sacré aborigène aujourd'hui protégé, Uluru (baptisé Ayers Rock par les colons) fut longtemps pris d'assaut par les touristes et les grimpeurs. Uluru étant situé dans un environnement désertique où les 50°C sont facilement atteints, il est nécessaire de mettre en place un protocole de travail, que le film retranscrit. Aujourd'hui, les Aborigènes refusent l'existence et la diffusion de toute image des lieux sacrés faites par des non-Blancs et, dans ce contexte, les Cantrill sont très frileux à l'idée de montrer certains films.

En outre, le travail d'Arthur et Corinne Cantrill repose sur de nombreuses recherches formelles passant notamment par la pellicule elle-même. Chez elleux, le travail de laboratoire n'est pas beauté gratuite mais nécessité, et passe par l'invention de dispositifs artisanaux et le réemploi de techniques anciennes. À partir de 1971, iels commencent à réemployer leurs images par le refilmage et l'utilisation d'une tireuse optique. Certains films eux-mêmes rendent compte de ces techniques, comme par exemple *Island fuse* (1971). À partir d'images filmées dans les années soixante sur l'île de Stradbroke, qui s'est transformée au fur et à mesure des conquêtes européennes, le dispositif met en scène la tireuse optique faite

maison, une caméra refilmant ces images projetées sur un écran en papier.

La découverte majeure de ce séjour lussassois fut celle de la séparation des couleurs, qu'ils emploient dans de nombreux films. Leur pellicule préférée n'étant plus disponible lors de leur retour à Londres, ils décident alors de travailler en utilisant la trichromie, un procédé de photographie argentique datant du XIX<sup>ème</sup> siècle, permettant d'obtenir de la couleur à partir de pellicule en noir et blanc. Il s'agit de prendre la même photographie à trois reprises en utilisant la première fois un filtre rouge, la seconde un filtre vert et la troisième un filtre bleu, puis de les réunir en un seul tirage. Les couleurs ainsi obtenues sont nettement plus riches que celles auxquelles nous sommes aujourd'hui habitué.e.s. Mais le procédé est d'autant plus intéressant avec de l'image en mouvement, puisque les parties fixes restent « réalistes » tandis que les éléments en mouvement se teintent de l'une ou deux des couleurs seulement. Le système créé alors une stratigraphie temporelle, où la temporalité est retranscrite par la couleur. Les Cantrill sont au départ réticents face à un résultat qu'ils jugent trop spectaculaire, mais ils l'adoptent finalement, dans des films comme *Heat shimmer* (1978), *Notes on the passage of time* (1980) ou encore *The City of Chromatic Dissolution* (1999). Dans ce film, monté en 1999 à partir d'images tournées à Melbourne dans les années quatre-vingt, la trichromie prend un sens tout particulier. Dans le contexte urbain, la dissolution des couleurs donne lieu à un film spectral relativement angoissant, à rebours des autres : seuls les éléments inertes préservent leur dimension réaliste tandis que les êtres vivants ne sont plus que des spectres colorés éphémères.

La séance de l'après-midi s'ouvrait sur le sublime *Waterfall* (1984), filmé grâce au procédé de trichromie, allié à des changements d'obturation et de défilement de la pellicule. On assiste ainsi à une expérience cinématographique inédite, qui nous fait observer pendant presque vingt minutes une cascade depuis différents angles, du plan large au gros plan. Le procédé de séparation des couleurs donne au film une dimension à la fois surréaliste et parfois très proche de l'expérience réelle de contemplation d'une cascade. Grâce à la trichromie, les mouvements de l'eau, dont la masse varie selon les endroits de la cascade et la force du courant, renforcés par des jeux de mise au point, donnent lieu à une explosion de couleurs. L'on passe tour à tour de textures réalistes à des plans qui semblent totalement être dessinés aux crayons de couleur, ou filmés à la caméra thermique. Le film se clôt sur un plan large de promeneurs, arpentant le bord de la cascade, semblables à des fantômes de couleurs.

Les spectateur-ice-s, après cette éblouissante ouverture, étaient parés pour aborder le long-métrage *The Second Journey to Uluru* (1981). Les images d'Uluru sont accompagnées par une voix-off lue par Corinne Cantrill, qui revient sur leur expérience du lieu et des modifications qu'il subit depuis le premier voyage qu'ils y ont fait, mettant artificiellement en relation l'histoire du tournage et celle de l'humanité. Le film laisse ainsi une grande place à la réflexion menée par le couple sur le rapport humain/nature. Sur le plan formel, on pourrait le qualifier de film de fouilles, offrant de nombreuses variations qui vont du plan large au très gros plan, présentant le monolithe dans son environnement brûlé, et au plus près de la matière rocheuse, dans les recoins de ses grottes. On retrouve également des distorsions chromatiques, certes moins impressionnantes que dans le film précédent, dues à un passage volontairement trop rapide de la pellicule dans le révélateur. À ce travail de l'image se couple un travail du son minutieux : les prises directes ont été retravaillées en post-production par Arthur Cantrill, fonctionnant ainsi comme autant de gros plans sonores. Cette projection venait conclure une trilogie paysagère que Federico Rossin



avait entamée à Lussas avec *La Région centrale* (Michael Snow, 1971) et poursuivie avec *The Sky on location* (1982), magnifique film réalisé par la réalisatrice Babette Mangolte, également cheffe opératrice et collaboratrice de Chantal Akerman.

↑ *Waterfall*  
Arthur & Corinne Cantrill (1984)

*At Eltham – a Metaphor on Death* (1973-1974), film le moins marquant de cette séance, précédait *Ocean at Point Lookout* (1977), aussi aquatique qu'*Uluru* était aride. Il s'agit également d'un retour sur l'île de Stradbroke, sur laquelle *Island Fuse* avait été tourné. Les mines de sable dévastant le paysage, le couple tourne sa caméra vers le seul endroit préservé de l'île : le littoral et l'océan. La séance se concluait donc avec ce très beau film tourné-monté, qui explore toute la diversité des états de l'océan, jouant encore une fois avec la vitesse de défilement de la pellicule, allant de l'éblouissement causé par l'effet quasi-stroboscopique du scintillement de l'eau à l'énergie des vagues. Ponctuellement, un peu de son arrive avec la même douceur et progression que les vagues sur le rivage. La palette chromatique, principalement bleue et blanche lorsque l'écume envahit progressivement l'image au flux du ressac, s'enrichit parfois du vert de la côte ou du violet des nuages. La contemplation de près d'une heure donne lieu à des illusions de matière, allant du nuageux au magmatique, et la rapidité du tourné-monté mêle et unit le minéral, l'aquatique et le céleste.

### Route du doc : Autriche

Autre cycle majeur des Etats Généraux, une rétrospective du cinéma documentaire autrichien, programmée par Christophe Postic et Sebastian Höglinger, directeur artistique du festival Diagonale de Graz. Le cycle proposait en une douzaine de films un panorama du cinéma autrichien contemporain des dix dernières années. Comme le souligne le programmateur autrichien dans son édito, l'ensemble de ces films sont imprégnés « de mouvements réels et cinématographiques de désir, d'évasion et de voyage, [s'avèrent] être une terre de transit, la situation géographique devenant une sorte

d'état intermédiaire temporaire. » Nous n'avons malheureusement pas vu l'ensemble du programme, mais l'on retiendra tout particulièrement les films de la première séance qui illustrent fort bien ces propos : *Phantom Foreign Vienna* (*Phantom Fremdes Wien*, Lisl Ponger, 1991-2004) et *Fair Wind – Notes of a Traveller* (*Fahrtwind – Aufzeichnungen einer Reisenden*, Bernadette Weigel, 2013). Dans le premier, la cinéaste réunit un ensemble d'images tournées dans les différents quartiers communautaires de Vienne, reflétant la diversité culturelle de la capitale à travers les cérémonies et traditions des

**Fahrtwind – Aufzeichnungen einer Reisenden**

Bernadette Weige (2013)



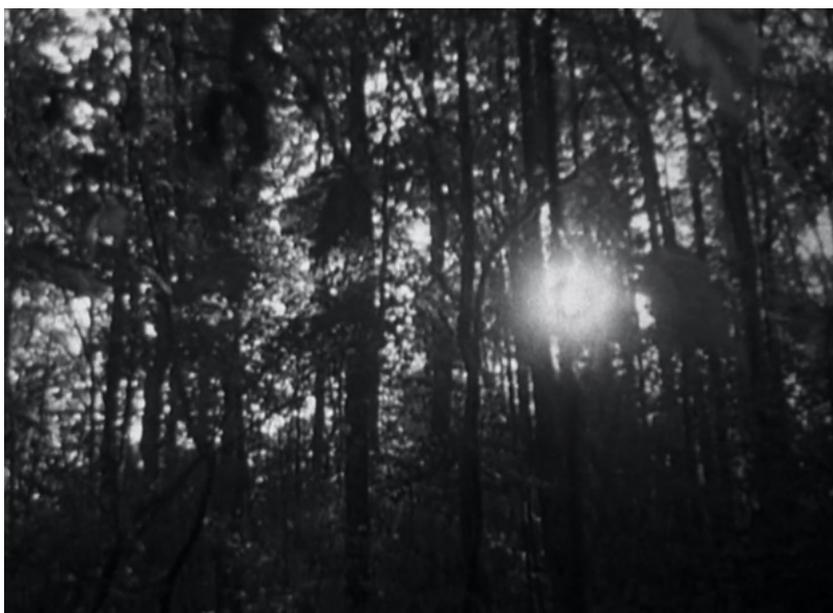
différentes cultures en présence. Onze années s'écoulent entre le tournage et le montage. Elle commente ce dernier, justifiant les raccords par un ensemble de thématiques, de formes ou de sujets : masques, couleurs, reflets, ombres, danses... L'arbitraire des mises en relation opérées par le montage est ainsi mis en lumière, et son commentaire semblait se poursuivre, comme une persistance auditive sur le film muet de Bernadette Weigel, long-métrage de voyage sans destination ni but précis à travers l'Est, seules quelques inscriptions nous indiquant les pays qu'elle traverse : Bulgarie, Roumanie, Ukraine, Géorgie, Azerbaïdjan et Kazakhstan. Un *road movie* avant tout fondé sur les sensations et la transcription des différentes atmosphères rencontrées au fil des dérives, des villes aux montagnes, en passant par les campagnes et des paysages industriels. Un voyage contemplatif vers l'Est qui rappelle celui de Chantal Akerman au début des années quatre-vingt-dix, notamment lorsque la caméra s'attarde auprès des réfugiés d'Abkhazie.

**Chloé Vurpillot**



# BLAIR WITCH COMME UN BEAU FILM

« IT'S NOT QUITE REALITY »



écrit par [Pierre Jendrysiak](#)

← Toutes les images illustrant ce texte sont extraites de *The Blair Witch Project* de Daniel Myrick et Eduardo Sánchez (1999)

Les enfants aiment être effrayés – dans la mesure où ils aiment toutes les expériences de la vie.

**Robert Louis Stevenson**

Adolescent, je pensais que je n'aimais pas *Le Projet Blair Witch*. Ce qui ne m'empêchait pas de le regarder en boucle, sans jamais résister à l'envie de me cacher les yeux ou de faire une petite balade pour ne pas avoir à supporter les scènes de nuit. Je pensais que je ne l'aimais pas car je n'aimais pas les films d'horreur – en tout cas je n'aimais pas me faire peur, je n'avais pas de goût pour la violence graphique... Je ne pensais peut-être pas l'aimer, mais j'étais fasciné, presque obsédé par *Blair Witch*. Aujourd'hui, je me flatte en pensant que c'est parce que le film est magnifique.

Plus de 20 ans après, on pourrait seulement retenir cela : exit son succès planétaire et sa « rentabilité » légendaire, exit sa création d'un microgenre de films d'horreur, exit les rumeurs qui accompagnaient sa sortie, disons simplement « *Blair Witch* est un film magnifique » (qui sait combien de films, repensés ainsi, deviendraient enfin les chefs d'œuvres qu'ils sont déjà ?). En une phrase, on crée un évident qui fait voir des images cachées entre celles que l'on connaissait déjà : tous ces plans de forêt, la contradiction entre le grain du 16mm en noir et blanc et la crudité de l'image vidéo (ses petits *glitches* et autres imperfections techniques). Le son est d'ailleurs au moins aussi beau que l'image : le bruit des oiseaux, des pas, des rivières, et même ces cris que poussent les personnages, terrifiés par des choses que l'on ne voit jamais mais que, justement, il nous arrive d'entendre. Certes les détracteurs comme les défenseurs s'accordent à dire qu'un de ses

éléments essentiels est l'absence de manifestation visuelle des éléments paranormaux ; mais il faut aussitôt préciser qu'il en va autrement en ce qui concerne le son. L'existence des phénomènes paranormaux est bel et bien avérée dans le récit, seulement ils passent plutôt par le son que par l'image – ces mains que nous voyons fugacement apparaître sur la toile de la tente laissent plus de place au doute que les rires d'enfants ; l'étrange objet contenant les dents de Josh prouve seulement qu'il a été capturé, mais ce sont ses cris au beau milieu de la nuit qui indiquent qu'une force paranormale en est à l'origine.

Comme d'habitude quand un film très violent est aussi très beau, c'est aussi le choc entre la beauté plastique et l'horreur de ce qui s'y déroule qui fait tout l'intérêt : cruauté des premières scènes, et surtout du dernier plan consacré à la voiture, car on sait dès le premier visionnage que ces personnages ne la retrouveront jamais ; la manière qu'a le plan de durer ne peut alors que nous saisir. En redécouvrant *Blair Witch* aujourd'hui, alors que tout effet de surprise est éteint, on est d'ailleurs frappé par l'ironie et la construction brillante des premières scènes : on sait désormais qu'elles furent



réalisées, comme une bonne partie du film d'ailleurs, dans un mode quasi-documentaire, et que ces habitants de Burkitsville qui parlent des légendes locales (leurs récits sont comme des clés qui permettent de comprendre les scènes à venir) ne sont pas des acteurs. Or il y a dans toutes ces scènes des petites touches ironiques et presque tragiques : ce bébé qui pose la main sur la bouche de sa mère parce qu'il ne veut pas entendre l'histoire sordide qu'elle raconte, ce pêcheur qui dit aux documentaristes amateurs : « vous, les gamins, vous ne retenez jamais la leçon ».

On sait et on voit que c'est un film fait pauvrement, dans des conditions proches de celles présentées dans sa fiction ; d'ailleurs les metteurs en scène, Daniel Myrick et Eduardo Sánchez, étaient souvent absents des lieux de tournage, laissant les comédiens (tous les trois extraordinaires) prendre eux-mêmes en charge la réalisation. C'est d'abord cela qui permet de croire à la réalité des événements, tant on sent qu'à l'exception de quelques scènes (notamment la dernière, où la mise en scène et le travail sonore sont trop sophistiqués pour être dus uniquement à la pseudo-improvisation des acteurs), c'est bien ce trio qui enregistre ce qui se passe autour d'eux et entre eux (la détérioration de leurs rapports et leur plongée dans l'angoisse et la folie, aboutissant à des situations au moins aussi terrifiantes que l'invisible sorcière). Mais ce que cette pauvreté, cet amateurisme dans le matériel, cette place donnée à l'improvisation permettent également, c'est la création d'images naturelles sublimes, qui rappellent le cinéma underground américain, celui de Meeks, Brakhage, pourquoi pas Bruce Baillie. Leur point de départ n'est pas si éloigné : un matériel peu coûteux, une volonté d'enchanter l'univers familial, une *croiance au cinéma*. Que cela passe par une histoire de sorcière qui vit au fond des bois n'est peut-être pas l'essentiel : les personnages-filmeurs, après tout, ne croient pas en la légende de la sorcière de Blair, mais ils croient quand même que leur documentaire, fût-il amateur, peut donner vie à cette forêt. Ironie du sort, ils y

parviennent : si ces jeunes gens sont morts, ils se sont sacrifiés pour offrir au monde un beau témoignage d'un certain folklore américain, et Heather a donc terminé son documentaire – son « projet ».



On reconnaît souvent à Myrick et Sánchez qu'ils sont arrivés au bon moment, et qu'ils ont su profiter de tout ce que l'époque leur apportait, notamment le début d'internet et ses phénomènes de contenus « viraux », mais on ne reconnaît peut-être pas assez leur inventivité de cinéastes. Or on peut supposer que c'est aussi l'autre raison de leur succès : que le film est, d'une certaine manière, irrésistible – qu'on ne peut pas ne pas y croire. Quel talent fallait-il pour faire croire à des milliers de personnes que ce récit était réel, pour qu'un générique ne suffise pas à faire découvrir le pot aux roses ! C'est que le film a compris quelque chose de son époque, en effet, mais aussi qu'il a capturé quelque chose d'unique au moment de son tournage, *hic et nunc*, comme font peut-être tous les grands cinéastes. Quelque chose de vrai et de beau.

Mais si je suis honnête, je dois dire que ce n'est pas cette beauté qui me frappait quand j'étais adolescent, c'est seulement que *Blair Witch* est le film le plus terrifiant jamais fait, et que dès les premiers pas dans les bois je ressens une angoisse physique qui ne s'interrompt qu'avec les dernières images, magnifiques elles aussi – une maison abandonnée, un homme de dos, deux caméras qui chutent.



# LE CINÉMA RESSUSCITÉ

À PROPOS DE "CINÉMA ROUSSEL. POUR UN  
CINÉMA ROUSSELLIEN" D'ÉRIK BULLOT (2021)

Auteur d'une œuvre réputée inadaptée du fait de la ténuité scénaristique de ses fictions, lui-même probablement ignorant de tout ce que fut le cinéma de son époque (« est-il même entré dans une salle ? »), Raymond Roussel n'a rien du poète-précurseur du cinématographe qu'est devenu un Guillaume Apollinaire. La possibilité même qu'un livre fût un jour écrit à ce sujet frise la fiction théorique. Adeptes de la figure du miroir, Érik Bullot a répondu à la contrainte en la dédoublant. Dans *Cinéma Roussel*, réflexion de l'à peine plus ancien Roussel et le cinéma, le cinéaste et essayiste prolonge les conclusions tirées après l'étude raisonnée de l'œuvre du poète, romancier et dramaturge, et dresse le tableau de sa postérité en cinéma. Que cette généalogie soit pour partie fantasmagique n'enlève rien à la minutie de l'exercice.

écrit par **Barnabé Sauvage**

*The Piano-Tuner of Earthquakes*  
Quay Brothers (2005)

↓



Si les liens que Roussel entretient avec le cinéma ne se laissent pas facilement circonscrire, ceux qui le rattachent aux pionniers de la mise en mouvement de l'image littéraire, en revanche, sont particulièrement riches d'enseignement. *Via* l'art de la description d'abord, « nomenclature fabuleuse du visible [1] » capable

[1] Érik Bullot, *Roussel et le cinéma*, Nouvelles Éditions Place, coll. « Le cinéma des poètes », 2020, p. 20.

d'interrompre le fil du temps comme de découper ses gros plans dans la trame du réel (comme dans *La Vue*, *Le Concert* ou *La Source*). L'*ekphrasis*, analysée par Bulloot dans ce premier poème, d'une « vignette enchâssée dans un porte-plume », c'est-à-dire d'une image logée dans un instrument d'écriture, pourrait constituer l'allégorie de cette poétique. Mais l'imagerie si singulière de Roussel ne suffit pas à en faire le tour ; la fidélité à la contrainte, à l'engendrement du livre selon des « règles de composition interne », le respect d'une « logique matricielle » s'avèrent essentiels. Ce rôle est rempli par le célèbre Procédé, ce principe de création secret à même de faire naître des images par des permutations langagières, véritable chiffre génératif qui annonce le cinéma structurel américain (Hollis Frampton, Michael Snow et Morgan Fischer seront plus tard évoqués par Bulloot) autant que le thème posthumaniste sensible en filigrane dans tellement d'inventions du poète. Les rêves rousselliens, comme issus d'un « monde extra-humain », préluderaient ainsi à un nouveau régime de la création placé « sous le signe de la réalité virtuelle ou de l'intelligence artificielle. » (p. 9). Performatif, processuel, peut-être même procédural, l'idée d'un cinéma roussellien partagerait assurément avec l'art poétique une affinité générative.

« Le cinéma roussellien relève-t-il du cinéma de poésie ? » (p. 20) demande de but en blanc l'essayiste. En cherchant à bouter la généalogie secrète du poète-ignorant-du-cinéma Roussel et le mot de Viktor Chklovski, opposant dans un texte célèbre de 1927 la « prose » de cinéma (la suture linéaire de situations concrètes, narratives, par le montage) à sa manière « poétique » (la substitution d'un trait formel à un trait sémantique, la « géométrisation des procédés [2] »), Bulloot vise d'abord à mettre en exergue le rôle fondamental de la construction. « L'art de Roussel répond à une logique combinatoire » (p. 29), assure-t-il, avant d'énumérer les inventions poétiques et mathématiques (un coup aux échecs porte sa marque) de l'écrivain ou de ses personnages répondant à ce principe. Mais comme un interlude (on sait l'art roussellien de la parenthèse), et de façon particulièrement originale, c'est avec une œuvre diamétralement opposée au poète français – celle de Buster Keaton – que l'essayiste teste son intuition au cinéma. Avec le burlesque américain, Bulloot donne au concept de « géométrisation des procédés » de Chklovski une lecture kinésique, fondée sur les déplacements du corps (parfois médié par les moyens de locomotion dont la mise en scène de Keaton est amatrice – le *steamer*, la locomotive, etc.) traçant des figures dans l'espace. Dans une telle perspective, le corps du film, articulé par le montage, et celui de l'acteur, mis en marche par la pantomime, coïncident. L'autre point de raccordement intuitif entre Keaton et l'œuvre roussellienne est leur même obsession pour la mise en œuvre de la communication, par laquelle le cinéma retrouve sa fonction médiatique principielle, celle « d'écriture dans l'espace » (p. 23). Chez l'un comme chez l'autre, la correspondance peut toujours être soumise à des échecs de transmission, provoqués notamment par la figure métaleptique du jeu de mots, qui confond les niveaux de langage et accorde un primat à la matérialité du sens littéral.

Mais de manière plus souterraine, Bulloot cherche également à déployer l'idée d'un « cinéma de poésie » dans une autre direction, renouant avec le sens axiologique dont le terme de poésie est gros, et faisant de lui une contestation du « modèle standard » du cinéma (ce que, dans les termes d'André Gaudreault et Philippe Marion, on pourrait nommer l'« institution » du cinéma [3]), en vue de favoriser un retour à ce que Tom Gunning avait nommé les « attractions » [4]. C'est que le « cinéma de poésie », pour Bulloot, possède un profond sens « médiarchéologique » : réactiver sa possibilité signifie toujours revenir à un stade antérieur du développement du cinéma dans le but de le faire dériver, de le réinventer à partir de possibilités disparues. Depuis le début de son parcours théorique (cela ne fait aucun doute

[2] Viktor Chklovski, « Prose et poésie au cinéma », *Textes sur le cinéma*, traduit par Valérie Pozner, L'Âge d'Homme, 2011, p. 58-60.

[3] André Gaudreault et Philippe Marion, « Un média naît toujours deux fois... », *Sociétés & Représentations*, vol. 9, no. 2, 2000, p. 21-36.

[4] Dans son livre publié dans la collection « Le cinéma des poètes », Bulloot propose de lire certaines des inventions littéraires du poète et romancier sous le prisme de l'archéologie des médias, afin d'en interpréter les médias imaginaires qui « procèdent davantage de la poétique des attractions que de la série industrielle. » Érik Bulloot, *Roussel et le cinéma*, op. cit., p. 61.

Les inventions littéraires de Raymond Roussel sont déjà de longue date incluses dans la recherche médiarchéologique. Dans *Qu'est-ce que l'archéologie des médias ?* (UGA éditions, 2017 [2011]), Jussi Parikka fait du poète et romancier le pendant littéraire d'Edison, à l'origine comme lui du développement de ce que Kittler avait nommé l'époque de « l'invention de l'invention », cette « systématisation des pratiques de transformation des idées scientifiques et technologiques en objectifs commerciaux » (p. 98, note 9). Roussel, notamment par l'entremise du héros-inventeur Canterel de son roman *Locus Solus*, est ainsi l'une des figures majeures de l'invention de média imaginaires.

concernant son trajet artistique, qui débute avec son film de fin d'étude à l'IDHEC, intitulé justement *Les Enfants de Raymond Roussel*), Bulloot n'a eu de cesse de chercher les moyens de « sortir du cinéma ». À condition de comprendre cette « sortie de salle », explorée dans un livre en 2013 [5], comme une sortie de piste, c'est-à-dire du cinéma « tel qu'il est », afin d'en défricher d'autres méthodes, nouvelles – autrement dit : oubliées. Dans *Le Film et son double* déjà, Bulloot proposait la réévaluation des traditions anté-institutionnelles du cinéma via les possibilités d'hybridation du film avec le boniment, la conférence, ou encore avec son propre script : « Le film script n'est-il pas un avatar de ce rêve, à mi-chemin de la poésie visuelle et de l'archéologie des médias [6] ? » Cette féerie médiatique recherchée dans le sillage de Roussel est bien celle qui inventerait ses propres processus de production. Elle joindrait ainsi à son appétence pour l'étude historique des ramifications injustement taillées du « cinéma » un goût immodéré pour l'imaginaire :

« Peuplé de machines singulières et d'appareils optiques qui forment le matériau fictionnel des *Impressions d'Afrique* et de *Locus Solus*, mêlant les savoirs (photographie, musique, électricité, magnétisme, hypnose), le monde roussellien croise le merveilleux à la technique. Le cinéma est présent dans son œuvre au prix d'un déplacement ou d'une traduction qu'il nous est loisible d'observer aujourd'hui sous l'angle de l'archéologie des médias [7]. »

L'hypothèse d'un « cinéma roussellien » – comme celle dite « *du tableau volé* » de Raoul Ruiz dont Bulloot examine un moment la convergence (bien attestée) avec Roussel – est avant tout celle d'un jeu de pistes. À ce titre, un compte-rendu critique, forcément fastidieux, en éventrerait la saveur, comme celle d'un bon *polar*. Je me contenterai – à mon tour – de cette hypothèse : que l'enquête est tout aussi bien, pour l'auteur qui ne cesse d'invoquer « l'esprit Roussel » à l'issue de ses analyses filmiques, une chasse aux fantômes : « Retrouver le septième art dans [les livres de Roussel] suppose une lecture allégorique pour deviner ou inventer les fragments d'un médium imaginaire, double ou fantôme du cinéma. » (p. 8) Au début de l'ultime partie du livre, Bulloot d'ailleurs s'interroge, ne sachant où placer la frontière entre « animation » et « réanimation ». On pourrait y deviner en creux tout le propos du cinéaste-théoricien : qu'inventer et redécouvrir sont du pareil au même, et que le succès d'une *résurrection* (mot éminemment roussellien) de l'histoire n'est mesurable qu'en proportion à la vie qu'elle insuffle aux projets du présent. À ce titre, on gagnerait sans doute à suivre de l'autre œil ce qui constitue comme la doublure filmique de la recherche menée sur Roussel : un projet portant sur le poète surréaliste André Pieyre de Mandiargues, qu'inaugure Bulloot dans un court-métrage tourné aux Beaux-Arts de Bourges en préparation du colloque de Cerisy 2021 consacré au poète, intitulé *Le Quatuor ambigu*. D'un cinéma roussellien, peut-être n'y aurait-il pas meilleure définition que celle, performative, de ce dernier essai filmique – ou à défaut de celle que Bulloot donne à son œuvre propre, celle d'être un « cinéma littéraire, voire littéral, où les mots affleurent sous les images, où les règles du jeu répondent à un géométrisme de construction tout en conviant le hasard ou la chance. » (p. 7)

[5] Érik Bulloot, *Sortir du cinéma. Histoire virtuelle des relations de l'art et du cinéma*, Éditions Mamco, 2013.

[6] Érik Bulloot, *Le Film et son double. Boniment, ventriloquie, performativité*, Éditions Mamco, 2017, p. 76. À propos de *Poetic Justice* (1972) d'Hollis Frampton, exemple de « film script », Bulloot décrit le travail de « remédiation » entre l'image et le mot à l'aide des *Recherches philosophiques* de Wittgenstein : « Qu'est-ce donc qui, à proprement parler, nous vient à l'esprit quand nous comprenons un mot ? – N'est-ce pas quelque chose comme une image ? Est-il possible que ce ne soit pas une image ? »

[7] Érik Bulloot, *Roussel et le cinéma*, op. cit., p. 15.

**Cinéma Roussel. Pour un cinéma roussellien** d'Érik Bulloot  
Editions Yellow Now, collection "Coté cinéma"  
Publication : 22 octobre 2021  
96 pages.

# SYMPATHY FOR THE TAUREAU

SUR DUNE DE DENIS VILLENEUVE



écrit par [Camille Brunel](#)

← Les deux images illustrant ce texte sont extraites de *Dune* de Denis Villeneuve (2021)

Soit Arrakis, dite « Dune », la planète à piller, et son peuple autochtone spolié : les Fremens. Sur Dune, l'idée de l'arène est omniprésente, en espagnol *arena* : le sable. Les deux premières lettres de la planète, *Arrakis*, viennent peut-être de là : de l'endroit où l'on tue, gladiateurs et animaux, intouchables et méprisés. Le sable est celui où sont exécutés ceux que l'Histoire a programmés pour mourir, et Paul Atréides est issu d'une lignée de matadors, comme le suggère le portrait d'un ancêtre. Ce héros n'est pas ici pour suivre les pas de ses ancêtres *boomers*, mais trouver un moyen d'échapper à son héritage d'opresseur : rejoindra-t-il les taureaux ? Au cimetière familial, Paul informe son père de ses réticences à gouverner. Comment échapper aux schémas oppressifs immémoriaux et s'opposer à ses ancêtres ? Le tout, évidemment, sans perdre son identité ?

C'est cependant la notion de programme qui fait crisser la machine, l'idée qu'une prophétie nous préexiste, et qu'il faille s'y plier. Paul, lui aussi, a été programmé. Il apprend ainsi être le résultat de plusieurs siècles de sélection génétique : sa mère l'a élevé au sens où l'on élève des taureaux, favorisant un gène plutôt qu'un autre, dans le but de « créer un humain capable de dépasser le temps et l'espace ». La révolte de Paul, sous la tente, est celle de l'animal prenant conscience de sa condition : « si je suis là, c'est de ta faute », lance-t-il à sa mère, dont il sait désormais qu'elle est attachée à lui de deux manières – qu'elle n'a pas seulement créé son corps, mais programmé son ADN. C'est peut-être la honte liée au fait qu'elle n'ait pas été que mère, mais aussi éleveuse, qui transparait lors de ce moment étrange où elle regarde, un instant, le dos nu de son fils en train de se changer.

Un grain de sable dans l'arène vient infléchir les événements : le père de Paul, le duc Leto Atréides, est tué d'une banderille –

miniaturisée, télécommandée, mais quand même – enfoncée dans son dos. La dernière chose qu'il regarde avant de mourir, tête empaillée d'un taureau, héritage l'ayant accompagné d'une planète à l'autre, ne laisse aucun doute : si Paul joue les transfuges, il fera honneur à son père, mort en bête et pas en matador. Lors d'un rite de passage étrange, au début du film, il s'avance lui-même sous cette tête de taureau, présage alors de l'épreuve à venir, consistant à glisser sa main dans une boîte pour y faire l'expérience de la douleur. Le voilà, pour la première fois, du côté de l'animal, ce que ne manque pas de lui rappeler la sorcière (Charlotte Rampling, incognito), gardienne de la tradition exécutive de ce rite cruel : il doit laisser sa main dans la boîte, et souffrir sans bouger sous peine d'être tué, car jugé indigne. Indigne de quoi ? Indigne d'être humain. C'est que, lui dit la gardienne, il ne doit pas être un animal, et « contrôler ses impulsions » lorsqu'il « descendra dans l'arène » (à cet instant, la VF fait un peu de zèle, la réplique en VO se contentant de dire « *into the fire* », dans le feu).

Pour la sorcière, les animaux désignent les dominés qui méritent de l'être, n'obéissant qu'à leurs instincts. Préférer le monde tel qu'il est à l'exploitation raisonnée de celui-ci, c'est pour elle favoriser ses impulsions, c'est être un animal ; l'humain, dans toute sa dignité, c'est celui qui transforme son environnement rationnellement. Les Fremmen ne sont donc que des animaux à ses yeux, et l'épreuve de la boîte consiste à apprendre à séparer son corps de son esprit pour devenir un oppresseur, c'est-à-dire quelqu'un qui ne se soucie pas du monde, ni du réel, ni de son corps, et ne pense qu'en terme de raison, de rationalité, de rendement (« *income* », dit le baron Harkkonen dans son bain de pétrole). Paul s'y plie, mais n'en conçoit aucune gloire. Les paupières lourdes de Timothée Chalamet disent cette lassitude à merveille : beau regard de cette Gen-Z que le productivisme n'impressionne plus.

Comment passer du monde d'avant à l'autre d'après, le monde réchauffé, écorché, de l'anthropocène ? Face à une telle question, l'aléa sanitaire ayant repoussé d'un an la sortie du film semblera bientôt anecdotique. Comment passer d'un monde frais, d'air et d'eau (Caladan, monde natal des Atréides, joué par la Norvège) à un monde brûlé, de terre et de feu (Arrakis, joué par la Jordanie et les E.A.U.) ? Cet apprentissage de la brûlure passe d'abord par l'image de la main de Paul, dans la boîte du rituel : il l'imagine carbonisée. Cette main, on la voit ensuite plongée dans l'eau de sa planète natale, puis on la retrouve en train de ramasser du sable. Villeneuve ne la quitte pas du regard. Sa main : son attribut de singe. Son animalité, c'est-à-dire ce qui le relie aux temps géologiques, échelle à laquelle les millénaires séparant 2021 de 10191 passent comme un clin d'œil.

L'intérêt pour les mains de Chalamet ne serait peut-être qu'accidentel sans un détail venu lui donner du poids en tant que motif, le mettant en perspective. Les Harkkonen, c'est établi, méprisent ce qui n'est pas humain – méprisent ce qui n'est pas Harkkonen (le baron est évidemment filmé en train de se goinfrer de viande). Ils pensent naturellement que leur animal de compagnie – une araignée glabre et noire de la taille d'un chien, que l'on voit brièvement laper dans une gamelle – peut assister aux discussions secrètes, et c'est la sorcière, lui ordonnant de s'en aller, qui démontre que l'animal peut comprendre ce qui lui est dit. Au bout de ses pattes, il portait en effet le signe de son intelligence : des mains humaines.

Cette main, leitmotiv du film – symbole d'héritage animal mais humain aussi, puisqu'elle est ce qui porte, ou non, la bague des Atréides – est l'écho d'un autre monument de la science-fiction, *2001, l'Odyssée de l'espace*, via la main du pithécantrophe s'emparant d'un os brisé comme d'une arme, à la fin du prologue. Ainsi les premiers vaisseaux de *Dune*, version horizontale de la lentille noire de *Premier*

*contact*, apparaissent-ils au décollage accompagnés du son d'essaim hurlant émanant du monolithe dans *2001*, symbole de la fascination pour la technologie et de la soumission qui s'ensuit. Or si les plans de vaisseaux décollant et atterrissant sont aussi nombreux chez Villeneuve, c'est que chacun d'eux rejoue la scène des singes ébahis de Kubrick : ébahis devant les vaisseaux, consubstantiels de notre technologie à nous, tout aussi ébahissante – ces ordinateurs capables de concevoir de telles images, emprise démiurgique des mouvements du sable, de l'eau, de l'air et du métal. Vaisseaux réels ou numériques, notre fascination devant eux reste celle des singes devant le monolithe. Nous ne sommes, fondamentalement, que des singes avec de gros outils, ceux de 2001, de 2021, comme de 10191.

Ces outils, cependant, offrent maintenant de se rapprocher du réel, plutôt que de s'en éloigner. Quand le premier *Dune* sortit en 1984, soit deux ans après le premier *Tron* de Steven Lisberger, les ordinateurs ne savaient encore simuler que des formes géométriques extrêmement rudimentaires : des cubes, des lignes, pas grand-chose de plus. A présent toutefois, la technologie offre de quitter la stricte régularité, synonyme de la destruction attachée à l'empire étriqué de la raison humaine sur le monde. C'est ici qu'une nouvelle adaptation de *Dune* prend son sens. Longtemps, le sable a en effet été le cauchemar des ordinateurs : littéralement d'abord, mais aussi parce qu'il n'existait rien de plus complexe à simuler – ce qui fait de la séquence de la naissance de l'homme-sable, au début du *Spiderman 3* de Sam Raimi, un hapax au milieu des années 2000. Le sable y était déjà l'ennemi de la toile du héros. La difficulté à synthétiser le sable explique sans doute que pour *Dune*, comme à l'époque de *Mad Max Fury Road*, autant de critiques se soient réjouis d'y trouver aussi peu d'images de synthèses : comme si les bourrasques étaient nécessairement analogiques. *Dune*, comme *Mad Max Fury Road*, est bien sûr gorgé de trucages numériques.

Lors d'une vision, un Fremen rappelle ainsi – la citation est de Frank Herbert – qu'un processus ne peut être compris s'il est interrompu, et que la survie ne passe que par l'adaptation aux courants du monde (« *Move with the flow* »). Pour survivre à la tempête de sable, Paul et sa mère y plongent plutôt que de chercher à la fuir, gagnant momentanément l'humilité qui manque aux humains trop fiers de leurs outils – et Villeneuve de s'attarder sur la lente désagrégation d'un aéronef se laissant porter par le vent.

Champs magnétiques vibronnants autour du corps des combattants, battement d'aile des ornithoptères, ces aéronefs dont les pales battent comme les ailes d'une libellule, sables tremblants à l'approche de la cascabelle géante des monstres : autant d'images trop vives pour l'œil du spectateur, qui n'y perçoit que du flou. La survie, sur Arrakis, tient à la capacité de dépasser la vision humaine, littéralement et symboliquement. Shai-Hulud, le titan souterrain, n'est attiré que par les sons réguliers : il n'attaque que ce qui est industriel et mécanique. Sortir du mécanique, comme du rationnel, est alors une question de survie. A l'instar de la marche du désert, ce pas Fremen imitant le chaos des éléments pour ne pas attirer les monstres, l'humain doit être capable de rejoindre – en le simulant – le chaos, de synthétiser l'invisible et l'insaisissable, de simuler ce qui transcende ce que l'œil humain peut voir, ou ce que son intelligence, avec ses petites mains mentales, parvient à saisir.

Chez Villeneuve, la technologie est cependant une illusion, un trompe-l'œil laissant croire à une évolution de façade chez l'humain. Nous ne sommes que des animaux avec des machines hallucinantes – d'où la référence à Apple, d'où ces vaisseaux qui ressemblent à des AirPods : c'est cette technologie-là qui déjà nous dépasse, et nous ramène à notre condition de singes fascinés par un objet artificiel. Villeneuve reprend à son compte une idée récurrente de tous les

monuments de la science-fiction contemporaine, qui laissent de plus en plus souvent une large part au merveilleux – de *Star Wars* à *Dune*, en passant par *2001* et *Avatar*, il n’y a jamais que des machines, toujours un peu de magie : de l’iPhone au X-Wing, la technologie nous ramène à l’époque où nous croyions aux sortilèges et aux dieux.

Dans *Dune*, la perception magique du monde est présente dès le début – voire encore avant, puisque le logo Warner Bros ne s’est pas encore affiché qu’un grognement électronique, dont on découvre plus tard qu’il s’agit de la voix du muezzin de l’Imperium, est interprété par les sous-titres pour dire que « *les rêves sont des messages des profondeurs* ». Pour rêver, il faut dormir cependant – la chose, sur Arrakis, n’a pas l’air simple. C’est, après tout, une planète de marchands de sable, mais le sommeil y est une denrée plus rare que l’eau : on parle beaucoup de rêves, on voit Paul dormir au début, traversé par l’ombre des gouttes de pluie de son monde natal, mais une fois sur Dune, il faut un Lexomil – deux cachets blancs servis près d’un verre d’eau, précisément.

C’est la plus belle trouvaille du film, la meilleure manière de se démarquer de la première adaptation calamiteuse de David Lynch : chez ce dernier, les vers des sables étaient de gros symboles phalliques, liés au pouvoir ; ici, lors de la rencontre avec le dieu d’Arrakis, Paul semble faire face à un immense œil ouvert. Cet éveil du jeune homme, filé du premier plan sur lui à celui-ci, correspond à l’assoupissement de sa raison, qui le rendait digne de vivre aux yeux de la gardienne des traditions : c’est le retour à l’écoute des rêves, à un monde chamanique en somme, influence Premières Nations oblige – d’une survie de surface à une existence en profondeur.

Car la fatigue ontologique des personnages de *Dune* ressemble comme deux grains de sable à la nôtre, épuisés par la constante fin du monde humain. Quelle culpabilité tient le sommeil des Atréides sur Arrakis à distance ? Pour affronter ses pensées, un soir, le duc Leto choisit de s’endormir à l’ancienne. C’est le soir de la chute de sa capitale – unique scène franchement dantesque du film, où le trop plein des mouvements, pierres, laser, vaisseaux, explosions, rejoue momentanément le sentiment de l’effondrement au sens où l’entend l’angoisse écologique. On ne s’affranchit pas de dix mille ans de honte comme cela. Il faudra, *a minima*, un deuxième film : celui-là est celui du réveil trop brusque, de Paul suppliant sa mère de ne pas lui prendre la tête trop vite - « *Mum, I just woke up...* » – d’une matinée ensablée, entre réel et hallucinations, passée à essayer d’ouvrir les yeux, non pour contempler des vaisseaux, mais rejoindre la guérilla.





← *Ruhr*  
James Benning (2009)  
© photo : schaf oder scharf film

# TRADUCTION

# ESPACE HORS CHAMP / QUELQUE PART AILLEURS

OFF SCREEN SPACE / SOMEWHERE ELSE  
(JAMES BENNING)

Texte publié par James Benning dans :

PICHLER Barbara (dir.), SLANAR Claudia (dir.), *James Benning*,  
FilmmuseumSynemaPublikationen (Vol. 6), Vienne, 2007, pp. 47-54.

Traduit et republié avec l'aimable autorisation de James Benning et de  
l'**Austrian Film Museum**.

traduit par **Paul Michel**

En 1977 alors que je tournais *One Way Boogie Woogie* dans mon Milwaukee natal, j'ai filmé ma fille promenant un bâton le long d'une clôture, faisant chanter le grillage. C'est un plan plutôt simple. Une caméra fixe enregistre pendant exactement 60 secondes. Un bâtiment aux portes de garage rouges est cadré de face, une clôture verte en grillage est à sa droite avec un rectangle de ciel bleu au-dessus de la clôture. Si vous louchez vous voyez des blocs de rouge, vert, et bleu – une peinture de Mondrian. Sinon, cela ressemble davantage à du Edward Hopper. Pendant 50 secondes vous entendez un bruit de plus en plus fort hors-champ. Enfin, une petite fille de quatre ans, ma fille Sadie, entre dans le champ par la droite, traînant un bâton le long de la clôture, révélant la source du son. Lorsque le bâton se détache de la clôture, le bruit s'arrête – à cet instant il semble toujours que quelques personnes dans le public rient – Sadie traverse le champ et le quitte par la gauche. Le silence s'installe. Les 50 secondes du bruit de bâton donnent l'impression que la clôture s'étend sur un pâté de maison, ou sur la longueur qu'on pense qu'une petite fille est capable de parcourir sur cette durée. L'absence de bruit finale suggère qu'il n'y a pas de clôture sur la gauche, ou que la petite fille est fatiguée de son jeu. Qu'importe, le public visualise désormais un cadre étiré, s'allongeant sur quelque chose comme un pâté de maison sur la droite, et d'une façon inconnue et discutable sur la gauche. En réalité pourtant, la clôture était de 20 pieds tout au plus. Sadie se tenait simplement en dehors du champ, attendant que je lui signale de courir le long de la clôture et de traverser le cadre. Aucun son n'a été enregistré au tournage. Le son du bâton contre la clôture a été fabriqué plus tard. Mais notez que si le plan eut été plus long, 11 minutes par exemple (la longueur d'un magasin de pellicule de 400 pieds), la clôture aurait pu paraître bien plus longue. Pour moi, ce lien du temps, de l'espace et du son est ce qui importe le plus.

J'aime l'idée que lorsque l'on se tient sur terre, un point à un pied sur votre gauche est simplement ça, à un pied sur votre gauche. Mais

si vous choisissez d'y aller par la droite, c'est un voyage de 41 851 445 pieds.

Je suis à nouveau retourné à Milwaukee en 1990, pendant la fabrication de *North on Evers*. Je traversais les États-Unis à moto, filmant les personnes et les paysages trouvés le long du chemin. Plus tard, j'ai animé sur toute la durée du film (au bas du cadre) le journal manuscrit que je tenais. En voici un extrait :

*Il m'a fallu deux jours pour arriver à Milwaukee. Sur le chemin je m'arrêtais à Gary, Indiana. Le ciel était étouffé et empoisonné. Le rugissement de hauts fourneaux vibrait dans l'air. Je roulais autour de US Steel [1], fut arrêté, questionné et sommé de partir. Je suis arrivé à Milwaukee vers midi. C'est là que j'ai grandi.*

[1] Important producteur d'acier américain. (NdT)

*Depuis peu, ma mère a déménagé dans une maison de retraite. Elle a 85 ans et a vécu seule depuis la mort de mon père en 1972. Il y a quelques années elle a commencé à perdre sa mémoire à court terme, et il est finalement devenu trop dangereux pour elle de vivre en autonomie. Les quelques premières fois où je lui ai rendu visite, elle pensait que j'étais venu la ramener à la maison.*

*J'ai passé un mois avec ma fille. Elle a dix-sept ans et est pleine de vie. Nous avons roulé sous la pluie. J'ai dit que j'étais content que nous ne soyons pas sur ma moto. Je lui ai expliqué que la pluie faisait vraiment mal. Elle a baissé la vitre et collé sa tête dehors et dit que c'était simplement comme se faire tatouer.*

*Je ne vis plus avec elle depuis qu'elle a un an . Pourtant je crois que je la connais comme mes parents ne m'ont jamais connu. Mais la dernière semaine où j'étais là elle m'a dit que ce n'est pas parce que nous nous entendons si bien que je ne lui manque pas quand je suis absent.*

Puis un saut en avant, désormais en Utah :

*Le jour suivant je décidais de chercher la Spiral Jetty, construite en 1970 par Robert Smithson. Je me souvenais qu'elle se trouvait quelque part vers Rozel Point dans le Grand Lac Salé. Smithson a décrit les plaines salées environnantes dans ses écrits. Capturés dans leurs sédiments se trouvaient d'innombrables débris. Il a dit que le site donnait la preuve d'une succession de systèmes humains embourbés dans des espoirs abandonnés.*

*J'ai descendu de petites routes gravillonnées, essayant de trouver Rozel Point, mais soit elles débouchaient sur de mauvais chemins soit elles s'évanouissaient dans des champs de blé. Après quatre heures j'ai finalement trouvé une série de routes de ranchs privés menant au lac. La dernière route était cadénassée. Je me suis garé et j'ai marché les trois derniers miles. La Spiral Jetty est une spirale de 1500 pieds, de 15 pieds de large. Je ne pouvais la voir nulle part. Puis je l'ai trouvée deux pieds sous l'eau. Le niveau du lac avait augmenté depuis sa construction. J'ai traversé la spirale jusqu'à son bout. Je me suis tenu là dans l'eau salé. Il n'y avait personne dans aucune direction. Les cristaux de sel écorchaient mes pieds.*

*En un sens je suppose que mon voyage s'est achevé là au bout de la spirale. J'ai regardé dans le vide. Une sorte de vertige m'a submergé. J'avais chaud et j'étais déshydraté. Je n'avais pas d'eau. J'ai pensé aux secrets de la survie partagés par la vie désertique qui m'entourait. Un instant j'ai pensé que c'était la fin, que je succomberai calmement à ma désolation.*

\* \* \*



← *Casting a Glance*  
James Benning (2007)

Ces deux dernières années j'ai fait 16 voyages supplémentaires à la *Spiral Jetty*. Du fait de la pluie, de la neige, des ruissellements montagneux, le niveau du lac peut augmenter de trois pieds en une seule année puis, simplement à cause de l'évaporation (le Grand Lac Salé n'a pas d'exutoire), redescendre au niveau précédent. Lors du premier voyage, l'eau s'élevait à 4195,5 pieds au-dessus de la mer, le même niveau que lors de la construction de la Jetty. Les pluies printanières l'avaient délavée, les rochers de basalte noir brillaient et scintillaient. Elle semblait neuve. Une tempête souffla ensuite de Wendover et le lac s'éleva de deux pieds en 15 minutes. La Jetty disparut. Conduite par le vent la pluie traversa le lac à 70 miles à l'heure ; la tempête passa et la Jetty revint à la surface. En deux petites heures la météo avait simulé l'entièreté des 37 années d'histoire de la Jetty. Six mois plus tard je l'ai trouvée complètement hors de l'eau, couverte de cristal, reposant sur un lit de sel séché, blanc sur blanc étincelant.

La Jetty est un baromètre à la fois pour les cycles journaliers et les cycles annuels. Du matin au soir, son apparence allusive, changeante (radicalement ou subtilement) peut résulter d'un système météorologique temporaire ou simplement de l'évolution de l'angle du soleil. Les modifications saisonnières annuelles et les évolutions du niveau de l'eau altèrent la croissance des cristaux de sel, la quantité d'algues dans l'eau et la présence de vie sauvage. L'eau peut apparaître bleue, rouge, violette, verte, brune, argentée ou dorée. Les sons peuvent venir d'un avion de chasse, de la vie sauvage, d'éclaboussures d'eau, d'une radio de voiture distante, d'orages convergents ; ou être d'un silence si profond que vous pouvez entendre le sang battant dans les tempes.

La plupart du temps lorsque je suis à la Jetty je suis seul. Je préfère que ce soit ainsi, rien pour distraire l'attention. Regarder et écouter demande de la concentration et de la patience. Mais des gens viennent ; parfois quarante, un week-end d'été. La moitié sont à proximité de Salt Lake City et, de ceux-là, ce sont surtout des familles avec des enfants. Alors pendant une heure ou deux la Jetty est un terrain de jeu. L'autre moitié vient du monde entier – pour rendre hommage. En semaine, il peut y avoir un couple de jeunes géologues étudiant le lac, ou quelques étudiants en art courant nus autour de la Jetty. Une fois il y avait une jeune femme avec des talons hauts de six pouces. Tous ces visiteurs sont relativement réservés et pas trop dérangeants, à l'exception d'une fois.

J'arrivais à la Jetty juste quand le soleil se levait. Deux hommes campaient là. L'un d'eux commença à crier. Je pensais à partir mais la lumière était trop bonne, des nuages de tempêtes se dessinaient au Sud et les îles distantes paraissaient flotter. J'essayais de les ignorer et commençais à filmer. Puis l'autre commença à sauter de haut en bas sur le toit de leur vieux camion. Après cinq heures à ce rythme, ils ont fini par partir. Plus tard je trouvais un fusil de calibre 12 chargé, dans la boue près du campement déserté.

\* \* \*



←  *Casting a Glance*   
James Benning (2007)

Après avoir achevé *North on Evers* je décidais que j'aurais besoin de seulement deux critères pour continuer à produire des œuvres. Un, faire des films qui m'emmèneraient dans des endroits où je voulais être. Et deux, faire des œuvres qui placeraient ma vie dans un contexte plus large. Deux raisons quelque peu égoïstes, mais tout à fait réalisables. En 1998 ces critères me conduiraient à faire *Four Corners* avec un désir d'écrire ma propre histoire :

*Mon père a acheté notre maison à l'automne 1943. À l'époque il travaillait à la Falk Corporation comme ouvrier à l'assemblage de trains d'atterrissage pour des bombardiers de la Seconde Guerre Mondiale. Il travaillait dans la troisième équipe. Le jour il démolissait les murs de notre nouvelle maison et concevait et reconstruisait son intérieur. Huit mois plus tard il y emménagea. J'avais alors un an.*

*Milwaukee devait être un endroit étrange durant la Seconde Guerre Mondiale. Ma famille avait émigré en Amérique trois générations plus tôt. Ils venaient d'Allemagne comme la plupart des autres familles du voisinage. Nous n'avions pas de lien réel avec la vieille patrie, mais nombre de nos voisins en avaient. Certains d'entre eux envoyaient leurs fils tuer leurs cousins, et réciproquement de l'autre côté.*

*Notre quartier fut construit au début des années 1900. En 1950 c'était une communauté de travailleurs allemands pauvres. La plupart des hommes travaillaient dans la vallée industrielle séparant Milwaukee en une partie Sud et une partie Nord, ou ils travaillaient dans l'une des 50 brasseries locales, pendant que les femmes restaient à la maison pour élever les enfants. À vingt pâtés de maisons à l'Est se trouvait le quartier noir modeste de Milwaukee. Les gens y travaillaient essentiellement comme travailleurs non qualifiés ou domestiques sous-payés. Dès mon plus jeune âge on m'apprit à craindre cette communauté.*

*Des siècles plus tôt cette région était recouverte d'eaux d'une profondeur inconnue. Avec le temps l'eau se fraya un chemin jusqu'à la mer et un épais lit de dérivation forma une plaine. Une période d'érosion s'ensuivit, découpant les vallées presque telles qu'elles se présentent aujourd'hui. Puis l'âge de glace nivela les sommets et déposa un sol plus varié et fertile. Aujourd'hui 170 pieds d'une terre riche couvrent le calcaire du Niagara et le schiste de Cincinnati qui reposent en dessous.*

*Quand les glaciers se retirèrent, certains des anciens paléoindiens commencèrent à s'installer dans cette région. Ils devinrent les Woodland Indians qui laissèrent derrière eux des tumuli à effigies en forme de lézards qui peuvent encore être vus aujourd'hui. En 1634 des négociants français de fourrure furent les premiers hommes blancs à arriver. Ils commercèrent à la fois avec les indiens Menomonee et les indiens Potawatomi. En 1776 l'Amérique vit le jour et dès 1848, par la fraude, les représailles et la vente, les indiens du Wisconsin avaient perdu toutes leurs terres. Cette même année le Wisconsin devint un état.*

*La Guerre de Black Hawk de 1832 fut la dernière tentative des indiens du Wisconsin pour combattre l'envahissement américain. Mais en un an, les indiens cédèrent toutes les terres à l'Ouest de la rivière Milwaukee. Avec une population de 200 habitants, la ville de Milwaukee fut créée le 17 mars 1835. Les potawatomi continuèrent à vivre le long des falaises au nord de la vallée de la rivière Menomonee jusqu'en 1838, lorsque le gouvernement les chassa de force.*

*Au printemps 1839 se tint la vente de terre la plus importante et spectaculaire de l'histoire du département fédéral des espaces publics. Des spéculateurs corrompus qui ailleurs avaient escroqué des colons, alors que l'Amérique poursuivait aveuglément son chemin vers l'Ouest, rencontrèrent la résistance d'un groupe d'exploitants agricoles de Milwaukee qui avaient formé un syndicat. Chaque parcelle de terre fut vendue à son propriétaire légitime au prix minimum légal de 1.25 \$ l'acre.*

*La population de Milwaukee atteignit 20 000 habitants en 1850, principalement en raison d'un grand nombre d'intellectuels et de libéraux qui avaient quitté leur patrie après l'échec de la révolution allemande de 1848. En 1900, Milwaukee était en un sens une ville plus représentative de l'Allemagne que n'importe quelle autre dans le Reich, car dans aucune ville là-bas, on ne*

trouvait autant d'allemands venant des quatre coins de l'empire et vivant ensemble au même endroit.

Dans les années 1880, des immigrants polonais, fuyant les persécutions de la Russie tsariste et de l'Allemagne impériale, commencèrent à s'installer ensemble en petites communautés paroissiales dans la zone Sud de Milwaukee. La vallée de la rivière Menomonee les séparait de la communauté allemande, plus importante, à quelques miles au Nord. Une industrie lourde occuperait plus tard la vallée de la rivière Menomonee, offrant de l'emploi à la fois pour les allemands et les polonais.

Le ghetto noir de Milwaukee n'apparut pas avant la fin de la Seconde Guerre Mondiale. Lorsque nous avons déménagé dans notre maison en 1944 il y avait moins de 3500 noirs vivant à Milwaukee, environ 0,5 pourcent de la population totale, et presque tous vivaient agglutinés dans des lotissements de la partie nord voisine. Aujourd'hui il y a plus de 200 000 habitants noirs vivant dans la ville de Milwaukee.

Au tournant du siècle, la ville annexa les fermes de Robert Brown et Bill Sarnow, et mon quartier vit le jour. Notre maison fut construite sur un vieux verger de pommiers en 1905. Le Washington Park ouvra cette même année, à quelques blocs à l'Ouest. Des oies s'y arrêtaient encore pour se reposer et se nourrir lors de leurs migrations semi-annuelles.

Quand j'étais jeune, je jouais tout l'été au baseball dans le Washington Park. Les noirs du Core, tel qu'on appelait désormais le quartier noir, pêchaient la carpe dans le lagon du parc. Très jeune on m'avertit de me tenir à distance d'eux. Les gens de mon quartier avaient peu de contact avec les noirs, pourtant il régnait une haine et une peur intenses. On me dit qu'ils étaient bons à rien, qu'ils sentaient même différemment.

Lentement le Core s'étendit jusque dans mon quartier. En 1989 ma mère fut la dernière personne blanche à déménager. Elle vendit la maison familiale pour 5000 \$, le même prix auquel mon père l'avait payé 46 ans plus tôt. Mon ancien quartier au croisement de la 39ème rue et de Lisbon concentre désormais la pire pauvreté de Milwaukee. Environ un tiers des maisons sont détruites, partiellement brûlées ou condamnées. Les bardages d'aluminium ont été arrachés à de nombreuses maisons, aussi haut qu'il est possible de les atteindre, et vendus pour l'argent de la ferraille. Drogues et prostituées se marchandent ouvertement dans la rue.

En 1910, un gouvernement socialiste obtint le pouvoir à Milwaukee. Il préconisa la généralisation des services publics et des habitats à loyers modérés pour les ouvriers. Milwaukee eut un maire socialiste pendant les 50 années suivantes. Les travailleurs locaux s'organisèrent. En 1934, plus de grèves furent menées à Milwaukee que dans n'importe quelle autre ville en Amérique. Les salaires augmentèrent mais les travailleurs blancs craignaient que leurs gains soient perdus du fait du travail noir sous-payé. Les dirigeants syndicaux souhaitaient maintenir une Milwaukee blanche et discriminèrent les noirs par des clauses d'exclusion. Le petit quartier noir fut maintenu dans la pauvreté et la ségrégation.

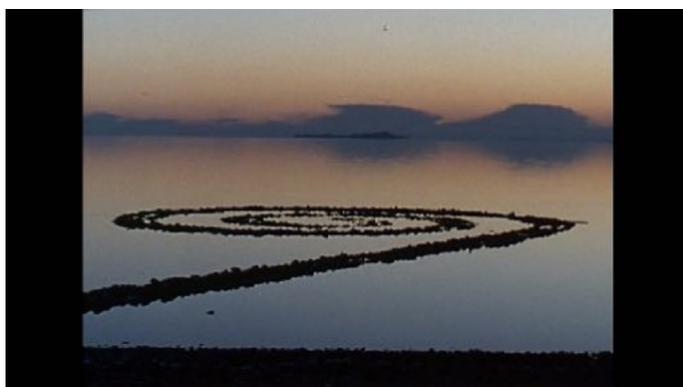
En 1967, la communauté noire de Milwaukee luttait pour les droits civiques. Le père James Groppi, un prêtre catholique blanc radical, aida à ouvrir la voie. Pendant 200 jours consécutifs il y eut des manifestations et des rassemblements. J'étais parmi la poignée de personnes blanches qui en fit partie. Lors d'une manifestation nocturne à travers les quartiers intégralement blancs du Sud de Milwaukee, je fus assommé de coups dans le Kosciuszko Park par quelques jeunes des quartiers blancs pauvres. D'autres furent hospitalisés.

Un mois plus tôt, un soulèvement noir avait eu lieu dans la partie nord voisine. La majorité de la 3ème rue s'embrasa et des coups de feu furent échangés. Il y eut un décès. Brian Mouche, un ami d'enfance de mon quartier et un bleu, dans la police depuis moins d'un an, fut tué par une balle de sniper. Il était en service à ce moment-là.

Peu de noirs vivant dans mon ancien quartier sont propriétaires de leur propre maison. Les propriétaires font peu ou pas d'investissement, sauf pour un prix d'achat dérisoire, et les demeures se dégradent. L'âme du quartier est vidée de son sang jusqu'à la dernière goutte. Le temps voulu, les pauvres seront déplacés, les quelques bâtiments restants seront rasés et le sol fertile sera à nouveau découvert et exploité.

Alors je suis retourné à nouveau à Milwaukee et dans mon ancien quartier pour filmer. Ma fille et moi avons traversé la 39ème rue. On ne reconnaissait pas grand chose. Un groupe de jeunes enfants noirs arrêta ses jeux de rue, nous laissant passer, mais pas avant d'avoir tapé sur la voiture de tous les côtés. Le lendemain, nous passâmes quatre heures à filmer là-bas. Le dernier plan se déroulait dans l'ancienne cour de récréation de mon école primaire. Quelques enfants noirs jouaient au basketball et je leur ai demandé si je pouvais les filmer. Ils acceptèrent à contrecœur, je leur demandais s'ils pouvaient ignorer la caméra. Je commençais à filmer et des garçons plus âgés escaladèrent une clôture à l'arrière-plan et l'un d'eux cria, « *Motherfucker* ». Les jeunes arrêtèrent de jouer au basket. L'un d'eux me regarda. Puis une voiture déboula sur le terrain et tourna autour des garçons plus âgés, quelques tirs retentirent. Les plus jeunes se blottirent ensemble sous le panier de basket. Ma fille courra jusqu'à notre voiture et la démarra. Je finis le plan et courus pour la rejoindre. Nous partîmes en vitesse.

\* \* \*



← *Casting a Glance*  
James Benning (2007)

En 2003 alors que je filmais *13 LAKES* je me suis retrouvé dans le Minnesota du Nord au bout d'une péninsule qui sépare la partie supérieure et inférieure du Red Lake, un lieu silencieux au bout d'une route gravillonnée menant à la côte depuis le bitume qui s'arrête là, au bout de la presqu'île. Je venais tout juste de finir de filmer. Un orage souffla à travers le lac de la droite vers la gauche. Le soleil de la fin d'après-midi brillait sous la tempête, colorant d'or l'eau clapotante. Le ciel était presque noir. Quelques pélicans volèrent de la gauche vers la droite. Des oiseaux chantèrent en anticipant la pluie distante. Il y avait peu d'installations commerciales. Ça ressemblait au paradis.

Une voiture pénétra la route de gravier et me bloqua. Alors que deux hommes sortaient de la voiture, je rentrais dans la mienne. Ils marchèrent lentement et frappèrent à ma porte, « On va parler ». Je baissai la fenêtre et pus sentir l'odeur d'alcool. Je crus que j'allais être braqué. Ils demandèrent, « Qu'est-ce que tu fais là ? » – « Pourquoi ici ? » – « Pour qui tu te prends ? ». Les mêmes questions auxquelles mes films essaient de répondre. Ce n'étaient pas des braqueurs, c'était politique. Puis l'un d'eux demanda, « Est-ce que tu vas écrire un de ces putains de livres ? ». Pour une raison que j'ignore, je me mis à rire. Ils regardèrent en arrière. J'étais sur leur terre, la réserve Chipewa de Red Lake. Je leur dis que j'étais là pour la vie sauvage. « Bien sûr », me dit l'autre, « Tu sais que la plupart des poissons ici sont morts à cause de vos pluies acides ? » ; Finalement ils me laissèrent partir. Plus tard, en cherchant sur internet, je tombais là-dessus :

*Les Red Lake ont constamment résisté à toutes les tentatives d'appropriation de leur terre, chaque fois qu'ils le pouvaient, usant de rejets formels et de méthodes informelles telles que l'intimidation des arpenteurs, travailleurs sociaux, avocats, missionnaires... Les résultats de la stratégie maintenue de longue date par les Red Lake sont particulièrement visibles en*

comparant les terres qu'ils ont gardées avec terres que d'autres tribus plus coopératives avec les blancs ont perdues.

\* \* \*



← *One Way Boogie Woogie*  
James Benning (1977)

En 2004 je suis encore retourné à Milwaukee, cette fois pour faire le *remake* de *One Way Boogie Woogie*. Le *One Way Boogie Woogie* original est composé de 60 plans d'une minute. Ma première tâche a été de localiser les 60 positions de caméra originales, puis de trouver les personnes (vieux amis et famille) qui apparaissaient dans l'original. Quelques-uns étaient morts, ma mère étant de ceux-là, d'autres avaient disparu. Certains ont fait le voyage en avion depuis San Francisco et New York, certains vivaient à une centaine de kilomètres et ont fait la route, et certains n'étaient jamais partis.

Fred Krause était l'un d'eux, il a vécu toute sa vie à Milwaukee. Lorsque je l'ai rencontré à la fin des années soixante, il était docker, travaillant sur les quais, Milwaukee faisant partie de la St. Lawrence Seaway. Je me souviens de lui me parlant d'une journée de travail à décharger des peaux de vaches couvertes d'asticots, quatorze heures par jour. C'était un ours, de plus d'un mètre quatre-vingt-dix, et près de cent-dix kilos, avec de longs cheveux noirs et une barbe, un Hells Angels en apparence, mais avec un vrai cœur d'ange. Après avoir quitté les docks, travaillé dans des bars, et quelques autres jobs de cet ordre, il travailla de nombreuses années à aider la jeunesse des gangs de Milwaukee à reprendre leur vie en main.

En 1977 je lui avais fait promener un petit chien blanc à travers le cadre de gauche à droite, puis hors-champ, il courait rapidement derrière la caméra en portant le chien, et il marchait à nouveau dans le champ, puis encore, une troisième fois (à chaque fois semblant de plus en plus penaud), pendant que la caméra enregistrait en continu pendant 60 secondes, il n'y a pas un seul *cut*. Grâce à sa vitesse, il ré-entre dans le cadre juste un instant après l'avoir quitté, l'une des nombreuses blagues stupides que *One Way Boogie Woogie* offre.

Lorsque je suis arrivé à Milwaukee, Fred fut l'une des premières personnes que j'ai trouvées. Il avait un peu rétréci. Ses longs cheveux noirs étaient désormais blancs et coupés, et il ne portait plus de barbe. Ses reins le lâchaient et son cœur était faible. Je pouvais sentir sa fragilité. Je lui ai dit pour le film. Nous avons parlé d'humour. Ensemble nous avons décidé de remplacer le petit chien blanc par un grand cheval noir d'un 1,85 mètre de haut. Nous sommes retournés à la 31ème rue, toujours une rue à sens unique. Fred promenait le cheval à travers le cadre, puis hors-champ, le maître faisait courir le cheval derrière la caméra, le redisant pour Fred. Fred marchait aussi vite qu'il le pouvait, rattrapant le cheval, et marchait à nouveau, puis une troisième fois, comme auparavant. Sur ce dernier passage, le cheval essaya de manger une feuille et Fred peina à garder le cheval en mouvement. Pour moi, c'était un moment très touchant.

Mais cette fois, 27 ans plus tard, le plan dura plus de 60 secondes, et j'ai dû couper les images en plus dont Fred avait besoin pour passer derrière la caméra.

Neuf mois plus tard, Fred Krause m'appela sur son lit de mort. Nous avons discuté rapidement. Il a dit quelque chose à propos du cheval, quelque chose à propos de ses sabots. Sa voix est devenue faible et il a rigolé et il s'est éclipse, quelque part ailleurs.



← *One Way Boogie Woogie / 27 Years Later*  
James Benning (2006)

*Bassin d'attraction*  
Jonathan Pêpe (2021)



# PODCAST

## #05 \_ JONATHAN PÊPE

TÉRATOLOGIE DES POLYGONES

Le **podcast Débordements** redémarre pour une nouvelle saison d'essais sonores consacrés aux cinéastes et collectifs qui font autrement du cinéma.

L'artiste plasticien Jonathan Pêpe travaille en autodidacte les images animées sur le logiciel de modélisation 3D Blender. Inspiré par les formes du vivant autant que par les figures esthétiques des religions anciennes (notamment de l'art votif étrusque) ou encore l'imaginaire alchimique, Pêpe imagine un univers où les œuvres issues de l'histoire de l'art et modélisées par photogrammétrie se corrompent comme des organismes biologiques.

Son film *Graveyard Connexion* est la première de ses œuvres montrée dans une salle de cinéma, à l'occasion du **Festival de la Villa Médicis 2021**.

ÉCOUTER ► **ICI**

Extraits (dans l'ordre) :  
*Bassin d'attraction*, 2021  
*Graveyard Connexion*, 2020  
*Haruspices*, 2017-2019.

Retrouvez le podcast *Débordements* sur [Spotify](#), [GooglePodcast](#), [Breaker](#) et [RadioPublic](#).

# DÉBORDEMENTS\_6.PDF

**Rédacteur en chef :** Pierre Jendrysiak

**Comité de rédaction et d'édition :**

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

**Ont également contribué à ce numéro :**

Camille Brunel, Paul Michel, Ariane Papillon, Anouk Phéline

**Conception - mise en page :** Lucie Garçon

**Merci !** Austrian Film Museum, James Benning, Gilles Perret,  
François Ruffin, Claire Viroulaud

**Illustration de couverture :**

*Living with imperfections*, Antoine Polin (2021)  
© SaNoSi Productions

# DÉBORDEMENTS

**Fondateurs :** Florent Le Demazel, Romain Lefebvre, Raphaël Nieuwjaer

**Site web :** [www.debordements.fr](http://www.debordements.fr)

**Contact :** [revuedebordements@gmail.com](mailto:revuedebordements@gmail.com)

**ASSOCIATION :**

**Présidente :** Solène Secq de Campos Velho

**Secrétaire :** Thomas Vallois

**Trésorier :** Florent Le Demazel