



# DÉBORD EMENTS

\_ 7.PDF

# ÉDITO

## WAR ON MUSIC

*Débordements* a plusieurs fois guetté les signes cinématographiques issus des mouvements sociaux, pendant Nuit Debout **ici** et **là**, en soutien aux journalistes malmené-es et intimidé-es pendant les Gilets Jaunes **ailleurs** et en défendant de manière renouvelée ses **positions critiques** : « pas de combat qui ne soit déjà, par avance, immiscé dans un champ plus large de luttes ».

La série de projections entamée depuis octobre de cette année au cinéma Le Saint-André-des-Arts ne s'excepte pas de cette attitude critique et attentive : elle fera place ce mercredi 1er décembre à un double-programme musical, composé du récent film de Nabil Djedouani *Rock Against Police* (2019), projeté en compagnie de *93 la belle rebelle* (2011) de Jean-Pierre Thorn. Film hommage au mouvement du même nom, Rock Against Police (RAP), le film de Djedouani retrace les ardeurs et les luttes de ces concerts de protestation débutés en 1980 à l'égard des expulsions discrétionnaires et des violences policières perpétrées contre la jeunesse immigrée des banlieues. Plusieurs concerts-débats avaient su s'appuyer sur la « culture rock » revendicatrice de ces années-là

écrit par **Barnabé Sauvage**



← *Rock Against Police*  
Nabil Djedouani, 2019

pour articuler à l'esprit de révolte musical un fond révolutionnaire. Le film de Jean-Pierre Thorn, sous-titré « Histoire de la musique en banlieue » est sur la même longueur d'ondes, qui ne conçoit pas le récit de la créativité musicale de ses habitant-es sans la mise sur le devant de la scène de leurs revendications politiques.

Mais en programmant ces deux films, nous ne savions pas alors à quel point l'actualité donnerait raisons à leurs réalisateurs. Car, après la censure d'une œuvre de l'artiste italien Paolo Cirio, présentée au Fresnoy – Studio national des arts contemporain en octobre 2020, le Ministre de l'Intérieur Gérald Darmanin a récemment récidivé en demandant le 15 novembre 2021, en direct sur le plateau de CNews, la fermeture du compte Instagram d'un groupe de rap du 8ème arrondissement lyonnais, dont les membres, rayés de jaune et noir, se font appeler les Daltons. Sans que l'on sache si la menace du premier des policiers a été mise à exécution, le collectif a communiqué le 25 novembre ne plus pouvoir diffuser de vidéo en ligne sur leur chaîne.

Les récentes prises de positions de ce collectif à géométrie variable (chacun-e peut endosser la chasuble du bagnard, témoignant une fois de plus de la plasticité extrême des mouvements sociaux pour lesquels la vêtue fait le slogan), dans les médias, mais aussi directement via des vidéos live sur son compte Instagram **daltons\_69**, faisait pourtant la part belle à des clips musicaux

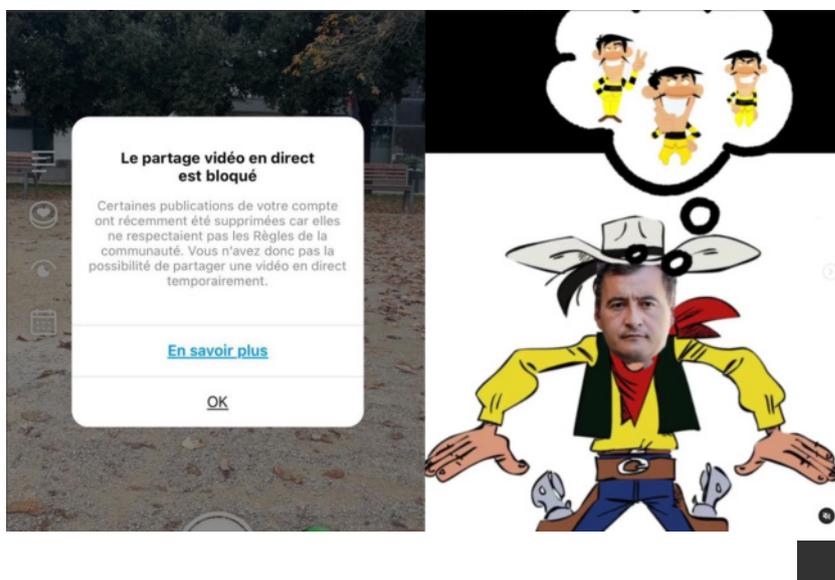
humoristiques. Mais aux provocations de circonstance des premiers temps – poursuivant malicieusement la pratique des « rodéos urbains » qui avait propulsé la polémique jusqu’au niveau national – s’était peu à peu substitué un discours plus politique, apostrophant le ministre Darmanin mais aussi témoignant de sa solidarité avec d’autres luttes des quartiers ghettosés de Lyon.

« S’organiser à partir du rock » écrivaient les rédacteur·rices du journal-tract éphémère *Rock Against Police*, comme le rapporte Nabil Djedouani dans un texte programmatique. Pour ce mouvement, le concert n’était plus vu « comme fin en soi mais comme lieu de valorisation de la dynamique sociale des groupes de rock. La transcription politique de cette dynamique, y compris par la Super 8, la vidéo, la photo débouche sur un nouveau réseau qui lui ouvre sur d’autres créneaux d’interventions : logement, prison, expulsion [1]. »

N’est-ce pas une dynamique semblable que celle que cherchent à lancer les forçats lyonnais, intervenant eux-mêmes dans une prison, où ils se sont fait connaître en envoyant des colis à un de leurs confrères incarcéré par-dessus les têtes des matons, dans la rue où ils participent à des rassemblements d’aide alimentaire pour les sans-abris, ou même plus récemment encore durant les protestations qui ont suivi la venue du journaliste Jean-Marc Morandini et du président par intérim du Rassemblement National Jordan Bardella dans le quartier populaire de La Guillotière, en cours de gentrification accélérée ? La bataille médiatique, entamée le 8 novembre sur le plateau de l’émission « Touche pas à mon poste » de Cyril Hanouna, fait désormais rage alors que le dispositif judiciaire se referme peu à peu.

Quatre peines de prison viennent d’être prononcées ce vendredi 26 novembre pour condamner les rodéos urbains à Bron, dans la banlieue de Lyon, mais aussi pour des tirs de mortier durant la manifestation contre l’extrême-droite. Ces sanctions iniques, qui témoignent, si cela était encore nécessaire, de l’asymétrie des peines prononcées contre la délinquance selon le quartier où celle-ci sévit, prouvent du même coup l’argument avancé sur le plateau d’Hanouna. Renvoyer l’image de l’assignation médiatique (les habitants des quartiers seraient tous des « récalcitrants ») en revêtant la tenue du taulard révèle les politiques racistes menées dans ces banlieues, en dévoilant du même coup comment les garants de l’ordre réagissent lorsqu’on les conforte à considérer les habitants des quartiers comme autant de candidats potentiels à la prison.

[1] Nabil Djedouani, « **Rock Against Police, le film. La résidence ‘frontières’ du GREC au Musée de l’histoire de l’immigration** », Hommes & Migrations, 2019/4 (n° 1327), p. 161-166.



← montage de posts Instagram du compte **daltons\_69**

# SOMMAIRE :

## CRITIQUES 5

---

**CRY MACHO, CLINT EASTWOOD** 6  
LE PETIT THÉÂTRE DE CLINT EASTWOOD

**FIRST COW, KELLY REICHARDT** 8  
TROP TARD

## ENTRETIEN 12

---

**OLIVIER ZUCHUAT** 13  
S'ARRIMER AU LIEU. À PROPOS DU « PÉRIMÈTRE DE KAMSÉ »

## RECHERCHE 18

---

**ALAIN RESNAIS PHOTOGRAPHE ?** 19  
L'ŒUVRE INVISIBLE DU CINÉASTE

**RÊVE ET CINÉMA** 31  
LA PART DU BIS

## NOTES 44

---

**FAIRE FEU DE SON PLASMA** 45  
À PROPOS DE L'ENFANT QUI A PISSÉ DES PAILLETES (RÉSURGENCE)  
DE Maria KLONARIS & KATERINA THOMADAKI

**L'INTENSE ET LE REFUGE** 48  
POUR UNE CRITIQUE SOCIALE DU TEMPS DE JEU

## ACTUALITÉ 53

---

**ALICE DIOP** 54  
DE LA LIGNE À LA TRACE - À PROPOS DE « NOUS »

**AMRITA DAVID** 69  
LE MONTAGE DE « NOUS » D'ALICE DIOP

## PROJECTION 76

---

**PRENDRE CONSCIENCE / PERDRE CONNAISSANCE** 76  
À PROPOS DE L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD D'ALAIN RESNAIS ET  
WESTWORLD DE JONATHAN NOLAN & LISA JOY

*First Cow*  
Kelly Reichardt, 2020  
© photo : Condor Distribution  
↓

# CRITIQUES

# CRY MACHO, CLINT EASTWOOD

LE PETIT THÉÂTRE DE CLINT EASTWOOD



écrit par **Pierre Jendrysiak**

Sans doute oublie-t-on trop souvent le talent comique des cinéastes sérieux – et le talent sérieux des cinéastes comiques. Dans son « Éloge de Tati », Serge Daney résumait ainsi le paradoxe de l'humour de Jacques Tati, cinéaste « non-humaniste » :

« Ce qui est pour lui source de comique, c'est que ça se tienne debout et que ça marche, que ça puisse marcher. Surprise infinie, spectacle inépuisable. À une dialectique du haut et du bas, de ce qui s'érige et de ce qui s'écroule (tradition carnavalesque, situation que Buñuel a illustrée : de la caméra à hauteur d'insectes à Simon du désert grimpé sur sa colonne), Tati substituerait un autre comique où c'est le fait de se tenir debout qui est drôle et le fait de vaciller (la démarche de Hulot) qui est humain [1]. »

L'humour de *Cry Macho* tient à la même chose : Clint Eastwood sait que le simple fait qu'il se tienne debout et qu'il marche est drôle. C'est peut-être cela qu'il faut retenir de son goût constant pour les œuvres rétrospectives et introspectives, les rôles vieillissants où l'acteur-réalisateur-star met en scène sa propre légende vacillante : pas une obsession, mais une évolution. Ce qui était à peu près sans humour (*Unforgiven* est un film sérieux, trop peut-être) obéit en effet désormais à une sorte de comique de répétition dont l'effet s'accroît, décennie après décennie. *Gran Torino* et *The Mule* jouaient déjà avec la vieillesse et l'épuisement physique d'Eastwood ; Bradley Cooper, lors de la promotion de *The Mule*, affirmait qu'Eastwood surjouait largement sa décrépitude physique et serait en réalité bien plus énergique que les personnages qu'il interprète.

*Cry Macho*, le dernier en date, accumule les marques du temps, les signes de désuétude : cet énième film crépusculaire se déroule ainsi en 1980, il y a plus de 40 ans – à une époque où Eastwood était déjà un acteur et un cinéaste de première importance... et déjà une figure vieillissante et un peu anachronique. Autre belle idée cachée derrière cette date : l'âge du personnage principal, et sa date de naissance. S'il a le même âge que Clint Eastwood, cela implique qu'il

[1] Serge DANÉY, « Éloge de Tati », in *Cahiers du Cinéma*, n°303, septembre 1979, pp. 4-7. (Repris dans *La Rampe*, Ed. Cahiers du Cinéma, 1983, pp. 132-137.)

est né au XIXe siècle, précisément à l'époque où se déroulent les westerns dits « crépusculaires », que le récit du film (une ancienne star du rodéo, Mike Milo, est recrutée par son ex-patron pour aller récupérer son fils, Rafo, au Mexique) reprend explicitement. Mais cette fois, contrairement aux autres films où le cinéaste rejouait des motifs du western, ce « crépuscule » est sans amertume, sans tristesse : jusque dans les scènes les plus légères et les plus drôles de *Gran Torino* ou *The Mule*, une ombre lourde planait au-dessus des personnages – idem pour *Sully, The 15:17 to Paris* ou *Richard Jewell*, tous trois basés sur des événements graves (et réels) autour desquels les personnages gravitaient. En fait, parmi tous les films de Clint Eastwood, aucun n'a cette légèreté : les scènes d'affrontement (avec la police ou un groupe de gangsters) se font sur un mode proche du cartoon, presque sans violence. De la même manière, le film ne tire jamais franchement vers le mélodrame, même lorsqu'il aborde les raisons sinistres pour lesquelles ce père souhaite retrouver son fils (avoir un moyen de pression sur son ancienne compagne, avec qui il partage des investissements financiers). Il arrive même à *Cry Macho* de frôler la parodie, notamment quand il joue avec l'étrange énergie qui se dégage de la figure émaciée d'Eastwood, lorsqu'il fait mine de se battre avec Rafo ou qu'il court après un coq.

Certes, il est possible que *Cry Macho* ait cette « légèreté » parce que, justement, il manque un peu de poids. Il faut remonter loin (au début des années 2000, peut-être) pour retrouver un film d'Eastwood à la mise en scène aussi simple, au récit aussi linéaire ; un film aussi pauvre. Eastwood avait en effet passé la décennie 2010 à inventer des dispositifs de mise en scène d'une étonnante sophistication, des récits d'une grande complexité, à se confronter à des sujets difficiles, parfois brûlants d'actualité. *Cry Macho* paraît en comparaison forcément moins riche... Mais c'est aussi son charme d'attirer les spectateurs et spectatrices à errer, sans se presser, entre les motifs et les sujets habituels du cinéma d'Eastwood. Il est ainsi question de religion, à travers ce sanctuaire où les héros trouvent refuge ; de filiation, dans la relation tissée entre eux ; et se dessine en toile de fond une critique ambiguë, entre fascination et répulsion, de la masculinité traditionnelle (« *This macho thing is overrated* », dit Mike). Il faut ajouter que le film n'est pas sans instants magnifiques ou étonnants, comme cette étrange archive animée qui donne à voir l'accident ayant mis un terme à la carrière de Mike, ou bien les superbes scènes dans le bar où les deux héros trouvent refuge.

Mais, plus encore que d'habitude, le vrai intérêt du film est surtout Eastwood lui-même : le regarder marcher, conduire, manger, dormir ; chercher dans ce visage les traits que l'on a vus pendant des décennies ; l'entendre parler, donner des conseils, des leçons de vie. Certes, aborder l'œuvre d'Eastwood acteur-réalisateur de ce point de vue est devenu une panacée critique qui consiste, entre auteurisme et *star studies*, à y voir une sorte d'autoportrait en star personnifiant le cinéma américain – et un rapport masochiste à la figure virile, à la fois idéalisée et très violemment abîmée, qui finit presque toujours condamnée à mort ou mise au ban de la société. Mais dans *Cry Macho*, l'aura habituelle de légende ou de violence est étonnamment absente, elle s'arrête au seuil du film, dans le premier plan où Eastwood apparaît (un pur plan d'apparition de star de cinéma, c'est certain). Dans un film aussi apaisé, pas de place pour cette solennité un peu triste. C'est grâce à cet esprit léger, drôle et sans gravité que Mike est à la fin libre de faire demi-tour à la frontière pour retrouver le village de carton-pâte, son shérif, ses chevaux, son bar, et la femme aimée. Ce petit théâtre ancien et désuet, ce monde d'un autre siècle, Eastwood le trouve aussi beau que laid, aussi drôle que triste : le sujet de son cinéma a toujours été « comment faire avec cette contradiction ? » – contradiction présente dès le titre de *Cry Macho*. Lorsque Rafo offre à Mike son coq de combat (le « Macho » du titre),

les deux personnages semblent arriver à une conclusion douce-amère, elle aussi surannée : aux anciens le passé, aux jeunes l'avenir. Mais avec, évidemment, une drôle d'ambiguïté, puisque c'est le jeune qui pleure, et le vieux qui rit. Eastwood est debout, et c'est drôle, alors que le jeune vacille et s'écroule dans les bras de son père ; il a la vie devant lui.



**Cry Macho**, un film de **Clint Eastwood**, avec Clint Eastwood, Dwight Yoakam, Eduardo Minett, Natalia Traven, Natalia Traven. Scénario : Nick Schenk, N. Richard Nash (d'après son roman *Cry Macho*) / Image : Ben Davis / Montage : Joel Cox, David Cox. Durée : 104 minutes. Sortie le 10 novembre 2021.

# FIRST COW, KELLY REICHARDT

TROP TARD

Cookie et King Lu ont toutes les raisons d'être optimistes. Parcourant la forêt pour aller partager une bouteille dans la cabane du Chinois, les deux compères nourrissent l'espoir d'avoir pris de vitesse l'histoire : dans un pays où celle-ci n'a pas encore abattu sa grande hache, tout paraît possible aux entrepreneurs ambitieux. Cette fameuse hache, le film en donne une image dès l'ouverture, où un porte-containers traverse le champ de part en part, inscrivant cet Oregon en apparence sauvage dans une économie globalisée. Le glissement qui nous ramène du début du XXIe au début du XIXe se fait par un plan quasi-identique, où un bateau à aubes préfigure le cargo, où la migration des hommes, des femmes et de leurs espérances a précédé le mouvement des marchandises.

Une opportunité en or va bientôt se présenter aux deux amis, sous la forme d'une vache et de son lait, que les talents culinaires de Cookie sauront faire fructifier en délicieux beignets, denrées prisées des trappeurs du pays, donc source de fortune assurée. Problème : le bovin en question, seul spécimen dans les parages, est la propriété du *chief factor*, administrateur de la région. Dès lors, il faudra chaque nuit prendre le risque d'aller dérober le lait, pour ainsi amasser de quoi lancer une affaire plus conséquente.

écrit par **Florent Le Demazel**



Discutant à l'automne 1842 d'un projet de loi contre le vol de bois, Marx oppose l'arrachage de bois vert – un « attentat contre l'arbre » qui serait donc une attaque contre son propriétaire – au fait de ramasser des ramilles déjà tombées, qui par conséquent n'appartiennent plus à l'arbre, ni au possesseur de la forêt. La nature de l'acte étant différente, il revient à la loi de tenir compte de ces différences, « car quel autre critère objectif devrions-nous appliquer à l'intention si ce n'est le contenu et la forme de l'action ? » [1] se demande le rédacteur de la *Gazette Rhénane*. Non sans ironie, Marx transformait cette indistinction légale en mise en garde contre le propriétaire terrien, car elle revenait à remettre en cause la légitimité de tout acte de propriété : « En considérant indifféremment comme vol toute atteinte à la propriété sans désignation plus précise, toute propriété privée ne serait-elle pas du vol ? »

[1] Karl Marx, « **Débats sur la loi relative au vol de bois** » *Gazette Rhénane*. Octobre-novembre 1842

C'est à un tel retournement de perspective que nous invite Kelly Reichardt, tant la nature de l'acte de prélèvement prend sous son regard un tour particulier. La traite de la vache par Cookie apparaît en effet, non comme un attentat, mais comme un acte d'amitié. L'empathie avec l'animal caractérise sa manière d'être avec son environnement : on découvre le cuisinier à travers ses gestes délicats et précautionneux par lesquels il choisit et cueille des champignons, soigneusement entreposés dans un linge, remettant au passage sur ses pattes un lézard sur le dos. L'amitié entre l'homme et l'animal est au cœur du film, et la citation initiale de William Blake - « L'oiseau a son nid, l'araignée sa toile, et l'homme l'amitié » - pourrait aussi bien s'appliquer aux deux héros qu'aux nombreux couples que forment les trappeurs avec leurs familiers : oisillon ici, corbeau là, et bien sûr les nombreux compagnons canins. Au fur et à mesure des déambulations dans le camp des trappeurs, la caméra s'attarde avec tendresse sur ces curieux voisinages, comme pour nous rappeler que c'est dans la relation avec l'autre, à poils ou à plumes aussi bien qu'à veston, que se construit le foyer.

Le foyer du film, c'est aussi la forêt, tout à la fois lieu de contemplation et de multiples usages : elle pallie l'absence de banque, offre les matériaux pour construire une maison ou des outils – ce fouet artisanal avec lequel Cookie mélange sa pâte – et finalement de tombeau. Pour les paysans rhénans décrits par Marx ou les classes laborieuses britanniques étudiés par Edward Thompson, la forêt fait figure de sources de richesses pour ceux qui en sont dépourvus :

« Par le ramassage, la classe élémentaire de la société humaine se confronte aux produits de la puissance élémentaire de la nature et les met en ordre. [...] C'est aussi le cas pour le glanage, la seconde récolte, et d'autres droits coutumiers de ce genre. Ces coutumes propres à la classe pauvre sont régies ainsi par un sens instinctif du droit ; leur racine est positive et légitime, et la forme du droit coutumier est ici d'autant plus proche de la nature que l'existence même de la classe pauvre n'est, jusqu'à présent, qu'une simple coutume de la société civile qui n'a pas encore trouvé une position adéquate au sein de l'organisation consciente de l'Etat. » [2]

[2] Ibid.

Le film semble ainsi pointer la survivance, par-delà océans, d'un droit coutumier, où le lait de la vache apparaît moins comme relevant de la propriété privée que du bien commun : King-Lu affirme ainsi pour rassurer Cookie que certaines personnes, comme le *chief factor*, « ne s'imagine pas que l'on puisse les voler » ; à l'inverse, pour s'imaginer soi-même commettre un tel forfait, il faut d'abord être mu par ce « sens instinctif du droit » propre aux classes populaires, à l'aune duquel le « vol » en question apparaît moins comme un crime que comme une récolte naturelle, au même titre que les champignons, les myrtilles ou le poisson.

Cette « économie morale » est d'autant plus légitime que le braconnage du lait permet ici de mettre à la disposition des consommateurs un plaisir que l'administrateur prétendait garder pour lui et pour lui seul. Reichardt montre combien la préparation des beignets met en éveil les sens des trappeurs, s'attarde sur les plaisirs olfactif et gustatif, et sur le réconfort que ces desserts produisent. Leur dégustation s'inscrit dans une économie du loisir embryonnaire, à laquelle s'ajoutent la musique (violon, guimbarde), mais aussi les jeux de cartes et de dame, confectionnés à la main. Le film émeut dans cette manière de montrer comment ces existences précaires cherchent à s'élever au-dessus de la seule subsistance vers la recherche du moindre agrément. Emblématique est de ce point de vue le bouquet que dépose Cookie dans la demeure de King-Lu : sortant couper du bois pour le feu, ce dernier dit à son invité de se mettre à l'aise, de faire comme chez lui, ce à quoi Cookie répond par l'apport d'une once de beauté.

Un très beau travelling à hauteur de poches fait défiler en gros plan les différentes manières de payer son beignet, signe du cosmopolitisme des échanges entre les individus en présence. Les prix ne sont pas fixés par les monopoles, mais par les usages en vigueur dans la communauté : pièces, bons de recouvrement, coquillages, peaux de castor. En l'absence d'institution monétaire bien définie, c'est la confiance mutuelle entre les agents qui établit la valeur des choses : quand Cookie commande un whisky, il tend son argent au barman qui se sert lui-même. A cette forme primitive de l'échange marchand s'oppose une discussion entre le *chief factor* et son hôte, un militaire de passage, à propos de l'économie du châtiment : combien de coups de fouet faut-il administrer à un mutin pour tirer bénéfice de la sentence ? Alors que le capitaine botte en touche en s'avouant incapable de prendre en compte tous les facteurs, l'administrateur rétorque que ce qui ne peut être calculé ne vaut pas d'être discuté.

Pour Marx encore, la loi sur le bois était la preuve que les autorités publiques se mettaient au service de l'intérêt privé ; ici, les deux sont réunis en un seul et même individu, qui conçoit le droit comme un outil de coercition, et plus encore comme un moyen de propager la peur et d'en faire un carburant pour la productivité. L'enclos final autour de la vache apparaît alors comme la victoire d'un droit sur l'autre : alors que les cabanes des trappeurs sont ouverts aux quatre vents, la vache, et avec elle un pan de l'espace public de la forêt, vient d'être définitivement privatisé.

Cookie et King-Lu sont arrivés trop tard. Les rapports de force inhérents à une économie prédatrice et égoïste sont déjà là. Rattrapés par l'histoire, ils ont néanmoins trouvé un écrin pour une amitié qui a traversé les siècles. Assis au côté de Cookie blessé, King-Lu baisse les yeux sur ce butin bigarré qu'il serre dans ses poings, avant d'en faire un oreiller pour s'allonger contre son frère d'infortune, à qui il murmure la dernière phrase du film : « I've got you. »



**First Cow**, un film de Kelly Reichardt, avec John Magaro, Orion Lee, Toby Jones, Ewen Bremner... Scénario : Kelly Reichardt et Jonathan Raymond, d'après l'oeuvre de Jonathan Raymond / Image : Christopher Blauvelt / Montage : Kelly Reichardt / Musique : William Tyler. Durée : 122 minutes. Sortie le 20 octobre 2021.

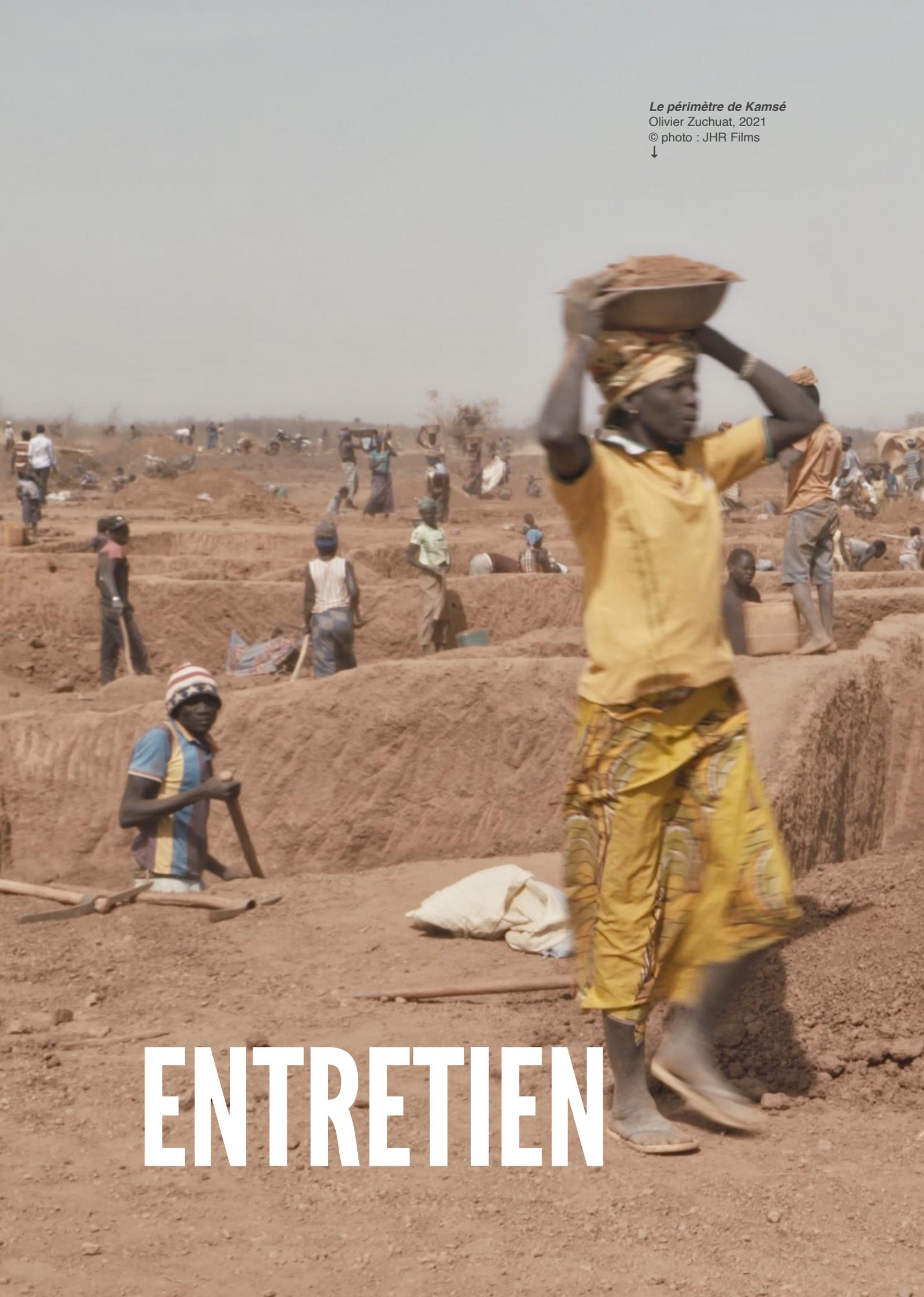
P.S. : Pour plus de lecture sur le cinéma de Kelly Reichardt, voir l'article d'Olivier Cheval, "Kelly Reichardt. Habiter l'Amérique" dans notre deuxième numéro papier, **Terrestres, après tout**.



*Le périmètre de Kamsé*

Olivier Zuchuat, 2021

© photo : JHR Films



# ENTRETIEN

# OLIVIER ZUCHUAT

S'ARRIMER AU LIEU. À PROPOS DU  
« PÉRIMÈTRE DE KAMSÉ »

Bordée de bosquets épars, une terre aride occupe de la moitié aux deux tiers de l'image. Fixes, les plans sont traversés ; par un homme en vélo, un chevreau, des femmes transportant du bois sur une remorque tractée par un âne, des feuilles sèches charriées par le vent. En quelques plans, le début du *Périmètre de Kamsé* marque ainsi un attachement au lieu, demeurant quand les êtres passent. Mais le film montre la manière dont la mise en mouvement des habitant.e.s du petit village du Burkina Faso va elle-même modifier cet espace immuable en voie de désertification. Olivier Zuchuat s'intéresse en effet à un processus de revitalisation des terres, dont il observe les étapes avec précision, sans que le didactisme l'emporte sur les situations, à travers des choix formels qui parviennent comme rarement à exprimer sur l'écran une solidarité entre des hommes (et des femmes) et un territoire. Pour cette proposition cinématographique autant qu'en raison de l'attention qu'il porte à un type d'initiative méconnu, nous avons souhaité poser quelques questions au cinéaste. À l'heure où les salles sont saturées, *Le Périmètre de Kamsé* n'a pas bénéficié d'une attention à la hauteur de ses mérites. L'image qu'il nous livre est en effet des plus importantes quand l'heure est aussi celle où, en Afrique comme dans le reste du monde, la nécessité de repenser collectivement l'action exercée sur l'environnement se fait partout de plus en plus pressante, inévitable.

propos recueillis par **Romain Lefebvre**

**Débordements : Comment avez-vous découvert le village de Kamsé et le processus de revitalisation terres ?**

**Olivier Zuchuat :** En 2006-2007, je m'étais « enfermé » dans un camp de réfugiés dans la région du Darfour, le long de la frontière Soudano-tchadienne et j'y avais tourné *Au loin des villages*. J'avais filmé ce camp comme un paysage de guerre. Les récits des réfugiés que j'ai enregistrés se sont glissés dans les images de ce quotidien au ralenti, agissant comme un révélateur et donnant à voir un (jusqu'à) invisible de la guerre. Les images du camp devenaient paradoxalement des images de guerre, même si cette dernière est hors champ, « hors camp ». L'enjeu paradoxal de ce film était là :



filmer la guerre sans la montrer. Les paysans déplacés ne cessaient de parler de leurs champs, que d'autres cultivaient désormais...

En 2016, au plus fort de la crise des migrants qui traversaient la Méditerranée dans des embarcations de fortune, de nombreux films étaient tournés sur ces drames. Pour autant, je me suis dit qu'il fallait également aller au-devant d'un autre drame, d'une autre guerre, face à la désertification cette fois-ci, en filmant ceux qui restent. En effet, une partie considérable de la population sahélienne n'émigre pas ou ne quitte pas les villages pour les villes, et se retrouvent à la fois actrice et victime de la sécheresse. Ce film est consacré à celles et ceux qui décident de faire front, de mener bataille contre le désert. Un film à l'envers des « films aux frontières » consacrés aux drames migratoires. Un film pourtant à la frontière puisque sahel signifie « bord », « rivage » en arabe... sur la rive du désert donc...

Au hasard de mes recherches, j'ai appris à l'été 2016 l'existence au Nord du Burkina Faso d'un certain nombre d'initiatives de luttes collectives contre le désert, basées sur la construction de périmètres arborés, comme cela avait lieu à Kamsé. J'avais toujours avec moi le souvenir vif de ces femmes tchadiennes que j'avais filmées en 2006 dans le camp de déplacés de Gouroukoun lors du tournage d'*Au loin des villages* : elles plantaient quelques plans de mil et de sorgho au pied des tentes fournies par le UNHCR (Haut Commissariat des Nations Unies pour les réfugiés), car aucune parcelle de terre ne devait rester improductive... Planter, c'était affirmer qu'on est en vie.

**D : Qu'est-ce qui vous a décidé de faire un film à cet endroit en particulier ? Et sur quelle durée s'est étalé le tournage ?**

**OZ :** Kamsé est un tout petit village de la région du Centre-Nord. À une dizaine de kilomètres de Kamsé, proche du village de Goèma, se trouve une ferme expérimentale, qui essaie de promouvoir, avec le soutien de l'ONG Terre Verte, des techniques de revitalisation des zones qui étaient arables. Il y a une cinquantaine d'années encore, toute cette région était recouverte d'arbres, de végétation. C'était une savane, avec des lions ! Actuellement, cette zone est semi-désertique. On assiste à la multiplication des « zippelés », ces zones de terres dures sur lesquelles plus rien ne pousse. La raison principale de cette désertification rapide est l'activité humaine sur place, et dans une moindre mesure le changement climatique au niveau planétaire. L'augmentation récente de la population, les coupes sauvages de bois (notamment pour faire du bois de cuisson), la surexploitation non durable des terres ainsi que la multiplication des troupeaux de chèvre et de moutons qui dévorent la végétation sont les principaux facteurs responsables de ce désastre. Je me suis alors décidé à filmer la transformation locale de ce tout petit endroit, le village de Kamsé qui, au moment où je suis arrivé, commençait une série de consultations entre tous les habitants.

Je suis resté à Kamsé huit fois deux semaines. Comme souvent dans mes films, je me suis alors « arrimé » à ce lieu. Je m'installe souvent dans des endroits relativement confinés (un camp de réfugiés, un îlot inhabité de la mer Égée, ici un périmètre dans le

désert), que j'arpente longuement. Il s'agit d'observer celles et ceux qui s'y sont établis ou qui ne font que les traverser, de tenter de comprendre les puissances de l'espace, ses forces géométriques, ainsi que les modes de vie de ceux qui se sont décidés à habiter un tel lieu ou qui y ont été contraints. Ensuite, je cherche où placer la caméra afin d'accueillir les situations, en somme, accepter de laisser advenir les choses, la vie se faire, et se défaire. Inscrire l'action des femmes et des hommes dans un territoire, percevoir les liaisons fondamentales entre des corps et les lieux qu'ils habitent.

**D : Le film documente un processus de revitalisation dont on suit les étapes, mais il le fait avec les moyens spécifiques du cinéma. Il ne se situe pas « au plus près » de l'action : ce qui frappe dans la forme est l'utilisation d'un format large, le scope, et aussi de plans plutôt larges et fixes. Comment en êtes-vous arrivé à choisir ce type de plan ? Est-ce que cela posait des contraintes particulières au tournage ?**

**OZ :** Le format scope m'a paru intéressant pour filmer une transformation collective d'un espace, d'un paysage. Je savais que j'allais filmer des espaces vides écrasés par le soleil, des groupes de personnes qui se déplacent, et qui creusent. S'attaquer au désert, c'est tenter de modifier l'horizon, cette ligne lointaine d'où surgissent des silhouettes. Le choix du scope me semble compatible avec cette idée. Je savais aussi que je n'allais pas suivre une personne en particulier, mais filmer les groupes en discussion. À nouveau, un format scope permet, en privilégiant l'image dans l'axe horizontal, de resserrer le cadre sur l'étendue du collectif (au travail, au repos, en réunion...), d'en célébrer la force. Mais le choix du scope a rendu la prise de son plus difficile : le preneur de son Hamado Kangambega dit « Stickman » a dû se munir d'une perche très longue pour les scènes de groupe, ainsi que de trois micros HF.



**D : Le premier plan semble inverser le dispositif le plus courant du film : au lieu d'une caméra fixe et un cadre où passent les gens, on a une caméra mobile qui filme des femmes immobiles. On a aussi l'impression que c'est un plan qui est mis en scène pour le film. Comment ce plan s'est-il mis en place ?**

**OZ :** Je voulais rendre hommage à ces femmes de Kamsé et des villages avoisinants, à leur force de travail, à leur courage. Elles ont tant à porter, dans tous les sens du mot. Aussi, un matin, avant qu'elle ne se mettent à creuser, Hamado Kangambega et moi-même leur avons proposé de faire une pause et de se regrouper. Je leur ai expliqué que je voulais faire leur « portrait de groupe » dans cette bataille contre le désert. Elles ont gardé leurs pioches à la main. Certaines avaient peur de la caméra si proche, surtout pour leurs enfants. Ce qui explique que certains visages soient quelque peu tendus. Mais toutes ont tenu à être dans le plan, déterminées. Quelques-unes d'entre elles avaient déjà marché 10km, avec leurs enfants sur le dos, pour venir creuser...

**D : Le Périmètre de Kamsé n'est pas seulement concentré sur le processus de revitalisation, ce n'est pas qu'un film de travail et de mobilisation, d'effort. Le récit alterne entre des discussions collectives, de l'action, et des pauses, des moments qui montrent un quotidien (une cour, des enfants dans l'eau...) et qui expriment aussi une forme de recul de la part de celles qui travaillent (la femme qui dit qu'une fois ses trous creusés elle prend ses indemnités et se repose). Comment avez-vous pensé cette économie du récit ?**

**OZ :** Il m'importait de filmer également cette vie précaire aux prises avec la chaleur, avec le manque d'eau. À Kamsé le temps paraît suspendu, et pourtant une urgence sous-tend ces existences menacées par le désert et par la possible arrivée des djihadistes, qui heureusement sont encore plus au Nord. Qui plus est, les travaux se sont étalés sur deux ans. Entre temps, il a plu, la vie a continué, les djihadistes ont procédé à des attaques...

**D : À la suite d'une pluie, on trouve dans le film une séquence particulière, filmée par des habitants eux-mêmes. Qu'est-ce qui vous a fait intégrer ce plan ? Car vous auriez pu choisir de privilégier la « cohérence » esthétique.**

**OZ :** Comme il ne pleut pas souvent, la probabilité que j'assiste lors de l'un de mes tournages à une grosse pluie qui allait remplir le bassin de rétention appelé « bulli » était très faible. J'ai remis à des personnes qui travaillaient à la ferme pilote de Goéma une petite caméra fixable sur la tête. Ce sont donc eux qui ont filmé cette séquence. Lorsque les djihadistes ont commencé à perpétrer des attaques aux abords de la région de Kaya, j'ai d'ailleurs réfléchi à ce que cela soit les habitants de Kamsé qui terminent eux-mêmes le film. Mais cela demandait un peu d'infrastructure et je n'ai pas eu le temps de le faire avant que la situation ne devienne encore plus complexe et ne m'empêche de retourner à Kamsé sans me mettre en danger. Je le regrette...

**D : Une des séquences les plus longues du film pourrait sembler a priori nous éloigner du « sujet » de la revitalisation des terres, celle où l'on assiste à un sacrifice de poulets. On est aussi loin à ce moment d'une approche du lieu plus technique et rationnelle qu'on peut voir par ailleurs. Est-ce que c'est justement ce rapport qui vous intéressait ?**

**OZ :** Le sacrifice fait partie intégrante du processus. Les semis en terre, il faut qu'il pleuve régulièrement sinon les jeunes pousses de mil sèchent très vite dans la fournaise avant que leurs racines ne leur permettent de trouver de l'humidité dans le sol. Il faut donc demander aux ancêtres qu'il pleuve et effectuer les sacrifices idoines, ici une offrande de trois poulets d'une espèce rare. Construire un périmètre c'est certes « rationaliser » des techniques agrobiologiques ancestrales, mais c'est aussi s'inscrire dans la tradition animiste. C'est là une des conditions indispensables à la réussite de ce processus qui mobilise la totalité du village, et donc toutes ses sensibilités, toutes ses religions et pratiques traditionnelles.

**D : En filmant ce qui se passe à Kamsé, le film s'arrête sur une situation locale, laissant le reste hors-champ. Mais certains éléments permettent de faire un lien entre la situation isolée et un contexte plus large, entre la petite histoire de Kamsé et l'histoire du pays : je pense notamment aux radios. Quelle était la nécessité pour vous d'ouvrir le lieu à un contexte ?**

**OZ :** Les petites radios ont une fonction importante dans la vie du village, et par extension dans le film. On y écoute les nouvelles, ainsi que des radios locales qui diffusent des émissions liées à l'agriculture, à la santé. Ces radios locales renforcent le tissu social dans ces campagnes et il y a désormais des émissions spécifiques destinées

aux femmes. Lorsque les djihadistes ont attaqué la capitale Ouagadougou début mars 2018, j'étais en tournage à Kamsé et les premières nouvelles sont arrivées par le truchement des petites radios. C'est à ce moment-là que j'ai décidé d'en faire un des « actant » du film... Les radios, c'est le hors champ, le hors-périmètre. Plus on gagne cette bataille locale contre le désert, plus on apprend que la situation au Nord se délite, qu'un désert étatique, sanitaire, scolaire se met en place...

**D : Dans votre premier film, *Djourou, une corde à ton cou*, vous abordez la situation de l'Afrique sous un angle économique, en vous intéressant à la crise de la dette, à travers l'exemple du Mali forcé de rembourser des emprunts dont le pays n'avait pas même bénéficié. Vous vous interrogez sur le rôle des banques suisses, du FMI et de la Banque Mondiale dans cette crise financière. Ici on est a priori dans un rapport à l'environnement, sur un problème dont les causes semblent avant tout locales : est-ce que vous voyez un rapport entre les deux, entre l'économique (et même le macro-économique) et l'environnemental ? On remarque aussi que les techniques de revitalisation du sol sont des techniques traditionnelles, demandant peu de machines.**

**OZ :** La lutte contre le changement climatique et la désertification ne sera possible que si les pays riches soutiennent les pays du Sud, notamment dans la zone sahélienne. Un développement économique durable au niveau planétaire est indispensable. Les changements climatiques, la désertification et les crises migratoires dramatiques qui vont en découler vont se charger de nous rappeler que nous sommes une seule et même population, de plus en plus interdépendante, sur une seule et même planète en danger. Il est intéressant de noter que les techniques de revitalisation des sols mise en place à Kamsé et le principe du bocage tel qu'il a été pratiqué en France ne sont pas si lointaines. On a ensuite coupé les haies en Europe dans les années 70-80 pour intensifier l'agriculture, et on reçoit désormais des subventions pour les replanter... L'agro-écologie est la seule voie possible. Certaines pratiques traditionnelles, non intensives, vont alors retrouver grâce, bien sûr avec quelques aménagements et progrès.



Entretien réalisé par mail.

**Le Périmètre de Kamsé**, un film d'Olivier Zuchuat. Durée : 1h32. Sortie le 27 octobre 2021.



*Vampyr*  
Carl T. Dreyer, 1932  
↓

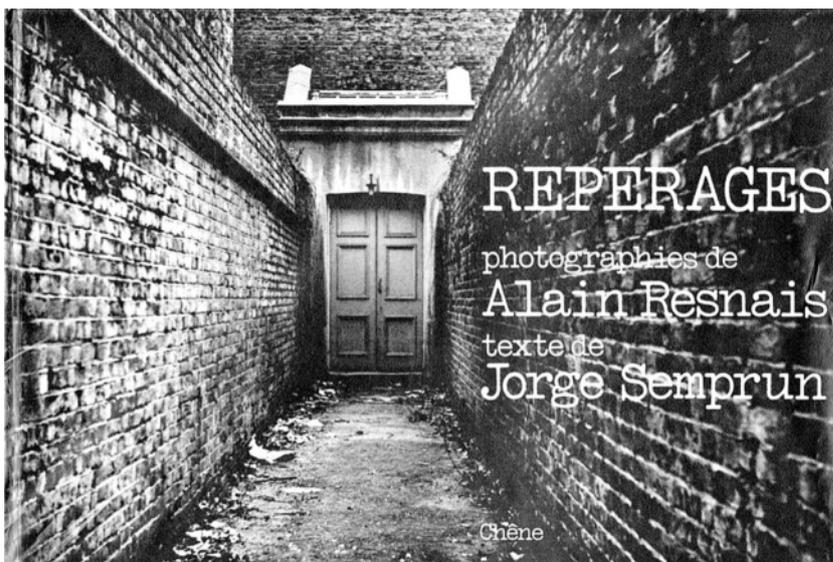
**RECHERCHE**

# ALAIN RESNAIS PHOTOGRAPHE ?

L'ŒUVRE INVISIBLE DU CINÉASTE

À l'occasion de la rétrospective Alain Resnais à la Cinémathèque française (3-29 novembre), retour sur son unique livre de photographies, *Repérages*, co-signé avec l'écrivain Jorge Semprun. Paru en 1974 aux Éditions du Chêne et depuis longtemps épuisé, cet ouvrage peu connu permet de mesurer l'importance des repérages photographiques dans la méthode de création du cinéaste. Invitation au voyage dans un pays en noir et blanc...

écrit par **Anouk Phéline**



← Alain Resnais et Jorge Semprun, *Repérages*, éditions du Chêne, 1974, première de couverture.

En avril 1974, *Repérages* [1] dévoile pour la première fois au public une sélection de soixante-dix-sept photographies d'Alain Resnais, réunies et présentées par l'écrivain Jorge Semprun. D'après les légendes des images, la plupart de ces clichés ont été pris entre 1948 et 1972 pour des films non réalisés : *Les Aventures de Harry Dickson* (1951-66), *Délivrez-nous du Bien* (1969-70), *The Monster Maker* (1970-71), *The Inmates* (1971-77), et un documentaire sur Lovecraft (1972). Archives d'un cinéma invisible, les planches du livre nous font traverser une série de « paysages urbains dépeuplés, déserts » [2], de Londres à New York, en passant par Paris, Lacoste ou l'Italie. Cinq photographies prises à Hiroshima, Autun et Nevers, témoignent aussi des repérages effectués par le cinéaste pour son premier long-métrage, *Hiroshima mon amour* (1959).

*Repérages* cristallise dix années de collaboration artistique entre Semprun et Resnais, depuis leur rencontre en 1963, au cours desquelles ils ont forgé une mémoire partagée. Quand ils élaborent ce livre, ils ont déjà écrit ensemble plusieurs scénarios qui n'ont jamais vu le jour, ainsi que deux films : *La Guerre est finie* (1966) et *Stavisky...* (1974). C'est d'ailleurs un de leurs amis communs, Gérard

[1] Alain Resnais et Jorge Semprun, *Repérages*, photographies d'Alain Resnais, texte de Jorge Semprun, Paris, Éditions du Chêne, 1974, n. p. Cet article condense les résultats d'une recherche de master 2 conduite en 2017-2018. Ce travail s'appuyait sur le fonds Jorge Semprun de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, dont on m'avait confié de réaliser un premier inventaire, et sur la consultation de l'Inventaire détaillé des archives d'Alain Resnais déposées à l'IMEC, qui ne sont à ce jour pas encore ouvertes aux chercheurs. Pour plus de détails sur les différentes questions abordées ici, mon mémoire est accessible en ligne : Anouk Phéline, *Repérages d'Alain Resnais et Jorge Semprun : l'image d'avant*, mémoire de master en histoire du cinéma, sous la direction de Sylvie Lindeperg, Paris, Université Paris 1, 2018. Consulté pour la dernière fois le 15 novembre 2021.

[2] Jorge Semprun, *Repérages*, op. cit., n. p. [p. 1].

Lebovici, qui aurait initié le projet, d'après les souvenirs du cinéaste : « *Repérages* a été un geste extrêmement généreux de Gérard Lebovici. J'étais dans une situation financière très difficile, et il ne voulait pas avoir l'air de me prêter de l'argent, donc il m'a dit : "On va faire un Champ Libre, qui était sa maison d'édition, on va faire un album de vos photos." [3] ». Agent et producteur de Resnais, Gérard Lebovici avait en effet créé les Éditions Champ Libre en 1969 avec l'aide de Semprun. Il était logique qu'il confie la conception de cet ouvrage au duo artistique que formaient le romancier et le cinéaste, unis par une relation de travail et d'amitié. Si l'album fut finalement publié aux Éditions du Chêne, sa genèse atypique explique le rôle essentiel joué par Semprun dans la sélection des images : « Pour en arriver au choix de photos d'Alain Resnais ici réunies, j'ai examiné quelque 2 000 agrandissements (qui représentent à peu près le tiers du matériel contenu dans l'ensemble des planches de contact) [4] ». En se penchant sur les milliers de clichés réalisés par le cinéaste au fil des années, l'écrivain a pour tâche de *révéler* ces images. Car, jusque-là, Resnais n'avait développé ses photographies que sous la forme de planches-contact, selon un protocole de tirage qui donne un positif de la pellicule aux dimensions du négatif. Comme il « ne faisai[t] pas agrandir [5] » ces vignettes de quelques centimètres, il n'avait pour ainsi dire jamais vu ses propres photographies avant de découvrir les tirages professionnels réalisés par François Duffort pour les besoins du processus éditorial : « Je me souviens d'avoir demandé au laboratoire François Duffort comment ils arrivaient à cette qualité d'agrandissement. Parce que je donnais une photo qui me paraissait banale, et agrandie elle devenait intéressante. [...] Ce n'était pas une machine qui décidait, il [le cliché] était déjà interprété [6]. » Pour que ses repérages se mettent à exister aux yeux d'Alain Resnais, il aura fallu un double regard : celui de l'écrivain qui les choisit, celui du technicien qui les interprète. Et c'est ainsi que *Repérages* a finalement fait apparaître « la cohérence interne de l'œuvre photographique [7] », longtemps demeurée *invisible*.

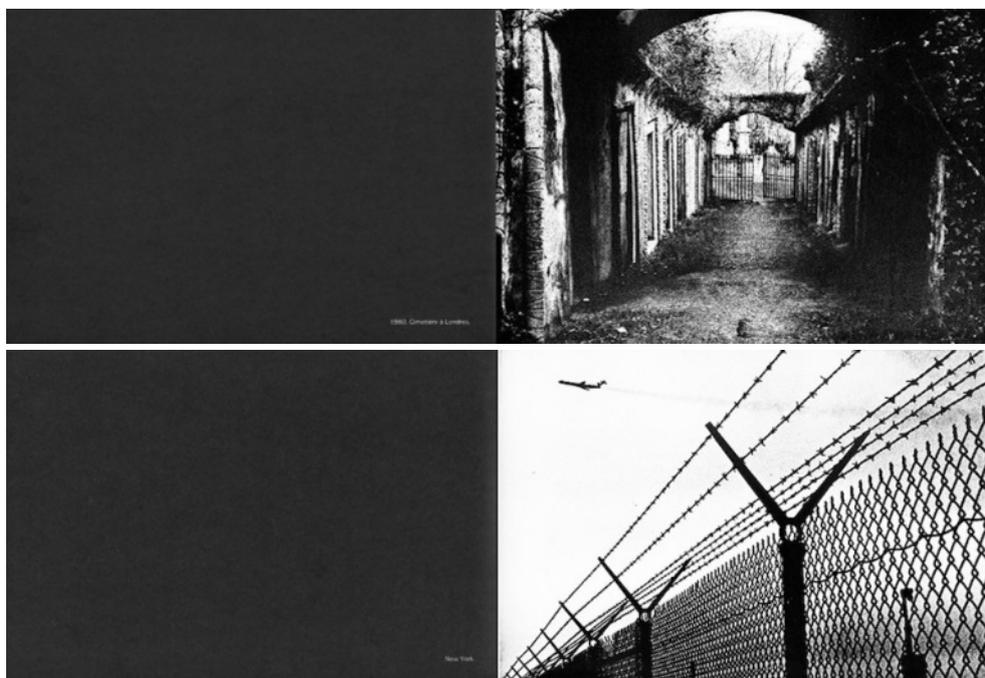
[3] Propos d'Alain Resnais recueillis par Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues dans *Alain Resnais. Liaisons secrètes, accords vagabonds*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 2006, p. 147.

[4] Jorge Semprun, *Repérages*, *op. cit.*, n. p., [p. 5].

[5] Propos d'Alain Resnais recueillis par Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues dans *Alain Resnais. Liaisons secrètes, accords vagabonds*, *op. cit.*, p. 203.

[6] *Ibid.*, p. 204.

[7] J Jorge Semprun, *Repérages*, *op. cit.*, p. 5.



Véritable livre d'artiste, l'album conçu par Semprun et Resnais avec l'aide des maquettistes Alain Le Saux et Jacques Maillot propose une expérience sensible originale. Son format « à l'italienne » épouse le format 24 x 36 des photographies de paysage horizontales, le plus souvent reproduites à fonds perdu, qui se confondent avec les dimensions de ses feuillets. Presque aucun effet de bordure, de surcadrage, ou de vis-à-vis n'est créé par la mise en page : chaque

↑ *Repérages*  
de haut en bas : pl. 3 et 72

image se contemple seule, sur la « belle page », face à un aplat noir où apparaît seulement le liseré blanc des légendes. Non paginé, l'album ne permet pas au lecteur de repérer facilement les planches : nous les avons numérotées dans l'ordre de leur apparition afin de pouvoir nous y rapporter dans l'article. L'absence de marge tend à créer une perception continue des clichés tandis que l'encrage au noir plonge l'ouvrage dans l'obscurité qui règne dans une salle de cinéma. Le livre se donne ainsi comme un écran où défileraient des vues urbaines en noir et blanc, telles des bribes de souvenirs arrachées au passé. La préface de Semprun invite à voir dans ces repérages les clés de l'imaginaire du cinéaste : « Et même si elles n'ont pas de rapport direct avec les films qu'Alain Resnais a effectivement tournés, elles en ont un, parfaitement lisible ou visible, avec la matière même, rêveuse, de tous ses films, de son cinéma [8] ».

L'esthétique de *Repérages* peut évoquer les feuillets cartonnés noirs et les clichés nocturnes du *Paris de nuit* de Brassai, publié en 1932 avec une préface de Paul Morand, ou les paysages urbains de Doisneau dans *La Banlieue de Paris* (1949), introduits par un texte rageur de Blaise Cendrars contre l'urbanisme d'après-guerre. Mais c'est surtout aux livres de William Klein et de Chris Marker, collaborateurs et amis du cinéaste, que fait penser cet album de photographies. Une décennie plus tôt, Klein avait publié avec le soutien décisif de Marker ses ouvrages photographiques consacrés aux grandes métropoles : *New York* (1956), *Rome* (1959), *Moscou* (1959) ou *Tokyo* (1964). Marker dirigeait alors aux Éditions du Seuil la collection de guides de voyage « Petite Planète ». Son activité d'éditeur avait déjà inspiré Semprun et Resnais dans *La Guerre est finie*, où les personnages travaillent à un livre de photographies « sur toutes les villes du monde [9] ». *Repérages* pourrait également constituer une réponse amicale au montage de textes et de photographies « L'Amérique rêve » publié par Marker dans *Commentaires 1* (1961) [10]. Parmi les images qui donnent corps à ce « film imaginaire [11] », Marker fait figurer trois clichés pris par Resnais pendant un voyage qu'ils ont fait ensemble à New York et évoque dans les légendes leur passion commune pour les aventures du détective Harry Dickson. L'ouvrage signé par Semprun et Resnais poursuit cette logique de dédicace : le monde en ruines qu'il décrit semble rendre hommage au ciné-roman de Marker, *La Jetée* (1962).

### Points de repères ou points de repaire ?

Dans sa préface, Semprun tente de définir l'« insidieuse beauté » qui caractérise cet « inquiétant désert des images » où il discerne une « angoisse originelle [...] l'absence de l'homme vécue par l'homme [12] ». Il compare l'univers argentique de Resnais aux premières images photographiques – la « vue célèbre prise par Nicéphore Niepce de la fenêtre de sa propriété, au Gras, en 1826 [13] », le daguerréotype *Un boulevard à Paris* (1839) – et aux clichés d'Eugène Atget qui enregistrèrent la disparition du vieux Paris. Semprun emprunte ses références aux surréalistes [14] mais aussi au philosophe Walter Benjamin [15] et au conservateur du MoMA Beaumont Newhall [16], pour mieux inscrire la pratique de Resnais dans l'histoire de la photographie. Une telle entreprise de légitimation reflète l'ambition de cet ouvrage pionnier consacré aux repérages d'un cinéaste qui a toujours revendiqué sa « conception utilitaire [17] » de la photographie. Resnais prend des photographies « pour les besoins de sa profession : cinéaste [18] » et considère ces clichés comme de simples documents de travail, des outils au service du film. À rebours des intentions du cinéaste, Semprun fonde pourtant avec une grande audace conceptuelle la valeur artistique de ce corpus photographique sur sa valeur d'usage : « C'est leur fonction documentaire – repérage, aide-mémoire, bloc-notes – qui produit

[8] Jorge Semprun, *Repérages*, op. cit., p. 3.

[9] Semprun, *La guerre est finie ; scénario du film d'Alain Resnais*, Paris, Gallimard, 1966, p. 84.

[10] Chris Marker, *Commentaires 1*, Paris, Éditions du Seuil, 1961.

[11] Marker décrit ainsi son commentaire écrit pour le film de François Reichenbach *L'Amérique insolite*, dont la version finale ne respectera ni la forme originale ni l'esprit de ce texte, jugé trop critique.

[12] *Ibid.*, p. 2.

[13] *Ibid.*, p. 4.

[14] Sur Eugène Atget vu par les surréalistes, on renvoie à l'article de Guillaume Le Gall, « **Atget, figure réfléchie du surréalisme** », *Études photographiques*, n° 7, mai 2000, [en ligne], consulté pour la dernière fois le 09 novembre 2021.

[15] Semprun cite la *Petite histoire de la photographie* de Walter Benjamin dont il a dû lire la première traduction française, datant de 1971, rééditée sous le titre *Petite histoire de la photographie* dans *Essais 1* (1922-1934), traduction française par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël-Gonthier, 1983.

[16] Beaumont Newhall, *L'histoire de la photographie depuis 1839 et jusqu'à nos jours*, traduit par André Jammes, Paris, le Bélier-Prisma, 1967.

[17] Jorge Semprun, *Repérages*, op. cit., p. 1 : « En première instance, donc, ce qui frappe c'est l'attitude apparemment baudelairienne d'Alain Resnais envers la photographie. "Garde-note" dit Baudelaire en 1859. "Bloc-note où j'inscris pêle-mêle les images les plus diverses", dit Alain Resnais en 1967. Il semble que nous avons affaire, chez l'un comme chez l'autre, à une même conception utilitaire de la photographie. »

[18] *Ibid.*, p. 1.

l'effet esthétique [19]. » L'écrivain affronte ce paradoxe apparent en élevant au rang d'objet théorique une étape ordinaire de la préparation du tournage : celle des repérages. Il assimile ainsi la démarche de *documentation* de Resnais avec les photographies de commande réalisées par Charles Marville sur les travaux d'Hausmann, qui sont devenues *a posteriori* des icônes majeures pour les amateurs de photographie. Les repérages de Resnais ne pourraient-ils pas eux aussi échapper à leur contexte de production pour *faire œuvre* par notre regard ?

[19] *Ibid.*, p. 4.

Semprun pointe le « saisissement analogue » éprouvé devant un ouvrage documentaire ne visant *a priori* qu'à « illustrer les problèmes historiques de l'urbanisme à Londres », *London : The Unique City* de Steen Eiler Rasmussen [20]. Cette fois, il va jusqu'à créer un jeu de miroir vertigineux avec ces images qui « auraient pu servir de repérages à Alain Resnais » et « nous font assister, comme les photos d'Alain, à la naissance de l'insolite et du fantastique au sein même de la plus épaisse banalité [21] ».

[20] Steen Eiler Rasmussen, *London : The Unique City*, Londres, Macmillan, 1937.

[21] Jorge Semprun, *Repérages*, op. cit., p. 4.

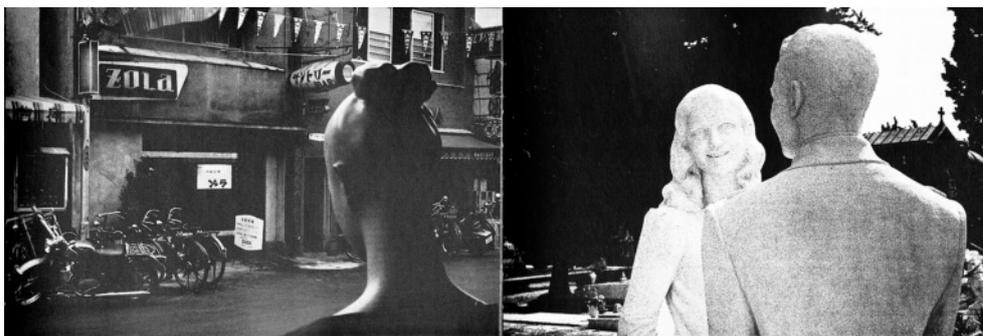
L'effet produit consiste dans les deux cas à transfigurer le réel, à basculer dans la fiction : peut-être Semprun nous livre-t-il ici sa définition de la fonction poétique des *repérages* ? Dans l'acception commune du terme, il s'agit d'une étape éminemment transitoire de la genèse du film, consacrée à la recherche des décors extérieurs, naturels ou bâtis en amont du tournage. Mais, en jouant sur les mots, l'écrivain suggère qu'il existe un sens caché à ces images secrètes que Resnais conserve dans ses archives : « Points de repère (ou points de repaire ? L'homonymie n'est pas insignifiante, dans ce cas. Servent-elles vraiment à s'orienter dans ce monde ces images ? Ne sont-elles pas plutôt les jalons d'une fuite, d'une volonté labyrinthique de se cacher le monde et au monde ?) [22] ». D'après lui, ces photographies n'auraient pas tant comme propriété de fixer des coordonnées spatio-temporelles que de matérialiser les replis de l'inconscient. Le réseau des images formerait la tanière imaginaire où le cinéaste, tapi au revers du monde, pourrait s'approprier la réalité et, partant, la sublimer à travers un processus créatif multiforme. Une telle phase d'*innutrition* visuelle avait déjà frappé les rédacteurs de la revue *L'Arc*, en 1967 : « Dans la création de Resnais, il y a un moment solitaire dont nous ne savons que peu de choses, mais dont l'importance est certaine. C'est celui où le réalisateur se promène [...] en prenant des centaines de photographies [23] ». Les entretiens menés à l'époque avec les différents collaborateurs du cinéaste soulignaient tous l'importance de ces clichés de repérage dans son dialogue avec les membres de l'équipe : scénariste, scripte, décorateur, chef opérateur, acteurs, etc. Selon la scripte Sylvette Baudrot, cette étape très personnelle, préalable à toute création collective, où Resnais cherche son cadre, ses décors, serait même « le moment où s'invente la mise en scène [24] ». Le cinéaste formule la même idée à sa manière, tout en euphémisme : « Je commence en général par repérer tout seul les lieux de tournage. [...] Dans ces moments-là, le Leica est bien commode. Je m'en sers comme d'un

[22] *Ibid.*, p. 2.

[23] Bernard Pingaud et Pierre Samson (dir.), *L'Arc*, n° 31, numéro spécial « Alain Resnais, ou la création au cinéma », 1967, p. 42.

[24] *Ibid.*, p. 50.

*Repérages*, pl. 49 et 51



bloc-notes où j'inscris pêle-mêle les images les plus diverses. Elles me serviront ensuite à matérialiser l'histoire, à fabriquer une autre réalité avec des matériaux pris un peu partout [25]. » De ses repérages naît *une autre réalité*.

[25] *Ibid.*, p. 99.

### L'œuvre invisible

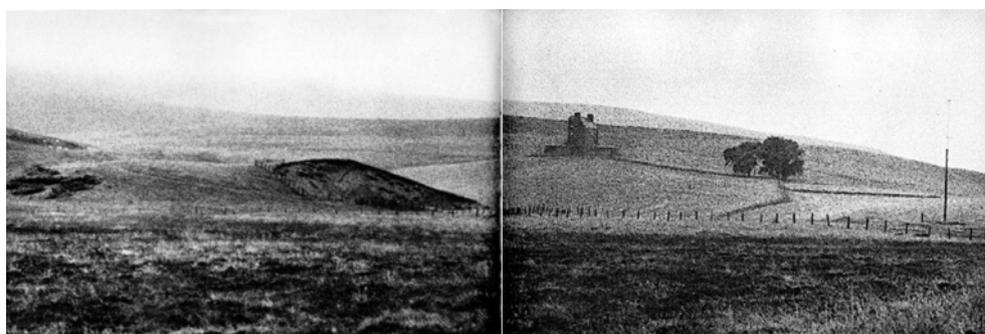
« On ne pourra plus désormais parler d'Alain Resnais sans se référer à son œuvre invisible [26]. » C'est ainsi que Jean-Paul Török, commente, en mai 1975 dans *Positif*, la sortie de *Repérages*, un an plus tôt. Török va considérer l'œuvre de Resnais en opposant terme à terme ses films non réalisés et ses films réalisés : « Films fantômes, ils ne se contentent pas de hanter les zones d'ombre de la filmographie officielle, et de nourrir de leur substance immatérielle les réalisations, trop rares à notre gré, qui la composent. Ils forment une véritable filmographie parallèle, si fournie et si consistante qu'on en vient à se demander si la carrière classée et reconnue d'Alain Resnais ne s'est pas édifiée dans ses marges, par accidents successifs et, insinuerai-je, par défaut [27]. » Une telle recension de l'ouvrage est remarquable car, la première, elle vient à la fois pointer l'importance de la publication de ces photographies inédites et les replacer dans la perspective globale de l'œuvre non réalisé qu'évoquent les légendes de l'album : « Ce ne sont ni des projets, ni des créations inachevées, mais des conceptions menées à leur terme et auxquelles il n'a manqué, en somme, que d'être soumises à ce traitement supplémentaire, moins indispensable qu'on ne le croit, que constitue le tournage [28]. » Il faut cependant pondérer cette affirmation étant donné les stades de développement divers des projets en question, que l'avancée de la recherche permet aujourd'hui de mieux apprécier. Si *Les Aventures d'Harry Dickson*, *Délivrez-nous du Bien* et *The Monster Maker* avaient bien atteint le stade du scénario et étaient en état d'être tournés, *The Inmates* avait en revanche fait l'objet d'un simple traitement et le projet de documentaire sur Lovecraft se résumait à une série de repérages photographiques réalisés en Nouvelle-Angleterre. Il semble essentiel d'exposer brièvement l'histoire de ces films non réalisés dont les conditions de production et la genèse reste souvent peu connues, au-delà du cas des *Aventures d'Harry Dickson* qui a formé le cadre lecture privilégié de l'album *Repérages* depuis sa parution.

[26] Jean-Paul Török, « *Repérages* d'Alain Resnais et Jorge Semprun », *Positif*, n° 169, mai 1975, p. 72.

[27] *Ibid.*

[28] *Ibid.*

*Repérages*, de haut en bas :  
pl. 32 et 66  
↓



Dix photographies de *Repérages* se rapportent explicitement au célèbre « film fantôme [29] » de Resnais. Celui-ci nourrit très tôt le projet d'adapter les aventures du détective Harry Dickson qu'il avait découvertes en bande-dessinée. Il partit à Londres en quête de décors dès la fin des années 1940, puis confia l'écriture d'un scénario à son ami Frédéric de Towarnicki à la fin des années 1950 et rencontra même l'auteur des plus grandes enquêtes du Sherlock Holmes américain : Jean Ray. Vingt à trente clichés de l'album pourraient en fait être liés à ce projet. Ceux pris à Londres, « ville inlassablement parcourue par Alain, à la recherche des souvenirs d'Harry Dickson [30] », comme le note Semprun ; mais aussi en Écosse, autre haut lieu des aventures du détective, ou encore à New York, dont l'architecture néo-babylonienne rappelle l'esprit fantastique de Jean Ray. Le « dictionnaire en trois volumes [31] » conçu par Towarnicki pour donner corps au projet Harry Dickson se fonde notamment sur une combinatoire des lieux mystérieux où se passent les enquêtes et qui constituent autant de décors possibles pour le film. Le scénariste en fait la liste sommaire en ces termes : « l'appartement de Baker Street, [...] campagne anglaise, [...] maisons et portes, laboratoires, châteaux et manoirs, cryptes et souterrains, arrière-boutiques [32] ». Parmi les clichés sélectionnés par Semprun, certains présentent des similarités frappantes avec ces décors comme avec le texte de Towarnicki [33]. Le cimetière (planches 2 et 3), les boyaux souterrains du métro (pl. 5, 6 et 7) ou les ruelles obscures (pl. 33, 34 et 35) renvoient notamment à l'univers dicksonien : « Vieilles maisons pavés maudits / Murs aveugles regards de nuit [34] ». Resnais semble parfois même anticiper la fonction dramatique que pourrait jouer un lieu précis : « Londres. Harry Dickson. Maisons jumelles permettant des échanges de lieux. » (pl. 32). Enfin, la dernière photographie de l'ouvrage, qui représente une sculpture de dinosaure étonnamment réaliste, a été prise au Crystal Palace Park (pl. 77). Or c'est bien là, dans cet espace-frontière où les forces de la nature lézardent l'ordre de la ville, qu'Harry Dickson voit ressurgir des créatures cauchemardesques venues du fonds des âges, dans le scénario. Quand Resnais légende cette ultime planche « Londres. Crystal Palace. Ça n'existe plus. », désigne-t-il les espèces disparues figurées par l'animal préhistorique, ou bien le film lui-même – ce rêve d'enfant qu'il ne réalisera jamais ? À contempler les repérages pour Harry Dickson qui rythment l'album, on a moins le sentiment d'en suivre la genèse que d'assister à un rituel de deuil. Scénographie d'un film en train de mourir, *Repérages* nous le présente, à travers ses planches éparses, comme un édifice qui tomberait en ruines, à l'instar des « décors » que l'on détruit (pl. 66) avant même qu'ils n'aient pu

[29] Selon l'expression de Francis Lacassin dans son article de référence « Alain Resnais et son film fantôme », *Zoom : le Magazine de l'Image*, n° 24, mai 1974, p. 100-106. Sur la genèse détaillée du projet Harry Dickson, on renvoie à la chronologie établie dans le riche ouvrage consacrée au scénario *Les Aventures de Harry Dickson. Scénario de Frédéric de Towarnicki pour un film (non réalisé) par Alain Resnais*, édition établie par Jean-Louis Leutrat avec l'aide de Suzanne Liandrat-Guigues et de Philippe Met, Nantes, Capricci, 2007.

[30] Jorge Semprun, *Repérages*, op. cit., p. 5.

[31] « [...] je fabrique alors pour lui un véritable dictionnaire en trois volumes où mes trouvailles sont classées par chapitres », propos de Frédéric de Towarnicki recueillis Bernard Pingaud et Pierre Samson dans *L'Arc*, op. cit., p. 24.

[32] *Ibid.*

[33] La dernière version du scénario et les parties chantées (« songs ») écrites par Towarnicki ont été publiées dans *Les Aventures de Harry Dickson. Scénario de Frédéric de Towarnicki pour un film (non réalisé) par Alain Resnais*, op. cit..

[34] *Ibid.*, p. 352-353.



← *Repérages*, pl. 77

servir. Plutôt qu'ils ne réalisent le grand œuvre de Resnais, ces clichés enregistreraient la manière dont il fut défaits par le temps. La négation qui les habite trace la perspective mélancolique d'un voyage aux pays des ombres, à travers la grisaille ou les noirs profonds des images, saturées d'encre par l'impression *offset*.

### Mémoire d'un cinéma imaginaire

De fait, *Repérages* formerait l'archive et le *memento mori* d'un catalogue de films défunts. Interrogé au sujet de ces projets non réalisés, Resnais répond à Jean-Daniel Roob en ces termes : « Il y a eu des projets mort-nés mais il n'y en a pas eu "énormément" [35]. » Il rapporte essentiellement ces films « mort-nés » à son long séjour new-yorkais, dû à l'échec commercial de *Je t'aime, je t'aime* (1968) : « Je n'ai reçu aucune proposition d'aucune sorte, rien. Je suis allé pour quinze jours à New York. Et là, j'ai eu des offres. J'y suis resté presque deux ans, de 1969 à 1971, pour travailler à plusieurs projets qui n'ont pas abouti [36]. » Il se consacre d'abord principalement à l'écriture d'un scénario sur la vie du Marquis de Sade avec Richard Seaver, *Délivrez-nous du Bien*, pour développer ensuite deux projets avec l'auteur de *comics* Stan Lee. Resnais se souvient ainsi des prémices de *Délivrez-nous du Bien* : « tandis que je connaissais très bien les lieux où le Marquis de Sade avait vécu en France, mais pratiquement pas son œuvre, mon ami, au contraire, connaissait parfaitement l'œuvre mais pas du tout les lieux [37]. ». L'écrivain Richard Seaver avait en effet traduit les écrits de Sade en anglais, tandis que Resnais était allé en pèlerinage à Lacoste sur les traces du marquis et de ses admirateurs surréalistes. Il partage ce souvenir avec son scénariste à travers les photographies qu'il a prises du lieu : « 1949. Ruines du château du marquis de Sade à Lacoste (Vaucluse). Sur une pierre, on pouvait voir encore la signature d'André Breton, inscrite au crayon de rouge à lèvres. Rêverie autour d'un film possible. En 1970, à New York, j'ai montré ces photos à Richard Seaver, lorsque nous travaillions au scénario de *Délivrez-nous du Bien*. (Projet de film sur le Marquis de Sade). A.R. » (pl. 1). Mais Resnais ne se contente pas de se référer à ces clichés datés de 1949 (pl. 1 et 4). Dès qu'une première version du scénario est prête, fin 1969, il part en repérages un mois en France pour faire l'inventaire des décors : châteaux, tribunaux, prisons [38]. Ces images sont essentielles dans l'élaboration du projet, comme le note Richard Seaver : « Alain avait alors atteint le point où il a entrepris un tas de repérages, et comme vous le savez c'est un magnifique photographe. Il a réuni une documentation graphique considérable [39]. » En témoignage, dans *Repérages*, deux clichés représentant des statues funèbres, voire funéraires, dont les légendes citent le film : « Vénasque. Repérages pour *Délivrez-nous du Bien*. » (pl. 50) et « Isle-sur-Sorgue. Repérages pour *Délivrez-nous du Bien*. Sade l'a regardée. » (pl. 52). Cette femme de pierre alanguie semble incarner à la fois la mort et la volupté, comme une métaphore de l'extase du condamné.

L'écriture de ce scénario sur la vie du marquis de Sade s'est superposée dans le temps avec le développement de *The Monster Maker*, comme en témoigne ici Seaver : « Il avait deux projets en langue anglaise, l'autre était avec Stan Lee [40]. » Fable écologique, *The Monster Maker* est une transposition libre du monde fantastique de l'auteur de *comics* Stan Lee centrée sur l'histoire de Larry Morgan, un producteur de films d'horreur de séries B qui se retrouve confronté à un monstre contemporain : la pollution à New York. Quand le scénario est achevé, à l'été 1971, le choix de décors paraît aussi être déjà arrêté. Les photographies de l'album *Repérages* qui renvoient tacitement à la genèse de ce film sont celles des champs d'ordures, des décharges à ciel ouvert et des terrains vagues, aux marges de la

[35] Propos d'Alain Resnais recueillis par Jean-Daniel Roob dans *Alain Resnais*, Lyon, La Manufacture, coll. « Qui êtes-vous ? », 1986, p. 126.

[36] *Ibid.*, p. 127.

[37] Propos recueillis par Françoise Pieri et Aldo Tassone dans « Entretien avec Alain Resnais », *art. cit.*, p. 48.

[38] On se fonde ici sur les propos de Richard Seaver recueillis par James Monaco dans *Alain Resnais : The Role of imagination*, Londres/New York, Secker and Warburg/ Oxford University Press, 1978, p. 153-154 : « With a better conception of what the film might look like, Resnais returned to France and spent at least a month scouting for locations and photographing them in detail ; a process, Seaver says, he follows with most of his films. »

[39] Propos recueillis par Robert Benayoun dans *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 1986 [1ère éd. Stock 1980], p. 286.

[40] *Ibid.*, p. 285.



ville (pl. 69 à 76). Dans un entretien récent, l'auteur Stan Lee se souvient des repérages de Resnais : « Il a finalement trouvé un endroit qui lui semblait parfait. Une île de l'East River, à Manhattan, qu'on appelle Rat Island. Il a dit que c'était sale, dégoûtant et envahi par les mauvaises herbes : c'était parfait. [...] On allait prendre Rat Island et montrer que toute la pollution de l'île se condense pour devenir un monstre [41]. » Le projet ne se fera pas mais les deux hommes élaboreront ensemble le traitement d'un autre film, *The Inmates*, à la fin de l'année 1971. Ce titre est mentionné dans les légendes de deux photographies qui semblent tout droit sorties d'un film noir : « New York. Repérages pour un film non encore réalisé, *The Inmates*, sur un scénario de Stan Lee. » (pl. 27) et « New York. Repérages pour *The Inmates*. » (pl. 44). Resnais décrit en ces termes le récit de science-fiction écrit par Stan Lee : « une histoire d'amour entre un être humain et une extra-terrestre, sur fond d'affrontement apocalyptique entre les deux espèces [42] ». Parquée sur Terre, l'humanité attend son extinction prochaine, dans les décors d'une ville-camp : immeubles désaffectés, voués à la démolition, rues sans issues, enclos grillagés... L'univers dystopique de la mégalopole en déclin est aussi celui d'une photographie de Buster Keaton (pl. 42), prise par Resnais à New York sur le tournage du film expérimental d'Alan Schneider et Samuel Beckett intitulé *Film*, en juillet 1964.

↑ *Repérages*, de haut en bas : pl. 1 et 52

[41] C'est nous qui traduisons. Entretien vidéo de Stan Lee dans « **Marvel mon amour : Stan Lee and Alain Resnais' Unmade Monster Movie** » réalisé par Daniel Raim pour la Criterion Collection, *Criterion.com*, [en ligne]. Consulté pour la dernière fois le 9 novembre 2021.

[42] « A crisis develops ; for various reasons the powers that be may have to destroy us. The form, however, is personal rather than cosmic : a love story between two people, a woman extraterrestrial and a man who is native to earth. », Monaco, *ROL*, p. 150-152.



↑ *Repérages*, pl. 42 et 74

## L'hypothèse d'Arkham

Resnais développa un dernier projet avec William Friedkin pendant cette période américaine : « un “moyen-métrage à propos d'Howard Phillips Lovecraft”. Là encore, le travail de préparation est mené jusqu'à son terme puis Friedkin abandonne, absorbé par les catastrophes qui se succèdent sur le tournage de *L'Exorciste* [43]. » Le cinéaste confie alors à Semprun l'écriture d'un commentaire qui ne verra finalement jamais le jour, car le projet « s'est enlisé dans des discussions de producteurs [44] » à la fin de l'année 1972. L'influence de Lovecraft se fait néanmoins sentir dans *Repérages* où trois légendes font référence à l'univers de l'écrivain fantastique américain (pl. 9, 23 et 40), et plus particulièrement à la cité imaginaire d'Arkham qu'il place au cœur de nombreux récits : « 1960. Quand Paris ressemble à Arkham » (pl. 23). Son nom apparaît aussi de manière insolite dans la préface de Semprun, au détour d'une phrase sur une photographie de Niepce qui « semble faite, prémonitoirement, pour illustrer un récit de H.P. Lovecraft, par la grisaille phosphorescente d'une lumière tombée du ciel [45]. » Au point d'orgue du texte, c'est même la topographie d'Arkham qui relie entre eux tous les repérages de Resnais : « En fait, comme un visionnaire obstiné, Resnais fait de toutes ces villes réelles les avatars visibles d'une seule et unique ville rêvée. Comme H.P. Lovecraft, Alain Resnais transforme toutes ces villes réelles, humaines, trop humaines, en une espèce d'Arkham à la fois maléfique et fabuleuse. Ainsi, c'est finalement la topographie de cette ville de rêve, jamais vue, qui a guidé mon choix. Je vous présente la ville d'Arkham, photographiée par Alain Resnais [46]. » Semprun est profondément imprégné par sa lecture de l'auteur américain quand il écrit ces lignes où il dévoile au lecteur le principe d'organisation spatiale à l'œuvre dans son classement des photographies. Il décrit un tel territoire lovecraftien dans l'introduction au scénario de *Stavisky...*, paru en mars 1974 : « Tous ces lieux délimitent un territoire réel. Mais ils sont aussi les points de repère d'un univers parallèle, d'un territoire immense et morne, chatoyant et feutré, fantastique. Celui de l'écrivain Lovecraft [47]. » On retrouve ainsi l'esprit de ce film abandonné non seulement dans *Repérages* mais aussi dans *Stavisky...* et *Providence*, réalisé par Resnais en 1977 [48].

Plus encore qu'à Arkham, le labyrinthe urbain de *Repérages* fait penser aux ténèbres de la Cité sans Nom inventée par Lovecraft : « ville fantôme comme intacte et pourtant aussi vide que le désert qui la protège [...] dont les rares voyageurs s'écartent avec crainte [49] ». Ces espaces désolés semblent porter en germe un drame muet, une fatalité *sans nom*. La structure de l'ouvrage telle que la conçoit Semprun est celle d'une tragédie en trois actes : « Une première séquence nous livre les décors vides, les espaces clos et ouverts des villes où le jeu du destin va se jouer. Dans une deuxième séquence, les personnages font leur apparition : les solitaires, les inquiétants témoins d'un événement qu'ils ne parviendront peut-être pas à raconter. Finalement, au troisième acte, la mort fait son entrée. On n'attendait qu'elle pour tirer le rideau [50]. » Ces mots de l'écrivain pourraient décrire l'incapacité de se souvenir qui obsède les personnages d'*Hiroshima mon amour*, comme en état de sidération dans un monde rasé et reconstruit sur les ruines de la catastrophe. Dans la nuit de l'histoire, Semprun et Resnais ont été eux-mêmes ces « inquiétants témoins » d'événements qu'ils ne sont peut-être pas parvenus à raconter : la déportation vécue par Semprun qu'il tente de dire dans son premier roman, *Le Grand Voyage* (1963) ; la découverte de camps d'extermination nazis dont Resnais s'efforce de rendre compte dans le documentaire *Nuit et Brouillard* (1955). On peut faire l'hypothèse que Semprun regarde les clichés du cinéaste à travers ces images qui hantent leur mémoire commune. Les villes tentaculaires de l'après-guerre, photographiées en noir et blanc,

[43] Jean-Paul Török, « Repérages d'Alain Resnais et Jorge Semprun », *art. cit.*, p. 73, qui se fonde des propos d'Alain Resnais extraits de *La Revue du Cinéma*. On a pu reconstituer qu'il se réfère à l'« Entretien avec Alain Resnais » réalisé par Françoise Pieri et Aldo Tassone, *Image et Son-La Revue du Cinéma*, n° 284, mai 1974, p. 48-58.

[44] Jorge Semprun, « De Lovecraft à Stavisky » dans *Le "Stavisky" d'Alain Resnais*, Paris, Éditions Gallimard, NRF, 1974.

[45] Jorge Semprun, *Repérages*, p. 2.

[46] *Ibid.*, p. 5.

[47] Jorge Semprun, « De Lovecraft à Stavisky » dans *Le "Stavisky" d'Alain Resnais*, *op. cit.*, p. 9.

[48] Providence, en Nouvelle-Angleterre, est aussi la ville natale de l'écrivain, où le film devait initialement être tourné. On sait par les collaborateurs de Resnais que la référence à Lovecraft fut importante dans la genèse du film *Providence*. Pour plus de détails, on consultera l'ouvrage de référence de François Thomas, *L'Atelier d'Alain Resnais*, Paris, Flammarion, 1989, notamment p. 34, 85 et p. 123.

[49] Préface de Francis Lacassin à Howard Phillips Lovecraft. *Les Mythes de Cthulhu. Légendes du mythe de Cthulhu. Premiers Contes. L'Art d'écrire selon Lovecraft*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 6.

[50] Semprun, *Repérages*, *op. cit.*, p. 5.

semblent plongées dans une nuit perpétuelle de fin du monde : « C'est la nuit qui s'avance [51] », écrivait Semprun dans *Le Grand Voyage*. Après Auschwitz, après Hiroshima, la menace de l'architecture concentrationnaire et celle du bombardement atomique planent sur le « paysage écorché vif, écorché mort [52] » de métropoles murées, dépeuplées, embarbelées. La cité maudite d'Arkham serait alors une image de ces monstres modernes, bien réels.

[51] Semprun, *Le Grand Voyage*, op. cit., p. 14-15.

[52] Semprun, *Repérages*, op. cit., p. 4.



↑ *Repérages*, pl. 23 et 53

### Un film de papier

Dans *Repérages*, Semprun a disséminé les photographies liées à différents projets de film de manière à créer une logique de circulation entre les lieux, les histoires et les époques : « Je classais les photos dans un ordre purement géographique : Londres, Paris, Nevers, New York, Hiroshima.... Mais il m'est apparu bien vite que cet ordre était superficiel. Pour cette raison, au classement des photos par ordre géographique ou chronologique, nous avons préféré leur montage dans une succession dramatique qui met en relief la cohérence interne de l'œuvre photographique d'Alain Resnais selon les lois cachées du désir et des fantasmes [53]. » L'écrivain fonde son parti-pris formel sur l'hypothèse novatrice d'une *généalogie* des images : « l'origine ou le germe se trouve, à mon avis, dans une image prise à Lyon, bien des années auparavant : l'image des trois poubelles dans l'encadrement d'un portail de la rue Comte, avec le fourgon mortuaire, au fond [54]. » Ainsi, au détour d'une phrase à la construction particulièrement complexe, baroque, il nous livre une précieuse clef de lecture du livre : il ne s'agit pas tant de reconstituer la genèse de films non réalisés, comme pourrait le faire un historien du cinéma, que d'esquisser une méthode d'analyse *des images par les images*, en s'appuyant sur des rapprochements iconographiques entre *toutes* les photographies du cinéaste – quelles que soient les conditions ou les

[53] *Ibid.*

[54] *Ibid.*



← *Repérages*, pl. 65

intentions qui ont présidé à leur capture. Dans le mystérieux portrait qu'il nous livre de Resnais au prisme du livre *Repérages*, Semprun montre que son œuvre « se fonde sur et se déploie autour de quelques obsessions essentielles [55] ».

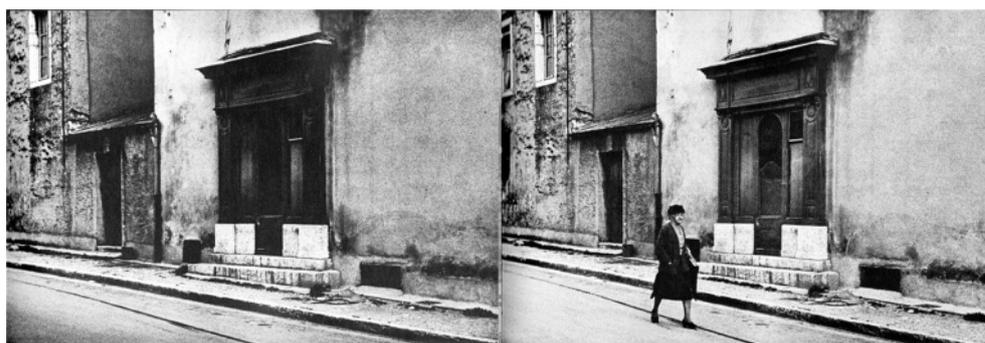
[55] *Ibid.*

C'est à travers les légendes, signées « A.R. », qu'Alain Resnais dialogue avec la vision de son œuvre par Semprun. La subjectivité du cinéaste s'exprime dès les premières lignes et parcourt l'ensemble de l'ouvrage. Son ton intime est celui de la remémoration et colore fortement la perception des photographies. Rédigés à partir des images, dans un style elliptique, ces souvenirs infléchissent le sens de la sélection de Semprun, fondée sur des analogies formelles, pour évoquer un cinéma imaginaire. Resnais introduit à une « rêverie autour d'un film possible. » (pl. 1) qui va de la réminiscence à la résurrection du passé, par la grâce éphémère d'un présent de narration. Partout, l'énigme affleure dans ce dispositif où la légende, ni descriptive ni explicative, oscille entre la notation proustienne et la notice d'information minimaliste, souvent lacunaire. La relation texte/image obéit à un principe défini par Chris Marker : « Le texte ne commente pas plus les images que les images n'illustrent le texte [56]. » Les expressions « sur les traces de » (pl. 2, pl. 8, pl. 14) ou « à la recherche de » (pl. 11, pl. 17, pl. 36) qui rythment cet étrange poème en prose, confèrent aux repérages un caractère d'enquête, de retour dans le temps, d'errance dans l'espace. Ces photographies enregistreraient une double disparition, celle du film qui n'a pu voir le jour et celle du monde, déjà englouti, dont la pellicule garde l'empreinte : « Londres. On détruit les décors de Jean Ray et Harry Dickson. 1965-66. » (pl. 66). La charge émotive naît de ce feuilletage des temporalités, où le sentiment de perte indissociable de la conscience que « ça a été [57] » se conjugue à la nostalgie de ce qui aurait pu être. La composition musicale du texte de Resnais joue sur les effets d'écho, la sérialité, pour exalter la profondeur hypnotique des clichés. Ces fragments textuels forment une ligne mélodique qui engage le lecteur à suivre l'apparition des photographies comme il regarderait une succession de « plans ». Le terme « Repérages » (pl. 11, pl. 27, 33, 44, 50, 52) que Resnais emploie six fois, prend dès lors une valeur manifeste : avec ce livre, il inventerait un « cinéma de papier [58] » au conditionnel passé.

[56] Chris Marker, *Le Dépays*, Paris, Herscher Format-photo, 1982, n. p.

[57] Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

[58] On emprunte l'expression à David Company qui théorise, à propos de certains ouvrages photographiques modernes, la notion de « paper cinema » dans *Photography and Cinema*, Londres, Reaktion Books, 2008.



↑ *Repérages*, pl. 36 et 37

La construction de l'ouvrage porte la trace de l'esthétique du cinéaste et de son art du montage. Les vues successives prise dans les couloirs du métro londonien (pl. 5, pl. 6 et pl. 7) ou dans les galeries de musée (pl. 12 et 13) fonctionnent comme autant d'arrêts sur image qui suspendraient le mouvement des lents *travellings* si caractéristiques du cinéma de Resnais, depuis *Toute la mémoire du monde* (1956). La juxtaposition des planches 36 et 37, qui fait littéralement *apparaître* un personnage avec la magie de Méliès, s'apparente à un faux raccord. La séquence consacrée aux silhouettes humaines, animales ou artificielles (pl. 37 à 55) est construite comme une série de champs-contrechamps sur l'entrecroisement des regards de pierre capturés par l'appareil. De trois quarts face ou de trois quarts dos, les statues et les mannequins

prennent la pose classique des acteurs et des actrices en amorce devant l'objectif de la caméra. Le télescopage des planches 66 et 67 crée une compression de l'espace, d'un plan général sur un paysage de campagne à un plan rapproché sur un détail, comme par un effet de *zoom* brutal. On observe dans le livre les mêmes effets prémédités de coupe, de rupture, que dans les films de Resnais, à travers des changements d'angle de vue ou d'échelle de plan, traduits ou *transcrits* sur le papier. La maquette inclut notamment plusieurs doubles-pages qui lui donnent son *tempo* visuel. La succession des clichés se voit *animée* par ces images qui apparaissent à intervalles irréguliers et envahissent soudain tout l'espace du visible, comme des fulgurances. *Repérages* se déroule ainsi comme un film photographique : planche par planche, plan par plan... Et le temps que dure ce *film de papier*, tout se passe « Comme si chacune de ces images allait voir une suite, comme si chacune d'elles faisait partie d'une séquence, était tirée d'un film dont il nous faudrait reconstruire l'obscur cheminement rutilant [59]. »

[59] Jorge Semprun, *Repérages*, op. cit., p. 4.

### **Repérages**

De haut en bas : pl. 56 et 76



Œuvre cinégraphique, *Repérages* invente une écriture visuelle qui met en mouvement les images fixes par l'art du montage gouvernant la composition de l'ouvrage, et leur confère une épaisseur temporelle à travers la voix *off* fragmentaire que constituent les légendes. La singularité de cet ouvrage fut soulignée par l'installation conçue par le photographe Gilles Peress pour l'exposition *L'IMAGE D'APRÈS : Le cinéma dans l'imaginaire de la photographie* qui s'est tenue à la Cinémathèque française en 2009 [60]. En exposant l'album dans une vitrine, l'ancien reporter de guerre le présente à la fois comme un objet d'art et comme un « lieu de mémoire portatif [61] ». Il y répond par une série de repérages photographiques réalisés à New York et Bagdad pour un film fictif intitulé *One World*. Ces clichés explorent les espaces discontinus et verrouillés d'un monde post-11 septembre. L'hommage contemporain de Gilles Peress résonne avec la déclaration de Resnais dans le seul entretien qu'il ait donné à la parution de *Repérages* : « C'est la trace de l'homme qui m'intéresse, sans doute, pour peu qu'elle soit cachée, occulte [62]. »

[60] Pour plus de détails sur l'œuvre de Gilles Peress, on renvoie au catalogue de l'exposition dont sont tirées les planches reproduites dans cet article : Diane Dufour et Serge Toubiana (dir.), *L'image d'après. Le cinéma dans l'imaginaire de la photographie*, Paris, La Cinémathèque Française, Magnum, Steidl, 2007.

[61] On emprunte ici l'expression employée par Sylvie Lindeperg à propos du film *Nuit et Brouillard* dans l'ouvrage *Nuit et Brouillard : un film dans l'histoire*, Paris : Odile Jacob, 2007, p. 10.

[62] Propos d'Alain Resnais recueillis par Claude Beylie dans « Alain Resnais, Jorge Semprun et Stavisky », *Écran*, n° 27, juillet 1974, p. 37-45.

# RÊVE ET CINÉMA

## LA PART DU BIS

« Pourquoi ne ferait-on pas des films qui ne seraient qu'un rêve ? [1] »



Les nombreuses analyses du rêve au cinéma reviennent souvent à deux fondamentaux. Sur la forme, « à l'exception de quelques films, le rêve s'enclave toujours entre les pans du rationnel [2] », « entre crochets [3] ». » Sur le fond, la psychanalyse est le recours incontournable, il est d'ailleurs souvent rappelé que Sigmund Freud note son premier rêve en 1895, année de la naissance officielle du cinéma. Si le fonctionnement des rêves reste un mystère, on sait comment il se fabrique au cinéma, un contenu latent déterminé en amont dans la phase d'écriture est ensuite travesti en ce contenu manifeste qu'est le film, c'est-à-dire une psychanalyse à rebours [4]. Alfred Hitchcock déclarait à propos de *Spellbound* : « Quand nous sommes arrivés aux séquences de rêve, j'ai voulu absolument rompre

écrit par **Jean-François Magre**

[1] Dr René Allendy, *La valeur psychologique de l'image, L'art cinématographique, vol. 1*, Lib, Félix Alcan, p. 103.

← **Spellbound**  
Alfred Hitchcock, 1945

[2] Philippe Carcassonne, « Le rêve de la tour », in *Cinématographe* n° 34, 1978, p. 5.

[3] Thérèse Guilbert, « La poétique fantastique du rêve », in *LIGEIA* n° 129 – 132, 2014, p. 125.

[4] Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Gallimard, coll. Idées, 1925, p. 11.

avec la tradition des rêves de cinéma qui sont habituellement brumeux et confus [5] ». Hitchcock précise qu'il voulait « une image plus claire que celle du film [6] », « car l'univers du rêve, contrairement à l'opinion commune, n'est ni flou ni confus, il est dur et tranché. [7] » Soit une image littéralement *surréelle* et la participation du peintre Dali. Mais qu'elles soient plus claires ou plus brumeuses, « les séquences oniriques se signalent généralement par un arsenal technique complet : une musique du rêve, un grand angle du rêve, un éclairage du rêve, un montage du rêve..., rendant toute confusion inacceptable : ceci est bien un rêve [8]. » Hitchcock a vu juste, le rêve en lui-même n'est pas plus brumeux que l'expérience vécue, c'est son souvenir qui l'est. Pourtant, cette séquence emblématique de *Spellbound* n'est pas un rêve mais la relation d'un rêve, il se confond avec un *flashback* et souligne au passage l'identité de nature entre les deux, ils *s'enclavent* de la même façon. De surcroît, nous pouvons soupçonner cette traduction d'une traduction d'être fortement orientée par le désir avide des analystes enquêteurs [9] d'y dénicher les indices à interpréter selon les principes freudiens, « je voulais simplement tourner le premier film de psychanalyse [10] », concède le cinéaste. Il rejeta la convention qui consistait à noyer le rêve dans le brouillard mais ne dérogea pas à une autre « où le rêve se déroule comme un film dans le film, un italique. [11] »

[5] François Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Gallimard, 1966, p. 135-137.

[6] Ibid.

[7] Roger Caillois, *L'incertitude qui vient des rêves*, Gallimard, coll. In Quarto, 1956, p. 667.

[8] Philippe Carcassonne, *Op. Cit.*, p. 4.

[9] « L'enquête policière a pris un tel monopole symbolique sur toutes les autres opérations narratives à partir du XIXème siècle, qu'on peut dire de la figure de l'enquêteur qu'elle se confond avec celle du garant, non seulement de l'ordre, mais de la vérité. » (Pacôme Thiellement, *Trois essais sur Twin Peaks*, P.U.F, 2018, p. 188.)

[10] François Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Gallimard, 1966, p. 135-137.

[11] Jacques Fieschi, « Mémoire musicale », in *Cinématographe* n° 34, 1978, p.14.



↑ *Giulietta degli spiriti*  
Federico Fellini, 1965

Dans *Giulietta des esprits* de Federico Fellini (1965), le personnage de Giulietta Massina fait un bref rêve lors d'un après-midi à la plage. Si l'on supprimait les deux plans où le personnage s'endort et se réveille qui ouvrent et ferment ces *crochets*, rien ne distinguerait cette séquence du catalogue d'images mentales que détaille le film (souvenirs, phantasmes, rêveries, hallucinations...), si ce n'est, dans leur *composition*, quelques subtils éléments dissonants : drone anxigène, voix chuchotée et raréfaction du son, décadrage, profondeur de champ plus restreinte ménageant des zones floues au premier plan et aussi faux raccord lumière (du plein jour nous passons à une sorte de crépuscule artificiel avant de revenir au soleil). L'identité visuelle et auditive du rêve n'y relève pas du filtre (le brouillard ou, inversement, une plus grande clarté) mais de l'altération qui renvoie surtout à la notion de *déroulement*, celui du récit bien sûr, mais aussi au dispositif illusionniste (projection ou diffusion) et, au-delà, aux conditions de fabrication. Ce rêve de Giulietta, bien que très classiquement *enclavé*, superpose la perte de contrôle de l'endormie à un pseudo lâché-prise de la réalisation d'autant plus prégnant qu'il s'agit ici d'un grand maître. On retrouve cette approche dans un autre rêve célèbre, celui du professeur Isak Borg dans *Les fraises sauvages* d'Ingmar Bergman (1957). La voix off du rêveur nous place encore

dans la relation d'un rêve, mais le son subit aussi une opération de raréfaction ou de sélection drastique pour déréaliser l'espace et coller sans doute à la conception communément admise de la domination de l'image dans le rêve. La surexposition qui l'altère ici peut être considérée comme une erreur qui retranche de l'information, mais les contrastes bien plus tranchés rejoignent l'*image plus claire* d'Hitchcock à la différence que Bergman intervient sur le *procédé*, c'est-à-dire sur la méthode ET sur cet ensemble d'opérations spécifiques qui régissent l'impression et le développement de l'image.



← *Smultronstället*  
Ingmar Bergman, 1957

« Le cinématographe permet à un grand nombre de personnes de rêver ensemble le même rêve et de montrer en outre, avec la rigueur du réalisme les phantasmes de l'irréalité » nous explique Jean Cocteau dans l'introduction de son *Testament d'Orphée* (1960). Le rêve au cinéma semble se situer à ce fameux point décrit par les surréalistes où « la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement [12]. » Cependant, le poète cinéaste se défendait dès son premier film de réaliser un film-rêve, « *Le sang d'un poète* n'a recours ni aux rêves ni aux symboles. En ce qui concerne les premiers il en imite plutôt le mécanisme et, par une certaine relâche de l'esprit, semblable au sommeil, laisse les souvenirs se nouer, manœuvrer, extravaguer à leur guise [13]. » Antonin Artaud a déclaré de son côté que « si le cinéma n'est pas fait pour traduire les rêves ou tout ce qui dans la vie éveillée s'apparente au domaine du rêve, le cinéma n'existe pas [14]. » avant de se raviser dans son exergue de *La coquille et le clergyman* réalisé par Germaine Dulac en 1928 : « Non pas un rêve, mais le monde des images lui-même... », annonçant les propos de Raymond Bellour, « le cinéma (...) une image particulière quoique mélangée à tant d'autres dans la grande maison baroque des images [15]. » Dans cette façon qu'ont les deux artistes de confondre rêve et cinéma tout en les tenant l'un à distance de l'autre, ils traduisent une essence paradoxale. Faire l'hypothèse que les images se mélangent dans leur grande maison baroque, c'est induire par ailleurs que la notion d'émetteur se brouille, qu'elle perd son caractère primordial. Le rêve n'émanerait donc pas nécessairement d'un personnage [16] ni d'une codification (l'arsenal) et il ne peut pas non plus se confondre avec le souvenir parce qu'il devrait s'éprouver en temps réel. Ce n'est donc pas sous l'injonction d'un signallement (le crochet ou l'italique) qu'il se manifesterait au spectateur mais par un accroc qui piquerait l'œil, une brèche dans les multiples strates de procédés qui composent le film, son inconscient.

[12] André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Gallimard, coll. Idées, 1924, p. 23-24.

[13] Jean Cocteau, *Le sang d'un poète*, préface, éd. du Rocher, 1946, p. 12-13.

[14] Antonin Artaud, *Sorcellerie et cinéma*, écrit entre juillet et août 1927, publié dans *Œuvres complètes*, tome III, Gallimard, 1978.

[15] Raymond Bellour, *Le corps du cinéma*, P.O.L., 2009, p. 14.

[16] Jean-Paul Sartre a d'ailleurs remis en question la subjectivité du rêveur dans son propre rêve, il n'est plus qu'« un certain objet (...) au milieu des autres et qui est l'objet-moi » (*L'imaginaire*, Gallimard, coll. Idées, 1940, p. 334.



← *Vampyr*

Carl Theodor Dreyer, 1932

Pour atteindre cette *rigueur du réalisme* dans la représentation de l'irréalité, le point où faire un rêve et faire un film se rencontrent, il faut donc produire et subir en même temps. Le bien nommé *Vampyr - Der Traum des Allan Grey* constitue sans doute le paradigme du film-rêve, « les cadrages (...) correspondent à des points de vue vacillants [17]. » et « les mouvements immotivés, les obstacles visuels, les faux-raccords, sont alors autant de formes explicites de la présence de l'irréel [18]. » La légende est connue, « Dreyer, amateur de noir et de blanc, serait parti à la recherche d'un style en blanc et noir. Un accident de lumière dans les premiers rushes aurait produit une image grise, que dès lors Maté et lui reproduisirent fidèlement pour le film entier [19]. » À l'origine de l'impression de rêve se trouve donc une altération d'un procédé, une erreur technique. Les films ressortissant au cinéma de genre, d'exploitation, à la série plus Z que B sont, peut-être plus que tout autres, exposés à l'erreur. Ils témoignent d'un cinéma où la conformation aux codes et la stricte considération de rentabilité malgré la faiblesse des budgets conditionnent la singularité et l'excentricité, un cinéma où parfois, pour pasticher les surréalistes, la nuit et le jour, l'artificiel et le naturel, le conscient et l'inconscient cessent d'être perçus contradictoirement, un cinéma qui peut retrouver involontairement et donc plus pertinemment les mécanismes du rêve, qu'il en représente ou pas. Pour paraphraser Gérard Genette à propos de la transtextualité, on peut dire qu'un film bis se caractérise particulièrement par « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres films [20] », ce dernier terme se substituant à *textes*. Bref, un cinéma palimpseste à toutes les étapes de sa réalisation : influence des codes, inscription dans l'imitation, interférences de production, décalages entre intention et moyens, dilution de l'auteur. *Manifestes ou secrètes* mais aussi contradictoires, ces couches entrent en friction et produisent la faille, la brèche. Cocteau encore : « L'espèce de ravissement qui nous transporte au contact de certaines œuvres provient rarement d'un appel aux larmes, d'un effet de surprise. Il est plutôt (...) provoqué de manière inexplicable par une brèche qui s'ouvre à l'improviste. Cette brèche se produira dans un film au même titre que dans une tragédie, un roman ou un vers. Le ravissement (...) viendra de quelque faute, de quelque syncope, de quelque rencontre fortuite entre l'attention et l'inattention de son auteur. Et la faculté d'émerveillement du spectateur [21]. »

[17] Jacques Aumont, *Vampyr*, Yellow now, 1993, p. 21.

[18] *Ibid.*, p. 26.

[19] *Ibid.*, p. 28.

[20] Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, 1982, p. 7.

[21] Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, éditions du Rocher, 1983, p. 57.

Dans *Mesa of lost women* (Herbert Tevos et Ron Ormond, 1952), le professeur Masterson (Harmon Stevens) est invité par le mystérieux Dr Aranya (Jackie Coogan) dans son laboratoire caché au cœur d'une montagne en plein désert. L'objet de ses recherches est tellement monstrueux (des manipulations génétiques pour créer des femmes dotées d'une nature d'araignée) que Masterson veut aussitôt détruire le repaire mais Aranya se défend et lui injecte un puissant psychotrope. Après avoir été lâché dans le désert, Masterson échoue dans un asile d'aliénés dont il s'évade aussitôt. À partir de là, le film bifurque et, comme le dit le réalisateur Frank Henenlotter : « *It's one of those films during which you're constantly convinced you're hallucinating* [22] . » Après son évasion, Masterson pénètre sans raison dans une taverne mexicaine minable, en sous-sol, et demande un verre d'alcool, nous découvrons alors son visage figé dans une expression étrange, les yeux écarquillés et un sourire presque grimaçant, mais son comportement est en contradiction avec cet air faussement ahuri. Bien qu'en fuite, il ne semble pas inquiet, son caractère est imprévisible, arrogant, il dégaine même une arme et prend en otage un couple de touristes, l'homme d'affaire Van Croft (Niko Lek) et sa fiancée Doreen (Mary Hill), à la table desquels il s'était imposé, puis l'infirmier de l'asile parti à sa recherche. Apprenant que le couple doit prendre un avion privé pour une sorte de lune de miel, il décide de les forcer à changer de destination. Bien que le film soit construit sur la narration en *flashback* de Grant Phillips, le pilote de l'avion (Robert Knapp), seul survivant avec Doreen, le point focal du film est pourtant Masterson. Son expression pour le moins décalée aimante l'œil, *le regard solidifié* [23] du spectateur pratique alors une brèche dans le film d'où émane l'hypothèse du rêve préparé par une musique authentiquement insolite et obsédante [24].

Masterson est à la fois là et ailleurs et, en cela, il fait moins penser à une personne en proie à la folie ou sous l'emprise d'une drogue qu'à un sujet sous hypnose (on songe aux acteurs de *Cœur de verre* de Werner Herzog (1976) dont le travail sur et sous hypnose est connu), le film peut se voir alors comme le rêve qu'il fait après la piqûre d'Aranya, sa façon d'être à distance et pourtant de conduire l'action l'assimile à l'objet-moi décrit par Sartre. Non seulement, le petit groupe ne s'étonne pas de son expression et de son attitude [25], mais il lui obéit sans se rebeller, peut-être ne sont-ils que des adjuvants créés par son inconscient pour l'aider à se réveiller et détruire enfin le laboratoire qu'il n'a peut-être pas quitté. L'apparente incongruité et incohérence des péripéties prennent du sens lorsqu'on les envisage comme produites par des mécanismes connus du rêve, notamment renversement de valeur et déplacement. Masterson, scientifique intègre et héroïque se présente en une figure opposée, capricieuse et erratique, nous découvrons son visage dans la taverne au moment où il commande un verre d'alcool, attitude qui ne semble pas dans la nature de cet homme sage. Si on pose le postulat que Masterson rêve dans le laboratoire-grotte, les différents lieux qui le retiennent et dont il s'échappe en sont comme les déclinaisons, de la cellule de l'asile à la carlingue de l'avion et surtout la taverne curieusement située en sous-sol. La confusion de celle-ci et du laboratoire est d'ailleurs soulignée par la présence commune de la principale femme araignée, Tarentella (Tandra Quinn). Apparue d'abord aux côtés du docteur Aranya, elle exécute devant les clients fascinés de la taverne une danse révélant sa part arachnéenne. Sans que son expression n'en soit modifiée, nous percevons la révolte intérieure de Masterson confronté à ce spectacle qui ravive comme une *piqûre* la nécessité de la mission qu'il s'est fixée, il finit d'ailleurs par lui tirer dessus. Tarentella, blessée, agonise et s'écroule, mais nous la retrouverons au *réveil* de Masterson dans le laboratoire, il ne l'a tuée que dans son rêve.

[22] « C'est un de ces films pendant lesquels vous avez constamment l'impression d'avoir une hallucination », in *RE/SEARCH* n° 10, Incredibly Strange Films, 1986, p. 10.

[23] « Tout se passe dans ces diverses expériences comme si le regard, pointillé théorique de corpuscules ou d'ondes, liait plus vigoureusement, l'œil à l'objet que les muscles ne le lient à l'orbite. (...) À la superposition géométrique du rayon lumineux issu de l'objet et du rayon visuel issu du sujet, correspond une *solidification du regard*, ligne d'intersection du monde extérieur et du monde intérieur. » (Jacques B. Brunius, *En marge du cinéma français*, Arcanes, 1954, p. 10.)

[24] Le critique Rob Craig remarqua que, réutilisée dans *Jail Bait* d'Ed Wood en 1954, cette musique rudimentaire (un piano, une contrebasse et une guitare flamenco) ajouta une qualité onirique à ce film noir fauché et entièrement nocturne.

[25] « Une des caractéristiques du rêve est que rien ne nous y étonne. » (Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, *Op. Cit.*, p. 67.)



← *Mesa of lost women*  
Herbert Tevos et Ron Ormond, 1952

L'image N&B fruste propre aux productions à très bas budget auxquelles le film appartient rappelle sans cesse l'aridité et la monochromie du désert. Lorsque l'avion subit une avarie, il se pose en catastrophe au sommet d'un plateau où règne une jungle inviolée. C'est justement parce que ce lieu est l'antithèse du désert qu'ils approchent du but (le laboratoire est justement dans cette montagne !). Précipices et végétation inextricable, araignée géante et nains menaçants, constituent alors les derniers remparts que le professeur doit franchir avec ses compagnons pour s'extraire du sommeil. Lorsqu'il y parvient, il retrouve son visage grave et peut enfin passer à l'acte, jusqu'au sacrifice. Bien sûr, le déroulement de la fiction n'emprunte pas cette voie, elle privilégie la romance entre Grant et Doreen mais elle ne peut évacuer ces troubles de la causalité dont parle Frank Henenlotter et qui trouvent leur origine dans la genèse du film. Herbert Tevos restera un inconnu célèbre du cinéma puisque nous ne savons rien d'autre de lui que son implication dans le tournage d'un projet, *Tarantula*. Ne réussissant pas à le distribuer, les producteurs ont demandé au réalisateur et homme de spectacle Ron Ormond (pseudonyme que Vittorio di Naro s'est choisi en hommage à son modèle, l'hypnotiseur Ormond McGill) de compléter le métrage existant pour devenir *Mesa of lost women*, palimpseste s'il en est.



← *Mesa of lost women*  
Herbert Tevos et Ron Ormond, 1952

Dès le générique, *Night of the ghouls* (Edward D. Wood Jr, 1956) expose sa nature de palimpseste. N'ayant pu être exploité faute de moyens pour sa post-production, le film est resté propriété du laboratoire jusqu'au rachat par l'entrepreneur-collectionneur Wade Williams. Pour la sortie vidéo officielle en 1984, il recouvrit le titre original, *Revenge of the dead*, par une sorte de tache grise dont la texture trahit un traitement vidéo et où le nouveau titre, *Night of the ghouls*, inscrit dans un lettrage imitant celui d'époque, est sous-titré d'un copyright daté de 1983 [26]. Mais le film traîne d'autres antériorités. Il est censé être la suite de *The Bride Of The Monster* du même Wood réalisé un an plus tôt ainsi que la troisième partie d'une sorte de triptyque englobant *Plan 9 From Outer Space* mais dont le seul élément commun, à part un casting et une équipe technique quasi inchangés, ne serait curieusement que le personnage secondaire et burlesque de l'agent Kelton joué par Paul Marco (aussi producteur associé).

[26] Plus de détails sur [cette page](#).

Lorsqu'un couple âgé débarque paniqué au commissariat pour signaler la présence d'un fantôme (blanc) aux abords de Willows Lake, Kelton se plaint de devoir encore affronter des situations auxquelles l'école de police ne l'avait pas préparé [27]. Dès le début, le film hésite déjà entre fantastique et comédie policière, mais à cette indétermination s'ajoute un trouble plus profond dont on ne peut situer ni l'origine ni la nature. Willows Lake est un endroit de sinistre mémoire, c'est là où se dressait la maison-laboratoire du docteur Vornoff, le savant fou de *The Bride Of The Monster* joué par Bela Lugosi. Celle qui était alors la Willows house près du Lake Marsh a été détruite à la fin de ce film et une autre a été reconstruite au même emplacement devenu Willows Lake dans les errements des scénarios. C'est ce que le commissaire essaye d'expliquer à l'inspecteur Bradford (Duke Moore) chargé en urgence d'élucider cette affaire de fantôme puisqu'il s'était distingué face au cas Vornoff. Appelé alors qu'il s'apprêtait à se rendre à un spectacle avec son épouse, il portera un queue de pie tout au long du film et, malgré les explications du commissaire, continuera à confondre les deux maisons, comme si, à cet *endroit-là*, sa conscience s'abolissait et avec elle la logique du film. Au moment précis où il se présente à la porte, accueilli par un certain Dr Acula (Kenne Duncan) qui s'avérera être un médium escroc, il semble en partie absent à lui-même et, par ce costume inapproprié, en décalage avec le film. Il ne porte plus un queue de pie mais un *flou vestimentaire* qui avive le regard du spectateur. Le médium enturbanné à la mine patibulaire ne paraît nullement surpris de cette tenue et n'éveille lui-même aucun soupçon de la part de ce policier aguerri.

[27] « Monsters ! Space people ! Mad doctors ! They didn't teach me about such things in the police academy ! »

À peine franchi le seuil, un minuscule coin de décor, Bradford est invité par le Dr Acula à visiter les lieux, il traversent alors une zone entièrement noire sans aucun repère, étonnante prémonition en version fruste de la maison de l'alien Scarlett Johansson dans *Under The Skin* (Jonathan Glazer, 2013) mais surtout l'expression de la nature mentale de cette maison dont nous n'apercevons presque pas l'extérieur. Une fois passé ce sas, Bradford assiste à une séance de spiritisme où le Dr Acula feint d'entrer en contact avec des morts pour des clients crédules, les événements pour le moins extravagants ou ridicules, c'est selon, mais malgré tout authentiquement étranges qui s'y produisent ne semblent surprendre personne (une grande part de la poésie brute d'Ed Wood est concentrée dans cette séquence !) Bien que ne paraissant pas dupe dans ses réflexions en voix off, l'inspecteur demeure passif et choisit de s'éclipser pour parcourir la maison qu'il reconnaît bien être celle de Vornoff alors qu'elle est partie en fumée. Comme pour convaincre le spectateur ou bien Bradford (ou bien le film lui-même), la voix off de Criswell, le maître de cérémonie fétiche du réalisateur, s'efforce sur un ton emphatique d'établir des connexions souvent saugrenues, ainsi il insiste sur le souvenir de la



← *Night of the Ghouls*  
Ed Wood, 1959

sensation de froid et d'humidité qu'éprouve Bradford lorsqu'il pose la main sur la rampe en métal d'un grand escalier en colimaçon [28]. Plus qu'une question de faux raccord qui abondent pourtant dans ce type de production, il s'agit plutôt d'une sorte de manifestation d'un inconscient du film car les couloirs et les pièces aux murs bruts et nus appartiennent à un autre film de Wood, le pilote d'une série TV qui, lui aussi, restera sans suite, *Final Curtain*, où le personnage en queue de pie joué par Duke Moore explorait les coulisses d'un théâtre abandonné, lieu d'invocation d'autres lieux par excellence. « *Now, if I remember right, the floor above is a lot of stories* [29]. » C'est au contraire dans le raccord superficiel entre des matériaux indépendants que la brèche se fait jour et le comportement de Bradford de rappeler une situation typique des rêves où nous savons que nous sommes dans un endroit familier alors qu'il est très différent de la réalité.

[28] « He remembered the cold clammy sensation of the cold railing, clammy like the dead... »

[29] Il est amusant que le mot anglais *story* signifie à la fois *histoire* et *étage*.



← *Night of the Ghouls*  
Ed Wood, 1959

Ni vraiment désaffectée ou habitée, comme *indécidée*, la maison est constamment donnée comme une superposition, une surimpression. La persistance dans l'erreur du personnage de Bradford et, au-delà, du film lui-même provoque chez le spectateur la persistance rétinienne d'une trace mal recouverte. Il se retrouve en

écho, voire en résonance, avec les nombreux personnages ambivalents qui la peuplent : un mannequin inerte mais en chair qui se met soudain à sourire (une des images les plus troublantes de l'œuvre de Wood) ; Lobo, le serviteur atrocement défiguré de Vornoff toujours joué par Tor Johnson, survivant ou survivance de l'ancienne maison ; les complices du Dracula jouant les faux morts ou se déguisant en fantôme blanc (Valda Hansen) ; ses clients qui semblent les seuls vrais fantômes car nous ne les voyons jamais arriver ou repartir ; les vrais morts ainsi qu'un fantôme noir (Jeannie Stevens... et pour certains plans Ed Wood lui-même !) revenant à la vie pour châtier l'escroc qui a osé défié le surnaturel et enfin Bradford qui n'est pas vraiment lui-même, parcourant physiquement un lieu qui appartient à un autre film et surtout censé revenir d'un film précédent où, en vérité, il n'existe pas [30]...

Parce que *Névrose* (ou *Revenge in the house of Usher* ou encore *Las Hundimiento de la casa Usher*, 1982) est un « film du cœur saccagé [31] », « dénaturé par ses producteurs [32] », il est amputé puis rallongé, rapiécé puis doublé et redoublé au point, comme le précise Alain Petit, qu'il « semble bien que la version d'origine n'ait plus d'existence tangible [33]. » Mais si le résultat s'éloigne du projet initial de Jess Franco, un retour vers le gothique classique, son basculement dans *l'intangible* lui a permis de *montrer avec la rigueur du réalisme les phantasmes de l'irréalité* et c'est peut-être pourquoi il tenait beaucoup à ce film [34]. Alan Harker (Antonio Mayans) chevauche seul par grand soleil dans un paysage désertique et arrive dans cette ville forteresse au milieu de laquelle est incrustée la maison de son ancien professeur Eric Usher. Lorsqu'il se présente sur le seuil, il est littéralement happé par la servante Maria (Lina Romay) et le spectateur est projeté non pas dans un rêve mais dans un film-rêve. Intime de l'œuvre du réalisateur espagnol, Alain Petit parle volontiers d'onirisme à propos de *Venus in furs* (1969) et *Les cauchemars naissent la nuit* (1970) et il qualifie déjà *Necronomicon* (1968) et *La Malédiction de Frankenstein* (1972) de films-rêves [35]. Ce désert qui rappelle celui de *Mesa Of Lost Women*, espace vaste, offert au soleil, sauvage mais ouvert est la meilleure antithèse au monde clos, nocturne et encombré de souvenirs, de fantômes et d'éprouvettes de la maison et, plus profond encore, du laboratoire. À la série d'adaptations de la nouvelle d'Edgar Poe s'ajoute une autre lignée, celle des demeures de savants fous qui ont cette particularité de se tenir à l'écart du monde, mais cette maison Usher-là appartient surtout, comme celle de *Night of the Ghouls*, à la famille plus spécifique des maisons aux topographies indéchiffrables dont relève notamment le terrifiant manoir de *The Haunting* (Robert Wise, 1963). Aussitôt après l'arrivée de Harker, Usher (Howard Vernon) sort du laboratoire où il essaye avec ses serviteurs Matthieu (Jean Tolzac) et Morpho (Olivier Mathot) de redonner vie à sa fille Mélissa (Françoise Blanchard), il apparaît en haut d'un imposant escalier pour accueillir son ancien étudiant (qu'il ne se souvient plus avoir contacté) alors que le laboratoire se situe dans une cave.

Harker s'éveille d'un cauchemar durant sa première nuit, mais le rêve semble véritablement commencer une fois qu'il arpente le dédale de coursives et de pièces de la maison plongée dans la pénombre alors que le jour transparaît des fenêtres. Le *day-for-night*, faux raccord entre le jour et la nuit est une des erreurs les plus caractéristiques des films bis, elle survient souvent dans un champ/contre-champ et ouvre à l'intérieur de cette technique de découpage stéréotypée un autre champ, poétique celui-là, à la manière des faux raccords d'espaces dans *Un chien andalou* (par exemple, lorsque Suzanne Mareuil sort de son appartement et se retrouve en plein vent sur la plage) où la fluidité de la narration cinématographique contredit le vraisemblable tout en conservant une logique, équilibre paradoxal

[30] En effet, le flic de *The Bride Of The Monster* s'appelle Dick Craig et il est interprété par Tony McCoy.

[31] Entretien avec Alain Petit, *Jess Franco ou les prospérités du bis*, éd. Artus, p. 660.

[32] *Ibid.*

[33] *Ibid.*

[34] « [C]'est un des films à moi que je préfère, mais on est minoritaires. » (*Ibid.*)

[35] Alain Petit, *Op. Cit.*, p. 491 et p. 546.

propre au rêve. Harker découvre ensuite Matthieu enfermé derrière des barreaux, visiblement maltraité par son maître. Alors que nous l'avons pourtant vu l'assister avec Morpho quelques séquences plus tôt, il se plaint d'être prisonnier et de ne pas avoir vu la lumière du jour depuis des mois et ce lieu commun est ici étonnamment pertinent, *raccord* pourrait-on dire, avec l'*irréalité* du film car dans *Névrose* le soleil ne se couche jamais alors que dans la maison règne la nuit. L'approximation, maladresse ou négligence, illustre avec puissance, simplicité et originalité les intuitions de Freud « que le jour tourne autour de la nuit [36]. »



[36] Jean-Pierre George, « Freud, cinquante ans de psychanalyse », in *Magazine littéraire*, n°12, 1967, p. 10.

← *Revenge in the House of Usher*  
Jesús Franco, 1982

Les *saccages*, fragments de séquences interverties, coupes, séquences additionnelles, ont rendu les trajectoires des personnages irrationnelles mais ont renforcé leur appartenance à l'*irréalité* et le film finit de s'émanciper de la linéarité. Matthieu tente de s'échapper par le chemin de ronde mais il est rattrapé par le spectre d'Edmonda, l'épouse d'Usher, elle le tue mais il revient ultérieurement, Maria est tuée par Usher dans un accès de folie mais elle réapparaîtra aussi vivante qu'auparavant, juste un peu plus pâle. « Les vivants et les morts s'assoient à la même table », avait-elle déclaré à Harker, cette thématique récurrente de l'auteur qu'attestent de nombreux films (*Une vierge chez les morts-vivants* notamment) est particulièrement prégnante dans *Névrose*. Usher ne parvient pas à mourir, le visage de plus en plus exsangue, il transfuse sans fin sa fille Mélissa qui ne parvient jamais à *rester* en vie (une des rares paroles qu'elle prononce est d'ailleurs « qui suis-je ? ») alors que les fantômes comme Edmonda sont bien plus consistants, elle est un agent de la maison qui veille à retenir ses créatures. Jamais nous ne les voyons à l'extérieur (dans cette version du moins) et lorsque la maison s'écroulera (juste quelques plans rapprochés de morceaux de mur, petit budget oblige) rien ne sera montré de leur sort, comme si tous les protagonistes n'avaient pas existé. Harker tente de convaincre Matthieu de s'enfuir avec lui mais il préfère rester à l'intérieur, son visage apaisé et souriant exprime le soulagement, le cauchemar va bientôt s'évanouir, il en sera délivré mais ne peut en revanche occuper d'autres mondes que la maison, elle est au centre de toute chose, au milieu d'un désert (comme le laboratoire du Dr Aranya) et au cœur d'une ville, peut-être est-elle la ville elle-même. Lorsque Harker part quérir le docteur Seward lors d'une crise d'Usher, celui-ci semble en être l'unique habitant [37].

Harker et le spectateur sont les passagers de ce rêve-cinéma produit par cette tête qui les a aspirés, l'un comme l'autre repartiront

[37] La version espagnole propose deux scènes où Usher sort la nuit pour assassiner une femme et une fillette dans des rues sombres.

comme ils étaient venus (Harker à cheval !) en se demandant si tout cela n'était pas une hallucination. Les tourments d'Usher connaissent un climax lorsqu'il se retrouve enfermé au centre d'une ronde formée par les femmes de son entourage qu'elles soient vivantes (Maria à ce moment-là) ou défuntes (son épouse Edmonda), la lanterne magique s'invite dans la danse comme pour rappeler que le cinéma est un dispositif à faire jaillir le rêve. Ces *saccages* dus au duo père-fils de producteurs Marius et Daniel Lesoeur d'Eurociné ont malgré tout constitué une part de ce processus de jaillissement. Outre les adaptations aux différents marchés (anglo-saxon, français, espagnol...) nécessitant plus ou moins d'édulcorations, ils ont voulu rendre plus rentable un projet qui leur semblait trop austère et peu commercial. C'est ainsi qu'ils ont réorienté le film vers la saga du Dr Orlof, justement interprété par Howard Vernon, qui avait valu vingt ans plus tôt à Franco sa notoriété et à Eurociné, co-producteur de la plupart des épisodes, de substantielles recettes [38]. Après cette première exploration de la maison où il découvre notamment les femmes qu'Usher retient prisonnières pour prélever le sang qu'il destine à Mélissa, Harker rejoint son ancien mentor dans son bureau et lui exprime avec véhémence toute son indignation, mais, contre toute attente, alors que son visage est encore marqué par la colère, celle-ci semble fuir de son enveloppe et il se met à écrire docilement sous la dictée d'Usher le récit de ses atrocités. Comme les trous noirs en astronomie se repèrent par la torsion de l'espace qu'ils provoquent, c'est par ce genre de déformation du récit que la brèche invisible se détecte. S'ensuivent alors plusieurs minutes issues du premier film mythique de la saga, *L'horrible docteur Orlof* (*Gritos en la noche*, 1961), en guise de *flashback* fallacieux. Mais ce caviardage cavalier où évolue un Howard Vernon rajeuni ainsi que les incarnations originales de Morpho et de Mélissa s'avère encore une fois perversément raccord car le matériel N&B d'époque se charge à merveille de signifier le passé. Stéphane du Mesnildot avait déjà noté que « comme dans un rêve, tous les éléments de l'univers d'Orlof communiquent, se transforment et échangent leurs qualités [39]. » Cette caractéristique concerne les personnages de *Névrose*, échos et composés de figures archétypales comme dans beaucoup de films bis

[38] Ils ont même produit sans Franco mais toujours avec Vernon un cocasse Orloff et l'homme invisible (Pierre Chevalier, 1970).

[39] Stéphane du Mesnildot, *Jess Franco - Énergies du fantasme*, Rouge Profond, 2004, p. 42.



← *Revenge in the House of Usher*  
Jesús Franco, 1982

(derrière Usher ne se profile pas que le docteur Orlof et la cohorte des savants fous, mais aussi Dracula que le même Vernon incarna pour Jess Franco dans *Dracula, prisonnier de Frankenstein*, le nom de Harker fait d'ailleurs référence au livre de Bram Stoker et sa rencontre avec son ancien professeur fait songer à celle de l'agent

immobilier avec le comte), mais elle s'étend aussi au matériau même du film.

Avec ce caviardage, les séquences qui traînent la réputation d'être les plus honteuses sont celles des tentatives de réanimations sans espoir de Mélissa dans le laboratoire, tournées postérieurement par Jess Franco à la demande des producteurs. On y voit l'homme de main esclave de Usher, Morpho, descendre à bout de bras une victime dans la cave voûtée pour être déposée à côté de Mélissa inerte et transfusée. Usher dirige l'opération mais de loin, comme retenu dans un recoin de la pièce, il commande à Morpho pourtant aveugle des gestes médicaux délicats sous la surveillance du majordome Matthieu resté en retrait. Par l'incroyable torsion du matériel narratif qu'elle a occasionnée pour garder un peu de sens, cette séquence expose un autre mécanisme de rêve et gageons que la position paradoxale de Franco, à la fois réalisateur de son propre film mais contraint de tourner des images qui lui sont étrangères, y est pour quelque chose. Si Usher, censé être présent, n'apparaît jamais aux côtés de sa fille et ne manipule pas lui-même ses instruments c'est que l'acteur n'était pas présent pour ce tournage additionnel. Les images d'Howard Vernon insérées dans cette séquence, comme un contre-champ dans un monde parallèle, souligne plus efficacement que tout autre procédé conscient et concerté son incapacité à changer l'état de sa fille et rend au passage presque palpable la malédiction qui pèse sur lui. Autre phénomène bien connu du rêve, on peut considérer que Morpho est un substitut de Usher puisqu'il se charge des actions ainsi que des émotions, il n'existe que dans cette cave, l'endroit le plus reculé de la maison-crâne, le lieu le plus enfoui de la psyché, non pas celle d'un rêveur, mais du film. Comme Masterson et Bradford, il a une façon d'être présent et à la fois absent, d'être lui-même et à la fois un autre, signe d'une intersection entre plusieurs matériaux. Vieil habitué des productions Eurociné, l'acteur Olivier Mathot reprend ce rôle de Morpho joué à l'origine par Riccardo Valle. Au lieu des deux globes oculaires d'autant plus aveugles qu'ils étaient exorbités du Morpho de 1961, Mathot n'est affublé que d'un seul faux œil ouvert très peu convaincant et garde

De gauche à droite :  
**Revenge in the House of Usher**  
Jesus Franco, 1982  
**The Raven**  
Lew Landers, 1935  
↓



simplement l'autre fermé. Sa cécité complète procède donc de deux modalités distinctes qui chacune signale sa mystification et, par leur asymétrie, ouvrent une brèche. Se déroule alors le film secret des figures aux yeux masqués d'yeux ouverts qui, de Kiki de Montparnasse dans *EMAK BAKIA* (Man Ray, 1926) à Maria Casarès dans *Orphée*, de Boris Karloff dans *The Raven* (Lew Landers, 1935) à

↑ De gauche à droite :  
**EMAK BAKIA**  
Man Ray, 1926  
**Orphée**  
Jean Cocteau, 1950  
**The Still Of The Night**  
Robert Benton, 1982.

la petite fille de *The Still Of The Night* (Robert Benton, 1982), se font l'écho du monstre paré du regard du rêveur. « Au lieu de perdre tout contrôle comme il arrive dans le rêve, je célèbre les noces du conscient et de l'inconscience qui mettent au monde ce monstre terrible et délicieux qu'on appelle la poésie [40] » déclarait Jean Cocteau, mais c'est en perdant le contrôle de *Névrose* que Jess Franco et les Lesœur ont permis les conditions du rêve.

La reconnaissance progressive du cinéma bis dès la fin du XXème siècle a permis de réévaluer certains films et de les porter au-delà du cercle des fans, leur analyse a pu parfois révéler des dimensions insoupçonnées. *L'aldilà* (Lucio Fulci, 1980) en est un exemple caractéristique. Peu de temps après sa sortie, Philippe Ross, pourtant spécialiste du cinéma de genre, n'a pas grand-chose à en dire si ce n'est que le « film a vite fait de sombrer dans la routine du gore à l'italienne [41] ». » De même, le pourtant avant-gardiste numéro #10 de la revue *Re/Search* consacrée aux *Incredibly Strange Films*, considère que le réalisateur compense son absence de talent par le volume de productions [42] alors qu'il encense déjà Dario Argento et particulièrement *Suspiria* (devenu depuis un classique faisant l'objet d'un remake en 2018) et *Inferno* distingué comme l'interprétation la plus proche d'un rêve dans l'Histoire du cinéma [43]. Cependant, *L'aldilà* sort peu à peu du purgatoire. Ainsi, Philippe Rouyer relève quelques années plus tard sa « poétique du cauchemar [44] » puis, au fil des rétrospectives ou de rééditions DVD, chronique après article, il gagne enfin son statut de chef-d'œuvre notamment parce qu'il est enfin perçu comme un film-rêve [45]. Lorsque Raymond Bellour, par exemple, appelle de ses vœux à « reprendre les travaux sur le rêve et le cinéma [46] », on ne voit pas comment le cinéma bis, de série Z, d'exploitation pourrait demeurer dans un angle mort, qu'il soit approché comme un lieu possible d'autres formes de manifestations de l'inconscient, un terrain d'expérimentation ou comme la rencontre fortuite sur une table de montage de la robe sans couture du réel et de l'étoffe dont sont faits les rêves.

[40] Jean Cocteau, *Du cinématographe*, 1973 (posthume) textes recueillis par André Bernard et Claude Gautier, éditions du Rocher, 2003, p. 220.

[41] Philippe Ross, *Les visages de l'horreur*, Edilig, 1985, p. 188.

[42] « Lucio Fulci, who, showing less talent than many others, makes up for it in sheer volume » (*RE/SEARCH* n° 10, Op. Cit., p. 198.)

[43] « One of the closest film interpretation of a dream (or a nightmare) in the history of cinema » (*Ibid.*, p. 186.)

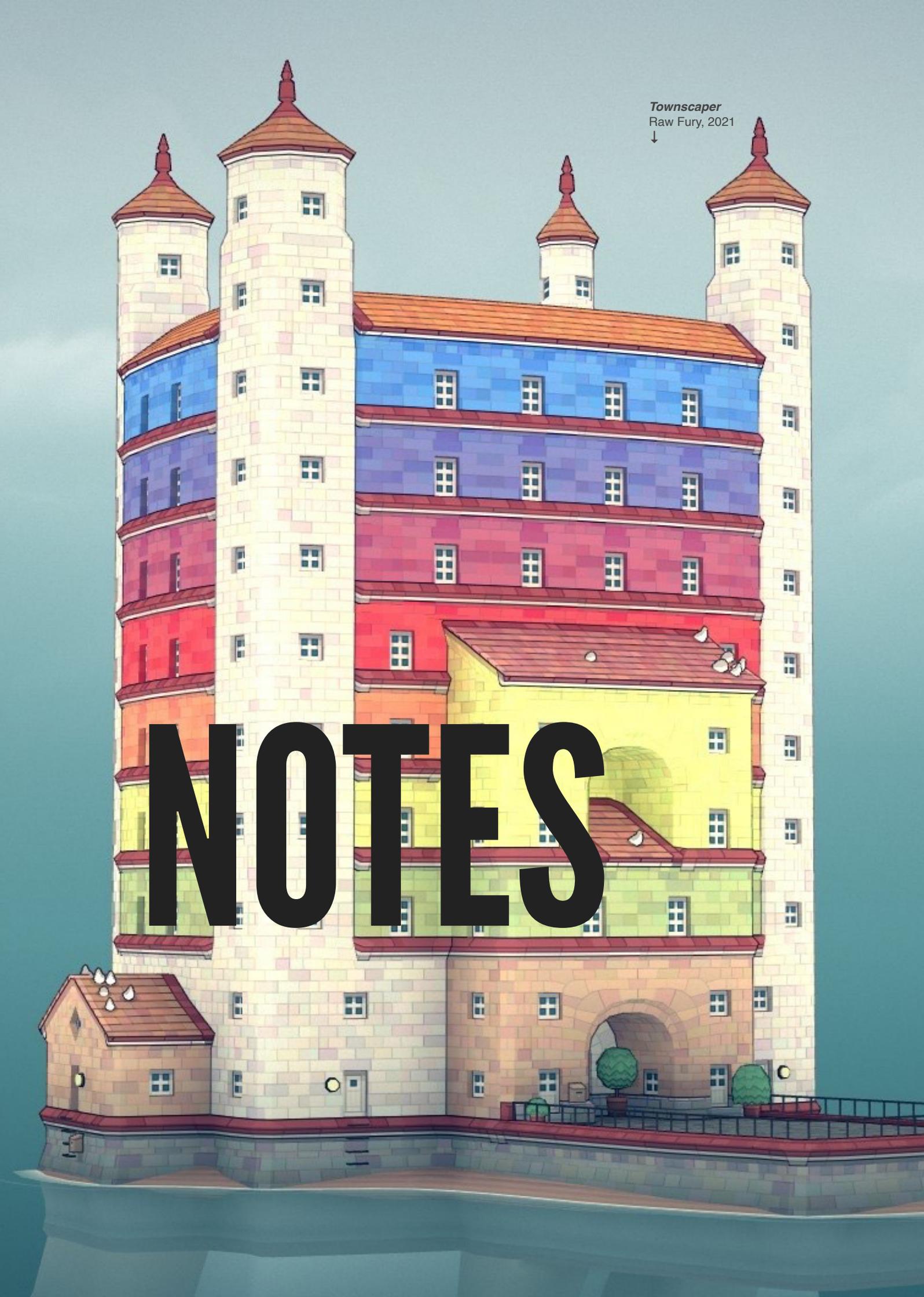
[44] Philippe Rouyer, *Le cinéma gore*, Cerf, coll. « 7 ART », 1997, p.224.

[45] « [...] une logique onirique que les critiques prennent bien trop souvent pour de l'ineptie. » (Jovanka Vuckovic, *Zombies ! Une histoire illustrée des morts vivants*, Hoëbeke, 2013, p. 82.)

[46] Laurence Schifano, *Rêve et cinéma*, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 18.

*Townscaper*  
Raw Fury, 2021  
↓

# NOTES



# FAIRE FEU DE SON PLASMA

À PROPOS DE L'ENFANT QUI A PISSÉ DES PAILLETES  
(RÉSURGENCE) DE MARIA KLONARIS & KATERINA  
THOMADAKI

écrit par [Camille Simon Baudry](#)

Maria Klonaris et Katerina Thomadaki sont sans doute deux figures planantes, deux silhouettes troubles entre les images vagues, dont le sang éternel traverse les éclipses. Leur travail s'est infiltré dans de trop nombreux pores pour pouvoir disparaître, si bien que sur certains sujets précis, nous ne saurions tout à fait penser et construire sans leur œuvres filmiques, picturales, théâtrales, intermédium, théoriques, sans leur inspiration magnétique : auxiliaires de la confusion salvatrice, du dénouement, de la résolution des corps et de la transcendance des images - qui comme les identités sont mouvantes, interagissantes, mutilées mais révolutionnaires. On ne compte plus aujourd'hui les enfants avoués ou non de leurs surimpressions (Phil Solomon, Patrick Bokanowski...) ou de leur transgression filmique des limites de l'identité sexuelle et corporelle (elles semblent en la matière s'être imposées comme figures de cinémas féministes et expérimentaux, faisant même entrevoir l'écosexualité dans certains de leurs travaux – évocation charnelle des orchidées et violettes dans *L'Enfant qui a pissé des paillettes*, portrait de Sauro Bellini au jardin des plantes en 1982, etc). L'influence de Klonaris/Thomadaki demeure avant tout spectrale, partie prenante d'une constellation étendue où brillent Maya Deren ou Teo Hernandez... Ne sont-elles pas le visage d'ange semi-voilé qui fait la couverture du livre de Raphaël Bassan *Cinéma expérimental : abécédaire pour une contre-culture*, uranorama où leur nom semble inscrit d'une encre singulière ?

La résurgence de *L'Enfant qui a pissé des paillettes*, projection de cinéma entendu dont la dernière occurrence datait de 1985, s'inscrit naturellement dans ces mouvements d'astres : faire renaître, après 36 années de noir et après le décès de Maria Klonaris en 2014 (autrice du projet), le deuxième volet de leur *Tétralogie corporelle*, « pour le réinscrire dans un présent enfin bouleversé par les politiques des corps et des genres » (dixit Thomadaki). Une soirée de clôture tout à fait exceptionnelle pour la 23ème édition du Festival des Cinémas Différents et Expérimentaux de Paris et les 50 ans du Collectif Jeune Cinéma, qui prit place le 17 octobre dernier au cinéma Le Grand Action.

Une telle séance fut naturellement marquée par son identité technique, pas tant par sa nature plurielle (super 8, lecture performée, diaporama) que par ce qui témoigne entre les lignes de sa nécessaire mue pour reparaître aujourd'hui : la présence physique de Katerina Thomadaki seule, devenue par la force des choses actante unique de la projection, et la mutation des diapositives de leur format initial vers un format numérique, agrémenté de vagues mouvements d'allers-venues des images, rappelant un peu tristement le projecteur "archaïque" duquel elles sont censées venir. Bien vite nous



pouvons sembler loin des textes manifestes des deux cinéastes : « *Par notre présence dans la salle nous corporalisons le dispositif cinématographique et ainsi nous démythifions le procédé technologique qui présuppose l'absence, l'effacement physique des cinéastes.* » Mais ce serait hâter le jugement, et mésestimer ce qui est évoqué en tant que *présence* tout court comme une *présence sensible* sous l'œil des spectateurs et spectatrices. La phrase qui précède ces propos rapportés (datant de 1979) stipule bien la vocation première de ces corps engagés dans la projection : « *En maniant nous-mêmes les appareils de projection, nous créons un effet miroirique entre corps projetant et corps projeté.* » Ce dont il est question, ce n'est pas tant d'engager le corps ostensiblement que de lier le destin du film (polymorphe et performé) au destin du corps.

Ces différentes mutations et ces nouveaux agencements témoignent avant tout du fait qu'il n'y ait plus qu'un seul corps-cinéaste à être présent dans la salle, celui de Katerina Thomadaki, sans qui la séance serait peut-être même profondément impossible. Il en va de ces enjeux qui caractérisent le cinéma corporel de Klonaris/Thomadaki, dont il ne faut sans doute pas minimiser les implications.

Outre ces choix techniques de prime abord ambigus, l'autre difficulté d'accès au cœur de cette projection est sans doute son âpreté première : sa durée étendue où se côtoient des projections super 8 silencieuses, de longs diaporamas ponctués d'un pesant martèlement métronomique et des lectures dans l'obscurité (dans un premier temps en tous cas). L'action un peu absconse qui se déploie alors autour d'un buste d'enfant, mue d'images d'abord simples, soulève sans doute peu de passion, et bien vite se sont égrainés les corps qui cèdent, qui ne résistent pas à la projection. Mais *L'Enfant qui a pissé des paillettes* fait partie de ces œuvres dont le déroulé formel épouse le bourgeonnement narratif.

Ces premiers jeux de voiles, de paillettes et de guirlandes qui composent *Je(u) : une enfance funèbre* (première partie de la projection) corroborent un étourdissement de l'identité féminine infantile, égarée entre ses intentions primaires et les pouvoirs qui s'appliquent sur elle. On entendra plus tard (dans le segment trois,

↑ Katerina Thomadaki dans  
*L'Enfant qui a pissé des paillettes*  
Maria Klonaris & Katerina  
Thomadaki, 1977



*Action Inceste II : Artémis et Kyvéli*) les douleurs de ces enfants dépossédées d'elles-mêmes, « *privée de l'amant de mes 8 ans* », « *privée de l'amante de mes 14 ans* », émergeant sous leurs voix adultes, libérées, mutantes, reconstruites. Des corps composites dont la projection fait partie : le visage revenu de Maria Klonaris ciselant un voile, son corps et celui de Katerina transfigurés par des jeux de surimpression...

↑

Maria Klonaris dans  
***L'Enfant qui a pissé des paillettes***  
Maria Klonaris & Katerina  
Thomadaki, 1977

↓

L'éclat du thème sanguin, du rouge et des corps, au gré de la séance, est évidemment lié à la sexualité réprimée ou imposée de la



condition féminine, contre lesquelles le cinéma corporel de Klonaris/ Thomadaki cherche à produire des formes irradiantes. C'est au plein dévoilement de ces thèmes qu'émergent ces images nouvelles, entremêlées, flamboyantes, faisant un feu magique des parties assommantes les ayant précédées. Elles affirment ainsi l'autoreprésentation comme un moyen de transcendance des normes (corporelles, sexuelles, assignatrices) et de révolutions d'identités fluides et florissantes.

S'il on peut douter du pouvoir effectif de cette résurgence pour « réinscrire » le cinéma de Klonaris/Thomadaki dans le présent, on ne peut qu'en honorer le retour et la reformulation, gorgée de sens à l'ère de la contrariété des salles et de l'usage du multimédia comme chambre d'écho. Dans un monde où les images ont tendance à être vidées de leur intériorité (soutenaient-elles dans un entretien tenu en 1999, leur constat, sans avoir tout à fait vieilli, s'étant même plutôt aggravé), leur *re*-présentation rappelle à l'œil les fruits intenses de leur vigueur et de leur radicalité, et au fond l'aspect salubre de leur influence et de leurs propositions. ■

# L'INTENSE ET LE REFUGE

POUR UNE CRITIQUE SOCIALE DU TEMPS DE JEU

écrit par [Barnabé Sauvage](#)

Il y a quelques mois, le bouillant et détesté président du Real Madrid Club de Fútbol, Florentino Perez, a proposé **dans un talkshow espagnol consacré au ballon rond** son étonnant projet : changer la durée du match de football, traditionnellement fixée à quatre-vingt-dix minutes. En reprenant des éléments de discours bien connus des analystes de la langue néolibérale (son propos est d'ailleurs compris dans une argumentation plus vaste visant à défendre le projet d'une Super League européenne grandement inégalitaire), et notamment son injonction managériale à l'adaptation, Perez a déroulé son projet : « Le football doit évoluer. Comme les réseaux sociaux ont changé la face du monde, le foot doit changer. Que se passe-t-il en réalité ? Le football perd de l'intérêt. Les jeunes, les 16-24 ans, n'ont plus d'intérêt pour le foot. Pourquoi ? Parce qu'il y a beaucoup de matches, de mauvaise qualité. Il y a d'autres plateformes où se divertir, non ? Pourquoi regarderait-il des matches ? Le foot doit s'adapter. Si les jeunes n'arrivent pas à regarder un match en entier, c'est qu'il n'a pas assez d'intérêt ou qu'il faut le raccourcir. Je ne sais pas. Mais en tout cas, on doit faire quelque chose pour rendre ce sport plus attractif. Nous faisons ça pour sauver le foot. »

Cette tentative autoritaire de transformation des règles – aussi significative que les **réécritures proposées en leur temps par les Situationnistes** ou le *Football infini* (2018) de Corneliu Porumboiu, mais à la direction sociale radicalement inverse – est symptomatique d'une mutation de l'industrie contemporaine du divertissement (que certains ont pu appeler le *capitalisme de l'attention*) pour laquelle la donnée temporelle constitue un paramètre essentiel de la nécessaire et constante recherche de l'affinage de ses produits au contexte de consommation actuel. Les arguments de Perez – la réduction des temps morts et l'augmentation de l'intensité du produit audiovisuel par la densité accrue des actions de jeu significatives (dans le football traditionnel, les buts sont très rares, comparativement aux autres sports collectifs tels le handball, le basket ou le volley) – visent à transformer le spectacle sportif majoritaire (tout du moins en Europe) en un produit consommable proche de celui qui a remplacé le film de deux heures, désormais perçu comme trop long, dans les habitudes des spectateur·ices du soir : l'épisode de série télévisée. La même transformation temporelle me semble à l'œuvre dans le jeu vidéo contemporain, et explique en grande partie certaines de ses mutations qui en transforment l'expérience de fond en comble, du genre de jeu au gameplay.



← *Deathloop*  
Arkane Studio, 2021

Le succès fulgurant des formes *rogue-like* et surtout *rogue-lite* – dans lequel une partie de la progression, qu'elle soit un contenu narratif ou jouable (*loot*), est conservée de parties en parties – doit pouvoir être expliqué en termes de régression du temps consacré au jeu par les joueur·euses occasionnel·les, cette frange de pratiquant·es vidéoludiques ne disposant pas de longues plages horaires pour pratiquer une aventure suivie, et se contentant – sur le modèle des parties de jeu de rôle en une séance (*one shot*) – d'une *run* ou deux. Le fait que l'industrie parfois dénommée « triple A » se mette à intégrer cette structuration du gameplay (*Returnal* édité par Sony en est le premier exemple ; le récent *Deathloop* sorti par Bethesda en est un autre : les deux jeux reposant sur l'histoire d'un·e personnage coïncé·e dans une boucle temporelle) autrefois réservée à la sphère du jeu vidéo indépendant (*Outer Wilds* ou plus récemment *Twelve Minutes* sont deux exemples *indies* utilisant la même ficelle narrative) est symptomatique de cette transformation qui vise à conserver dans son giron le·a joueur·euse *casual* au moyen d'une sorte contrat temporel fixé en amont de la session de jeu, correspondant peu ou prou à une durée qui a déjà fait ses preuves : celle de l'épisode de la série télévisée, désormais majoritairement standardisée autour d'une heure. Il n'est sans doute pas anodin que le *roguelite* indépendant ***Hades***, qui fut acclamé comme un des succès contemporains du genre, adopte lui aussi les codes de la série (entre la tragédie théâtrale et la *rom com*, selon les interactions) afin d'ajuster son expérience narrative épisodique (une ou deux interactions avec les dieux d'en dessous se débloquent à chaque retour dans la maison

d'Hadès) sur l'expérience de gameplay de la *run*, dont la durée va de trente minutes (au début) à une heure.

Ces exemples me semblent devoir être mis en perspective d'une autre pratique « para-ludique », elle aussi en pleine expansion : celle du *streaming* jeu vidéo, dont le succès est dû notamment à une forme de réductionnisme de l'expérience de jeu sur l'expérience audiovisuelle classique. Celle-ci, loin de n'avoir que des désavantages, reprend au petit écran son caractère de rendez-vous (avec un·e streamer·euse, avec un jeu ou un genre de jeu recherché) pour également lui conférer le caractère linéaire de l'émission : sa mise en pause (« pour plus tard »), son avance rapide afin de hâter la séance, sa délégation de l'effort (moins celui, intellectuel, de jouer au jeu, que celui, parfois rébarbatif, d'apprendre les règles, effort qui s'avère inutile pour une session qui ne fonde pas son plaisir sur la dimension ludique mais vise à en récolter seulement les signaux audiovisuels – sur l'interface du jeu, dans le *chat* et parfois même sur le visage du·de la streamer·euse). Pour donner un dernier exemple d'un genre encore différent, mais s'adaptant bien au format streamable puisqu'il s'agit de jeux taillés pour l'*e-sport* et donc pour la diffusion à un grand nombre de spectateur·rices, le *real-time strategy game* (RTS) a lui aussi subi récemment une inflexion significative de son économie temporelle. Là où les RTS ancestraux, comme la série des *Age of Empires*, ménageaient une entrée progressive dans l'ambiance et le décor créé chaque fois aléatoirement par génération procédurale, la plus récente mouture sortie à l'automne, dont le potentiel compétitif est encore incertain, entérine pourtant les formes standardisées des jeux sportifs, comme *Starcraft* ou *League of Legends*, jeux dont le gameplay nerveux ont imposé à l'*e-sport* de haut niveau des parties dans lesquelles la courbe d'action par minutes parvient très tôt à un rythme de croisière élevé. L'accélération de cette période souvent boudée du public qu'est le *early game* (les premières minutes de chaque partie) – aboutissant même parfois à sa suppression comme dans certains modes de jeux employés pour la compétition frénétique organisée par le sponsor Red Bull – correspond à la même logique que celle proposée par Florentino Perez.

Des textes sur la grande ville moderne de Georg Simmel et Walter Benjamin au travail sur l'usage prolétaire du temps nocturne chez Jacques Rancière et à la description de la transformation rythmique de la vie quotidienne au temps de la modernité tardive chez Hartmut Rosa, nombreuses sont les théories critiques à avoir fondé leurs recherches sur l'observation de l'accélération aliénante du temps social ou des partages différenciés du temps productif. À ce titre, le jeu n'est pas tout à fait absent de leurs réflexions : Benjamin n'a-t-il pas mis en rapport l'aliénation de l'ouvrière avec le « coup » au jeu de hasard pour affirmer que le travail moderne à la machine délie le geste du travail du précédent (la servitude de l'ouvrière salariée serait à sa manière l'équivalent de celle du joueur ou de la joueuse : détaché de tout contenu historique [1]) ? Benjamin citait, comme appui à sa réflexion sur le jeu et pour le rapprocher du travail moderne, non-artisanal, le philosophe Alain pour qui : « La notion de jeu consiste en ceci que la partie suivante ne dépend pas de la précédente. Le jeu nie énergiquement toute situation acquise, tout antécédent, tout avantage rappelant des services passés, et c'est en quoi il se distingue du travail [artisanal]. Le jeu rejette ce lourd passé qui est l'appui du travail [2]. »

Il semble que les coordonnées du rapport soient aujourd'hui inversées : nous sommes bel et bien sorti·es de ce détachement historique du temps de jeu décrit par Benjamin, et nos sessions sont désormais cumulatives, liées entre elles par certaines formes ludiques qui nous incitent (parfois narrativement, parfois sur un mode plus proche d'une remédiation du bandit manchot) à renouveler

[1] « Les gestes que provoque chez lui le processus automatique du travail apparaissent eux aussi dans le jeu, qui exige le mouvement rapide de la main pour déposer une mise ou rafler une carte. Ce que la saccade est pour le mouvement de la machine s'appelle coup dans le jeu de hasard. Le geste du travailleur à sa machine est sans lien avec le précédent du fait qu'il en représente la stricte répétition. Chaque manipulation effectuée devant la machine étant coupée de la précédente, comme un coup, dans un jeu de hasard est coupé du précédent, la servitude de l'ouvrier salarié est à sa manière l'équivalent de celle du joueur. L'activité de l'un comme celle de l'autre sont détachées de tout contenu. » Walter Benjamin, *Baudelaire*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », IX, Paris, La Fabrique, 2013, p. 975.

[2] Alain, *Les idées et les âges*, I, « Le jeu », Paris, 1927, p.183.

l'expérience de la *run*. Cette mutation, il est vrai, n'est pas particulièrement récente, et de nombreux jeux – inspirés du *role playing game* (RPG), où la segmentation en « missions » variées est monnaie courante, ou bien de l'arcade, où le « niveau » constitue l'unité ludo-temporelle de base – ont fondé leur principe sur l'ajustement malléable de la séquence de jeu, à des fins de commodité ou de monétisation. De même, si l'expérience du *stream* repose sur la mise à disposition d'une grande quantité de contenu (une session de jeu entière, dont il n'est pas rare qu'elle atteigne les six heures), celle-ci est laissée librement à disposition du spectateur ou de la spectatrice comme une totalité émiettable, en fonction du temps disponible, de l'intérêt pour une séquence particulière, ou simplement pour une présence humaine à l'arrière-fond d'occupations domestiques [3].

[3] Du reste, l'écosystème médiatique est ainsi fait que ce qui se consomme sous une forme brute et continue sur les plateformes de *stream* telles Twitch se retrouve peu de temps après débité en tranches et éditorialisé par le streamer ou ses adeptes sur les hébergeurs de vidéos comme YouTube, sous la forme de coup de projecteurs (*highlights*) ou de florilège (*best-of*).



Mais la mutation proposée alors par l'industrie, cherchant à remettre en avant la continuité de l'expérience (comme en contrepoint à l'expérience aliénante du travail lui-même morcelé des *bullshit jobs* ?) tout en faisant reposer son gameplay sur des mécaniques addictives visant à provoquer l'allongement artificiel de la durée de vie de ses titres, est-elle une réponse salvatrice ? Dès lors que l'« expérience continue » elle-même est désormais proposée à la découpe, et que c'est désormais l'entrecroisement heurté du temps du jeu et du temps du travail qui pose question, il n'est pas étonnant que leur ménage difficile (et peut-être leur trop grande ressemblance) oriente le joueur ou la joueuse contemporaine vers une nouvelle expérience-refuge, celle des « petits jeux » relaxants et déstressants, que sont par excellence les jeux indépendants aux couleurs pastel dont les plateformes d'achat comme Steam nous abreuvent d'un flot renouvelé : qu'on songe aux récents *Mini Motorways*, *Islanders*, *Townscaper* ou encore *Dorfromantik*. Dans ces quatre derniers jeux appartenant au genre du *city builder*, et notamment dans les deux derniers, l'espace urbain ou quasi urbain est presque entièrement pacifié au profit de la recherche d'une mise en relation harmonieuse (sonore et musicale autant que visuelle) des bâtiments et des éléments naturels. Loin des mastodontes du genre qui, comme *Cities : Skyline*, naissent d'un désir à la fois réaliste (dans sa recherche de vérisimilitude avec les problèmes rencontrés par les urbanistes) et mégalomane (dans son amplitude démiurgique) de la gestion d'une métropole, de ses administré-es et de son trafic, ces jeux abandonneraient presque le plaisir obtenu de la contemplation d'une ville bien *managée* pour celui d'une transformation de l'espace urbain en un univers apaisé (et même, dans le bien nommé *Dorfromantik*, par le retour utopique à un monde pré-industriel – son train à vapeur pittoresque mis à part.)

↑  
De gauche à droite :  
**Islanders**  
GrizzlyGames, 2019  
**Dorfromantik**  
Toukana Interactive, 2021  
**Townscaper**  
Raw Fury, 2021

Cette nouvelle économie de « jeux réconfortants », dans lesquels aucune expérience cumulative n'est proposée, mais seulement le temps de la stase, de l'arrêt (au moins momentané) du temps social productif, sera-t-elle la direction de la prochaine révolution de l'industrie vidéoludique ? C'est ce que pourrait indiquer ce recalibrage économique et temporel actuel, qui est venu mettre un terme à la temporalité de l'aventure infinie que le jeu *massively multiplayer online* (MMO) avait ouverte, et qui correspondait à un temps du marché (les *hardcore gamers* qui payaient un abonnement pour un jeu unique) alors que l'époque présente est davantage prompte à la

microtransaction occasionnelle, ou bien à la diversification des expériences ludiques (la forme nouvelle d'abonnement qu'est le Xbox Game Pass, sorte de Netflix du jeu vidéo, met plutôt en avant, comme son homologue du divertissement audiovisuel, la diversité de son catalogue). Peut-être faut-il également voir cette mutation dans le **refermement de la fenêtre ouverte par les *open worlds*** toujours plus vastes qui ont marqué les vingt dernières années, désormais remplacée par la mise en avant d'une expérience miniaturisée, plus précise dans sa forme et ses limites, où la liberté apparaît moins comme une injonction écrasante : en un mot, par des expériences dans lesquelles apparaît mieux la dimension de « curation ». Après avoir cherché à tout crin le frisson et l'excitation, puis l'expérience tendanciellement infinie, le joueur ou la joueuse de jeu vidéo chercherait-elle désormais à être « soignée » ?





*Nous*

Alice Diop, 2020

© photo : Athénaïse



**ACTUALITÉ**

# ALICE DIOP

DE LA LIGNE À LA TRACE - À PROPOS DE « NOUS »

propos recueillis par **Romain Lefebvre**

Au cours d'une soirée passée entre potes au coin d'une rue, un jeune banlieusard tourne la tête vers le hors-champ, attiré par la rumeur des rires et des conversations. Un raccord dévoile un groupe de trentenaires, visiblement de classe moyenne, en majorité blancs, attablé devant un café – sur l'une de ces fameuses terrasses dont les attentats du 13 novembre 2015 feront des symboles d'un « mode de vie à la française ». Le son reste étouffé, le plan est lointain, filmé de l'autre côté de la rue, du point de vue de l'autre groupe, celui des jeunes de cité dont les corps sont visibles en amorce. Cette mise en scène de *Vers la tendresse* (2016) l'indique : Alice Diop s'est toujours intéressée à la distance entre mondes sociaux. En montrant Steve préférant partir avec ses amis que rejoindre ses camarades du cours Simon à l'issue d'une représentation, *La Mort de Danton* (2011) accusait déjà la difficulté de trouver une place sur les planches parisiennes quand on vient d'Aulnay-sous-bois et que les remarques des professeurs et la distribution nous renvoient sans cesse à notre milieu d'origine et à notre différence raciale : comédien, peut-être, on doit bien avoir en réserve un ou deux rôles de noirs.

Comme le révèle d'emblée son titre, *Nous*, le nouveau film d'Alice Diop, saisit à bras-le-corps le problème de la communauté, posant plus directement que jamais la question de ce qui lie et sépare ses membres. Récompensé par le prix du meilleur film de la sélection *Encounters* à la Berlinale et présenté en ouverture de la 43ème édition du Cinéma du réel, il s'avère aussi singulier dans sa démarche que dans sa structure. En suivant la ligne du RER B, il réunit à l'écran une diversité de mondes sociaux, un sans-papier et des royalistes, une infirmière et des amateurs de chasse à courre, de jeunes habitants de cité et de vieux propriétaires de pavillons ; mais aussi les personnages et la cinéaste elle-même, parsemant son trajet de touches autobiographiques. Il fait du même coup éclater toute unité thématique au profit de l'exploration d'une zone géographique allant du nord au sud de Paris.

Comme le dit ici Alice Diop, *Nous* est le fruit d'un travail à la fois instinctif et cérébral, un film ouvert qui laisse le spectateur trouver son chemin entre ses séquences, sans jamais perdre de vue le problème qui l'anime. Avant d'offrir une solution à ce problème, les propos d'Alice Diop éclairent la manière dont le film a germé, les interrogations qui l'ont nourri et les partis pris qui ont guidé sa réalisation. Il laisse aussi percevoir l'évolution d'un regard en revenant notamment sur l'écart qui sépare *Nous* de l'un des premiers films d'Alice Diop, réalisé à la suite du meurtre de Zyed Benna et Bouna Traoré à Clichy sous-Bois en 2005, *Clichy pour l'exemple*.

En ouverture de *Nous*, une très belle scène offre un écho à celle de *Vers la tendresse*, les jeunes de cité et les trentenaires se voyant remplacés par un cerf et un guetteur de chasse à courre l'observant à distance. Alice Diop le dit, il y a dans ce vis-à-vis un mélange de prédation et de fascination. Douceur et tension, distance et rapprochement : dans son montage, *Nous* témoigne autant de la distance qui sépare les mondes que de la possibilité qu'ils se désirent et se voient soudain les uns à la place des autres. D'un côté à l'autre de la rue, du périphérique, du RER, de Paris, du miroir, il n'y a pas deux vies qui se ressemblent, et pas une vie, pourtant, qui ne soit l'image d'une autre.

*Nous* d'Alice Diop est disponible sur [arte.tv](https://www.arte.tv)



↑ de gauche à droite :

**Nous**

Alice Diop, 2020

**Vers la tendresse**

Alice Diop, 2016

**Débordements : Quelle est la genèse du film ? Comment en êtes-vous venue à choisir cette structure fragmentaire ?**

**Alice Diop** : Le film est né à la fois d'un livre, d'une sidération et d'une fatigue. D'une réflexion sur le cinéma aussi. Le livre en question c'est *Les Passagers du Roissy-express* de François Maspero. Le récit d'une randonnée le long de la ligne du RER B qu'il fit en 1989, en prenant pour principe de s'arrêter chaque jour à une gare et de raconter ce qu'il voyait, éprouvait. C'est une ligne qui va de Roissy-Charles-de-Gaulle à Saint-Rémy-lès-Chevreuse et qui traverse toute la banlieue du Nord au Sud, avec des zones sociologiquement très variées, des grands ensembles, des zones péri-urbaines, industrielles, la banlieue chic, la forêt. C'est un milieu composite, qui raconte aussi quelque chose de l'histoire de France car la ligne passe par Drancy, par La Courneuve où ont été construits les premiers grands ensembles.

J'ai lu ce livre il y a plus de quinze ans et c'était la première fois que je lisais la banlieue dite par les mots de la littérature et non plus enfermée dans un discours journalistique ou sociologique. Pour une fois, on ne s'intéressait plus seulement à la banlieue qui brûle, mais à la banalité, à l'ordinaire du quotidien. Maspero allait y voir juste pour le plaisir de voir, avec une audace du non-événement. Je me suis dit que ce serait intéressant de l'adapter un jour, mais l'idée était restée dans un coin de ma tête. Et puis en faisant d'autres films je me suis rendue compte que j'avais un rapport très ambivalent au fait de faire des films uniquement en banlieue. C'est quelque chose qu'on m'a beaucoup dit et j'ai longtemps refusé cette étiquette de « cinéaste de la banlieue » car dans l'expression je n'entends pas « cinéma » mais « banlieue », c'est-à-dire le sujet « banlieue » raconté aux gens qui n'y vivent pas. Quand on me parle de « cinéaste de la banlieue » je n'entends pas Pialat, Brisseau, Claire Denis, mais un genre de film testostéroné avec son lot d'imaginaire attendu : le deal, la violence, aujourd'hui l'islamisme.

Mais le paradoxe est que j'ai toujours refusé cette place tout en faisant obsessionnellement mes films dans ce périmètre géographique, où je suis née, où j'habite encore... Je voulais me confronter à cette ambivalence. Et puis sont arrivés les attentats de 2015, qui m'ont sidérée. D'autant que j'avais l'impression que c'était le résultat d'un long processus qu'on était peu à avoir vu arriver. Je ne dis pas qu'on avait perçu la radicalisation, mais moi et d'autres, parce que nous avons une vision à 360 degrés de la société, d'Aulnay-Sous-Bois jusqu'au cœur de Paris, nous avons senti la fracture profonde de la société française. Vivant et filmant où je vivais, je voyais que quelque chose ne faisait pas corps et que les incompréhensions, les ignorances, les ressentiments des uns et des autres, le refus de voir et de penser la place des minorités, allait créer quelque chose de terrible. *La Mort de Danton* pourrait même être une forme d'archéologie du 7 janvier 2015...

Et ce que j'entendais après le 7 janvier ne me convenait pas. Je n'avais pas envie de convoquer les mêmes explications : je n'avais

pas envie d'explication, j'avais juste besoin de silence pour accuser le coup. Je ne voulais pas me laisser emporter par le bruit médiatique. Je n'en pouvais plus de la logorrhée verbale de mes ennemis comme de ceux avec qui j'ai une connivence intellectuelle, dans laquelle la banlieue était convoquée à tout-va, et devenait une espèce de mot-valise. Puis, avec beaucoup de doutes, je suis allée à la manif du 11 janvier. Ça a été terrible car je me suis sentie seule et presque agressée par la foule autour de moi. Je me souviens d'une femme que j'ai bousculée sans le faire exprès, qui se retourne vers moi en me disant « vous ne pouvez pas faire attention, espèce de sauvage ». Une autre m'a demandé pourquoi je ne chantais pas la *Marseillaise* que la foule entonnait par salve. Il y avait une forme de suspicion dans sa question. Je lui ai répondu que si je la connaissais par cœur je ne la chanterai jamais avec n'importe qui. Je ressentais parfaitement que je n'avais pas que des amis, pas que des alliés dans cette foule. La sensation de violence à ce moment-là était vraiment physique. Sur ce, le lendemain de la marche, *Libération* titre « Nous sommes un peuple », galvanisé par cette marche ou plus de 2 millions de personnes avaient défilé, et je me suis demandée qui était le « nous » pour eux. J'ai eu tout de suite l'intuition que ce « Nous »-là, leur « nous », était plus restreint que ce qu'ils semblaient imaginer. Ce film, j'ai toujours su qu'il s'appellerait *Nous*, en rapport à cette Une de *Libération*. Ça devenait le projet même de ce film.

C'est face à tout ça que le livre de Maspero m'est revenu, je me suis dit qu'il n'y avait rien d'autre à faire que de m'inspirer de sa démarche. La seule démarche honnête et humble c'était, plutôt que de parler de la banlieue, d'y aller, d'aller marcher pour voir. En mai 2016 je suis donc partie avec un aquarelliste, sans prendre d'appareil photo ni de caméra. Je ne voulais pas mettre quelque chose entre moi et l'autre, mais être totalement disponible à la rencontre.

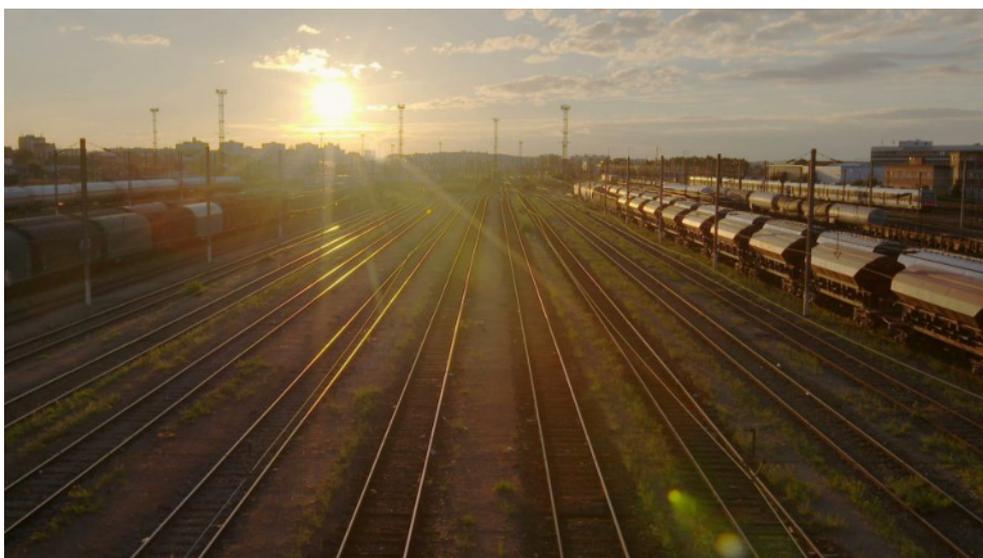
La première chose que j'ai faite est de retourner où j'avais grandi. Je suis allée à Sevrans-Beaudottes puis à Aulnay-sous-bois, aux 3000 et ça a été bouleversant. On pense souvent que la société va toujours vers le progrès, on ne peut pas imaginer que ça puisse se dégrader. Qui va à Sevrans-Beaudottes ? Qui s'arrête pour regarder le désengagement absolu de l'État ? Le seul service public que j'ai vu, c'était les voitures de police sillonnant la ville. En marchant j'ai pu éprouver la sensation d'une sorte d'enfermement tragique et je me disais que j'étais la rescapée d'un naufrage social. Mais j'avais en même temps en tête la beauté de mon enfance dans ce paysage saccagé, paysage qui d'ailleurs n'existe plus puisque la banlieue est un territoire qui change tout le temps. Au fond de moi il y a ces moments de ma vie, les plus beaux, mais je ne peux même pas les célébrer car il n'y a plus rien. Rien ne fait patrimoine ici, il n'y a pas de chêne centenaire où venir pleurer sur le temps perdu...

#### **D : Et après Sevrans-Beaudottes où allez-vous ?**

**AD :** Je vais un peu partout, en me fixant la même règle que Maspero, ne pas rentrer chez moi mais dormir dans des hôtels sur le trajet. Je vais voir ma sœur, infirmière à domicile à Drancy, car j'ai l'intuition que sa tournée va me permettre de rencontrer des gens que je ne connaîtrais pas autrement, des gens âgés, blancs, vivant dans des pavillons. Je voulais aussi aller à Drancy, au mémorial, où je n'étais jamais allée. J'ai quelques intuitions comme ça, mais pour le reste, je suis à la merci de ce qui m'arrive. Et il arrive des choses magnifiques, comme la rencontre avec Ismaël, un malien sans papier qui vit sur un terrain vague à La Courneuve, sous un pont de l'A86. Il réparait des camions, il s'apprêtait à faire un barbecue, au milieu des rats, il m'a invité à manger, on a bu une bière et je suis revenue le lendemain et le surlendemain.

Je suis allée dans des parcs et je discutais avec les gens de manière spontanée. Je me souviens d'une fille de neuf ans, sur un

banc, qui m'a raconté l'histoire de sa mère originaire d'Algérie. Ou d'un moment magnifique à la Basilique de Saint-Denis devant une petite fille qui expliquait à sa mère, voilée, l'histoire de Clovis, des Mérovingiens, des Carolingiens, elle lui récitait avec fierté la leçon qu'elle venait sans doute d'apprendre... J'ai suivi un groupe d'enfants de 7 ans qui en trainait un autre de 3 ans, sur un terrain vague où ils s'amusaient avec la cruauté dont peuvent faire preuve des enfants si tendres à disséquer une souris. J'étais sans doute attirée par eux car ils me ramenaient à mes propres jeux d'enfants, dans ces mêmes lieux ou des lieux similaires. Durant ce mois de randonnée, de repérages, j'ai ingurgité plein d'images, toutes ces images.



**D : Comme Maspero, vous essayez de vous arrêter systématiquement à chaque arrêt du RER ?**

↑  
**Nous**  
Alice Diop, 2020

**AD :** Oui, et je marche et j'écris beaucoup ! Je prends des notes de tout ce qui m'arrive pendant la journée. Et pour le nord, c'était foisonnant, j'ai passé tout l'été à sillonner les lieux, à manger dans des *food trucks* clandestins, à jouer aux échecs avec des vieux électeurs du Front National de Blanc-Mesnil, des trucs dingues. Tout le monde venait à moi, comme s'ils voyaient que j'étais un peu d'ici, un peu de là : ils reconnaissaient quelque chose d'eux mais il y avait aussi quelque chose d'extérieur. Et puis en banlieue personne ne flâne, on va d'un point A à un point B, il n'y a pas d'espace de sociabilité, d'endroit où on marche parce que c'est beau. Donc forcément, ma disponibilité m'a rendue très réceptive aux rencontres. Alors que je ne leur disais pas ce que je faisais, qu'il n'y avait pas de caméra, les gens sont vraiment venus déposer quelque chose de leur vie, comme si j'étais une messagère.

Et puis une fois dans le sud, c'est le vide : aucune rencontre. J'étais totalement transparente, voire suspecte. Quand on est noir, marcher à Sceaux – où les trottoirs sont si étroits parce que personne n'y marche – signifie qu'on est soit une femme de ménage soit une cambrioleuse... (*rires*) J'ai eu le plus grand mal à faire des rencontres, à créer des liens, fussent-ils fugaces. Quand je suis rentrée, je me suis dit que le fait que je n'aie rien vu, rien à dire de ce « sud » était significatif, mais je ne pouvais pas me contenter de ça... Il fallait trouver un moyen de dire ces zones-là d'une façon tout aussi intime que ce que je fais au nord. Je suis tombée sur un article à propos de Pierre Bergounioux, j'ai lu ses *Carnets* où il raconte, entre autres, les menus récits et événements de sa vie à Gif-sur-Yvette. J'ai trouvé sa démarche très proche de la mienne : lui aussi est obsédé par la nécessité de consigner la vie dans toute sa banalité. Inclure ces carnets dans le film, me permettait de ne pas caricaturer, stigmatiser, mais de dire quelque chose de l'intérieur de ces zones-là aussi.

À la fin de mon voyage j'avais bien 100 pages de notes. J'ai voulu que le film soit comme un recueil de nouvelles. Chaque histoire aurait pu être un film, mais ce n'est pas ce que je voulais. Au-delà de Maspero, j'étais très inspirée par la littérature. Je suis très fan des nouvelles de Carver, j'avais lu aussi *Les Gens de Dublin* de Joyce, qui racontait sa ville en composant des petites histoires centrées sur un personnage. Je voulais explorer quelque chose de cette forme-là, en me demandant ce que ça pourrait donner de construire une nouvelle avec comme forme le cinéma documentaire, comment on pourrait dire quelque chose de quelqu'un avec concision, collectionner des fragments de façon à ce que l'addition de ces fragments disent quelque chose d'un tout.

**D : Donc vous avez déjà en tête les personnages du film à partir de ce repérage, ou alors les choses ont encore beaucoup évolué ?**

**AD :** J'ai su après cette première étape que je retournerais voir Ismaël, qu'il y aurait ma sœur, Bergounioux, Drancy, la Basilique de Saint-Denis, la chasse à courre... Et je me doutais qu'il fallait que je sois dans le film pour faire lien, sans savoir comment. Sans ma présence, le risque était que l'addition de ces histoires ne fasse collier de perles, « un + un + un + un », mais j'avais tout de même l'intuition que toutes ces petites vies diraient quelque chose de plus global sur la banlieue, sur ce qu'est un territoire, un pays, une société.

Quand j'ai commencé le cinéma je me suis abritée derrière un discours sociologique comme pour masquer ce qui relevait d'une intuition très forte, dans laquelle j'avais peu confiance. J'avais besoin d'un discours sociologique pour lui donner du poids. Or pour ce film je suis vraiment partie de mon intuition, en me répétant de ne pas m'inquiéter, que ça raconterait forcément quelque chose, par exemple le cloisonnement des mondes, les vies côte à côte qui s'ignorent. Ma sœur habite à deux minutes de là où se trouve Ismaël, mais elle ne l'a jamais vu, elle ne sait pas qu'il y a à côté des hommes arrivés en France depuis 20 ans et qui dorment dans une casse.

À Drancy j'ai été extrêmement frappée par le mémorial. Je suis restée deux heures et il n'y avait personne. Il n'y a personne, sauf parfois les scolaires qui sont obligés d'y aller. Beaucoup d'habitants de la cité de la Muette ne savent pas ce qu'il s'y est passé. Ce silence sur l'histoire, c'est quand même une spécialité française... J'ai assisté à la messe du 21 janvier à la Basilique Saint-Denis, et j'étais fascinée par les gens qui reviennent 230 ans après la mort du roi pour y célébrer la mémoire de Louis XVI, qui vivent encore sous la monarchie. Quand je suis sortie de la messe des jeunes m'ont tendu un journal *L'action Française* avec le titre « Maurras n'est pas mort », avant d'aller ensuite manger un couscous en face. Je me souviens aussi d'un patient de ma sœur, un vieux monsieur de 80 ans qui appelait les Arabes « les crouilles ». Il regardait un reportage sur BFM sur le *Hirak* en Algérie et il disait, avec toute sa morgue, « de toute façon les crouilles on aurait dû tous les tuer en Algérie », des trucs dégueulasses comme ça. Et là ça sonne, et c'est sa voisine Zora qui lui apporte de la *chorba*, parce qu'elle sait qu'il est vieux, qu'il vit seul et qu'il n'a rien à manger.

Il y a quand même quelque chose de fou en France quand on voit tout ce qui cohabite sans que les gens prennent le temps d'en retirer un sens. Il y a plus de liens qu'on ne le croit, à des endroits qu'on ne peut même pas soupçonner... Et surtout le lien est déjà là, c'est un réel, simplement on ne veut pas forcément le voir. Vous avez beau pleurer sur Louis XVI, vous allez manger le couscous chez Ali ensuite. J'ai ressenti une fascination du même ordre pour la chasse à courre. Je me demandais pourquoi rejouer les chasses royales de nos jours, comme si rien n'avait changé.

**D : Comment s'est faite la rencontre avec les amateurs de chasse à courre ?**

**AD :** J'ai été introduite par mon assistante réalisation qui avait fait un reportage sur le sujet. Son reportage m'avait interpellée et j'ai commencé à fantasmer sur ces scènes, sur ces gens, pour des raisons tant politiques qu'esthétiques et cinématographiques. Des scènes de chasse de *La Reine Margot* ou bien sûr de *La Règle du jeu* me revenaient... Et une fois sur place je dois dire que j'ai été très bien accueillie. C'était exotique pour eux comme pour moi, il y avait une sorte de fascination mutuelle ! Et tout ce qui pouvait nous séparer d'un point de vue sociologique ou politique a un temps été comme aboli au profit de notre fascination commune pour le cerf. La vision du cerf, le brâme, c'était magnifique, et Marcel était tellement heureux de me le montrer...

**D : Vous avez su d'emblée que cette scène du cerf serait au début ?**

**AD :** Non, c'est une décision de montage. C'est Amrita David, ma monteuse, qui l'a déplacée au début, d'une façon intuitive. Et tout à coup la scène, qui aurait pu être banale, prenait une autre dimension en donnant à voir deux mondes qui s'affrontent tout en étant fascinés l'un par l'autre, le rapport du chasseur et du chassé. Le cerf qui apparaît furtivement est à la fois l'objet d'un désir et d'une soif de prédation. La scène condense pas mal de choses. Quand Ismaël sort dans la nuit, je me raconte moi qu'il y a quelque chose du cerf qui se poursuit en lui.



**D : Vous évoquez votre impression de vies qui se déroulent dans des poches hermétiques, or, à travers son montage, le film organise à la fois un écart et un rapprochement. Il montre bien des milieux très différents, on peut penser justement à la Basilique avec les fidèles exclusivement blancs, tandis que les usagers du RER, sur le quai de Sevrans-Beaudottes, sont très divers. Le titre du film, *Nous*, oriente aussi le regard, suggérant qu'une communauté ressort de l'ensemble. Vous avez pensé le montage selon ces deux niveaux-là, écart et lien ?**

↑  
*Nous*  
Alice Diop, 2020

**AD :** La différence entre la Basilique et le RER est une réalité sociologique, objective, je savais que ça apparaîtrait. Mais on n'a pas construit le film sur des antagonismes aussi évidents. Le « nous » a été une question. Au montage, pendant longtemps, c'est la démarche de Maspéro qui nous a guidées. On a mis du temps à abandonner l'idée d'une référence directe à son livre : le film commençait avec sa voix off, tirée d'une émission de France Culture. On a très vite compris qu'adapter le livre de Maspéro 30 ans après ne suffirait pas. Le montage s'est fait par couches successives : on a retiré, resserré, et à un moment donné on a aussi abandonné l'idée d'une progression géographique réaliste, en se disant que le train, comme lien symbolique, suffisait. Il n'était pas nécessaire qu'on sache précisément où se trouvait chacun des personnages. Et une fois Maspéro et le côté didactique du suivi de la ligne retirés, il ne restait que cette question du « nous ». À partir de là c'est elle qui nous a

guidées : « qu'est-ce que c'est que ce nous ? » « qui sommes nous ? » « Qu'avons-nous de commun à partager ? »

Je me suis posée la question des raisons pour lesquelles j'avais choisi Ismaël, ma sœur et d'autres, j'ai compris que j'avais fondamentalement envie de filmer des gens qu'on ne voit pas, de témoigner de leur vécu et non pas faire un panel sociologique pour répondre à la question du « nous ». C'est une donnée très importante, peut-être même un aspect fondamental de tout mon cinéma : l'obsession de garder la trace des gens qui vont disparaître. Je suis obsédée par la mort de mes parents, et le fait qu'il ne reste rien d'eux. J'ai très peu d'objets leur ayant appartenu que je vais transmettre à mon fils, moi-même je ne parle jamais de mon enfance.

Or c'est la question centrale du film : j'ai grandi à Aulnay-sous-bois, d'une famille immigrée, mes parents sont morts trop tôt, probablement de la vie qu'ils ont eue, et on n'a pas cultivé leur mémoire car on avait l'impression que leur histoire n'avait pas de valeur. On ne garde pas trace de nos vies car personne ne nous dit que c'est légitime de les garder. Pour moi c'est un acte conscient de les restaurer, de les montrer, et le film s'articule autour de cette nécessité de la trace : je fais un acte politique du fait de filmer des gens pour qu'ils ne disparaissent pas. Je filme Ismaël pour qu'on sache qu'il a existé, je filme ma sœur pour qu'on voit ce qu'elle fait, je filme ses patients pour qu'ils ne meurent pas trop vite – et d'ailleurs la plupart sont mort de la Covid depuis...

Aller chercher dans mes archives familiales a été dur. J'ai mis du temps à regarder ces images... Mon père est mort il y a une vingtaine d'années, mon fils a découvert mon père avec ces rushes. Et ça a mis beaucoup plus de temps encore pour ma mère. J'ai fait ça en dernier. C'était presque une démarche dangereuse, sacrilège, de ressortir ces rushes de ma mère que je n'avais plus entendue depuis 1996. J'avais retrouvé ces vidéos Hi8 ensevelies dans la cave de ma sœur, elle ne les avait jamais regardées. J'ai commencé par les mettre de côté, par peur de les affronter. C'est ma productrice qui m'a forcée à les regarder, à regarder en face ce qu'il y avait dedans... Alors j'ai regardé, toute seule d'abord, chez moi, et j'étais stupéfaite. C'était comme un voyage dans le temps, comme un acte magique, reconvoquer les morts, mes fantômes.

C'est banal pour beaucoup de gens d'avoir des archives familiales en super 8. Mais il n'y en a pas chez nous, les immigrés, les enfants d'immigrés, les blédards ! (*rires*) C'est d'ailleurs marrant car ce qui bouleverse le plus les gens qui ont le même parcours que moi dans mon film ce sont mes archives familiales. Parce que ça les renvoie à l'absence des traces de ce qu'ils ont aussi vécu. Et c'est l'histoire de la banlieue : qu'est-ce que tu racontes d'un lieu qui n'est pas regardé ou regardé que par les autres ? Que dire de la banalité ordinaire ? Déjà qu'elle a de la valeur, que nos histoires ont de la valeur, mais qu'en plus elles participent d'une mémoire collective qui raconte quelque chose de la France. Cet homme, mon père, qui raconte le jour où il est arrivé du Sénégal, il raconte une histoire française. Comme cette femme qui raconte qu'elle a voulu se suicider à son arrivée de Bretagne. La même valeur que le récit de la mort de Louis XVI.

Montrer les archives était aussi violent car pour moi qui ai tout construit pour qu'on ne me renvoie pas à mon milieu d'origine, j'expose d'où je viens, ma maison, mon corps de jeune fille embourbée dans ses 14 ans... Mais je pense que je peux assumer de le faire maintenant, et que passer de cette jeune fille-là à celle qui va converser dans le film avec Pierre Bergounioux dit aussi quelque chose d'une trajectoire, d'une possibilité.

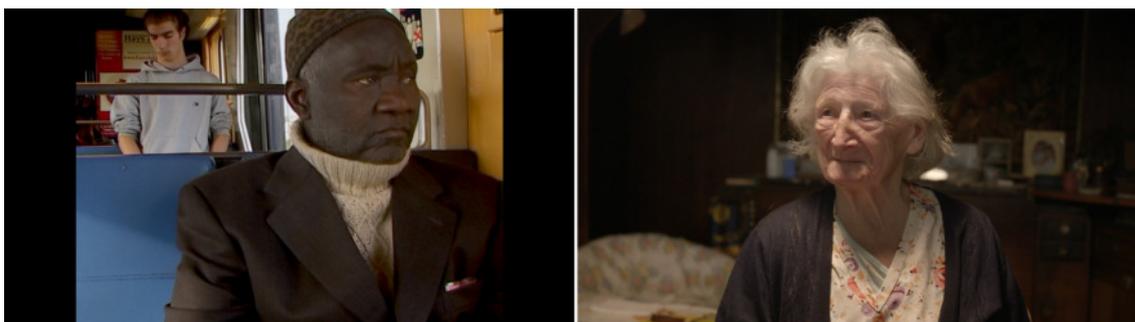
Quand mon père me raconte sa première journée en France, et que je filme Ismaël qui a passé 20 ans de sa vie dans une casse, cela

dit quelque chose de ce qui s'est fermé en France. Mes parents sont arrivés en France dans les années 60, être immigré aujourd'hui ce n'est plus la même chose. Mais avoir une fille qui puisse un jour aller discuter avec un écrivain tel que Pierre Bergounioux alors qu'on est un ouvrier sans-papier, c'est ce que je souhaite à Ismaël.

**D : Le film réunit la cinéaste de Seine-Saint-Denis et l'écrivain de Corrèze, et il réunit aussi des choses qui appartiennent à des dimensions historiques distinctes : la micro-histoire et la macro-histoire, des histoires individuelles et des lieux de mémoire...**

**AD :** C'est toute la question du récit qu'on se fait de l'histoire française, ce qu'on y retient ou pas, ce qu'on célèbre ou ce qu'on veut effacer. C'est aussi à nous de prendre en charge le récit, car ça ne peut pas être seulement un récit officiel, dans lequel on n'existe pas. C'est à nous de rappeler que nos mémoires, nos traces, nos corps s'additionneront aux autres, qu'on le veuille ou non. De ce point de vue « nous » est à la fois une affirmation politique, une question, une provocation.

**D : Tout en montrant une coexistence qui fait partie du présent, *Nous* tisse des liens entre présent et passé, il crée des échos entre personnages, le rapport entre votre père et Ismaël étant un bon exemple. Est-ce que pour faire le montage vous aviez écrit quelque part les différentes lignes ou les sous-thèmes parcourant le film ?**



**AD :** Pas du tout. Le film est extrêmement construit, mais avec ma monteuse on n'a pas eu besoin de formuler les choses. Je sais qu'il y a un écho entre mon père et Ismaël : mais on le sait tellement toutes les deux qu'on n'a pas besoin de l'exprimer. Et on a un dialogue très silencieux : Amrita David a monté tous mes films et on se connaît tellement qu'on ne fait pas de théorie, on est dans quelque chose de paradoxalement très cérébral et de très instinctif.

Le fait que je sois rentrée dans le film a éclairci les choses. À partir du moment où j'ai utilisé mes archives, tout s'est articulé. Et le film n'était plus construit sur la ligne, le trajet, mais sur la question de la trace, de la nécessité de filmer ces lieux. C'est presque un film qui fait l'archéologie de mon cinéma, qui dit pourquoi je filme toujours au même endroit. D'ailleurs un jour en tournant je me suis demandée si je n'avais pas déjà tourné un plan pour un autre film... Quand j'ai filmé le parc du Sausset, je n'avais pas vu les archives avec mon père. J'ai indiqué à ma cheffe opératrice les plans à faire, sans savoir pourquoi. Mais quand j'ai vu les archives, c'étaient les mêmes endroits...

**D : Vous avez dit ce qu'il y avait derrière le choix d'apparaître dans l'image aux côtés de Bergounioux. Mais dans cette scène vous montrez aussi le dispositif, à travers le preneur de son. Pour quelle raison ?**

**AD :** Il y avait l'intuition dès le début que la voix et la prise de son étaient importantes pour cette scène. J'ai toujours su que je voulais filmer Bergounioux lisant ses carnets, ne pas uniquement l'utiliser comme une voix off. Je n'avais pas non plus envie d'un entretien avec un savant surplombant. Les nombreuses fois où je suis allé voir

↑  
*Nous*  
Alice Diop, 2020



↑  
**Nous**  
 Alice Diop, 2020

Bergounioux pour lui parler de mon film, on s'asseyait autour de la table en formica de sa cuisine et il me donnait sans cesse à manger tandis qu'on discutait. Et je me disais que lui et moi autour de cette table c'était une scène de film, qu'il y avait quelque chose d'un « nous », d'un lien entre générations, d'une transmission. Je sentais intuitivement que ça avait à voir avec mon projet.

Et puis les carnets ne pouvaient pas sortir de nulle part, aller voir Bergounioux et lui proposer de lire ses carnets devait être une démarche agissante. Je me suis dit que cette manière de filmer redistribuait toutes les cartes. Tout comme la manière de filmer le sud est différente, avec des plans longs et large : je me retrouve un peu comme le guetteur du début, regardant de loin. Il me fallait inventer une forme pour tenter de faire au sud ce que j'avais fait au nord, et cette forme c'était l'utilisation des carnets, leur lecture par Bergounioux, sur ces images filmées à distance. Il y a une sorte de confrontation entre quelqu'un qui regarde de l'extérieur et quelqu'un de l'intérieur qui raconte ce que l'autre ne peut pas éprouver, comprendre par lui-même. Inscrire le dispositif était une manière de redistribuer les cartes du film et aussi de poser la question de la personne qui regarde.

Car tous les films sont situés. Dans ce film, en voyant la proximité avec les habitants du nord, on sent que je filme un territoire connu, commun. Même si on ne me voit pas, si on ne fait que m'entendre, on peut me situer par ma manière de filmer. Dans beaucoup de films de grands-bourgeois se penchant sur la banlieue avec les meilleures intentions du monde, on sent dans la production même des images une forme de surplomb. Alors quand je passe au sud, signifier que c'est une femme noire, qui vient des quartiers nord de la ligne me semblait une démarche à même de situer les choses, ça recharge le film de quelque chose qui était là depuis le début. Car mon corps noir porte en lui, sans que j'aie à faire grand-chose, tout un imaginaire historique, politique. Ça n'est pas anodin que ce soit ce corps-là qui discute avec Bergounioux et aille ensuite filmer la chasse à courre.

**D : Quand j'ai vu la séquence, vous étiez aussi à mes yeux une réalisatrice, pas simplement une femme noire. Et ma réflexion a été que cette manière de se mettre à l'image témoignait aussi d'une manière de pratiquer le cinéma assez spontanée, au sens où cela désacralise le dispositif.**

**AD :** Oui, bien sûr. Je suis une cinéaste avant ou en même temps qu'une femme avec un corps noir. Et dans mes films je prends avant tout la parole à la place d'une cinéaste. Mais il n'empêche que je suis une femme avec un corps noir, et ça change quelque chose quand on

va filmer la chasse à courre, et cette zone du sud parisien. Ça a tellement changé que je n'ai rencontré personne.

**D : Cette expérience est d'ailleurs intéressante dans le sens où elle inverse l'expérience ordinaire, celle dont témoignent la plupart des cinéastes ou des journalistes, à savoir qu'il est plutôt compliqué de filmer la banlieue nord car les gens se méfient des caméras, ont été trop échaudés par les images médiatiques...**

**AD :** La façon dont le tournage change du nord au sud dit quelque chose d'un regard situé. Or en France on a un problème avec le fait de situer celui ou celle qui parle. Comme s'il n'y avait pas un continuum historique, politique, racial qui conditionne la manière de regarder. Je trouve pourtant que c'est une honnêteté intellectuelle de le dire. On n'est jamais seulement des cinéastes, on est des cinéastes avec un parcours qui se perçoit dans nos images. Je ne peux pas filmer la banlieue avec les mêmes stéréotypes qu'on trouve ailleurs, mais par contre je peux filmer le sud avec des clichés, des fantasmes dûs au fait que c'est un endroit que je ne connais pas. Mais le dire et, plus que le dire, en faire un élément même de la mise en scène, c'est à la fois de l'honnêteté et une démarche que j'attendrais de beaucoup de cinéastes qui se sont penchés jusqu'à aujourd'hui sur la banlieue.

Je ne dis pas qu'il faut être noir ou arabe pour filmer la banlieue. Mais il y a juste un travail à faire, en se demandant quel est l'endroit d'où on parle.



**D : Cette question du regard et de sa situation est essentielle dans le documentaire, d'autant plus qu'on a parfois tendance à considérer qu'il donne à voir le réel en oubliant la médiation du cinéaste...**

**AD :** Ce sont des questions enrichissantes. Je crois par exemple que si j'avais été un homme noir ou arabe, je n'aurais pas pu faire *Vers la tendresse*. Si j'avais été un homme blanc, la fascination mutuelle n'aurait peut-être pas opéré et je n'aurais peut-être pas pu filmer la chasse à courre. L'étrangeté que je représentais à leur yeux m'a paradoxalement ouvert l'accès.

Je trouve que c'est beau d'inverser le regard. Jusqu'à présent la banlieue a été regardée par ceux qui n'y vivaient pas. Depuis quelques années ça change, et je suis persuadée que ça renouvelle les représentations. Et il y a le fait que quelqu'un comme moi puisse, alors que je viens de la marge, regarder le centre, qu'une femme noire descendante d'immigrée filme la chasse à courre. C'est une rencontre qui n'est pas neutre. Ces questions traversent le film, sans qu'elles soient forcément énoncées.

↑  
*Nous*  
Alice Diop, 2020

**D : Par ailleurs vous avez toujours été présente dans vos films. Que ce soit dans les échanges de *Vers la tendresse* ou de *La Mort de Danton*, une chose qui caractérise votre cinéma, votre style de prise de parole, c'est que vous ne faites pas que recueillir la parole mais vous intervenez, il vous arrive de donner un avis, un conseil : il y a de l'échange.**

**AD :** On est toujours présents à ce qu'on fait et ce qu'on filme. Je suis convaincue que tous les films sont des autoportraits, qu'on voit les plus belles qualités comme les défauts les plus inavouables. Donc affirmer que c'est moi qui regarde ne m'a jamais dérangé. Mais on n'est pas obligés de s'inscrire dans le film pour le signifier. Dans un film de Depardon ou de Wiseman, on sait que ce sont eux qui regardent.

Mais je le fais peut-être aussi car je suis souvent à la frontière de l'intime. Ma manière de recueillir la parole, de créer un lien implique de recueillir l'adhésion, la confiance pour que les gens acceptent de me livrer quelque chose de très personnel. Et pour ça je me mets au même niveau qu'eux. D'un point de vue formel ça n'a jamais été quelque chose de revendiqué, de l'ordre d'une décision *a priori* : ça s'est fait. Tout comme l'inscription de mon corps dans l'image. Et dans *Nous*, notamment l'image de mon corps de jeune fille de 14 ans. Les archives témoignent que je fais partie de ce « nous », je partage un même niveau d'intimité. Je suis à l'intérieur.

**D : Si le regard est toujours situé, comment réfléchissez-vous au rapport du cinéma et de la réalité ? Le projet avec *Nous* est de témoigner d'un réel, par exemple, comme vous le disiez, de révéler des liens qui existent déjà. Mais est-ce qu'il ne s'agit pas tout autant de proposer autre chose, de tracer une voie hors de la simple reproduction de ce réel et de sa violence ? On peut évidemment penser à la fin de *La Mort de Danton* où le film fait advenir ce qui n'est pas possible dans la réalité : Steve peut jouer le discours de Danton qu'on ne lui permet pas d'interpréter au théâtre.**

**AD :** Je trouve que le réel est plus désirable dans les films que dans la vie. *Nous* s'articule autour de cette idée, de cette promesse de l'existence d'un « nous ». Ce « nous » est une réalité, car il est déjà là quoiqu'on en pense, mais ce n'est pas le « nous » tel que pourrait l'exprimer un discours lénifiant sur le vivre-ensemble, c'est un « nous » qui fait s'entrechoquer des mondes qui existent à l'écart les uns des autres. Donc évidemment le « nous » existe beaucoup plus dans le film qu'il n'existe dans la conscience qu'on a du réel. La Basilique de Saint-Denis qui entre en collision avec les archives de mon père, c'est ça la France, un collage de mémoires. Et en additionnant ces mémoires, ces visages, le film rend le « nous » plus grand. Ce film qui commence par un sans-papier qui vit dans une casse et qui se termine par des grands-bourgeois, des comtes dans la forêt, crée des rencontres qui n'ont pas eu lieu. Mais le film est comme un négatif du réel, qui tout à coup s'anime. Il permet en tout cas de voir un réel qu'on ne verrait pas forcément par soi-même. Et quand mes personnages voient le film, ils s'aperçoivent eux-mêmes de quelque chose, ils s'enrichissent de ces mondes qu'ils ne connaissaient pas.

**D : Le risque est que le film se trouve renvoyé au réel et comme annulé par ce renvoi alors que l'intérêt est aussi la manière dont il peut agir lui-même sur ce réel.**

**AD :** Il pose en tout cas une question : qu'est-ce que c'est que ce « nous » ? Qu'est ce qu'on fabrique ensemble quand on vit les uns à côtés des autres ? Est-ce qu'on peut être traversé par la vie des autres, y voir des échos ? Est-ce qu'on peut avoir de l'empathie pour des gens qui n'ont rien à voir avec nous, tenter de déjouer les fantasmes ? Rendre un peu ce « nous » désirable, c'est le projet du film. Et ça passe par le fait de regarder, de faire exister à l'écran des gens invisibles, de créer une rencontre par l'image.



**D** : Concrètement, comment on rend désirable en faisant des images ? En filmant la banlieue l'été par exemple ? Quand on voit les jeunes écouter de la musique sur les transats, on peut avoir envie de passer un moment avec eux. Mais dans *Clichy par l'exemple*, vous filmiez des cages d'escalier délabrées, et il y aura toujours la question de la sélection, du caractère partiel ou partial de ce qu'on montre.

↑ de gauche à droite :  
*Clichy pour l'exemple*  
 Alice Diop, 2006  
*Nous*  
 Alice Diop, 2020

**AD** : La banlieue n'est pas l'un ou l'autre, c'est l'un et l'autre. Je voulais que la traversée s'articule autour des saisons et, par un pur désir de cinéma, j'avais envie de filmer l'été en banlieue. On est partis une semaine avec mon équipe dans une cité à Blanc-Mesnil, juste derrière le mémorial, avec une petite caméra, en programmant moins. Filmer l'été en banlieue permet justement d'interroger ce qu'on ne montre pas, de se demander pourquoi on montre toujours la même chose. Pour moi, l'été en banlieue, la sensualité, les pique-niques au parc, les aventures d'enfants, les heures à discuter, les barbecues sauvages, c'est vingt ans de ma vie. C'est aussi ça la banlieue, mais ça n'est pas raconté. Il y a quelque chose de politique dans l'éloge de la banalité. On n'est pas au zoo, on est avec des gens qui vivent, éprouvent. Rappeler ça est une manière de se confronter à ces images qui deviennent les images dominantes, les images dites du réel, alors qu'elles ne le sont pas plus que d'autres. On est juste habitués à penser que le réel de la banlieue c'est le deal, les descentes de police. Mais il faut se demander pourquoi on ne produit que ces images, quelle fonction elles ont ?

C'est aussi un film qui s'inscrit dans une imagerie de la banlieue. Je me suis beaucoup inspirée du travail de Robert Doisneau, des *Enfants du courant d'air* d'Edouard Luntz, de *L'amour existe* de Pialat, qui est un film très important pour moi. Même les plans fixes : je sais que j'avais envie de conférer à ces endroits une dimension cinématographique. Et il était tout aussi important pour moi de garder la mémoire des lieux que de garder les traces des gens. Quand on regarde le travail de la mission photographique de la DATAR (Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale) en 1984, qui m'a aussi beaucoup inspirée, on se rend compte à quel point tout a changé.

**D** : Sur combien de temps s'est étendu le tournage ? Vous étiez combien pour tourner ?

**AD** : Le tournage a duré un an, mais ça s'est fait histoire par histoire : Ismaël, ma sœur... Et en fonction de ce que je tournais je voyais ce qui manquait, ce qui ferait lien. Et nous étions trois : moi et ma cheffe opératrice Sarah Blum, l'ingénieur du son Mathieu Farnarier, avec qui j'avais aussi travaillé sur *Vers la tendresse*. C'était à la fois un tournage très agréable et compliqué car le film réunit plusieurs genres documentaires : du cinéma direct, un film de paysages, des disjonctions entre l'image et le son, des archives qui s'insèrent...

**D : Votre équipe n'était pas présente aux repérages, mais vous leur disiez en avance ce que vous vouliez ? Comment se passe la mise en place des scènes ?**

**AD :** Je demande des choses précises, mais après il y a des choses qu'on ne peut pas maîtriser. On a beau avoir repéré, avoir une idée claire de ce qu'on veut, le cinéma documentaire engage le corps du chef opérateur, et ce que je demande c'est d'être en adéquation avec une certaine qualité de regard et d'écoute. J'avais une volonté de cinéma, mais le cinéma pour moi ça n'est pas ramener une grosse caméra : c'est d'abord une qualité de plans, une qualité d'écoute et de regard. Par exemple les plans fixes des paysages, des rails, nécessitent à la fois un regard et un outillage important pour que la qualité de l'image soit optimale. Mais des plans de type cinéma direct nécessitent d'abord une attention humaine à l'autre. Et le film demandait plusieurs types de compétences, à la fois techniques et relationnelles. Je ne m'intéresse pas vraiment à l'outillage. Ce qui me touche le plus au cinéma c'est vraiment la qualité du regard, c'est pour ça que je fais du documentaire. Le chef opérateur doit être le relais du soin que j'ai à regarder, à prendre soin de l'autre, et ça ne peut pas seulement passer par le type de caméra ou d'objectif qu'on utilise.

**D : Il vous est aussi arrivé de filmer vous-même dans *Les Sénégalaises et la Sénégalaise* ou dans *La Permanence*. Est-ce que ça implique une véritable différence pour vous ou alors est-ce que le but dans le travail avec la cheffe opératrice est justement de créer une forme de synchronie entre vos deux regards ?**

**AD :** C'est exactement ça. Faire en sorte que l'arrivée de ce regard extérieur, plus « outillé » que le mien n'altère rien. Car parfois les outils ça empêche de regarder les gens. *Vers la tendresse* relevait plus d'une forme de prouesse cinématographique, les plans étaient beaucoup plus construits, on était proche de la fiction, les personnes filmées étaient des acteurs, le rapport était donc différent. Le son préexistait et la maîtrise de l'outil était capitale pour produire une image qui sublimerait cette matière initiale. La sensualité était très importante : je pense que rendre dignes les lieux et les gens passe aussi par le fait de leur offrir le cinéma, les sortir de la capture du reportage. Rendre ces endroits désirables, sensuels, beaux, c'est aussi une question politique. Dans *Nous* il y avait le besoin d'être dans une juste place, à la fois dans une intention cinématographique qui passe par un outillage professionnel et dans un espèce de corps-à-corps où l'on n'oublie jamais qu'on regarde des gens, que c'est un cadeau de les regarder.

D'ailleurs, concernant Ismaël, ramener mon équipe a pris beaucoup de temps. Je n'avais pas du tout envie que ça fragilise notre rapport. C'est moi qui ai filmé la scène nocturne dans le camion, ça aurait été indécent de ramener l'équipe. Et à partir du moment où j'avais filmé ça je sentais que je ne pourrais ramener mon équipe que s'ils réussissaient à prolonger dans la façon d'être avec lui le respect que j'ai pour lui. Ce n'est pas évident de trouver une cheffe opératrice qui s'inscrive dans ce prolongement, et on en a beaucoup parlé avec Sarah.

**D : À quel moment vous parlez du film à Ismaël ? Quand les repérages se terminent ?**

**AD :** Non. Le film arrive en douceur, c'est un prolongement de ce qu'on vit. Ismaël, j'ai rendez-vous avec lui demain pour aller à la préfecture. Le film s'insère dans une relation qui préexiste et qui survit au film. Et tout l'enjeu est justement d'accueillir une équipe, un élément exogène, dans quelque chose qui s'est construit comme une rencontre et non pas dans l'intérêt de filmer. Bien sûr à un moment donné il faut définir les choses, car le tournage suppose une

organisation, la location de matériel... Mais d'ailleurs Ismaël a fait faux bond plusieurs fois quand on devait filmer, donc lui aussi a mis du temps. Il y avait peut-être une résistance inconsciente à faire rentrer ces tiers entre nous. Et Sarah ne l'a pas filmé beaucoup, peut-être même qu'une seule fois.

**D : Qui a filmé la scène où il répare une voiture en téléphonant à sa mère ? Vous lui adressez la parole à ce moment.**

**AD :** C'est mon compagnon. C'était une des premières scènes filmées. J'ai beaucoup filmé Ismaël, aussi avec mon compagnon Clément Alline, qui est lui-même chef opérateur. C'étaient pour nous des repérages, mais en fait ce sont les repérages qui deviennent le film. Le début et la fin du film ne sont pas clairs, c'est un processus ouvert.



**D :** Un des traits récurrents de vos derniers films est sans doute l'importance donnée aux visages. Il y a dans *Nous* une scène qui peut être inattendue dans un film sur le trajet du RER en banlieue, un scène de feux d'artifices où l'on ne voit que les visages des spectateurs. Ce moment rappelle une séquence au milieu de *La Permanence*, qui enchaîne des visages en silence. Ou tous les plans de *La Mort de Danton* où l'on voit Steve pensif.

↑  
*Nous*  
Alice Diop, 2020

**AD :** Le visage est l'instrument absolu de l'empathie. Prendre le temps de regarder l'autre, c'est pour moi un acte éminemment politique. La lecture de Levinas m'a beaucoup marquée : « est-ce qu'on peut vraiment tuer quelqu'un quand on le regarde dans les yeux ? ». Je suis très inspirée par le visage, j'ai l'impression d'être en connexion très intime avec quelqu'un en le regardant. Il y a un potentiel d'empathie, d'identification, de compréhension de l'autre, qui ne trompe pas je pense : il y a plus de nudité dans un visage que dans un corps nu. Ce qu'on peut y lire est très puissant : un portrait, quand même, ça dit tout de quelqu'un, seulement ça n'est pas formulé par des mots.

**D :** Vous l'avez dit, votre travail a fait un pas de côté par rapport à la sociologie, et l'évolution est nette entre *Clichy pour l'exemple* et *Nous*. Votre commentaire de *Clichy pour l'exemple* disait ceci : « plutôt que de filmer une fois de plus le fait divers, il faut prendre le temps de regarder les humiliations quotidiennes, ces violences invisibles que subissent les habitants de la cité. C'est peut-être par là qu'il faut chercher à comprendre les raisons de la colère ». On a vraiment là l'idée de faire une forme d'état des lieux, très loin du parti pris de l'ordinaire dans *Nous*. En 2005 *Clichy pour l'exemple* était une réaction aux meurtres de Zyed et Bouna, et *Nous* est une réaction aux attentats de Charlie Hebdo, mais les voies empruntées sont très différentes.

**AD :** J'ai beaucoup de respect pour la sociologie. Lire Bourdieu m'a donné des outils pour formuler ce que je vivais et ressentais de façon instinctive – il m'a fait comprendre que ce n'était pas que mon problème. Ça a été un outil de compréhension, un moteur de mon travail. Mais je m'en suis détachée car je fais plus confiance au cinéma, à l'invention de forme et à la sensibilité. Je me souviens que

j'avais lu un recueil de nouvelles de Russell Banks, *Un membre permanent de la famille*. Et quand Trump a été élu il y a quatre ans je me suis dit que ce livre m'avait beaucoup plus appris sur ses électeurs potentiels que tous les éditos du *New York Times* produits dans l'hystérie de sa victoire. La littérature peut parfois mieux dire la complexité d'une société, de l'humain. Et le cinéma peut aussi créer de l'empathie davantage qu'une science froide.

Même dans *Clichy pour l'exemple*, qui est un film plus didactique, qui prend plus le spectateur par la main, je ne crois pas que j'ai filmé des stéréotypes sociaux. La première scène, c'est des mecs qui jouent à répondre à *52 sur la une*, mais je leur dis que ça n'est pas ce que je cherche, d'arrêter d'être leur propre caricature. C'est ce que je disais aussi à Steve dans *La Mort de Danton*, qu'il pouvait être lui-même, que ça renseignerait plus que ce qu'on peut lire dans un ouvrage de sociologie.

Je filme des gens : Ismaël n'est pas un sans-papier, c'est Ismaël et pas quelqu'un d'autre. N'deye n'est pas une infirmière, c'est ma sœur. Une des femmes n'est pas une femme qui vote Front National, c'est Mme Guinguand. Je pars de l'individu, de la singularité car j'ai l'impression que c'est ça qui est partageable. Je ne supporte pas les films qui enferment les gens. Je déteste qu'on m'enferme dans un présupposé sociologique donc je ne peux pas le faire moi-même... Quand on dit « cinéaste de banlieue ayant grandi à Aulnay » on croit dire aux autres quelque chose de moi mais ça ne dit qu'un fantasme, un préjugé, ça ne dit rien de ma complexité.

D'ailleurs *La Permanence* a un peu dérangé car c'est comme si tout à coup je faisais un film de « blanc », c'est-à-dire sans rester à la place qu'on m'avait assignée. *La Mort de Danton* ou *Vers la tendresse* étaient des films que des réalisateurs qui ne venaient pas de ces endroits-là ne pouvaient pas faire, car ils n'avaient pas forcément accès à la réalité représentée. Mais *La Permanence* venait un peu brouiller les pistes, les projections, les fantasmes que les gens pouvaient avoir à mon égard. C'était un geste dans lequel la banlieue ou mon appartenance ne jouait aucun rôle, et ça a été un film-pivot qui m'a permis d'être vue comme une cinéaste.

Mon cinéma repose sur une chose que j'ai toujours su de manière inconsciente, et qui m'est apparu comme une évidence quand j'ai vu *35 Rhums* de Claire Denis. C'est un film qui met en scène une jeune femme et son père, avec une histoire d'amour très forte, presque incestueuse. Et tous les acteurs sont noirs, même les figurants. Le seul blanc est Grégoire Colin, mais même lui a l'air plus noir que d'habitude (*rires*). Et jamais la question de la couleur de peau des personnages n'est soulevée. L'important est la question universelle : ai-je le droit de quitter mon père pour devenir une femme ? La critique a parfois été déstabilisée, comme si elle était un peu déçue que le film ne questionne pas la créolité, l'exil... Et moi, en le voyant, j'ai compris que ça ne m'était jamais arrivé avant de pouvoir m'identifier à des personnages noirs.

Comme femme noire qui a grandi dans une société majoritairement blanche, qui a été nourrie par des livres avec des héros blancs et des héroïnes blanches, jamais je me suis dit que je ne pouvais pas m'identifier à eux. J'ai mis du temps à comprendre que l'inverse n'était pas valable, que mettre en scène des personnages noirs était forcément les spécifier, les regarder comme extérieurs, différents de « nous ». On a beaucoup dit que *Vers la tendresse* était un film sur le rapport à l'amour des garçons de banlieue, mais pour moi c'est un film qui questionne la construction de la masculinité. Le fait que ça soit avec des gars de cité rend un peu plus spécifique la question mais ça n'empêche pas que ça concerne beaucoup d'hommes. Il y a un malentendu dans la manière dont les gens ont perçu mon cinéma, en l'enfermant là-dedans. *La Mort de*

Danton et Vers la tendresse ont beaucoup circulé dans les festivals, mais il restait toujours ce côté un peu condescendant. J'étais la jeune fille noire qui fait des films avec les siens – et non la cinéaste qui a quelque chose à raconter de la société française.

de gauche à droite :  
**Les enfants du courant d'air**  
Edouard Luntz, 1959  
**La tour du monde**  
Alice Diop, 2005



Entretien réalisé à Noisy-le-Sec les 8 et 10 février 2021.

# AMRITA DAVID

LE MONTAGE DE « NOUS » D'ALICE DIOP

Depuis leur rencontre dans les couloirs de la Femis en 2005, Alice Diop et Amrita David ne se sont plus quittées : des sept documentaires réalisés jusqu'à présent par Alice Diop, tous ont été montés par Amrita David, qui sera en outre tout à la fois monteuse et co-scénariste d'un film de fiction en préparation, *Saint-Omer*. Alors que cette collaboration de longue date entre la cinéaste et la monteuse a vu naître une complicité profonde et des automatismes de travail, il semblait particulièrement intéressant de rencontrer Amrita David autour de *Nous*. Parce qu'Alice Diop nous avait confié que le film s'était aussi écrit au montage et que certaines décisions devaient beaucoup au dialogue entre elles. Mais avant tout parce que *Nous*, plus qu'aucune autre oeuvre de la cinéaste, peut être considéré comme un film de montage ; non pas au sens où il s'inscrirait dans un quelconque héritage formaliste, mais au sens où il s'agit d'un film composite, construit à travers la réunion de lieux et de personnages très différents.

Amrita David raconte donc ici comment s'est organisé le travail et comment le récit s'est élaboré sur la table de montage, par le déplacement d'une séquence, l'ajout de rushes qui fait advenir un niveau de narration supplémentaire, etc. En évoquant des discussions pouvant aussi bien porter sur le sens global du film que sur des opérations précises, elle esquisse aussi une position qui consiste à épouser la visée de la cinéaste tout en conservant sa liberté. Echanger avec elle confirme par ailleurs le pari ou l'espoir qui se laisse deviner à travers *Nous* : que le film, en provoquant la rencontre de réalités sociales diverses, par exemple d'un immigré sénégalais et d'un guetteur de chasse à courre, permette de penser la communauté à nouveaux frais là où dominant trop souvent les discours rebattus. Autant dire que *Nous* fait appel à un scrupule élémentaire (et pourtant loin d'être toujours acquis) de spectateur : commencer par regarder et éprouver les images avant d'en parler, et prêter l'oreille aux questions ouvertes dans les espaces qui séparent les séquences avant de les reboucher par des réponses toutes faites.

propos recueillis par **Romain Lefebvre**



**Débordements : La structure de *Nous* diffère de celles des films précédents d’Alice Diop, est-ce que vous avez abordé ce film d’une manière particulière ? Et est-ce qu’il y a un écart important entre le projet que vous a présenté Alice Diop et le résultat final ?**

**Amrita David :** Le résultat est à la fois différent et pas très différent : certaines choses, l’ordre des éléments, ont pu changer en montant, mais l’idée de faire une traversée en restant un certain temps avec différents personnages est restée identique. On a toujours beaucoup parlé de littérature avec Alice, et dès le début elle parlait beaucoup de nouvelles, de Carver et Joyce par exemple. Et cette fois-ci j’ai peut-être abordé différemment le montage car j’ai commencé par monter ces « nouvelles » plutôt que de chercher immédiatement une structure globale.

**D : Le tournage a eu lieu en plusieurs étapes. Est-ce que vous avez découvert tous les rushes en une seule fois ou est-ce que vous receviez les rushes correspondant aux séquences les uns après les autres ?**

**AD :** On a fait une première séance de dérushage vers le milieu du tournage, pour recadrer un peu son regard, qu’elle puisse mieux voir quelle manière de tourner lui convenait. Il devait y avoir une vingtaine d’heures à ce moment-là. Et après on a tout revu en même temps, ensemble. Alice aime revoir toutes les images, on discute alors beaucoup et ça nous permet de partir sur le même chemin.

**D : Vous discutez de choses concrètes, de ce qu’il y a dans telle ou telle image, des enchaînements possibles, ou est-ce que vous discutez aussi du projet d’ensemble, par exemple de la question du « nous » ?**

**AD :** On discute à la fois de choses concrètes et abstraites, et cela dès le moment où l’idée germe dans la tête d’Alice. Je connaissais l’intention derrière le film dès le départ, et devant les rushes on ne discutait d’abord pas tellement de l’ordre ou des enchaînements mais plutôt de comment aborder les personnages. Un des axes était qu’il ne fallait pas juste montrer les lieux et les gens mais vraiment essayer de faire ressentir ce que voulait dire être Ismaël, dormir dans ce camion quand il fait froid, définir son territoire extérieur et intérieur. Et à partir de ces échanges un peu généraux on commence à définir la séquence, avec des discussions plus concrètes sur les plans, les transitions, le sens de telle ou telle parole... Et chaque fois, pour ce film-là, c’était comme réfléchir à un court-métrage.

**D : Est-ce que certaines séquences ont été abandonnées au cours du montage ? Comment vous en êtes venues au chemin du film ?**

**AD :** Il n’y a pas beaucoup de séquences entières qui ont été laissées de côté. Il y a eu, quand même, une séquence dans les jardins ouvriers d’Aubervilliers qui ne tombait pas bien en place au niveau de la narration ou du discours. Ce sont parfois des décisions extrêmement pragmatique, pour aller plus vite par exemple... Et on a beau aimer certains moments, il faut les sacrifier s’ils ne s’intègrent

↑  
Toutes les images illustrant cet entretien sont issues de *Nous* d’Alice Diop, 2020

pas dans une logique globale. Petit à petit, on va à l'essentiel pour que la narration surgisse. Le premier montage de la séquence de la Basilique Saint-Denis faisait près de 45 minutes je crois... Mais en général tout était ciblé, les plans étaient assez composés. Ce n'était pas comme avec *La Permanence* où il fallait vraiment s'adapter au lieu.

Pour la structure, on s'est rendues compte que le film prenait une dimension symbolique et que l'important, plus que de montrer ce qu'est concrètement Saint-Denis, la Basilique ou la famille d'Alice, c'était ce niveau symbolique. Dès qu'on se plaçait à ce niveau des éléments « tombaient », ne résonnaient plus assez fortement avec le reste. C'est sans doute quand on a commencé à travailler avec les rushes personnels d'Alice, à intégrer l'histoire de sa mère et de son père, que le film a vraiment changé de nature.

Au début Alice ne faisait qu'évoquer ces images, elle ne les avait pas regardées. Puis à un moment donné on les a vues et on a construit quelque chose autour de l'image inexistante de la mère. Et au fur et à mesure, en allant aussi vers Pierre Bergounioux, l'histoire des traces visibles et invisibles s'est affirmée. À ce moment-là l'idée du trajet égrenant les gares une à une n'avait plus vraiment de sens, cela freinait plutôt la narration.

**D : L'inclusion de la trame autobiographique permettait d'apporter du lien entre les séquences ?**

**AD :** Oui, et cela faisait exister, dans la rencontre avec les autres séquences, un autre niveau de narration. C'est ce que j'aimais dans les séquences familiales : les thématiques que le film brassait existaient plus clairement en s'attachant à une famille.

**D : Quand ces archives se sont ajoutées vous aviez déjà monté des séquences, vous avez mené une réflexion pratique sur le moment où elles allaient intervenir ? Par exemple la première intervention de la voix d'Alice Diop, lorsqu'elle évoque sa mère, a lieu sur l'image d'une femme assise dans le RER : ces images préexistaient à l'écriture de la voix off ?**

**AD :** Oui, la question s'est beaucoup posée. Et ça aurait été plus évident de mettre ces rushes au début du film. Mais on avait envie qu'Ismaël vienne d'abord et existe pleinement pour lui-même, sans qu'on l'associe à la mère d'Alice, à quelqu'un qu'on ne voit pas. Ensuite, les décisions se prennent à partir des rushes : quand je vois ce très beau plan sur cette dame dans le RER, à 5 heures du matin, j'ai l'impression que c'est une image à même de porter une évocation. Il y a certaines images que j'imprime dans ma mémoire plus que d'autres car je sens une possibilité, une association. J'essaie alors de



noter et je fais des propositions à Alice. Il y avait un montage où on voyait cette dame arriver, et puis d'autres gens allaient travailler dans la zone aéroportuaire de Roissy. Tout ça existait, mais en essayant d'intensifier le récit on est allées droit au but, et finalement la voix commence ici. Ce sont des recherches qui ont une part intuitive...

**D : L'évocation de la mère intervient sur l'image de cette femme provoque une sorte de saut temporel entre le présent et le passé, parfois le rapport est différent. Lorsque la voix évoque une discussion avec le père à propos du choix du lieu de sépulture, c'est sur un espace de friche, le rapport est plus indéterminé...**

**AD :** Le film se fait aussi à partir de zones périphériques, d'endroits délaissés, au moins du regard, et j'avais l'impression que ce plan pouvait porter cette évocation. Et il s'agissait aussi de ne pas être systématique, de ne pas toujours associer un visage, une voix, etc., mais d'inventer des nouvelles manières de faire passer une émotion.

**D : Ne pas mettre un plan de cimetière quand on parle de la mort ! Est-ce qu'il y avait d'autres fils rouges en dehors de l'histoire personnelle d'Alice Diop ? Est-ce que vous aviez noté des motifs, des liens thématiques ?**

**AD :** Au moment du dérushage, j'essaie de rentrer dans un état purement intuitif, pour laisser les images envahir mon esprit. Et puis je note beaucoup, librement : les choses que j'aime, celles qui m'en rappellent d'autres, etc. Ensuite quand je cherche des solutions je me rappelle et je travaille avec cette matière. La séquence du cerf est un bon exemple de la part intuitive du travail. Je cherchais une image emblématique, qui puisse participer à faire exister cet autre niveau de narration, avec le réel et pas au-dessus. Et un jour j'ai l'impression que c'est cette image-là, le guetteur avec le cerf, invisible, qui apparaît mais qui demande un certain temps pour être vu.

**D : Ce changement est survenu tardivement ? Il y avait déjà un premier montage autour de la séquence de la chasse ?**

**AD :** Oui, et il arrivait à l'automne, après la séquence du feu d'artifices et avant la visite à Pierre Bergounioux. Mais ça n'était pas très intéressant à cet endroit et j'allais couper cette séquence alors que je sentais qu'elle avait de l'importance au niveau du regard et du temps. J'avais l'impression qu'elle apportait quelque chose par rapport au geste documentaire, à l'attention qu'Alice voulait porter aux gens rencontrés. Et cela pouvait faire lointainement écho au thème des images qui n'existent pas.

Et donc un jour elle est arrivée au début : c'est ce genre de choses que permet la complicité avec Alice. Même si je n'arrive pas à expliquer complètement pourquoi je la vois tout au début du film, elle est prête à essayer ! Quand je travaille avec quelqu'un de nouveau il y a tout un processus à recommencer, et je peux éventuellement prendre les mêmes libertés, mais un peu plus tard...

**D : Ce déplacement est l'exemple le plus flagrant de la manière dont le film rompt avec la logique géographique, puisqu'on commence au sud avant d'être partis du nord. Alice Diop a aussi confié la volonté de se séparer d'une optique sociologique au sens où les personnages auraient vocation à représenter certaines catégories sociales, est-ce que c'était clair dès le départ ?**

**AD :** Oui, et dès qu'il a été question de faire de la mère et de la sœur d'Alice des personnages, il était clair que tous les personnages devaient être traités de la même manière, à un niveau intime. Même les gens en train de pleurer Louis XVI à la Basilique. Il ne fallait pas être au-dessus de qui que soit. Quand je monte le visage de cette

femme qui pleure pour le roi, ce n'est pas pour me moquer. Et une des premières préoccupations était de faire un film qui s'intéresse aux visages des gens et à ce qu'ils avaient à raconter de leurs vies. Le récit le plus intime avait plus d'importance que la catégorie sociale. C'est aussi pour ça que la trame du RER a eu tendance à tomber, et que ça se distingue du livre de Maspero, tout en restant attaché à son esprit.



**D : Le film tisse des liens entre les personnages, par exemple entre Ismaël, le père d'Alice et une patiente de N'deye autour de la question de l'immigration. Il opère aussi des passages entre les petites histoires et la grande Histoire. Est-ce que cela se faisait spontanément ou est-ce que vous notiez ces rapports ?**

**AD :** Je suis consciente de ces liens, c'est sûr. Je ne vais pas forcément écrire tout de suite, je le vois dans les rushes mais je deviens plus consciente au moment de monter et de structurer le film. Et je cherche ces résonances, c'est ce qui m'intéresse dans ce montage : c'est à travers ça qu'on arrive dans un même espace, un même territoire, par la communauté des expériences et pas parce que le RER passe par là. Quand la patiente parle de son arrivée de Bretagne, de son envie de se suicider, j'ai envie que le spectateur pense à M. Diop, et que quand on pense à M. Diop on pense à Ismaël. Mais quand on voit Marcel le guetteur je veux aussi qu'on pense à M. Diop...

**D : La volonté que l'on pense à M. Diop en voyant Marcel peut paraître a priori étonnante.**

**AD :** Mais on devrait pouvoir se poser la question de ce « nous » en mettant dans le même film un Marcel et un M. Diop. Même entre la dame venue de Bretagne et Ismaël il y a un écart. Mais le questionnement vient du fait que ces mini-univers sont mis sur un même trajet. Qu'est-ce que Marcel a à faire avec M. Diop ? J'aimerais que le spectateur ait cette question à l'esprit, qu'il refasse à la fin la traversée en remontant le cours du film.

**D : La distinction vis-à-vis de la sociologie passe aussi par là. Si on commence à décrire sur le papier l'immigré d'Aulnay et le guetteur de Saint-Rémy-lès-Chevreuse, on voit tout de suite la différence. Alors que sur l'écran ça peut circuler davantage, on peut s'identifier et à l'un et à l'autre.**

**AD :** Il y a eu des tentatives de marquer davantage la différence nord-sud. Et cette différence existe dans le film, mais sans qu'on la souligne au Stabilo.

**D : Il y a bien des frictions dans le film, et des retournements. Dans la scène de chasse à courre, à la fin, vous avez fait le choix de mettre un plan d'un sanglier mort. Et cela change l'idée que l'on pouvait avoir en découvrant la scène du cert au début, sans avoir le contexte.**

**AD :** Mais Marcel et son petit-fils admirent bien le cerf à ce moment. Et eux ne chassent pas, il viennent guetter pour les autres. Cependant le but final est bien de le mener au chasseur. On a discuté de ce plan du sanglier, et je pense que c'est important de voir : la chasse n'est pas que courir derrière les chiens, c'est aussi tuer. Et cela peut dire quelque chose d'une forme de violence qui persiste aussi plus largement dans ces moments de chasse qui mettent aussi en jeu une division : car il y a ceux qui sont par terre et ceux qui sont à cheval. Et la friction existe aussi quand on monte Louis XVI après Mme Diop. Normalement ça doit créer quelque chose...

**D :** Les plans de paysage et de rails m'ont marqué. En les voyant on se dit que ce ne sont pas juste des plans de coupe. Je me demandais s'il n'y avait pas quelque chose qui avait changé à ce niveau-là entre les premiers films d'Alice Diop et les films plus récents, depuis *La Mort de Danton* ou *Vers la tendresse*. On s'attarde peut-être plus sur les espaces, les visages : il y a les plans de rails, mais on peut aussi penser à un plan de rue avec un poteau électrique qui clignote, au début. Est-ce que vous discutez de cette durée des plans avec Alice Diop ?

**AD :** Oui, on discute d'à peu près chaque coupe. Mais des plans, dans la manière même dont ils ont été tournés, m'indiquent qu'elle cherche la durée. Ce plan du poteau m'a fasciné aussi, et il est très très long dans les rushes. Quand je le vois je me dis que ça raconte quelque chose à Alice, et j'essaie de comprendre. Il s'agit aussi de camper le monde des personnages. Et, plutôt que d'être dans une forme très orientée par la réalisation et le montage, ces plans laissent aussi le temps au spectateur de se poser des questions, de s'imaginer ce territoire, les histoires qui peuvent s'y croiser ou pas.

**D :** Il y a finalement une sorte de répartition dans le film entre les visages et le paysage : on va vers les personnages mais on transite par un milieu.

**AD :** Oui, et c'est important de porter la même attention aux deux pour raconter ce « nous ». Quand on reste sur un visage on peut aussi commencer à raconter une histoire.

**D :** C'est un peu rhétorique par rapport à tout ce qui précède, mais comment concevez-vous votre fonction vis-à-vis de la réalisatrice ? Plutôt technique ou créative ?



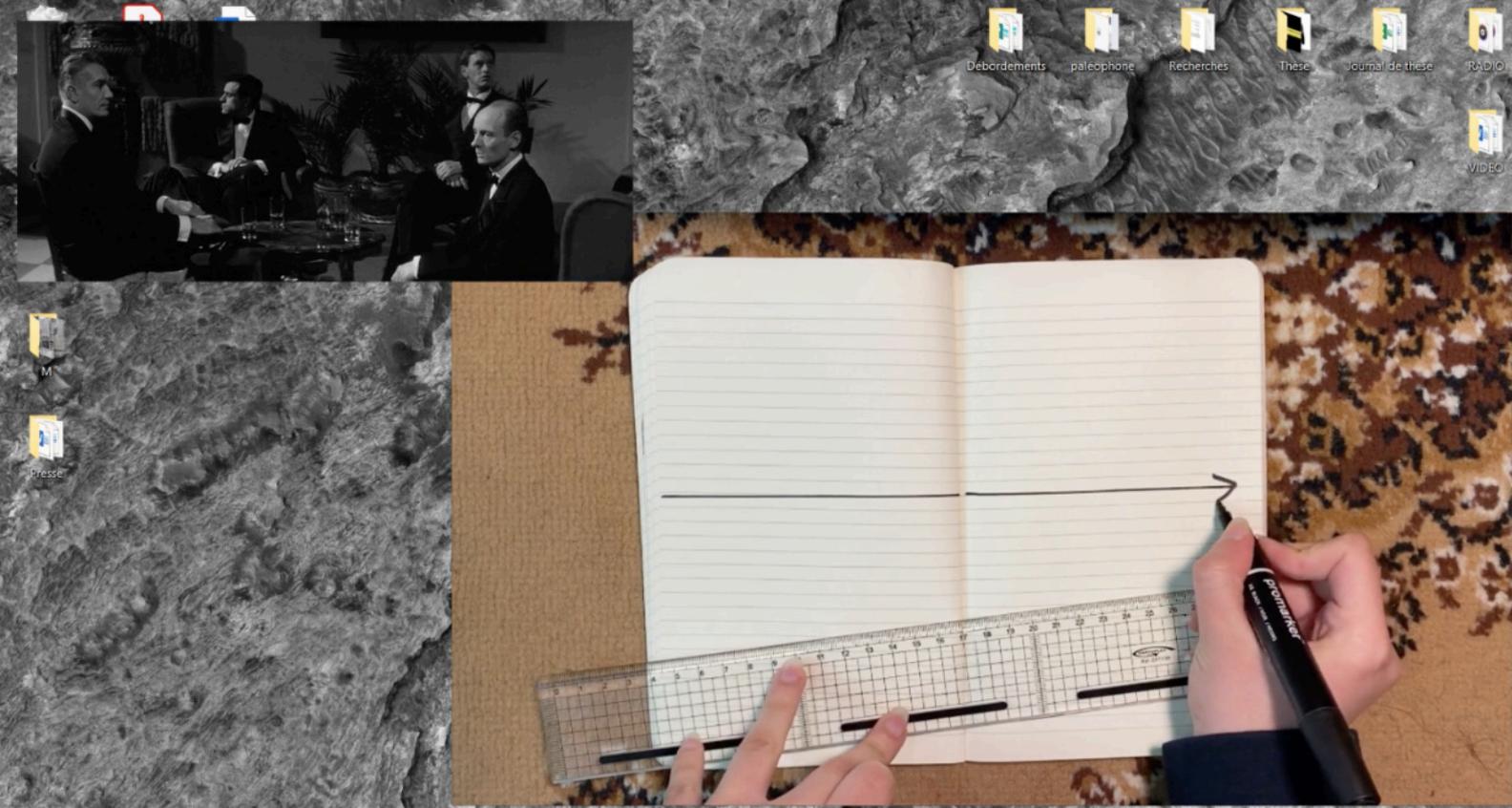
**AD** : En montage il n'y a pas énormément de technique. Dès qu'un montage devient trop technique, ça m'ennuie. C'est plutôt une question d'écriture, de mise en place d'une narration. Que ce soit à l'intérieur des séquences ou dans l'ordre des séquences, Alice me laisse beaucoup de place. Formellement, Alice avait très clairement imaginé son film et elle l'a tourné en fonction de cette idée, comme une série de nouvelles. Mais parfois il faut aussi savoir se défaire de ses idées pour voir ce que racontent les rushes. Et ma méthode pour monter c'est aussi d'oublier le dossier, ce qu'Alice a écrit.

**D : Le montage a été achevé avant le premier confinement ?**

**AD** : Non, après. On a commencé dans une salle de montage, et pendant le confinement le banc de montage a été déplacé chez moi. On a continué à distance : je faisais des tentatives, j'envoyais des exports, Alice regardait et on se parlait au téléphone. Mais c'est important d'être dans un même espace. Je pense que ça a pu fonctionner car à ce moment-là la structure était presque en place. Et j'ai tenu à ce qu'on finisse ensemble en salle de montage une semaine après le confinement. Qu'on ait le même objet devant les yeux.

Entretien réalisé à Paris le 18 février 2021.

**Nous, un film d'Alice Diop** avec Ismael Soumaïla Sissoko, N'deye Sighane Diop, Pierre Bergounioux, Marcel Balnoas. Image : Sarah Blum, Sylvain Verdet, Clément Alline / Montage : Amrita David / Son : Mathieu Farnarier, Nathalie Vidal. Durée : 114 minutes.



# PRENDRE CONSCIENCE / PERDRE CONNAISSANCE

À PROPOS DE L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD  
D'ALAIN RESNAIS ET WESTWORLD DE JONATHAN  
NOLAN & LISA JOY

La première fois que j'ai vu L'Année dernière à Marienbad d'Alain Resnais, je regardais aussi la première saison de Westworld de Lisa Joy et Jonathan Nolan. C'était aussi l'époque où je lisais (ou plutôt me débattais) avec Cinéma 2 de Deleuze.

Tandis que je travaillais sur le film, la véritable structure de la série se révélait au fur et à mesure des épisodes égrainés par HBO, et je me surprénais à trouver de plus en plus de similarités entre les deux œuvres.

En particulier après avoir lu cette hypothèse formulée par Robert Benayoun dans son livre sur Resnais :

« J'ai moi-même pensé que l'on pouvait se trouver dans une fabrique d'androïdes, Delphine Seyrig annonce un peu comme si elle ne disposait que d'un registre limité de phrases et de gestes. »

réalisée par **Occitane Lacurie**

VISIONNER ► **ICI**

Vidéo-essai réalisé pour le colloque **IA fictions**, organisé par Alexandre Gefen en juin 2021, publié à l'occasion de la **rétrospective Alain Resnais** de la Cinémathèque française.



# DÉBORDEMENTS\_7.PDF

**Rédacteur en chef :** Barnabé Sauvage

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

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

**Ont également contribué à ce numéro :**

Jean-François Magre, Anouk Phéline, Camille Simon Baudry

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

**Merci !** Amrita David, Alice Diop, Stefano Miraglia, Olivier Zuchuat

**Illustration de couverture :**

*Le périmètre de Kamsé*, Olivier Zuchuat, 2021  
© JHR Films

# 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