

# DÉBORD EMENTS

\_8.PDF



# ÉDITO

## WELCHES JAHR IST ES?

Que l'on ne s'y trompe pas : le titre de cet éditorial n'a rien à voir avec la cuistrerie habituelle consistant à émailler un texte de citations allemandes non traduites. Il provient plutôt d'une question entendue de nombreuses fois alors que 2021 se muait en 2022 et que je passais les vacances devant *Dark*, la fameuse série germanique de Netflix, traversée de voyages temporels, de paradoxes du grand-père ou de la grand-mère et des mines déconfites arborées par Jonas, son personnage principal, posant inlassablement cette question fatidique au gré de ses allées et venues, de l'entre-deux-guerres sinistre, aux années 80 triomphantes jusqu'aux années 2010 moroses, avant que le temps linéaire de la série explose au profit d'un multivers tripartite.

écrit par [Occitane Lacurie](#)

En quelle année sommes-nous ? 2021 s'achevait avec *Spiderman: No Way Home*, *Matrix Resurrection* et *Don't Look Up*, trois histoires d'univers parallèles ou de miroirs inversés – ou de miroirs traversants ? – et même, de voyages dans le temps, qui, dans les deux premiers, nous rappellent que les grandes sagas des années 2000 peuvent maintenant faire l'objet d'émouvantes réunions de famille. Les accolades fraternelles entre trois générations d'éternels adolescents, Tobey McGuire, Adrew Garfield et Tom Holland, les retrouvailles de Keanu Reeves et Carrie-Anne Moss sur les fauteuils noirs du « *Simulatte* », le café aux néons verts qui évoque étrangement le *dinner* où travaille Ryan Reynolds, le sympathique PNJ héros de *Free Guy*. Bref, tout semble converger dans le même métavers numérique de *Ready Player One*, peuplé de références à la « culture populaire » du début du XXe siècle, où Pierre Jendrysiak



← *Free Guy* (2021)  
Shawn Levy

situé aussi l'action du récent *West Side Story*. Même le Mérovingien est de retour, notre Mérovingien national incarné par un Lambert Wilson échevelé, qui aurait troqué ses bonnes manières bourgeoises et son discours hédoniste contre une diatribe furieuse contre l'état du monde, le destin interprétatif de *Matrix* et la ruine de l'informatique et de ses promesses par le capitalisme californien. Ce dernier se trouve d'ailleurs au centre de *Don't Look Up*, sous la forme d'un croisement chimérique entre Steve Jobs, Jeff Bezos et Elon Musk, interprété par Mark Rylance, celui-là même qui jouait le rôle de James Donovan Halliday dans *Ready Player One*, démiurge à l'origine du métavers du même nom.

Dans quel temps sommes-nous ? Le temps des univers parallèles, peut-être, dans lesquels d'autres films essaient d'établir des contre-visibilités au flux des images contemporaines, d'une façon aussi démesurée que réussie pour Adam McKay, ou d'une manière plus discrète, plus plastique, dans le monde désertifié et pixellisé d'*Ailleurs, partout* où les cinéastes pensent elles aussi la question de la circulation des images. Le temps des résistances aux façons dominantes de regarder, qu'il s'agisse des points de vue féministes de Katia Pascariu sur la ville dans *Bad Luck Banging or Loony Porn* ou des *résistantes brésiliennes* sur la mémoire de la dictature militaire, mais aussi l'œil des étudiant-e-s de l'atelier *Cinéma en commun* qui exercent leurs manières de voir sur et à partir des films, ou celui, utopique, d'*Hugo Santiago* sur Buenos Aires. Ou peut-être est-ce le moment, comme souvent dans les temps troublés, d'un regard en arrière, ou plutôt, d'un regard archéologique sur l'histoire et ses ramifications. C'est le cas de Jessica dans *Memoria* dont les errances sont polarisées par la béance des fouilles paléontologiques au cœur du film, ou des interrogations génétiques des *Madres Paralelas* d'Almodovar, à la fois sur leurs propres bébés et sur les traumatismes du fascisme espagnol.

Mais en face, par-delà les plaines du divertissement hollywoodien, d'autres univers filmiques sont en train d'émerger, fruits de processus de production semblables mais aux visées idéologiques plus délétères encore que le *statu quo*. Une comédie désopilante prenant pour cible les personnes déjà marginalisées par le système scolaire, sobrement intitulée SEGPA, produite par un présentateur vedette du groupe Canal, chouchou du patron et partenaire de badminton son fils, un projet de film en forme d'épopée chevaleresque dans la plus pure tradition de la propagande fasciste fomenté par les déçus du très *woke* *The Last Duel*, sans oublier les nombreuses références cinématographiques des années 60-70, passées au laminoir de la campagne menée par l'extrême droite cnewséenne.

2022 ? L'année de continuer à écrire dans les pages numériques notre revue virtuelle – et parallèle – de cinéma.




← *Spider-Man: No Way Home* (2021)  
Jon Watts

# SOMMAIRE :

<b>CRITIQUES</b>	<b>5</b>
<b>LES AMANTS SACRIFIÉS, KIYOSHI KUROSAWA</b>	<b>6</b>
AMANTS, ALLIÉS	
<b>MEMORIA, APICHA TPONG WEERASETHAKUL</b>	<b>8</b>
DANS LE NOIR DU TEMPS	
<b>MADRES PARALELAS, PEDRO ALMODOVAR</b>	<b>13</b>
MORTS PARALLÈLES	
<b>TRE PIANI, NANNI MORETTI</b>	<b>15</b>
DÉPRESSION ATMOSPHÉRIQUE	
<b>LA PIÈCE RAPPORTÉE, ANTONIN PERETJATKO</b>	<b>18</b>
PIÈCE MAÎTRESSE	
<b>TALES OF ARISE, NAMCO BANDAI</b>	<b>20</b>
TRIVIALE ESTHÉTIQUE	
<b>ENTRETIENS</b>	<b>26</b>
<b>ISABELLE INGOLD ET VIVIANNE PERELMUTER</b>	<b>27</b>
RETENIR L'IMAGE, VOIR LE MONDE - À PROPOS D'AILLEURS, PARTOUT	
<b>HUGO SANTIAGO</b>	<b>43</b>
BUENOS AIRES - PARIS - AQUILEA	
<b>ESTANISLAO BUISEL ET IGNACIO MASLLORENS</b>	<b>48</b>
DE LA GÉOMÉTRIE AVANT TOUTE CHOSE - ET POUR CELA PRÉFÈRE TES PAIRS. AUTOUR DU TEOREMA DE SANTIAGO (2015)	
<b>KATIA PASCARIU</b>	<b>56</b>
UNE FEMME DANS LA VILLE	
<b>RECHERCHE</b>	<b>63</b>
<b>RÉSISTANCES ET LUTTES DES FEMMES</b>	<b>64</b>
MÉMOIRE DE LA DICTATURE DANS LE CINÉMA BRÉSILIEN CONTEMPORAIN	
<b>ACTUALITÉ</b>	<b>74</b>
<b>LE CINÉMA EN COMMUN</b>	<b>75</b>
ATELIERS AUTOUR DU CINÉMA DE NICOLAS KLOTZ ET ELISABETH PERCEVAL	
<b>DU TOUCHER</b>	<b>76</b>
À PROPOS DE PARIA	
<b>FRAGMENTS D'UNE RENCONTRE</b>	<b>77</b>
GÉRALD THOMASSIN ET LES ACTEURS DE PARIA (2001)	
<b>MATA RECUA &amp; CARTA À MATA</b>	<b>79</b>
À PARTIR DE MATA ATLANTICA (2016) DE NICOLAS KLOTZ ET ELISABETH PERCEVAL	
<b>POUR CONTINUER</b>	<b>85</b>
ELIA ET JACK	
<b>DIRE ET DANSER</b>	<b>87</b>
AVEC NOUS DISONS RÉVOLUTION	





*Madres Paralelas* (2021)  
Pedro Almodóvar  
© El Deseo



# CRITIQUES

# LES AMANTS SACRIFIÉS, KIYOSHI KUROSAWA

AMANTS, ALLIÉS



écrit par Pierre Jendrysiak

*Les Amants sacrifiés* est un nouveau pas de côté pour Kiyoshi Kurosawa, dont la filmographie – remarquablement variée – ne cesse de s'étendre et de se modifier au fil du temps, tant du point de vue géographique (France avec *Le secret de la chambre noire*, Ouzbékistan avec *Au bout du monde* ...) que de celui du genre cinématographique (s'il est plus connu pour ses films fantastiques, il a également réalisé des mélodrames, des films d'arts martiaux...). Le dernier né, dont le titre original japonais signifie *La Femme d'un espion*, est à la fois un film d'espionnage, un film de guerre et un film d'époque. Le récit est situé à Kobe, à l'aube de la seconde guerre mondiale : on y suit l'histoire tragique d'un couple dont le mari apprend par hasard l'existence des expériences bactériologiques réalisées par l'Empire Japonais en Mandchourie. Il décide alors d'exposer ces crimes aux yeux du monde en partageant des documents secrets avec les gouvernements alliés, en premier lieu le gouvernement américain. Sa femme, d'abord mise à l'écart de ses opérations, finit par les découvrir : ils préparent donc ensemble une fuite vers les Etats-Unis.

L'autre pas de côté de Kurosawa tient en la clarté de son discours politique. Certes, ses films ont toujours été des paraboles, mais ils restaient justement elliptiques, métaphoriques, libres d'interprétation. La mémoire des crimes de guerre de l'impérialisme japonais, dont la reconnaissance est un problème auquel le Japon se confronte depuis des décennies, est ici abordée sans détour. La démarche de Kurosawa réserve même une sorte de provocation : le héros est ici « simple traître », en réalité ni un espion ni un héros, mais un homme se sentant « désigné par l'histoire » qui cherche à montrer par tous les moyens (et en premier lieu par le cinéma) des crimes que certains refusent d'accepter.

Une autre singularité se situe dans l'horizon formel du film. Le titre français a beau être mizoguchien, c'est plutôt du côté du cinéma

américain contemporain qu'il faudrait en chercher l'inspiration. La rencontre d'une technologie numérique hyper-moderne (Kurosawa a d'abord tourné ce film pour la télévision, en très haute qualité, en 60 images par seconde et dans un format différent de celui de la sortie en salles) et de techniques issues du cinéma argentin (le personnage principal est un cinéaste amateur et un cinéphile) évoque *Ennemis Publics* de Michael Mann, et notamment les scènes souvent commentées dans lesquelles John Dillinger se rend au cinéma. Plus évident encore, le récit, où se rejoignent une intrigue d'espionnage et une histoire d'amour désespérée, évoque *Alliés* de Robert Zemeckis, cinéaste que Kurosawa a toujours dit admirer, allant jusqu'à placer *Alliés* en première place de son top des années 2010. Mais on pourrait relier encore les trois films en soulignant leur rapport presque volontariste à la reconstitution historique, leur usage singulier de l'image numérique (entre hyperréalisme et vallée dérangement [1]), ou même leur palette de couleurs [2] ...

Il y a bien sûr une grande différence : le film de Kiyoshi Kurosawa paraît, comme à peu près toute son œuvre, incroyablement fauché. Il s'agit sans doute de l'une de ses productions les plus coûteuses, et pourtant le nombre restreint de décors, de figurants, l'artificialité de la reconstitution historique, tout rappelle la petitesse de la production. Là où les reconstitutions de Mann et Zemeckis pouvaient compter sur des millions de dollars pour surmonter cette artificialité et la camoufler derrière une avalanche de décors des années 30 et 40 magnifiquement reproduits (à grands coups de fonds verts et d'images de synthèse dans le cas de Zemeckis, Mann préférant une reproduction plus sobre et à échelle plus humaine), Kurosawa ne peut compter que sur quelques millions de yens, quelques rues et quelques bâtiments vaguement maquillés.

Il est par conséquent d'autant plus impressionnant qu'il parvienne à créer le même jeu de « disproportion » qui pouvait être bouleversant dans les deux films américains : malgré leur grandeur de *blockbusters*, c'était dans les détails les plus menus que passait le souffle politique d'*Ennemis Publics*, dans les gestes et les regards les plus simples que passait l'émotion tragique d'*Alliés*. C'est également ce qui se passe dans *Les Amants sacrifiés*, où un échiquier renversé, une virée en voiture à travers la forêt, parviennent à créer une émotion troublante – ainsi que des répliques très étonnantes, par exemple dans la scène où Sakoto dit à son mari qu'en le rejoignant dans son opération de divulgation de documents secrets, elle a enfin l'impression de partager quelque chose avec lui.

C'est que la beauté des films de Kiyoshi Kurosawa est toujours « économique », elle trouve sa source dans une *manière de faire*. Il y a chez lui quelque chose de l'artisan qui enchaîne les différents types de productions (cinéma, téléfilms, *direct-to-video*...), de budgets, tout en maintenant ce qu'on peut appeler un véritable regard d'auteur. Les films ont tous une manière différente de gérer cette recherche de l'équilibre entre la modestie des productions et l'ambition esthétique très singulière, de la maîtrise sèche de *Cure* à l'étrange maladresse du *Secret de la chambre noire*. Ici, c'est la rencontre entre les techniques modernes et les techniques anciennes, entre l'artificialité de la reconstitution (le film a l'air de se dérouler dans des maquettes) et le fait qu'elle soit tenue jusque dans les moindres détails qui nous trouble – cette manière de faire autant avec si peu. Ce qui permet à Kurosawa de dépasser l'étrangeté un peu *cheap* de son cinéma, c'est en fait son extraordinaire audace : il n'hésite pas à créer les situations les plus invraisemblables (pourquoi les interrogatoires, au poste de police, ont-ils lieu au beau milieu d'un hall ?), les images les plus saugrenues (ces trajets en transports en commun, habituels chez lui, où les fenêtres sont complètement blanches), pour faire tenir jusqu'au bout son récit, son rythme, et cette fois, son discours implacable.

[1] Du nom de ce phénomène identifié par le chercheur japonais Masahiro Mori, décrivant l'impression d'étrangeté qui se dégage d'un robot humanoïde dont la ressemblance avec un être humain est troublante, mais perfectible. Le phénomène a parfois servi pour expliquer l'impression étrange dégageée par certaines images de synthèses, notamment celles des films de Zemeckis, y compris *Alliés* (on pense notamment à une scène où Brad Pitt mélange un jeu de carte, et où ses mains s'animent numériquement).

[2] À propos du lien entre le rapport à l'image numérique qu'entretiennent Michael Mann et Robert Zemeckis, cf. ABADIE, Julien, « **Humain, trop humain. Une brève histoire du cinéma mutant** », in *Vertigo*, n°42, 2012/1, pp. 15-22. Plus prosaïquement, remarquons que Marion Cotillard est l'actrice principale d'*Ennemis Publics* et d'*Alliés*...

Il est d'autant plus beau qu'il ait fait un film où les héros sont, justement, motivés par des obsessions qui les hantent et pour lesquelles ils sont prêts à tout sacrifier : leur volonté politique (ils ne cessent de parler de « changer les choses ») et leur amour. Deux obsessions qui se nourrissent l'une l'autre, jusqu'au moment où, dans un signe d'adieu, elles doivent s'opposer, puis se rejoindre – pour les personnages aussi, il est question de balance, d'économie. Le personnage principal, je l'écrivais, fait usage du cinéma pour révéler des crimes de guerre : sans aller jusqu'à parler d'autoportrait, on pourrait peut-être dire que ce qui a intéressé Kurosawa est de filmer un cinéaste « amateur », mais chez qui le sens du découpage (son film est superbe) est aussi affûté que le sens du devoir – comme si ce souci de l'artisan de cinéma, qui enchaîne les films avec minutie et précision, avait quelque chose à voir avec le sens du devoir de celui qui résiste à l'oppression.



*Les Amants sacrifiés*, un film de Kiyoshi Kurosawa, avec Yū Aoi, Masahiro Higashide, Hyunri, Issei Takahashi... Scénario : Kiyoshi Kurosawa, Ryūsuke Hamaguchi, Tadashi Nohara / Image : Tetsunosuke Sasaki / Montage : Lee Hidemi / Musique : Ryosuke Nagaoka. Durée : 115 minutes. Sortie française le 8 décembre 2021.

# MEMORIA, APICHA TPONG WEERASETHAKUL

DANS LE NOIR DU TEMPS

**Pierre Jendrysiak** : Pour la spectatrice qui m'accompagnait lorsque j'ai découvert *Memoria*, pas de doute possible : ce « bang » qu'entend Jessica et sur lequel elle mène l'enquête, c'était le bruit d'un corps qui tombe – d'un suicide. Or, il semble vite clair que cette recherche a quelque chose d'étrange, d'ésotérique : tout indique que ce son vient d'ailleurs. L'enquête de Jessica, qui cherche à recréer informatiquement ce son et à en découvrir l'origine tout en travaillant sur différents projets (elle se documente sur les plantes et les champignons), devenait donc une enquête fantastique à la *Don't Look Now* (le film de Nicolas Roeg comme la nouvelle de Daphné du

écrit par **Occitane Lacurie** et  
**Pierre Jendrysiak**



Maurier), où le héros réalise au moment de mourir que la femme qu'il poursuivait était en fait une vision du futur, celle de sa propre femme venant assister à son enterrement. La conclusion du film fait certes s'étioler cette lecture, mais je souhaitais tout de même la partager, parce qu'elle résume bien la grande ouverture interprétative de *Memoria*.



Ce récit imaginé est circulaire, mais le motif de *Memoria* serait plutôt le *trou*. Dans un crâne, dans la terre, dans la réalité (un homme disparaît, un autre porte le même prénom), dans le souvenir (les *trous de mémoire* lors des discussions entre Jessica et sa sœur). Mais bien sûr il y a aussi (et surtout) des trous dans le temps, et le film serait tout entier comme un trou noir, sa force gravitationnelle étant tellement forte qu'il finit par distordre le temps même. Qu'on me pardonne cette lecture astrophysique naïve, qui me semble cependant justifiée de bout en bout, notamment par cette apparition finale d'un vaisseau spatial, mais aussi par cette scène où Jessica et son ami Hernán discutent, assis dans un parc, au pied d'une statue de... Nicolas Copernic.

La bonne analogie pour décrire la mise en scène du film, et plus particulièrement la composition des plans, me semble ainsi être la gravitation : chaque image est ici construite à partir d'un point central (un *punctum* pourrait-on dire) autour duquel les autres éléments gravitent, parfois de manière parfaitement circulaire, parfois de manière elliptique. Quelques fois, c'est le visage de Jessica qui occupe cette position centrale, mais souvent ce centre est plus vague, indéfini, ou plutôt cet objet autour duquel le reste du plan gravite est invisible – comme un trou noir. Or, il ne fait aucun doute que pour Apichatpong, il existe bel et bien, à nos côtés, des forces invisibles qui déterminent les mouvements des choses et des êtres (conviction qu'il partage avec Jacques Tourneur, cité explicitement à travers le prénom du personnage principal évoquant *Vaudou*) – si ses films sont si beaux, c'est peut-être parce que cette croyance semble être au cœur de sa manière de mettre en scène. Pas besoin, cependant, de chercher ces forces mystérieuses bien loin : le moindre son, qu'il s'agisse d'un « bang » mystérieux, d'une jam session grandiose, ou du cri lointain d'un animal, est déjà invisible. Entendre un son venu du passé, cela ne relève peut-être pas tant du fantastique que de la science-fiction [1].

[1] Ce qui n'est pas sans me rappeler ces quelques lignes de Jacques Rivette sur *L'in vraisemblable vérité* de Fritz Lang, qui pourraient presque correspondre à *Memoria* : « Le ton de l'exposé était en effet le ton juste, puisqu'il s'agit bien d'un problème, qui nous est soumis avec tous ses éléments [...] : étant donné certaines conditions de température et de pression (qui sont ici de l'ordre transcendantal de l'expérience), que peut-il subsister d'humain dans une telle atmosphère ? Ou, plus modestement, quelle part de vie, même inhumaine, dans un univers quasi abstrait, mais qui est cependant de l'ordre des univers possibles ? Bref, un problème de science-fiction. »

**Occitane Lacurie** : Et toute cette aventure gravitationnelle (et science-fictionnelle) qui consiste à s'approcher sans cesse des trous noirs qui émaillent le film ne s'accomplit pas sans machines – et je ne parle pas que du vaisseau qui évoque d'ailleurs un peu celui du projet *Primitive*, et qui apparaît à la fin de *Letter to Uncle Boonme*, avec moins de mélaminé et plus de CGI. Ayant vu *Memoria*, au FID, au cœur de la rétrospective Apichatpong Weerasethakul, j'ai naturellement été amenée à tisser des liens avec ses autres films – et même avec d'autres films, comme *Topology of Sirens* de Jonathan Davies, qui est aussi une enquête sur un son émaillée de machines musicales. Mais c'est surtout dans *Tropical Malady* qu'il m'a semblé voir un motif en particulier, un indice de ce qu'aura voulu faire, plus tard, Apichatpong dans *Memoria*. Dans la seconde partie qui se déroule sous la forme d'une traque dans la jungle, celle d'un fantôme par un soldat, l'homme est équipé d'un *talkie-walkie*, objet qui n'est pas a priori le vecteur principal du surnaturel qui caractérise cette moitié du film, mais qui fascine soudain le fantôme ("Le fantôme est fasciné par la mystérieuse machine parlante du soldat" dit un carton). Le bruit blanc qui émane de la machine trouble la créature et envahit progressivement l'espace sonore de la jungle jusqu'à supplanter le bruissement et les stridulations des insectes (symphonie à laquelle le cinéaste a toujours accordé une place centrale dans ses représentations de la forêt du nord de la Thaïlande). Soudain, lors d'un plan large sur l'arbre qu'elles peuplent par milliers, le rythme du scintillement des lucioles lui-même se calque sur le souffle de la radio, le transformant ainsi en émetteur (ou en récepteur) de cet étrange échange d'ondes entre le chasseur et sa proie (à moins que ce ne soit l'inverse).

Rassure-toi, je n'ai pas fait ce petit détour par *Tropical Malady* pour te faire le coup des lucioles de Pasolini, mais plutôt parce que je crois que ce qu'il se passe dans cette petite séquence a fortement à voir avec les expériences que fait Apichatpong dans *Memoria* et dans les techniques auxquelles il fait appel. Je pense bien sûr à la séquence de « *sound design* » que tu évoquais, durant laquelle l'écran et ses ondes sonores devient le troisième personnage (comme l'arbre lumineux), le troisième terme de l'échange entre les deux personnages en tant qu'interface mais aussi en tant que surface de projection sur laquelle Jessica essaie de donner forme à son souvenir avec l'aide du compositeur. D'ailleurs, une vraie relation de suspense apparaît dans ce champ-contrechamp femme-machine : elle fixe intensément l'écran dans l'attente d'y voir apparaître la juste forme du son et sursaute de plus en plus brutalement à chaque nouvel essai. Plus tard, ce seront les cailloux-supports-de-stockage d'Hernán qui feront l'objet d'une séquence d'interaction femme-machine, à ceci près que la main de Jessica *devient* la tête de lecture du gramophone à souvenirs qu'est devenu son corps. Et le phénomène sonore de *Tropical Malady* se reproduit : le paysage sonore amazonien « glitche », jusqu'à l'apparition du vaisseau spatial.

Tout ça pour dire que, comme toi, j'ai eu l'impression, avec tous ces moniteurs, toutes ces disciplines scientifiques (botanique, paléontologie, géologie...) d'avoir affaire au plus science-fictionnel des films d'Apichatpong. Lui qui ne filmait jusque là que des néons métonymiques de machines plus complexes, choisit cette fois-ci de montrer ses personnages au travail sur des machines (ou ayant *incorporé* des machines).

**P. J.** : Tu fais bien de souligner le rôle des machines, car pour moi le grand courage d'Apichatpong Weerasethakul est d'avoir su, encore plus que dans ses autres films, démystifier les présences invisibles qui occupent tous ses plans – et ce sont précisément les machines qui permettent cette démystification. Le cinéaste n'a pas peur de faire entendre ce bruit venu des profondeurs de l'univers, ni de montrer qu'un ingénieur (un artiste ?) expérimenté est capable, en quelques



minutes et quelques clics, de le reconstituer – et ce à partir de sons extraits d’une base de données où les bruits portent des noms banals, du genre « coup de poing dans un sweat-shirt ». Idem pour ce gigantesque tunnel, montré comme le résultat d’un travail strictement matériel, creusé par diverses pelleteuses, foreuses et machines excavatrices : on imagine comment d’autres cinéastes (je pense à Werner Herzog) auraient en quelque sorte « divinisé » ce monde souterrain. Pour Apichatpong il y a le même mystère (ou la même absence de mystère) dans un trou creusé dans le sol de l’Amazonie et dans un trou creusé à travers l’espace-temps par des forces cosmiques qui nous dépassent – ce sont seulement deux *béances*, et l’une n’est pas plus profonde ou mystérieuse que l’autre. Il nous force ainsi à rompre avec les contradictions qui nous aveuglent trop souvent et auxquelles il est si difficile d’échapper, en premier lieu l’opposition entre la technologie et la nature, ou la spiritualité (l’image du disque dur est ici l’analogie qui permet de décrire une forme de communication télépathique) ; c’est déjà ce qu’il faisait dans ses autres films en faisant cohabiter la médecine moderne et des présences fantomatiques. C’est aussi ce qui rend ses films discrètement mais certainement politiques.

Les choses secrètes qui semblent relever d’un autre ordre cosmique sont donc trivialisées, ou *matérialisées* ; à ce titre, je voulais absolument revenir sur l’apparition de ce « deuxième Hernán », qui se fait alors qu’il effectue une tâche banale, répétitive, mais très stimulante d’un point de vue sensoriel : l’écaillage d’un poisson. Alors que le récit atteint une sorte de point de rupture où tout semble se tendre, que le dialogue sous-entend que cet être n’est pas tout à fait humain (est-il un vampire, un extraterrestre, un dieu ?), notre attention se porte sur ce travail manuel, donné à voir et à entendre avec une extraordinaire minutie (un gros plan s’attarde sur ses mains, ses outils). Quand Hernán s’allonge dans l’herbe, c’est pour nous aussi un repos méditatif, puisque le souvenir (la *mémoire*) de son geste nous hante encore. L’effet produit par cette pure sensation, cela résume à mon avis la splendeur de *Memoria*, entre la leçon d’humilité et l’ouverture suprême à la beauté du monde. Quelque chose de simple et de profond, comme : les choses ont beau toujours nous échapper, nous passons pourtant notre vie à les *ressentir*. Et si c’était le rôle du cinéma de nous rappeler cela ?



**O.L.** : Un ami, qui n'avait pas encore vu le film, redoutait l'absence de la jungle thaïlandaise dans *Memoria*, et je dois dire que pendant toute la première partie, cette ville colombienne un peu grise, un peu insituable, me plongeait dans un certain malaise. Je ne dis pas « malaise » péjorativement, simplement, je me sentais étrangère à cet espace, perdue dans les errances et dans la tristesse du personnage de Tilda Swinton – et d'ailleurs, le cinéaste lui-même admet avoir opté pour la Colombie justement parce qu'il s'agissait d'un pays inconnu à la fois de lui et de son actrice. Pourtant la jungle finit par revenir, une autre jungle, alors que je m'étais résolue à ne voir la nature filmée que sur les planches botaniques des livres que consulte longuement Jessica dans une bibliothèque anonyme. C'est pourquoi je te rejoins complètement : l'apparition de ce poisson, de ces mains, au milieu de cette végétation vert-fluo baignée de lumière (couleur plus vive que les verts plus profond qu'il est coutume de voir dans les précédents films d'Apichatpong, et qui a été choisie pour la seconde affiche du film, en couleurs, contrairement à la pré-affiche en nuances de gris qui avait circulé cet été) arrive comme une sortie brutale du « trou noir » dans lequel se déroule *Memoria*, une échappée de la chambre obscure de Jessica qui ouvre le film. Cette fin, ouverte par la traversée d'un tunnel en voiture, survient à l'issue d'un processus de distorsion du récit et des personnages, chahutés par la gravitation altérée d'un trou de ver ou d'un long cauchemar morose (oui, je dois avouer que je ne suis pas loin de penser à cette même séquence d'*Interstellar*), qui s'achève subitement avec le retour de la lumière. Ou alors, tout *Memoria* peut être lu à l'aune du réveil d'Hernán, qu'il faut s'efforcer de croire quand il dit être capable de mourir sur commande, et de revenir...



**Memoria**, un film d'Apichatpong Weerasethakul, avec Tilda Swinton, Jeanne Balibar, Juan Pablo Urrego, Elkin Diaz... Scénario : Apichatpong Weerasthakul / Image : Sayombhu Mukdeeprom / Son : Akritchalerm Kalayanamitr et Javier Umpierrez (ingénieurs), Sebastian Perez Aguaya (monteur) / Montage : Lee Chatametikool Durée : 136 minutes. Sortie le 17 novembre 2021.



# MADRES PARALELAS, PEDRO ALMÓDOVAR

## MORTS PARALLÈLES

Depuis une trentaine d'années, l'œuvre d'Almodòvar semble obsédée par les secrets du passé. De *Tout sur ma mère* à *Julieta* en passant par *Volver*, des personnages hantés par le doute et les silences des proches enquêtent sur leur filiation ou leur héritage familiale. *Madres Paralelas* ajoute à cette quête de vérité un double fond, à travers le personnage de Janis, photographe de mode pour un simili-*Vogue*, dont les deux visages sont tournés tant vers l'avenir que vers le passé. En effet, elle cherche tout autant à connaître l'identité biologique de son nourrisson qu'à faire ouvrir une fosse commune où ont été enterrés les hommes de son village abattus par les phalangistes pendant la Guerre Civile – l'anthropologue judiciaire chargé des fouilles étant qui plus est le père présumé de sa fille. Le film adjoint donc filiation intime et filiation historique, comme les deux faces d'une même pièce indispensable à la construction et à la quiétude de l'individu. L'obsession des personnages du cinéaste se charge ainsi d'une gravité nouvelle, à travers une confrontation à la guerre civile espagnole et ses 100.000 disparus.

écrit par [Florent Le Demazel](#)



Le besoin de savoir, de retrouver les dépouilles des victimes apparaît comme un moyen faire le deuil, de réunir dans la mort les familles séparées - à l'image de cette villageoise âgée, qui attend d'être enterrée aux côtés du corps de son père exécuté par les fascistes. Le village de Janis qui marche vers la tombe en portant les photos des victimes, valant bien sûr pour l'Espagne entière, donne à voir cette communauté réparée. Mais ce savoir historique est aussi un moyen de se construire dans le présent : « Tu devrais savoir dans quel camp étaient les tiens pendant la guerre pour pouvoir te situer

aujourd'hui », dira Janis à Ana. Contrairement à cette dernière, Janis sait de quelle lignée elle vient : si elle prend la décision d'élever seule son enfant, c'est d'abord parce qu'elle sait que les femmes de sa famille ont su le faire avant elle. Elle vit d'ailleurs avec ses ascendantes auprès d'elle, comme autant de « mères parallèles » dont les photographies ornent son salon, et dont elle se sent l'héritière. Il n'en va pas de même pour Ana, qui en fait de parallèle, serait plutôt son exacte opposée : plus jeune et plus fragile que Janis, elle ne peut compter ni sur une mère absente ni sur un père démissionnaire. L'accouchement concomitant des deux femmes, montant en alternance le visage de chacune, met en évidence le courage de l'une et la peur de l'autre.

La recherche de l'identité génétique de l'enfant semble obéir à une logique différente. Par l'entremise de tests ADN (très nombreux dans le film), Janis découvre sa fille et celle d'Ana ont été échangées à la naissance. Pour autant, elle décide de garder cette vérité pour elle : les liens du sang passent après l'amour des deux mères pour ces enfants qu'elles élèvent depuis des mois comme les leurs. Lever le doute aura d'abord permis de laisser libre cours à cet amour, en connaissance de cause. Mais on connaît le goût du réalisateur pour les rebondissements tragiques : retrouvant Ana des mois plus tard, Janis apprend que la mort de la petite fille. Dès lors, un choix cornélien se pose à elle : taire ce qu'elle sait, c'est priver Ana de son enfant, qui a entre temps pris une place dans sa vie. Ce n'est pas un hasard si c'est au cours de la même conversation que Janis raconte à Ana l'épisode historique de son village, avant de lui révéler qu'elle n'est pas la mère du bébé : cette conscience aiguë de l'histoire lui impose un devoir éthique dans ses actes. Elle ne peut d'une part chercher la vérité sur son passé et se construire son avenir sur un mensonge. En d'autres termes, l'histoire nous oblige.

Aux photos de mode de Janis, dont une série d'articles de luxe citées plein cadre par Almodòvar, à laquelle font écho les nombreux gros plans de visages qui se détachent sur fond coloré, répondront les crânes des victimes du franquisme sous l'objectif d'Arturo. Eux aussi sont accompagnés de leurs objets fétiches : œil de verre, bague, hochet d'enfant. Manière de les individualiser à leur tour, de les ramener à leur vie perdue. D'ailleurs, bien que la photo, comme les test ADN, enregistre mécaniquement les vestiges de l'histoire, c'est encore une fois moins la vérité archéologique qui compte que la concordance des mémoires avec ce passé retrouvé : avant le premier coup de pioche, Janis et Arturo vont rendre visite aux descendantes des défunts, et chacune raconte un souvenir permettant d'identifier un



mort. La plupart d'entre eux ne sont pas des souvenirs vécus, mais des témoignages transmis de mère en fille.

C'est sur cette transmission que se clôt le film, avec une contre-plongée bouleversante où le regard de la fille d'Ana s'ouvre sur les restes d'un crime dont sa mère ignorait l'existence il y a encore quelques mois : l'enfant, concernée par cette histoire, devra grandir avec ces morts au fond d'elle, dans une forme d'empathie qui traverse tous les personnages. Dans un plan zénithal surprenant, les personnages prennent ainsi la place des squelettes dans la fosse. L'image pourrait être obscène ; elle paraît curieusement apaisée, la tranquillité des vivants imitant le repos des défunts. Les disparus de l'histoire ont désormais un nom, la mémoire des vivants des corps et des lieux où s'incarner. La vie peut continuer.

*Madres Paralelas*, un film de **Perdo Almodòvar**, avec Penélope Cruz, Milena Smit, Israel Elejalde, Rosy De Palma... Scénario : Pedro Almodòvar ; Image : José Luis Alcaïne ; Montage : Teresa Font ; Musique : Alberto Iglesias. Durée : 120 minutes. Sortie le premier décembre 2021.

# TRE PIANI, NANNI MORETTI

DÉPRESSION ATMOSPHÉRIQUE



écrit par [Pierre Jendrysiak](#)

*Tre piani* n'est qu'une demi-surprise dans l'œuvre de Nanni Moretti : certes, c'est la première fois qu'il propose un film si austère, si rude et où la comédie est totalement absente. C'est d'ailleurs cette



froideur qui divise la critique, parfois très dure avec ce film retord et clivant. Mais il y a toujours eu un paradoxe dans l'attrait de ses films : une contradiction entre un abord séduisant et une difficulté, une aridité qui entoure les éléments plus légers. On ne retient souvent de *Bianca* que son pot de Nutella géant, de *Palombella Rossa* ses envolées comico-lyriques, de *Habemus Papam* son principe scénaristique (un pape qui refuse d'être pape) et ses scènes les plus drôles (le tournoi de volleyball), alors qu'elles sont toujours situées dans un univers plus grave ; même dans *Journal Intime*, son film le plus doux, les balades en Vespa sont contrebalancées par d'autres scènes où il est question de maladie et de mort.

Moretti mettrait donc les pieds dans le plat, sans enrober du sucre habituel les parties les plus austères, les plus brutales de son cinéma. C'est un sujet sombre, en effet : le récit s'ouvre sur un grave accident de voiture, où un jeune homme ivre écrase une femme avant d'encastrier son véhicule dans le mur du grand immeuble bourgeois où il habite. C'est cet événement déclencheur qui nous fait pénétrer dans cet immeuble et dans les déchirements de ses habitants, tous pris par la culpabilité, la folie, la haine : le père du garçon responsable de l'accident refuse à tout prix de lui apporter le moindre réconfort ; une femme, abandonnée par son mari (il travaille loin), perd la raison alors qu'elle élève seule leur enfant ; un autre homme est convaincu que sa fille a été agressée sexuellement par un voisin âgé.

On voit bien que dans un tel récit il n'y a pas de place pour le charme habituel de Moretti : voilà qui explique peut-être la froideur de la photographie, l'austérité de la mise en scène (*Mia madre*, déjà très terne, semble lumineux à côté de *Tre piani*). Ne subsisterait alors que la moelle de ses films, leur charge morale et politique, exposée froidement et non pointée du doigt par les personnages, qui hurlaient si souvent leur désaccord et leur révolte ; même dans son documentaire *Santiago, Italia*, le moment le plus fort était celui où Moretti lui-même, face à un ancien bourreau chilien qui l'accusait de manquer d'objectivité, répliquait : « Je ne suis pas impartial ! » Dans *Tre piani* cependant, Moretti ne joue ni un prêtre, ni un professeur, ni un militant politique, ni lui-même, mais un magistrat, c'est à dire quelqu'un qui juge *judiciairement*, en se tenant (théoriquement) loin des affects, à partir des faits, des preuves. La violence froide du film serait donc l'expression « factuelle » de la violence des personnages, ces trois pères aveuglés par leur obstination ; *Tre piani* s'articule autour de leurs trois haines (d'un voisin pour un autre, d'un homme pour son frère, d'un père pour son fils), exprimées dans des face-à-face (dont certains se font justement dans le cadre d'un tribunal). La sobriété de la mise en scène de Moretti correspondrait donc à une sorte « d'esthétique du jugement » donnant la part belle au champ-contrechamp, la forme centrale du film.

J'ai cependant des difficultés à défendre ainsi une œuvre aussi peu aimable. D'abord parce que les envolées habituelles de Moretti ne sont pas tout à fait absentes, mais effacées, ternies, peut-être un peu ratées : prenons comme exemples la scène de la prise d'assaut d'un lieu associatif d'aide aux migrants par des manifestants d'extrême droite, et la scène de tango en pleine rue devant l'immeuble. Ces deux séquences, mises en scène assez maladroitement, en rappellent deux autres dans l'œuvre de Moretti : celle de manifestation (plutôt de gauche, cette fois) qui ouvrait *Mia madre*, et celle de comédie musicale qui clôt *Aprile*. Dans les deux cas, il s'agissait de scènes très impressionnantes, réflexives (dans les fictions, elles sont filmées par une réalisatrice et un réalisateur), où Moretti interroge les contradictions dans lesquels un cinéaste politique est pris, celles qu'il interroge depuis ses débuts. Dans *Tre piani*, ces scènes semblent étonnantes, incohérentes, elles s'intègrent difficilement dans la continuité du film ; même les personnages passent à côté, abasourdis. C'est comme si ce projet sinistre et froid



ne convenait pas tout à fait au cinéaste et à ses habitudes, bien qu'il semble issu de ses propres goûts cinématographiques : *Tre piani* ressemble parfois à un exercice d'admiration de Michael Haneke, qu'il cite presque explicitement quand le personnage interprété par Alba Rohrwacher reçoit la visite d'un corbeau [1] .

S'il fallait décrire cette froideur, il me semble que l'idée du *jugement* (et non la *condamnation*) est bien celle qui convient : les scènes les plus dures sont montrées avec leurs tenants et leurs aboutissants, leurs causes et leurs conséquences – c'est bien la vérité des faits que le film recherche. Qu'il s'agisse de l'accident de voiture d'Andrea, qui conduisait ivre, ou de la relation sexuelle au consentement brouillé entre Lucio et Charlotte, le moment de violence est longuement mis en contexte, puis résolu par la loi : Andrea est envoyé en prison, Lucio relaxé, mais nous comprenons bien les raisons de ces deux décisions de justice difficiles à prendre. Il y a cependant, dans le dernier tiers du film, des lueurs d'espoir où l'on ressent les traces d'une sensibilité typiquement morettienne, qui passent d'ailleurs par de petits objets symboliques dont la beauté irradie le film d'une lumière plus belle. C'est un répondeur téléphonique écouté en souriant, un pot de miel envoyé pour demander pardon, une robe colorée que l'on se permet enfin d'acheter. Ce sont dans ces scènes douces-amères que l'on ressent le plus tragiquement cette domination patriarcale rance et discrète que le film donnait à voir d'une manière rigide, trop rigide à mon avis.

La fin de *Tre piani*, où Andrea semble enfin prêt à pardonner à sa mère, me semble sonner un peu faux face à l'accumulation de misère morale à laquelle nous avons assisté quelques minutes plus tôt (et ce auprès des mêmes personnages : Andrea a d'abord repoussé sa mère avec violence, à deux reprises). Pour le dire clairement, j'ai l'impression que la distance qu'a pris Moretti avec la partie plus douce, plus légère de son cinéma, est désormais trop grande. Ce qui donnait à ses films leur verve politique, leur originalité, leur force, c'était justement cette association, cette manière d'inventer de petits espaces utopiques au sein de grands paysages mornes. Ici, c'est surtout la négativité qui reste – on comprend que certains y aient vu un film de dépression ou de désespoir. Il faudrait presque comprendre le mot « dépression » dans un sens météorologique : c'est un nuage

[1] C'est sous la présidence de Nanni Moretti, en 2012, que le jury du Festival de Cannes avait attribué la Palme d'or à *Amour*, que *Mia madre* évoquait déjà par moments.



noir qui passe au-dessus du cinéma de Moretti. Ces dernières années, les films avaient pourtant atteint un équilibre à peu près parfait entre cette part d'ombre et des touches de lumière, parvenant même, parfois, à dépasser cette opposition en atteignant quelque chose d'unique : la scène de rêve de *Mia madre*, au son de *Famous Blue Raincoat* de Leonard Cohen, était à mon avis un des plus beaux instants de son cinéma. En voulant radicaliser encore son numéro d'équilibriste, Moretti me semble avoir trébuché.

*Tre piani*, un film de Nanni Moretti, avec Margherita Buy, Nanni Moretti, Alessandro Sperduti, Alba Rohrwacher, Riccardo Scamarcio... Scénario : Nanni Moretti, Valia Santella, Federica Pontremoli, d'après le roman d'Eshkol Nevo / Image : Michele D'Attanasio / Montage : Clelio Benevento / Musique : Franco Piersanti Durée : 119 minutes. Sortie le 10 novembre 2021.

# LA PIÈCE RAPPORTÉE, ANTONIN PERETJATKO

PIÈCE MAÎTRESSE



écrit par Florent Le Demazel

En quoi tient le pouvoir des puissants ? Une réponse possible à cette question pourrait être : dans leur capacité à transformer les désagréments de la vie en opportunités. Ainsi d'Adélaïde Château-Têtard qui, écopant d'un coup de fusil hasardeux dans le prologue du film, en fera un argument pour passer le reste de sa vie assise, elle qui n'a jamais aimé marcher. Moins prosaïquement, la France occupée ou la Moneda de Pinochet ont aussi fourni aux Château-Têtard des occasions de faire des affaires, en s'asseyant confortablement cette fois sur la moindre once de moralité. À l'inverse, même en appliquant scrupuleusement le règlement, le contrôleur zélé de la RATP finira à la rue. C'est là un premier ressort

comique du film, qui emprunte au vaudeville : les hasards et coïncidences propres au genre sont ici détournés au profit d'une critique sociale. Si, comme le songe Ava à la fin, les choses s'imbriquent bien pour elle, c'est d'abord parce que la grande bourgeoisie a le pouvoir d'influer sur cette imbrication pour la tourner à son avantage, à l'image des rencontres amoureuses, rendues possibles par le capital financier des protagonistes. La position sociale donne lieu à des gags assez délirants, puisque Adélaïde bénéficie d'un prototype technologique, entre *Robocop* et Monsieur Hulot : un exosquelette téléguidé destiné à marcher à sa place, qui n'aura de cesse de dérailler de façon intempestive.

Un autre pan de l'humour du film, plus féroce, réside dans sa manière de littéraliser crûment les éléments de langage de la doxa libérale. Le « ruissellement » trouve par exemple une double figuration : le champagne sabré en famille pour fêter la suppression de l'ISF, et un billet caressant le dos nu d'un amant. La sacro-sainte « innovation » en prend également pour son grade, puisque si les Château-Têtard se présentent en ingénieux inventeurs (de l'ascenseur ou de la valise à roulettes), ils sont avant tout des héritiers vivant de leurs rentes – à l'image de Paul, parfait châtelain larvaire, qui ne fait rien qu'attendre que les choses se fassent pour lui. L'absurdité caustique des dialogues va dans ce sens, puisque les scénaristes semblent avoir été piocher allègrement dans les déclarations politiciennes les plus « bêtes et méchantes » de ces dernières années : le dépistage du gène de la pauvreté, dont Adélaïde suspecte qu'Ava est la dépositaire, rappelle celui de la délinquance voulu par Sarkozy, et les Gilets Jaunes tirés à vue au début, le souhait de Luc Ferry. La fiction a d'ailleurs été rattrapée par la réalité puisque devant la fuite d'Ava à l'intérieur d'un étui à contrebasse, il est difficile de ne pas penser à la grotesque tentative d'un industriel français de se soustraire à une juridiction étrangère.

De même, quand l'avocat de la famille explique sans sourciller sa manière de juger en un coup d'œil un candidat à l'embauche, sur l'élocution et l'apparence, que fait-il sinon mettre à nue des vérités sociologiques que le mythe de la méritocratie ou de l'égalité des chances cherche à nier ? Le film joue de ce constant décalage en plaçant dans la bouche de ses personnages des vérités qui paraissent anachroniques, tant elles ne se disent plus aujourd'hui, alors qu'elles paraissaient limpides dans les années 70. On songe à des films comme *La voix de son maître* ou au patron textile de *Mais qu'est-ce qu'elles veulent ?*, de Coline Serreau, où les dirigeants d'entreprise n'hésitent pas à énoncer frontalement la nature autocratique ou monarchique de leur pouvoir. Contrairement à ce qu'affirme sur tous les tons la pensée réactionnaire, c'est là qu'est le véritable « politiquement correct » : dans l'édulcoration du discours d'une classe qui prétend désormais diriger par la collaboration plutôt



que par la force, et cherche dès lors à dissimuler les émanations les plus visibles de ces rapports violents – les protagonistes du film de Philibert et Mordillat s’opposent d’ailleurs à sa diffusion à la télévision.

La collusion entre humour et rigidité froide des structures culmine dans l’ultime gag du film, qui met en évidence l’inertie de l’institution familiale bourgeoise. Adélaïde, aussi increvable qu’acariâtre, aura pris un piano sur la tête, chuté dans les escaliers et connu une inconsolable peine de cœur. Si le corps de la « reine-mère » est mis à rude épreuve par ces avanies, son élimination viendra pourtant de là où elle ne l’attend pas, à savoir de sa propre lignée. Rouage usé dans la mécanique, elle est finalement remplacée par cette pièce nouvelle afin de perpétuer le corps social lui-même. Sans doute est-ce là une différence notable avec le conservatisme du vaudeville classique : la maîtresse est certes évincée, mais pour que la structure demeure – la seule chose qui pourra enfin changer, c’est la déco intérieure. La situation initiale est donc rétablie à l’identique, et la reproduction d’une nouvelle génération de petits têtards enfin assurée. Peu importe qui en sera le père au fond : n’en déplaise à Adélaïde, l’héritage n’est pas dans les gènes, mais dans le nom.

*La pièce rapportée*, un film d’Antonin Péretjatko, avec Anaïs Demoustier, Josiane Balasko, Philippe Katerine, William Lebghil... Scénario et montage : Antonin Péretjatko, d’après l’oeuvre de Noëlle Renaude ; Image : Simon Roca ; Son : Marie-Clothilde Chéry. Durée : 86 min. Sortie le 1er décembre 2021.

# TALES OF ARISE, NAMCO BANDAI

TRIVIALE ESTHÉTIQUE

L’histoire du jeu de rôle japonais, ou J-RPG, est une histoire de temps long. Temps long de la production : trente-cinq ans et quelques mois depuis les premières tentatives sur Famicom, avec des œuvres qui déploient leur sérialité dans des proportions aujourd’hui aberrantes (*Final Fantasy XV*, *Dragon Quest XI*). Temps long de la pratique, pour des jeux qui, depuis la fin des années 1990, atteignent communément des durées individuelles de trente, quarante, cinquante heures sans forcer. En contemplant, rêveur, sur le panneau métrique de Steam, les quatre-vingt-une heures et vingt minutes qu’il m’a fallu pour voir défiler le générique de ce nouveau *Tales of Arise* (Namco Bandai, 2021), il m’est venu deux questions, un peu à rebours des réflexions récentes de Barnabé Sauvage sur **l’accélérationnisme appliqué au jeu vidéo** : qui, aujourd’hui, a le temps de consommer ces œuvres culturelles et d’en rendre compte ?

écrit par [Guillaume Grandjean](#)





Pire encore, quelle forme est censée prendre ce compte rendu d'une expérience esthétique d'un mois et demi ?

*Tales of Arise* est le dix-septième épisode d'une longue série débutée en 1995 sur Super Famicom au Japon, arrivée tardivement en France avec *Tales of Symphonia* en 2004 sur GameCube. La série est à la fois très fidèle au cahier des charges du genre – un groupe de héros et d'héroïnes recruté pour sauver le monde, un voyage initiatique ponctué de combats, de rencontres, de points d'expérience, d'inventaires et d'arbres de compétences. D'un point de vue narratif, le jeu explore un réseau de thématiques dans lequel le J-RPG ne se sent pas toujours à l'aise : la question de l'oppression et de la révolte politiques. Son récit est construit, durant les deux premiers tiers, sous forme d'une gigantesque parabole : les aventurier·ères sont engagé·es dans une croisade pour la libération d'une planète réduite en esclavage, Dhana, dont certain·es sont originaires et appartiennent à la classe des opprimé·es, d'autres sont étranger·ères et jouent le rôle d'opresseurs. Traversant cinq provinces avec pour objectif d'en renverser à chaque fois le·la dirigeant·e en place, le groupe navigue d'une allégorie du totalitarisme à l'autre : la force brute et l'oppression des corps pour Calaglia, la surveillance et l'économie de la délation pour Cyslodia, la suspecte tentative de coexistence pacifique de l'Elde Menancia, l'éradication génocidaire pour Mahag Saar, le lavage de cerveaux et la manipulation des masses pour Ganath Haros. Même si la morale du jeu glisse doucement vers le pardon de l'opresseur, l'idée qu'il y a des gentils chez les méchants et des méchants chez les gentils, et l'importance des coopérations individuelles [1], le jeu navigue entre ces symboles avec subtilité. Certaines sociétés attendent le libérateur comme le messie, dans la plus pure tradition du genre ; d'autres ont négocié les conditions de leur émancipation, ou se sont libérées toutes seules avant même notre arrivée, confrontant les héros·oïnes à des problématiques politiques plus complexes. La révolution, et après ? Quel sort réserver à l'opresseur dans une société libérée ? Comment relever de l'intérieur une civilisation ravagée, y compris culturellement ? Comment diriger sur des ruines ?

Bien que la portée politique du jeu se dilue progressivement dans des enjeux de spiritualité animiste (l'« esprit » de la planète luttant pour sa survie, etc.) dont le jeu de rôle japonais est parfaitement coutumier, certaines questions intéressantes résistent. D'un point de vue plus individuel, le jeu propose également quelques prémices alléchantes quant à la question de la politique des corps genrés : le couple de héros étant composé d'un homme, esclave, incapable de ressentir la douleur, et d'une femme, issue de la classe dominante, « intouchable » littéralement, puisqu'elle foudroie malgré elle tous ceux qui l'effleurent. Ici encore, la promesse n'est que partiellement réalisée dans la suite du jeu, se résorbant finalement en une romance interclasse attendue. Mais le programme est excitant malgré tout dans

[1] Ce dernier point est d'ailleurs répercuté dans le système de combat, où les coups les plus puissants sont toujours le fruit d'une attaque combinée entre deux membres de l'équipe.

les perspectives qu'il ouvre au jeu vidéo japonais pour la réévaluation de ses stéréotypes narratifs.

La série occupe une place un petit peu à part dans le paysage du J-RPG, la faute à deux influences extra-génériques importantes. La première relève du jeu de combat : au lieu des traditionnels affrontements stratégiques au tour par tour, où le joueur ou la joueuse sélectionne sagement ses attaques dans un menu avant de les infliger à l'ennemi, *Tales of* [2] emprunte au jeu de *versus fighting* sa chorégraphie en temps réel, son urgence de l'action, sa précision dans l'exécution des combos, son sens du *zoning* (gestion de l'espace de l'arène de combat). La seconde influence dont se nourrit *Tales of Arise* est celle du *visual novel*. Le jeu assaisonne continuellement la navigation du joueur ou de la joueuse de petites *cut-scenes* optionnelles montrant les personnages en train de dialoguer de l'aventure en cours. Présentées sous formes de cases défilantes (empruntant à l'esthétique du manga), ces conversations peuvent aussi bien porter sur les ramifications les plus décisives du scénario que servir de prétexte à des échanges parfaitement anodins : commentaires sur le dernier repas partagé en commun, débats autour des conditions de voyage, anecdotes de pêche, scènes de flirt. Leur déclenchement est facultatif : le joueur ou la joueuse pressé-e peut tout à fait courir d'une destination à l'autre, comme c'est ordinairement le cas dans ce genre de jeux, sans tendre l'oreille au bavardage incessant de ses personnages ; mais ce faisant, il-elle manque, au bas mot, les deux tiers du répertoire dialogué de l'œuvre finale. Infatigable, le jeu voyage autant qu'il commente le voyage, réinscrivant par la même occasion l'héroïsme de la quête dans une sorte de chronique légère au jour le jour. *Tales of Arise* est un jeu qui se joue *le long du chemin* – ce qui explique aussi en partie sa durée inépuisable. Ses héros et héroïnes, quelle que soit l'importance de la tâche qui les occupe, ne font pas semblant d'être accaparé-es : ils-elles dérivent au gré des longueurs nécessaires du processus. Ils respirent, vivent, parlent, dorment, mangent, pêchent. La révolution menée par les personnages est sous beaucoup de rapports une entreprise *triviale* : elle se cristallise autant dans le coup d'éclat, qu'elle ne s'attarde dans les à-côtés ; se jouant aussi bien dans la salle du trône, qu'à la croisée (*tri-*) des chemins (*-via*).

[2] Tous les titres de la série sont construits sur la même locution : *Tales of Phantasia* (1995), *Tales of Destiny* (1997), *Tales of Eternia* (2000), etc. – d'où l'abréviation courante.

Ce que nous apprend ce *Tales of Arise*, c'est entre autres que la révolution, c'est long. Renverser l'opresseur, même dans un jeu vidéo, n'est pas à la portée de tous les calendriers. Après avoir détrôné les cinq tyrans, le jeu déterre un vaisseau spatial et nous emmène sur une seconde planète, puis une troisième. Le *boss* final n'est jamais celui qu'on croit, toujours doublé dans l'ombre par un autre *boss* plus final que lui. Mais à mesure que l'on voit les intrigues se ramifier, les éminences grises émerger de l'ombre, les conversations au coin du feu s'enchaîner inlassablement et les dizaines d'heures s'accumuler sur sa sauvegarde, difficile de ne pas interroger sa pratique et l'exercice qui consiste à la convertir en discours. *Tales of Arise* est paru le 9 septembre dernier et, si j'en crois les indicateurs de la plateforme d'achat, seul-es 33% des acheteur-euses en ont vu le bout deux mois plus tard. Pourtant, comme c'est l'usage, la plupart des sites spécialisés ont rendu leur copie le jour même ou la veille de sa sortie. Si les journalistes de la presse vidéoludique obtiennent les copies des jeux plusieurs semaines avant leur commercialisation officielle, ceux-celles-ci restent néanmoins soumis-es à un calendrier de jeu et d'écriture extrêmement serré, forcé-es de parcourir l'œuvre à toute vitesse avec juste ce qu'il faut d'écart vis-à-vis de la trame principale pour évaluer à la louche l'ampleur du contenu. Dans ces conditions, l'écriture critique ne peut généralement ressortir que du guide d'achat argumenté, faute de temps pour pouvoir prendre un recul suffisant sur l'œuvre. Je doute qu'aucun-e des journalistes n'ait assisté *in extenso*

à ce qui fait l'identité si particulière, cheminatoire, de ce *Tales of*, à savoir la somme formidable de ces petites saynètes en bord de route que j'évoquais plus haut. Il est encore miraculeux, dans ces conditions [3], que ces dernier-ères puissent produire un papier de 9000 signes la veille de la sortie, après avoir passé trente ou quarante heures en apnée complète – ce qui explique aussi dans certains cas les facilités d'écriture [4] et l'analyse parfois (mais pas toujours) un peu superficielle de l'œuvre.

Mon intention n'est évidemment pas de critiquer le travail des journalistes, qui font bien ce qu'ils peuvent avec le peu de temps et de moyens qu'on leur donne, de même qu'avec les contraintes éditoriales qu'ils-elles subissent ; mais plutôt d'interroger la place du jeu vidéo dans la temporalité de l'expérience esthétique, et dans le calendrier de son écriture culturelle. Je débute pour ma part l'écriture de ce texte le lundi 1er novembre, à propos d'un jeu que j'ai acheté le dimanche 12 septembre, après six semaines de jeu à flux tendu et plusieurs autres d'écriture. Au moment de sa parution, non seulement mon texte ne sera plus « d'actualité », mais quinze jeux du même genre seront parus sur lesquels je n'aurai humainement pu jeter ne serait-ce qu'un coup d'œil.

Il est indéniable que certains jeux sont mieux « faits » que d'autres dans cette perspective. Parmi eux, les jeux indépendants qui privilégient des expériences courtes, parfois intenses, centrés autour d'une seule idée, ou d'un paradigme essentiellement narratif, et qui requièrent peu de compétences ludiques de la part du joueur ou de la joueuse (typiquement les *walking simulators*). Ces jeux-là sont parfaitement adaptés à la production d'essais ou de compte rendu dans l'actualité de leur parution. Ils s'insèrent idéalement dans l'économie culturelle de la revue d'art ou de critique (voire de la revue scientifique), ce qui explique sans trop de doute leur surreprésentation au sein des discours culturels entourant le jeu vidéo. Non pas qu'ils soient toujours plus intéressants que les jeux grand public traditionnels, mais plutôt qu'ils sont adaptés à ce qu'on pourrait appeler la *temporalité de l'intérêt*, calquée sur la mensualisation de la majorité des revues de critique artistique. *Tales of Arise*, avec son élasticité tranquille, sa trivialité dialoguée, son imprégnation au long cours, et au même titre que beaucoup d'autres jeux du même genre, ne l'est absolument pas. Et pourtant, il s'agit d'une œuvre majeure du paysage vidéoludique, voire culturel, de cette année.

Outre les questions éditoriales, la question de l'écriture esthétique elle-même est épineuse. Une partie de nous est habituée à envisager l'expérience esthétique sur la modalité de l'épiphanie, de l'intensité ponctuelle. Un tableau, qui nous harponne au détour d'un mur d'exposition, un film qui nous « scotche » deux heures à notre fauteuil de cinéma, un roman qui nous « absorbe » trois jours durant : le jeu vidéo, lui, fonctionne rarement de cette manière, et l'on pourrait en dire autant d'autres formes culturelles actuelles, comme la série ou le *streaming*. Sa temporalité intrinsèque et le rythme auquel le joueur ou la joueuse se l'approprient rendent hasardeuse toute « claque » esthétique, qu'il serait ensuite aisé d'étaler sensuellement sur le papier. Il est par exemple coutumier pour le jeu vidéo de s'ouvrir sur un « tutoriel », qui nous explique comment se servir du jeu et qu'en attendre ; ensuite s'enchaînent les niveaux à proprement parler, dont l'empilement est capricieusement laissé à l'entière discrétion des développeur-euses ; vient enfin le défi final, possible climax intellectuel ou émotionnel. Certains coups de théâtre scénaristiques, certains environnements arpentés pour la première fois, certains concepts de *gameplay* marquent indubitablement ; mais entre-temps, l'expérience du joueur ou de la joueuse présente une tendance naturelle à la dilution : *menuing* (manipulations du menu, de l'interface et des options du jeu), *grinding* (enchaînement de combats à l'initiative du joueur ou de la joueuse dans le but de faire progresser

[3] Pour une étude approfondie des conditions de travail de la presse vidéoludique francophone, voir la thèse prochainement soutenue de Boris Krywicki, *En quête d'enquête. Généalogie et analyse des techniques d'investigation pratiquées par les journalistes spécialisés en jeu vidéo*, Université de Liège, 2021.

[4] « Dans la vallée, oh oh, de Dhana, lalilala » entonne l'auteur en guise de titre à son premier paragraphe sur [jeuxvidéo.com](http://jeuxvidéo.com).



ses personnages), *backtracking* (aller-retours d'un point à l'autre du niveau), *side quests* (missions généralement facultatives et déconnectées de l'intrigue principale) – rien de moins foudroyant que ce type particulier d'expérience esthétique.

Un point qui m'a toujours interrogé dans la production de discours culturels autour du jeu vidéo, non pas tant de la part des journalistes que des publics de passionné.es, c'est la mobilisation du discours rétrospectif. Beaucoup de textes de blogs, d'essais vidéo, voire d'écrits poético-académiques relèvent du genre du *souvenir* [5]. Le fait est que par sa temporalité particulière, le jeu vidéo fonctionne souvent par habitation, imprégnation, ou décoction. Les essais, écrits ou vidéos, sur l'air de « Ces jeux qui m'ont marqué » [6] sont légion : à habiter à la manière d'un parasite culturel le corps et l'esprit de son hôte.sse durant les semaines, voire les mois de sa pratique habituelle, le jeu vidéo incite logiquement le récit mémoriel. Il est le souvenir d'une période plus que l'expérience d'un moment. Par conséquent, ce genre de voyage long courrier, en plus d'être volontiers rétrospectif, est souvent largement emmêlé d'expérience personnelle. Au même titre qu'une série *bingée* sur une plateforme en ligne, le jeu vidéo se joue en plein jour, dans le salon, au bureau, dans les transports – il partage les conditions de son expérience avec tout le reste, envahissant, de l'existence. Il est facile de se remémorer une période de sa vie traversée par l'irruption lente de tel ou tel jeu de longue haleine : joué sous le regard des parents, dans la maison familiale ; durant une période de convalescence, profitant d'une aération subite du calendrier ; après une rupture, au milieu des cartons non-déballés d'un déménagement précipité ; ou sur le trajet d'un entretien d'embauche ou d'un rendez-vous déplaisant, dans le but de détourner l'esprit de pensées encombrantes. Beaucoup de joueurs et de joueuses se souviennent notamment du jeu qui les a accompagné.es durant les longueurs du premier ou du second confinement. Le culturel vidéoludique est non seulement naturellement rétrospectif, mais aussi volontiers introspectif. C'est un « je » partageur : il vit, ressent, pense, souffre, habite en même temps qu'il joue. Trivial par nature, il joue le long du chemin, comme les personnages de *Tales of Arise* font la révolution en discutant cuisine.

Cette dimension d'expérience envahie, partagée, ne date pas d'hier. Personnellement, j'ai toujours joué sur ma Gameboy, enfant, en regardant les dessins animés à la télévision. Encore aujourd'hui, il est très fréquent que ma partie se déroule en écoutant et regardant, du coin de l'œil, la performance d'un *streamer* ou d'une *streameuse* sur le même jeu ou un jeu équivalent, assignant inconsciemment au *streaming* un rôle de « fond sonore » proche de celui longtemps assumé par la radio [7]. Le jeu vidéo est certes un art de l'« affairement », comme le soulignent de nombreux.euses auteur.es [8] ; mais il est tout autant un art du temps mort, de l'intermittence, ou de la « pause », pour reprendre un idiome particulièrement constitutif du médium. Le jeu vidéo n'est pas toujours jaloux de son attention, et autorise un large éventail de pratiques multimédiatiques. Une autre tendance de l'essai vidéoludique est donc peut-être à chercher dans une direction parfaitement opposée au récit rétrospectif, celle de la contemporanéité parfaite de l'expérience. Dans cette optique, le *streaming* représente une forme de médiagenie idéale pour la pratique réflexive d'un certain type de jeu vidéo, même si son investissement par l'activité critique reste encore, à ma connaissance, peu développé. Il est certain que la réflexion ludique en direct, la mise en scène de la pensée en train de se jouer n'est pas adaptée à tous les supports. Je me rappelle, il y a quelques années, l'expérience malheureuse résumée par le fait de rouler puis d'allumer une cigarette avec un casque de réalité virtuelle sur la tête : certains dispositifs sont plus possessifs que d'autres. Mais dans la majorité des cas, le jeu peut se jouer en pensant

[5] Voir notamment *Madeleines vidéoludiques*, recueil dirigé par Esteban Giner, La Taupé médite, 2017.

[6] Titre d'une série de vidéos sur la chaîne [Bazar du Grenier](#) (2021-).

[7] Sur la parenté généalogique du *streaming* avec certaines formes médiatiques antérieures, comme la télévision ou la radio, voir T.L. Taylor, *Watch Me Play. Twitch and the Rise of Game Live Streaming*, Princeton University Press, 2018.

[8] « Si le jeu vidéo produit un effet de réel, c'est assurément par de tout autres moyens que le cinéma : non le relâchement assoupi, mais un état d'intense tension qui exige un flux constant d'actions et de réactions. Un état d'affairement qui se constitue dans les allers-retours sans temps mort avec l'écran », écrit par exemple Mathieu Triclot dans *Philosophie des jeux vidéo*, pp.89-90.

publiquement, et en communiquant ses intuitions sur le vif, au risque de produire un discours qui ne fasse pas semblant d'être cohérent ni construit, mais qui porte la trace de ses hésitations, de ses fausses pistes, de ses hasards et de son humilité sympathique. Là encore, le discours *streamé* se déploie dans la trivialité : le *streamer* ou la *streameuse* joue souvent depuis chez lui ou chez elle, parfois cerné-e de la veille, entre deux séances de *real talk* (discussion informelle entre le-la *streamer·euse* et son *chat*, à ce jour la catégorie la plus visionnée sur la plateforme Twitch). Cette trivialité, l'illusion d'entrer en communication avec une personne « proche » de soi dans les conditions « normales » de son existence, dans sa chambre (réelle ou recréée), débarrassée des filtres médiatiques traditionnels, n'est pas un point secondaire de l'expérience spectatorielle sur Twitch [9]. Elle fait d'ailleurs pencher la fraîcheur du *streaming* vers certaines émotions médiatiques qui lui préexistent, comme l'identification voyeuriste du programme de télé-réalité.

[9] Voir Samuel Coavoux et Noémie Roques, « Une profession de l'authenticité : Le régime de proximité des intermédiaires du jeu vidéo sur Twitch et YouTube », *Réseaux*, n°224, vol.6, 2020.

Trois mois pleins se sont écoulés entre la date de parution de mon dernier essai sur *Débordements*, le 15 septembre dernier, et la fin de l'écriture de celui-ci : dix films ont été chroniqués dans l'intervalle. Le jeu vidéo, la série télévisée ou le *streaming* me semblent faire de nous des spectateur·trices décélé-ré-es, embarqué-es dans une expérience de visionnage ou d'interactivité qui navigue parfois aux confins de l'interminable. Et pourtant, alors même que je savais qu'il me serait quasiment impossible de rendre compte honnêtement de tant d'heures de jeu dans un texte de cinq pages, je me suis longtemps retrouvé incapable de clore ces *Contes d'un soulèvement* : encore une quête, encore une heure, encore quelques dialogues autour du feu de camp... *Tales of Arise* excelle dans sa capacité à nous imposer son propre tempo, fait d'action effrénée chaque fois qu'un combat se déclenche et de déambulation tranquille le reste du temps. Une conséquence attendue de cette esthétique du trivial, c'est que l'on sort de ce voyage social, dont la destination se résorbe largement dans les étapes, plus nostalgique que triomphant. Après quatre-vingt-une heures à cheminer aux côtés d'Alphen, Shionne, Rinwell, Law, Kisara et Dohalim, à écouter leurs échanges, observer leur relation évoluer, suivre les détours de leur pensée et de leurs états d'âme, on regrette leur compagnie plus qu'on ne célèbre la réussite de leur entreprise. Le jeu nous prend au piège de sa lente et distraite absorption, nous ensorcelle à faible intensité. La trivialité de l'itinéraire vidéoludique se modèle gentiment sur celle, inarrêtable, de l'existence normale – et la fin du jeu se confond, morose, avec l'évanouissement d'une petite période de sa vie de joueur ou de joueuse.



*Tales of Arise*, Namco Bandai. Sortie française : 9 septembre 2021.



*Bad Luck Banging or Loony Porn*  
(2021)  
Radu Jude  
© photo : Météore Films  
↓

# ENTRETIENS



# ISABELLE INGOLD ET VIVIANNE PERELMUTER

RETENIR L'IMAGE, VOIR LE MONDE - À PROPOS  
*D'AILLEURS, PARTOUT*

La vie des films a, par les temps qui courent, tendance à s'étirer : il aura fallu plus de trois ans pour qu'*Ailleurs, Partout*, découvert à Lussas en 2018, se fraye un chemin jusqu'aux salles. Trois ans aussi pour qu'une promesse d'entretien se réalise. Par chance, le film d'Isabelle Ingold et Vivianne Perelmuter est de ceux que l'on retient. Sa singularité peut s'exprimer factuellement, en disant qu'il se construit autour de la mise en rapport de l'histoire de Shahin, un réfugié iranien rencontré en Grèce, et des images de live webcam glanées sur Internet. Mais sa force vient du traitement sans surplomb qu'il réserve à ce matériau visuel a priori ingrat et discrédité, et d'une façon de faire se lever ensemble la réflexion et l'émotion. Il est plusieurs fois question de *retenue* dans l'échange qui suit : de ce que les cinéastes retiennent des heures d'images visionnées sur leur écran, de la retenue nécessaire à l'émergence d'une pensée, mais aussi de ce qui, dans ces images mêmes, les a retenues.

Si, faisant se mélanger des éléments hétéroclites, *Ailleurs, partout* est nécessairement un film très composé, la composition touche aussi au musical, en prenant en compte l'action propre des images sur la sensibilité. Isabelle Ingold et Vivianne Perelmuter reviennent ici sur son élaboration, la récolte des images, la construction du montage, le travail sonore, leur désir de maintenir une tension et une ambivalence au long du récit. Film de montage ou de composition, on pourrait aussi bien dire d'*Ailleurs, partout* qu'il est un film d'« entre-retenu » : un film où les cinéastes et les images, où ces images et les sons s'entre-tiennent, trouvant à s'influencer et à s'enrichir mutuellement à travers la distance qui les sépare. Si la méthode laisse place à du tâtonnement, sans doute est-ce qu'il faut accepter de se laisser toucher et déplacer soi-même pour parvenir à décaler le regard sur une actualité déjà saturée et à redonner à voir le monde par des images censées le surveiller ou en assurer le devenir-touristique.

Se tenant éloignées du systématisme, Isabelle Ingold et Vivianne Perelmuter témoignent par contre d'une attention au détail, revenant sur une image, un son. Sens du détail qui se manifeste aussi dans la seconde partie de l'entretien lors de laquelle elles nous ont emmené « devant la table de montage » afin de revoir et commenter différents moments issus de live webcams identiques, confrontant les images sélectionnées à celles laissées de côté, pour mieux saisir ce qui, ici ou là, les avait retenues. Nous les remercions chaleureusement de nous avoir confié certaines images tirées de leur rushes.

propos recueillis par Romain  
Lefebvre

Débordements : *Ailleurs, Partout* se construit autour de l'histoire de Shahin, un réfugié iranien que vous avez rencontré en Grèce. Est-ce que vous pouvez revenir sur cette rencontre, et la manière dont elle a déclenché un désir de film ? Comment les images de live webcam sont venues ? Est-ce que vous avez eu d'abord envie de faire un film sur Shahin et la jonction s'est faite

**après, ou est-ce que c'est à partir du moment où il y a eu les vidéos que l'envie de film est née ?**

**Isabelle Ingold** : On est allées en Grèce pour la toute première fois en avril 2016, pour un tout autre projet de documentaire avec un historien français. Le film ne s'est finalement pas fait. Nous étions arrivées avant lui et nous avons loué une voiture à l'aéroport pour repérer un peu. On a décidé d'arriver sur Athènes en empruntant non pas l'autoroute, chère et très vide, mais la route qui longe la côte. À un moment donné, on a eu cette vision au loin d'un bâtiment immense avec plein de gens sur le balcon et des couvertures suspendues sur la rambarde. Un peu plus loin, on a aperçu des panneaux qui disaient « Domestic flight, International flight » et des tentes sur une sorte de terre-plein qui donnait directement sur la route, sans barrière. C'était le camp d'Hellinikon, l'ancien aéroport avait été transformé en camp avec une partie officielle à l'intérieur des bâtiments et une partie extérieure plus « informelle », avec des tentes, des gens qui attendaient une place à l'intérieur. Donc il y avait des enfants qui jouaient, des femmes voilées qui allaient chercher de l'eau, des hommes qui discutaient.

Toutes les images qui illustrent cet entretien sont issues d'*Ailleurs, Partout* (2020) d'Isabelle Ingold et Vivianne Perelmuter, ou des rushes du film.  
↓



C'était le soir et d'un coup il y a eu un mouvement de foule, de gens qui rentraient à l'intérieur, parce qu'il y avait un couvre-feu à 22 heures. Celles et ceux qui n'avaient pas franchi les portes à cet horaire passeraient la nuit dehors. Parmi la foule, il y avait ce tout jeune homme, Shahin. On s'est regardés, comme il nous a souri on lui a souri, et on s'est mis à parler. On est restés ensemble pendant une heure ce jour-là, et puis on l'a revu tous les jours lors de ce premier séjour. On est retournées en Grèce deux fois, pour lui rendre visite. Il nous semblait difficile de rendre compte de cette rencontre et de la confrontation avec le camp à travers un film. Pour la première fois, on a fait une installation que l'on a présentée au château de Lunéville, dans ses anciens cachots, et dans une université à Los Angeles. La pièce centrale était constituée d'un triptyque avec Shahin et sa mère, qui se parlaient par téléphone, et entre les deux, le camp où il vivait.

On a gardé des liens avec lui et puis en 2017, il nous a écrit qu'il était parvenu en Angleterre. On est allées le voir, mais le jeune homme que nous y avons retrouvé n'était plus la même personne. On avait le sentiment que son énergie, sa confiance en l'avenir, sa curiosité des autres, de comment les gens vivent, de ce qu'on faisait

comme métier, s'étaient éteintes. Il était complètement renfermé, vivait dans sa chambre, à regarder Internet la nuit et à dormir une partie de la journée. C'est là, vraiment, qu'on a eu envie de faire un film pour comprendre ce qu'il s'était passé.

**Vivianne Perelmuter** : Et d'emblée, le projet fut associé aux images de live webcams, en majorité des caméras de surveillance, parce que c'est ce que Shahin regardait. Puis très vite, on s'est dit, que dans le film, il n'y aurait *que* des images provenant de cette « fenêtre-là », sa seule fenêtre sur le monde. De sorte qu'on opère une inversion de perspective : on ne donne pas à voir sa vie, ni son visage, on regarde le monde depuis son vécu de migrant.

**D : Vous fréquentez déjà ces images ou c'est cette idée qui vous a amenées à les regarder ?**

**V.P** : Comme tout le monde, on en avait déjà vues quelques-unes, mais ponctuellement, sans explorer. C'est grâce à lui que l'on s'est immergées dans cet univers, en se demandant d'abord ce qu'il voyait, ce que l'on pouvait voir du monde à travers ces caméras. Et en essayant, vraiment, de ne pas y projeter de suite nos idées préconçues, d'être assez ouvertes et accepter d'être surprises. C'était à une expérience de perception qu'il nous invitait. Et aussi bien à une réflexion sur le monde. On a d'abord tâtonné comme lorsqu'on débarque dans un pays étranger, on a progressivement découvert les spécificités des caméras, les pays où il y en a moins, ceux qui en sont quadrillés. Grâce à Shahin mais différemment de lui puisque l'image qu'il nous avait montrée dans un premier temps était une caméra de surveillance dans une station-service : il y avait ce couple qui de manière tout à fait anodine faisait le plein de la voiture et tout à coup « boum », une explosion. Il nous montrait ça et on se demandait pourquoi il regardait ce genre d'images alors qu'il n'allait pas bien... Peut-être pour faire diversion. Et puis, inévitablement, il y a une fascination de la catastrophe, et même de la violence alors qu'elle vous révolte ou vous concerne intimement. Nous voulions simplement être ailleurs. Quand vous faites un film avec ce type d'images, vous devez réfléchir non seulement au dispositif qui est derrière, et qui transforme chaque personne soit en potentiel suspect soit en consommateur, mais encore à sa réception. Quel spectateur, quelle spectatrice devenons-nous ? Comment ces caméras disséminées aux quatre coins du monde changent-elles notre rapport à l'espace géographique, politique ? Aussi ouvertes que nous voulions l'être, ou plutôt, justement afin de l'être, nous devons nous fixer un protocole, exclure tout le sensationnel, tout ce que traquent ces caméras. C'est à cette condition que nous pouvions en faire un autre usage, les détourner et pas seulement les critiquer.

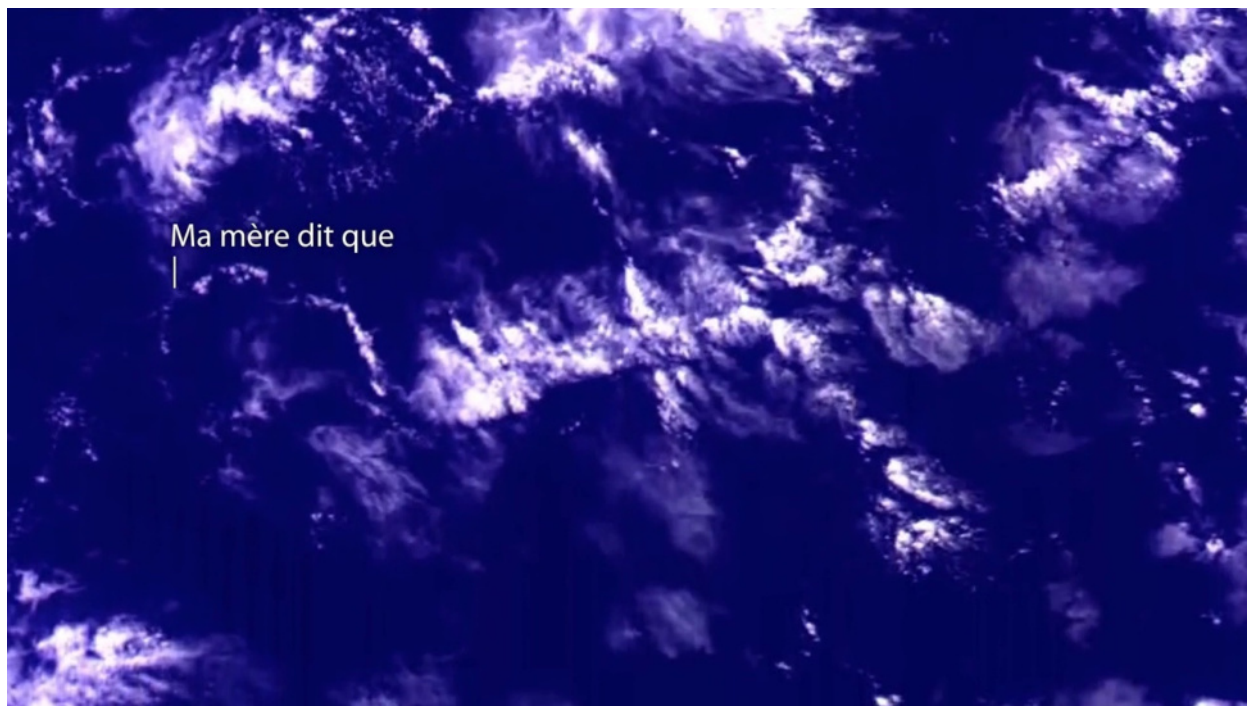
**D : Dans le protocole de recherche des images, est-ce qu'il y a eu des évolutions ? Est-ce qu'il y avait dès le début des choses que vous recherchiez en priorité, ou une immersion totale ? Il y a dans le film des images assez variées, que ce soit dans les zones géographiques ou les textures d'images.**

**V.P** : La première étape a été comme un repérage. De quoi il en retourne ? Qu'est-ce que c'est, exactement ? La deuxième s'est faite en même temps qu'on écrivait et qu'on montait le film : on partait des matériaux narratifs qu'on avait, par exemple les conversations téléphoniques entre Shahin et sa mère, ou les textos et chats qu'on a échangés avec lui, et on se demandait ce qui pourrait résonner. Toujours en nous tenant au plus près du sensible, de tous les signes qui font qu'une image devient un plan. Et jamais on ne cherchait à strictement illustrer le trajet réel de Shahin, mais plutôt d'en accompagner le mouvement intérieur, ses intermittences, d'en réverbérer les affects, le vécu, faire ressentir l'attente par exemple. C'est l'attente de ce jeune homme mais, par le dialogue avec les images, elle capte, révèle à son tour quelque chose du monde. Au fur



et à mesure, quoiqu'en sourdine, on cherchait à relier, par le montage, ce qui est séparé par le cadre de ces caméras, et par les frontières.

On a monté, en suivant un double mouvement : à certains moments, décontextualiser, qu'on ne puisse pas savoir où l'on est, et à d'autres moments, au contraire, resituer, que quelque chose dans le mobilier urbain, dans le fait que les gens conduisent à droite ou à gauche, les traits ou les rituels des gens, la structure ou la taille des maisons, puisse indiquer que l'on se trouve aux États-Unis ou en Angleterre, ou en Russie. Que par l'attention aux détails, tout à coup toutes ces petites différences nous reviennent. Et la volonté qu'il y ait une grande diversité nous guidait toujours : de même que les matériaux narratifs sonores étaient très différents dans leur contenu, leur style, la langue employée, les images devaient l'être également, aussi bien du côté de leur source géographique que de leur texture. Il y a avait un désir de faire l'inventaire de ce monde et, plus consciemment, de composer une image du jeune homme et du monde qui ne soit pas uniforme et figée, un récit qui ne soit pas homogène et linéaire. On relie mais on ne lisse pas, on ne comble pas les écarts.



**D : Quand Shahin parle avec sa mère de la jeunesse en Iran coupée du monde, vous utilisez un plan de satellite, qui, en nous faisant passer à un autre type d'image, participe de l'hétérogénéité du film. Comment prenez-vous la décision d'inclure ce plan ?**

**V.P :** On s'est posées pas mal de questions sur le genre d'images qu'on pourrait inclure. Cela commence par celles qu'on écarte. On n'irait pas dans les lieux privés, dans les appartements. C'était une limite pour nous. Concernant l'image du satellite, on a fait confiance à ce que l'on éprouvait en regardant : il y avait de l'inquiétude, mais aussi de l'émerveillement, un mystère, de l'apesanteur. Toute l'ambivalence de la globalisation... C'est une live webcam avec personne derrière, donc le même dispositif que pour les autres images. Et elle porte à sa limite extrême la viabilisation, la surexposition du monde, des pays lointains. C'est la planète elle-même qu'on peut observer en temps réel.

**I. I :** Pour revenir au processus, on récolte mais après, au montage, on fait des séquences qui mélangent des continents différents, des pays différents mais en créant des espaces communs

ou un fil de parenté, des sortes de modules auxquels on donne des noms : « les petits gestes », par exemple, avec les gens un peu suspendus, désœuvrés pendant leur travail ; « les piscines » à la fin... On crée un espace qui n'existe pas. Au moment du le récit de l'arrivée de Shahin en Angleterre, lorsqu'il attend son deuxième entretien de demande d'asile, on passe du Mexique à la République tchèque. On a choisi des lieux géographiquement éloignés mais qui se rapprochaient par l'atmosphère qui s'en dégageait, par la texture, le grain de l'image, le fait qu'elle est en noir et blanc parce que c'est la nuit (il y a des caméras qui sont en couleur le jour et passent en noir et blanc la nuit). On les a donc entremêlés pour créer une séquence qui pour nous s'appelle « Le camp ».

**V.P** : La première fois que je suis tombée sur ces images au Mexique, j'ai ressenti une émotion intense. Je n'ai pas de suite compris ce qui me bouleversait. C'était une usine, une zone industrielle, mais il y avait quelque chose dans sa construction, dans ce noir et blanc, qui m'a fait penser, je l'ai réalisé après, à un baraquement de camp de concentration.

**I.I** : Il y a aussi des pylônes, comme des tours, qui font penser à des miradors.

**V.P** : J'ai dit à Isabelle que ça trouverait une place dans le film, sans savoir où. Et lorsqu'au montage, on a abordé l'arrivée de Shahin en Angleterre et son sentiment d'enfermement, cette image est revenue tout d'un coup. Et parce qu'elle est revenue, ça a changé la manière même dont on raconte. Sur ce passage, nous avons au départ deux éléments : la voix de la narratrice et le questionnaire de demande d'asile. Mais comme l'image nous bouleverse, on pense à la mère de Shahin, on pense au fait qu'elle ne sait pas exactement, ne peut imaginer ce que vit son fils. Et donc, on décide d'intégrer sa voix, si aimante, si inquiète, en relation, en contraste avec cette image de camp.

**D** : **Une structure se met en place à partir de la matière à votre disposition : c'est-à-dire la matière sonore que sont vos discussions avec Shahin, ses conversations téléphoniques avec sa mère. La lecture de son compte-rendu d'entretien de demande d'asile est venue à quel moment ?**

**I.I** : A la fin de notre premier séjour en Angleterre, en même temps que l'idée du film. Shahin parlait souvent de cet entretien. C'est un moment très douloureux pour lui, il avait l'impression d'avoir mal répondu.

**V.P** : On lui a demandé s'il avait toujours le document où sont consignées, mot pour mot, les questions posées et ses réponses. Il nous l'a apporté et nous l'avons lu ensemble, nous l'avons décortiqué. Et on lui a proposé de lire le document pour le film et d'ainsi changer sa perspective, reprendre la main. On a fait un premier enregistrement cette fois-là. Shahin soufflait, s'arrêtait constamment. C'était rude pour lui mais en même temps sa parole se déliait. Il nous confiait des choses qu'il ne nous avait jamais dites, et ne dira jamais à ses parents. C'était dur et en même temps comme une libération.

**I.I** : Après avoir terminé une première version du montage, nous avons réalisé un deuxième enregistrement. Nous étions plus précises, nous avons sélectionné certains passages du questionnaire. Shahin a été extrêmement généreux et enthousiaste. Il a passé trois ou quatre heures à enregistrer avec nous, il était très concentré et voulait faire au mieux, et c'était complètement différent. Cela devenait aussi une mise à distance pour lui de lire ce texte.

Au montage, on a vraiment utilisé le questionnaire comme fil pour la structure du film, pour donner aux spectateurs des repères chronologiques et géographiques. Mais après, il fallait bousculer ce mode de récit, le faire bifurquer, le troubler, ramener l'épaisseur du

vécu, d'autres récits. Et la place de ceux-ci se jouait essentiellement en fonction du voyage intérieur de Shahin, ce qu'il voit et pense, ce qu'il fait ou ne peut faire, ce qu'il éprouve, le détachement, l'attachement, l'angoisse. Ces éléments-là n'avaient pas une stricte place attribuée, nous devions construire ou re-construire l'évolution, les intermittences du vécu du jeune homme. Faire ressentir, l'enthousiasme au début lorsqu'il arrive en Angleterre, puis la déception, et, tout le long, comment ses désirs et ses projets changent.

Chaque élément narratif nous posait des questions différentes par rapport au montage. On construisait des séquences mais il y a des séquences qu'on a déplacées, promenées. On n'a pas commencé par poser la voix de manière fixe, pas du tout. Il s'agissait plutôt dans un premier temps de construire une séquence entre un son et des images, et puis dans un second temps de construire la globalité du film. Même si, en fait, le mouvement du film est toujours là qui aimante, sous cape, le montage. Il m'est déjà arrivé de travailler avec des réalisateurs qui posent la voix d'abord. C'est pas du tout comme ça que nous travaillons.

**V.P :** C'est un va-et-vient constant : même lorsqu'on a l'idée d'une séquence, la manière de la forger tient à la façon dont une image évoque une parole, et vice versa. Par exemple, on voulait créer une séquence qu'on appelait « les émerveillements ». Elle devait rendre compte de ce sentiment d'émerveillement qu'avait éprouvé Shahin en arrivant en Europe. On a commencé à chercher des images, et puis décembre est arrivé, et, avec les fêtes de fin d'année, les éclairages urbains à ce moment-là. Les capteurs des caméras étant de piètre qualité ou simplement usés, les lumières avaient des effets étonnants. Il y avait cette ville en Ukraine où la neige réverbérait davantage les lumières, qui à leur tour modifiaient les couleurs, les faisant déborder du contour des choses et des êtres. Nous avions en tête l'extrait de la conversation avec la mère que nous voulions placer sur cette séquence mais la manière concrète, précise, de choisir tel mot, tel silence, de les tisser avec l'image, cela vient avec le détail de l'image et les inflexions des voix.

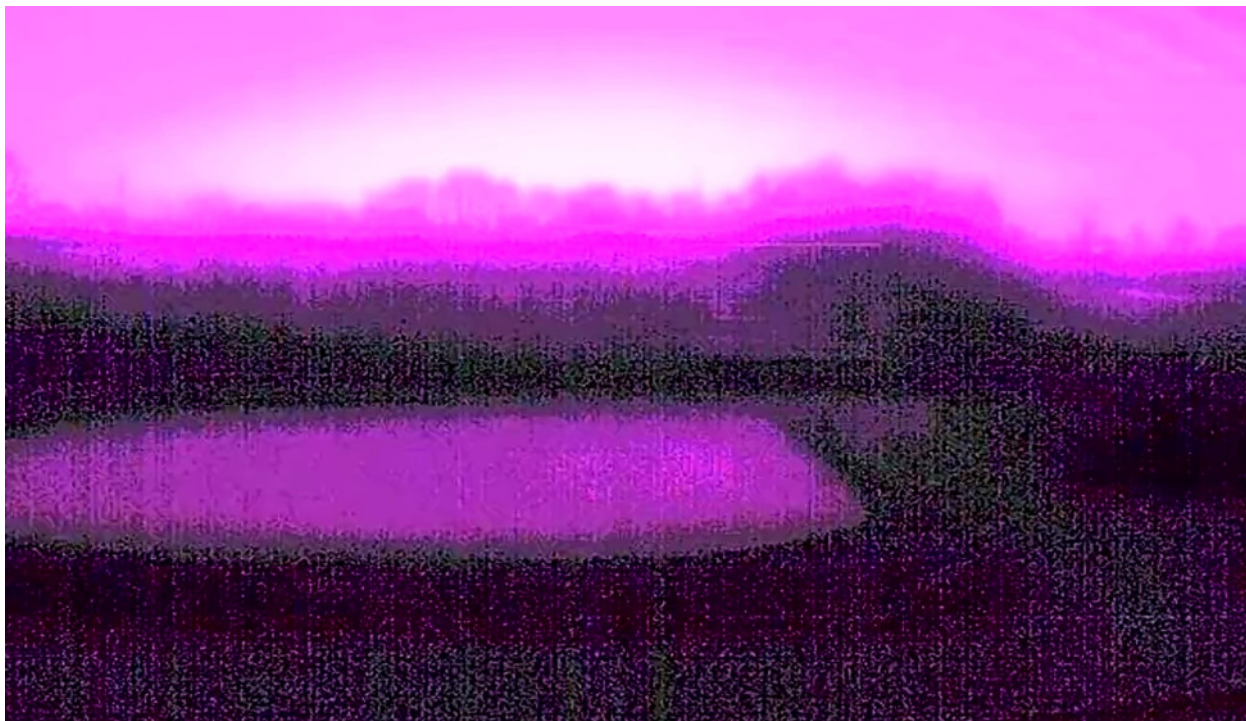
**D :** **Il y a toujours un écart qui permet cet espèce de mouvement permanent. Comme vous le disiez les images ne sont pas convoquées comme des illustrations, ce qui permet une ouverture. Mais on suit quand même un chemin, sans être laissés à la dérive.**

**I.I :** Oui, il y a un écart et des moments où ça se rapproche, comme par exemple lors de la séquence « En Angleterre » où Shahin raconte qu'il est déçu, en colère. On a clairement cherché dans les images quelque chose qui pouvait faire penser à l'Angleterre. C'étaient des petites maisons, des rues assez étroites. Donc il y a des moments où c'est plus proche, il y a même des moments où on synchronise l'image et le son, mais c'était important que cela soit rare et donc d'autant plus fort.

**V.P :** Quand bien même on n'avait pas écrit la structure du film au préalable, il y avait l'idée d'un lent mouvement d'approche, pas d'observation mais d'accompagnement. Et quand tu accompagnes, tu te retrouves un peu comme un aveugle au bras de quelqu'un qui te fait traverser : tu dois sentir autrement, tous tes sens sont en éveil. Le vécu de Shahin, c'est ce qui guide mais avec ses sinuosités, ses angles morts, ses revirements, ses pensées contradictoires, en restituant l'imminence, le brouillard de l'instant. Et en embarquant le public dans cette expérience-là. D'autant plus que nous abordions cette fois un motif qui brûle l'actualité. Il fallait se défaire de ce qui, dans le flux d'images, tend à anesthésier le regard et l'émotion ou au contraire surchauffer les esprits. Cela passait notamment par cette manière d'accompagner : ne pas dire ou se dire « il est désorienté, il



est en train d'attendre », mais faire que quelque chose dans le montage désoriente, dilate le temps par moments, le contracte à d'autres. Et pouvoir ainsi s'approcher de ce jeune homme, qui vit une chose que pour la plupart nous n'avons pas vécue, mais qui peut, ici ou là, avoir des échos avec notre expérience intime du monde. Le mouvement dans le film part d'une sorte de désorientation et d'abstraction vers quelque chose où, peu à peu, ça s'incarne.



**D : Il y a un déport vis-à-vis de Shahin à travers les images de vidéosurveillance. Ce parti-pris d'ouvrir une expérience personnelle à autre chose passe notamment par l'usage d'images qui ne montrent pas l'espace actuel où se trouve le personnage, des images qui, si elles enregistrent des choses réelles, ont aussi une variété de texture, des couleurs très surprenantes. Il s'en dégage une espèce de relation avec le réel qui est un petit peu déphasée.**

**V.P :** Déphaser pour mieux phaser. Ces caméras-là, lorsqu'on en retient ce qu'elles ne recherchent pas, ne visent pas – puisque leur fonction consiste à traquer la catastrophe, le vol, la violence, l'accident de voiture –, une présence, des grains de réel nous reviennent, à travers la configuration de l'espace, la radiance de certaines couleurs, les gestes des gens, les petits gestes... Même la pluie redevient un événement, une force miraculeuse. C'est de l'instantané en flux continu, ces caméras. Mais si tu prêtes attention aux petits gestes, à tous les détails, tu le ralentis, sans qu'on ait jamais ralenti des images, et elles se chargent de temps. Tout d'un coup, des récits viennent, et un geste, même infime, à l'instant T, peut alors raconter tout ce que la personne a pu vivre avant et vivra après. Donc, quelque chose nous semble ramener un sentiment de présence.

**D :** Concernant la sélection des images et la structure, on sent justement clairement que la présence humaine arrive à un point donné du film, quand Shahin est enfermé et qu'on voit des employés de commerces ou restaurants. On peut penser qu'un critère de sélection tient justement à une présence, une posture, un geste, tandis que dans toute la partie qui précède les critères seraient plus optiques et visuels, liés aux images elles-mêmes. Un des plans frappants, assez beau, est celui où le point est fait sur la pluie au premier plan et pas sur la ville en arrière-plan...

**On se dit que c'est une super idée de cinéma, sauf que ça vient juste d'une caméra automatique. Vous reprenez aussi ce qui est un peu inhabituel, par rapport à un régime d'image courant, de petits décrochages.**

**I.I :** Exactement. C'est comme cela notamment que l'on a regardé et choisi les images. Ce qui permet de renouveler le regard. Dans cette séquence, la pluie est un des personnages mais elle agit également comme passeuse : elle permet de relier des images extrêmement différentes parce qu'il y a la force organique de ce lien. Mais ici, il s'agit de faire sentir la différence, l'éloignement des lieux, et de s'étonner qu'il pleuve partout en même temps. C'est d'ailleurs ce que dit Shahin à ce moment-là. Au début du film, avec ce qu'on appelle des routes ou des *no man's land*, il s'agit d'espaces dont on ne voit rien et qui ne sont éclairés que par un faisceau de lumière (la voiture qui passe dans le paysage, etc.). Et c'est ce qui devient le critère, entre guillemets. Mais lorsqu'on est dans la collecte, on ne peut pas taper ce genre de mot clé ! Il faut regarder et enregistrer plein d'images, puis on range, et puis quand on les a vues, on s'en souvient, ça se dépose en vous, et au moment de construire, une association d'idées survient et hop ! on va rechercher l'une d'elles parce que quelque chose nous y avait retenu sans qu'on sache à chaque fois quelle place elle pourrait trouver.

**V.P :** Le « point de vue » au cinéma ne coïncide pas forcément avec une place de caméra, et quelqu'un derrière. Là, on n'a pas choisi la place, et il n'y a personne derrière. Mais c'est aussi la manière dont on construit un regard, une approche. Le montage est un point de vue, à travers ce que l'on retient de ce que l'on voit, là où on décide de commencer un plan et où on le termine. J'ai l'impression qu'on a retenu ce qu'on considère généralement comme les déchets ! Mais le critère évolue en fonction de la tonalité qu'on veut donner. Si c'est la désorientation au début et bien ce sera davantage des routes dans la nuit, si c'est la solitude ou l'attente, cela peut être de s'approcher de corps désœuvrés, de ce qu'ils vivent dans leur coin. La question pour nous était comment épurer, trouver un équilibre entre quelque chose de très concret, singulier, et de plus ouvert. Cette jeune femme dans la boulangerie, elle existe en tant que personne, mais elle me laisse assez d'air pour que je me glisse dans l'image en tant que spectatrice, que ça m'interroge sur ce que vivent les humains. Après il y a des signes, des choses qui font qu'une personne ou une image va nous retenir : ça peut être un flou, un corps suspendu entre deux actions, une surexposition qui fait qu'un corps se détache au milieu d'un magasin...

**I.I :** On était touchées, parfois émerveillées, parfois bouleversées par l'attitude des gens. Quelqu'un qui penche tout d'un coup, puis reste tellement immobile. L'homme qui est endormi sur le comptoir où il n'y a plus personne - je ne sais même pas où sont les employés de ce bar. Ce sont des moments où tout à coup on capte quelque chose de la vie de quelqu'un. Les gestes racontent les conditions de travail, la solitude aujourd'hui, la fatigue... Les gens nous ont semblé extrêmement fatigués. Je me suis souvenue qu'un ami nous avait dit : *ils* ne nous auront pas tant en nous violentant, qu'en nous épuisant. Mais y avait aussi, entremêlée à la fatigue, une grâce, une vitalité, quelque chose qui résiste.

**D :** **On reste toujours dans une tension, justement. Le film fait communiquer les expériences et les lieux en nous faisant passer d'un espace à l'autre, on remarque des gestes, mais en même temps le cadre reste fixe et renvoie à un enfermement. Le dispositif même, par l'utilisation des caméras, ne permet pas qu'une appréhension sensible et euphorique du geste. Dans les images que vous avez retenues, les employés n'ont pas l'air très actifs : comme vous avez sélectionné des temps morts, calmes, on dirait qu'ils sont juste payés à être là, à occuper un espace.**

**I.I** : Ces gens travaillent quand même (*rires*), mais ils/elles ont des moments de pause ou d'attente. Certains métiers comportent pas mal de moments d'attente. Les gardiens par exemple. On en avait enregistré beaucoup, il en reste deux dans le montage. On les voyait dans des guérites ou devant des portes extérieures, des portes intérieures, des tourniquets. Au Brésil, c'était dans le hall d'une tour, probablement de bureaux, le gardien était là assis, parfois debout. À des moments de la journée, personne ne passait, ou alors c'était le soir et les gens étaient partis.

**V.P** : Je crois que c'est Watteau qui avait composé une série de dessins sur la guerre, mais en montrant toujours les soldats en train de dormir, de se reposer. Comment figurer la guerre ? Qu'est-ce qui peut en rendre un sentiment vif, un sentiment de présence ? Pareil pour le travail. Parfois, on y parvient en montrant justement le contre-champ : quand les gens ne travaillent pas, dans quel état sont-ils/elles ? Comment sont leurs mains, comment sont leurs corps ? Et c'est ça qui nous intéressait. L'action dit quelque chose, mais la suspension dit l'effet du travail, ce qu'il y a avant le travail ou après, et à côté de l'image vue, une autre se lève dans votre tête.

**D** : **Il y a aussi des plans où on quitte un rapport de surveillance pour passer dans un rapport au paysage, comme celui qui montre le soleil à l'horizon, avec une caméra qui se trouve au sommet d'une montagne.**

**V.P** : Il y a essentiellement deux types d'images : des caméras de surveillance, et des caméras touristiques. C'est le cas pour cette image, mais là aussi, la question est de savoir comment les arracher à leur fonction. La carte postale n'est pas forcément la manière la plus intime de découvrir un pays, d'habiter l'espace. On prend donc des moments où le capteur transforme, déforme les lieux, les choses, donne une beauté non immédiatement digérable.

**I.I** : Normalement cette caméra filme une ville, mais on ne la voit plus dans ce plan parce que le soleil éblouit et que des nuages la cachent. Le tout premier plan du film, avec le phare, est aussi une caméra touristique, mais qui ne montre pas ce qu'elle est censée montrer (la météo, un chemin où on peut se promener), elle devient moins figurative et à la fois acquiert une autre matérialité.



**D : Il y a aussi un plan que vous avez tourné vous-mêmes vers la fin, depuis un ferry qui rentre à quai : quelle était la nécessité d'inclure ce plan, de déroger au principe de faire un film uniquement composé d'images de live webcams ?**

**V.P :** C'est un plan que l'on a filmé lorsqu'on est allées voir Shahin en Angleterre pour la première fois. Il était chargé de cette histoire qui fait aussi l'histoire du film. Et puis, c'était comme l'aboutissement de notre démarche : si tout le travail avec les images de live webcams, y compris les caméras de surveillance, consistait à en faire un autre usage, à les détourner de leur fonction initiale, à les investir d'un point de vue, alors on pouvait, *in fine*, y inclure une image que nous aurions filmées nous-mêmes. Et la plupart du temps, les spectateurs ne font pas la différence.

**I.I :** Nous étions attachées à ce plan comme au réel de ce voyage. On a filmé Shahin à différents moments, et il restera cette image-là, qui n'est pas Shahin mais une trace de notre relation. L'image a été placée très tôt dans le montage, et elle nous a guidées comme un horizon.

**V.P :** En fait, on a commencé par mettre en place la toute première première séquence, du rêve, et cette dernière séquence, et on a construit le chemin entre les deux après. Cette image nous semblait juste car dans son mouvement vers la rive, elle ouvre mais elle porte une indécision, un tiraillement.

**D : La fin, entre le rêve de Shahin de manger une glace à la pistache, une image de plage visuellement bruitée, le travail que vous faites au niveau du son, les différentes musiques et chansons qui se mêlent, condense une tension, produit un sentiment ambivalent.**

**V.P :** Oui, l'ambivalence était essentielle pour nous. On a monté le son comme un DJ mélange différents morceaux. Il y a *Gracias à la vida* de Mercedes Sosa, qui est à la fois lumineuse et mélancolique, *Lights*, une chanson pop de Archive, avec guitare électrique, batterie, Alfred Deller qui chante *Oh Solitude...* Et puis, mais indistincts, des sons de police radio... mais ce n'est pas souligné, c'est entremêlé.

**D : Lors de ma première vision du film, j'ai été marqué par le moment où, alors que s'affiche à l'écran un message de Shahin disant qu'il désire voir le monde entier, l'on passe à un écran noir, tandis que le volume sonore augmente subitement. La fin, avec l'importance de la musique, prend aussi le spectateur au niveau des sensations. Est-ce que vous pouvez dire un mot de cette dimension perceptive, la volonté de trouver une émotion à travers le son ? Peut-être aussi un mot du choix de faire apparaître des lettres à l'écran, ce qui participe aussi à une forme de richesse perceptive.**

**V.P :** On voulait diversifier les registres de parole, et ainsi non seulement rendre les différentes facettes de Shahin, mais également varier l'attention du public, solliciter leurs yeux de différentes manières – voir une image et lire une image. Cela crée du mouvement à l'intérieur, votre place change. Et puis, cette diversité correspond à notre vécu aujourd'hui : on chatte, on texte. Avec Shahin, on se parle très rarement au téléphone. Avec la mère, cela n'aurait pas pu être du texte, car les choses passent davantage dans les non-dits, l'intonation, les rires, les pleurs. Avec nous, il pouvait parler plus frontalement, alors qu'il voulait épargner ses parents. Mais il y avait toujours l'idée qu'il fallait, plutôt que d'observer, être avec. Le rythme d'apparition des lettres à l'écran est donc le rythme de l'écriture.

L'écran noir est venu un peu comme ça. À un moment, on est dans l'écriture et plus aucune image ne semble adéquate ou, plutôt, le noir devient une caisse de résonance où chacun et chacune peut projeter ses désirs – c'est de ce désir que Shahin parle à ce moment-là.



Interrompre le fil des images avec un écran noir, c'est de la sensation et c'est une surprise. Et cela permet, on l'espère, de mieux regarder après. On convoque les gens au niveau de l'intelligence, mais tout autant au niveau du corps. Il n'y a pas de pensée sans émotion. Mais il faut qu'elle soit retenue : qu'elle ait du temps, de la place pour cheminer un peu, se déposer. Sinon ça devient la surchauffe, le court-circuit, la simplification.

**I.I :** Le recours à l'écriture à même l'image était aussi une manière de jouer des rythmes différents. D'avoir des moments où on change de vitesse, pour reprendre de l'élan. Et, par rapport à la parole orale, on a l'impression d'être autrement dans la tête des gens, avec d'autres hésitations ou gênes qu'on a aussi fait figurer à l'écrit. Par exemple, au moment où il est question du passeport vrai ou faux.

**D :** **Concernant la trame sonore, il y a les voix, mais aussi des sons électroniques, des moments où tout à coup un volume augmente, des ruptures, des extraits de radio... Comment vous avez procédé pour ce travail de composition sonore ? Est-ce qu'il se fait dans un dernier temps ?**

**V.P :** Non, il se fait vraiment en même temps. Parfois, on place un son avant l'image, pas forcément une voix, un son qui donne une tonalité ou une scansion à la séquence. Puis, on met une voix. Ou alors on commence par l'image mais de suite après, en travaillant sur le son, cela change la manière dont on va la monter, parce que le son fait aussi voir autrement l'image, guide, colore votre regard. La plupart des images sont muettes à l'origine. Et là aussi, on s'est dits qu'on ne voulait pas illustrer mais d'une part essayer de faire résonner une sensation, une pensée, une humeur dans laquelle se trouvait Shahin, et, d'autre part, trouver la consistance, le paysage sonore de ces images. Mais, ces images pour nous, sont aussi le monde, notre vécu du monde, qui saccade, qui pixellise, se court-circuite, se floute... On a donc travaillé avec des sons électroniques, qui peuvent par moments friser le bruit, et, à d'autres, la musique ou, du moins, devenir sensuels, délectables. Nous les avons entremêlés à des éléments acoustiques, la pluie, ou un son de moteur de bus, tout ce qui documente le monde, toute cette matière. Le dialogue entre les deux n'est jamais fixe. Parfois, ils s'entrechoquent, s'empêchent mutuellement, d'autres fois ils se mettent en valeur. Si on a eu beaucoup de sons électroniques, quand tout d'un coup la pluie éclate, ce son de la pluie retrouve toute sa force, sa matérialité, sa portée.

**I.I :** Ta manière de travailler le son, et même dans les films où il y a du son direct, consiste parfois à le recomposer totalement avec d'autres sons afin de sélectionner ce que tu gardes, choisir dans le fouillis un ou quelques sons qui rendront mieux la singularité d'un lieu ou l'enjeu d'une scène. Ici je pense par exemple à cette petite dame en cuisine qui touille son café, avec un son qui permet de pointer une zone de l'image, qui n'est pas un son de petite cuillère mais qui y fait penser car il semble synchrone.

**V.P :** Ne pas illustrer avec le son, c'est souvent chercher avec l'image un autre rapport que le synchronisme, c'est comme induire un *estrangement*, un déboîtement pour regarder à nouveau. On cherche quelque chose qui peut jouer comme un écho ou, au contraire, comme un contrepoint. Pour cette petite dame, on a mis une trame électronique, très répétitive, qui tapisse, et qui est plutôt dans les médiums. Et on s'est dit qu'il fallait quand même, là, pour ce petit geste et cette toute petite cuillère – elle touille, elle touille, elle n'en finit pas de touiller – essayer de guider le regard et la sensation. Donc, on a synchronisé les mouvements de la cuillère contre la tasse avec un son cristallin qui se détache très bien des médiums du fond, ce qui permet de le mettre très bas. Avec ce son ténu pour accompagner un geste lui-même ténu, on fait ressentir d'autant plus le contraste, le décalage entre la femme, seule, et la grande cuisine.

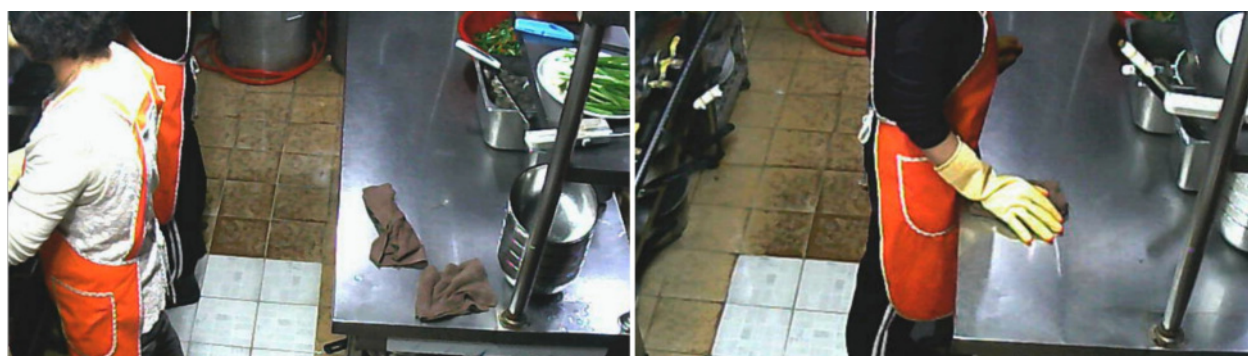
## Partie II : Devant la table de montage

### 1 - LE BERGER



C'est Isabelle qui a d'abord vu ce lieu le soir, avec cette famille. Elle l'a de suite enregistré. J'ai vu que c'était à vingt heures, parce qu'Isabelle mentionne toujours l'horaire de l'enregistrement dans le titre du fichier. L'heure locale du lieu. C'était vingt heures donc, et comme la famille était bien habillée, Isabelle s'est dit que la mère et ses enfants allaient certainement à une fête. Nous sommes revenues dans ce lieu de jour en espérant les revoir, et puis nous étions intriguées par le lieu lui-même. On ne voyait pas grande chose. Et puis un matin, j'y retourne et j'aperçois un berger mais déjà il disparaît hors cadre. Je suis arrivée trop tard. Alors, je reviens à nouveau, un peu plus tôt, et je commence à enregistrer et j'attends. Et voilà qu'il repasse avec son troupeau de chèvres. C'est ce plan qui est dans le montage.

### 2 - UNE FEMME QUI PLEURE



Je suis tombée par hasard sur cette cuisine. Il y avait deux femmes qui cuisinaient et rangeaient en même temps. Quelque chose dans le cadre m'a retenue : quelque chose de décadré qui mettait en valeur le corps de deux femmes, enfin c'était elles qui changeaient le

cadre en avançant ou s'éloignant. Et puis, il y avait la couleur saturée de leurs gants plastiques et de l'autre côté des légumes verts. C'était à la fois électronique et organique. Alors, je suis restée là, je n'enregistrais pas tout le temps. J'attendais, j'ai commencé à huit heures du matin, puis à midi et demi, il y eut ce moment où cette femme se retrouve seule, elle s'immobilise soudain, alors j'enregistre. Elle reste 10 minutes comme ça, et après elle s'approche et pleure.



C'est comme en tournage de documentaire, tu sens les choses parfois. Dans cette cuisine, avec cette femme, quelque chose te retient, pas encore certain mais comme une intuition. Alors, tu attends. Lorsque j'ai vu cette immobilité, et ce cadre qui fait qu'elle est pleinement là alors même que son visage n'est pas vu, avec cette main posée sur la table, comme accrochée à une bouée de sauvetage... tu restes, le miracle se produit.

### 3 - LE CAMP



Et ça, c'est « le camp », ce sont les premières images que j'avais vues. D'abord, je ne savais pas que c'était une grande usine. C'est au Mexique, ça je le sais, mais tu pourrais te croire aux États-Unis... Et de suite, avec ce mirador... quelque chose m'a étreint. J'ai regardé d'abord, puis j'ai enregistré, mais pendant très très longtemps.





Ici, le même lieu, également de nuit mais l'effet n'est plus du tout le même. Ils avaient dû changer la caméra. L'image est de meilleure qualité et en couleurs et je ne retrouvais pas mon sentiment initial... Et pourtant, c'est la même chose. Mais pas. C'est sans doute le noir et blanc, le grain, qui me rappelaient des images d'archives de camps de concentration. Finalement, on a choisi le premier enregistrement.

#### 4 - EMERVELLEMENTS



Là on est en Russie, c'est décembre. Quand on a vu ça, la neige se teintant de toutes les lumières et couleurs de la ville, les petites silhouettes noires des êtres humains, on s'est dits que la séquence des "émerveillements" devait ressembler à ça. Du froid et du chaud. Et puis Noël, c'est pour Shahin quelque chose de nouveau qui va avec sa découverte de l'Europe. Et

voilà la même ville de jour. Cela devient trop figuratif. La nuit et les aberrations du capteur de la caméra épuraient le côté folklorique.



## 5 - LE JEUNE HOMME À LA MONTRE



J'arrive dans un endroit et crois comprendre que c'est un restaurant ou une boîte de nuit chic. Il est écrit « private », on est au Japon, et j'attends. Et puis ce jeune homme entre dans le cadre, et de suite il retient mon attention, il a quelque chose qui me touche. Notamment son port. L'image est très saccadée, c'est une suite d'images fixes, en fait. Donc, il y a des trous



d'espace-temps que je ne peux saisir. Mais je sens d'autant mieux les changements de posture du jeune serveur. Il reste longtemps là, il est élégant avec sa cravate, et il va regarder sa montre... puis, il a ce petit geste qui me bouleverse, qui me dit quelque chose sur lui, de son travail. Je ne l'oublierai pas. Mais il a fallu attendre, je suis restée quasiment une heure.

## 6 - LE SOMMEIL DES EMPLOYÉS



Là on est en Asie, et on comprend qu'il s'agit d'un restaurant, et un autre jour je vois ça. Vivianne me dit « il faudra y revenir ». Et elle y revient plusieurs fois pas toujours à la même heure.

Et un jour, je suis surprise, stupéfiée...

Je me rends compte que j'avais des préjugés, je ne me doutais pas qu'en Asie, les gens pouvaient se toucher comme ça, avec une telle intimité, une telle promiscuité comme au Brésil où je suis née. Cela dit quelque chose de leur relation, et de leur travail, et ça me déboîte de ce préjugé selon lequel les Asiatiques seraient moins physiques que les Latins... Avec Isabelle, nous étions émerveillées, et à la fois bouleversées par leur extrême fatigue.

Entretien réalisé à Paris le 10 novembre 2021. Retranscrit avec l'aide de Lilou Audry, Chloé Vurpillot et Maÿlis Seassau.



# HUGO SANTIAGO

BUENOS AIRES – PARIS – AQUILEA

Découvrir sur grand écran le mythique *Invasión* (1969), premier long métrage d'Hugo Santiago et premier opus de la trilogie de l'utopique contrée d'Aquilea, co-scénarisé avec ses maîtres littéraires Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares, n'est pas sans conséquences. Me concernant, l'effet le plus direct aura été un départ pour Buenos Aires en 2014. J'y cherchais les réminiscences d'ombres arborescentes entre les murs, les persistance d'échos d'oiseaux stridents, véritables signatures stylistiques de ce récit métaphysique composé dans le fascinant noir et blanc de Ricardo Aronovich. J'étais loin de me douter que, quelques mois après mon arrivée, en avril 2015, je retrouverais Hugo Santiago dans une salle de cinéma. C'est au BAFICI, le Festival international du cinéma indépendant de Buenos Aires, le festival des cinéastes émergents, qu'il venait présenter *Le Ciel du Centaure*. Ce film, qui raconte les aventures rocambolesques d'un jeune ingénieur français à Buenos Aires, marquait le grand retour cinématographique d'Hugo Santiago dans sa ville natale : à l'exception d'une poignée de plans des *Autres* (1974), il n'y avait pas tourné de projet au long cours depuis *Invasión*.

En rentrant à Paris en 2015, je décide de mener une recherche sur les sublimes *Trottoirs de Saturne* (1985) [1], deuxième épisode d'Aquilea, qui dépeint avec de virtuoses éclosions de fantastique les états d'âme des exilés aquiléens à Paris. J'apprends par des amis communs qu'Hugo Santiago et moi vivons dans la même rue. Seul un trottoir nous sépare. Nous nous rencontrons le 10 décembre 2015. Au Café Wepler où il a ses quartiers, comme l'ont montré Estanislao Buisel Quintana et Ignacio Masllorens dans *Le Théorème de Santiago*, film transatlantique qui accompagne l'intégralité du processus de création du *Ciel du Centaure*. Hugo Santiago accepte avec générosité et malice de répondre à mes questions géocentrées. Celles-ci ne rendent pas honneur à la complexité de son œuvre mais donnent, je l'espère, à entendre la vision rigoureusement topographique de son cinéma.

Hugo Santiago disparaîtra trop tôt, en février 2018. *Le Ciel du Centaure* deviendra, par la force des choses, son dernier long métrage. C'est un autre titre qu'il avait prédit pour clore sa trajectoire cinématographique : *Adiós*, nom de l'ultime film de la trilogie d'Aquilea, dont le scénario était fin prêt mais qu'il n'aura jamais pu tourner.

La Cinémathèque française consacre une première rétrospective intégrale à l'œuvre d'Hugo Santiago du 9 au 19 décembre prochains [2]. Puissent les paroles ici retranscrites résonner avec les films qui défileront sur les écrans pendant dix jours durant. Puissent les heureuses conséquences de son cinéma continuer à en déborder.

propos recueillis par Claire Allouche

[1] J'ai écrit à cet égard un texte s'intéressant spécifiquement à la géographie aquiléenne dans le cinéma d'Hugo Santiago, « Trois fois Aquilea : variations sur la ville mythique d'Hugo Santiago », qui sera prochainement publié dans un ouvrage collectif dirigé par Nicolas Droin et Mélanie Forret, consacré aux écritures de la ville au cinéma.

[2] Je viens de publier un texte tentant de relier les différents points de l'œuvre d'Hugo Santiago, « Hugo Santiago, à vol d'oiseau », *Cahiers du Cinéma*, n°782, décembre 2021.

**Débordements : Si vous étiez auteur de votre passeport, quelle nationalité choisiriez-vous ?**

**Hugo Santiago :** Eh bien, argentine ! Il n'y a pas aquiléenne, malheureusement. J'ai représenté la France à Cannes avec *Les Autres* (1974). À la fin de l'année, le premier ministre m'a proposé la nationalité française. C'était très gênant parce que je ne voulais pas abandonner ma nationalité argentine. J'ai dû écrire une lettre au ministre pour lui expliquer cela, ce qui n'était pas simple. Je suis « *muy de Buenos Aires* » (« très de Buenos Aires »). Quand j'ai amené un texte à Jorge Luis Borges pour la première fois, Borges qui

est quand même l'auteur de « La Fundación mítica de Buenos Aires » [3], c'était un texte sur Buenos Aires. Il a tenu à me faire changer le titre, qui était initialement : « Estancia en Buenos Aires » (« Séjour à Buenos Aires »), influencé par *Residencia en la tierra* (1935) de Pablo Neruda. Moi, adolescent portègne, je trouvais que « Estancia en Buenos Aires », ça sonnait « moderne machin ». Mais Borges s'est moqué de moi. Quand je lui ai lu le recueil, et que je suis arrivé aux deux tiers, à un poème dédié à ma copine de l'époque, un vers d'adolescent amoureux comme un adolescent amoureux peut écrire, « Laura, te nombro capital / de la geografía de mi canto » (« Laura, je te nomme capitale / de la géographie de mon chant »), il m'a interrompu et s'est exclamé : « ça c'est le titre ! le livre doit s'appeler *Capitale de mon chant* ! ». Moi je lui ai répondu qu'il y avait déjà le recueil de Paul Éluard, *Capitale de la douleur*, mais il continuait... « Ce sera : *Capital de mi canto* ».

[3] Dans *Fervor de Buenos Aires*, publié en 1923.

*El teorema de Santiago* (2015)  
Ignacio Masllorens et Estanislao  
Buisel Quintana  
↓



**D :** On évoque souvent Buenos Aires, de manière tout à fait abusivement eurocentrée, comme le « Paris de l'Amérique latine », notamment en raison de certaines ressemblances architecturales dans le centre de la ville. Vous êtes arrivé à Paris en 1959. Y avez-vous décelé un Buenos Aires latent ? Qu'est-ce qui vous a le plus marqué lors de vos premiers séjours parisiens, notamment en relation avec une cinéphilie francophile que vous aviez développée à Buenos Aires ?

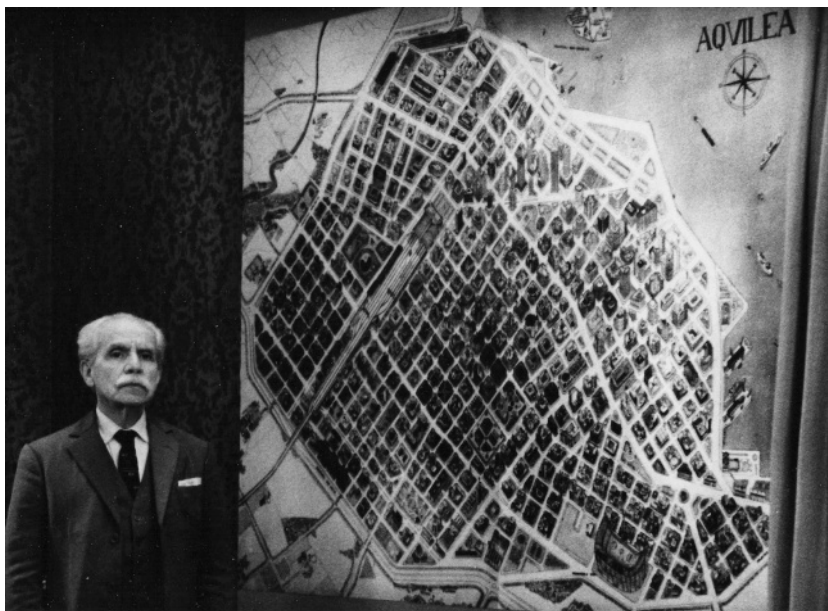
**HS :** Il faut que je précise que la première fois que je suis arrivé à Paris, c'était en train, ce qui n'est pas la même chose qu'arriver en avion ! En fait, je suis arrivé en bateau depuis Buenos Aires jusqu'à Hambourg, et ensuite j'ai pris le train. Une chose dont j'ai mis beaucoup de temps à me rendre compte, c'est qu'en 1959, l'après-guerre était là, il semblait que la guerre venait de se finir, même quatorze ans après. Il y avait aussi eu le désastre de la guerre d'Indochine, et de celle d'Algérie qui continuait. C'était sinistre. Dans la figuration que je cherchais pour les films de Bresson, il y avait des soldats de mon âge. Ils faisaient leur service militaire, mais en fait, ils partaient à la guerre. C'était terrible. Cette sensation que j'ai analysée plus tard a été l'une des grandes surprises liée à ce Paris dans lequel j'arrivais. Pour moi, Argentin, la Guerre était quelque chose de lointain, du siècle passé [4]. Paris était aussi une ville très différente car elle était toute noire. J'étais à Paris quand Malraux a décidé qu'il fallait ravalier les immeubles. Les gens ne peuvent pas imaginer : le Louvre tout noir ! Tout était noir ! C'était une grande idée pour aider à

[4] Nous pouvons relever que « la guerre » comme « phénomène historique argentin » est le fait d'une séquence particulièrement fascinante dans *Le Ciel du Centaure*. Le personnage d'Élisa, incarné par Romina Paula, raconte la relation paradoxale entretenue par le peintre Candido López avec la représentation de la Guerre du Paraguay (ou « Guerra de la Triple Alianza »), entre 1864 et 1870.

transformer la psychologie des Parisiens ! Moi j'étais snob, je trouvais que Paris tout noir, c'était bien... Et quand ils ont commencé le ravalement, on a bien vu que c'était mieux !

**D : Comment en êtes-vous venu à fonder l'espace alternatif d'Aquilea ? Aquilea est-elle intrinsèquement liée au projet d'*Invasión*, ou le précède-t-elle ?**

**HS :** J'ai très vite eu envie de fonder un espace alternatif, mais j'ai mis du temps à trouver Aquilea précisément. Borges, Bioy Casares et moi avons discuté longtemps, nous avons fait des listes des noms. Nous avons essayé tout un tas de choses. C'est à New York, après avoir donné des conférences, que j'ai envoyé à Borges une liste de 400 noms, dont Aquilea marqué comme favorite. En définitive, il se trouve qu'Aquilea est une ville italienne. Après coup, on peut lui chercher toutes sortes de significations apparentes, mais ce n'est pas en pensant aux barbares que nous l'avons choisie ! L'idée de « construire une ville » est donc véritablement liée à la naissance d'*Invasión*. Cela dit, ce type d'espace de Buenos Aires qui n'est pas tout à fait Buenos Aires était déjà présent dans mes deux premiers courts métrages. Un jour, quelqu'un m'a dit que *Les Contrebandiers* (1966) était une satire d'*Invasión* avant *Invasión*, puisqu'il a été réalisé trois ans avant ! Le film se passe dans le port de Buenos Aires. Dans mon deuxième court métrage, *Los Taitas* (1968), la ville de Buenos Aires est complètement vidée. C'est mon seul travail qui ait à voir avec *Le Ciel du Centaure*. L'idée même d'*Invasión*, c'est une ville, la ville d'Aquilea. Ce n'est pas Buenos Aires, même si la forme est identique.



← *Invasión* (1969)  
Hugo Santiago



← *Les Trottoirs de Saturne* (1985)  
Hugo Santiago



**D : Quel a été le point de départ aux *Trottoirs de Saturne* (1985), le deuxième opus aquiléen ?**

HS : Quand j'ai voulu faire *Les Trottoirs de Saturne*, j'ai dit à Juan José Saer, « écoute, faisons un film sur nous ». De toute manière tu sais que ce sera fantastique, qu'il sera question d'Aquilea, mais que ce soit un peu proche de nous ! Je me disais qu'il fallait que le personnage principal soit un musicien populaire de génie.

**D : Comment en êtes-vous venu à faire d'Aquilea un pays dans *Les Trottoirs de Saturne* alors qu'il s'agissait d'une ville, sans contexte national explicite dans *Invasión* ?**

HS : Je pensais simplement qu'il fallait qu'Aquilea soit encore plus grand ! C'était peu crédible que les personnages soient les exilés d'une ville, cela aurait été un peu bizarre. Alors, tout naturellement, Saer et moi avons tout de suite pensé que ce serait comme Mexico : Aquilea capitale d'Aquilea.

**D : Pour *Les Trottoirs de Saturne*, aviez-vous une idée précise du pays d'Aquilea, aviez-vous établi une topographie détaillée, ou il s'agit d'une entité abstraite, davantage d'un hors-champ de Paris ?**

HS : Non, ce n'était pas extrêmement précis. Nous savions qu'il y avait une frontière de montagnes dans la ville d'Aquilea. Donc ça s'étendait... Dans *Adiós*, le projet qui va clore la trilogie d'Aquilea en proposant un « impossible retour », le continent va être un peu présent. Il y aura Aquilea et d'autres pays. Certains identiques, d'autres un peu différents. C'est déjà écrit. Je l'ai écrit seul car mes coscénaristes aquiléens sont tous morts. Et il fallait que j'en finisse seul avec Aquilea.

**D : Dans quelle langue avez-vous écrit *Les Trottoirs de Saturne* ?**

HS : La première fois qu'on a écrit, Juan José Saer et moi, c'était un désastre. Nous avons tout mélangé. Ce n'était aucune langue. Ce n'était ni du français, ni de l'argentin... ni rien. C'est après une version entièrement séquencée que j'ai commencé à « nettoyer » le scénario. Semprun, qui cosignait le scénario et qui était parfaitement bilingue, nous a aidé à traduire pour qu'il soit écrit dans une langue qui existait ! Je tiens à préciser que la version sortie en salles est une version tronquée de la version écrite et filmée, qui durait 2h50 au total. Le film tel qu'il est n'a pas la forme complète qui a été pensée et composée par Saer et moi.

Rodolfo Mederos et Hugo Santiago  
dans *Les Trottoirs de Saturne* (1985),  
Hugo Santiago

↓



**D : *Le Ciel du Centaure*, votre dernier long métrage, est finalement le seul film de fiction que vous avez réalisé dans Buenos Aires qui porte son nom. Pour construire le récit, vous vous en remettez à la topographie réelle de la ville. Pourquoi Buenos Aires et pas Aquilea ?**

**HS :** Dans *Le Ciel du Centaure*, je me propose d'évoquer le souvenir d'une ville qui est Buenos Aires. C'est comme si l'ingénieur (le personnage principal) se souvenait de son voyage longtemps après. De tous les voyages qu'il a faits, c'est celui à Buenos Aires qui a été le plus intéressant. La ville ne pouvait pas être Aquilea, parce que ce c'est une autre histoire. Il s'agit de l'invention d'un souvenir qui ne peut avoir qu'avec Buenos Aires. J'ai renoué avec des lieux qui font partie de ma mémoire portègne. La fin, tournée dans le quartier de Flores, c'est mon enfance, c'est dans ce quartier là que j'ai grandi. L'école dans laquelle est filmée l'une des dernières séquences, c'est l'école de mon enfance ! La ville du *Ciel du Centaure* ressemble plus à la ville de mon enfance qu'au Buenos Aires d'aujourd'hui, bien que ce ne soit pas un film d'époque.

**D : Si vous deviez présenter Aquilea à quelqu'un qui n'a pas la moindre idée son existence, que lui diriez-vous ?**

**HS :** Je lui dirais que c'est une ville cinématographique et que... Je n'ai rien à en dire, il faut voir le film ! Des gens tendent à dire que c'est une ville qui ressemble à Buenos Aires, comme Borges le disait. Ce qui est certain, c'est que c'est une ville très construite. Les rues, les quartiers, il y a des parcours que nous avons pensés dans l'écriture du film et qui ne correspondent pas à Buenos Aires dans sa réalité. Ce qui est important à retenir, c'est que la construction d'Aquilea a à voir avec le mythe.

**D : Si vous deviez donner des conseils à un voyageur qui arriverait en Aquilea, quels conseils lui donneriez-vous ?**

**HS :** Mais, il ne trouverait pas Aquilea ! La ville du *Ciel du Centaure* non plus. Le plus juste des conseils serait de marcher beaucoup dans la ville. Il y a une ville dans Aquilea qui est un Buenos Aires visible, et une autre qui est « *misteriosa* », à laquelle les *aquileanos* comme les portègnes ont un rapport physique. Pour devenir *porteño*, il est difficile de passer les grades tout seul. Il faut être introduit par quelqu'un et avoir de la patience. Et il faut l'aimer, alors que c'est peut-être moins facile que pour une ville plus pittoresque comme Rio de Janeiro.

Malik Zidi et l'ombre d'Hugo Santiago dans *Le Ciel du Centaure* (2015), Hugo Santiago

↓



Propos recueillis au Café Wepler de Paris le 10 décembre 2015, publiés avec l'aimable autorisation de Sophie Faudel.  
*Gracias a Antoine de Baecque, Estanislao Buisel Quintana, Ignacio Masllorens y Nicolas Azalbert.*

# ESTANISLAO BUISEL ET IGNACIO MASLLORENS

DE LA GÉOMÉTRIE AVANT TOUTE CHOSE – ET POUR CELA PRÉFÈRE TES PAIRS. AUTOUR DU *TEOREMA DE SANTIAGO* (2015)

Après avoir été projeté en 2015 au Festival de Biarritz Amérique Latine, *El Teorema de Santiago* (2015) d'Estanislao Buisel et Ignacio Masllorens, film essai qui accompagne le processus de création du *Ciel du Centaure* (2015) d'Hugo Santiago, sera montré pour la deuxième fois en France, le dimanche 19 décembre à la Cinémathèque française, dans le cadre de la première rétrospective intégrale consacrée au cinéaste argentin [1].

Dans *El Teorema de Santiago*, Mariano Llinás, co-scénariste du *Ciel du Centaure*, évoque les enjeux du film en cours d'écriture en ces termes : « quelqu'un arrive à Buenos Aires en bateau ; quelqu'un vient dans une ville pour faire une unique chose, et quand quelqu'un vient dans une ville pour faire une unique chose, ce qui est certain est que l'unique chose qu'il est venu faire, il ne va pas pouvoir la faire. » À cet égard, il peut sembler aussi extraordinaire qu'in vraisemblable que *El Teorema de Santiago* passe à la Cinémathèque française. En effet, dans ce film, Santiago énonce un fait fondateur qui avait jusque-là été maintes fois retranscrit mais jamais filmé, présence physique raccord à sa voix de conteur : c'est l'existence de l'unique cinémathèque au monde qui décidera le cinéaste à quitter son Buenos Aires natal pour rejoindre Paris en 1959.

Composé en trois parties, *El Teorema de Santiago* fascine par son habileté à étreindre de multiples enjeux du processus de création cinématographique de l'ultime long métrage de Santiago. Chaque élément structurant du film, cartographies de villes, collection de noms d'animaux, mails inspirateurs, lieux familiers, est posé comme s'il s'agissait d'un puzzle énigmatique. *El Teorema de Santiago* déploie aussi progressivement une vigueur autoréflexive. Cela, autant sur un plan générationnel – comment l'œuvre de Santiago anime-t-elle au présent de jeunes cinéastes argentins ? comment l'œuvre de Santiago résonne-t-elle dans le hors champ immédiat des plans qu'il a conçus, entre Buenos Aires et Paris ? – qu'à l'échelle du film lui-même. D'abord enfouis sous une cape d'invisibilité, habiles à collecter les éléments du film en cours et les gestes, même les plus infimes, qui assurent sa construction, Estanislao Buisel et Ignacio Masllorens apparaissent au milieu du *Teorema de Santiago* comme de nouveaux correspondants de Santiago. Ce renversement opère quand ils deviennent les oreilles attentives du « théorème » que le cinéaste esquisse en parallèle de la conception du *Ciel du Centaure*. Cette théorie sensible du cinéma amène ce dernier à penser que tous ses films sont animés par une hypothèse géométrique, « sans thèse et sans démonstration mais avec une proposition qui l'amène à permettre une résolution ».

Pour le chercheur argentin en cinéma et littérature David Oubiña, qui vient à la rescousse de Buisel et Masllorens dans la dernière partie du film pour décrypter la part nébuleuse dudit théorème, « chaque fois que l'on croit voir un film, on voit en réalité deux films. (...) Deux lignes parallèles qui soudain se superposent et entrent en collision. Tout ce qui semblait simple prend une tournure ambivalente et termine en dérapant jusqu'à une révélation qui, au lieu de résoudre une énigme, la rend plus complexe. (...) Faire un film, c'est postuler un mystère et en même temps, trouver cette solution. Cette solution ne peut néanmoins que se concevoir à coups de style. Le cinéma est pour Hugo Santiago un système de connaissance. » Cette clarification a non seulement une valeur pédagogique vis-à-vis des paroles de Santiago mais elle joue aussi d'un effet de mise en abyme vis-à-vis du film en cours : *El Teorema de Santiago* n'est pas uniquement un film sur la fabrication du *Ciel du Centaure*, il se dédouble en une réflexion – mots, images et sons à l'appui – sur d'autres directions astrales que

propos recueillis par **Claire Allouche**

[1] La précédente rétrospective de cette ampleur avait eu lieu au BAFICI, à Buenos Aires en 2002 et la revue *L'Art du Cinéma* avait montré les fictions de Santiago en 2003 à la Cinémathèque française.



*Le Ciel du Centaure* aurait pu emprunter, et sur les décisions de mise en scène documentaire que Buisel et Masllorens prennent à chaque étape.

Du retour de la conception du scénario à l'accompagnement du montage, la prolixité musicale de Santiago et de ses complices de création est sans doute la matière la plus inaltérable du *Teorema de Santiago* : dans la première partie, le ping-pong épistolaire entre Santiago et Llinás invite à un impressionnant effet d'avalanche d'idées narratives, pendant le tournage, les mots du réalisateur permettent à toute l'équipe de visualiser *in situ* les complexes chorégraphies de caméra qu'il a en tête, puis au montage, Alejo Moguillansky et Santiago prêtent l'oreille au plus près des plans pour entendre ce qui a survécu aux intentions.

C'est la raison pour laquelle il nous importait de revenir à la parole d'Estanislao Buisel et Ignacio Masllorens, recueillie en 2015, au moment des premières projections du *Teorema de Santiago*, à la fois comme une manière de constituer un autre de l'expérience cinématographique singulière du *Ciel du Centaure*, depuis leurs propres enjeux de création, et aussi en tant qu'invitation à d'autres dédoublements possibles à partir de leur film.



← Toutes les images illustrant cet entretien sont issues du *Teorema de Santiago* (2015) d'Estanislao Buisel et Ignacio Masllorens.

### **Débordements : Quel a été le point de départ du *Teorema de Santiago* ?**

**Estanislao Buisel :** La moitié du *Ciel du Centaure* avait déjà été tournée. Plusieurs amis travaillaient à la production du film. L'un d'eux, Agustín Mendilaharsu, l'un des quatre membres fondateurs de la société de production El Pampero Cine, documentait un peu le processus de tournage. Il ne pouvait néanmoins pas continuer à le faire car il avait trop de travail sur le film. Il a sollicité Ignacio Masllorens dans ce sens. Et Nacho [diminutif donné à « Ignacio »] m'a invité à le rejoindre. Du jour au lendemain, nous avons commencé à filmer ensemble, avec une petite idée de ce que nous voulions faire, mais surtout, la disposition à réaliser un documentaire. En décembre 2013, nous allions presque tous les jours sur le tournage. Malheureusement, comme nous avions un agenda de travail très chargé ce mois-là, nous avons dû rater certains jours de cette deuxième moitié de tournage.

**Ignacio Masllorens :** Le projet d'un film accompagnant le processus de création du *Ciel du Centaure* ne me semblait possible qu'à condition que ce soit en duo avec Estanislao. Il était important pour nous d'assumer que nous voulions faire un film et pas un *making-of*. Les producteurs du *Ciel du Centaure* que nous connaissions déjà, Mariano Llinás de El Pampero Cine et Agustina Llambi Campbell de la Unión de los Ríos, nous ont donné leur accord. Et nous nous sommes lancés, en tentant de filmer tout ce que nous pouvions pendant cette deuxième moitié de tournage.

**EB :** Ce qui nous intéressait en premier lieu, c'était le personnage mythique d'Hugo Santiago. Aucun de nous deux ne le connaissait personnellement.

**IM** : Notre film était une excuse pour le connaître en personne ! Nous avons une curiosité démesurée le concernant. À partir du moment où nous avons commencé à tourner, nous ne savions pas si *Le Ciel du Centaure* allait créer une secousse dans le cinéma argentin, mais ce dont nous étions sûrs, c'est que nous ne voulions pas que notre film ne parle que du *Ciel du Centaure*. Nous voulions que notre film permette de parler d'Hugo Santiago et de sa méthode de travail.

Au départ, nous voulions faire un film qui ait une teneur biographique plus apparente, qui permette notamment de parler d'*Invasión*. Ça c'est un peu perdu en route, notamment parce qu'Hugo lui-même ne le voulait pas : il craignait que nous fassions un film trop anecdotique sur le passé. Cependant, une idée initiale, qui est restée, était de montrer combien un tournage implique un travail ardu et répétitif. Nous voulions insister sur le fait que le cinéma est un travail avant d'être un art, qu'il exige concentration et patience. Au début, le titre de notre film était *El mejor oficio* (« Le meilleur métier ») [2].

En cours de tournage, nous nous sommes aperçus que ce qui se passait de véritablement exceptionnel, c'est qu'un homme de près de quatre-vingts ans était entouré de beaucoup de jeunes d'une trentaine d'années, dont des cinéastes déjà importants du cinéma argentin actuel, comme Mariano Llinás, Alejo Moguillansky, Laura Citarella, pour qui Hugo était un modèle et des collaborateurs d'Hugo. Ça, c'était fou. Avec *Invasión*, Hugo est devenu une figure mythique et tout le monde voulait participer au moment historique qu'allait être le tournage du *Ciel du Centaure*. Imaginez-vous, travailler en Argentine en 2013 avec un cinéaste qui a été le disciple de Bresson ! Nous nous sommes rendu compte qu'il était évidemment un être humain et que nous faisons un cinéma très différent que celui qu'il voulait faire. C'était une belle image, de voir comment ces différentes générations travaillaient ensemble. Sans le forcer, notre film allait de fait aussi parler de cette nouvelle génération de cinéastes.

[2] « Nous ne devons pas oublier que, quoiqu'il arrive, c'est le plus beau métier du monde » sont les mots qu'Hugo Santiago adresse à son équipe à la fin de la dernière prise du *Ciel du Centaure*, qui sera aussi la toute dernière prise de sa vie.



**D** : Que représente *Invasión* pour vous ? Quel sens donniez-vous au retour d'Hugo Santiago à Buenos Aires en écho au souvenir d'*Invasión* ?

**EB** : Pour moi, *Invasión*, est un film mythique, je le connaissais avant d'étudier le cinéma à la FUC [Universidad de Cine de Buenos Aires, école de cinéma privée de Buenos Aires fondée en 1991 par Manuel Antín. S'y sont formés de nombreux cinéastes argentins et latino-américains contemporains]. Puis j'ai étudié le cinéma et j'ai beaucoup étudié *Invasión*. C'est un film qui suscitait de vifs débats avec les autres étudiants. Je n'avais vu aucun autre film d'Hugo avant *Le Ciel du Centaure*. Je crois que la FUC est le lieu où l'on voit le plus *Invasión* au monde !

**IM** : *Invasión* est un grand film mais pas un film canonique du cinéma argentin, cela reste un film marginal, il garde la dimension d'un film secret. Et puis, il y a le fait que Borges, le plus grand écrivain argentin, soit le co-scénariste du film. À cet égard, *Invasión* est peut-

être le seul film véritablement borgésien. Mais en termes de désir de réalisation, je crois que je me situe aux antipodes d'*Invasión*.



**D :** Que saviez-vous du *Ciel du Centaure* avant d'être embarqués sur le tournage d'Hugo Santiago ? Comment esquissiez-vous la forme possible de votre film à partir de ces éléments préliminaires ?

**IM :** Nous avons lu le scénario, fruit d'une co-écriture avec notre ami Mariano Llinás, mais pas le découpage. Comme le tournage avait déjà commencé, tout est allé très vite. Suite à la première partie que nous avons filmée pendant le tournage du *Ciel du Centaure*, nous nous sommes réunis avec Hugo.

**EB :** Et c'est à ce moment-là qu'il nous a dit que ses films sont des théorèmes.

**IM :** Et nous avons alors commencé à considérer cette idée comme la matrice de notre film. Dans la foulée, nous avons décidé d'aller à Paris pour filmer Hugo.

**EB :** Nous voulions revenir à une idée d'unité. Comment conçoit-on un plan ? Et comment, nous, filmer à partir de là ? S'arrêter et répéter. S'arrêter et répéter. Une fois, puis encore. Nous avons une quantité monumentale de matériel d'Hugo en plein tournage en train de s'arrêter et répéter. Quand l'idée du théorème a surgi par la voix d'Hugo, et qu'il est revenu dessus en nous écrivant une lettre, parce qu'il trouvait ses propos filmés niais, nous avons véritablement senti que notre film naissait. C'est à partir de là que nous avons mobilisé les correspondances qu'Hugo avait eues avec Mariano Llinás lorsqu'ils écrivaient *Le Ciel du Centaure*. En incorporant ces échanges épistolaires, nous voulions que notre film ait une dimension plus didactique, en montrant concrètement ce que représentent un scénario, un tournage et le montage pour Hugo.

**IM :** L'amitié entre Mariano Llinás et Hugo Santiago, qui a ensuite abouti à leur collaboration sur *Le Ciel du Centaure*, est d'ailleurs née d'une longue correspondance qu'ils avaient eue à partir de l'édition DVD d'*Invasión*. La préparation du *Ciel du Centaure* cachait effectivement plus de huit-cents mails, remplis d'étincelles. Hugo nous a donné un accès à cette vaste correspondance à partir de laquelle nous avons établi une sélection.

C'est cette décision qui a donné de premiers principes formels de montage pour notre film, notamment dans ce que l'on voit apparaître à l'image et ce que l'on entend : nous voulions éviter de filmer des entretiens, même si Hugo nous avait indiqué certains collaborateurs dont il souhaitait entendre le récit. Mais nous ne voulions pas faire un film choral. Nous avons donc pris la décision radicale qu'Hugo serait le seul à apparaître frontalement en train de parler, tandis que les autres collaborateurs apparaissent soit à l'image en train de travailler, soit en voix off, ce qui crée une distance entre le moment de tournage et la conscience du film.

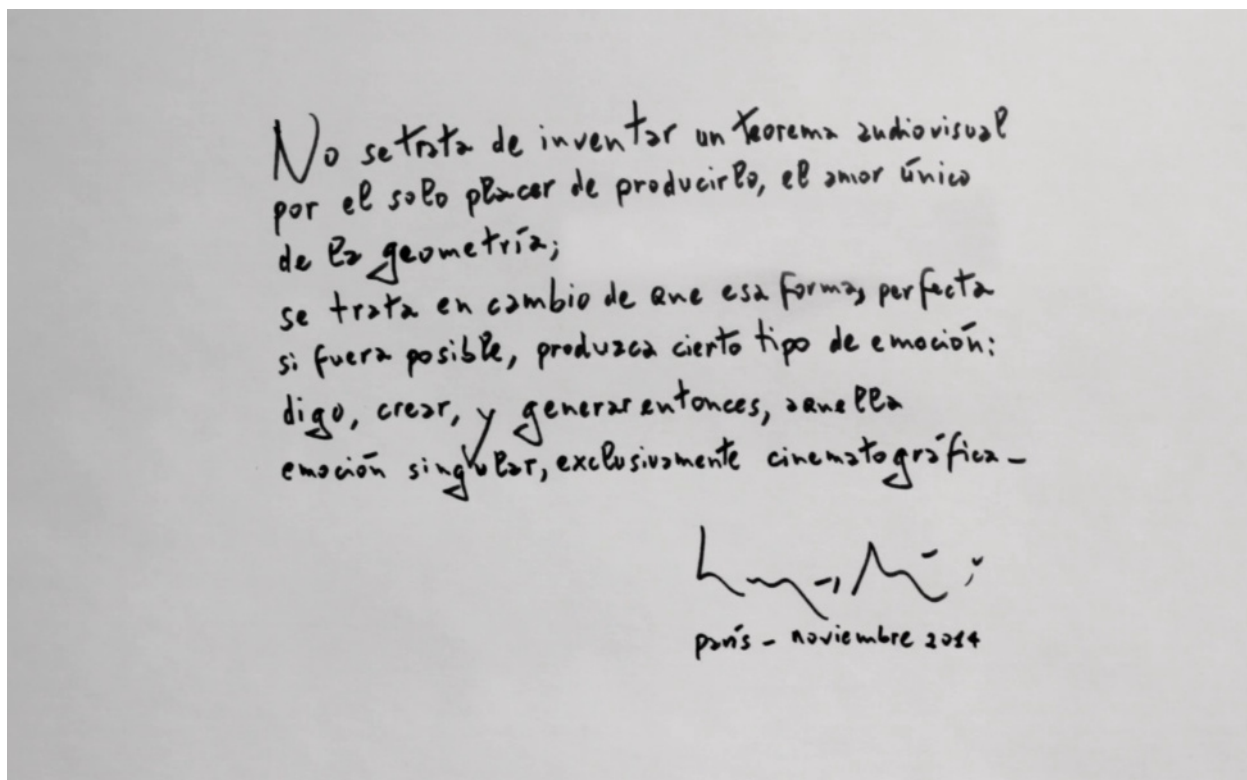


Nous avons mis du temps à trouver la place du théorème dans notre montage et explorer les mails permettait à la fois de revenir à la genèse du *Ciel du Centaure* mais aussi à réfléchir à comment nous dépêtrer avec la forme de notre propre film. En initiant un processus réflexif à partir du théorème, nous avons incorporé la présence de David Oubiña, dont le travail est de penser le cinéma. Ce choix permettait de rouvrir un dialogue et compléter le cycle du *Ciel du Centaure*.

**EB** : Il y a quelque chose d'intéressant qui se joue dans ce dialogue entre Oubiña et Santiago : d'une part, un intellectuel qui peut théoriser de manière à la fois très ouverte et très exhaustive, et de l'autre, un cinéaste qui cherche à faire des films parfaits et pour qui la théorie prend une autre dimension.

« Il ne s'agit pas d'inventer un théorème audiovisuel pour le seul plaisir de le produire, pour l'amour unique de la géométrie ; il s'agit au contraire que de cette forme, parfaite si possible, soit produit un certain type d'émotion : je dis croire et alors générer cette émotion singulière, exclusivement cinématographique. Hugo Santiago, Paris, novembre 2014. »

↓



**D** : Comment avez-vous construit votre place pendant le tournage du *Ciel du Centaure* ?

**EB** : Nous étions le plus souvent derrière la caméra. Ou dans notre coin. Il y avait des moments sur le tournage où nous attendions beaucoup, d'autres où nous étions plus directifs.

**IM** : Au début, Hugo n'avait pas tout à fait confiance en nous car il ne nous connaissait pas. Nous avons alors décidé de lui écrire une lettre. Et il nous a répondu sous forme de télégramme, cet unique mot : « Adelante ! » (« Allez-y ! ») Tout a été plus simple à partir de là.

Quand on tourne un documentaire, on a un objet d'étude, qui peut être une personne ou un groupe, voire une chose. On génère alors une empathie, une sensation de proximité, qui est toujours doublée d'une tension car on filme une personne qui elle vit le fait d'être filmée. Cette tension se maintient tout au long du tournage, pour que chacun reste à sa place, pour qu'il y ait une distance critique.

C'est pour cela que nous avons sciemment cherché à ne pas nous intégrer à l'équipe de tournage du *Ciel du Centaure*. Nous étions une équipe à part, camouflée, des espions avec notre film pour mission. Ce qui, évidemment, n'engageait pas forcément la confiance autour de nous, puisque nous observions et enregistrions en permanence l'équipe travailler dans une chaleur phénoménale, épuisée.



**D : Comment avez-vous choisi les espaces urbains de Paris et Buenos Aires qui apparaissent au montage pendant la lecture des correspondances ?**

**EB :** Certains lieux étaient liés à la géographie personnelle d'Hugo, comme la Place de Clichy, à côté de laquelle il habite. La Rue de Rivoli, nous y sommes retournés en hommage à son film *Les Autres* (1974). Pour d'autres lieux, nous nous y sommes rendus sur invitation d'Hugo, en référence à ses films antérieurs ou à des lieux qu'il fréquente. À Buenos Aires, nous nous sommes intéressés à des sculptures évocatrices et aux lieux de tournage du *Ciel du Centaure*.

**IM :** Avant même d'avoir écrit *Le Ciel du Centaure*, Hugo avait envoyé à Mariano Llinás une liste de lieux où il aimerait filmer à Buenos Aires. Elle nous a aussi beaucoup inspirés. Il y avait l'école de son enfance, la Plaza San Martín, la maison d'un ami... Les plans qui apparaissent pendant la lecture du texte de David Oubiña ont été tournés dans des lieux spécifiques du *Ciel du Centaure*, la nuit, pour chercher une image plus sombre et réelle de Buenos Aires, par-delà la dimension ludique du film d'Hugo.

**EB :** Nous savions que ce choix occasionnerait que nous filmions des personnes qui vivent dans la rue, des situations de vie extrême. À partir du moment où nous allions filmer Buenos Aires de manière documentaire, crue, ces images allaient apparaître dans notre film alors qu'elles sont complètement exclues du *Ciel du Centaure*.



**D : En accompagnant le processus de réalisation du *Ciel du Centaure*, avez-vous eu la sensation de vous rapprocher d'*Invasión* ?**

**IM :** Hugo a décidé d'écrire son film avec Mariano Llinás qui est quelqu'un d'éminemment borgésien. Mariano s'inspire de Borges pour écrire, il connaît par cœur certains de ses textes. Il est le cinéaste contemporain qui se rapproche le plus de Borges dans la manière de faire du cinéma. Cette influence structurante de Borges chez Mariano a construit une profonde affinité dans l'écriture cinématographique qu'il a partagé avec Hugo. Ils discutaient énormément de tous les éléments posés, comme en atteste leur correspondance. En même temps, ils n'ont pas spontanément la même forme d'écriture scénaristique, comme le montre bien un moment où Mariano dit à

Hugo qu'il aime créer des structures et ensuite les peupler, tandis qu'il voit que pour Hugo, il s'agit d'écrire des scènes et les structurer entre elles a posteriori.

**D : Y a-t-il d'autres films de l'histoire du cinéma dont vous auriez aimé accompagner l'intégralité du processus de création ?**

**IM :** L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat des frères Lumière !

**EB :** Oui, mais avec quelle caméra ?!

**IM :** Ou L'Atalante...

**EB :** Ou Le Mécano de la Générale !

**D : Avant de faire ensemble *El Teorema de Santiago*, vous avez chacun réalisé d'autres films, via votre société de production El Rayo Verde. Comment est-elle née et comment fonctionne-t-elle ?**

**IM :** Nous sommes une société de production sans bureaux de production ! J'ai réalisé le premier film de Rayo Verde, *Blaszko I*, sur le travail de peintre Martín Blaszko, en 2008. Puis, il y a eu des courts métrages de Paola Michaels, *Caracoles y diamantes* (2014) et *Los propios recuerdos* (2015).

**EB :** Ignacio a monté mon premier long métrage, *Barroco* (2014). Il a été sélectionné à Cine en Construcción à San Sebastián. Il fallait que mon projet soit accompagné par une structure de production. Et ça a été El Rayo Verde ! Puis, j'ai rejoint Ignacio comme associé.

**IM :** Notre nom vient du film de Rohmer mais, par-delà cette référence, j'aime beaucoup qu'il décrive un phénomène atmosphérique, qui ait trait à ce qui devient soudain visible. On est obligé de créer sa société de production si on veut faire des films de manière indépendante, donc on est obligé de lui donner un nom, mais le nom nous dépasse parfois, prend plus de relief que ce que l'on pensait.

\*\*\*

**D [2021] : Quels événements cinématographiques particuliers a vécu El Rayo Verde depuis 2015 ?**

**IM :** Comme un signe de bon augure de la part d'Hugo, les événements les plus importants de notre société de production à partir de 2015 sont arrivés dans les lieux où *Le Ciel du Centaure* avait précédemment étincelé, là où le Phénix avait aligné les astres. En 2019, Paola Michaels, notre associée du Rayo Verde, a gagné le prix du meilleur court métrage à Biarritz, lequel a par la suite été l'un des films d'ouverture du BAFICI. Cette année, *Fanny Camina* a obtenu le Prix du public dans ce même festival français. Et maintenant, en montrant *El Teorema de Santiago* et *Commentaire sur Les Autres* à la Cinémathèque, en accompagnant la rétrospective intégrale de l'œuvre d'Hugo, nous sommes remplis d'émotion et de joie. Dans un futur proche viendra le deuxième long métrage de fiction d'Estanislao.

**EB :** Pourvu que ce que dit Nacho sur mon deuxième long métrage de fiction arrive réellement bientôt !

**D [2021] : Comment revoyez-vous *El Teorema de Santiago* six ans après l'avoir achevé, maintenant qu'Hugo Santiago n'est plus des nôtres ?**

**IM :** C'est un film pour lequel nous avons beaucoup d'affection. C'est grâce à lui que nous avons pu connaître Hugo et passer beaucoup de temps avec lui. Ce projet a d'abord suscité des attentes incertaines, nous le faisons avec presque rien, juste en filmant un tournage et tout cela a pris de l'importance et est devenu un long métrage projeté de temps à autres et utilisé comme matériel de référence. C'est bien plus que ce que l'on pouvait imaginer. Une autre chose qui s'est passée avec ce film – et nous en étions conscients



avec Estanislao au moment des faits – c'est qu'en plus d'être un documentaire sur Hugo Santiago, c'est aussi un film sur El Pampero Cine et ses manières de faire du cinéma (parfois très différentes de celles d'Hugo).

**EB** : En revoyant *El Teorema de Santiago*, ce que je reconnais avant toute chose, c'est le travail que nous avons réalisé avec Nacho. Nous avons un matériel très vaste que nous pouvions organiser de mille manières. Je crois que nous avons trouvé une structure narrative qui nous a permis de lui donner une forme agile : *El Teorema de Santiago* peut être vu par quelqu'un qui ne sait rien du cinéma et susciter quand même de l'intérêt chez lui. Je crois que ce qui m'étonne le plus, c'est l'humour. Le texte de David Oubiña est taquin et précis à la fois, certains passages que nous avons tournés avec Nacho ont aussi ce ton, nous n'avons pas hésité à montrer Hugo en train de faire une blague à Alejo Moguillansky après avoir passé une heure pour monter deux plans. Je crois que ce qui nous réunit tous, c'est l'humour comme manière de comprendre ce qui arrive. Comme si le film disait « Che, n'oubliez pas, nous sommes Sud-américains, nous pouvons paraître très sérieux, croire que nous avons des opinions raffinées sur Le Cinéma, mais la forme que nous avons de créer une relation avec notre travail et nos compagnons, c'est celle-là. » Je crois que ça, c'est la dimension la plus honnête de notre film.

**D [2021]** : **Quelle trace durable, dans vos projets et désirs cinématographiques, a laissé le fait d'accompagner Hugo Santiago dans le processus de création du *Ciel du Centaure* ?**

**IM** : Peu après avoir terminé *El Teorema de Santiago*, j'ai commencé à travailler sur *Fanny Camina*, un long métrage co-réalisé avec Alfredo Arias (autre argentin qui a émigré en France et qui y a produit quasiment toute son œuvre). C'est un film de fiction en pellicule, presque fantastique, avec un style parfois proche de l'expressionnisme. Au moment de penser la mise en scène pour chaque séquence, je me suis soudain vu imaginer des plans séquences et des mouvements de caméra d'une certaine complexité. Notre film a fini par avoir un style complètement influencé par la manière de filmer d'Hugo !

**EB** : *Fanny Camina* se compose d'un débordement formel qui, je crois, aurait beaucoup plu à Hugo. Les trucages du montage, sur ces plans si soignés, comme si vous étiez en train de faire des courts métrages avant-gardistes des années 20, tout en étant le type de trucages que l'on retrouve dans Flash Gordon et que l'on utilise aussi pour monter les photos d'un voyage de jeunes diplômés, produisent un choc fantastique qui, je le crois, aurait décroché plus d'un sourire à Hugo.

Sur un plan personnel davantage que strictement cinématographique, connaître Hugo a été un luxe. C'était une personne très ouverte et généreuse. Dans sa manière de penser le cinéma en général (je n'ai filmé que des petites choses depuis mes dernières rencontres avec lui), je n'ai pas connu de grands changements. Cette manière de penser le cinéma comme rock symphonique ou comme une musique de chambre qu'avait Hugo, par opposition au fait de le penser comme punk qu'a une partie de notre génération, s'est maintenue.

Ces dernières années, je n'ai pas eu de matériel particulier à lui montrer, un élément concret pour lequel j'aurais pu lui demander conseil. Cela aurait été un bon apprentissage. Il m'est arrivé d'assister à des retours qu'il faisait sur les travaux en cours d'autres cinéastes et il était très précis. Il connaissait très bien le métier et il pouvait voir et expliquer comment améliorer chaque unité qui compose un film. Je me souviens d'une situation en particulier : Nacho était en train de monter *La Mujer de los perros* (2015) de Laura Citarella et Verónica Llinás. C'est un film tourné de manière très intuitive, avec des plans qui vont davantage à la rencontre du naturel d'un moment que le point

de justesse où il doit se terminer, et c'était un aspect que le montage devait résoudre. Hugo, qui avait parlé avec Laura et vu le matériel, a dit à Nacho quelque chose de très simple et très utile, une astuce de vieux renard : une chose qu'il faut prendre en compte est la durée des plans. « Raccourcissez beaucoup certains pour donner toute l'importance que doivent avoir les autres, regardez ce que fait Mizoguchi dans tel film. » Il leur a donné une indication très ponctuelle et précise qui pouvait les aider à résoudre le problème que posait le film qu'ils étaient en train de monter. Cette capacité qu'Hugo avait d'être un *maestro* du métier, je suis passé à côté.



Propos recueillis à Paris en octobre 2015, puis actualisés en 2021 par messages ([2021] indiqué dans ces cas-là), traduits de l'espagnol (Argentine) par Claire Allouche.

# KATIA PASCARIU

## UNE FEMME DANS LA VILLE

*Bad Luck Banging or Loony Porn* se situe au croisement de la question morale et de la question politique : il expose la trajectoire d'une enseignante faisant face à la difficulté de la publication non-consentie sur internet d'une *sextape* la mettant en scène avec son compagnon. Après *Aferim !* (2015) et *Peu importe si l'Histoire nous considère comme des barbares* (2018), Radu Jude livre ici un nouveau portrait psychodramatique de la société roumaine, à la fois urbaine et contemporaine, mais surtout engoncée dans des enjeux mémoriels vivaces. Repoussant un style tragi-comique à son extrême de clairvoyance, il livre une expérience ébouriffante révélant en particulier le talent indiscutable de l'actrice Katia Pascariu. Rencontre avec une actrice lucide et consciente de la valeur politique de l'art.

propos recueillis par **Mathieu Lericq**

### Les femmes en Roumanie

**Débordements** : Une question sur le contexte dans lequel le film a été réalisé : Est-ce que les actrices en Roumanie sont touchées par les problématiques révélées par *#Metoo* ?

Katia Pascariu : Dans leur vie professionnelle, les actrices en Roumanie sont touchées par cela, oui. En revanche, sur l'enjeu de la formulation publique de la problématique du consentement, rien ne se passe vraiment. Elles ressentent que ce n'est pas bien pour elles de s'exprimer. Elles ne sont pas à l'aise. Je crois qu'elles ont un peu peur que cela affecte leur carrière. Mais il y a un troisième problème, peut-être le plus triste : nous ne sommes pas prêtes à reconnaître la situation. Par exemple, je travaille au sein de compagnies indépendantes de théâtre, où la chose se pose différemment. Mais je travaille aussi dans un théâtre traditionnel, un grand théâtre, à Bucarest. Là, le sexisme est partout. C'est tellement la normalité que la plupart des fois où je réagis, car maintenant je suis courageuse et je dis les choses comme elles sont, souvent mes collègues — hommes et femmes — me disent : « Tu exagères, ce n'est qu'une blague. » Et je dois me justifier : « Non, ce n'est pas une blague. » L'exemple est superficiel, mais le problème est structurel. Si on ne l'accepte pas, on nous regarde bizarrement. Si on accepte la standardisation des relations, ça continue. Mais on ne peut pas continuer ainsi. On doit faire quelque chose. La grande difficulté réside dans le fait de reconnaître la situation. C'est aux femmes de mettre les limites. Souvent, les femmes ont peur de dire : « Non. » Être considérée comme « féministe » est quelque chose de négatif. « Lesbienne », encore plus. Quand on refuse, on nous traite de « frustrée ».

**D : Ce sont les arguments que l'on entend en France par les chantages du patriarcat.**

K. P. : *#MeToo*, en tant que mouvement réel, dans le domaine des arts, et dans le pays plus généralement, n'existe pas.

**D : L'une des finalités du mouvement *#MeToo* était notamment d'amener à ce que les hommes ayant commis des abus et des viols soient jugés et condamnés pénalement. Des tels procès ont-ils lieu en Roumanie ?**

K. P. : Oui, il y en a. La situation dans les universités le montre. Pendant des années, dans toutes les universités, les rapports entre les professeurs et les étudiantes étaient marqués par le sexisme, la misogynie et le patriarcat. Presque toutes les femmes, étudiantes et professeures, ont vécu des abus. Il ne s'agit pas tout le temps d'abus physiquement violents. Mais elles ont été victimes d'abus sexuels et verbaux : des regards, des insinuations, des mots déplacés. C'est encore un milieu désagréable. Le milieu académique implique une certaine façon de se regarder soi-même, et cela reste ensuite. Dans les universités de théâtre, par exemple, des professeurs ont été exclus et démis de leur fonction parce que des étudiantes ont affirmé la vérité sur leur expérience. C'est le signe d'un grand changement.

**D : La perspective semble s'élargir. Ce qui est difficile à révéler, c'est à quel point la problématique atteint toutes les classes sociales et l'ensemble des domaines socio-professionnels. Pendant longtemps, on a pensé que cela était réservé aux classes défavorisées, non-éduquées.**

K. P. : Parfois, cela est très difficile de parler dans les familles socialement élevées. L'onde de choc est plus grande. Dans le milieu du théâtre, la misogynie est la normalité : être jugée pour ses caractéristiques physiques en tant que femme, c'était la normalité pendant mes études. C'est terrible pour soi comme personne, en tant que femme ou en tant qu'homme, d'être jugé-e comme cela. Cela n'a rien à voir avec l'art. Cela a impliqué par le passé le choix de corps stéréotypés, une tradition qui se répète. On doit vraiment changer de récit. Même si la Roumanie n'est pas comparable avec les autres pays d'Europe, les choses commencent à changer.





↑ Toutes les images illustrant cet entretien sont issues de *Bad Luck Banging or Loony Porn* (2021) de Radu Jude.

## La capitale roumaine

**D : Le film *Bad Luck Banging or Loony Porn* est ébouriffant. Il bouscule par son propos et par sa forme. Il est composé de trois parties distinctes. Dans la première, le personnage que vous incarnez marche dans les rues de Bucarest. Vous, en tant que citoyenne roumaine, vous arrive-t-il de vous promener, comme cela, dans la ville ?**

K. P. : C'est une question intéressante. Oui, je suis né à Bucarest. Je connais cette ville comme ma poche pour y avoir vécu quarante ans. Radu [Jude] déteste la ville de Bucarest. Son regard, je l'ai trouvé extrêmement négatif au début. Puis, à la suite du tournage, je me suis mise à regarder la ville comme lui. Et maintenant, il y a des choses avec lesquelles je ne suis plus à l'aise. Je trouve que c'est une ville impossible. C'est très triste mais les choses qu'on voit dans le film sont vraies. Le plus grave, c'est l'agressivité qu'on ressent. C'est une ville qui n'est pas adéquate avec les besoins des habitants. C'est un terrain de lutte. Lutte entre les voitures et les passants. Lutte entre les nouveaux riches, circulant en grosses voitures, et les plus pauvres, utilisant les transports en commun. On aurait besoin d'un réseau de transports efficace, mais ce n'est pas le cas. C'est une ville où les inégalités sont criantes.

**D : Dans le film, on voit plutôt le centre-ville. Le paysage urbain qu'on perçoit est relativement homogène.**

K. P. : En vérité, c'est un trajet depuis la périphérie vers le centre. L'architecture du centre diffère en vérité de celle de la périphérie, mais on sent pas cette évolution du fait de la présence des enseignes capitalistes : publicités, logos, immeubles détruits, chantiers, ruines, grandes affiches couvrant les bâtiments, graffitis, etc.

**D : Rade Jude filme la ville de Bucarest d'une manière un peu éloignée, comme s'il plaçait le spectateur face au tumulte urbain. Le personnage que vous jouez s'intègre et agit au milieu de cette faune. Est-ce que cette manière de filmer vous a surpris en tant qu'actrice ?**

K. P. : Il m'a placée dans une situation où je n'avais aucun moyen de me défendre. Je n'avais aucun instrument pour lutter.

**D : Vous voulez dire en tant qu'actrice ?**

K. P. : Comme actrice, comme femme, et comme habitante. Tu es bien chez toi, puis tu es propulsée d'un coup dans le tumulte, dans la bataille. Il n'y a aucun moyen de se cacher. Emi est perçue comme femme dans la ville ; je me suis glissée dans le rôle exprès. Et j'ai découvert à quel point la ville était misogyne. Tout est fait à partir de la hiérarchie patriarcale : les voitures prévalent, les passants n'ont pas d'espace pour marcher, tu dois te défendre lorsque quelqu'un te fait une blague. La ville a une ambiance misogyne au sens large. Le

paradoxe, c'est que chaque personne est à la fois victime et agresseur. Tout le monde participe à cette atmosphère de brutalité.



**D : Le réalisateur décide de filmer deux éléments principaux : vous en train de marcher, et un ensemble d'éléments environnants (publicités, logos, etc.). Il combine, à travers une alternance de plans similaires, la marche et la présence des signes du néo-capitalisme. Est-ce que cette manière de filmer vous a surprise ?**

K. P. : Personnellement, j'ignorais ce qu'il filmait. On m'avait donné des indications précises en termes de trajectoire. À côté de ces indications, l'idée était d'investir le style « cinéma vérité ». On était une petite équipe, presque invisible. Seules les séquences de dialogue étaient prévues. Il m'a donné la chance d'improviser à partir de l'état d'esprit du personnage. En fait, ce qu'on voit, c'est un personnage qui n'a pas l'occasion de penser à ce qui lui arrive, parce qu'elle doit constamment réagir à ce qui se passe autour d'elle. Je savais depuis la lecture du scénario que Radu voulait qu'on voie la ville. La trajectoire d'Emi était décrite un peu comme un prétexte pour se focaliser sur la ville, sur son obscénité.

**D : Cette « obscénité » publicitaire montre quelque chose de la société roumaine actuelle. Mais cela dissimule aussi, car ces publicités sont souvent placées sur des vieux bâtiments. Ça dissimule les façades. Le passé est très présent dans la ville de Bucarest. S'appesantir tant sur la trajectoire d'Emi, tout en pointant l'environnement capitaliste, cela n'est-il pas un moyen pour nous forcer à saisir une épaisseur temporelle, à tenter de comprendre ce qui s'est passé depuis 1989 ?**

K. P. : Oui. La ville de Bucarest se compose de nombreuses strates d'histoire. On peut le voir parce que rien n'est réparé, réarrangé. Il y a quelque chose de documentaire à cet égard. Radu fait cela à tous les niveaux du film : il capte une réalité vécue, c'est pourquoi il a inclus la pandémie dans le film. On peut se demander dans le film ce que cela signifie de vivre dans cette ville, mais aussi comment se comporte la population, comment se construit la culture des gens qui vivent dans une métropole comme ça. On voit parfaitement le temps qui nous sépare de 1989. Tout est là. Les trois décennies sont présentes. On peut même percevoir l'histoire socialiste dans l'architecture. On voit aussi des indices de la période du « Petit Paris ». La situation est très chaotique désormais, il y a quelque chose d'une dégringolade visuelle. Il n'y a aucune règle. Tout cela est révélateur d'une façon de vivre, de penser, de percevoir la ville. Radu était parvenu à capter cela dans le scénario, et je l'ai vu aussi en tant que spectatrice.



## La société roumaine

**D : La deuxième partie du film est construite à la manière d'un dictionnaire. On ne vous voit qu'une fois. La troisième partie décrit un tribunal populaire où votre personnage est jugé par une assemblée de parents qui s'inquiètent du sort de leur progéniture. Est-ce que les divisions sociales dont cette séquence est révélatrice sont selon vous réalistes, ou bien exagérées ?**

K. P. : Si je devais formuler une réponse courte, je dirais que cela est réaliste. Si je pouvais formuler une réponse un peu plus longue, je dirais que le scénario dit parfaitement ce qui se passe, même si Radu a ajouté des éléments liés à la pandémie. *A priori* tout ce qu'on voit est exagéré, mais cette typologie est présente partout. Tu trouveras quelqu'un pour défendre l'armée roumaine, quelqu'un qui parle au nom de l'église, quelqu'un qui est très pudique, quelqu'un qui est agressif avec la victime (souvent une femme). Dès le scénario, tout était écrit comme une sitcom. Radu voulait jouer sur l'absence de liaison logique dans la discussion, comme dans un feuilleton. En Roumain, on dit qu'on a placé ces éléments « avec les mains », ajoutés de façon non-naturelle. J'ai trouvé cette démarche intelligente parce que cela révèle que ce tribunal populaire est réuni pour parler d'un sujet, et cela engage moins un dialogue qu'un monologue. Toutes les deux minutes, on soulève un nouveau sujet. Il n'y a pas vraiment de débat. Personne ne change d'avis. Il ne s'agit que de monologues juxtaposés. Radu a voulu le filmer d'une manière grotesque. Mais les paroles sont réalistes. Et, pour avoir fait des débats sur le film dans de nombreux endroits, les typologies semblent dépasser largement le contexte roumain.

**D : Assez rapidement dans la discussion, l'enjeu de la sextape est placé d'ailleurs au second plan : l'enjeu devient l'éducation dans son ensemble et ce qu'on entend par là. Les parents d'élèves semblent profiter de ce moment pour parler d'autres sujets, comme la légitimité d'Emi à évoquer la poésie érotique de Mihai Eminescu ou la participation des Roumains à la Shoah, etc. Les parents se mêlent aux politiques éducatives, révélant comment les élans conservateurs tentent de criminaliser le discours historique, ou de donner une version très spécifique de l'histoire. Au nom d'un refus du « wokisme »... Ce sont les arguments basique de l'extrême droite dans le monde entier.**

K. P. : Ce qui est spécifique à la Roumanie, c'est que les *talk shows* sont très similaires à ce qu'on voit dans le film. Il semblerait que dans d'autres pays, on peut avoir un débat d'idées. À la fin du film, d'ailleurs, il y a une blague là-dessus quand un personnage dit : « Retournons aux débats d'idées ! ». Mais la séquence ne relève pas du tout d'un débat d'idées. Nous ne sommes pas capables d'avoir un



dialogue public, tout comme il est impossible d'avoir une discussion dans un contexte privé. Tout est de l'ordre de l'adversité.

**D : Ce qu'on peut voir dans le film relève pourtant d'une parole « très libérée ». Or, le contenu de la parole elle-même se rapporte toujours à une limitation morale. C'est comme si la « libération » de la parole était proportionnelle à la « moralisation » dont est empreint le discours.**

K. P. : Oui. C'est comme si après trente ans de transition postcommuniste, nous n'avons pas compris ce que veut dire la liberté d'expression. Dans la rue, on a une liberté d'agression au niveau langagier. Tu as la liberté de dire tout est n'importe quoi à n'importe qui. Les gens en profitent. C'est un besoin, et je le comprends. Mais ce besoin de s'exprimer, il dure dans le temps. On a eu le temps d'en finir avec cela. En France, il semblerait que les gens soient plus polis, on ne sait pas vraiment ce qu'ils pensent. En Roumanie, tu te trouves souvent dans la situation où tu dis « bonjour » à quelqu'un et cinq minutes plus tard, tu lui dis les pires horreurs, alors même que tu connais à peine cette personne. Pour Radu, il était important d'inscrire son film dans un milieu pédagogique, car lorsque les gens parlent de l'avenir de leurs enfants, au nom de l'éducation, ils se permettent absolument tout. Sous prétexte que c'est une cause importante. C'est presque comme s'ils parlaient au nom de Dieu. Choisir cette situation permettait de voir ce que les personnes peuvent dire, sans limite.

**D : Un tel tournage, que cela soit celui de la sextape elle-même, ou bien des autres parties du film. Comment vous êtes-vous préparée, physiquement et mentalement ?**

K. P. : Radu savait que j'avais travaillé dans le milieu du théâtre éducationnel. J'ai une vision de ce qui se passe dans les milieux pédagogiques en Roumanie. J'ai également beaucoup travaillé dans des compagnies qui faisaient des tournées dans les écoles. Je suis à l'aise dans ce milieu. J'ai connu beaucoup d'institutrices, d'enseignants. En me préparant au rôle, je n'ai pas pensé à une personne en particulier, mais j'ai réuni des éléments fondamentaux. Emi est une enseignante passionnée qui aime son métier. J'ai pensé aux choses les plus typiques pour une enseignante : être à l'aise devant un groupe, parler de façon claire, expliquer les choses d'une certaine manière.

**D : Si l'on ne prend en compte que la dernière séquence, il semble que votre personnage est à bout de nerfs et que cela doit engager une présence physique et psychique particulière. Je pense aussi aux combats auxquels vous vous livrés. Comment vous êtes-vous préparée à cette séquence ?**

K. P. : Les répétitions de la dernière séquence, en ce qui concerne le tribunal populaire, ont eu lieu en visioconférence. Pendant cette préparation, je suis entrée en « empathie » avec Emi, tout en essayant de me glisser dans mon rôle en tant qu'actrice. Et c'était la première fois, puisque c'était mon premier rôle important au cinéma. J'ai essayé d'utiliser le fait d'être seul face à un groupe. Pour Radu, je devais faire attention à deux choses : premièrement, c'est un personnage qui ne fait que réagir, elle n'a pas l'occasion d'être meneuse ou provocatrice. Deuxièmement, Emi n'est pas une victime, elle se pose des questions par rapport à ce qu'on lui « jette » à la figure. Il fallait plus généralement que le personnage puisse être assez complexe pour que les trois « fins » soient crédibles. En ce qui concerne le combat final, on a travaillé avec un coach pendant quelque temps. Il y avait une doublure pour chacune des deux actrices impliquées dans le combat. Finalement, pour le combat, on a utilisé seulement la doublure de ma partenaire, et j'ai joué mon rôle pour de vrai.



## Le cinéma roumain

**D : Il s'agit de votre premier grand rôle. Et j'aimerais savoir si vous avez suivi, même dans l'ombre, l'évolution de la « Nouvelle Vague roumaine », qui est l'un des mouvements les plus intéressants du cinéma actuel. L'une des caractéristiques de ce mouvement est d'avoir lu à nouveaux frais le passé communiste, et en particulier à partir du point de vue des femmes. Par ailleurs, c'est de la Roumanie contemporaine dont il est question de plus en plus. Avec Radu Jude, il y a une rupture pourtant avec les cinéastes précédents : on sort totalement du régime tragique et du régime dramatique exclusif pour aborder plutôt les choses d'une manière double, à la fois tragique et comique. Quel regard posez-vous sur cette évolution ?**

K. P. : J'ai suivi l'évolution du cinéma roumain en tant que spectatrice. Au-delà des réalisateurs, il y a aussi des cinéastes femmes que j'aime beaucoup : Adina Pintilie et Ivana Mladenović. Radu Jude était l'un de mes cinéastes préférés. Lorsque j'ai commencé à jouer les rôles pour le théâtre, j'ai pensé que l'industrie cinématographique fonctionnait bien, et à la télévision aussi. Mais ce n'est pas le cas. Et cela n'est pas forcément négatif. Par exemple, cette situation impacte la manière dont les cinéastes rencontrent les actrices et les acteurs : il n'y a pas d'argent, donc il n'y pas d'agents. Il y a seulement des castings. Mais je n'en fais pas beaucoup. J'avais envie de faire du cinéma, mais je suis quelqu'un de très attentif aux projets auxquels je collabore. Je suis également très engagée au théâtre, donc j'ai peu de temps. Radu fait partie de ces cinéastes qui s'intéressent au théâtre, qui viennent voir les comédiens. Il était intéressé par le théâtre que je fais, un théâtre souvent politique. Si l'on croit à l'extérieur du pays que le cinéma roumain est bon, personnellement je vois que sur une vingtaine de longs métrages produits, seulement deux sont bons. Parfois il y en a cinq. Des films qui comptent. Le reste, ce n'est rien.

**D : Deux films sur dix, c'est une énorme proportion ! (Rires.) Plus sérieusement, dans l'avenir, vous vous voyez plutôt poursuivre vos activités au théâtre ou bien vous impliquer davantage dans le cinéma aussi ?**

K. P. : J'aimerais faire les deux. Si je fais du cinéma, je me concentrerai sur des projets qui me semblent importants. Après ce film, la collaboration avec Radu se poursuivra peut-être. Lorsqu'on fait le métier d'actrice, on est suspendu au désir des réalisateurs ou des metteurs en scène. J'ai des désirs, mais je ne peux pas gérer totalement les projets. J'ai besoin de quelqu'un qui initie les choses !

Propos recueillis le 13 décembre 2021 à l'hôtel Taylor (Paris).



*Retratos de Identificação (2014)*

© Anita Leandro



1214'

**RECHERCHE**



# RÉSISTANCES ET LUTTES DES FEMMES

MÉMOIRE DE LA DICTATURE DANS LE  
CINÉMA BRÉSILIEN CONTEMPORAIN

« C'est plus important de comprendre que de se souvenir même si  
pour comprendre il faut se souvenir. »  
Beatriz Sarlo, *Tiempo Pasado*

---

La Cinémathèque de São Paulo est encore en braises suite à l'incendie qui, dans la nuit du 29 juillet 2021, détruisit une partie de la mémoire audiovisuelle brésilienne et latino-américaine. Le contexte politique est sans cesse explosif sous la présidence de Jair Bolsonaro qui honore la dictature militaire et ses tortionnaires. Et des mouvements de résistances se font constamment entendre, résonnant avec force dans la société brésilienne contemporaine. Et parmi ces mouvements de résistance, la transmission de la mémoire de la dictature qui a agité le pays entre 1964 et 1985 s'impose de plus en plus urgente, souvent manipulée, empêchée ou réduite au silence. Certain·e·s réalisateur·trice·s brésilien·ne·s s'engagent alors contre ce qui fut considéré par beaucoup comme un « *memoricídio* », un mémoricide, et tentent, par le biais de l'œil-caméra, de réparer les silences de l'histoire. La réalisatrice Flavia Castro fait justement part de cette urgence de la réalisation d'un travail de mémoire à échelle collective dans un pays où ce travail n'a jamais été réellement mené, comme cela a pu être fait en Argentine ou en Uruguay, lors d'un entretien à propos de son très beau film, *Deslembro* – néologisme emprunté à Fernando Pessoa que l'on peut traduire par « Je me désouviens ». Ce film raconte les réminiscences d'une adolescente, Joana, qui quitte la France pour retourner au Brésil après les lois d'amnistie de 1979. Joana ne cesse de se dé-souvenir et de se re-souvenir pour reconstruire son histoire, l'histoire de son père disparu pendant la dictature militaire et l'histoire de son pays.

écrit par Aurelia Piletitch

---

« Il devient plus urgent que jamais de se souvenir de notre histoire, de faire un travail de mémoire. Il faut résister et réagir au déni de l'histoire, qui a été fait par Bolsonaro et par tant de personnes qui disent que "la dictature a été bonne" et louent les tortionnaires. Il faut réfuter : je pense que *Deslembro* parle aussi d'un manque de mémoire collective. Nous devons suivre. Se souvenir, créer [1]. »

[1] Entretien avec Flavia Castro, « *Deslembro* : "Brasil não fez trabalho político de memória" », propos recueillis par Luísa Pécora, *Mulher do cinema*, juin 2019.



← *Deslembro* (2018)  
Flavia Castro

La dictature militaire brésilienne, violente et répressive, est marquée par une multiplicité de crimes d'État et de disparitions ayant laissé des séquelles, des cicatrices et des traumatismes dans la société brésilienne post-dictatoriale. Ce n'est que dans les années 2000 que le Brésil fait face à la résurgence et au (re)surgissement d'une mémoire enfouie, d'une mémoire cachée, d'une mémoire souterraine longtemps reléguée en hors champ : celle des victimes, témoins et torturé-e-s pendant les années de la dictature. Sonnant comme un après-coup et impulsés par la tardive mise en place de plusieurs mesures étatiques et gouvernementales comme la Loi des Disparus [2], la Loi de Réparation [3] et la Commission Nationale de la Vérité [4], témoignages et récits se multiplient. On assiste à l'émergence d'un certain nombre de documentaires et de fictions sur ces thématiques. Pour combattre ce « véritable Alzheimer national [5] », des films cherchent à ouvrir les yeux de l'observateur-riche, à dépoussiérer les archives pour voir et entendre les agents historiques et les témoins, notamment dans un contexte où l'on peut parler d'une véritable bataille des mémoires à propos de la dictature militaire. On remarque une véritable récurrence de films réalisés par des femmes dans les années 2000 ayant pour thématique la mémoire de la dictature, et cet article vise à en présenter quelques-uns.

En construisant un pont entre mémoire individuelle et mémoire collective, entre micro-histoire et macro-histoire, entre passé et présent, ces films cherchent à faire voir l'invisible (ou l'invisibilité) et à faire entendre l'inaudible pour combler les lacunes d'une histoire tumultueuse, dont les pages ont été laissées blanches ou même réécrites. En mettant en lumière ces films qui portent intrinsèquement la puissance de regards exclusivement féminins, cet article entend dessiner l'esquisse d'une réflexion autour des moyens par lesquels ces réalisatrices écrivent l'histoire, en utilisant un langage cinématographique, documentaire, politique et parfois poétique. Ce qui m'amène donc à me questionner sur les nouvelles voies arpentées par des réalisatrices brésiliennes contemporaines qui cherchent à mettre en valeur les trajectoires des militants, mais surtout des militantes, qui ont lutté contre la dictature militaire et dont les parcours et l'histoire sont souvent doublement invisibilisés, encore plus en proie à l'effacement et à l'oubli parce qu'elles sont des femmes.

## Réparer les silences de l'histoire : témoigner et (re)construire, créer et résister

À contre-courant des discours officiels, certaines réalisatrices s'imposent avec des films qui font entendre des voix nouvelles, celles de témoins qui racontent les hors champs de l'histoire. Les témoins et victimes ne cessent de dénoncer le silence, les silences, de l'histoire

[2] En 1995, avec la loi n°9 140 connue sous le nom de la Loi des Disparus, le gouvernement brésilien s'est engagé à indemniser les victimes, reconnaissant par-là l'implication de l'Etat et des agents de sécurité dans les décès et les disparitions, mais excluant toute sanction juridique.

[3] En 2002, la Loi de Réparation (loi n° 10 559) a élargi cette perspective en réglementant les possibilités d'indemnisation de tous les Brésiliens persécutés par la dictature militaire.

[4] La Commission Nationale de la Vérité (CNV) a été instituée au Brésil par une loi adoptée par le Congrès en novembre 2011 et a été créée par Dilma Rousseff, alors qu'elle était présidente du Brésil, pour enquêter sur les violations des droits de l'homme commises par des « fonctionnaires et des personnes à leur service, avec le soutien de l'Etat » particulièrement les violations commises durant la dictature militaire. Entre mai 2012 et décembre 2014, la CNV a effectué un important travail de recherche en examinant et en mettant au jour l'existence et l'ampleur des violations graves des droits humains telles que les arrestations illégales, la torture, les exécutions, les disparitions forcées et la dissimulation de cadavres.

[5] Bernardo Kucinski, K. Relato de uma busca, cité par Florence Godeau in « Une fiction mémorielle post-traumatique sous l'égide de Franz Kafka. K. Relato de uma busca (2011) de Bernardo Kucinski », in Maria de Conceição Coelho Ferreira (dir.), *Constructions comparées de la mémoire, littérature et cinéma post-traumatiques des années 1980 à nos jours*, Paris : Hermann, 2018, p.175.

de la dictature militaire brésilienne dans une société dont certaines autorités tentent d'en contrôler la mémoire. Dans les films de Lúcia Murat, *Que bom te ver viva – Que c'est bon de te voir vivante* – (1989) et de Susana Lira, *Torre das Donzelas – La Tour des demoiselles* – (2019), des ex-militantes et ex-prisonnières racontent leurs expériences en proie au traumatisme et à la souffrance qui les hantent. *Que bom te ver viva* donne la parole à huit femmes qui racontent les actes de torture qu'elles ont subis, commis par les agents de la dictature tout en retranscrivant leurs douleurs, leurs émotions, leurs sensations et leurs cicatrices et blessures à jamais ouvertes, et comme l'exprime très bien l'une d'entre elle : « Je pense qu'il y a un grand silence (...) je pense qu'il y a un silence sur comment les personnes qui ont été torturées font face à ça dans leur esprit, comment tu te sens face à la torture. »

Ce film se construit par une alternance entre les témoignages de chacune des femmes et les tirades de l'actrice interprétée par Ines Ravache – qu'on peut considérer comme un alter-ego de la réalisatrice, elle-même victime de la torture sous la dictature – provoquant le spectateur en s'adressant à la caméra comme si elle parlait à son tortionnaire. Ses monologues sont en écho aux paroles de chacune des femmes qui se demandent constamment « Qui va aller voir un film sur la torture ? » et « Pourquoi ce silence ? ». Rompre avec le silence et l'indifférence pour « que l'on ne considère pas cette expérience comme quelque chose sans signification, comme si cela avait été "en vain" [6] » : « Rompre le silence ce n'est pas dire "j'ai été victime"... Non. Rompre le silence, c'est une manière de dénoncer la barbarie dont la dictature s'est rendue coupable. » Mais cette rupture de l'indifférence se révèle compliquée, ce sur quoi le personnage interprété par Ines Ravache s'insurge constamment : « Un jour j'écrirai un livre. Je me demande s'ils me laisseront parler. Combien de temps j'aurais à baisser mes yeux quand la torture est mentionnée ? » Maria Luiza G. Rosa et Rosalinda, toutes deux arrêtées et torturées pendant la dictature, quand elles prennent la parole dans *Que bom te ver viva*, ne cessent de souligner le manque d'interlocuteur-riche-s et leur difficulté quant à parler de la torture, même dans des cercles très intimes, liée au manque d'espace de prise de la parole mais aussi à la puissance et à la violence du traumatisme. L'acheminement de l'histoire peut donc émerger par le biais de dispositifs de mise en scène qui s'ancrent dans le temps et l'espace. Dans *Que bom te ver viva*, la construction narrative du documentaire prend la forme d'un pont entre passé et présent, le passé venant constamment hanter le présent, les expériences passées laissant leurs traces et traumatismes dans le présent. Aux monologues d'Ines Ravache et aux témoignages se superposent des photographies ou images du passé (souvent d'ailleurs des barreaux de prison ou des titres de journaux) en noir et blanc qui viennent ponctuer le récits. Les images du présent, souvent colorées, sont gangrenées par la noirceur du passé. Le passé et ses traumatismes, les traces de ces expériences douloureuses, viennent hanter l'image cinématographique elle-même.

« La première de *Que bom te ver viva* a été très profonde émotionnellement non seulement pour moi mais pour tous ceux qui ont participé au film, c'était une sensation très agréable, pour la première fois après tant de violence, nous pouvions parler [7]. »

*Torre das Donzelas*, réalisé par Susana Lira en 2014, permet la reconstruction, la reconstitution et la réparation tant physique que verbale de cette mémoire longtemps détruite et réduite en cendres en reconstruisant la tour de Tiradentes, surnommée « la tour des demoiselles », dans laquelle de nombreuses femmes ont été arrêtées et torturées (dont l'ex-présidente Dilma Rousseff), complètement détruite en 1972 : « Et ça veut dire quoi détruire cette prison ? C'est une manière d'effacer cette mémoire. Les actions pour réduire au

[6] Janaina de Almeida Teles, « Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por « verdade et justiça » no Brasil », *In O que resta da ditadura*, dirigé par Edson Teles et Vladimir Pinheiro Safatle, p.253-298. São Paulo : Boitempo, 2010.

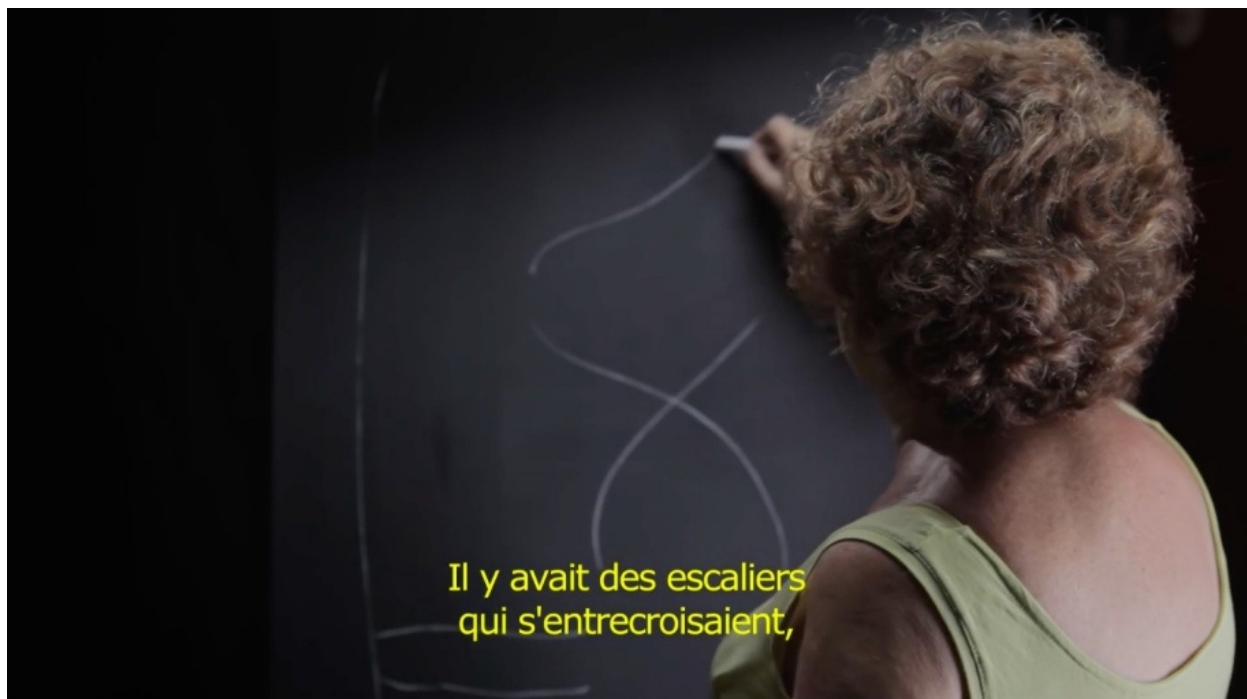
[7] Entretien avec Lucia Murat in Lucia Nagib ; *O cinema da retomada : depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*, São Paulo : Ed. 34, 2002, p.324, cité par Danielle Tega, « Mulheres em foco : construções cinematográficas : Brasileiras da participação política feminina », São Paulo : Cultura Acadêmica, 2010, p.57.



silence toute cette histoire, elles sont déjà à l'œuvre. » Par leurs souvenirs et leurs paroles, par les dessins et les plans de la structure même de la prison d'après leurs réminiscences (Fig. 1), cet espace dans lequel elles ont été enfermées peut refaire surface. Le film devient un véritable acheminement, un exercice mémoriel intime et collectif pour ces femmes, ré-arpentant cet espace reconstitué quarante-cinq ans après. (Re)créer cet espace vise donc à lutter contre le système politique d'effacement en lui donnant un nouveau sens d'un point de vue cinématographique.

FIG. 1 :  
*Torre Das Donzelas* (2018)  
Susana Lira

↓



Ce film est d'ailleurs pensé comme un triptyque, qui peut plonger le spectateur dans un espace-temps particulier, et le fait traverser constamment un pont entre passé, présent et futur, en tentant, d'une certaine manière, de rompre « l'inachèvement du passé ». On assiste à une alternance entre des scènes d'entretien sur fond sombre, des scènes où certaines de ces femmes ré-arpentent les murs de cette prison reconstituée, et d'autres scènes où de jeunes actrices rejouent les expériences d'antan de ces femmes au rythme de leurs récits et de leurs souvenirs. (Fig. 2 et 3)

FIG. 2 et 3 :  
*Retratos de Identificação* (2014)  
Anita Leandro

↓



Ce film, qui s'inscrit dans la filiation des nouvelles façons de filmer propres aux documentaires latino-américains contemporains, avance sur le mode d'une hybridation entre documentaire et fiction, du déplacement et d'une certaine « profanation des dispositifs [8] ». La reconstruction de cette prison passe non seulement par la reconstitution de l'enceinte de ses murs mais aussi par la réapparition de tout ce qui l'habitait – objets, meubles, outils, effets personnels –, devenant de véritables vestiges du passé, témoignant par eux-mêmes face à la caméra.

[8] Giorgio Agamben, *Profanations*, Payot et Rivages, Paris, 2006.

« Reconstruire est douloureux, mais c'est important. S'il y a bien une chose qu'on peut faire au cinéma, c'est reconstruire les choses et la reconstruction du sens et de l'espace était très importante pour résister à cet effacement de la mémoire de la dictature [9] ».

Rompre avec le silence, c'est dénoncer le passé, mais aussi résister au présent, et certaines des femmes qui témoignent ont accepté de parler assez tardivement au vu du contexte contemporain brésilien qui laissait planer le spectre de la dictature. Elles ont également refusé, par exemple, de révéler dans le film certaines des tactiques par lesquelles elles résistaient de l'intérieur même de la tour, dans le cas où de telles expériences se reproduiraient. C'est aussi en ce sens que la réalisatrice fait part de son désir que le film soit vu : « Je veux qu'il (le film) soit vu. En ce moment, quand ils veulent à nouveau effacer la mémoire, on veut apporter un peu plus de vérité à travers le cinéma et que le public puisse réfléchir un peu plus sur notre histoire [10]. »

[9] Entretien avec Susana Lira à propos de *Torre das Donzelas*, « *Torre das Donzelas* : la résilience des femmes en période de répression de la dictature », *Brasil de Fatores*, RS, 28 octobre 2019.

[10] Entretien avec Susana Lira, « *Torre Das Donzelas est une invitation à la résistance* », propos recueillis par Elcio Ramalho, *RFI*, avril 2019.

### **Absence et preuve des crimes, les silences et les lapsus de l'histoire**

L'accès aux archives de la dictature pose véritablement problème : beaucoup de documents ont été détruits, dissimulés et laissés totalement à l'abandon, à la détérioration, à l'oubli ou même à la manipulation. C'est notamment cette absence de documents et d'archives à laquelle se confronte Flavia Castro tout au long de son « Journal d'une recherche » (traduction littérale du titre brésilien *Diário de uma busca* dont la traduction française est *Lettres et Révolutions*, 2010), documentaire qui se construit comme une (en)quête sur les circonstances mystérieuses – et dissimulées – de la mort de son père, Celso Alfonso Gay de Castro, tué dans l'appartement d'un allemand (au sein duquel ont été retrouvés des uniformes nazis) en 1984. Ce film est construit par des relations épistolaires qu'entretenaient son père avec sa famille, ses proches, ses camarades de lutte, à partir de ses propres mots qui rythment le film et le retour de la réalisatrice sur les traces et les lieux de son passé et par différents témoignages de ses proches mais aussi d'enquêteurs, de journalistes et même de policiers et militaires (Flavia Castro s'entretient notamment avec Mafra, policier qui travaillait sur l'affaire de l'arrestation de Celso Castro). Entre dissimulations et mystères, entre mensonges et récits intimes, la quête de Flavia se heurte bien souvent à l'absence de documents, de preuves et aux silences de l'histoire, à la confrontation à des versions qui s'opposent, comme l'alerte d'ailleurs par exemple Jorge Waithers (le premier journaliste à être arrivé sur les lieux), « Fais attention à Mafra, il était du DOPS (Délégations ou Départements de l'ordre politique et social - soit la police politique, ndlr) pendant la dictature. Il risque de te raconter les choses autrement (...) Fais attention à toi, tu es peut-être à la recherche de quelque chose qui n'existe pas. » En enquêtant, elle découvre que les photographies de l'état des lieux lors de l'arrestation n'existent pas, autant de preuves évanouies. C'est le frère de la réalisatrice, Joca, qui souligne d'ailleurs qu'il y a, selon lui, beaucoup de failles dans son enquête, ce à quoi elle rétorque : « Bien sûr qu'il y a des failles, je ne fais pas une enquête de police, je fais un film ». *Diário de uma busca* est surtout une quête identitaire, personnelle où la réalisatrice part à la recherche d'un père disparu, d'une histoire perdue. C'est une itinérance politique et poétique où les lieux et les objets du passé deviennent eux-mêmes des témoins et des vestiges, portant en eux la trace des habitudes perdues et des souvenirs entravés, entrelacés des témoignages dont la puissance émotionnelle éclate tout au long du documentaire et où le montage explose avec l'histoire.

La chercheuse et réalisatrice Anita Leandro a réalisé un film très intéressant sur la question des archives de la dictature en travaillant à

partir d'archives photographiques prises par les policiers d'un groupe de militant·e·s qui ont été arrêté·e·s : Chael Schreier, Roberto Espinosa, Dora (Maria Auxiliadora) et Reinaldo Guanary. *Retratos de Identificação* (*Photos d'identification*, 2014) met en lumière l'histoire et les trajectoires de ce groupe de militant·e·s, qu'elle raconte par le biais d'une confrontation directe entre les témoins encore vivants et les archives photographiques afin de « rendre ces histoires connues et sortir de l'oubli la double histoire de l'assassinat du militant Chael Schreier sous la torture et du suicide de Maria Auxiliadora Lara Barcelos (Dora) durant son exil en Allemagne [11] ». Lors de mon entretien avec la réalisatrice, elle m'a expliqué qu'elle a pu avoir accès aux archives supérieures du tribunal militaire et aux archives de la police de Rio (qui ne sont aujourd'hui plus accessibles) dès lors que son film était soutenu par le projet Marcas da memoria. Mais une grande partie des archives est laissée à l'abandon et à la détérioration. Elle a tenté de trouver pendant deux ans des images et documents de la médecine légale du dossier complet du corps de Chael, auxquels les archivistes ont refusé de lui donner accès. Ce n'est qu'au bout d'une année de menaces en utilisant la loi d'accès aux archives qu'ils ont répondu en soutenant que les documents et photographies courant jusqu'en 1969 (bizarrement l'année où il y a eu le plus de morts) avaient un aspect « gluant », qu'ils étaient détériorés suite à une inondation.

Elle se plonge alors dans les archives à sa portée, les retravaille, les remonte, les recadre, les juxtapose pour les faire elles-même témoigner : « à la voix inaudible des morts contenu dans les documents, se joint le souvenir défaillant des vivants et les silences de leur mémoire traumatique que le dispositif de filmage rend sensibles [12] » par une action synchrone. En travaillant et remontant les photographies, par un passage du positif au négatif, puis du négatif au positif (Fig. 4, 5 et 6), la réalisatrice a fait émerger la valeur probatoire cachée de ces documents, qui démentent la version officielle selon laquelle Chael se serait blessé lors de son arrestation, ce qui aurait causé sa mort. En effet, sur les photographies transmises par les policiers, le haut du corps de Chael a été coupé pour correspondre au récit du document produit par l'un de ses meurtriers, Celso Lauria (qui ne s'est d'ailleurs jamais rendu à la convocation de l'audience de la Commission Nationale de la vérité du 24 janvier 2014). « Ces photos sont aujourd'hui la preuve des violences et des crimes perpétrés par les militaires et la police civile [13]. »

[11] Anita Leandro, « Entre absence d'images et preuves de crime. Sur le montage des images de l'histoire », *Savoirs en prismes*, n°09, janvier 2019, p.59-76.

[12] Ibid.

[13] Ibid.



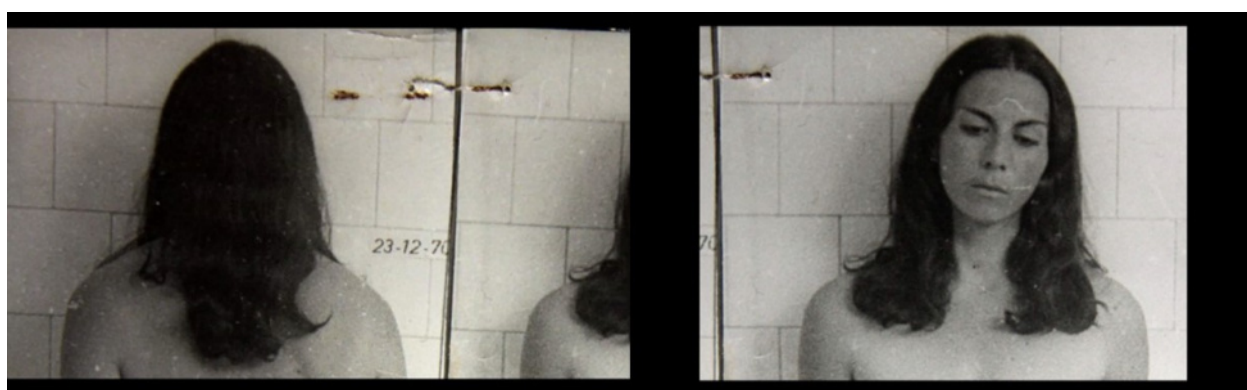
↑ FIG. 4, 5 et 6 : *Retratos de Identificação* (2014) Anita Leandro

Anita Leandro a également réalisé un véritable travail de montage et de cadrage en réfléchissant aux moyens et aux possibilités qu'elle avait pour montrer les photographies de Dora. Elle s'est donc demandée : « comment montrer l'image d'une femme nue, trente-huit ans après sa mort sans une parole qui l'autorise ? [14] ». Bien qu'ayant obtenu l'accord de la famille de Dora, elle a choisi de recadrer les photographies pour ne pas la montrer nue, ce qui, selon elle, aurait « pu revenir à perpétuer le geste de l'appareil de répression, car ce dénuement servait surtout à rabaisser les prisonniers », et surtout les prisonnières dès lors que les tortures sexuelles subies par les femmes étaient beaucoup plus violentes, infligées par des tortionnaires exclusivement masculins. Anita Leandro

[14] Ibid.



a donc choisi de recadrer les photographies de Dora (Fig. 7 et 8) en se focalisant sur certains détails de son corps, où on peut remarquer son épaule recourbée, ses lèvres crispées, ses yeux baissés, tentant d'éviter l'objectif, comme la marque d'un refus. Ces photographies sont entremêlées de témoignages oraux de Dora qu'elle cite des premiers films à dénoncer la torture au Brésil (après *On vous parle du Brésil : Tortures*, réalisé par Chris Marker en 1969) : *Brazil : a Report on Torture* réalisé par Saul Landau et Haskell Wexler et *Nos es hora de llorar* de Pedro Chaskel et Luiz Alberto Sanz, datant tous deux de 1971 lors de l'exil de Dora au Chili. Les témoignages oraux de 1971 – soit cinq ans avant son suicide en 1976 – où elle raconte les tortures et les sévices sexuels, montés avec les photographies de Dora datant de 1970, créent un effet d'anachronisme. Afin de l'éviter, et pour que les photographies de Dora ne deviennent pas des sortes d'illustrations de sa parole, Anita Leandro fait apparaître (Fig. 7) la date de la photographie au fond du cadre, clarifiant ses sources et rendant visibles des éléments historiques précis.



↑ FIG. 7 :  
*Retratos de Identificação* (2014)  
Anita Leandro

### Les "héroïnes de cette histoire"

Un très récent ouvrage cherche à mettre en avant les histoires et les trajectoires des femmes qui ont joué un rôle dans la résistance à la dictature militaire : *Les héroïnes de cette histoire. Femmes en quête de justice pour les familles disparues pendant la dictature*. Le livre entend « rendre hommage aux actrices de la résistance qui ont lutté contre la dictature brésilienne de 1964 à 1985. Elles se battent pour la mémoire [15] », pour reprendre le titre d'un article au sujet de ce projet. Ce dernier est porté par l'institut Vladimir Herzog, du nom du journaliste dont l'assassinat par l'armée brésilienne a été dissimulé, maquillé en suicide en 1975. Sa femme, Clarisse Herzog s'est battue pour contester la version officielle du décès de son mari et est l'une des héroïnes de ce livre, parmi les récits de quatorze autres femmes souvent victimes de torture et de sévices sexuels et sexistes. Ces récits deviennent de plus en plus urgents, d'autant plus que ces femmes qui se sont levées contre la dictature sont souvent considérées comme « femmes de » ou « sœurs de » et bien souvent anonymisées – « il était grand temps de leur accorder la place qu'elles méritaient dans l'Histoire ; celle d'héroïnes. C'était notre but [16] », peut-on lire. C'est ce même but que poursuivent certaines des réalisatrices en luttant contre cette invisibilisation des luttes des femmes par le cinéma comme Susana Lira, la réalisatrice de *Torre Das Donzelas*, qui affirme que : « Les sociétés patriarcales et sexistes ont tendance à privilégier les hommes, surtout lorsqu'il s'agit d'un point de vue héroïque [17]. »

La lutte des femmes pour la démocratisation et pour la fin de la dictature est une composante importante de l'Histoire brésilienne. En effet c'est la lutte des femmes qui est à l'origine de l'amnistie de 1979, puisque le premier comité fut le comité des mouvements de femmes pour l'amnistie avant d'avoir été le comité brésilien. Un film récent met

[15] Fernanda Canofre, « Un nouvel ouvrage rend hommage aux actrices de la résistance qui ont lutté contre la dictature brésilienne de 1964 à 1985. Elles se battent pour préserver la mémoire et la vérité », suivi d'un entretien avec Tatiana Merlino, traduit par Louise Sere, *Global Voice*, octobre 2020.

[16] Ibid.

[17] Annie Castro, « Elles ont inauguré le combat pour la démocratie : un documentaire retrace l'histoire des femmes emprisonnées pendant la dictature », *Sul 21*, 2019.

d'ailleurs très bien en lumière cette lutte, *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil – Je te dois une lettre sur le Brésil* (2019) – de Carol Benjamin, dans lequel la réalisatrice parle de sa grand-mère, qui a participé dès l'origine à cette lutte pour l'amnistie. Si les recherches s'intensifient et que des groupes de chercheuses et de chercheurs travaillent de plus en plus sur les trajectoires des militantes, elles restent trop invisibilisées. Teiky de Almeida explique sa frustration en cherchant dans une partie de l'historiographie brésilienne les actions des femmes combattantes de la dictature, elle fait part d'une très belle métaphore selon laquelle « un historien au Brésil se sent un peu comme Virginia Woolf [18] » dans le British Muséum qui tente de comprendre comment les femmes vivent et pourquoi il y a si peu de femmes écrivains mais qui se heurte à des points de vue exclusivement masculins.

En effet, « durant cette période, beaucoup de femmes défient la dictature et vivent la libération sexuelle des années 1960 » – c'est ce que nous dit le prologue de *Torre Das Donzelas*. Dans les années 1960, la « deuxième vague » féministe est assez importante au Brésil et nombreuses sont les femmes qui se soulèvent et s'engagent contre le régime dictatorial qui s'oppose à la « libération sexuelle » en faisant éclater avec violence le conservatisme comme défenseur du modèle patriarcal de la famille. Comme l'explique Cristina Scheibe Wolff [19], c'est à ce moment que « La Marche des familles avec Dieu et pour la liberté », démonstration de force organisée en 1964, cherche à lutter contre le « communisme » et contre cette libération sexuelle jugée dangereuse pour la « patrie ». Ainsi, la lutte contre la dictature et la lutte enclenchée par cette deuxième « vague féministe » entrent en corrélation, même si l'engagement des femmes contre la dictature ne peut pas s'expliquer uniquement par la deuxième vague féministe. Il est aussi important de souligner que les femmes impliquées dans la lutte étaient parfois exclues de certains groupes de militants qui étaient emprunts d'un certain machisme [20]. Comme l'explique notamment l'une des femmes qui témoigne dans *Torre das Donzelas* : « Le militantisme était une activité d'homme (...) les femmes ne pouvaient pas aller aux entraînements, parce qu'elles risquaient d'avoir leurs règles, ni dans la guérilla car elles risquaient de tomber enceinte. » La présence des enfants aussi était souvent reprochée aux militantes, c'est notamment ce que souligne la mère de Flavia Castro qui témoigne dans *Diario de uma busca*.

Rappelons que parmi les nombreux actes de tortures et de violences extrêmes commises pendant la dictature, les violences sexuelles infligées aux femmes ont été très virulentes et systématiques, comme le souligne par exemple Dilma Rousseff quand elle témoigne dans *Torre Das Donzelas* : « ils ont été beaucoup plus violents avec les femmes », ou encore Rosalinda Toscano dans *Que bom te ver viva* : « Nos corps ont été objets de torture. » Danielle Tega montre notamment dans ses recherches sur les constructions cinématographiques qui mettent à l'honneur les luttes des militantes brésiliennes que le corps féminin est considéré par les tortionnaires comme un objet, dans une constante dichotomie entre répulsion et attraction. Elle cite un témoignage présenté dans le rapport de la commission nationale de la vérité, le témoignage d'une femme torturée sexuellement lorsqu'elle était enceinte (entraînant la perte de son enfant) : « J'ai été très humiliée, en tant que femme, parce qu'être femme et militante est un *karma*. » En plus d'être torturée physiquement et psychologiquement, la femme est une *salope*, le mot exact étant « pute [21] », selon le langage machiste et sexiste qui en vient à considérer la condition féminine comme quelque chose de dégradant, ce que relèvent d'ailleurs chacune des femmes qui témoignent dans *Torre Das Donzelas* (notamment dans le témoignage de Dilma Rousseff), dans *Que bom te ver viva* ou encore dans les

[18] Teiky Raiany Souza de Almeida, « Memórias e Traumas em *Que bom te ver viva* », Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História), Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira, 2014.

[19] Cristina Scheibe Wolff, « Le genre dans la guérilla : Jeux de genre dans la lutte armée au Brésil dans les années 1960-1970 », in Marc Bergère et Luc Capdevila (dir.), *Genre et événement. Du masculin et du féminin en histoire des crises et des conflits*, Presses universitaires de Rennes, 2006.

[20] À ce sujet, lire les articles de Cristina Scheibe Wolff qui analyse justement les discours du Che Guevara, non dénués de machisme, qu'elle compare à ceux de Marighella, directeur de l'ALN, qui semble prôner une véritable égalité homme-femme.

[21] Comissão Nacional da verdade. *Capítulo 10 ; violência sexual, violência de gênero e violência contra crianças e adolescentes*. Brasília, 2014, p. 400, cité par Danielle Tega, *op.cit.*, p.50.

extraits de films qui nous offrent des témoignages oraux de Dora dans *Retratos de Identificação*.

La résistance des femmes, des militantes, a bien souvent également résonné depuis l'enceinte des prisons. En effet, nombreux ont été les groupes de parole et de résistance menées par des militantes jusque dans leur emprisonnement. C'est ce que racontent d'ailleurs les ex-prisonnières de la « Tour des demoiselles », en décrivant leur passage par la tour comme un véritable moment de « construction politique », comme une forte « période de réflexion ». Elles réussissaient à faire parvenir et se procurer des livres, des manifestes, à continuer de s'informer et de lutter entre les murs même de leur prison. Celles qui avaient des connaissances donnaient des cours aux autres. L'une d'entre elles par exemple, Arlette, étudiait la biologie et un jour elle a trouvé un miroir et a demandé aux autres prisonnières si elles avaient déjà regardé leurs parties intimes. La plupart ne l'ayant jamais fait, elles ont pris à tour de rôle le miroir pour regarder et analyser leurs parties intimes en écoutant ses explications : « Ces choses participaient de l'émancipation des femmes, d'une connaissance, d'une reconnaissance, parce qu'entre nous, il y a tellement de préjugés sur nos parties intimes. Alors si on veut les défendre, c'est bien de savoir exactement à quoi elles ressemblent. » Pour la réalisatrice, Susana Lira, le film peut apporter en lui-même la découverte de cette sororité, que ces femmes retrouvent dans cette tour reconstruite pour parler de leurs expériences passées : « Ce que j'ai appris de ce film, c'est exactement la question de l'union des femmes, de la force qu'on a quand on se retrouve [22]. ».

« L'immense portail de cette prison détruite fera partie de l'histoire officielle, monument pour le passé, alerte pour l'avenir. Portail d'entrée, mais jamais ils ne nous ont séparées de nos rêves et espérances. Portail de sortie, mais jamais ils ne nous ont séparées de ce que nous avons vécu et péri à l'intérieur. »

## Considérations finales

« Comment est-il possible que des gens croient qu'il n'y a pas eu de dictature [23] ? »

Ces réalisatrices brésiliennes tentent de résister au déni de l'histoire, il s'agit pour elles d'écrire l'histoire, de remplir des pages laissées blanches, de construire une mémoire collective dans un pays où il n'y a pas eu de réelle mémoire politique de la période dictatoriale : « Cela n'explique pas ce que nous vivons, mais ça explique une partie qui est de faire croire à des jeunes de 20 ans que la dictature était meilleure que la démocratie. C'est angoissant de voir ça [24]. » Si la plupart des films sur lesquels se fonde ma réflexion ont été réalisés avant l'élection de Jair Bolsonaro, ils trouvent une résonance nouvelle et puissante dans le contexte politique actuel. En recevant le prix du Syndicat français de la critique du cinéma du festival Biarritz Amérique latine, Flavia Castro a dédié son film *Deslembro* aux femmes brésiliennes « qui ont organisé le mouvement #EleNão pour faire face au candidat d'extrême-droite (...) Dimanche prochain, nous allons voter et nous n'allons pas le laisser passer », a-t-elle ajouté, sous les applaudissements du public. Malheureusement Jair Bolsonaro est au pouvoir depuis maintenant trois ans et la résistance semble alors passer aussi par la tentative de survivance de la mémoire, souvent soumise à une censure qui ne dit pas son nom. C'est à ce nouvel obstacle, celui d'une censure culturelle et cinématographique que se heurte les films récents sur la dictature : « À une époque où l'art est censuré de manière voilée, produire une œuvre qui rappelle la période de la dictature militaire brésilienne est un acte révolutionnaire [25]. » Sous le gouvernement Bolsonaro, le ministère de la Culture a été supprimé et les fonds d'aides à la

[22] Entretien avec Susana Lira à propos de *Torre Das Donzelas*, *op.cit.*

[23] Entretien avec Flavia Castro à propos de *Deslembro*, propos recueillis par Isabel Witman, *Feito par elas*, 2019.

[24] *Ibid.*

[25] Victória Gearini, « Ahindica : o que achamos de *Torre das Donzelas*, Documentário de Susanna Lira : Lira retrata de forma poética a história de ex-presas políticas, em um atual cenário de censura velada no país », *Aventuras na história*, 2019.



réalisation de films sont progressivement réduits à néant. Dans son discours de juillet 2019, Jair Bolsonaro n'entendait plus financer avec l'argent public des films qui ne défendaient pas « les valeurs familiales » et ne célébraient pas « les héros du Brésil ». C'est un directeur d'extrême-droite qui est nommé à la tête de l'ANCINE (Agence Brésilienne du Cinéma, équivalent du CNC français) [26].

« La plupart des films récents sur la dictature militaire mettent au jour un passé qui ne passe pas et continue de jouer un rôle essentiel dans l'agencement contraignant de la société brésilienne actuelle [27]. »

Il est donc d'autant plus important de garder une trace de ce passé, passage de témoin entre hier et aujourd'hui, d'autant plus dans un pays au sein duquel le système répressif de la dictature militaire est encore puissant, comme me l'a expliqué d'ailleurs Anita Leandro lors de notre entretien : « la violence contemporaine est un prolongement de la dictature et l'appareil de répression n'a jamais été démantelé. » C'est également cette continuité de la violence et de la répression du passé dictatorial à la société brésilienne contemporaine que Régina Toscano et Maria Luiza G. Rosa mettent en avant dans *Que bom te ver viva*. Elles sont toutes deux impliquées dans des organisations de femmes et travaillent avec des communautés marginalisées dans la Baixa Fluminense – région de l'État de Rio de Janeiro dans laquelle les violences et les répressions sont très virulentes, et qui a d'ailleurs fait l'objet d'un très récent film de Fernando Sousa et Gabriel Barbosa, *Nossos mortos tem voz – Nos morts ont une voix* – (2019). Ce film donne la parole à des familles, et notamment des mères, de victimes de la violence de l'Etat dans la région de la Baixada, pour la mémoire de ces vies volées, à travers une vision critique des violences policières, en particulier celles contre les jeunes noir·e·s. Maria Luiza G. Rosa va jusqu'à affirmer que les seules personnes qui ne se sentent pas perplexes ou très choquées par les récits de torture sont les habitant·e·s de Baixada Fluminense, puisqu'il y aurait une sorte d'identité entre les deux groupes, « une identité construite à partir d'un certain engourdissement devant une réalité violente et insensée [28]. »

[26] « Le Brésil de Bolsonaro », *Cahiers du cinéma*, n°758, 1 septembre 2019.

[27] Christiane Freitas Guntfreind, « Le film politique brésilien : la construction de l'imaginaire sur la dictature militaire », *Sociétés*, vol. 124, no. 2, 2014, pp. 91-100.

[28] Katia da Costa Bezerra, « *Que bom te ver viva* : vozes femininas reivindicando uma outra história », *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 2014, n°43, p.35-48.



*Du toucher* (2021)

© Yufei Hu



Le regard colle

# ACTUALITÉ



Le regard colle

# LE CINÉMA EN COMMUN

ATELIERS AUTOUR DU CINÉMA DE NICOLAS  
KLOTZ ET ELISABETH PERCEVAL

Durant la manifestation *Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval, le cinéma en commun* rassemblant films, vidéos, installations et photographies du couple de cinéastes au Centre Pompidou, deux groupes d'une quinzaine d'étudiants ont pris part, le temps d'une pleine semaine chacun, à des ateliers de réflexion et de création. Chaque atelier a commencé par l'expérience de la projection d'un ou de plusieurs films de Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval, suivie d'échanges, de questionnements, puis de tentatives pratiques (accrochages temporaires, fabrications micro-éditoriales, performances et lectures, entretiens, réalisations d'essais vidéographiques).

écrit par Centre Pompidou

Certain.e.s connaissaient les films des cinéastes, d'autres les découvraient totalement. Les échanges collectifs se sont déroulés de plain-pied dans l'espace d'exposition, dans un salon ouvert à tou-te-s créé en son centre, à la jonction de deux installations filmiques, d'une installation photographique et d'une salle de cinéma temporaire diffusant en continu 15 essais vidéos de Klotz et Perceval. Les étudiant.e.s ont été accompagné.e.s par les enseignant.e.s, chercheurs.ses et écrivain.e.s Ludivine Bantigny, Robert Bonamy, Marie Cosnay, Jonathan Larcher et Christophe Triaou.

Il s'est agi pour chaque groupe, dans un temps serré — deux à trois jours tout au plus —, d'esquisser des propositions, parfois instables, mais toujours attentives, qui n'ont eu de cesse de remettre à l'épreuve l'intitulé « le cinéma en commun », en essayant de resituer cette expression quand pointaient des incompréhensions ou, *a contrario*, lorsque naissaient de véritables enthousiasmes.

Restituer ces expériences, sans rien destituer de ces moments d'ateliers collectifs, dans leur pluralité, leurs énergies discrètes autant que leurs zones d'autonomie, n'est pas chose aisée. Les étudiant.e.s s'y sont pourtant intégralement investi.e.s, sous la forme de présentations publiques lors des projections, sur les murs de l'exposition et ici, à travers ces publications, devenant parties prenantes de la manifestation.

*Débordements* accueille ici quelques fragments écrits et visuels, dans différents registres : des textes (littéraires, réflexifs, fragments d'entretiens) avec des images (des photographies, des essais filmiques). Ces publications présentent ainsi quelques traces — nécessairement incomplètes et imparfaites — des temps de partage à partir des films découverts et des tentatives pratiques.





Avec la participation d'étudiant-e-s en master et doctorat des universités Sorbonne Nouvelle (études cinématographiques), Paris 8 Vincennes-Saint-Denis (création littéraire / études cinématographiques), Paris-Nanterre (études théâtrales / cinéma documentaire et anthropologie visuelle), Grenoble-Alpes (UMR 5316 Litt&Arts, études cinématographiques), de l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy (Ensapc) et de l'École des hautes études en sciences sociales (Ehess).

↑ *L'héroïque Lande : la frontière brûle* (2017)  
Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval

# DU TOUCHER

## À PROPOS DE PARIA

En sortant de *Paria*, que je découvrais pour la première fois, je suis entrée dans la salle permanente "Jonas Mekas", une des propositions de l'exposition Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval.

Le corps en écriture et la voix de Jean-Luc Nancy y étaient projetés - cette vidéo entrait directement en contact avec *Paria*, sans que je sache que le philosophe parlait justement du film... Une expérience filmique aux multiples prolongements, donc. Et un modeste essai visuel et sonore pour témoigner d'un trajet d'une spectatrice marquée par un film, des regards, des voix. Quelques notes, quelques touches filmiques.

réalisé par **Yufei Hu**



au bout de la rue

Cliquer **ici** pour voir l'essai vidéo.

# FRAGMENTS D'UNE RENCONTRE

GÉRALD THOMASSIN ET LES ACTEURS DE  
*PARIA* (2001)

---

Le film *Paria* nous a totalement saisis. En sortant de la salle, nous avons essayé de formuler entre nous l'expérience du film et, assez rapidement, l'évocation de l'acteur interprétant Momo est devenue insistante. Nous découvrons Gérald Thomassin à l'écran et ne savions absolument rien de sa biographie.

Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval ont pris un moment pour discuter avec nous le lendemain de la projection. Nous proposons ici quelques fragments de ces échanges, permettant d'appréhender, par éclats, les acteurs de *Paria*.

---

écrit par Delphine Jonas,  
Julie Douet-Zingano, Kieran  
Puillandre

L'écriture de *Paria* est passée par beaucoup de rencontres avec des personnes de la rue, après des jours et des nuits passés au CHAPSA (Centre d'Hébergement et d'Assistance aux Personnes Sans-Abri) de Nanterre. Une sorte de machine d'écriture s'est mise en route. Le prolongement de l'écriture, c'était la recherche d'acteurs, avec Stéphane Batut, dans la rue, et les gens venaient et passaient la journée avec nous.

On proposait des textes, des parties de scénario, on commençait à répéter avec eux. Nicolas les filmait et petit à petit s'organisait une espèce de troupe de cinéma qui était quasi exclusivement, à part Gérard Thomassin et une ou deux autres personnes, des personnes vivant dans la rue. Cela dit, Gérard était tout près de cette situation, de ces vies. On amène vers la caméra des gens dont les histoires sont très dures, mais aussi ultra-romanesques et on prépare le film par rapport à la mémoire, aux déplacements. Ils étaient doués, une forme de simplicité sidérante se manifestait dans leur jeu.

Ils parlaient sans arrêt. S'il y a bien des gens qui s'expriment, ce sont eux.

Ils ne faisaient que ça, leurs corps, là où ils étaient dans la ville, leurs déplacements, leur regard, ils hurlaient. Ils hurlaient de leurs corps, de leur situation. Parfois de leur parole.

Le rôle du cinéma, c'est de filmer...

Ce hurlement !

Ceux qui hurlent, ceux qui se taisent, la joie aussi qu'il y a chez eux.

Quant à Gérard Thomassin, c'était une rencontre quasi-amoureuse. Thomassin, tu peux difficilement ne pas l'aimer... Une fois, nous nous sommes dit que c'était un gaz rare, qu'il existe à une certaine altitude et si tu es plus bas, il n'est pas là.

Gérard Thomassin (Momo, dans le film), c'était l'initiateur de Cyril Trolley (Victor), parce que Cyril n'avait jamais joué. Il l'a pris sous sa coupe pour l'initier. Il voulait lui transmettre quelque chose qu'il avait reçu de Jacques Doillon sur *Le petit criminel*.

Ce qui était très étonnant, quand il est entré dans le bureau où on était en train de faire le casting comme on dit, c'est qu'il était dans un manteau, et très directement le personnage est tout de suite apparu indissociable du vêtement.

Quand Gérard a lu le scénario, il a appelé Elisabeth et lui a dit : « Comment tu sais tout ça sur moi ? Comment tu connais ma vie ? Comment tu sais pour mon père ? » Elle ne connaissait évidemment strictement rien de sa vie.

Avec Gérard Thomassin, on partageait un truc, après chaque prise... On prononce rarement le mot « coupez », mais, là, souvent, Nicolas le disait, car nous étions pris par sa puissance comique et avions beaucoup de difficultés à retenir nos rires. On a eu une espèce de pari pendant tout le tournage : « Si Nicolas riait avant de dire coupez à cause de Gérard, il lui offrait un calva et si c'est Gérard qui riait il lui offrait un calva. » Tout ceci contribuait à une forme de jubilation. Et il connaissait toutes les situations du film avec une telle précision et un sens très affûté de ces réalités... ça l'amusait, il était aussi dans un rapport au jeu. Il n'était jamais victime dans ce qu'il faisait.

Gérard, c'est Chaplin.





Il est aussi pour nous le double détruit de Jean-Pierre Léaud. Gérard, il a été jeté dans l'arène – en criant.

Et ce cri, il se prolonge, son écho ne s'est jamais volatilisé. ■

# MATA RECUA & CARTA À MATA

À PARTIR DE *MATA ATLANTICA* (2016) DE  
NICOLAS KLOTZ ET ELISABETH PERCEVAL

---

Nous avons découvert le court métrage *Mata Atlantica* (2016) de Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval. Après un temps de réflexion assez court à l'issue de la projection, nous avons enclenché un travail d'écriture littéraire. Ces écrits sont accompagnés de photographies de Laura Dávila, en correspondance indirecte avec *Mata Atlantica*.

---

écrit par Julie Douet-Zingano,  
Laura Dávila, Léa Cuenin



### ***Mata Recua***

Ça recommence.

On coupe, on coule du béton

Mata recule

On construit des routes, des barrages

Mata recule

On exploite des femmes des hommes qui exploitent des terres

Mata recule

On cherche du pétrole, on cherche de l'or

Mata s'évapore

On élève des bovins, des buildings

Mata recule

On débite le Pau Brasil, le bois des braises

Mata brûle

L'arbre est réputé pour son essence rouge

Mata saigne

On érige un faune

On détruit la faune  
Mata recule  
On rase  
On ampute  
On abat  
Mata recua  
On veut plus de place  
Mata trépasse  
Le faune chante  
La faune déchante  
Mata demande :  
Mais au fait, qui avance ?

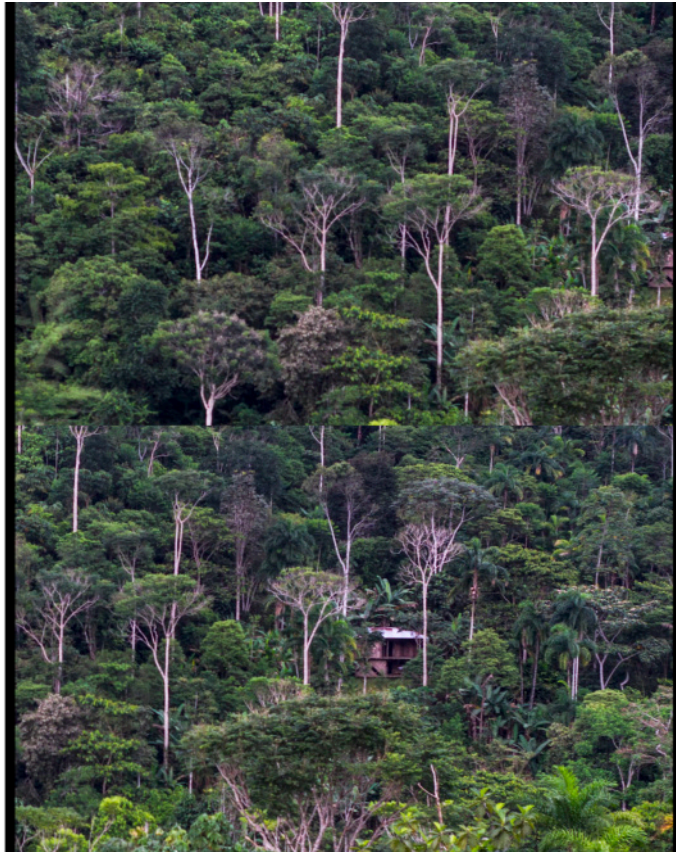
*Léa Cuenin*



Carta à Mata,







Un parc ne sera jamais une forêt. Tu respires et nous mourons, tu résistes — Non

C'est l'œil enchanté, ce qu'il voudrait croire. En vérité tu n'as jamais été, morte avant même d'exister

*« Crimes da terra como perdoá-los,  
Tomei parte em muitos, outros escondi.  
Alguns achei belos, foram publicados. »*

« Crimes de la terre, comment vous pardonner.  
De nombreux ont ma part, d'autres, j'ai dissimulé,  
Certains m'ont semblé beaux, ils furent publiés. »

Le Parc est un musée, au cœur de la ville monstrueuse, gît un immense arbre pétrifié

Ils en ont fait une statue, vite, admirez !

À la petite fille de 10 ans, on l'avait avertie

Quand le soleil tourne derrière midi, n'approche pas le Trianon

*É Perigoso. C'est dangereux.*

Alors tu m'as fait peur, parc des ombres, toutes ces années

Aujourd'hui, j'ai appris qu'à Bogotá ils effacent les montagnes

Aujourd'hui, Mata-Trianon, pour la première fois, je t'ai vu

*Parque proibido, « pássaro proibido »*

Par l'œil de l'homme au cœur doux et de la femme-feuille-fleur, je t'ai vu

« *Por mais distante o errante navegante*

*Quem jamais te esqueceria »*

Le béton qui t'enserre, on apprend à le haïr si facilement, moi, je l'ai aimé. Il m'a moulée, mon cœur est à lui, à la ville laide, polluée et cruelle. São Paulo, adolescente ivre qui te broie sur son passage, ville dévorante, où tout, rien, n'est possible. J'aimerais qu'on sache te filmer. Que tu deviennes personnage, toi, ma première mère, héroïne de toutes les histoires. Je te trahis avec Paris, ville carton-pâte, ville-beauté. Mais jamais je ne t'oublierai.

Tout recommence.

*Tudo outra vez, re-começar.*

« *Ao som desse bolero*

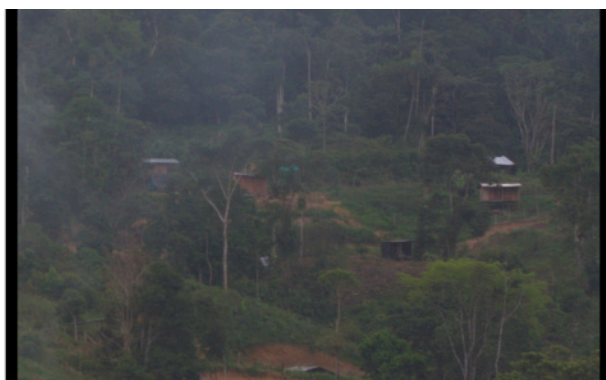
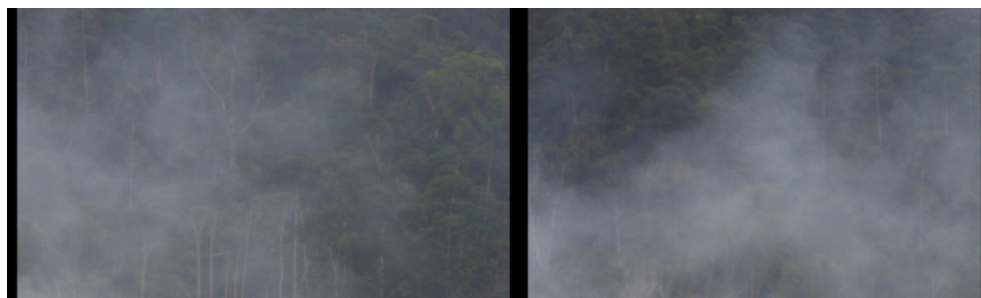
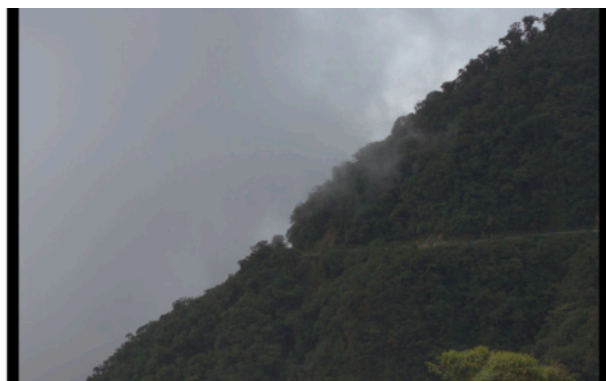
*Vida, vamo nós*

*A orquestra nos espera*

*Por favor !*

*Mais uma vez, recomeçar »*

Il est difficile de te connaître. Tu n'offres ton âme épineuse qu'à ceux qui ont la patience pour la laideur, le goût pour la nausée. Ce que peut, au moins, le cinéma, c'est te voir, te montrer.



« Preso à minha classe e a algumas roupas,  
vou de branco pela rua cinzenta.  
Melancolias, mercadorias espreitam-me.  
Devo seguir até o enjoo ?  
Posso, sem armas, revoltar-me ? »

« Uma flor nasceu na rua !  
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.  
Uma flor ainda desbotada  
ilude a polícia, rompe o asfalto. »

« Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde  
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.  
É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio. »

« Prisonnier de ma classe et de quelques vêtements,  
Je vais, en blanc, à travers la rue grisonnante  
Mélancolies et marchandises me lorgnent,  
Dois-je poursuivre jusqu'à l'écoeurement ?  
Puis-je, sans armes, me révolter ? »

« Une fleur est née de la rue !  
Allez-vous-en, tramways, bus, rivière d'acier du trafic,  
Une fleur déjà fanée  
Illusionne la police, rompt l'asphalte »

« Je m'assieds sur le sol de la capitale du pays à cinq heures de l'après-midi  
et lentement, je passe la main sur cette forme inquiète  
Elle est laide. Mais c'est une fleur. Elle a troué le béton, l'ennui, le dégoût et la  
haine. »

**Julie Douet-Zingano**

**Citations, dans l'ordre d'apparition :**

- (Texte sur les images d'archives) extraits de *Mata Atlântica*, Elisabeth Perceval & Nicolas Klotz, 2016

« A flor e a náusea », Carlos Drummond de Andrade, *A Rosa do Povo*, Rio, Ed. José Olympio, 1945 (« La fleur et la nausée », notre traduction)

« Pássaro proibido », Caetano Veloso/Maria Bethânia, *Pássaro Proibido*, Universal Music, 1976

« Terra », Caetano Veloso, *Muito*, Universal Music, 1978

« Começaria tudo outra vez », Gonzaguinha, *Meus momentos*, EMI Music Brasil, 1994

« A flor e a náusea », *ibid.*



# POUR CONTINUER

ELIA ET JACK

Elia et Jack, bénévoles à Calais, sont venus nous rencontrer pendant le temps d'atelier au Centre Pompidou. Après la projection de *L'héroïque lande. La frontière brûle* et le dialogue avec les cinéastes, nous avons pu évoquer la situation actuelle avec les deux jeunes bénévoles.

écrit par Lucie Bonnet,  
Nicolas Le Brun Ballarin,  
Manon Jouniaux, Théo  
Michel, Julia Ponte, Marc-  
Péguy-Nauroy



## Empêcher une réapparition de la Big Jungle

« En 2016, pendant la Big Jungle, il y avait 12 000 personnes. Aujourd'hui, il y a entre 2 000 et 3 000 personnes l'été, et entre 800 et 1 500 personnes l'hiver.

Depuis les démantèlements, le but des gouvernements français et britannique est d'empêcher à tout prix une réapparition de la Big Jungle. Il n'y a plus d'espaces de vie organisés, ou ce qu'on pourrait appeler un camp de réfugiés. Maintenant, il y a des "petites jungles" dispersées dans la ville et ses environs, selon les communautés et à proximité des lieux stratégiques de traversée de la frontière.

La "politique contre les points de fixation" désigne les manœuvres de l'Etat pour empêcher toute forme d'installation. Il s'agit de maintenir les personnes dans une situation d'errance perpétuelle. Ça passe par différentes politiques : urbanisation avec barbelés, pierres sur la route, destruction des abris naturels. L'action principale consiste en une politique d'expulsion : tous les lieux de vie sont détruits toutes les 48 heures avec saisie des biens des personnes exilées. On doit aussi faire l'entrave au travail des associations, qui passe par de multiples arrêtés préfectoraux. Il s'agit d'une politique de découragement, de harcèlement.

La couverture médiatique n'étant plus si importante, les politiques ont le champ libre. L'invisibilisation entraîne l'abus régulier des droits humains. Les ressources humaines et la marge de manœuvre des associations ont extrêmement diminué. Il y a un consensus sur le fait que les conditions de vie sont plus difficiles aujourd'hui qu'à l'époque de la Big Jungle. Il n'y a plus de cabanes, plus d'épiceries, plus rien.

Pour les politiques, il s'agit de casser le tissu humain. Les réfugiés sont maintenus dans état de dépendance, de survie. Le processus de déshumanisation est très avancé, pour empêcher qu'émerge un semblant de société. »

### Y aller et y rester



« En tant qu'Anglais, je peux traverser la frontière en payant 25 livres. C'est la raison pour laquelle je suis à Calais. »



« La première fois que je suis allée à Calais, c'était pour prendre part à un changement politique. J'ai connu une grosse désillusion. J'ai compris que le changement ne se situe pas à mon échelle, ni dans une temporalité proche.

Aujourd'hui, j'y suis à nouveau, mais pour d'autres raisons. Je ne me vois pas faire autre chose, ni être ailleurs. Aussi, je continue de penser que ce l'on fait est important ; en tout cas, j'ai besoin de le penser pour continuer. De toute façon, tu marches sans arrêt sur un fil entre espoir et désespoir. Même si parfois, on a l'impression de se battre dans le vent, traiter les gens comme des humains dans un contexte de déshumanisation reste une raison suffisante pour rester. »



# DIRE ET DANSER

AVEC NOUS DISONS RÉVOLUTION

La projection de *Nous disons révolution*, le plus récent film de Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval, a été suivie d'un premier long échange, sous la forme d'un dialogue partant dans de multiples directions, en échos à toutes les pistes du film. Nous (quelques étudiant·e·s de l'atelier) avons ensuite dialogué avec l'historienne Ludivine Bantigny. Un court extrait de cette discussion accompagne ici les images filmées d'une tentative dansée de Gabriel, dans l'espace où est installée la version « mutante » de *Nous disons révolution*. Cet essai vidéo s'est donc constitué en sortant du cinéma (de la projection du film *Nous disons révolution*) et en entrant dans l'espace de la version mutante de ce même film, installation permettant sa réactivation, de nouveaux raccords et des permutations entre corps, mouvements, situations, sons et images.

réalisé par **Constantin, Gabriel, Julia, Léa, Marc et Marie**



Cliquer **ici** pour voir l'essai vidéo.

# DÉBORDEMENTS **8.PDF**

**Rédactrice en chef :** Occitane Lacurie

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

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

**Ont également contribué à ce numéro :**

Claire Allouche, Lilou Audry, Lucie Bonnet, Léa Cuenin, Laura Dávila,  
Julie Douet-Zingano, Guillaume Grandjean, Yufei Hu, Delphine Jonas,  
Manon Jouniaux, Nicolas Le Brun Ballarin, Mathieu Lericq,  
Théo Michel, Marc Péguy-Nauroy, Aurelia Piletitch, Julia Ponte,  
Kieran Puillandre, Maÿlis Seassau,  
Constantin, Gabriel, Julia, Léa, Marc et Marie.

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

**Merci !** Nicolas Azalbert, Antoine de Baecque, Robert Bonamy,  
Estanislao Buisel Quintana, Sophie Faudel, Isabelle Ingold,  
Ignacio Masllorens, Centre Pompidou, Katia Pascariu,  
Vivianne Perelmuter, Judith Revault d'Allonnes.

**Illustration de couverture :**

*Les Amants sacrifiés* (2021) de Kiyoshi Kurosawa  
© photo : Art House 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