DÉBORDEMENTS

_9.PDF

ÉDITO

POUR LE RÉCONFORT

écrit par Pierre Jendrysiak

Pour commencer l'année 2022, nous parlons de films de 2021 (***Matrix Resurrections*** est sorti en décembre) et de 2019 (année des premières projections de ***Vitalina Varela*** : nous accompagnons sa récente critique d'un entretien avec Pedro Costa, que nous avions mis en ligne à cette époque), publions des entretiens rétrospectifs où un cinéaste (**Zhang Ming**) et un universitaire (**Jacques Aumont**) reviennent sur leurs parcours, et proposons la recension d'un ouvrage collectif, lui aussi rétrospectif, et publié il y a déjà quelques mois – il n'y a guère que notre podcast et nos quelques mots sur La Clef qui se tournent un peu vers l'avenir. Est-ce parce que nous avons « peur » de 2022 que nous démarrons l'année en regardant en arrière, en marchant à reculons ? Peut-être est-ce la pandémie mondiale qui tue un peu plus chaque jour, peut-être est-ce le mois d'avril et ses dimanches de vote qui se rapprochent, peut-être est-ce les questions administratives et financières que notre petite revue s'est posée ces derniers mois. 2022 ne rassure pas notre petite « revue virtuelle et parallèle », comme l'écrivait Occitane Lacurie **le mois dernier**.

Au fond du lit, contaminé par le Covid-19 comme des centaines de milliers (des millions ?) de français, j'ai profité de mon mois de janvier pour voir et revoir des films. J'ai découvert l'œuvre de Pedro Costa, spécifiquement à partir de *Dans la chambre de Vanda*, alors que j'étais encore bouleversé par son *Vitalina Varela* ; j'ai aussi revu des films de voyage dans le temps, ceux que je cite dans mon texte sur *Matrix*, *Déjà Vu* et *Tenet*. Il est rassurant de se rendre compte qu'il y a un auteur de films comme Pedro Costa, qui œuvre depuis 20 ans avec une telle intransigeance et un tel refus du compromis ; rassurant, de constater que le cinéma hollywoodien, malgré sa décrépitude marvelienne (ironique quand on sait que « Marvel » signifie « Merveille »...), conserve une capacité à inventer des images et des récits. Les films de Pedro Costa et de Lana Wachovski ont peu de choses en commun, mais ils sont tous les deux, à leur manière, « indépendants », refusant les principes du système cinématographique qui les entoure ; l'un envoie valser tout misérabilisme et témoigne d'un travail authentique et admirable, l'autre s'oppose cynisme hollywoodien et renouvelle cette croyance en un cinéma de récit libérateur. Entre deux quintes de toux, ces deux univers cinématographiques ont su me rassurer – me réconforter.

Du réconfort, donc. Je me souviens qu'en 2017 – regardons encore en arrière – je m'étais déjà dit que la plus belle trouvaille du

premier long-métrage de Vincent Macaigne, inégal et étrange, était son titre : « *Pour le réconfort* ». Titre lui-aussi étrange puisque paradoxal, tant le premier film du comédien était plutôt marqué par une forme de colère et même de désespoir. C'était comme si ce beau titre, seul, suffisait à atténuer un peu la noirceur du film, à y insuffler un réconfort qui était absent des scènes, mais qui passait malgré tout, comme un courant d'air frais – et je m'étais dit qu'il fallait garder à l'esprit le mot « réconfort », comme un mot de passe qu'il faudrait se remémorer dans les moments où le désespoir frappe à la porte.

← ***Pour le réconfort*** [2017]
Vincent Macaigne

C'est aussi un mot qui décrit bien un des plus grands succès du mois de janvier, un des rares films « d'auteur » à être parvenu à tirer son épingle du jeu depuis le début de la pandémie, *Licorice Pizza*. Décrit un peu partout comme un récit doux, agréable, au charme à peu près irrésistible, le dernier film de Paul Thomas Anderson prend parfois le risque de l'inconséquence, en effaçant systématiquement les difficultés rencontrées par ses personnages. Les plus belles scènes de *Licorice Pizza* sont d'ailleurs celles où le film semble sur le point d'accepter une éventuelle part d'ombre : celle où le camion des protagonistes tombe en panne d'essence et descend, moteur éteint, les collines de Los Angeles ; encore plus fort, celle où Joel Wachs se voit forcé de quitter son amant, avec qui il déjeune dans un restaurant chic. Or ces scènes, individuellement très fortes, sont toujours voilées et à demi-effacées dans le mouvement gentillet et optimiste du film ; au fond même sa mélancolie reste réjouissante. L'autre immense succès de ces dernières semaines, infiniment moins intéressant et infiniment plus cynique que le film de Paul Thomas Anderson, joue aussi sur sa dimension « réconfortante ». *Spider-Man : No Way Home* capitalise ainsi sur des souvenirs de cinéma, en proposant, comme l'écrivait bien Florent le Demazel **en décembre**, de les recycler et de les appauvrir en les transformant en un grand mensonge facile à avaler. Le dernier clone du MCU va bien plus loin que n'importe quel divertissement médiocre, il demande à son spectateur d'adhérer malgré lui à un spectacle narcissique, de remercier (et applaudir !) une corporation milliardaire pour avoir réalisé des désirs qu'elle lui a imposés.

Le réconfort est ainsi à double tranchant – et l'on voit bien, d'ailleurs, comment les forces réactionnaires en font usage, en regardant loin, très loin dans le passé, en promettant un paradis perdu où chacun portait des prénoms du calendrier. Comme si le réconfort, comme la colère et la joie, était une émotion révolutionnaire, qui

pouvait cependant être dirigée dans différentes directions – il peut être une fausse promesse qui sert à aveugler, ou bien il peut être un horizon vers lequel se diriger, un bien commun à partager et à concrétiser (c'est ce qu'aborde directement *The Matrix Resurrections*). Alors, en ce début d'année 2022, nous dédions ces lignes à un lieu de joie, de bonne humeur, de réconfort pour celles et ceux qui aiment le cinéma et qui souhaitent continuer à l'aimer : nous pensons bien sûr **au cinéma La Clef**. À l'heure où nous écrivons ces lignes, le cinéma est encore occupé, et ce lundi, Leos Carax a pu y présenter *Une chambre en ville*... Mais gardons à l'esprit qu'à tout moment, il peut s'y dérouler un *remake* de la scène d'ouverture du film de Jacques Demy – une charge de CRS. Quoi qu'il arrive, ces militantes et militants auront besoin de *réconfort* – alors, chères lectrices et chers lecteurs, n'hésitez pas à le leur apporter !

← ***Une Chambre en ville*** [1982]
Jacques Demy

SOMMAIRE

CRITIQUES 6

VITALINA VARELA, PEDRO COSTA 7
DU JUGEMENT

MATRIX RESURRECTIONS, LANA WACHOWSKI 10
NOS DÉFAITES NE PROUVENT RIEN

ENTRETIENS 14

ZHANG MING 15
FILM-FLEUVE / DIX-SEPT HEURES DE SECRET

JACQUES AUMONT 31
VOYAGE(S) EN FAC(S)

ARCHIVE 41

PEDRO COSTA 42
KEEPING THE FLAME ALIVE

NOTE 54

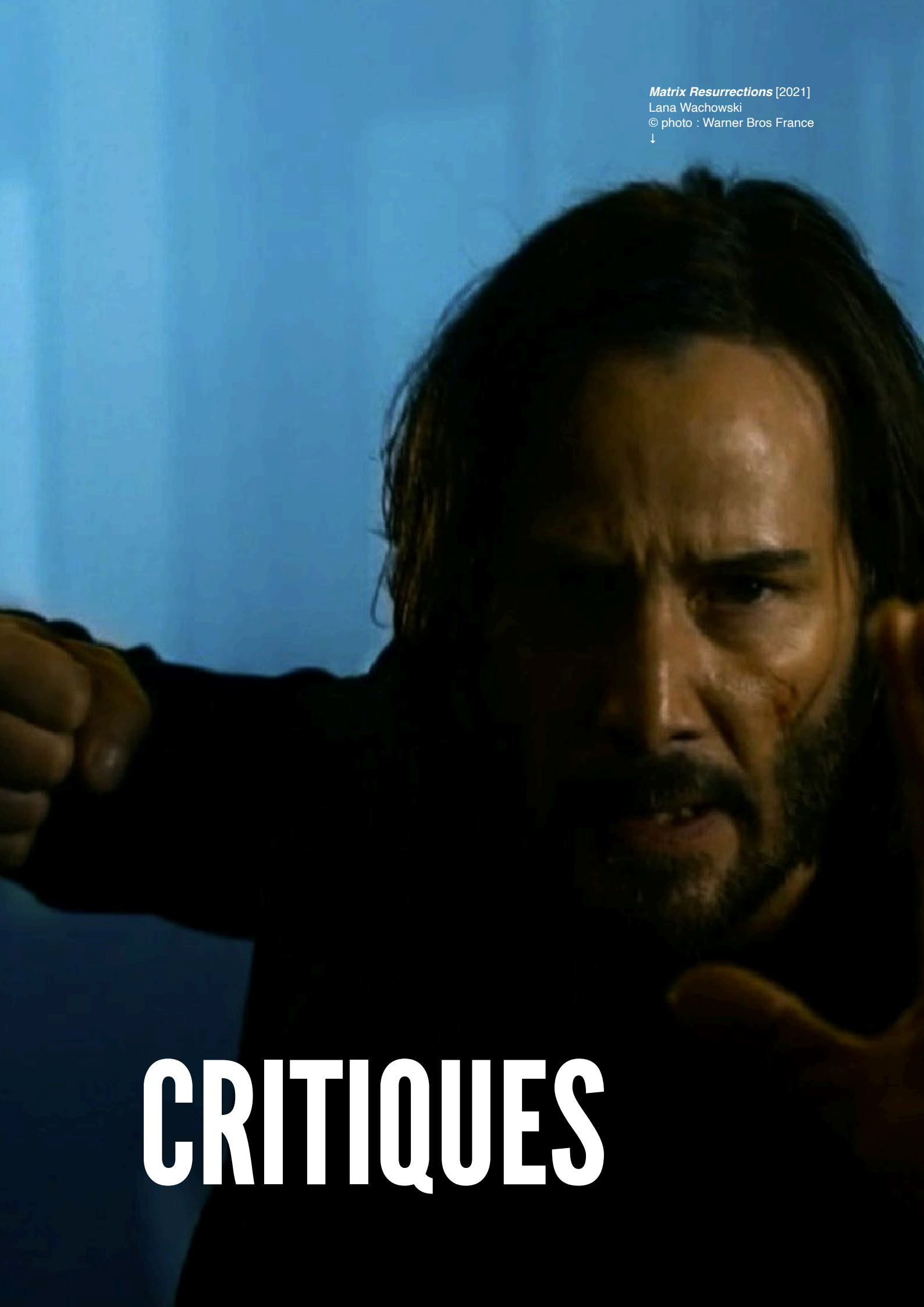
CAVELL, 2ÈME GÉNÉRATION 55
À PROPOS DE "L'ÉCRAN DE NOS PENSÉES. STANLEY CAVELL, LA PHILOSOPHIE ET LE CINÉMA" (COLLECTIF)

ACTUALITÉ 59

TOUS·TES À LA CLEF 60
DES NOUVELLES DE LA LUTTE (3)

Podcast 62

#06_MARIE REINERT 62
BRICOLER LES FLUX



Matrix Resurrections [2021]
Lana Wachowski
© photo : Warner Bros France
↓

CRITIQUES

VITALINA VARELA, PEDRO COSTA

DU JUGEMENT

écrit par Pierre Jendrysiak

Le problème de Pedro Costa est au fond une vieille rengaine : c'est le problème du jugement. Problème essentiel auquel nul cinéaste n'échappe – « c'est que le cinéaste juge ce qu'il montre, et est jugé par la façon dont il le montre », écrivait ainsi Jacques Rivette dans « De l'abjection ». Problème au fond un peu rebutant, car il serait difficile de nier qu'il a parfois risqué de transformer les critiques et les cinéastes en petits juges rigoristes, et qu'il a aussi parfois fallu le dynamiter. La direction unique qu'a pris l'œuvre de Costa débute précisément lorsqu'il cherche à échapper au jugement, c'est à dire au fait de juger comme d'être jugé, dans *Dans la chambre de Vanda*, en 2000 ; dans ***En avant, jeunesse*** **et** ***Cavalo Dinheiro***, en 2006 et en

2014, il s'agissait de constituer un jugement qui ne soit pas seulement le résultat des passions, des lois humaines telles qu'elles sont liées à un système d'oppression, et de s'élever progressivement vers une *critique du jugement*, qui visait au fond l'humanité entière et son histoire. Dans *Vitalina Varela*, ce problème s'affirme en reposant les pieds sur Terre, comme les pieds de Vitalina se posant sur le tarmac de l'aéroport, dans une des premières scènes. Il s'agit cette fois d'offrir ce statut de juge à une femme, Vitalina, arrivée trois jours trop tard du Cap-Vert pour enterrer son mari, Joaquim, qui lui avait promis pendant des années un billet d'avion pour le rejoindre, qui n'est jamais arrivé. Elle décide donc de rester dans la maison insalubre de ce mari disparu, entourée de celles et ceux qui l'ont connu. Mais ce n'est pas comme une veuve éplorée qu'elle demeure, c'est comme une conscience vengeresse, une héroïne de tragédie grecque portant un regard dur sur ses contemporains.

Évidemment ce problème du jugement se pose toujours d'une manière particulièrement aiguë lorsqu'un cinéaste filme l'exclusion sociale, la pauvreté, et sans doute n'y a-t-il pas de posture impossible à prendre en défaut (c'est précisément l'intérêt d'un film comme *Dans la chambre de Vanda*). La beauté de ce dernier film est donc d'offrir cette capacité de condamner ou de défendre à son personnage central, de donner à Vitalina le droit d'exposer son mépris des hommes qu'elle a rencontré, de blâmer son mari pour son abandon : le droit de juger lui est rendu, et elle l'exerce avec courage et intransigeance. Les hommes en sont les cibles particulières, et leur virilité est réduite à néant, ridiculisée par la stature de Vitalina. Même le prêtre qu'incarne Ventura, dont on pourrait pourtant imaginer qu'il est « écarté » de ces rapports entre les hommes et les femmes, qu'il serait en quelque sorte « non genré », vacille face à elle, incapable de réciter la messe qu'elle veut entendre pour Joaquim. Ce jugement, d'ailleurs, est aussi celui de Dieu : Ventura a beau offrir la consolation et écouter les confessions, c'est Vitalina qui rappelle aux habitants du quartier leurs péchés, leurs hontes. C'est aussi pour cela qu'ils l'évitent : à mesure qu'elle condamne, elle est cloitrée dans la solitude.

Face à cette intransigeance, Pedro Costa fait, au fond, pure œuvre de metteur en scène : une fois ce droit au jugement offert, il cherche seulement à entourer Vitalina d'une aura de gloire, de grandeur – ce qui n'est déjà pas une mince affaire, et qui, comme il le répète à longueur d'interview, demande le luxe du temps, c'est à dire de mois ou d'années de préparation (la splendeur formelle du film rend, une fois de plus, très sensible le caractère laborieux de ce travail). Le souvenir du cinéma classique hollywoodien (qui, faut-il le rappeler, était aussi parcouru par une obsession pour la morale et la loi), que Costa cite aussi très souvent, n'avait par ailleurs jamais été aussi perceptible : les ruelles évoquent des décors de studio, et le ciel noir (le film se déroule presque exclusivement de nuit) ressemble presque à un de ces étranges ciels nuageux du Technicolor. Sans doute ce souvenir compte-t-il aussi comme une manière d'échapper à des questions morales éreintantes, tant ces cinéastes disparus ne s'embarrassaient pas de problèmes théoriques vis-à-vis du sujet de leurs films, se posant au fond les mêmes questions lorsqu'ils filmaient des miséreux et des aristocrates, des prolétaires et des rois (Raoul Walsh pouvait filmer coup sur coup un film dramatique sur des ouvriers et une comédie musicale, Ford pouvait alterner entre les sujets modestes et les grandes productions historiques).

Certes, le cinéma a changé, et précisément ce n'est pas les mêmes malheureux que Costa filme ; ils ne sont plus joués par John Wayne et Montgomery Clift, mais par Ventura et Vitalina. S'il a besoin de ces précieuses années de travail, c'est donc pour une raison simple : dans son cas, juger, cela demande du temps. Les milliers de magistrats français qui ont récemment signé une pétition pour

dénoncer la difficulté de leurs conditions de travail ne désirent au fond pas autre chose que le cinéaste portugais ; lorsqu'on les entend parler de leurs bureaux débordants de dossiers qu'ils n'ont pas le temps de lire, ils réclament aussi le droit au temps, à l'attention, à la précision que réclame tout jugement. Avec ses moyens, Costa bricole – avec Vitalina, il signe un contrat, il lui propose de lui déléguer sa faculté de juger. Son constat est sans appel : les habitants du quartier de Cova da Moura sont des médiocres sans courage. Soit : la moindre des choses, c'est de respecter son jugement, et de ne pas le juger à notre tour.

***Vitalina Varela*, un film de Pedro Costa,** avec Vitalina Varela, Ventura… Scénario : Pedro Costa, Vitalina Varela / Image : Leonardo Simões / Son : João Gazua / Montage : João Dias, Vítor Carvalho. Sortie française le 12 janvier 2021.

MATRIX RESURRECTIONS, LANA WACHOWSKI

NOS DÉFAITES NE PROUVENT RIEN

écrit par Pierre Jendrysiak

Il n'est jamais agréable de défendre un film qui nous a déçu, déplu, et même de le défendre en partie *pour* cette sensation désagréable qu'il a suscité en nous ; d'abord parce que c'est un tour d'esprit facile à formuler et difficile à faire entendre, mais aussi parce qu'il s'agit de faire l'effort conscient d'aller contre sa propre impulsion, son propre esprit, et que celui qui décide de prendre ce chemin critique se retrouve assailli par les doutes de l'hypocrisie ou de l'auto-contradiction. Mais, après tout, cela va bien à *Matrix*, qui nous disait, en 1999, qu'il fallait aller au-delà des illusions, suivre nos croyances jusqu'au bout. *Resurrections* va encore plus loin : tout le monde, y compris son psychiatre, répète à Neo que la matrice n'a jamais existé, qu'il est un brillant développeur de jeux vidéo et que ces êtres qui lui disent de prendre la pilule rouge ne sont que dans son esprit. Il choisit pourtant de ne pas les croire, de dépasser ses doutes et de faire, très consciemment, un choix en apparence déraisonnable, qui va contre toute son expérience. Il redécouvre alors, comme dans le premier film, l'existence de la « matrice », une simulation informatique qui se présente comme la réalité, et du triste « monde réel » où les humains sont encore cultivés et chassés par les machines, sur une Terre toujours aussi inhospitalière.

Manifestement, l'enjeu se situe dans un rapport contrarié entre la reproduction du schéma du premier film et son rejet, le *remake* et le nouveau. On ne cesse de revoir, directement ou indirectement, des scènes de la trilogie originale, qui est pour les personnages eux-mêmes un guide, mais dans le même temps les dialogues font constamment référence au besoin de changement, au danger de ne pas voir sa nécessité. Soulignons au passage la beauté des dialogues (le film a été co-écrit avec deux écrivains, David Mitchell et Aleksandar Hemon), qui reflètent souvent très bien l'enjeu problématique de cette reprise contradictoire, comme dans cette question prononcée dans les premières minutes : « *Why use old code to make something new ?* »

Pourquoi, en effet, reprendre aussi directement ces schémas ? Et comment les actualiser pour qu'ils donnent quelque chose de réellement nouveau ? Car, manifestement, *Resurrections* est très différent de *Matrix*, et si les situations et les métaphores semblent se répéter, les images, elles, ont bien changé. Exit cette maîtrise stylisée des premiers films, cette palette de couleurs définie, fixe, qui découpe l'univers en deux : couleurs grises et ternes pour le « monde réel », teintes vertes pour la matrice. La matrice s'est « mise à jour », nous dit-on dans les dialogues : les couleurs sont très vives, variées, venues d'une lumière naturelle qui était quasiment inexistante dans la trilogie originale (jusqu'au dernier plan, en réalité). Dans le monde réel, Zion laisse place à Io, où l'on fait pousser des fraises d'un rouge éclatant, sous un ciel artificiel. Même les costumes noirs et sobres ont laissé leurs places à des vestes oranges ou violettes, les coupes de cheveux plaquées à des cheveux bleus ou décolorés.

Changement conscient, volontaire : mais qui est en réalité une nécessité face au passage du temps. Difficile de ne pas remarquer que *The Matrix : Resurrections* sort quelques jours après le dernier ***Spiderman*** , qui joue aussi, quoique très différemment, d'un rapport nostalgique à des films du passé. Mais le dernier né du MCU semble avoir le désir, par le rajeunissement numérique des acteurs et par sa volonté « réparatrice » (il s'agit de sauver les méchants de la mort, et d'atténuer à tout prix les problèmes que rencontraient les héros), d'atténuer leur âge, de les ramener près de nous envers et contre tout ; *No Way Home* est une sorte de créature de Frankenstein ou de pacte avec le diable, un monstre ramené à la vie mais dénué de tout ce qui définissait son humanité. La réflexivité bizarre de la première heure de *Resurrections* cherche à conjurer ce monstre, en montrant la dimension mortifère de ce retour nostalgique (Neo souffre, tourne en rond ; on parle plusieurs fois de « *threadmill* », mot qui décrit à la fois un « tapis roulant » et une tâche aliénante, répétitive). L'une des dernières choses que l'on voit dans *Spiderman : No Way Home* est une tasse de café où il est écrit « *We're happy to serve you* », comme si le corporatisme disneyien se félicitait d'avoir récupéré les souvenirs des spectateurs pour leur rendre avec une générosité dégoulinante ; dans *The Matrix : Resurrections*, il faut lutter contre cette récupération.

Car *The Matrix* n'était pas un blockbuster comme les autres, mais une des rares tentatives hollywoodiennes de faire une œuvre non seulement inclusive, progressiste, et même (pourquoi pas ?) proche d'une perspective révolutionnaire. Ce que *Resurrections* montre bien, c'est l'ampleur de cette récupération : comme la « matrice » fictive, qui a transformé les trois premiers films en une série de jeux vidéo « intelligents » mais limités, la trilogie *Matrix* s'est vue vidée de son potentiel politique par les efforts simultanés d'un capitalisme qui n'en récupère que les aspects les plus triviaux (Neo et Trinity transformés en *funko pop*), et par une extrême droite qui y voyait des métaphores toutes trouvées (celles de la pilule rouge, bien sûr). Tout cela, le film le dit à peu près explicitement : ce moment unique du cinéma hollywoodien a été transformé en quelque chose de banal, intégré au *statu quo*, fascisé. La dimension réflexive des premières minutes est

peut-être un peu lourde, mais c'est aussi un passage obligé pour Lana Wachowski, pour qui cette récupération a pu sonner comme une défaite ou un triste sort. Le film prolonge d'ailleurs son mouvement réflexif en s'attardant sur cette angoisse de l'échec, dans la scène où Neo dit à Bugs qu'il a l'impression de n'avoir rien accompli – ce à quoi Bugs répond qu'au contraire, ses actions ont bel et bien eu du sens. Car il y a eu une autre récupération de *Matrix*, celle que Lana Wachowski accepte et renouvelle, qui consiste à faire des films la métaphore abstraite de tout mouvement social, dialectique, historique : un récit de libération, telle qu'elle soit (et non pas un récit de retour en arrière réactionnaire – la place plus ambigue donnée aux robots et aux programmes vient aussi témoigner de cela). C'est aussi ce que Bugs remarque, amèrement : que la récupération sournoise de ce récit est d'autant plus difficile à avaler qu'il s'agissait d'un récit où pouvaient se nicher de nombreux enjeux sociaux. Il s'agit donc, pour les héros, de reprendre le flambeau tout en apprenant des erreurs du passé – de rendre *Matrix irrécupérable*.

Mais où est l'irrécupérable ? Quel élément d'un film aussi fort et séduisant que *The Matrix* saurait résister au grand recyclage hollywoodien, qui s'attaque aujourd'hui à nos souvenirs de cinéma ? Ce que *The Matrix* suggérait et que la plupart des machines de guerre hollywoodiennes (les plus belles en tout cas) ont repris depuis, c'est que l'amour (ou une forme de romantisme) est ce bastion imprenable, ce cœur où les plus gros blockbusters peuvent cacher leur force secrète, leur métaphore émancipatrice, le nœud de leur beauté : de *Déjà Vu* à ***Tenet*** , de *A. I.* à *After Earth* (sans même parler des autres films des Wachowski), le cinéma hollywoodien a fait de l'amour (ou de l'amitié) une force capable de tordre le temps, l'espace, de résister à tout. Précisons qu'il ne s'agit pas de dire que la présence d'un récit romantique suffit à faire de ces films des chefs-d'œuvre : il faut retrouver à chaque fois un équilibre particulier, le renouveler ou le transformer, et surtout le remettre en scène, en trouvant ou en inventant des images qui sauraient l'exprimer avec justesse.

Dans *Matrix*, ce nœud était l'alchimie unique entre Neo et Trinity : de leur baiser grandiose à la fin du premier film à leurs adieux à la fin du troisième (les deux scènes se ressemblent beaucoup), leur lien était le coeur battant de la trilogie. Or *The Matrix : Resurrections* est fondé sur l'idée que ce romantisme ne saurait être récupéré cyniquement, commercialement, que ce n'est pas une idée niaise, et que tous ces plans où mains se frôlent ou se rejoignent sont autant d'images qui ne sauraient être recyclées, vendues, vidées de leur substance et de leur beauté. L'Analyste, pourtant, parvient d'abord à faire du lien entre Neo et Trinity la source de sa puissance : en les tenant *proches*, mais *éloignés*, il décuple encore sa production

d'énergie et son pouvoir sur l'humanité. Mais c'est précisément cette puissance des sentiments humains qui cause sa perte : leur lien est si puissant qu'il échappe au contrôle de la matrice, et qu'il leur permet d'en reprendre le contrôle. L'amour entre Neo et Trinity semble même, chose étonnante dans ce film qui paraît si souvent manquer de souffle, encore plus fort et intense que dans la trilogie originale, comme si le fait qu'il ait été brisé si longtemps lui avait donné un poids supplémentaire. C'est peut-être aussi ce qui explique la relative modestie du film : il ne s'agit plus de faire la révolution pour toutes et tous, mais de faire la révolution pour et avec l'être aimé ; *Resurrections* est même le seul film de la série qui se concentre aussi précisément sur ces deux personnages, alors même qu'une des singularités de *Matrix* était de donner une importance à peu près égale à tous les personnages (y compris les méchants).

Si *The Matrix : Resurrections* a quelque chose de décevant ou de mineur, c'est sans doute parce que ce qui se passe entre ces deux personnages est plus fort que tout le reste : alors que *Matrix* était une œuvre parfaitement équilibrée et maîtrisée, *Resurrections* est une œuvre plus inégale, pleine de glissements et de maladresses (la continuité entre certaines séquences semble parfois très étrange – on pense par exemple à la transition très abrupte qui suit la scène dans le garage où Neo retrouve Trinity) autant que de détails sublimes (les lignes de code que voit le nouveau Morpheus dans la pluie ou la condensation, ou celles que voit Trinity dans le ciel), mais qui culmine dans ce romantisme qui ne laisse aucune place au doute. Pourtant, les héros ne cessent de se questionner, d'imaginer que Trinity préférera sa place de femme au foyer endormie à un réveil auprès de son amant oublié, Neo. Mais dès leur première rencontre et cette poignée de main qui ressemble à une caresse, impossible de douter : comme le dit cette phrase que l'on peut lire dans le générique de fin, « *Love is the genesis of everything* ».

Merci à Arthur Godard pour les conversations riches et stimulantes qui ont permis d'aboutir à ce texte. Merci aussi à Romain, Florent, Chloé, Occitane et Barnabé pour leurs relectures.

***Matrix Resurrections*, un film de Lana Wachowski**, avec Keanu Reeves, Carrie-Anne Moss, Yahya Abdul-Mateen II, Jonathan Groff, Jessica Henwick, Neil Patrick Harris… Scénario : Lana Wachowski, Aleksandar Hemon, David Mitchell / Image : John Toll / Montage : Joseph Jett Sally / Musique : Johnny Klimek, Tom Tykwer. Sortie française le 22 décembre 2021.

The Pluto Moment [2018]
Ming Zhang
© photo : Way Good Entertainment
↓

ENTRETIENS

ZHANG MING

FILM-FLEUVE / DIX-SEPT HEURES DE SECRET

propos recueillis par Vincent Poli

En 1996, Zhang Ming réalise *Rain Clouds over Wushan*. Cette première œuvre remarquée place la région des Trois Gorges sur la carte du cinéma (et ce bien avant le *Still Life* de Jia Zhang-ke). Suivent deux films, *Weekend Plot* (2001) et *Before Born* (2006), dans lesquels Zhang Ming affirme son goût pour les récits disloqués et imprévisibles. Son cinéma n'est alors pas sans liens avec celui de la « Sixième génération » des réalisateurs chinois (génération que Zhang Ming intègre bon gré mal gré). Mais à la ligne droite stylistique Zhang Ming préfère la recherche perpétuelle. Ses films se construisent de matières saisies au vol ; les outils sont épars mais l'on devine le désir de tourner coûte que coûte. Une forme souple qui fait passer Zhang Ming de *Before Born*, errance bleutée portée par un acteur plus habitué aux seconds rôles de voyou dans les films hongkongais (ici travesti en un flic mutique antonionesque), à *The Bride* (2009), le conte cruel d'une petite ville chinoise surplombant le Yangzi, tourné en vidéo et sans acteurs professionnels.

Zhang Ming entame avec *The Bride* une seconde partie de sa carrière. Désormais bien moins repérés par la critique ou les festivals, ses films tournés en vidéo, avec parfois une troupe d'acteurs inconnus mais réguliers, livrent d'autant moins leurs clés qu'ils semblent n'être fait *que* pour le public chinois. Ces études de mœurs, qui peuvent traiter des inégalités ville/campagne comme des mariages forcés, jouent avec les codes de la télévision nationale et se parent d'une fausse simplicité. Mais des idées formelles inattendues, comme ce plan séquence – ou plutôt plan « choral » – qui ouvre *Folk Songs Singing* (2011, produit par un office du tourisme !), ainsi qu'une fluidité générale dans la tenue du récit et l'enchevêtrement des lieux, témoignent bien de la présence d'un véritable auteur derrière la caméra.

Zhang Ming se plaît inlassablement (dans la quasi-totalité de ses films) à mettre en scène sa région natale. Ce qui au départ était une évidence (tourner son premier film près des siens, avec leur soutien) devient au fil du temps une véritable mission. Ainsi, sa filmographie est aussi une cartographie de Wushan : les ruelles de la vieille ville dans *Rain Clouds* n'existent plus – la montée des eaux due à la construction du barrage des Trois Gorges aura eu raison d'elles – mais le phare qui surplombait les eaux est toujours là. Et c'est la Wushan moderne, ville chinoise à première vue anonyme, que l'on arpente dans *China Affair* (2013), l'étrange histoire d'un Américain ouvrant un café en ville. Pas de film historique, mais la claire sensation du temps qui passe.

Si l'historicité des lieux ne cesse d'envahir le cadre, elle n'est pourtant pas mise en scène dans une frontalité qui assècherait le récit, rivant l'attention du spectateur sur une ligne unique. Zhang Ming préfère contrecarrer nos attentes. Dans ses films, aucune situation n'est déroulée selon un plan méthodique. Le narrateur n'est peut-être pas omniscient, mais il est très joueur. Car les films de Zhang Ming sont truffés de zones d'ombre et de secrets : derrière la modestie du récit, ce sont les blessures du temps qui surgissent, mais toujours au détour soudain d'une phrase ou d'un plan. Ce sont des histoires de disparition, d'événements graves laissés hors-champ (le viol dans *Rain Clouds*). C'est le groupe d'amis en vacances de *Weekend Plot*, dont la solidité est mise à l'épreuve par quelques mots griffonnés sur un papier trouvé dans l'eau, mais aussi cette scène de *China Affair* tournée aux Etats-Unis, comme un décentrement inattendu du récit et de nos perspectives. C'est enfin un cinéma qui, même lorsqu'il est désespéré, refuse de croire à la fatalité de destins tout tracés et préfère mettre en lumière des sentiers oubliés. Il y a

dans tout cela une certaine sagesse, rieuse et sévère à la fois, un peu chabrolienne (et bien sûr, Zhang Ming n'a vu aucun film de Claude Chabrol).

Dès lors que l'on s'intéresse à un cinéaste non occidental, on a tendance à simplifier son discours ainsi que son parcours. On cherche à faire émerger un récit biographique clair, sans ces éléments en trop (noms inconnus, détails culturels trop précis) qui peuvent perdre le cinéphile. Or, cet entretien se devait de laisser apparaître ces informations a priori vaines. Car l'on devine derrière les films de Zhang Ming un cinéaste en état de débrouille perpétuelle. Un artiste dont le travail de réalisateur dans les années 90, et tout particulièrement en Chine, fait déjà de lui un vétéran. Ainsi, Zhang Ming nous parle de la télévision chinoise, de peinture, d'un médecin reconnu, d'un vendeur de DVDs pirates devenu riche producteur, mais aussi d'échecs, d'acteurs qui disparaissent et autres tournages chamboulés. Pas de destin tout tracé, pas de logique particulière dans ce parcours sinon le désir du cinéma coûte que coûte. Ces éléments épars font la matière d'une œuvre qui aime à se parer d'une fausse simplicité. Derrière la modestie, on perçoit comme un grand bruissement et les films semblent nous dire : l'essentiel n'est pas toujours là où le regard se porte.

Commencé en 2019 à Pékin puis prolongé par mail, cet échange devait initialement porter sur toute l'œuvre de Zhang Ming. C'était sans compter sur la pandémie qui bouleverserait nos plans. Il a donc été décidé que dans un premier temps nous traiterions uniquement de ses trois premiers long-métrages, qui sont aussi ses trois films les plus connus.

← Portrait de **Zhang Ming**

Débordements : Vous êtes né en 1961 à Chengkou dans la province de Chongqing. Vous étudiez d'abord la peinture à l'huile avant d'intégrer le cursus réalisation de l'Institut du cinéma de Pékin. Qu'est-ce qui vous a fait vous décider pour le cinéma ?

Zhang Ming : Je suis sorti diplômé du département des beaux-arts de l'Université de Xinan à 17 ans. Je dois dire que j'étais passionné d'arts et de littérature depuis le collège. J'écrivais des scénarios, je faisais du théâtre... C'est à l'université que j'ai compris que j'allais me tourner vers le cinéma. À cette époque, la Chine ne s'était pas encore totalement extirpée de la Révolution culturelle. Dans les bibliothèques, on ne trouvait pas plus d'une dizaine de livres consacrés au cinéma. Dans l'un deux, j'ai vu des images des films d'Eisenstein et les images de *Que Viva Mexico !* (1930-1979) m'ont particulièrement troublé. J'ai senti mon sang bouillir d'un désir pour le cinéma.

Quand je n'allais pas en cours, j'étais toujours à la bibliothèque. Je suis très vite venu à bout de ces livres sur le cinéma et j'occupais alors mon temps en m'intéressant à la littérature, la poésie et la philosophie. De 17 à 21 ans, je n'ai rien fait d'autre que me cultiver et participer à des événements sportifs de temps à autre. Je n'ai tissé aucun lien avec mes camarades féminines. En y repensant, c'est un peu bizarre.

À cette époque, une fois que vous étiez diplômé, il revenait au gouvernement de vous placer dans une unité de travail – en 1982, la planification était encore reine. J'ai été envoyé dans ma ville natale, à Wushan. Si vous aviez demandé à un jeune chinois « pourquoi étudier ? », il vous aurait répondu qu'étudier permettait de quitter sa ville natale, d'aller vivre dans une grande ville ou même à l'étranger. C'était donc pour moi désastreux de me retrouver renvoyé à Wushan, mon point de départ. La raison est qu'à l'université j'étais considéré comme un activiste : je m'étais principalement consacré à l'organisation d'une exposition non autorisée et à l'impression d'une revue d'art *underground*. Sinon, je participais aux réunions étudiantes et aux élections des représentants.

J'ai donc pris mon poste d'enseignant à Wushan. J'étais alors le premier professeur d'art de la région diplômé d'une université. Je dois dire que j'ai enseigné avec passion et que j'aimais beaucoup les élèves. Certains étaient plus jeunes que moi, d'autres plus vieux mais nous étions tous de la même génération. En parallèle et pour préparer le concours d'entrée à l'Institut du cinéma de Pékin, je me suis acharné à apprendre l'anglais seul, en partant de zéro. Au bout de six ans, mes résultats étaient enfin équivalents à ceux d'un doctorant. Réussir l'examen d'anglais était ce qui me permettrait d'atteindre le cinéma. Je n'ai donc jamais oublié le cinéma et je considère ces années comme des années d'amour du cinéma, mais « sur papier ». Je ne me suis jamais inquiété quant à ma connaissance du cinéma. Cette année-là, dans toute la Chine, nous n'étions que deux doctorants à intégrer la section réalisation de l'Institut. À 27 ans, je quittais Wushan à nouveau.

D. : Vous avez pleinement vécu la fin de l'ère maoïste : que retenez-vous du cinéma de cette époque ? Comment vivez-vous l'apparition des premières œuvres des cinéastes de la Quatrième et Cinquième génération?

Z. M. : Lorsque j'étais enfant, il était quasiment impossible de voir des longs-métrages. Mais il y avait souvent des projections : des actualités ou bien quelques documentaires. Un film qui m'a laissé une grande impression, c'est le documentaire *La Chine réussit son premier essai atomique*. Dans ce film, les hommes portent des combinaisons de protection, et lorsqu'ils les retirent on peut voir des gouttes de sueur tomber une à une de leurs visages. Il y avait aussi un film montrant le roi du Cambodge, ainsi que la très belle première dame, effectuant une visite officielle en Chine. Ils y recevaient un

accueil chaleureux ainsi que de nombreux présents. Il y avait aussi les « opéras modèles », notamment l'insupportable *Légende de la lanterne rouge* (Cheng Yin, 1971). J'en ai tiré une profonde aversion pour l'opéra chinois. Dans les années qui ont suivi la mort de Mao, la Chine a traversé de grands changements. Le cinéma aussi a retrouvé de sa vitalité. Les Chinois se sont passionnés pour de nombreuses nouvelles stars. La meilleure revue était *Cinéma du peuple*. Il s'en écoulait chaque semaine un million d'exemplaires.

Beaucoup d'artisans du cinéma qui avaient été enfermés ou exilés se sont remis à travailler. Pouvoir à nouveau filmer, c'était pour eux comme retourner à la vie. En particulier pour ceux qui, alors qu'ils étaient à peine diplômés, s'étaient retrouvés embarqués dans la Révolution culturelle. Ils s'étaient vus privés de leur liberté et, après 1978, ils purent enfin saisir l'occasion de tourner. Il s'agit de la Quatrième génération. Mais le bonheur fut de courte durée pour eux car aussitôt survinrent des gens plus jeunes d'au moins une décennie et qui sortaient tout juste de l'Institut du cinéma. Dans les films de ces artistes de la Cinquième génération, à travers la photographie comme la composition de l'image ou le jeu des acteurs, on discerne une nette influence du cinéma occidental. Ils sont très vite devenus populaires. Moi-même je suis entré à l'université un peu après ceux de la Cinquième génération. Nous avons à peu près dix ans de différence.

En 1991, alors que j'étais tout juste diplômé, le cinéma chinois a connu une forte récession. Les Chinois se sont passionnés pour la télévision alors que les salles de cinéma se vidaient. Elles se sont pour la plupart transformées en boîtes de nuit. Consécutivement, et très concrètement, nous qui étions surnommés la Sixième génération et qui ne disposions absolument pas des mêmes conditions de création que ceux de la Cinquième, nous ne devons notre survie qu'au « cinéma indépendant ». C'est ce qui nous a permis d'être repérés par les festivals étrangers. À cette époque, la qualité artistique de nos films valait bien les tickets vendus par ceux de la Cinquième. Nos œuvres s'attachaient plus aux personnages, à l'expérience de chacun et à son point de vue. On peut dire que le style de nos films a élargi le vocabulaire du cinéma chinois.

Vingt ans après, le terme « génération » est déjà dépassé. Les groupes que nous formions sont tous divisés et chacun court après le succès, mais dans son coin. Depuis plus de dix ans, l'économie chinoise évoque l'image d'un « nouveau riche », et cela n'est pas prêt de changer. Les réalisateurs qui ont « réussi » sont devenus les personnes riches du moment sur qui il faut capitaliser. Ceux qui n'ont pas trouvé le succès se retrouvent écartés, condamnés à la pauvreté. Il est vrai qu'il n'y a déjà plus de différence entre les termes « cinéma chinois » et « divertissement ». Aujourd'hui, réussir (c'est-à-dire soit cartonner au box-office, soit fouler du pied les tapis rouges des grands festivals internationaux) est devenu le seul critère de jugement d'un film. Peut-être, parce que nous n'y sommes pas « autorisés », il nous est impossible de réaliser le film de nos rêves. Ce n'est qu'à travers les failles que nous pouvons chercher le succès. Peut-être est-ce la raison de vivre d'un réalisateur ?

Rain Clouds over Wushan

Mai Qiang a une trentaine d'années. Il vit à Wushan, sur les bords du fleuve et est chargé de gérer les signaux qui indiquent aux bateaux quel chenal ils doivent prendre. Pour sortir de sa solitude, il se laisse entraîner par un ami dans de fugaces aventures féminines. Chen Qing travaille à la réception d'un hôtel qui va bientôt disparaître sous les eaux du barrage. Elle entretient une liaison avec son patron mais rêve d'une vie meilleure et du mariage. Un jour, un policier vient interroger Chen Qing : cette dernière a porté plainte contre Mai Qiang.

← ***Rain Clouds Over Wushan*** [1996]
Zhang Ming

D. : Vous avez 35 ans lorsque vous réalisez *Rain Clouds over Wushan* : qu'est-ce qui a permis la réalisation de ce film ?

Z. M. : Après l'obtention de mon diplôme de réalisateur, j'ai encore dû attendre plus de trois années avant de pouvoir réaliser mon long-métrage. Un ancien camarade de classe, l'un des rares qui à l'époque ne se moquait pas de moi, s'était lancé dans les affaires. Rendu riche par le boom chinois de l'immobilier des années 90, il me dit qu'il pouvait m'aider à financer mon film. De fin 1994 à début 1995, je finissais le scénario de *Rain Clouds over Wushan* et le film s'appelait encore « In Expectation ». À cette époque, il était interdit en Chine de tourner en dehors du système des studios. Alors, après plusieurs retournements de situation, nous avons acheté auprès de l'Usine de cinéma de Pékin une autorisation de tournage qui nous a coûté plusieurs dizaines de milliers de yuans. À l'été 1995, juste avant que je ne commence le tournage, le film est devenu *Rain Clouds over Wushan*. Le tournage a été terminé au début de l'année 1996. J'ai été invité à participer à quelques festivals où j'ai reçu plusieurs prix : Berlin, San Francisco, Turin, Vancouver, etc.

La première projection en Chine a eu lieu en 1996. Un nouveau film était projeté chaque mardi à l'université de Pékin. Si les spectateurs présents n'attendaient pas particulièrement mon film, je les retrouvais tous particulièrement animés après la projection. Bien sûr, il y eut des mécontents et même des insultes. Ensuite, beaucoup de gens ont vu mon film grâce au format VCD. Le film est devenu un classique dans le cercle des amateurs de cinéma indépendant. De nombreux cinéphiles en ont parlé, surtout après la projection à Berlin. Six ou sept ans après, un homme qui vendait des DVDs pirates a acheté les droits d'édition du film. Cela lui permit de presser légalement un DVD officiel en au moins 40 000 exemplaires. Il n'avait jamais gagné autant d'argent et il est par la suite devenu un très gros producteur chinois (il a notamment produit les blockbusters *Wolf Warriors* 1 et 2, 2015-2017). Mais *Rain Clouds*, un film fait pour le cinéma, n'est jamais sorti en salle.

A Berlin, c'était quasiment la première fois que je participais à un festival international de cinéma. *Rain Clouds* a été extrêmement bien reçu. Le film a été vu très tard par le comité de sélection, après même la date limite d'inscription, puisqu'il était alors très compliqué d'envoyer une copie jusqu'en Allemagne. Ensuite, le film a été sélectionné à Turin, Pusan, Vancouver… Partout, le film reçut un bon accueil et des prix. Il était alors très difficile en Chine d'obtenir un visa et je n'ai pas pu me rendre à de nombreux festivals dans lesquels j'étais pourtant invité. J'ai aussi eu de gros problèmes après que le festival de New-York eut dévoilé sa programmation. La Chine

demanda à l'ambassade américaine qu'aucune information ne soit publiée à propos du film. Mais une critique a bel et bien été publiée dans le *New York Times*. Les autorités chinoises étaient furieuses de ne pas avoir été informées et que nous n'ayons pas demandé leur accord. Ils ont diligenté une enquête. Ils sont remontés jusqu'à moi et m'ont demandé d'expliquer comment est-ce que la copie avait pu arriver aux Etats-Unis, comment est-ce que j'avais pu participer à des festivals... Je leur ai dit que je n'en savais rien et qu'en plus je n'avais participé à aucun festival. Mais ils m'ont obligé à écrire une autocritique. Je me suis contenté d'éclaircir la situation. Je n'avais pu participer à des festivals que sous le prétexte d'un voyage universitaire. Tokyo m'a invité deux années de suite mais je ne pouvais m'y rendre car bien sûr l'organe du cinéma chinois s'opposait à eux. Les Japonais ne comprenaient pas pourquoi le gouvernement chinois n'était jamais d'accord.

Après avoir réalisé *Rain Clouds*, il m'a semblé que j'étais encore loin d'avoir atteint mon idéal cinématographique. Je pensais ne pas avoir pu réaliser mon « bon » film, et ce pour plein de raisons objectives. Je ne devinais pas que ces « raisons objectives », qui pour moi ne devaient être liées qu'à mon premier tournage, n'étaient pas prêtes de disparaître et qu'au contraire elles seraient de plus en plus nombreuses et de plus en plus dures à affronter. Aujourd'hui encore, lorsque je réalise un film, que ce soit pendant la phase d'écriture, lors de la recherche de financements ou pendant le tournage en lui-même, les difficultés sont immenses.

D. : A ce moment, vous considérez-vous comme un cinéaste de la Sixième génération ?

Z. M. : Je ne me considérais alors pas ainsi, je ne connaissais même pas cette expression. Je n'ai jamais aimé que l'on rattache les gens à des groupes, même si c'est fait sans mauvaises intentions. Mais aujourd'hui, maintenant que la Sixième génération est devenue un nom commun, et que j'ai moi-même pris de l'âge, ce n'est plus vraiment un problème. Moi-même, en répondant à vos questions, j'ai utilisé l'expression « réalisateur de la Sixième génération ». Ce n'est qu'un terme pratique pour exprimer certaines choses.

D. : D'où vient l'histoire de *Rain Clouds over Wushan* ?

Z. M. : J'ai une façon de penser parfois quelque peu étrange. Par exemple, j'avais envie de tourner une adaptation des *Fêtes nocturnes de Han Xizai* [1], ou bien d'adapter une histoire de science-fiction... Bien sûr, on ne peut pas commencer directement par ce genre de projet si l'on a ni l'argent ni l'expérience suffisante. J'ai alors décidé que le jeune écrivain Zhu Wen écrirait mon scénario [2]. J'avais lu quelques-uns de ses romans et je trouvais que l'ambiance dépeinte dans ses écrits correspondait à mes visions. Il était certain qu'au niveau esthétique nous avions quelques points communs.

[1] Fameux rouleau peint du Xème siècle attribué à l'artiste Gu Hongzhong, ndt.

[2] Zhu Wen est par ailleurs l'auteur d'un film unique, *Seafood* (2001), ndt.

Avant le nouvel an 1995, Zhu Wen m'a suivi jusqu'à Wushan. Je pensais que dans mon village il pourrait trouver l'inspiration (pour ma part, j'étais déjà inspiré). Je lui ai demandé d'écrire le récit de trois personnages : un homme solitaire qui travaille dans une tour de signalisation au bord du fleuve Yangzi, une veuve qui travaille dans un petit hôtel de la ville et enfin un policier qui projette de se marier. Zhu Wen a suggéré d'intégrer à cette histoire les éléments d'une nouvelle qu'il avait déjà écrite. Ces éléments sont le viol et toute l'ambiguïté qui l'entoure. Zhu Wen a passé le nouvel an chez moi. En un mois, nous avons fini d'écrire le scénario de « In Expectation ». Ce titre vient d'un livre français que nous avions tous les deux aperçu auparavant dans une librairie de Nanjing. Nous avons eu la même idée, sans nous concerter. Peu de temps avant le tournage, j'ai modifié le titre, utilisant quelque chose de plus chinois, un *chengyu* [3]. « Nuage et pluie » : cette expression, dans le langage poétique de la Chine ancienne, renvoie aux relations sexuelles. Le *chengyu* fait référence à une vieille

[3] Sorte d'idiotisme propre à la langue chinoise, ndt.

histoire d'amour liée à Wushan. Mais l'ancien titre « In Expectation » apparaît toutefois dans le film, sur une affiche.

D. : Vous imposez votre style dès les premières séquences du film avec une histoire aux apparences banales mais présentée à travers un montage saccadé. La station de signalétique de Mai Qiang semble être un endroit à l'écart de tout, mais où de violentes émotions s'affrontent. Étonnamment, de par le mélange des tonalités et le passage souvent abrupt d'une scène à une autre, *Rain Clouds over Wushan* m'évoque le cinéma de Claude Chabrol, tout du moins les films qu'il réalise après les années 70.

Z. M. : À vrai dire, le montage a été pensé avant même le tournage, y compris la forme saccadée du récit. Il faut dire que j'ai plutôt tendance à m'opposer à l'idée qu'on puisse s'appuyer sur le montage pour « compléter » le film, une fois le tournage passé. Vous avez raison, la station de signalétique est un endroit isolé du monde extérieur, mais c'est donc un endroit où il est facile que des émotions violentes surgissent. Je fais très attention aux décors de tous mes films. Tant que je n'ai pas trouvé le bon lieu, je suis incapable de dire comment l'histoire peut se déployer. À cette époque, j'avais vu quelques films de Buñuel ou d'Antonioni qui m'avaient fortement marqué. Mais encore aujourd'hui je n'ai vu aucun film de Claude Chabrol !

D. : Le rôle principal est tenu par Zhang Xianmin, lui aussi diplômé de l'Institut de cinéma de Pékin et aujourd'hui connu comme un passeur du cinéma entre la Chine et la France. On peut imaginer que les autres personnes ayant travaillé sur le film étaient aussi vos camarades de l'Institut ?

Z. M. : C'est à peu près ça. Les acteurs et techniciens étaient pour la plupart des camarades d'université. Si le personnage de Chen Qing est interprété par une camarade de la section acteur (Zhong Ping), le policier est lui un acteur non-professionnel qui est venu de lui-même vers nous lors d'un casting à Chongqing. Il était alors le patron d'un petit salon de coiffure. Pour les autres, c'était – tout comme moi – la première fois qu'ils travaillaient véritablement sur un film. Un étudiant en production s'est occupé du maquillage, une amie photographe vivant à Wushan a fait les costumes. Elle était très prise par son travail et ne pouvait pas toujours faire exactement ce que je lui demandais. Elle fondait alors en larmes et la tâche me revenait, bien que je n'y connaisse rien au travail de costumier ou de maquilleur. Je m'opposais totalement à la façon dont les acteurs étaient maquillés et habillés dans le cinéma chinois d'alors. Selon moi, tout semblait très faux. Je ne voulais pas collaborer avec les artisans à l'origine de ces films. En composant moi-même l'équipe du film, je ne m'inquiétais pas du fait que mes « employés » aient si peu d'expérience.

D. : Le film entame ensuite une seconde partie, en ville et dans un hôtel vieillot, dont le personnage principal est Chen Qing. Cette fois vous vous penchez plus précisément sur les conditions de vie du personnage, mais pour autant le réel ne prend pas l'ascendant sur la mise en scène : ce qui vous intéresse, avant tout, ce sont ces émotions fugaces qui surgissent sans prévenir.

Z. M. : En effet. J'étais alors très adepte de ce type d'émotions, et des comportements qui pouvaient en découler. Maintenant, je crois percevoir l'influence de Buñuel. Au moins peut-on dire que je croyais avoir appris à maîtriser quelques clés du style buñuelien.

D. : C'est ce qui m'a étonné en premier dans votre cinéma : la capacité (ou l'audace) que vous avez à pouvoir vous concentrer sur des micro-récits. Ces événements parfois mineurs qui constituent pourtant la part la plus importante de nos journées. En ce qui concerne le cinéma chinois et notamment le désir de

cinéma chinois de la part des festivals étrangers, j'imagine qu'on vous demandait plutôt d'inventer des « grands récits » exemplaires sur la Chine contemporaine ?

Z. M. : J'étais très opposé à ces « grands récits ». On en trouvait beaucoup dans les films de la Cinquième génération et pour ma part je ne ressentais pas la présence d'un être humain derrière la caméra, seulement celle d'une personne possédant des connaissances vastes mais fausses, artificielles. En élaborant *Rain Clouds*, je me souviens d'avoir écrit : « on trouve des exploits dans la vie des plus humbles ».

D. : Une troisième et dernière partie, avec comme personnage principal un policier nommé Wu Gang (interprété par Wang Wenqiang) réunit les fils épars du récit. Votre film prend alors la forme d'une enquête et laisse apparaître toute une histoire auparavant gardée secrète. Le spectateur qui croyait tout savoir est déboussolé.

Z. M. : Il y a une raison à cela. Alors que nous construisions le récit et ses personnages, la figure du policier figurait déjà dans nos discussions. Zhu Wen et moi sommes allés participer aux festivités du nouvel an dans une autre ville du comté de Fengjie. J'ai vu un vieux monsieur qui confectionnait des bagues. Je lui ai confié ma bague en me disant que le policier dans mon film ferait la même chose, qu'il était un jeune officier très occupé car amené à se marier prochainement. Zhu Wen a écrit une partie du scénario à partir de mon dialogue avec l'artisan. Ce vieil homme joue son propre rôle dans le film. Le policier, alors plongé dans les préparatifs de son mariage, en est extirpé car on lui confie l'affaire du viol de Chen Qing. Nous voulions pénétrer une même histoire à partir de trois personnages différents. Mais nous voulions aussi signifier le mode de vie de chacun et les limites qui les confinaient à cette vie solitaire. L'enquête est donc passée à l'arrière-plan, avant de ressurgir à la fin. Mais au final, impossible de dire ce qu'il en est vraiment de la relation sexuelle entre Chen Qing et Mai Qiang.

D. : Quelles étaient vos inspirations quant à la représentation du fleuve Yangzi et des Trois Gorges ? On imagine que vous vous êtes inspiré de la peinture chinoise. Mais qu'en est-il au niveau du cinéma ? A vrai dire, je ne connais qu'un seul film chinois montrant particulièrement le Yangzi, il s'agit d'*Evening Rain* (Wu Yonggang et Wu Yigong, 1980). Bien plus tard, en voyant *Still Life* (2006) de Jia Zhang-ke, il est difficile de ne pas penser à certaines séquences de *Rain Clouds over Wushan*.

Z. M. : En y repensant, un élément qui m'a poussé à faire du cinéma, ce sont les paysages de Wushan. Depuis mon enfance, je laisse mon regard se perdre sur le Yangzi et les montagnes environnantes. Les poèmes classiques dépeignant ces mêmes paysages me permettent aussi de laisser mon esprit vagabonder. L'eau du Yangzi coulait déjà sans répit il y a de ça plusieurs milliers d'années. De l'enfance à l'adolescence, j'ai souvent dessiné ces paysages et ces croquis sont restés gravés dans ma mémoire. Il était normal qu'un jour je me serve du cinéma pour faire ressurgir ces paysages. Cela fait déjà longtemps que je désire tourner un film sur un bateau de croisière traversant le Yangzi. Quand j'étais petit, emprunter un tel bateau était l'unique moyen de quitter la région. Ces bateaux transportant parfois plusieurs milliers de voyageurs ont stimulé mon imagination et mon attrait pour le monde extérieur. Malheureusement, ces bateaux ont aujourd'hui été remplacés par les voitures et le train. Désormais, on peut même prendre l'avion puisque Wushan dispose d'un grand aéroport. Les bateaux de mon enfance ressemblent maintenant aux jonques à voile de la Chine ancienne : reliques du passé. Presque une légende lointaine.

D. : Dans votre filmographie on trouve un film datant de 1992, *La Valse aux adieux*. Pouvez-vous nous en dire plus ?

Z. M. : Au début des années 90, alors que j'étais tout juste diplômé de l'Institut de cinéma, je me suis demandé comment passer concrètement à la réalisation. J'ai lu dans le journal *Jeunesse de Pékin*, alors très populaire, l'histoire d'un médecin chinois mort d'une leucémie. Un détail m'a particulièrement frappé : le médecin avait refusé d'être soigné, cela afin de ne pas alourdir le fardeau des frais médicaux de son unité de travail. Les frais étaient si importants que pour traiter la maladie il aurait fallu dépenser tout l'argent restant, de sorte que les autres membres de l'unité n'auraient pu, eux, accéder aux soins.

J'ai voulu mettre en scène un scénario à partir de cette histoire. Avec un enseignant et quelques camarades de classe, nous sommes allés directement à l'Académie chinoise des sciences pour échanger avec les médecins. Tout le monde s'est passionné pour le sujet. Nous avons même rencontré Zhou Guangzhao, alors président de l'Académie des sciences et qui revenait tout juste des États-Unis. L'Académie a apporté deux ou trois cent mille yuans, et nous avons pu filmer cette histoire sous la forme d'une « série » en deux parties. CCTV Chanel 1 programmait alors chaque soir, entre 20h et 21h30, une « série dramatique » en deux épisodes (ce qui leur permettait notamment de diffuser un grand nombre de publicités). Cette série est devenue un téléfilm à la fin de l'année, spécialement produit et diffusé par une nouvelle chaîne, CCTV Channel 6, aujourd'hui la principale chaîne à diffuser du cinéma. *La Valse aux adieux*, d'ailleurs récompensé de plusieurs prix réservés aux productions télévisuelles, aura été ma première véritable expérience en tant que réalisateur. À cette époque, le tournage en pellicule avait quelque chose de sacré et il me semblait entrapercevoir le début de ma carrière au cinéma.

D. : Après *Rain Clouds over Wushan*, on vous retrouve à la réalisation d'une série, *Carnets d'un amour vide*. Est-ce alors simplement un moyen de subsistance ou bien parvenez-vous à vous exprimer artistiquement à travers ce genre de projets ?

Z. M. : J'ai connu de nombreuses difficultés pendant le tournage de *Rain Clouds over Wushan*. Le film n'a ensuite pas pu être distribué et lorsque le Bureau du cinéma a interdit toute participation à un festival étranger, j'ai été forcé d'inventer des stratagèmes. Chaque étape me demandait beaucoup d'énergie : j'avais le moral miné. J'attendais une bonne opportunité pour me changer l'esprit. C'est à ce moment qu'une chaîne de télévision est venue me chercher pour me demander de réaliser un drame destiné aux adolescents. J'ai immédiatement accepté et j'ai commencé à travailler gratuitement sur un scénario divisé en vingt épisodes. Au départ, le protagoniste devait être l'enfant d'une famille riche qui n'étudie pas assez et ne parvient pas à intégrer une université. J'en ai fait un jeune étudiant issu d'un milieu pauvre qui, afin de soutenir ses proches, quitte l'université et se consacre à des petits boulots. À la fin de la série, il devient le patron de son propre garage. Le scénario avait un certain sens du réalisme : du fait de sa réussite et de son ascension sociale, le héros voyait ses rapports avec tous les autres personnages bouleversés.

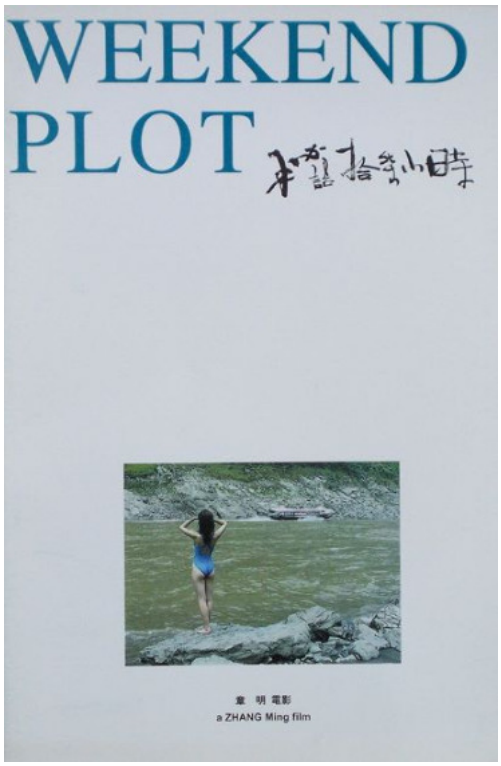
Mon travail de réalisateur fut plutôt agréable, malgré quelques désaccords avec les producteurs. J'étais déterminé à aller jusqu'au bout du tournage. Pour des raisons économiques, on m'a refusé la post-production à Pékin, je n'ai pas non plus pu accompagner la série à Shanghaï pour participer au montage ainsi qu'au mixage. J'avais tourné de nombreuses scènes improvisées qui ont par la suite disparues. Le montage final était aussi assez mauvais. Mais en 1997 et 1998, la série était populaire sur plus de vingt chaînes de télévision à travers le pays. Malgré l'absence de publicité au préalable, le public et en particulier le jeune public se sont beaucoup identifiés à la série.

L'industrie cinématographique chinoise s'est vite rendue compte qu'un nouveau genre populaire était né, le *drama* avec des jeunes stars, des *idols*. Et *Carnets d'un amour vide* en est l'œuvre pionnière en Chine. Ces rôles dans les séries télé ont rapidement transformé les jeunes acteurs en grandes stars. J'ai aussi, pour la première fois, touché beaucoup d'argent.

← photographie de plateau sur le tournage de ***Rain Clouds Over Wushan***

Weekend Plot

Six jeunes citadins qui ne se sont pas vus depuis plusieurs années passent un week-end ensemble, sur les rives du Yangzi. Malgré la beauté des paysages, de vieilles rancœurs refont surface. Certains, aujourd'hui mariés, n'ont pourtant pas oublié leur amour de jeunesse… La tension se fait plus forte lorsqu'un membre du groupe trouve dans l'eau un papier sur lequel quelques mots sont griffonnés. Qui en est l'auteur ? Et qui devait en être le destinataire ? Le titre original du film se traduit par « Dix-sept heures de secret ».



D. : En 2001 vous réalisez *Weekend Plot*. Aviez-vous alors déjà formé votre projet de ne filmer principalement que dans la province de Chongqing, et plus particulièrement à Wushan ?

Z. M. : J'étais très heureux des prix remportés à l'étranger par *Rain Clouds over Wushan*. J'oubliais vite le plaisir que m'avait procuré le fait de travailler à la télé, une gloire finalement assez superficielle. Je voulais absolument réaliser mon deuxième long-métrage mais personne ne venait me voir et je ne trouvais aucun investisseur. En 2000, la chance m'a souri. J'ai rencontré par hasard le riche producteur Deng Jianguo, patron de Guangdong Superstar Film Company. Il produisait une série de téléfilms et m'a invité à en réaliser un. Il s'agissait d'histoires d'amour ou d'affaires criminelles. J'ai accompli cette tâche en seulement dix jours et je pense que mon téléfilm était le meilleur des dix épisodes. En conséquence, Deng Jianguo m'a promis qu'il investirait dans mon prochain film.

Au départ, cela devait être un film d'horreur. Le genre m'intéressait vraiment, ce n'était pas lié à Deng Jianguo ou à quelques exigences commerciales. Alors que j'étais dans le train vers Wushan avec l'équipe de réalisation, Deng Jianguo m'a appelé sur mon téléphone portable pour m'annoncer une mauvaise nouvelle : le scénario avait été refusé par le Bureau de la radio et de la télévision. Je lui ai dit que nous étions bientôt arrivés sur les lieux du tournage et que si nous ne filmions pas il perdrait beaucoup d'argent. Il m'a alors demandé d'écrire un scénario qui pourrait être lu et approuvé en quelques jours, c'est ce que j'ai fait et c'est l'origine de *Weekend Plot*.

Le jour de la projection du premier montage, Deng Jianguo a invité quelques vétérans du cinéma chinois pour obtenir leur avis, à la suite de quoi il m'a dit qu'il ne serait plus en mesure d'accompagner financièrement le film. C'est donc moi qui ai payé, grâce à mon salaire de réalisateur sur *Carnets d'un amour vide*.

En fait, je n'ai jamais eu le projet de tourner spécifiquement à Wushan. La raison pour laquelle j'y suis allé, c'est parce que je savais que j'y serais soutenu par ma famille, mes amis ainsi que les autorités locales.

D. : Le point de départ de *Weekend Plot* est pour le moins original, anti-spectaculaire, et notamment au sein du paysage du cinéma chinois : un groupe de six amis passe quelques jours au bord du Yangzi. D'une certaine façon, le film ne dévoile pas tout de suite ses enjeux.

Z. M. : Avant de commencer le tournage, j'étais très ambitieux. Je voulais au minimum réaliser un film chinois comme on n'en avait jamais vu. *Weekend Plot* est un film un peu déséquilibré. Le jeu des acteurs, la relation entre l'intrigue et les personnages, les dialogues, la combinaison du rythme et de la musique, etc., tout cela n'est pas toujours approprié, harmonieux. C'est en grande partie du fait de ce bouleversement du scénario juste avant le tournage. Et pendant le tournage, j'étais assez distrait, inquiet du manque d'argent, craignant que les fluctuations du fleuve Yangzi ne rendent les scènes extérieures impossibles à filmer. Je m'inquiétais aussi pour le bien-être de mon équipe.

Une actrice a soudainement quitté le tournage après quelques scènes. Il a fallu réunir de nouveau beaucoup de monde et tout recommencer. La perte de temps et d'argent était un coup dur pour moi. Je dois dire que je n'étais pas tellement concentré sur l'esthétique du film. Je manquais d'énergie. En même temps, je ne pouvais m'arrêter de tourner. Si je suis finalement arrivé au bout du tournage c'est en partie grâce à des automatismes. Je pensais beaucoup à mes films préférés d'alors, ceux de Tarkovski et d'Antonioni. Cela m'a sûrement aidé. Le scénario de *Weekend Plot*

n'est pas parfait mais pour moi le plus important était le style. Or, je n'ai pas pu me consacrer entièrement à ça. Aujourd'hui, la mise en scène du film me semble toutefois assez satisfaisante. Dans l'histoire du cinéma chinois, *Weekend Plot* est certainement un film très singulier.

↑ ***Weekend Plot*** [2001]
Zhang Ming

D. : Le point de vue est important dans votre cinéma : les personnages vivent tous des histoires différentes alors même qu'ils sont réunis dans un même lieu. Se pose alors la question de qui regarde la scène ? Parfois il s'agit d'un personnage – comme si la caméra prenait parti pour lui – parfois il s'agit de vous, qui naviguez d'un récit à l'autre.

Z. M. : Cette façon de raconter depuis le point de vue de plusieurs personnages est utilisée plus consciemment et formellement dans *The Pluto Moment* (2018). Disons que soit l'on accompagne des personnages dont la vision s'élargit progressivement (*Weekend Plot*), soit c'est en suivant ces mêmes personnages que notre propre regard de spectateur s'élargit (*The Pluto Moment*). Le développement des différentes perspectives dans *Rain Clouds* est structurel, c'est-à-dire que le film est divisé en trois parties, sur la trace de personnages qui seront amenés à se croiser lors d'un même événement. À première vue, ce type de narration se concentre sur la recherche de la vérité, mais il est en fait plus susceptible d'aider à révéler l'ambiguïté et la complexité des relations entre les personnages et les choses.

D. : Vos films sont-ils particulièrement découpés au moment du storyboard ? Comment travaillez-vous avec les acteurs sur le plateau ?

Z. M. : Je ne travaille presque jamais sur un storyboard avant le tournage. Ce n'est que lorsque j'arrive sur le lieu de tournage que je réfléchis à où placer les personnages et la caméra. Bien que je puisse parfois avoir une idée de mise en scène lorsque j'écris une séquence, le moment décisif reste celui du tournage. Exception faite de mon dernier film *Hot Soup* (dont la post-production a été retardée par la pandémie) puisque j'ai cette fois invité une dizaine d'étudiants en réalisation à participer au tournage. J'ai dessiné un storyboard pour certaines scènes, par exemple un accident de la route, où j'ai précisément placé les acteurs, délimité le cadre… Mais, selon moi, le storyboard est avant tout destiné au directeur de la photographie. Il

n'est pas nécessaire de le montrer aux acteurs. Et le plus souvent, ils ne s'y intéressent pas.

En général, dans mes discussions avec les acteurs, je ne cherche pas à faire le détail des émotions, des nuances du récit. Je ne pense pas qu'il faille attendre que le cinéaste entre dans un dialogue profond avec les acteurs et les techniciens, en cherchant à leur faire comprendre tous les aboutissants du film. Ça ne peut pas marcher. S'il y a une incompatibilité avec un acteur, ce problème doit être résolu avant le tournage. Pour cela, nous nous retrouvons en amont et lisons ensemble le scénario. Je vois comment ils pensent jouer la scène et c'est alors un moment adapté pour les aiguiller sur leur rôle.

D. : Dans vos films vos personnages vont souvent entrer en contact avec des « institutions » (par exemple les employés d'un hôtel ou les autorités) qui possèdent leurs propres codes. On discerne, à travers les mots échangés et l'accent ou le dialecte de chacun, qui est étranger, qui est un local, etc. Cela aide beaucoup à situer vos films dans un lieu déterminé : comme certains personnages, nous ne sommes, nous aussi, que de passage.

Z. M. : Dans mes films, l'institution ou le « système » est une présence qui ne peut être ignorée. Ce système est si imposant que les personnages de mes films sont maintenus dans une quasi-immobilité. Seul l'individu qui représente le système a la possibilité de, peut-être, se départir de cette inertie. C'est le cas des personnages de policiers dans *Rain Clouds*, *Weekend Plot*, *Before Born* (2006) mais aussi dans *The Bride* (2009) et *Folk Song Singings* (2011). Sans oublier les fonctionnaires du Parti dans *China Affair* (2013) et *The Pluto Moment*. Pour tous ces personnages, j'ai consciemment cherché à mettre en scène le lien très étroit qu'ils entretiennent avec le système. Ce système charrie énormément de désespoir, mais chacun de nous en Chine est bien obligé de vivre en son sein. J'essaye donc de toujours placer un peu d'espoir dans ces personnages, en soulignant leur caractère ambivalent, la liberté qu'ils peuvent prendre par rapport aux institutions. Une humanité chaleureuse que j'essaye de rendre par un certain réalisme (la personnalité du personnage, son accent…). J'essaye de convaincre le public de ma vision, c'est une sorte de souhait généreux. Cela fait plusieurs décennies que j'ai quitté Wushan, mais le sort de ceux qui y vivent continue de tenir une place importante dans mon cœur. C'est pourquoi d'année en année, il y a toujours un film que je veux tourner là-bas. La réalisation est alors peut-être un moyen de faire face au mal du pays, mais c'est une douleur qui ne s'effacera jamais.

D. : Comment avez-vous travaillé la lumière et les ambiances nocturnes de *Weekend Plot* ?

Z. M. : Quand j'ai discuté avec le directeur de la photographie et l'éclairagiste, je leur ai dit que je voulais une lumière qui englobe toute la scène. Je n'aime vraiment pas qu'à chaque fois que je bouge la caméra il faille repositionner tout l'éclairage. Cela prend beaucoup de temps mais les éclairagistes ont effectivement cette habitude, même s'il ne s'agit que d'un raccord dans l'axe : plan moyen et gros plan auront un éclairage différent.

Éclairer un grand espace amène de nombreuses difficultés et, pour m'en débarrasser, je profite de la densité de la couleur du ciel et préfère filmer des scènes le soir, la nuit ou tôt le matin. Dans *Weekend Plot* il y a de nombreuses scènes tournées avec un éclairage naturel mais nous n'avions souvent qu'un temps très réduit de tournage. En conséquence, le film compte en vérité un grand nombre de scènes de nuit pour lesquelles nous avons ajouté des lumières artificielles. Nous n'avions pas le choix. Pour être honnête, l'installation des éclairages pour ces scènes nous prenait la plus grande partie de la nuit.

Before Born

Huang est un détective taciturne engagé pour attraper l'insaisissable Li Chonggao. Son coup de filet échoue et il arpente alors la ville de Beihai à la recherche d'indices. Lorsque Huang rencontre la mystérieuse Yu Ran, il devine qu'elle sera peut-être celle qui lui permettra d'atteindre Li Chonggao. Mais Yu Ran a ses propres secrets.

↑ ***Before Born*** [2006]
Zhang Ming

D. : En 2006 vous réalisez *Before Born*. Nous ne sommes plus à Chongqing ou au Sichuan mais à Beihai, dans le Guangxi (c'est-à-dire dans le sud extrême de la Chine).

Z. M. : C'est le fruit du hasard. En 2005, une compagnie de production m'a contacté. On savait que je réalisais en dépensant peu et que la qualité de mes films était en quelque sorte bien supérieure au coût monétaire du film. Un bon rapport qualité/prix, en somme. Pour mieux me connaître, ils m'ont d'abord demandé de réaliser un téléfilm. À cette époque, les films tournés pour la télévision chinoise étaient très populaires. La chaîne CCTV avait le monopole, elle devait diffuser un nouveau film quasiment tous les soirs, plus de 300 téléfilms par an. De nombreuses sociétés produisaient alors de mauvais téléfilms pour abreuver ces chaînes. Je me souviens qu'à la fin de l'automne 2005, j'ai emmené mes étudiants tourner un film, *Bean Juice Café*. L'histoire d'un jeune homme taïwanais qui ouvre un café à Pékin et tombe amoureux de la vendeuse de sauce soja installée en face. Les producteurs ont investi 340 000 yuans et le film a par la suite été vendu pour 1 million. On peut dire qu'ils étaient satisfaits. J'ai utilisé un pseudonyme pour signer le film et la fille du producteur est créditée en tant que co-réalisatrice, bien que je ne l'aie jamais rencontrée.

Début 2006, nous nous sommes vite attelés au tournage d'un nouveau film, au départ intitulé « Grossesse » mais devenu « Résultat » (*jiéguǒ*, *titre original de* Before Born*, ndt*) à cause de la censure. Le budget était cette fois de 1,2 million de yuans et nous n'en avons utilisé que la moitié. À peine le quart du budget moyen d'un film en pellicule. Le producteur insistait pour que nous terminions le tournage avant le nouvel an chinois afin que tout le monde puisse le célébrer en famille. Il craignait tellement que je tourne trop longtemps qu'il ne m'a envoyé que quatre bobines de pellicule en me disant que je devais tenir deux jours avec cela. En temps normal, cela ne suffisait que pour une journée de tournage. J'ai continué à filmer

pendant encore trois jours, jusqu'à ne plus avoir de pellicule. Un typhon s'approchait de Beihai et nous avons acté la fin du tournage. Au total, nous n'aurons eu que 18 jours pour tourner *Before Born*.

Le choix de tourner à Beihai s'est fait naturellement. J'y étais déjà venu plusieurs fois les années précédentes afin de travailler sur mes scénarios. Le bord de mer, avec très peu de touristes, la ville de Qiaogang, tout cela offrait des vues fascinantes. Aussi, il est moins cher de tourner à Beihai qu'à Pékin ou dans d'autres grandes villes. À cette époque, le billet d'avion depuis Pékin ne coûtait que 200 yuans à peine. C'est la seule fois de ma carrière où toute l'équipe du film a pu voyager en avion jusqu'au lieu de tournage.

Le film a été sélectionné par plusieurs festivals dont Berlin. Une des productrices s'est rendue à la projection au Festival de Pusan et a été très étonnée par l'accueil chaleureux réservé au film. Mais lorsqu'elle l'a proposé à la vente auprès de la chaîne CCTV, elle a essuyé un refus catégorique. Sans surprise, ils n'avaient pas compris le film. Les producteurs désiraient dégager de l'argent simplement en vendant le film à une chaîne de télévision – ils furent très déçus.

D. : Tommy Wong est une figure connue du cinéma hongkongais (on peut le voir en second rôle dans de nombreux films d'action cantonnais des années 80). Comment l'avez-vous convaincu d'interpréter le rôle principal de *Before Born* ?

Z. M. : C'était l'époque où l'on mettait l'accent sur les échanges Chine continentale-Hong Kong et il s'avère que deux artistes hongkongais collaboraient avec la société productrice de *Before Born*. Parmi eux, l'acteur Tommy Wong, qui a donc interprété le rôle du personnage principal masculin dans la deuxième partie du film. C'était la première fois que je travaillais avec un hongkongais. Je l'avais déjà vu interpréter des rôles de gangsters dans de nombreux films. Il est très célèbre là-bas. Nous n'avons même pas discuté du scénario. Je me rappelle juste que chaque matin avant le début du tournage, il nous appelait pour que nous prenions le « thé du matin » ensemble (c'est l'expression que les hongkongais utilisent pour parler du petit déjeuner) et c'est à partir de cette époque que je suis tombé amoureux du thé noir. Après le tournage, nous avons convenu que nous devions vite nous revoir et travailler ensemble, mais cela ne s'est jamais fait. D'une certaine façon, *Before Born* est un film qui me rend triste à tout point de vue. Mais j'ai toujours aimé les émotions qui se dégageaient du film. Je suis particulièrement fier de la scène où les acteurs mangent des fruits de mer dans un snack-bar. Dans ses deux parties, le film montre un personnage masculin qui va déjeuner avec la même actrice, au même endroit. Comme un écho.

D. : Le mystère dans *Before Born* est encore plus trouble que dans vos films précédents. On ne sait pas, au départ, qui est qui et qui cherche quoi. Il y a de plus quelque chose d'antonionesque dans l'incapacité qu'ont les personnages à échanger.

Z. M. : En fait, *Before Born* est un film simple. Le tournage a été si rapide que je n'ai pas eu le temps de peaufiner certaines idées. Travailler ainsi dans l'urgence confère, à mon sens, un caractère assez unique au film, et participe à son abstraction. De nombreux éléments ont été improvisés. Par exemple, ce gouvernail de bateau trouvé dans l'eau, le corail blanc, cet enfant qui dort dans un hamac dans la rue et cette église semi-abandonnée. Toutes des choses que j'ai vu à Beihai et que j'ai instinctivement intégré au film. J'aime beaucoup *L'Avventura* (1960) d'Antonioni et notamment la scène avec les pêcheurs de l'île. La combinaison d'images documentaires de ces prolétaires et d'un regard esthétisant « bourgeois ». Dans la première partie de *Before Born*, le héros et l'héroïne échappent à la pluie en se réfugiant dans une cabane du port. Un vieux pêcheur leur donne un gros taro, une spécialité de Beihai, que les deux acteurs mangent en

silence. Pour cette séquence, nous avons fait construire une cabane et demandé aux pompiers de nous arroser pour simuler l'averse. J'ai rencontré plusieurs dizaines de candidats avant de choisir l'homme qui interpréterait le vieux pêcheur. Toute l'équipe du film pensait que l'on se donnait trop de mal pour cette séquence. Mais je crois que je voulais rendre hommage à ma façon aux pêcheurs de *L'Avventura*.

Le plus regrettable est que j'ai dû mettre de côté un grand nombre de scènes figurant la vie concrète des héros sur l'île. Ils devaient avoir plus de liens avec les habitants et le film être moins abstrait. Ceux qui ont vu *Before Born* disent généralement que le film ne tient pas tellement debout, qu'il manque de chaleur humaine. Ils ne comprennent pas de quoi parle le film, ou bien ils disent qu'il ne parle que de petites choses sans importance, qu'il n'y a pas de véritable récit, d'envolée dramatique. Et l'homme recherché par le policier n'est jamais retrouvé ! Bien sûr, je peux accepter leurs critiques. Mais j'aime quand même la mélodie distillée par *Before Born*. C'est selon moi un film ayant subi de grosses restrictions budgétaires, mais aucune restriction quant au contenu même du film.

D. : L'image du film travaille des teintes assez dérangeantes : tout est soit trop blanc, soit trop bleu. C'est un univers très froid assez éloigné de vos films précédents.

Z. M. : Peut-être que le DVD ou bien le fichier qui circule sur internet ont des couleurs grossièrement étalées. Ce qui est sûr aussi c'est que le son doit être « incomplet ». Cependant, les bleus et gris sont intentionnels, de même que le caractère froid du film. Au point que certains ont parlé de « frigidité » à propos de *Before Born*. J'étais à cette époque très dédaigneux du réalisme traditionnel, mais les films s'en réclamant fonctionnaient quand même mieux que mes réalisations. J'ai compris que les festivals étrangers, lorsqu'ils sélectionnaient des films chinois, cherchaient avant tout à voir la vie des classes chinoises pauvres, plutôt qu'une esthétique sortant du lot.

En fait, toute ma carrière universitaire a été marquée par l'enseignement de l'esthétique réaliste. Ma spécialité était la peinture à l'huile. Nos œuvres qui s'éloignaient des critères réalistes et socialistes étaient accueillies froidement puis interdites. En conséquence, mes camarades et moi avions mis en place une exposition non-autorisée de peintures et sculptures se réclamant des styles modernistes, abstraits, fauvistes, impressionnistes, cubistes, dadaïstes, surréalistes, etc. Ce fut un grand événement et près de 10 000 étudiants vinrent visiter l'exposition. Résultat, nous aurions été virés de l'école s'il n'y avait pas eu un public aussi massif. La peinture moderniste existait déjà en Chine mais nous avions encore des combats à mener pour qu'elle puisse être exposée dans un contexte universitaire. Vingt ans plus tard, lorsque je réalise *Before Born*, je ne veux surtout pas retourner au réalisme socialiste de ma jeunesse. Et étonnamment, *Before Born* est peut-être parmi mes films celui qui se rapproche le plus de la peinture. J'ai mis l'accent sur la composition, le ton et la texture de l'image. Auparavant, je m'opposais consciemment à ce qu'on retrouve dans mes films ces éléments pour moi liés à la peinture.

D. : Dans vos films précédents, les personnages se concentrent sur un mystère qui les amène à faire part de leurs émotions. Dans *Before Born*, les personnages tentent d'oublier ce mystère pour passer à autre chose. Il n'y a plus besoin d'exprimer les émotions.

Z. M. : Lorsque votre vie est pleine d'émotions, celles-ci peuvent être inconsciemment diminuées dans vos films. Lorsque vous traversez une période de vide émotionnel, vos films débordent alors de ces émotions qui vous manquent. Lorsque je réalise *Before Born*, je ne porte pas du tout mon attention sur les émotions. Bien que les thèmes du film (grossesse, trahison, perte d'un proche) soient liés à

des émotions fortes, l'intérêt pour moi est d'utiliser ces éléments spécifiques avant tout pour la construction du film et obtenir un style si particulier. Dans ce film, il semble n'y avoir aucune émotion qui circulerait entre les hommes et les femmes : c'est voulu. C'est comme un cliché dont je dois me débarrasser. C'est l'une des raisons pour lesquelles le film est devenu si abstrait.

D. : Finalement, vos films semblent nous dire qu'un individu, même au sein d'un groupe, reste avant tout un être solitaire.

Z. M. : La solitude est un thème présent dans tous mes films. À mon sens, la solitude est le point de départ de la liberté humaine. Sans solitude, il n'y a ni liberté ni pensée, et donc pas d'individualité. Le collectif est souvent synonyme de terreur. Lorsque j'étais adolescent, j'ai vécu le collectivisme dans ma chair. Cela m'a profondément blessé, et marqué. Je ne l'oublierai jamais.

Before Born [2006]
Zhang Ming
↓

Entretien commencé à Pékin le 4 juin 2019, prolongé par la suite par mail.

Merci à Shi Leqi, Wang Keijing et Ni Kun.

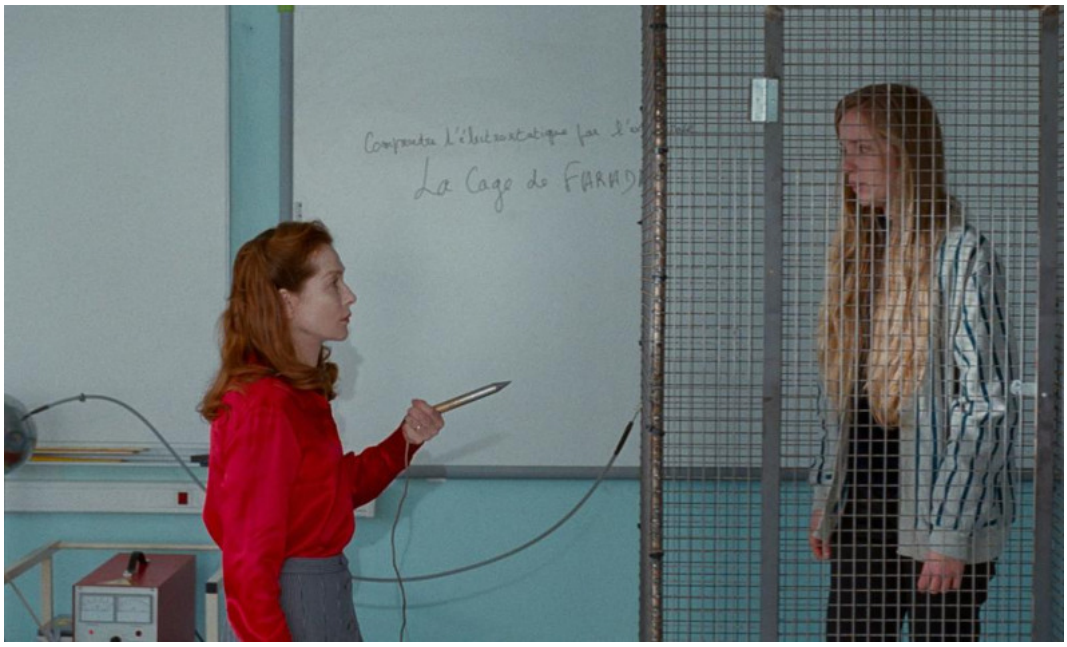
JACQUES AUMONT

VOYAGE(S) EN FAC(S)

propos recueillis par Gabriel Bortzmeyer et Raphaël Nieuwjaer

Comme beaucoup d'étudiants, nous avons d'abord rencontré Jacques Aumont sur les couvertures d'ouvrages à destination d'apprentis analystes. Plus tard, lorsque à l'âge des manuels succédait celui des essais, nous l'avons retrouvé sous une plume similaire – toujours limpide et un peu sautillante – marquant des traits plus courbes et audacieux, qui ne nous guidaient plus dans le repérage des grandes unités ou des détails symptomaux mais nous poussaient à traverser la mémoire godardienne du cinéma (*Amnésies*, 1999) ou à se plonger dans le Léthé filmique (*L'Attrait de l'oubli*, 2017), à revoir les catégories en usage dans l'histoire du cinéma (*Moderne ?*, 2007) ou à interroger le visible et son Autre (*Doublures du visible*, 2021) – et ce n'est là qu'une liste bien partielle de toutes ses invitations livresques à voir et à penser. Le hasard des biographies nous a par contre empêchés de compter parmi ses étudiants. Aussi son dernier ouvrage nous a-t-il semblé permettre de pallier ce manque, parce qu'il a, d'une part, motivé l'échange retranscrit ici, parce qu'il raconte d'autre part cette facette

ignorée de nous, le pédagogue en action. Se présentant comme un roman, *Mes Universités* étonne d'abord par l'aridité du terrain sur lequel il situe l'exercice de rétrospection. Ne cédant guère à la facilité de l'anecdote croustillante, contenant avec une juste pudeur les épanchements trop personnels, Jacques Aumont retrace sa formation scolaire et son parcours professionnel. Se dessine au fil des chapitres une forme d'autoportrait par les milieux – le Service de Recherche de l'ORTF dirigé par Pierre Schaeffer ; la cinéphilie et les *Cahiers* tendance Mao ; la formation des départements d'études cinématographiques ; les expériences d'enseignement aux Etats-Unis –, rendant sensible la part de hasard et de collectif qui entrent dans une vie, restituant aussi, à travers le récit de quelques chicanes administratives ou de copinages corticaux, l'histoire intellectuelle et institutionnelle de la transmission du cinéma en France. Ce regard dans le rétroviseur, jeté en priorité sur les amphis et salles de classe, méritait qu'on lui renvoie un reflet interrogatif. Jacques Aumont a bien voulu nous répondre avec la malice émanant en tant d'endroits de ses livres, tout en précisant ce scepticisme sain qui, chez lui, reste inséparable d'une théorie désencombrée des baudruches conceptuelles. On imagine donc bien à quel point l'écouter est décapant.



↑ ***Madame Hyde*** [2018]
Serge Bozon

Débordements : Vous répétez en plusieurs endroits du livre que vous n'entendez pas y raconter votre vie, ce qui peut troubler un lecteur confronté avant tout à vos séries d'expériences intellectuelles, relationnelles et parfois intimes. Si donc ce n'est pas votre « vie », que pensez-vous donc raconter ? Et à quelle généalogie littéraire ou critique rattacheriez-vous cet ouvrage ?

Jacques Aumont : Le livre vient d'une envie ancienne, non de raconter ma vie, à la façon d'Annie Ernaux par exemple, mais plutôt d'opérer un retour personnel sur ma trajectoire professionnelle, et de la comprendre un peu mieux. Comme je le raconte, cela a été une série de bifurcations franchement inattendues, que j'ai acceptées à mesure, et même dans lesquelles je me suis engouffré avec de plus en plus de plaisir et de persistance. C'est ce qui, après bien des hésitations, m'a poussé à faire ce livre : le sentiment que j'avais eu la chance de me trouver là lorsque les études de cinéma ont commencé, de manière inattendue, et sur un mode qui est aujourd'hui à peu près inimaginable tant il se trouve aux antipodes des pratiques académiques actuelles. Il y a donc aussi, j'espère, une valeur historique dans ce témoignage, tout particulièrement pour ce qui concerne mes vingt premières années d'enseignement universitaire. Quant à communiquer une expérience personnelle à des lecteurs,

c'est un choix toujours risqué, même si je parle fort peu de ma vie intime. J'espère que cela peut intéresser au delà du cercle de mes collègues et de mes amis.

Je n'ai pas suivi de modèle à proprement parler, même si le titre vient d'un livre de Gorki. En revanche, j'ai été pour ainsi dire soulagé par la lecture de différents récits d'expérience, qui m'ont permis de penser que mon projet n'était pas déplacé. Il y a eu d'une part le livre d'entretien avec Raymond Bellour que Gabriel a suscité avec Alice Leroy (*Dans la compagnie des œuvres*, Rouge Profond, 2017), qui fait le choix radical de ne parler à 99% que de ses recherches et de ses livres. Et d'un autre côté, le très savoureux livre de Noël Herpe, *Souvenirs/Écran*, qui obéit à une logique à peu près opposée : il raconte ses expériences de présentation de films, certes, mais sans nous épargner des anecdotes privées, et en donnant ses opinions à chaque page. Ensemble, ils m'ont moins inspiré que libéré d'un mauvais Surmoi, qui m'interdisait de raconter ma petite histoire parce que je n'y voyais rien d'autre qu'un ennuyeux narcissisme. Alors que le but était de prendre mon cas personnel comme prétexte pour raconter des faisceaux d'événements, évoquer des réseaux de personnes, et réfléchir un tantinet sur ce que peut être l'enseignement « du cinéma ».

Par ailleurs, le livre n'aurait pas été écrit sans la forte suggestion de Marest, qui a eu envie d'éditer ce « roman », et qui m'a poussé à l'écrire le plus légèrement possible. J'espère y avoir été suffisamment ironique, envers moi-même et les autres, ce qui est la moindre des politesses.

D. : C'est drôle que vous esquintiez Annie Ernaux, que beaucoup veulent réduire à une littérature du « sale petit secret » alors qu'elle est probablement celle qui a le plus élaboré une forme d'autobiographie collective. Et c'est justement pour cela que, en vous lisant, je pensais à un livre comme *Les Années*, qui, comme le votre, raconte une génération. C'était aussi, d'une autre façon, le projet des grands mémorialistes, d'un cardinal de Retz ou d'un Saint-Simon, qui excellaient dans le mariage de l'anecdote personnelle et de l'écriture de l'histoire.

J. A. : Loin de moi la prétention de m'autoriser de telles références. L'idée était, plus simplement, de retraverser ma propre traversée de quelque chose qui avait fini par se constituer en milieu alors qu'au départ ce n'en était pas un. Et le tableau de ce milieu passe par le récit des rencontres, puisque sans elles il ne se serait rien passé. Par ailleurs, elles ont été suffisamment disparates, je crois : dans les années quatre-vingt, j'évolue entre d'un côté des gens comme Christian Metz, Roger Odin et Michel Marie, de l'autre Serge Daney, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet ou le cercle de Chantal Akerman. C'est aussi pour cela que la chronique de mes jours et années passés garde un aspect narratif (« roman », c'est beaucoup dire, mais enfin…), et ne prétend pas être une enquête exhaustive sur cet espace de circulation autour du cinéma. Ce serait là un travail pour les historiens, qui pourraient un jour s'intéresser à la façon dont le cinéma a atterri à l'université, à cause du geste assez hasardeux d'un ministre, mais sans doute aussi pour des raisons plus profondes.

D. : Vous disiez tout à l'heure que l'université actuelle était aux antipodes de ce qu'elle fut à ses débuts.

J. A. : Quand nous sommes arrivés à l'université, c'était d'abord en tant qu'enseignants ; lorsqu'on a commencé à se prendre au sérieux et à être pris au sérieux, nous sommes devenus des enseignants-chercheurs. Depuis quelques années, cette espèce s'est métamorphosée en remplisseuse de paperasse. Mes collègues encore en activité passent l'essentiel de leur temps à faire des ordres de mission ou à essayer d'obtenir de l'argent pour pouvoir monter des colloques, sans compter d'innombrables autres tâches

administratives. On est loin de la liberté que nous avons connue jadis. Bien sûr, il y avait aussi, à l'époque, des ratés dans la machine et des lacunes dans le modèle, mais l'ensemble était plus plastique, dans la mesure où la situation apparaissait clairement comme transitoire, sans qu'on sache trop vers où se dirigeait cette institutionnalisation des études cinématographiques. Et surtout, on n'avait pas encore subi les ravages de la LRU.

D. : Justement, quels sont les grands paliers de l'institutionnalisation des études sur le cinéma ? À partir de quel moment se spécifie le diplôme de cinéma ? Et par quel type de recrutement et de maquettage des formations cela passe-t-il ?

J. A. : Eh bien, c'est pour cela que j'en appelais tout à l'heure à la motivation des historiens, car, pour avoir des dates exactes et des documents précis, il faudrait demander leur concours. Ma mémoire est sélective, mais les universités conservent fort bien leurs archives. Ce qui est sûr, c'est que l'essentiel de ces épisodes se déroule dans les années quatre-vingt. Un geste symbolique fort, pour la reconnaissance de ces études, a été la création du poste de professeur confié à Roger Odin en 1983, même si Henri Agel avait jadis tenu une position analogue. Quant aux causes de ce changement, je n'en suis plus très sûr, mais si je ne me trompe, l'initiative vient des premiers gouvernements de gauche et d'un ministère désireux de clarifier la situation de toutes les filières nouvelles : le cinéma, mais aussi le théâtre ou la communication. Sauf erreur, la licence de cinéma est établie en 1984, à la fois à Paris-3 et à Paris-8 (universités dans lesquelles les départements de cinéma ont des histoires très différentes, soit dit en passant). Ont suivi quelques créations de poste, dont on peut surtout noter qu'ils introduisaient des approches diverses : l'économie pour Laurent Creton, la communication et la publicité pour Chantal Duchet, la photographie pour Philippe Dubois, l'histoire pour Michèle Lagny et Pierre Sorlin. La maîtrise est arrivée dans ces années-là et le doctorat a suivi de peu, autour de 1989-1990, à un moment où le département était sur les rails du modèle universitaire classique et comptait une petite dizaine de titulaires. Les années quatre-vingt-dix auront surtout servi à préciser ces cadres, notamment en mettant sur pieds des maquettes très claires, structurées et progressives, et en doublant le nombre d'enseignants. Au début du millénaire, tout était cadré et n'a plus guère changé, en dehors des mouvements de personnes.

D. : Quels étaient alors les liens entre ce monde universitaire naissant et le milieu « pratique » (techno-artistique) du cinéma ? Les directives ministérielles actuelles fredonnent toujours la chanson de la « professionnalisation », mais l'université française de ces décennies n'était peut-être pas soumise à de telles ritournelles.

J. A. : Effectivement non. Dans tous les départements que j'ai fréquentés, à Lyon-2, à Paris-1, Paris-3 ou aux États-Unis, le rapport avec la profession de cinéaste était tout bonnement inexistant. Je n'ai d'ailleurs pas l'impression qu'il y ait aujourd'hui plus de porosité entre le milieu créatif et le milieu académique, même si l'idée d'échanger est moins tabou. Mais il y a quarante ans, il n'y avait guère de curiosité réciproque. On s'intéressait aux films, pas à l'écosystème des cinéastes – qui eux-mêmes ne se préoccupaient guère de nos analyses. Comme je le dis dans mon livre, cela ne me chagrine pas outre mesure. Ce sont des domaines somme toute assez différents. Je n'ai jamais pensé que l'université doive être avant tout le lieu d'un enseignement pratique, même s'il est toujours intéressant de tourner des exercices filmés – ce que j'ai moi-même très peu fait : aujourd'hui, avec les outils techniques dont chacun dispose, j'agirais sans doute différemment.

D. : Côté facilitations, il y a aussi eu, pour les enseignants, la démultiplication des supports légers ou virtuels, chose qui nous est si commune que l'on en vient à se demander comment s'enseignait le cinéma avant l'âge de la disponibilité numérique des films.

J. A. : Cela fait aussi partie des choses difficilement imaginables aujourd'hui, en effet, même pour moi qui l'ai vécu. J'ai eu la chance qu'à Paris-3, Michel Marie ait dès son arrivée monté une cinémathèque en récupérant des copies, de qualité variable. Il m'est arrivé par exemple de montrer *L'Homme de l'Ouest* en 16mm, VF et noir et blanc... On ne pouvait de toute façon pas projeter de 35mm dans les salles, et on faisait avec le peu qu'on avait. À l'époque, les cours étaient annuels : sur vingt-cinq semaines, je pouvais disposer, disons, d'une demi-douzaine de films, donc je prenais quatre ou cinq séquences pertinentes dans chacun, et les analysais le temps d'une séance. C'est évidemment cette rareté du matériel de travail qui a poussé au développement de l'analyse de films : si on passe une séance sur cinq minutes d'un film, forcément on doit traquer le détail. Tout cela a changé avec l'arrivée des VHS, en 1980-81. Après cette date, on repérait les professeurs d'analyse de film à leurs sacoches débordant de vidéocassettes calées sur les extraits choisis pour leurs cours.

À côté de cela, on ne s'est jamais privé d'analyser des textes, puisque le but était après tout de transmettre de la théorie. Raison pour laquelle la sémiologie était précieuse, malgré les limites du modèle metzien : au moins, on pouvait faire passer des notions abstraites, certains paradigmes, et en général l'idée que l'étude du film n'était pas celle des émotions qu'il procure ni des états d'âme de son « auteur ». Tout l'art de l'enseignant consistait à montrer que ce n'était pas ennuyeux pour autant.

D. : Et qu'attendiez-vous des étudiants ?

J. A. : Qu'ils souscrivent à ce contrat très simple : « On va réfléchir ensemble », même si dans ceux qui réfléchissent il y en a un d'un peu plus vieux, qui en sait en peu plus et qui propose le terrain de la réflexion tout en la guidant collectivement. On avait la chance de ne pas transmettre un savoir déjà élaboré, mais en voie de constitution. Dans l'ensemble, l'expérience a été plutôt satisfaisante, et même de plus en plus – même si j'ai fini par quitter mon dernier poste, aux Beaux-arts, parce que j'avais l'impression qu'il n'y avait plus de culture commune.

Il est vrai que ce contrat dépend des années du cursus, et qu'il est plus facile à proposer à des étudiants un peu avancés. Alors que la première année de licence demande un long travail pour que tous et toutes comprennent ce qui est en jeu, c'est-à-dire pour qu'ils prennent conscience qu'elles et ils ne sont pas là pour apprendre à devenir cinéastes et qu'il leur est nécessaire d'aller voir autre chose en salle que le dernier Eastwood ou Marvel. Si en plus on parvient à leur faire lire quelques textes classiques, on peut penser qu'on a fait son boulot.

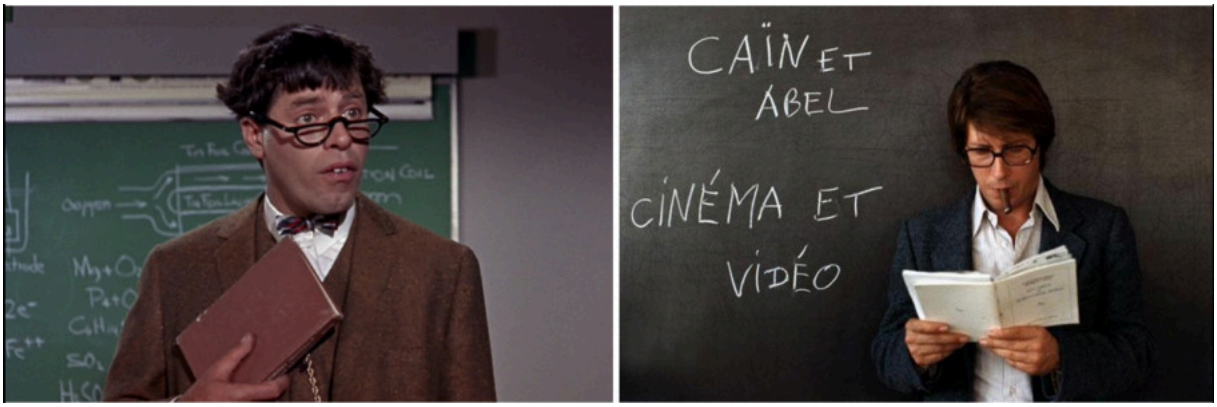
D. : Un passage de *Mes universités* évoque brièvement votre expérience de jury au Capes et à l'agrégation d'arts plastiques. Or, peu de temps après l'universitarisation des études audiovisuelles se sont mis en place des cursus de cinéma dans le secondaire. Est-ce qu'il y a eu des liens entre les universitaires et ceux qui se sont engagés dans l'élaboration de ces programmes ?

J. A. : Oui. J'exprime d'ailleurs assez crûment dans le même passage mon scepticisme à l'égard des modalités de ces concours et de l'esprit de caste qu'ils peuvent engendrer. Il est drôle de voir à quel point des gens passés par là n'oublient absolument jamais qu'ils sont agrégés, alors même que leur titre n'a que bien peu à voir avec la

réalité de l'expérience pédagogique. Ce pour quoi, d'ailleurs, j'ai toujours appartenu au camp opposé à la mise en place d'une agrégation de cinéma. Quant à l'option au baccalauréat, ç'a été d'abord l'affaire de Roger Odin et de Pierre Baqué, et par la suite de Bergala. Je ne me suis moi-même jamais approché de ce dossier (non pas par hostilité, je le précise, mais par incompétence).

D. : Votre livre porte plus sur l'enseignement que sur l'écriture, mais vous n'y évoquez pas moins la plupart de vos ouvrages. On en vient à se demander comment vous conceviez le rapport entre l'oral et l'écrit, l'enseignement et la rédaction ? Vos cours se concevaient-ils comme le lieu d'élaboration de futurs livres ou articles ? Bref, comment avez-vous articulé ces deux facettes de l'activité intellectuelle, qui ne sont jamais dans un strict rapport d'adéquation ?

J. A. : Là aussi, ç'a été le régime de la rencontre. J'ai fait un premier livre parce que j'avais écrit une thèse et que je savais qu'il valait mieux qu'elle soit publiée. J'ai eu la chance à ce moment d'être dans le réseau des élèves de Metz, autour des éditions Albatros. Joël Farges m'a présenté à l'éditeur et tout s'est fait très simplement. Ma seconde publication concernait le projet collectif porté par Michel Marie, *Esthétique du film*, pour lequel j'ai écrit deux chapitres correspondant plus ou moins à une mise au net de mes notes de cours de l'époque. Après ces deux expériences, je savais que je pouvais continuer, mais cela m'a pris du temps, parce que les années quatre-vingt ont été une décennie assez chahutée sur le plan personnel. Je suis néanmoins parvenu à écrire *L'œil interminable*, issu d'un cours de maîtrise donné pendant deux ans (la liberté pédagogique, en ce temps, était totale, et je ne sais pas si aujourd'hui j'aurais pu élaborer ainsi mon cours et en tirer un ouvrage). À partir de là, j'étais sur des rails et je ne me suis guère arrêté, alternant sans toujours faire la différence entre des ouvrages de recherche et d'autres mettant au net des cours, comme par exemple *L'Image* ou *L'Interprétation des films*.



↑ *de gauche à droite :*

The Nutty Professor [1963]
Jerry Lewis

Sauve qui peut (la vie) [1980]
Jean-Luc Godard

D. : Vous avez publié des livres chez bon nombre d'éditeurs. Comment avez-vous ressenti l'évolution du paysage éditorial en cinéma ?

J. A. : J'ai eu des expériences très variables avec les éditeurs. Avec Albatros, la relation était cordiale et aucune censure n'était exercée, mais il ne fallait pas espérer gagner de l'argent. Du côté de Nathan et Armand Colin, l'aventure a duré près de quarante ans et la diffusion a été bien supérieure, évidemment. Dans ce genre de grande maison, les interlocuteurs changent souvent, sont plus ou moins sympathiques mais font toujours à peu près le même travail. Dans les petites maisons d'édition, tout dépend de la personne. Regardez Jungblut avec Yellow Now, Astic avec Rouge Profond ou les équipes de Vrin ou de Mimésis : tout repose sur très peu de gens, mais très investis.

Je ne suis d'ailleurs pas sûr qu'il y ait eu hier plus de facilités d'édition qu'aujourd'hui. Dans les années 1970, les Presses universitaires de Lyon étaient à peu près les seules, alors qu'il en existe maintenant dix ou quinze en France. En revanche, il y a de moins en moins d'éditeurs indépendants, et la survie et l'efficacité de ceux qui restent forcent l'admiration. Le grand changement, c'est le rapport aux financements par les laboratoires. Je n'ai jamais eu à faire financer la publication de mes livres par mon département, alors qu'aujourd'hui il est presque automatique qu'un éditeur demande une subvention à l'université de rattachement de l'auteur. Un vieux comme moi, qui marche sur la vitesse acquise, n'a pas trop de problèmes, mais j'ai vu trop de fois de plus jeunes collègues dans des situations éditoriales douloureuses.

D. : Vous dites vers le terme du livre que votre domaine d'étude aura finalement été « l'esthétique », sans risquer néanmoins d'en donner une définition précise. C'est d'autant plus intéressant que vous expliquez, d'une part, que les études de cinéma ne sont pas une science, d'autre part qu'il n'y a plus aujourd'hui de théories directrices, ce dont vous semblez vous réjouir. Dès lors, comment qualifier ce type de savoir, comment le circonscrire aussi, et bien sûr comment définir ce terme chargé d'une si longue histoire ?

J.A. : Je ne me réjouis nullement de l'absence de théories directrices ; je regrette – c'est autre chose – qu'elles soient trop souvent remplacées par des idéologies ou des croyances. J'aimerais beaucoup, par exemple, qu'il existe davantage d'approches sociologiques sérieuses du cinéma, qui seraient très utiles.

Quant à l'esthétique, je prends le terme dans son sens kantien. L'idée est que nous n'avons pas grand-chose pour nous repérer dans le monde hormis nos sens, et que cette étrange situation peut nous mener vers la pensée. En gros, il s'agit de partir de ce qui est perceptible pour comprendre et éventuellement nommer certains phénomènes. C'est une définition imprécise, mais classique, et que j'ai longuement précisée dans plusieurs textes, récents ou moins récents. Mon principal souci est que l'on ne prenne pas l'esthétique comme une science du beau. Le beau ne m'intéresse pas (professionnellement, j'entends, car par ailleurs, il m'est vital). À défaut de concepts, l'esthétique a des notions, comme celles de forme ou de pertinence, qui permettent de travailler.

D. : Dans ce cas, quel type de savoir l'analyse esthétique produit-elle ?

J.A. : L'analyse peut produire un savoir sur un film, mais en même temps, et peut-être principalement, elle produit un savoir sur elle-même. Comme l'histoire, qui produit avant tout un savoir sur l'histoire. Je suis de ce point de vue très fidèle à Paul Veyne, et *Comment on écrit l'histoire* est un de mes livres de chevet. L'historien n'est pas là pour donner la vérité historique, mais pour produire une réflexion historique qui va permettre de comprendre un peu mieux ce que c'est que de faire de l'histoire. Il est vrai que le privilège du professeur est de pouvoir sentir le changement de regard qui s'opère dans un groupe d'étudiants au fil de l'analyse. C'est agréable, peut-être utile. Mais en tant que chercheur, l'analyste réfléchit avant tout au geste analytique, aux moyens de l'améliorer. Mon travail a été de plus en plus celui-là, que ce soit sur l'analyse, la fiction ou la mise en scène.

J'ai republié tout récemment, sous le titre *Comment pensent les films*, un ouvrage de 1996 qui était composé de six chapitres théoriques et sept commentaires de films. En le relisant, il m'est apparu qu'il n'y avait aucun intérêt à republier ces commentaires. Non que les textes étaient ratés, mais il n'y avait pas de réelle méthode analytique à l'oeuvre. J'ai donc préféré reprendre la partie théorique, en la modifiant dans la mesure du possible, et en ajoutant divers

prolongements. On y trouve entre autres un développement un peu plus détaillé sur l'esthétique, et ce que j'en espère.

D. : Vos livres semblent écarter tout souci d'historicisation.

J.A. : Je n'ai ni la technique, ni la patience de l'historien, et par ailleurs, j'ai une haute idée du métier d'historien. Je vois nombre de mes camarades et amis critiques mettre sur leur carte de visite « historien du cinéma ». C'est pour le moins optimiste. Sans vouloir être méchant, je pense que la critique (en France et ailleurs) a surtout retardé le travail historique, en créant des entités imaginaires comme le cinéma maniériste ou la modernité rossellinienne. Et bien sûr, en perpétuant le mythe de l'auteur maître, dont le film ne ferait que révéler les intentions et la personnalité : après quoi, il n'y a plus qu'à aller de festival en festival pour vivre au jour le jour l'histoire des auteurs de films. Cela n'a pas de sens à mes yeux. On ne fait pas de l'histoire avec des auteurs ou des mouvements, mais avec des formes, des procédés de filmage, et bien sûr des techniques et des modes d'organisation de la production. Le dada auteuriste a pu avoir des vertus mais n'est plus un bon cheval depuis un moment.

Il me semble évident que l'analyste de films doive avoir un bagage historique, et d'un tout autre ordre. Là aussi, les choses on changé, et pour le coup, en bien. Ma génération n'avait pour tout viatique en la matière que les grandes sagas de Georges Sadoul ou Jean Mitry, qui étaient bien approximatives. La parution des deux livres de Deslandes a été un premier choc salutaire, mais c'est sans doute avec le Congrès de Brighton, en 1978, qu'on a vraiment réalisé tout le travail qu'il y avait à faire. Il y a maintenant d'excellents historiens du cinéma, et un analyste trouve là de précieuses munitions pour éviter de dire n'importe quoi.

D. : Comment alors penser la forme au-delà de la signature ?

J.A. : À mon sens, il faut faire un effort pour voir le film avant d'y voir son auteur. Si vous regardez un film comme *Days* de Tsai Ming-Liang (2020), c'est évidemment compliqué, tant on y voit une subjectivité à l'œuvre. Mais on peut s'y intéresser à l'expérience de la durée, ou à l'expérience du cadre avec des empêchements à la vue, et cela peut être pensé non par le prisme de l'auteur, mais en fonction des possibilités propres à une époque (quelque chose comme les fameuses « formules pathiques » de Warburg, par exemple). Il y a des possibilités formelles dominantes, et d'autres qui sont plus marginales ou plus excentriques, exactement comme dans l'histoire de la peinture. David Bordwell a essayé de faire une histoire du cinéma de Taïwan uniquement à travers des analyses formelles, et en un sens, il est plus cohérent que je ne le suis. Il fuit toute littérature autour des films pour se consacrer à leur description. En mettant en évidence ce qu'il y a de formellement unique dans un groupe de films, il en vient à définir un style, sans ignorer l'histoire culturelle. Je me sépare de lui lorsqu'il établit des catégories stylistiques rigides mais pas toujours bien probantes (le « cinéma paramétrique » par exemple), et aussi parce que je ne partage pas son refus radical de l'empathie avec les films. Je crois que les films sont faits aussi pour produire des affects, et que les reconnaître permet d'avoir des intuitions sur la forme.

D. : Vous revenez très souvent sur votre mélomanie, mais votre conception du cinéma est majoritairement imago-centrée.

J.A. : Comme on dit en anglais : touché. J'en suis hélas conscient. J'ai quelques circonstances atténuantes, et d'abord l'origine de ma réflexion, c'est-à-dire les cours. J'aurais certes pu faire écouter des films en classe, mais cela n'est pas évident. Je me console en me disant que d'autres le font, comme Serge Cardinal. Evidemment, le son a un rôle extrêmement important, variable selon les films. À l'époque où j'étais aux Cahiers, nous avions de grandes discussions d'allure pseudo-marxiste pour savoir si le son était soumis à l'image

comme le prolétariat à la bourgeoisie. Et si on regarde les maquettes de licence de Paris-3 lorsque j'y étais, on y verra peu de cours sur le son – presque tous enseignés par Michel Chion alors.

D. : Vous écartez nettement l'analyse de la critique, tout en refusant à la première le statut de science. Qu'est-ce qui, dès lors, soutient un tant soit peu son ambition autonome ? Que peut-on prouver, face à et avec des films ?

J.A. : C'est mon côté popperien. En gros, il n'y a de science que du falsifiable. Nous en sommes très loin dans l'analyse de film. Il peut néanmoins être intéressant de soumettre les analyses à des tests de vérité. Par exemple : était-il techniquement (et idéellement) possible en telle année de faire ce que je dis ? Il y a des indices, historiques et/ou techniques. On peut ensuite se bricoler des régimes de preuves, comme le « test alternatif ». S'il y avait un mouvement d'appareil à la place d'un montage, que se passerait-il ? Je crois qu'on le fait tous spontanément. Cela devient intéressant à partir du moment où l'on explique qu'il s'agit d'une procédure pour mieux comprendre le geste analytique. Mais quand on analyse, on interprète toujours malgré tout. Ce que l'on peut faire, c'est ramener ces petits gestes interprétatifs à un centre identifié. Une fois que l'on sait ce que l'on fait, c'est moins grave – même si l'on se trompe.

D. : Un seul passage, sur la fin, évoque très brièvement les « nouvelles images ». À notre connaissance, vous n'avez que peu sinon pas écrit sur tout ce que l'appellation englobante et floue de « post-cinéma » regroupe : art vidéo, séries, jeux vidéos, etc. Fréquentez-vous néanmoins ces objets ? Quelle est leur place, à vos yeux, au sein des cursus audiovisuels ? Et qu'est-ce que l'étude du cinéma peut apporter à leur compréhension ?

J.A. : J'ai commencé à regarder de l'art vidéo dans les années 1970, grâce à Raymond Bellour ou Anne-Marie Duguet. Je m'en suis parfois servi dans les cours, pour montrer certains phénomènes dans leur état brut. Mais je n'avais pas d'érudition dans ce domaine, et n'ai guère écrit à ce sujet. Aujourd'hui, je cours derrière l'actualité. J'ai appris récemment ce qu'étaient les *Generative Adversarial Networks* par exemple.

L'idée de post-cinéma, à mon avis, n'a pas beaucoup de sens. Le cinéma, c'est la production d'une œuvre d'image mouvante et temporelle, qui a une cohérence narrative suffisante. Je ne crois pas à la définition du cinéma par le dispositif de la salle obscure. C'est une de mes différences avec Raymond Bellour. Pour moi, *Game of Thrones* est du cinéma au sens large, comme les feuilletons d'Eugène Sue sont de la littérature. Les émotions et sensations sont les mêmes, les problèmes de récit ou les inventions formelles aussi. Quant au jeu vidéo, je ne le connais qu'à travers mes enfants, et aussi, plus abstraitement, par des réflexions comme celle d'Elsa Boyer dans son beau livre (*Le Conflit des perceptions*, 2015).

D. : La France a été l'un des premiers pays à ouvrir des départements d'études cinématographiques, et c'est aujourd'hui l'un des derniers à n'avoir pas fait bifurquer ou basculer ces institutions dans le champ académique plus large des « media studies », comme en Allemagne ou aux USA. Comment voyez-vous cette dilution de l'objet cinéma dans un spectre d'études plus large ?

J.A. : Le sens de l'histoire est en effet celui d'une intégration du cinéma à des études plus larges. Sous sa forme historique, le cinéma est voué à disparaître – cela a déjà commencé. Aussi nous ne pourrons plus maintenir très longtemps la fiction du « Cinéma » comme objet d'étude. À quelle vitesse cela ira, il n'est pas possible de le savoir. Personnellement, cela ne me pose aucun problème. Si on se débarrasse de la notion d'art, ce que je me suis efforcé de faire

depuis longtemps, il devient possible de penser à égalité les films, les feuilletons, les « films d'artistes » (c'est-à-dire ceux que montre l'institution artistique), et même l'usage courant de la vidéo amateur, comme l'a bien montré Odin. Et peut-être, qui sait, les jeux vidéo et la réalité virtuelle – mais là, on attend toujours les notions et les méthodes pertinentes…

D. : Pourquoi rejeter cette idée d'art, quant au cinéma ?

J.A. : C'est une idée qui a beaucoup occupé les esprits dans les années 1950. Comme la « Nouvelle vague » ou la « modernité », c'était un drapeau extrêmement utile à agiter. Le cinéma est un art, donc il faut lui accorder de l'importance, donc il faut en rendre compte de façon un peu sérieuse. Comme geste tactique, on peut comprendre.

Mais qu'est-ce que cela veut dire exactement ? Comment entend-on le mot « art » ? Est-ce un art au sens institutionnel ? Alors, de la forme la plus triste qui soit, à travers le festival de Cannes ou autres. Est-ce un art au sens de l'expressivité ? Pour cela, il faut croire aux auteurs, et ce n'est pas mon cas. Quant à un rapport à un quelconque idéal du beau… Bref, toutes les définitions de l'art achoppent sur le cinéma. Bien sûr, en tant que machine intellectuelle, esthétique, technique et industrielle, le cinéma est ce qui permet aux films d'exister. Mais l'objet auquel nous avons affaire en tant que critique et analyste, c'est bel et bien le film, dans sa singularité. L'objet des études cinématographiques d'orientation esthétique, c'est l'invention filmique. Tout le reste vient par surcroît.

← ***Days*** [2020]
Tsaï Ming-liang

Entretien réalisé à Paris le 25 novembre 2021.

Jacques Aumont, ***Mes universités***, ed. Marest. 2022, 296 pages.
Parution le 20 janvier 2022.

↖ **Pedro Costa**
© photo : Jussi Leinonen

ARCHIVE

PEDRO COSTA

KEEPING THE FLAME ALIVE

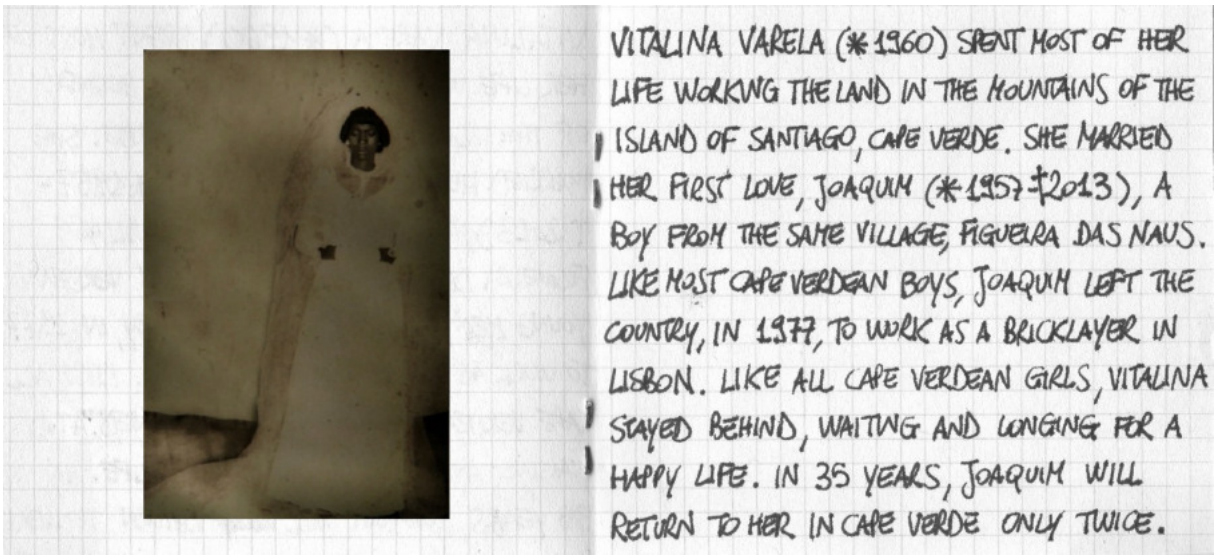
Verás amor
verás que
o coração
não morre

que tanta comoção
atrás dele
corre

António Reis, *Novos Poemas Quotidianos*

propos recueillis par Michael Guarneri

After shooting *Casa de Lava* (1994) in Cape Verde, Pedro Costa returned to his hometown Lisbon and discovered the immigrant neighborhood of Fontaínhas, a *bairro de lata* [slum] populated mostly by Cape Verdeans who had left their arid, volcanic land in search of greener pastures that never materialized. In this now-demolished shantytown and in other peripheral ghettos of the *Cidade Branca* [White City] Costa found some good friends, and a disturbed, disoriented community whose long parade to the graveyard he has chronicled in the films *Ossos* (1997), *In Vanda's Room* (2000), *Colossal Youth* (2006), *Tarrafal* (2007), *The Rabbit Hunters* (2007), *Our Man* (2010), *Sweet Exorcist* (2012), *Horse Money* (2014) and *Vitalina Varela* (2019).



↑ A re-imagining of the press kit material for ***Vitalina Varela***

In Costa's own words, his latest feature *Vitalina Varela* is a companion piece to *Horse Money*, the two films completing one another by providing a masculine (*Horse Money*) and a feminine (*Vitalina Varela*) point of view on the daily struggles of Cape Verdean immigrants in Lisbon. In *Horse Money*, retired Cape Verdean bricklayer Ventura plays a slightly fictionalized version of himself trying to exorcise his bad memories, ghosts and demons in order to escape the shock corridors of a Bedlamesque hospital-fortress. At Ventura's side in this odyssey of the mind is his recently widowed, distant cousin Vitalina Varela, cast in the small role of a magical helper of the voodoo kind. In *Vitalina Varela*, on the other hand, Vitalina is the star and Ventura the supporting character. Vitalina plays herself, a fifty-something Cape Verdean peasant who, due to visa issues, arrives in Lisbon too late to attend the funeral of her estranged immigrant husband Joaquim, while Ventura plays a half-mad,

half-saint priest seeking to alleviate Vitalina's grief and fury over the end of her love. "We share the mourning...", says priest Ventura to Vitalina in a central scene of *Vitalina Varela*, "You lost your husband, I lost my faith in this darkness...". Is the road that leads to acceptance and closure irremediably lost in the starless night ? Is the hope for a new beginning a mere utopia ? On a rainy weekend in Hamburg I sat down with Costa to have a talk and find out.

Pedro Costa : After making *Colossal Youth* I had the feeling that I was spending most of my time with Ventura, in a man's world, so I was happy when Vitalina appeared in my life halfway through the shooting of *Horse Money*, in the autumn of 2013. The encounter with Vitalina deserved a film, it was that simple for me. I also felt that this encounter could give me the chance to approach another side of the story of the Cape Verdean diaspora – the women's side of the story. Vitalina and I became friends and she agreed to play a supporting role alongside leading man Ventura in *Horse Money*, and the more I got to know Vitalina the more I knew that my next film would be with her and about her. I thought that she could be the star of a film about her own life, a film centered on her own memories and experiences, a sort of companion piece to *Horse Money*, with Vitalina as the main character and, perhaps, with Ventura in a supporting role. Actually, I started putting together this dreamed project with Vitalina while *Horse Money* was still in the shooting phase. I even got some funding for the Vitalina project, which I used to complete *Horse Money*. So, you see, *Horse Money* and *Vitalina Varela* are connected in many ways. They really are twin films.

Débordements : In the beginning was Vitalina...

P.C. : In the beginning was the Word, and the Word was with Vitalina, and the Word was Vitalina. [*Smile*] At the beginning of *Vitalina Varela* there was just Vitalina and her dramatic arrival in Lisbon, to her late husband's house in the neighborhood of Cova da Moura. The film slowly began to take shape and evolve as I started visiting Vitalina and talking with her every day : she was telling me all about herself, her runaway husband Joaquim, her two children, her peasant life in Cape Verde, her immigrant life in Lisbon... I listened to her memories and suggested some directions we could take in the film. Vitalina accepted some ideas and naturally rejected others. And I kept doing my job : suggesting, adding, concentrating, getting it tighter and tighter. This way, we began to build an itinerary for this woman. Sometimes, between ourselves, we joked a bit because it almost felt like an absolute Via Crucis [Way of the Cross, Way of Sorrows]... And then, in the summer of 2015, *Horse Money* won the ARRI/OSRAM award at Munich Film Festival and I got to choose an Arriflex camera and two Arri lenses. I immediately summoned my friend, the DP Leonardo Simões, and we had a discussion about this new equipment in relation to the place where I wanted to shoot most of the film, Vitalina's house, which is very small and quite dark. We chose two wide angle lenses, a 15mm and a 28mm, we tested them thoroughly and we got some nice results, so it began to seem possible to set the film in Vitalina's house.

D. : You also rented a film studio for the shooting of *Vitalina Varela*...

P.C. : No, not an actual film studio, we would have never had the budget to do such a folly ! It was an abandoned film theatre in Sacavém, which we converted into our own studio. This way, we had two base camps for the shooting : Vitalina's house in Cova da Moura (our main set) and the abandoned cinema in the neighboring area of Sacavém.

D. : A film-theatre-turned-film-studio ?

P.C. : Exactly. The experience of *Horse Money* taught me that I had better find a big space where we could build some sets and record direct sound. As we couldn't afford to rent a film studio, we started thinking of a plan B, meaning an industrial or agricultural warehouse in the outskirts of Lisbon, preferably around the Amadora area, where Cova da Moura is. Time passed and we couldn't find anything usable, so I had the idea of scouting the suburbs for abandoned cinemas. You know, back in my childhood days, Lisbon used to have quite a few 400-or-500-seat cinemas. Most of them closed in the 1980s and over the years they were either sold to strange Catholic-spiritist cults or left in a state of complete abandon. One day I was passing through Sacavém, a neighborhood close to Amadora with a big African community, and I noticed this film theatre called Cinema São José [Saint Joseph Cinema]. The cinema seemed to be abandoned, so I contacted the owner and I explained him what I wanted to do. He told me that Cinema São José was active in the late 1960s and throughout the 1970s, then it closed at some point in the 1980s ; it became a disco in the 1990s, then it closed again ; it became a sleazy Brazilian church, then it closed for good. The owner guided me on a visit and it was amazing : the main theatre was 30 meters long by 15 meters wide, and 12 meters high ; the seats were still there, the balcony was still there. Everything was decrepit, almost in ruin, very dirty. However, I saw a possibility for our small crew to get some good work done in there, so my production partner Abel Chaves and I came forward with a proposition. The owner agreed on a reasonably fair monthly rent, and we took the place for two years. That was more or less what our budget allowed. Once we got the place, we did a lot of scrubbing and cleaning, some repairing, a bit of isolation work, and we took out the seats to make the main theatre completely empty. At that time I was only planning to reconstruct some parts of Vitalina's house in our cinema, because I wasn't sure that I could fit us all plus the camera and the lights in certain rooms of Vitalina's house. Later, when we settled on the idea of having Ventura play a priest, we decided to build the interior of his church in our cinema. Some corners and back alleys of Cova da Moura were also reconstructed there.

D. : The shot with the tunnel and the city lights faraway in the distance is really great. Where is that place ?

P.C. : It's a passage underneath a freeway. It's the freeway between Ventura's neighborhood and Nhurro's neighborhood. Do you remember Nhurro ? He's the black boy in *In Vanda's Room* and one of Ventura's "sons" in *Colossal Youth*. Ventura lives in Casal da Boba, the neighborhood with the white cubicles featured in *Colossal Youth*, while Nhurro lives in Casal da Mira, another social housing complex. The tubes that you see shining on the walls of the tunnel are water pipes. The Cape Verdeans use these tubes to bring water to the vegetable gardens that they have all over the outskirts of Lisbon. Like all Cape Verdean immigrants, Vitalina has a couple of tiny vegetable gardens close to her house in Cova da Moura – more or less clandestine, more or less tolerated. She was a peasant all her life in Cape Verde and she likes to farm the land, it makes her happy. She says that all her problems vanish when she works the land. So it was important to have the water pipes and the vegetable gardens in *Vitalina Varela*.

D. : The interior of priest Ventura's church has been reconstructed in your studio, but what about the exterior ? Is it a real church ?

P.C. : Yes, it's a real church built by the African community in Quinta da Lage, just 500 meters from Cova da Moura. The church is just a plain shack. It doesn't have the name of a patron saint, it

↑ A frame from ***Vitalina Varela***

doesn't have a priest, it doesn't have a congregation. It's used only for a daily 4 pm rosary, with four or five old people in attendance.

D. : I remember this story that you told about your friend and colleague Jean-Marie Straub. Once upon a time, Straub reprimanded some young students by saying : "If you start laughing when you hear the word 'God', you are never going to make a film !". What does the word "God" evoke to you ?

P.C. : Nothing much, to be honest. But Vitalina is a believer, like most Cape Verdeans of her generation. God couldn't be avoided in *Vitalina Varela*. It's a bit like the drugs in *In Vanda's Room* : I couldn't possibly make a film with Vanda without filming the drugs. I mean, perhaps I could have, but it wouldn't have been a film about her. Anyway, as for Vitalina, her faith kept coming up during our conversations. Talking about her journey – this painful Via Crucis from Cape Verde to Portugal – she was always stressing that her only companion was God. She had no solidarity, no help from anybody. Actually, she told me this terrible story : the first weeks after her arrival in Lisbon she spent locked in her husband's house, alone, until one day she went to the church of Damaia, near Cova da Moura. She went there to get some food and comfort and to talk a bit with some kind soul, but she got a very hostile reception. The church's social workers gave her neither material nor spiritual help. They simply told her : "What are you doing in Lisbon ? Shouldn't you go back to your country ? Your husband is dead and buried, your life isn't here. Here in Lisbon we are going through very difficult times... economic crisis...". So Vitalina left and vowed never to go back to that church. She found herself another church to go to Mass (she goes to Mass every Sunday), and she prays alone, in her house. God is a part of her life. More than that, God is a part of her solitude, so there was no way I could avoid this presence in *Vitalina Varela*. Maybe we had a little help from above to make the film, who knows ? [*Smile*]

D. : Vitalina has only one crucifix in her house. In the film, she keeps it wrapped in her white foulard [head scarf], on a little altar dedicated to her dead husband.

P.C. : That's part of the mourning ceremony in the African community : a little altar with the crucifix, the candles, the photos of the deceased and the plate to collect a bit of money to help the family of the deceased. We go to a funeral, the dead person is buried and that's more or less it. We don't generally keep altars in our homes for weeks. In the African community, on the other hand, mourning still has a certain ritual, a certain... *sacralidade* [sacredness]. Since you mentioned the foulard... At the beginning of the film, Vitalina arrives in her dead husband's house and she changes her foulard from black to white. That's part of the Cape Verdean funerary rites. The widow usually wears a white foulard for the funeral wake, the Mass and the burial. Then, when the public ceremonies are over, the domestic, private mourning begins and the widow wears a black foulard. In real life, Vitalina couldn't attend any "official" ceremony because she arrived too late, everything had already been taken care of. But since in real life she didn't have the chance to take part in the public ceremonies, she insisted on doing the ritual wearing of the foulard in the film. I guess that Vitalina somehow wanted to claim her spousal right to perform this funerary ritual. So, in the end, Vitalina's desire to properly commemorate her dead husband met something that I think cinema must continue to do : keeping the flame alive. All our crew understood this – Vitalina, myself, Leonardo at the camera, Gazua at the boom, the assistants Vítor and Leão, and João the production manager : the mourning was the shooting, and vice versa. Actually, for better or worse, when shooting, I often find myself living much more with the dead than with the living. Cinema is a very powerful ring-ring to the Other Side. By the way, *Vitalina Varela* will have its theatrical release in Portugal on 1 November [on the eve of the Day of the Dead]...

D. : In your films, crosses are never a good sign. For instance, in *Casa de Lava* a cross is painted on the door of the houses of the infected, while in *Ossos* and in *In Vanda's Room* a cross on the façade marks the immigrants' houses to be demolished. So when, at the very beginning of *Vitalina Varela*, I saw the cross-shaped gravestones along the street and the purple cross painted on a wooden pole, I was overcome by a sense of foreboding. Maybe it's only me, but I was instantly reminded of the words written on the gates of Hell in Dante's *Inferno* : "This road leads to the city of pain, to the eternal torment, to the lost people".

P.C. : Mark your words in red paint. [*Laughter*] For me, a cross is first and foremost a way of marking the unknown... During my first visits to the immigrant neighborhood of Fontaínhas, in the mid-1990s, a Cape Verdean whispered something that stuck with me forever. He said : "In Fontaínhas you have to be careful where you put your feet. The plane tickets for the living are much cheaper than the plane tickets for the dead...". After that, I noticed that the people of Fontaínhas never stepped on certain cobblestones, they never walked on certain spots in certain alleys... and I noticed the marks carved on poles : not only crosses, names, dates of birth and death, war cries, menaces, but also palms of hands, blood stains, human traces.

D. : I quoted Dante because, when I see Ventura lost in the dark woods of both *Horse Money* and *Vitalina Varela*, I think of Dante lost in the dark forest at the beginning of *Inferno*, and I think of this holy desire to make something epic, something divine out of the troubles, doubts and sorrows of lost human beings...

P.C. : Thank you, I take it as a compliment. But even if Vitalina and Ventura inspire me the highest feelings and emotions, I'm just going for a little bit of... dignity. You know, at first I simply listen to the stories of Ventura, of Vitalina, of all my friends from the Cape Verdean community. They share their life stories with me and for these gifts I feel extremely grateful. Then, when the time for action comes, I need to struggle to preserve those highest feelings and emotions : it's not rare that – in the midst of the dispersion that a shooting always entails – one loses the first reason to make a film, and here the risk is to betray the dignity and violate the secrets, the intimacy of my Cape Verdean friends. In filmmaking, it takes a lot of work to keep the intimacy intimate !

D. : At the end of *Horse Money* Ventura leaves the hospital-fortress : his illness can never be cured, but he seems revitalized, more energetic, ready to roam the streets once again. However, in the first two shots of *Vitalina Varela*, he appears to be in such a bad shape... Ventura – the founding father of Fontaínhas, the quiet leader of the long parade of the displaced Cape Verdeans – almost can't walk anymore !

P.C. : *Vitalina Varela* was a bit more difficult to shoot than *Horse Money*. For all of us, and especially for Ventura. During the shooting of *Vitalina Varela*, sadly and unfortunately, Ventura had two heart attacks, one quite mild and one a bit more serious. The first stroke happened one afternoon while we were preparing to shoot : I was worried when Ventura told me that he felt his left arm going numb, but it was just a gasp and it all passed in a minute. The second stroke consigned Ventura to a hospital bed, where he stayed for one month. Then he had to do therapy for quite some time. Ventura gave us all a scare. He himself got quite scared. During the shooting of *Vitalina Varela* we all had to take turns and be closer to him, to make sure that he was assisted all the time. Ventura's scenes were mostly shot in the cinema we rented, where we had heaters and everything to make Ventura as comfortable as possible. I have told it a few times : Ventura, Vitalina, Vanda, they belong to a great lineage, they are studio actors. They need a certain protection, a certain enclosure, a certain light.

D. : How did you have the idea of casting Ventura in the role of a Catholic priest who lost his faith ?

P.C. : The idea came very late, a few months into the production. Father Ventura appeared because of some stories that Vitalina told me. She told me that, after her arrival in Lisbon, she resisted the impulse of visiting the grave of her husband Joaquim. She was so depressed and so furious with him that she didn't want to see his grave. She postponed the visit to the cemetery for weeks and weeks. Then, one night, she left her house in Cova da Moura, she wandered around, she got lost and, after a while, she started following someone in the streets. Vitalina was convinced that this person would somehow lead her to the cemetery. But, instead, Vitalina found the makeshift church in Quinta da Lage. Then, Vitalina told me another story, a true story that happened in the parish of her village in Cape Verde. One Sunday, a young Cape Verdean priest refuses to baptize a group of people for some idiotic bureaucratic reason, these disappointed people leave in a van, the van crashes and everybody dies horribly. The guilt-ridden priest loses his mind and becomes a beggar howling in the streets of Cape Verde. Like a madman in Marguerite Duras's novels. Therefore, the high ranks of the Catholic church "deport" the poor priest to Portugal, where – according to the rumors – he survives in extreme poverty, homeless. Ventura knew the story as well and his eyes twinkled with malice every time he heard it... That was it !

D. : The Ventura of *Vitalina Varela*, an unnamed priest who lost his faith in the darkness, seems to bring to the extreme

consequences the fragility, loneliness and doubts of the unnamed priest of a film you love, *Diary of a Country Priest* (1951) by Robert Bresson...

P.C. : It's impossible not to think of Bresson's *Diary of a Country Priest*, it's an unforgettable film. Like the young priest of Ambricourt, Father Ventura wants to pay the debts of his parishioners with his empty hands. Like the young priest of Ambricourt, Father Ventura is exhausted, drunken, downcast. But in Father Ventura there is also something of the strong preacher of *Stars in My Crown* (1950) by Jacques Tourneur. It's that gleam, that childish twinkle in his eyes... Father Ventura has a sparkle of the humor and wit that belong to the miracle man played by Joel McCrea in *Stars in My Crown*.

D. : Do you think that priest Ventura will ever be able to say that "All is Grace", like the unnamed priest does at the end of *Diary of a Country Priest* ?

P.C. : I hope so. [*Pause*] You know what ? In a way, I think that Father Ventura does say it. While talking with Vitalina in the deserted church, he whispers : "Fear can also enter Heaven...". There you have it !

D. : So, will there be any stars in Ventura's crown when at evening the sun goes down ?

P.C. :[*Laughter*] Of course there will. Of course.

D. : Priest Ventura has troubles performing the rhetorical tasks of his ministry because he lost his faith, but he does offer concrete help, like paying for the fines and bills of his parishioners, even if he himself has no money. To quote *Diary of a Country Priest* : "What a wonder that one can give what one doesn't possess ! Oh, sweet miracle of our empty hands !"

P.C. : You know, our work is a slow-burning work. A small ray of sun hits the bare ground inside the church, Father Ventura has nothing else to give. He opens his shaking, empty hands. A sweet miracle. The films we make are a little bit like that. I can't give much to my Cape Verdean friends. I can't give them a lot of money, I can't give them a bright future, I can't give them hope. But maybe there is everything to gain from our work in cinema. Cinema can set the record straight and, somehow, those who have been wronged will be avenged. A sweet miracle, indeed.

D. : Among the offerings in priest Ventura's church, there is a box of Knorr cubes. Is it a reference to the Knorr cubes scene in *In Vanda's Room*, in which Portugal is called the poorest, saddest country of all ?

P.C. : In *Vitalina Varela* there is this young man called Ntoni, who comes to Vitalina's house selling jars of beans, tuna cans, broth cubes, shampoo and other stuff that he "finds" at the supermarket... Boys like Ntoni are very common in Cova da Moura, their "rounds" are part of the economy of the place and a big help to the local residents. These boys are very diligent and useful. We live in a Knorr cube world, a Zara world.

D. : The tramp Ntoni, and his mother looking for him all over the neighborhood to give him hot food, seem to stem from the autobiographical stories that your friend Nhurro tells in *In Vanda's Room* and *Colossal Youth*.

P.C. : Yes, it's an echo of the ancient prayers and cries that I heard a long time ago in Fontaínhas. Sometimes I remember echoes of distant whispers and they come back, discretely, in the background or in the soundtrack of the films I make... [*Pause*] Yes, Ntoni and his mother are an echo of what my friend Nhurro told me a long time ago in Fontaínhas : "When we young Cape Verdeans fall into this pit, we become outcasts for our families. We could be dying just outside our

↑ A frame from ***Vitalina Varela***

parents' house, but we can't go in, we will die outside...". It was like that in the late 1990s, when I first met Nhurro. The voice of his mother calling for him stayed with me all these years. It still haunts me as much as it haunts him.

D. : How is Nhurro nowadays ? I saw his name in the credits of *Vitalina Varela*, but I couldn't recognize him in the film.

P.C. : Nhurro appears in one shot of the film. Just in one shot. Nobody has discovered him yet. [*Smile*] But he's doing great, every day he cooks for fifty kids at the kindergarten. It's his job. The kids love him !

D. : Let's now focus on Vitalina.

P.C. : She's the main actress, she's the scriptwriter, she's the instigator, she's the source. What do you want to know ?

D. : Tell me more about her loneliness.

P.C. : Even in her wedding photographs Vitalina is alone ! You know, in the early 1980s she and Joaquim married by proxy : Vitalina was in her village in Cape Verde wearing her white wedding dress, Joaquim was somewhere in Lisbon, where he had migrated in 1977 – some signatures were made, some letters were exchanged between churches, and the union was made legal. After the proxy marriage, Joaquim went back to Cape Verde a couple of times, he got Vitalina pregnant twice, he ran away from her and then one day in 2013 he died. Now what's interesting to me is that, after many years of long-distance marriage, Vitalina had put her husband aside. She knew that he had another life in Lisbon, she couldn't do anything about it. Vitalina and Joaquim had two children, a boy and a girl, so from time to time Vitalina had to deal with Joaquim, send him some documents regarding the kids and things like that. But Vitalina was done with Joaquim. And then, suddenly, Joaquim died and everything came back to her. It was a clash between the grief and the fury. There was,

and there still is, quite a drama tearing Vitalina apart : she's mourning the end of her love and, at the same time, she's still fighting with Joaquim about his lies and escapades. She conceives of his death as his supreme act of cowardice. We can wonder : why did she take that plane to Portugal ? Why did she decide to stay in her dead husband's house forever ? Her choice is a mystery. Why does she want to stay in Portugal ? Every time I talk with her, she's always going back to Cape Verde, to her village, to the mountains, to her little plot of land, to her animals, to the wind of the island, to the sun... Why does she stay in Lisbon, then ? It's a frightening question... On the one hand there is the call of the land, on the other there is a furious rage, an indictment against all Cape Verdean men, against all men.

D. : Vitalina is literally surrounded by men.

P.C. : A man's world is a violent, sad world. The men that you see in the film are the friends, colleagues and neighbors of Joaquim : bricklayers, beggars, retired masons, part-time dealers... drunken, broken men of all ages. The only woman Vitalina meets is Marina, Ntoni's girlfriend, and shortly afterwards Marina dies, burnt alive... When I first met Vitalina I felt the desperation, but I also felt the anger, the revolt : she's tackling the question of man, she really wants to come to some sort of resolution with men and get them all out of her life. So, in *Vitalina Varela*, I needed to align all the men in front of Vitalina, like in a police lineup.

D. : However, it seems to me that, in spite of her rage, Vitalina brings a small ray of hope to the drunken, broken men of the neighborhood : she keeps priest Ventura company and shares his mourning, she cooks for Ntoni and perhaps convinces him to go to church...

P.C. : In order to answer the question – the riddle – of man, Vitalina is trying to understand the loss of these men. Maybe... maybe she could console them...

D. : Like the Virgin Mary, Vitalina is the Consoler of the Afflicted, she's Our Lady of Consolation. And yet, as soon as this Black Madonna arrives in Lisbon, all her fellow immigrants urge her to go back to Cape Verde : "Here in Portugal there is nothing for you. Go back home !".

P.C. : Those are the plain facts. Those were the first words Vitalina heard as she stepped out of the plane that took her to Lisbon : "Your husband is dead, you don't have a life here, go back to Cape Verde, it's better for you, we can't have another one...". In a way, I think that her suffering and grief were too scandalous, and the people of the neighborhood didn't want to confront any more scandals. The first scenes of *Vitalina Varela* are in suspension because Vitalina might go back to Cape Verde... she could stay in Lisbon for a couple of days and then go back... but no, in the end she stays, and the film is with her. She wants to stay and the film lingers with her. She wants revenge, she wants to avenge herself, and the film is on her side. She tells her dead husband : "You coward, you can't run away anymore ! You have to tell me all the things that you didn't tell me back home !". And she waits for a sign of relief...

D. : Even Joaquim's house in Cova da Moura seems to physically reject Vitalina : she's awakened by strange noises in the middle of the night, the roof caves in, a brick falls on her head...

P.C. : Well said : Joaquim's house rejects Vitalina. I guess that I have a fondness for doors opening or closing on their own, beds shaking, books falling from the shelves...

D. : I would like to ask you about a subplot that runs somewhat mysteriously through the film... Do the people of the

neighborhood think that Vitalina isn't Joaquim's wife ? Do they think that the actual wife is Joaquim's lover, "the other Vitalina" ?

P.C. : It's just another sociological cliché. In the 20th-century history of African migrations, it's the man who goes to the new country first, leaving his girlfriend or wife behind : "I will work abroad for one or two years, I will save money, I will send you a plane ticket so you can join me...". These are the promises. But, needless to say, after a few months in the new country, most immigrant men become... alienated (to use a very old word). The men fall under the spells of the urban, Western society – the pleasures of the bright, naked city – and they forget to send the letters and the money, they forget to call. And then, one day, the immigrant man meets another woman, an African woman also living the immigrant life in Portugal... So he gets married and finds himself with two families : one in the new country and one waiting back home. It's a common story. According to the rumors Vitalina heard when she arrived in Cova da Moura, there was a "wife" and the family of that "wife" at Joaquim's funeral. Hence the confusion among the people of Cova da Moura, when Vitalina occupies Joaquim's house : "Is this the woman who was at the funeral ?". But Father Ventura is never confused, he has seen a lot...

D. : A thing I like in all your Lisbon-set films from *Ossos* to *Vitalina Varela* is that you avoid the stereotype of the poor as good, meek, gentle creatures who wouldn't hurt a fly. The people in the immigrant community are capable of great gestures of love and solidarity, but they can also be very mean, spread gossip, get drunk, take drugs, deal drugs, steal, cheat, betray and kill.

P.C. : If you are a serious filmmaker, if you are committed to working in certain places with certain people, dealing with the history of these places and the histories of these people, and if you are a little bit devoted to your craft, then you have to bust your brain so that your work will build into something that transcends the clichés. You said "poor", but to me it's about desperate people, it's about their struggle – a struggle inwards into their most profound selves, and a struggle outwards against the wall that has been built around them, against the silence that has fallen over them. I'm working in a very disturbed, very disoriented community : these people used to be peasants in Cape Verde, then they migrated to Lisbon to work ; in Portugal they were mercilessly exploited, they needed the money... I don't know in what stage of progress or defeat of capitalism we are in, right now... I know that I can only work with this confusion. It's very risky and challenging, but I have no interest in safe scenarios.

D. : In all your Lisbon-set films from *Ossos* to *Vitalina Varela* the women of the immigrant neighborhoods are much stronger than the men. Women like Vanda and Vitalina are more resilient, better emotionally equipped to face the loneliness, the hardships and the tragedies of life, as opposed to men like Nhurro, Ventura and Joaquim. In your films the men always have a kind of weak, at times pathetic side, whereas the women are forces of nature.

P.C. : What can I say ? Most of the times I agree with Vanda, I agree with Vitalina... I agree with them against myself. These films stand by them. [*Pause*] Having to speak more in general, I guess that we live in times of profound treason and most men don't have the courage to live their own life fully. They are defectors, Vitalina is a resistance fighter.

D. : Resistance fighter Vitalina is not afraid to teach a lesson to the weak men of the community. For instance, she unceremoniously rejects Joaquim's drunk comrade, who is perhaps trying to move her to pity and take Joaquim's place.

P.C. : He's a sneaky character. This man used to live with Joaquim. He has the key to Vitalina's house, so he thinks that he has the key to

Vitalina's heart. He speaks in tongues, he speaks with Joaquim's voice, he knows the couple's secrets, their love letters. In one scene he has a broken arm, in the next scene he's just fine. He's a sort of shape-shifter. Anyway, Vitalina is not impressed, she leaves him crying in the kitchen and goes to church.

D. : She goes to church, where she gets angry with priest Ventura because men always fail to understand women's sufferings.

P.C. : Yes, but Father Ventura is the only man who can't betray her. What a relief ! The way I see it, Father Ventura is neither a man nor a woman in the film, or maybe he's both... He's trying to balance, console and adjust. It's in this scene that Vitalina says my favorite line in the film : "When you see a woman's face in a coffin, you have no idea of the suffering she went through...". Vitalina wrote it. I'm just lucky to have the best scriptwriters.

D. : Watching the ending of *Vitalina Varela*, in particular Vitalina's silent dialogue with Joaquim's grave and the flashback of conjugal happiness back in Cape Verde, I was reminded of your teacher and friend António Reis's words about the importance of "learning to say goodbye".

P.C. : It takes some courage to say hello. But it takes a lot of work to say goodbye. It's not easy. Deep down, *Vitalina Varela* is about Vitalina saying goodbye to a lot of things. At the end of the film, it's our turn to say goodbye to Vitalina : all films must bid farewell to their characters, it's unavoidable. Having said this, let's have a brief thought for António Reis and Mikio Naruse. [*Pause*] As for me, after all that

← Johann Heinrich Füssli's ***Der gerächte Neger*** (1806-1807) at Hamburger Kunsthalle.

Vitalina endured, after all the struggle and pain of her Via Crucis, I didn't want the film to lock her inside her house in Cova da Moura. It would have felt like a condemnation. It would have been easy and condescending and stupid. So the question was : how can we say goodbye to Vitalina and do her justice ? Well, just like its twin film *Horse Money*, *Vitalina Varela* seemed to me like an effort to go back in time, not for nostalgic or melancholic reasons, but to confront a bunch of old dreams and nightmares. During *Vitalina Varela*, Vitalina goes back and back, so I thought that, at the very end of the film, she must go back to the very beginning, and the very beginning is, of course, the beginning of her love story with Joaquim, the first sparkle of love and happiness.

D. : Do you think that, in real life, Vitalina has now reached a certain closure about Joaquim ?

P.C. : I don't know. But she will reach closure, like all of us must do at some decisive point. And, at the same time, we can never really say goodbye, can we ? We can leave people and things behind, for better or worse, but we will never say goodbye to them for good. They will be with us, alive, inside of us, forever. "I never can say goodbye, no, no, no" : do you know the song by the Jackson 5 ?

This interview was made in Hamburg on 28 and 29 September 2019.

← ***It Happened One Night*** [1934]
Frank Capra
© Colombia Pictures

NOTE

CAVELL, 2ÈME GÉNÉRATION

À PROPOS DE "L'ÉCRAN DE NOS PENSÉES. STANLEY CAVELL, LA PHILOSOPHIE ET LE CINÉMA" (COLLECTIF)

écrit par Théo Guidarelli

Voilà désormais un peu plus de deux ans que Stanley Cavell nous a quitté·e·s, à l'âge de 92 ans, laissant derrière lui une œuvre philosophique foisonnante, portant avant tout sur l'art et le langage, sur les manifestations ordinaires de la vie morale, au quotidien comme à l'écran. Plus encore, il aura fait école, et l'on peut aujourd'hui dire sans conteste qu'il existe une perspective cavellienne sur le cinéma, et sur les arts en général, une manière de considérer les œuvres directement héritée du professeur de Harvard.

← ***Comment je me suis disputé (ma vie sexuelle)*** [1996]
Arnaud Desplechin

Cet ouvrage collectif dirigé par Élise Domenach lui rend hommage en prenant comme point de départ les interventions du colloque qui s'est tenu à l'ENS de Lyon en 2010 à l'occasion de la remise de son doctorat *honoris causa.* Les seize chapitres qui le composent, quatre textes de Cavell, accompagnés d'articles d'universitaires et de réalisateur·ice·s (Arnaud Desplechin, Luc Dardenne et Claire Simon), offrent un panorama chronologique abordant toute l'œuvre du philosophe, de son livre inaugural *La Projection du monde* (*The World Viewed*, 1971) jusqu'à son autobiographie *Si j'avais su* (*Little Did I Know*, 2010). Un ouvrage qui se présente comme une réunion de famille, la parole du maître de Harvard étant mêlée à toute une génération de chercheur·euse·s et de critiques ayant eu à cœur de populariser son œuvre au fil des années (Sandra Laugier, William Rothman, Richard Moran, Elise Domenach, Hugo Clémot, Andrew Klevan, Paola Marrati, Jean-Michel Frodon, Martine de Gaudemar, Stephen Mulhall). Mais si l'introduction et le discours de réception du doctorat en 2010 recontextualisent la réflexion au sein de l'aventure

humaine qu'a été le développement des études cavelliennes au-delà des États-Unis, l'aspect commémoratif de ce livre ne le rend pas inaccessible à qui ne serait pas déjà sensible à la pensée du philosophe. Il s'agit avant tout d'en revenir à des questions d'esthétique et de philosophie morale aussi fondamentales que « Qu'est-ce que le cinéma ? (Si tant est qu'il y ait une ontologie du cinéma) », « qu'est-ce que le cinéma nous dit de l'ordinaire de nos vies ? Quelle est l'importance du cinéma dans nos vies, et qu'est-ce qui importe dans celles-ci ? » Ou encore, et surtout, « comment accéder au bonheur ? Quelles voies morales suivre à la suite des personnages des films pour vivre au mieux ? ».

À l'origine de toute l'œuvre de Cavell, une question matricielle : « comment accepter et surmonter notre scepticisme ordinaire ? » ; immédiatement suivie d'un élément de réponse : le cinéma est le moyen privilégié de la réalisation et de l'acceptation de cette condition sceptique. Notre distance à l'écran de cinéma rejoue notre distance au monde lorsque nous sommes en proie au doute, et l'écran de cinéma devient le lieu de l'accomplissement d'un fantasme d'une vue surplombante et synthétique du monde. Au cinéma, se déploie sur la toile une « pensée sensible » (p.127), avec laquelle nous pouvons éduquer nos propres pensées faisant écran au monde. Les seize chapitres du livre dérivent tous de cette vision du cinéma, revenant chacun sur un des points de cette pensée qui invite à trouver sa voix/e au contact des films pour dépasser le doute inspiré par le quotidien. Sans se limiter à un parcours strictement biographique de l'œuvre de Cavell, les trois parties du livre reviennent sur les trois facettes les plus saillantes de sa réflexion, chacune rattachée à un moment de sa vie. La première, dans le sillage de *La Projection du monde*, se demande « comment le sens vient au film ». La deuxième, reprenant les termes de « remariage » et de « mélodrame » d'*À la recherche du bonheur* et de *La Protestation des larmes*, revient sur la conversation, ou sa perte, comme moteur de l'accès au bonheur. La troisième, faisant suite à la *Philosophie des salles obscures* et aux articles rassemblés dans *Le cinéma nous rend-il meilleur ?*, porte sur l'intégration du cinéma et de notre expérience dans une vie morale individuelle et collective. Certaines idées traversent et unifient les différents segments, la question de l'expressivité comme condition naturelle que le cinéma vient révéler (Moran, Laugier), la présence de la pensée dans la moindre conversation ordinaire, que viennent conjointement mettre à jour le cinéma et la philosophie (Klevan, Gaudemar, Desplechin), l'héritage américain du transcendantalisme et le travail maïeutique de l'individu pour parvenir à trouver sa « voix dans sa propre histoire » (Cavell au sujet d'Emerson et de Malick, Mulhall, Rothman).

← ***24 City*** [2008]
Jia Zhangke

La lecture de Cavell est parfois rendue ardue par un certain nombre d'expression-clés peu évidentes à élucider (et qui n'appellent d'ailleurs pas à ce que l'on en fige le sens lors d'une interprétation définitive). La plupart des articles éclaireront la·e lecteur·ice en repartant de ces expressions pour développer la pensée propre de leur commentateur·ice : aussi l'on trouvera des approfondissements sur, entre autres, les notions d'« image mouvante du scepticisme » (Domenach), de « seigneurs de la vie » (Clémot), de « vouloir dire ce que nous disons » (Laugier), d'« expression de l'inexpressif » (Moran), sur l'essence du mélodramatique (Mulhall). Autant prévenir la·e lecteur·ice qui en viendrait à ce livre par le chemin des études cinématographiques, les textes nécessitent parfois une certaine culture philosophique pour être appréhendés dans toutes leurs dimensions, notamment pour apprécier le tournant que représente Cavell au sein de la tradition sceptique, et les réponses qu'il apporte aux questions de philosophie du langage ordinaire dont il se fait l'héritier.

Pour autant, cette densité philosophique ne doit pas constituer un frein à la lecture, tant c'est justement dans cette intégration constante de la philosophie à nos vies et à notre langage que réside tout l'intérêt de Cavell. Un fil rouge soutient l'ouvrage, celui d'un plaidoyer constant pour une langue philosophique qui trouve son point de départ dans la subjectivité de l'énonciateur·ice, qui tient compte de ses réactions et de ses sensations, qui pense les œuvres comme des moments d'expérience intime qu'il faut ressaisir avec les mots du langage ordinaire. De là une certaine affinité entre la prose cavellienne et l'autobiographie (c'est le sujet du texte de William Rothman), la critique cinématographique, et la création artistique. Les trois lectures de film proposées par les trois réalisateur·ices collaborant à l'ouvrage – *Comment je me suis disputé (ma vie sexuelle)* de Desplechin, *Les Bureaux de Dieu* de Claire Simon, et *Le Silence de Lorna* des frères Dardenne – témoignent de ce travail d'appropriation des mots de la philosophie, et de la façon dont l'on peut faire fructifier le discours d'un autre en une œuvre personnelle. Cette imbrication permanente de l'idiosyncrasique et du commun amène la réflexion à se déployer des questions de morale intimes jusqu'au politique, à réfléchir à notre intégration en tant que voix dans les formes de vie que l'on partage – du cœur de l'individu et de la salle de cinéma, de la logique de la projection (Domenach) et de la réalité (Frodon) jusqu'aux thématiques plus larges de la démocratie (Marrati) et de la condition animale (Mulhall). Comme le rappelle Cavell, la perspective rawlsienne d'un lieu d'où l'individu serait « au-dessus de tout reproche » (p.103) est un leurre, et il faut sans cesse penser la façon dont le monde nous affecte, et comment nous pouvons en retour affecter notre monde.

← ***24 City*** [2008]
Jia Zhangke

La réception des textes du philosophe ne va pas sans critique et prise de distance lorsque cela est nécessaire, par exemple Martine de Gaudemar qui s'oppose dans son chapitre à la fonction narrative de la femme inconnue telle que la décrit Cavell. On se souviendra que ce dernier avait dès la parution d'*À la recherche du bonheur* reçu des critiques, notamment celle que Tania Modleski avait longuement développé dans son ouvrage *Feminism without women* en 1980, auxquelles il n'avait que partiellement répondu par la suite dans *La Protestation des larmes*. Aussi le réemploi de la dichotomie masculin / féminin et de la figure de la « femme inconnue », telles qu'elles se présentent dans nombre de textes de l'ouvrage, ne va pas sans précautions, et l'on appréciera que les nombreuses nuances apportées dans la deuxième partie de l'ouvrage à la signification de ces termes invitent à une lecture soucieuse de confronter les textes cavelliens aux problématiques contemporaines de genre et d'identité.

Cette volonté d'éclaircir les termes de Cavell, de les réinterroger, de les réemployer pour les prolonger en une réflexion personnelle, font de ce recueil de texte la preuve d'une pensée capable de s'adapter, d'évoluer, dont la postérité semble assurée par toute la génération de chercheur·euse·s, critiques et réalisateur·ices ici à l'œuvre.

Collectif, **L'écran de nos pensées. Stanley Cavell, la philosophie et le cinéma**, dirigé par Élise Domenach. Editions ENS (Lyon), collection "Tohu Bohu », 2021, 230 pages.
Parution le 18 novembre 2021

ACTUALITÉ

↖
Homecoming [2020]
Raffi Movsisyan
© KinoKet Productions

NB : *Homecoming* est programmé à **La Clef** le 4 février 2022 à 19h30

TOUS·TES À LA CLEF

DES NOUVELLES DE LA LUTTE (3)

La Clef, cinéma associatif, cinéma occupé, dont *Débordements* a documenté l'univers impitoyable, la vie quotidienne et la lutte, livre actuellement (sa dernière ?) bataille contre le Groupe SOS.

écrit par Occitane Lacurie

Au 34 rue Daubenton, l'effervescence côtoie l'émotion parmi la foule des personnes venues soutenir le collectif. En quelques jours à peine, alors que la menace d'une expulsion policière se faisait de plus en plus pressante, les occupant·e·s de La Clef ont accompli la prouesse d'organiser un festival sauvage à l'amplitude horaire inédite (de six heures du matin à minuit et quelques), avec l'aide de ses allié·e·s artistes, critiques et universitaires. Projections de films offerts par les artistes ou les distributeur·ice·s, discussions publiques, prises de paroles par les soutiens et petits déjeuners déposés à l'aube, avant de partir au travail, par des ami·e·s du cinéma : le collectif invite à habiter La Clef avec une intensité nouvelle pour opposer cette joyeuse vitalité au cynisme des politiques et du Groupe SOS.

Car derrière **les menaces renouvelées hier matin par les forces de l'ordre sous la forme d'une mise en demeure**, se trouve évidemment l'entrepreneur « social et solidaire », qui pousse la Caisse d'Épargne à vider les locaux pour conclure la vente, suivant une clause suspensive que décrivait Débordements **dans un précédent article**. Mais comme le rappelle Mikael Buch, à travers les mots de **la tribune publiée par la Société des Réalisateur·ice·s de Films dans *Libération***, le groupe dirigé par le désormais numéro deux de La République en Marche, Jean-Marc Borello, tout en faisant appel à la rhétorique patriarcale du « sauveur », n'a d'autre ambition que de faire de La Clef une marque de plus à épingler à son capital symbolique (500 lieux sociaux et culturels) et financier (un milliard d'euros de chiffre d'affaires). Comme quoi, n'avons-nous pas pu nous empêcher de penser, le phénomène de concentration qui frappe le champ médiatique, conduisant à son uniformisation, menace aussi celui de la culture et de la création, lui promettant le même destin normé – il suffit de se promener parmi les lieux exploités par le Groupe SOS, répertoriés sur son site ou celui de Yes We Camp, pour s'en convaincre.

Tous·tes les cinéastes qui ont pris la parole hier soir dans la salle commune du cinéma, ont tenu à remercier La Clef pour sa programmation rare et précieuse ainsi que sa politique du prix libre et

son mode de gestion collectif. Alain Guiraudie a d'ailleurs invoqué le souvenir du Cinéma National Populaire de Lyon pour louer la programmation « exigeante, même si c'est toujours un peu chiant de dire exigeant » – un lieu qui, il faut le rappeler, s'est vu remplacé par de semblables forces du cinéma mercantile. David Dufresne, habitué de La Clef, a lui aussi remercié les occupant·e·s de faire vivre « une idée du cinéma et une idée de Paris » avant d'insister « et n'oubliez pas de filmer, quand ils viendront. »

Plusieurs artistes ont, d'une manière ou d'une autre, souligné l'absence des politiques (en particulier d'Anne Hidalgo), et évoqué la présidentielle à venir, tantôt pour appeler à voter – malgré les ricanements dans la salle – contre LREM (à qui « on souhaite le pire »), tantôt pour moquer la « Primaire machin », autre agence de marketing « sociale et solidaire », prenant tout juste la peine de masquer ses véritables opinions sur la démocratie, le commun et la lutte politique.

La prise de parole la plus puissante était sans doute celle de Valérie Massadian qui, après avoir rappelé ce que La Chienne de Renoir devait aux salles associatives parisiennes avant que la cinéphilie légitime ne lui donne le droit de cité dans les « vrais » cinémas, a exprimé avec une grande justesse ce que bon nombre de travailleur·euse·s associatif·ve·s et de militant·e·s ressentent dans leur métier et dans leur lutte : l'épuisement, « l'envie de pleurer » face à la nécessité de se battre encore pour conserver ces espaces de vie et de liberté qui subsistent dans les interstices de la marchandisation de la culture en général et du cinéma en particulier.

Quoiqu'il en soit, il faudra être nombreux·ses au moment fatidique pour soutenir La Clef et son collectif. Pour ce faire, vous pouvez remettre votre numéro de téléphone à **contact.laclefrevival@gmail.com** pour être contacté·e en cas d'expulsion, et vous rendre **aux événements organisés chaque jour**.

Une Jeunesse Allemande [2015]
Jean-Gabriel Périot
↓

↖
Bull & Bear [2014]
© Marie Reinert

#06_MARIE REINERT

BRICOLER LES FLUX

Le podcast Débordements enrichit sa collection d'essais sonores consacrés aux cinéastes et collectifs qui font autrement du cinéma.

La plasticienne et cinéaste Marie Reinert est au plus proche de ses outils. Sur un roulier Marseille-Alger, en 2011, elle accroche sa caméra aux parois du ventre du navire et laisse les vibrations envahir peu à peu le cadre et la mise au point, comme elles sont déjà parvenues à s'immiscer dans les corps et les rêves des dockers.

À la Deutsche National Bank, en 2014, elle bricole une boussole avec laquelle se diriger parmi les méandres des bureaux, comme si de « belles courbes statistiques » (en l'occurrence, celles du cours de l'euro-dollar) pouvaient tracer la voie d' « événements extrêmement personnels ».

En 2020, c'est grâce à une poignée fixée à un smartphone que son outil de travail circule de mains en mains dans les marchés de Kinshasa, avant que le résultat ne soit plus tard montré aux travailleur·euses au moyen d'un projecteur embarqué dans une valise et branché à une batterie externe.

fabriqué par Occitane Lacurie et Barnabé Sauvage

ÉCOUTER ▶ ICI

← **Extraits (dans l'ordre) :**
Roll On Roll Off [2011]
Bull & Bear [2014]
Article 15 [2020]

Retrouvez le podcast *Débordements* sur Spotify, GooglePodcast, Breaker et RadioPublic.

DÉBORDEMENTS_9.PDF

Rédacteur en chef : Pierre Jendrysiak

Comité de rédaction et d'édition :

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

Ont également contribué à ce numéro :

Vincent Poli, Michael Guarneri, Théo Guidarelli

Conception - mise en page : Lucie Garçon

Merci !

Jacques Aumont, La Clef Revival, Pedro Costa,
Arthur Godard, Zhang Ming

Illustration de couverture :

Vitalina Varela (2019) de Pedro Costa
© photo : ACID

DÉBORDEMENTS

Fondateurs : Florent Le Demazel, Romain Lefebvre, Raphaël Nieuwjaer

Site web : www.debordements.fr

Contact : revuedebordements@gmail.com

ASSOCIATION :

Présidente : Solène Secq de Campos Velho

Secrétaire : Thomas Vallois

Trésorier : Florent Le Demazel