

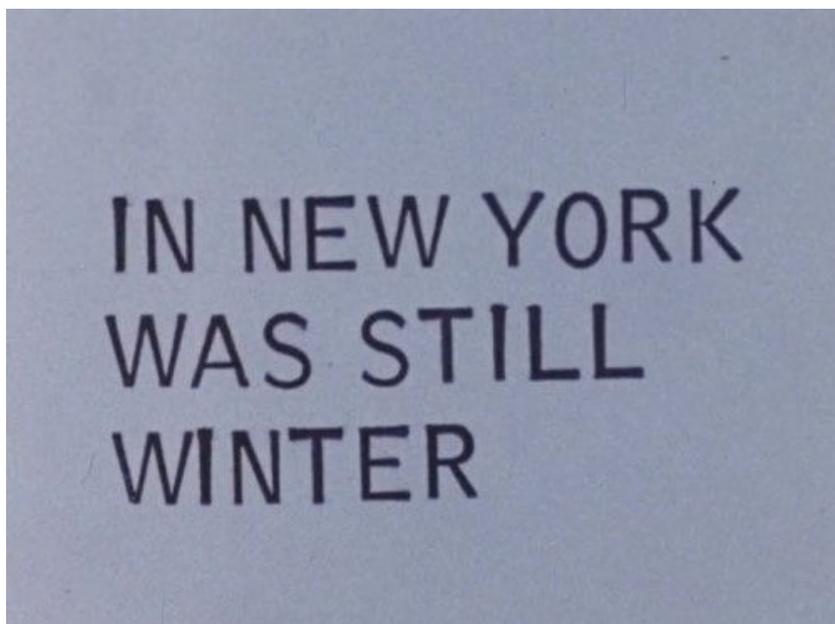


**DÉBORD
EMENTS**

_10.PDF

ÉDITO

NOUS SOMMES DES PLANTES



écrit par [Pierre Jendrysiak](#)

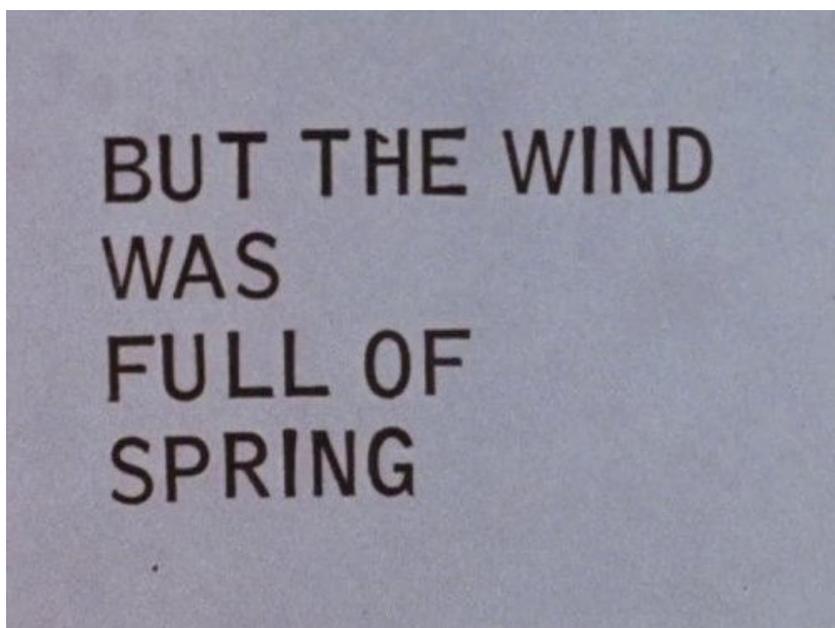
← *Walden. Diaries, Notes and Sketches* (1968), Jonas Mekas.

À chaque début de printemps nous sommes ramenés à la même réalité : nous sommes des plantes. Il nous suffit de quelques jours de soleil et de chaleur pour que notre humeur s'allège, pour que nos problèmes et nos inquiétudes s'estompent. Oui, nous sommes toutes et tous des plantes, de simples et belles plantes que le soleil réchauffe et qui profitent de la lumière pour grandir – c'est la leçon d'humilité annuelle. Mais avant le début du printemps, il y avait la fin de l'hiver ; et comme tous les ans nous avons tourné en rond, en surchauffant pour la dernière fois nos maisons, en hésitant sur la veste à mettre sur nos épaules (il va pleuvoir, mais il faut chaud, mais il fera peut-être froid...) pour aller voir des films dont bien peu nous ont vraiment excités. Toutes ces banalités pour dire que *Débordements* a aussi souffert des dernières gelées hivernales, entre la déprime saisonnière, les semaines fort occupées et ce mois de février dont nous avons oublié la brièveté... Conséquence : un numéro double, sans pause estivale comme excuse – nous espérons qu'il n'a pas trop manqué à ceux qui préfèrent lire nos articles ainsi rassemblés. Mais heureusement *Débordements* est aussi une plante (un arbre ?) qui profite du printemps, et nous croyons constater ces jours-ci un retour de la vitalité des derniers mois. En avril, nous

accueillerons en effet des plumes nouvelles (des jeunes pousses ?), des surprises, des rattrapages des mois précédents – des bourgeons.

Cet étalement hivernal va cependant bien avec le contenu de ce numéro, tant nos textes abordent des sujets tout en nuance de gris, du « mélanogramme » alien au noir et blanc de Lav Diaz, en passant par la grisaille de Clermont-Ferrand (*Viens je t'emmène*) et l'obscurité de Gotham City (*The Batman*). Les nouvelles du monde, elles, sont un peu tristes : La Clef délogée, L'abominable cherchant à partir vers d'autres horizons. Pointent, discrètement, quelques couleurs : la chaleur du 16mm de *Petite Solange* et ses décors nantais, la brillance inattendue de la banlieue parisienne de *Nous* (qui s'ouvre sur un magnifique lever de soleil), ou bien, encore plus printanier, des arbres qui sortent de terre pour marcher – encore des végétaux humains...

Nos réjouissances printanières sont cependant un peu empêchées par un monde maintenu dans une sorte d'esprit hivernal constant : ce lundi une nouvelle vague de froid – la dernière de l'année peut-être ? – s'est installée, et avec elle la consigne d'économiser l'énergie afin de ne pas avoir à puiser dans les réserves de gaz, réserves mises en péril par une guerre qui ne sera pas moins terrible malgré le retour des beaux jours. On nous reparle aussi, un peu, d'une pandémie que nous nous efforçons d'oublier, et qui pourtant, cet hiver, a plus tué en quelques jours que les accidents de la route en une année. On se retiendra, enfin, de commenter le printemps électoral, presque universellement considéré comme ennuyeux – nous aurons peut-être plus à dire à la fin du mois d'avril. Disons tout de même cela : que nous sommes, toutes et tous des plantes, que tous les ans le printemps vient nous le rappeler, et qu'il vaudrait mieux ne jamais l'oublier.



← *Walden. Diaries, Notes and Sketches* (1968), Jonas Mekas.

SOMMAIRE :

| | |
|--|-----------|
| CRITIQUES | 5 |
| PETITE SOLANGE, AXELLE ROPERT | 6 |
| L'ÂME DE SON ENFANT LIVRÉE AUX RÉPUGNANCES | |
| NOUS, ALICE DIOP | 9 |
| PERSONNEL(S) PLURIEL(S) | |
| VIENS, JE T'EMMÈNE, ALAIN GUIRAUDIE | 12 |
| LOVING THE ALIEN | |
| THE BATMAN, MATT REEVES | 15 |
| ÉVANESCENCE | |
| OVNI(S) SAISON 2, CLÉMENCE DARGENT ET MARTIN DOUAIRE | 20 |
| EXORBITER LA PROVINCE | |
| CARNETS D'HIVER | 23 |
| OÙ EST ANNE FRANK ! / GHOSTBUSTERS : L'HÉRITAGE / WEST SIDE STORY / SPIDER-MAN : NO WAY HOME ... | |
| ENTRETIENS | 29 |
| LAV DIAZ | 30 |
| LA FERME DES ANIMAUX | |
| PIER PAOLO PASOLINI | 40 |
| LA SOCIÉTÉ N'A JAMAIS DIGÉRÉ LA POÉSIE | |
| JEAN-LUC GODARD (1974) | 48 |
| CANCER DE L'AUTEUR / APPAREIL CONTRE APPAREIL | |
| LAURE PORTIER | 63 |
| LE SOUFFLE AU CORPS - À PROPOS DE SOY LIBRE | |
| RECHERCHE | 73 |
| MÉLANOGRAMME | 74 |
| SOUS LA PEAU NOS YEUX OBSCURS, ET UNE FOURMI | |
| NOTE | 85 |
| VOCANALYSES | 86 |
| SUR "L'ATTRAIT DES VENTRILOQUES" (2022) D'ÉRIK BULLOT ET "PUISSANCES DE LA PAROLE" DE MATHIAS LAVIN (2021) | |
| ACTUALITÉS | 91 |
| LA CLEF EST TOUJOURS À VENDRE | 92 |
| DES NOUVELLES DE LA LUTTE (4) | |
| LA BOURSE OU LA CLEF | 93 |
| DES NOUVELLES DE LA LUTTE (5) | |
| LE NAVIRE ARGO, TOUTES VOILES DEHORS | 95 |
| OHÉ, DU BATEAU | |
| PROJECTION | 98 |
| HOW TO GROW A WALKING TREE | 98 |
| RECETTE | |
| DÉBORDEMENTS _10.PDF | |
| 6/04/22 | |
| | P. 4 |



Viens je t'emmène (2022), Alain
Guiraudie
© photo : Les films du Losange
↓

CRITIQUES

PETITE SOLANGE, AXELLE ROPERT

L'ÂME DE SON ENFANT LIVRÉE AUX
RÉPUGNANCES

Le cinéma français, ces derniers mois, a fait de l'enfance et de la parentalité des sujets de prédilection. La partie la plus intéressante de *Titane* était à mon avis celle qui concernait la relation entre ce personnage de pompier toxicomane, viril et solitaire, Vincent, et Alexia, qui se métamorphosait en Adrien, prenant la place d'un fils disparu depuis 10 ans. Cette relation étrange, entre jeu de dupe et jeu de rôle, aboutissait dans une scène d'accouchement un peu convenue (où le fils disparu devenait, à travers l'épreuve d'un accouchement non-humain, une fille adoptée), mais les deux personnages avaient le temps de faire l'expérience d'une série de rapports père-enfant complexes, où chaque geste tendre était teinté d'une étonnante ambiguïté. *Petite Maman* faisait des relations entre parents et enfants le nœud de son récit, tordant les règles du temps pour créer une situation impossible où une mère et sa fille se rencontrent au même âge et apprennent, à cette occasion, à tisser de nouveaux liens. Le film de Céline Sciamma avait aussi l'originalité de montrer, d'une manière bien plus terre à terre mais tout aussi belle et émouvante, la relation entre un père et sa fille, qui passait aussi par une tendresse maladroite et par un apprentissage mutuel (le film laisse penser que le père et la fille, avant que le récit ne débute, avaient rarement passé du temps en tête à tête). On pourrait aussi penser à *Louloute*, qui racontait l'histoire d'une fille d'agriculteur et de sa famille se démenant, au milieu des années 80, pour ne pas perdre le contrôle de l'entreprise familiale – jusqu'à ce que les difficultés sociales, trop lourdes, finissent par pousser le père de famille au suicide, évènement traumatique qui marquait la petite fille pour le reste de sa vie.

écrit par [Pierre Jendrysiak](#)

Titane (2021), Julia Ducourneau &
Petite Maman (2021), Céline
Sciamma.

↓



On pourrait ajouter à ce corpus *Petite Solange*. La Solange du titre a 13 ans, elle vit à Nantes ; elle a un grand frère de 21 ans, une meilleure amie, une fibre écologique ; ses parents fêtent, dans la scène d'ouverture, leurs 20 ans de mariage. Mais petit à petit, scène après scène, des disputes arrivent entre ces derniers, leur relation s'effrite, et Solange voit la fin de son enfance et le début de son

adolescence perturbée par cette séparation inévitable que ses parents tentent, maladroitement, de lui cacher. Le récit, plutôt convenu dans le cinéma français (*Les quatre cent coups* semble en être, en partie, le modèle), est mis en scène d'une manière encore plus sèche que les autres films de la cinéaste, qui semble affiner à nouveau son classicisme revendiqué, sa manière de conjuguer expression sobre et précision du découpage.

Ces quatre films, qui communiquent singulièrement les uns avec les autres, sont quatre portraits de famille (plus ou moins étendue), qui donnent à voir différentes représentations de relations parents-enfants, avec leurs moments de beauté et de complicité, mais aussi leurs difficultés, leurs contradictions. Des films qui cherchent aussi à faire des enfants des sujets plutôt que des objets, à leur donner une existence de personnage à part entière, respectant leurs singularités sans pour autant nier la réalité de leurs relations avec les adultes qui les entourent, ni la difficulté à établir une forme d'égalité. Dans tous les films cités, on voit bien, par exemple, comme il est difficile pour les pères d'établir une relation qui ne se base pas sur une violence patriarcale traditionnelle, comme les gestes de tendresse et d'amour sont faits avec maladresse et incertitude, et comme il est difficile de repenser l'idée de l'autorité des parents sur leurs enfants. C'est aussi ce qui se passe dans *Petite Solange* : même la douceur de Philippe Katerine ne suffit pas à effacer cette distance rigide qui sépare un père et sa fille (particulièrement quand la relation entre les deux parents se rompt) et que nos sociétés cherchent encore à rompre et à dépasser (le premier long-métrage d'Axelle Ropert, *La Famille Wolberg*, montrait déjà bien cette difficulté à laquelle un père, fut-il généreux et aimant, doit se confronter s'il veut élever sa famille dans l'amour plutôt que dans la violence et la peur). Les rapports familiaux sont d'ailleurs montrés avec une attention aux détails remarquable et une grande subtilité. Dans le comportement de cette famille, Ropert traque autant la tendresse que la mesquinerie et la lâcheté : le frère de Solange, par exemple, ne cesse d'abandonner sa sœur face à la dureté du divorce de leurs parents (il s'arrange pour quitter le foyer plus tôt que prévu, ne répond pas à ses appels) ; on peut aussi penser aux questions et aux réflexions faussement subtiles des parents concernant Gina, la collègue (et maîtresse) du père.



← *Petite Solange* (2022), Axelle Ropert.

Mais ce que les films cités ont en commun (à l'exception de *Titane*, où « l'enfant » est déjà grand), c'est aussi qu'ils cherchent à inventer une mise en scène « du point de vue de l'enfant » qui ne soit pas totalement idéalisée. Il ne s'agit jamais d'une caméra qui serait naïvement posée « à hauteur d'enfant », ou qui entourerait tous les objets d'un halo imaginaire, mais de chercher une voie plus juste et plus égalitaire. Dans *Petite Solange*, Ropert propose,

paradoxalement, de mettre en scène le « *point de vue d'enfant d'un adulte* ». Respectant profondément la singularité de l'enfant (et, par conséquent, la peine qu'aurait un adulte à la saisir de l'intérieur), la réalisatrice filme cet univers avec un intérêt extérieur, on pourrait presque dire *documentaire*. Cette sensibilité particulière se fait particulièrement sentir dans les scènes se déroulant au collège, filmé tour à tour comme un lieu d'enfermement quasi-carcéral (où un surveillant cruel et pataud joue au petit maton), comme un lieu d'ennui, ou, dans des moments précis et rares, comme un lieu d'émerveillement et de fantasme (une expérience de physique-chimie enfin stimulante, une émotion amoureuse). Tels sont les souvenirs que les adultes ont de l'école : une multitude de détails mémorables en raison des émotions qu'ils ont fait surgir plutôt qu'un « lieu d'apprentissage ». Ce point de vue « entre les âges », le seul possible, est au fond celui du souvenir : les scènes sont comme des moments décisifs que la mémoire de Solange aurait créé avec le temps, faisant d'une lecture en classe ou d'un après-midi dans un café des instants privilégiés et significatifs, prélevés dans une existence quotidienne, banale. Le récit est ainsi ponctué d'ellipses et d'événements éludés (on ne saura pas comment le miroir fut brisé, on ne reverra jamais le professeur d'arts plastiques qui illumine le visage de la jeune fille) – les enfants de parents divorcés savent bien comment la séparation est difficile à situer précisément dans le temps, et comment elle peut séparer, isoler les souvenirs. On peut ainsi imaginer que *Petite Solange* ne prend pas le point de vue de la *petite* Solange, mais de la *grande* Solange – peut-être celle qui commence à apparaître dans la scène finale, alors que sa mère égrène les années qu'elle va vivre : « 14 ans, et puis un jour tu auras 15 ans, 16 ans, 17 ans... »

Ce n'est pas parce que ce point de vue est « intermédiaire » qu'il échoue à mettre en avant les problèmes que rencontrent les enfants. Ainsi saute aux yeux l'hypocrisie inévitable des parents : le père de Solange a beau lui dire qu'il y a « le monde des adultes » d'un côté et « celui des enfants » de l'autre, on voit bien qu'il n'y a en réalité qu'un seul et même monde, inégalement partagé, dans lequel les enfants peinent justement à trouver leur place. Ce qui maintient ce monde des enfants, ce sont les mensonges des adultes, auxquels les enfants ne sont pas dupes : Solange comprend en un coup d'œil l'adultère de son père, alors que ses parents tournent longtemps autour du pot. Le mensonge de trop, celui qui vise à lui cacher la vente de la maison familiale, aura comme conséquence la disparition de Solange dans la Loire, métonymiquement exprimée par un plan de son écharpe flottant à la surface de l'eau, que l'on peut interpréter comme une fugue ou une tentative de suicide. Il ne s'agit pas, bien sûr, de blâmer le comportement des personnages, qui ne font que respecter des conventions familiales relativement triviales (et même plutôt modernes), mais de constater que ces conventions créent elles aussi des difficultés et des situations problématiques, qu'il faut seulement avoir le courage d'affronter [1]. La longue séquence finale, mise en scène avec une précision magnifique, est justement le moment où Solange trouve le courage qui manque à toute sa famille, et où elle leur impose la gaieté comme impératif pour le reste de la vie, comme fondation de la nouvelle vie familiale qu'il leur faut désormais inventer.

Malicieusement, Ropert glisse dans une scène l'affiche d'un grand film sur l'enfance, un film dont *Petite Solange* semble être une relecture, et dont le titre pourrait être sa profession de foi : *Incompreso – L'Incompris*. Plus tard, la jeune fille perd pied en lisant un poème de Verlaine, *Gaspard Hauser chante*, évoquant le célèbre « orphelin de l'Europe » éternellement mystérieux, homme-enfant apparu le 26 mai 1828 sur une place de Nuremberg et mort assassiné quelques années plus tard. Ropert filme parallèlement à l'enfance, autour de celle-ci, et garde des indices, des souvenirs, des creux ;

[1] Dans ses ouvrages *Le Démariage* et *Couple, filiation et parenté aujourd'hui*, la sociologue Irène Théry montre par exemple qu'il existe une contradiction fondamentale entre le modèle contemporain du couple (dont on accepte généralement qu'il puisse être éphémère ou transitoire) et celui de la parentalité (généralement considéré comme durable et insoluble).

mais elle sait que la manière la plus juste, la plus égalitaire de filmer l'enfance, c'est de se souvenir qu'on ne saurait tout à fait la comprendre. Ce faisant, elle parvient aussi à filmer la puissance poétique, presque révolutionnaire, qu'entraîne avec lui ce mystère de l'enfance – cette énergie que l'on trouve, disons, moins chez Verlaine que chez Rimbaud.



← *Petite Solange* (2022), Axelle Ropert.

Petite Solange, un film d'Axelle Ropert, avec Jade Springer, Léa Drucker, Philippe Katerine... Scénario : Axelle Ropert / Image : Sébastien Buchmann / Son : Laurent Gabio / Musique : Benjamin Esdraffo / Montage : Héroïse Pelloquet. Sortie le 2 février 2022.

NOUS, ALICE DIOOP

PERSONNEL(S) PLURIEL(S)

Sans doute est-il impossible d'écrire sur *Nous* sans garder en tête son titre. Tentons, à défaut de l'expliquer ou de le définir, de le décomposer : « Nous », pronom personnel de la première personne du pluriel en français (déjà tout un programme), c'est une manière de

écrit par [Pierre Jendrysiak](#)



s'adresser en me prenant pour sujet, moi, et *au moins un autre*, auquel on peut rajouter un nombre indéfini – et possiblement infini – de « et aussi ». Ce « et aussi » va bien au dispositif d'Alice Diop, qui fabrique une série de portraits autour de la ligne de RER B ; les formes, les durées et les enjeux varient, le film pouvant prendre la forme d'un entretien individuel, d'un exercice d'observation d'un groupe, ou même d'un autoportrait de la réalisatrice, Alice Diop réutilisant à plusieurs reprises des images de ses parents, commentant du même coup la relation qu'elle entretenait avec eux, et qu'ils entretenaient avec ce « Nous » qui est, en premier lieu, la société française.

Dans un texte resté célèbre, le philosophe Gilles Deleuze suggérait, au regard de *Six fois deux*, que l'œuvre de Jean-Luc Godard était traversée par la conjonction de coordination « ET », à laquelle il attribuait une puissance nouvelle : « le ET, c'est la diversité, la multiplicité, la destruction des identités [1] ». Du « et » au « et aussi », règle du jeu de *Nous*, il n'y a qu'un pas ; la réunion de choses pourtant séparées crée dans les deux cas une diversité, une multiplicité. C'est autour de cette « destruction des identités » qu'une différence pourrait se faire remarquer, Godard prenant souvent pour objet une forme d'incompréhension (réelle ou factice) ou de redéfinition constante des identités (il les détruit pour les reconstruire, mieux ou autrement), là où Alice Diop préfère prendre une certaine distance (tantôt respectueuse, tantôt humble, tantôt politique) avec les « identités » qu'elle filme – même quand elle parle de la différence entre elle et son père, elle décrit plus la distance et le silence qui s'est un jour instauré entre eux qu'elle ne décrit leurs identités respectives.

Comme le « et » godardien, le « et aussi » d'Alice Diop détermine particulièrement le montage [2]. Celui-ci cherche à éviter les confrontations trop immédiatement signifiantes (on met toujours quelques plans à saisir dans quel nouveau contexte le film nous a emmené) autant qu'une distance arbitraire (bien qu'elles suivent globalement le tracé de la ligne du RER B, les scènes ne s'enchaînent pas exactement comme des arrêts de train, et le film s'autorise parfois des digressions ou des retours en arrière). Ce que cet enchaînement d'individus et de communautés rend flagrant, c'est plutôt les inévitables frottements entre les séquences : à chaque changement de lieu et de « personnage », ce « nous » se recompose, s'étend, se complexifie, se charge d'une impossibilité et d'une contradiction. Quel sens, en effet, donner à un « nous » qui réunit un

[1] Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Éditions de minuit, 1990, p. 65.

[2] On en apprendra plus sur le montage de *Nous* en lisant **l'entretien entre Romain Lefebvre et Amrita David, monteuse du film.**

travailleur malien sans-papiers et un groupe de royalistes pleurant à l'écoute du testament de Louis XVI ?

On pourrait ici faire appel à un autre philosophe, pourtant en bien des points antagoniste à Deleuze, c'est-à-dire Wittgenstein, pour qui le sens d'un mot est dans son *usage*. Alice Diop et sa monteuse Amrita David composent à chaque « *cut* » un sens pour le mot « nous ». Chaque plan le rend plus vaste, et, paradoxalement, un peu plus spécifique ; dans le même mouvement, il s'étend et se restreint. Mouvement qui n'est pas sans une forme de violence (celle que tout dispositif cinématographique, documentaire comme fictionnel, ne saurait éviter), et qui, à sa manière, impose aux aliénés comme aux privilégiés l'appartenance à un « nous », fut-il minimal, impuissant. *Nous*, comme n'importe quel film, est dérisoire face à la réalité de la souffrance des personnes qu'il filme, mais il a un mérite, dérisoire lui aussi, certes, mais indéniable : il invente un « nous » qui n'existe pas dans la vie et dans la société mais qui, pendant 115 minutes de projection, *existe*. *Nous* déniaise les expressions « identité », « vivre ensemble » ou « diversité » et rappelle qu'elles ne sauraient être employées comme elles le sont aujourd'hui, dans une seule direction (celle des oppresseurs vers les opprimés). Ce « nous » que le film trace entre eux n'a rien de rassurant, il entraîne avec lui tout un tas de questions élémentaires (« faire société », comment ? Pourquoi ?). Le sens de ce « nous », c'est bel et bien l'usage que l'on en fait, et cet usage ne saurait être que politique – il faudrait d'ailleurs parler d'usages, au pluriel, tant ceux-ci peuvent être aussi variés que le sont ici les portraits.

D'où, aussi, la force des « à-côté », de tous ces instants qui ne sont pas, à proprement parler, des portraits. *Nous* s'ouvre sur une famille observant, de loin, un chevreuil hésitant à pénétrer dans une clairière. Prise à l'extrémité de la ligne de RER, cette image, qui sera reprise et étendue dans la dernière séquence, prolonge le film bien au-delà du territoire français. Nous avons déjà entendu des personnages parler de leurs pays d'origine, du Sénégal ou du Mali, ouvrant ce « nous » à l'humanité entière. Mais, comme je l'écrivais, les « et aussi » peuvent, potentiellement, s'étendre à l'infini. Ce que cette séquence de chasse permet – comme tous ces plans de friches, de champs, ces traces de verdure – c'est de l'ouvrir, aussi, au monde naturel, aux animaux et aux plantes, avec qui la cohabitation dans le monde semble aussi (voire encore plus ?) difficile et contradictoire qu'entre certains hommes et certaines femmes : dans la même



séquence, des êtres humains cohabitent avec des chiens et des chevaux, s'offrent le corps sans vie d'un sanglier, et abattent des chevreuils (qui resteront hors-champ), le tout dans une forêt qu'ils occupent de leurs corps, leurs vêtements, leurs armes et leurs grosses voitures. Deleuze, citant Proust, disait aussi que « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. » Il me semble que le titre de *Nous* n'est plus un mot français, mais un mot tiré du dictionnaire d'une langue plus universelle, une langue pour tout le monde et pour tout le vivant, une langue pour un temps à venir – celle que le cinéma permet, invente.

***Nous*, un film d'Alice Diop.** Image : Sarah Blum, Sylvain Verdet, Clément Alline /
Son : Mathieu Farnarier, Nathalie Vidal / Montage : Amrita David. Durée : 1h55.
Sortie le 16 février 2022.

VIENS, JE T'EMMÈNE, ALAIN GUIRAUDIE

LOVING THE ALIEN

« Prayers they hide the saddest view
(Believing the strangest things, loving the alien)
And your prayers, they break the sky in two
(Believing the strangest things, loving the alien) »
David Bowie, *Loving the Alien*

écrit par [Pierre Jendrysiak](#)



Viens je t'emmène pourrait être le sous-titre de tous les films d'Alain Guiraudie : partant d'une assise relativement conventionnelle et même d'une certaine sobriété formelle, ils s'écartent toujours progressivement de leur trajectoire initiale pour aller vers une étrangeté qui n'appartient qu'à eux et dans laquelle ils plongent scène après scène. Le dernier suit aussi ce tracé : Médéric interrompt son

jogging dans les rues de Clermont-Ferrand pour parler à Isadora, une prostituée quinquagénaire. Il souhaite coucher avec elle, « en dehors du travail ». Parallèlement, la ville est frappée par un attentat terroriste ; le soir-même, un jeune arabe sans-abri, Selim, cherche l'hospitalité dans l'immeuble où vit Médéric. Le voisinage s'inquiète : Selim est-il l'un des terroristes recherchés ? Pourquoi est-il traqué par les jeunes de la cité voisine ? Très vite, ce récit s'étend, se perd, Médéric est harassé d'appels téléphoniques, de coups à sa porte, intimidé par ses voisins, par sa collègue de travail, par le mari jaloux d'Isadora.

Ni une excentricité convenue, ni un « décalage » : une étrangeté. Comme dans tous les films de Guiraudie, on ne voit, au premier abord, rien qui tranche avec notre monde, et les touches fantastiques ou fantasmagoriques qui apparaissent parfois arrivent toujours d'une manière triviale : les truffes aphrodisiaques du *Roi de l'évasion* ou la magicienne champêtre de *Rester vertical* sont placées au même niveau que les banalités du monde. Le cinéma d'Alain Guiraudie est ainsi *en premier lieu* réaliste, d'un réalisme cinématographique, celui qui a trait à la forme et à la mise en scène et qui autorise toutes les digressions et les inventions de sujet. Cette mise en scène est d'ailleurs empreinte d'un certain classicisme, et semble parfois prendre son inspiration dans le cinéma classique américain ; la manière d'incruster ces personnages solitaires dans le paysage, leurs errances, leurs affrontements évoquent même, parfois, le western (genre dont le cinéma de Guiraudie a toujours été proche). Dans *Viens je t'emmène* plus encore qu'auparavant, du fait de l'environnement hivernal et urbain et de l'absence d'éléments franchement fantastiques, ce réalisme de départ pourrait être décrit comme un *réalisme social*, où chaque personnage est caractérisé en quelques traits truculents, souvent très beaux (le manteau de fausse fourrure rouge et verte porté par Isadora), parfois très amusants (la cigarette électronique que ne lâche jamais Médéric, qui porte souvent des vêtements de jogging flashys et un peu ridicules), détails qui définissent autant un état d'esprit et un caractère qu'une position dans l'espace social.

Guiraudie cite souvent Renoir, et si *Viens je t'emmène* peut évoquer, par son ressassement des lieux et des personnages, la structure de *La Règle du jeu*, c'est peut-être plutôt dans ce talent pour caractériser les personnages, même très secondaires, que l'on peut faire le rapprochement. Il y a chez lui un sens du portrait qui est proche de celui du grand caricaturiste, celui qui a le don de trouver quelques détails apparents venant donner vie à la figure toute entière, bien mieux qu'un portrait « objectif » ne pourrait le laisser penser (en cela comme en d'autres points, l'art de Guiraudie a des accents baudelairiens). Si l'on passe du portrait au paysage, on peut aussi déplacer ce talent à la société française toute entière. Ainsi toutes les « figures types » (le terroriste, la prostituée) sont analysées, commentées, expliquées, et Guiraudie donne un instantané de la société française en profondeur, de ses angoisses et de ses paradoxes profonds, bien mieux qu'en tentant d'en faire une analyse plus sobre et « raisonnée ». Que l'assemblée des voisins, sur le palier, ait raison de considérer que mettre Selim à la rue risque de le pousser au terrorisme, cela importe moins que le simple fait d'autoriser cette conversation et de filmer cette assemblée, même quand les raisons invoquées deviennent plus ou moins délirantes (plus tard, Isadora suggère que Selim veut faire le djihad par frustration sexuelle...).

Partant de ce réalisme, Guiraudie va donc vers l'étrangeté. Mais ce qu'il cherche, précisément, c'est ce qui, dans la réalité, nous est *étranger* : l'étranger venu d'un autre pays, mais aussi ce qui est étranger parmi nous, ce qui est là mais qui semble désaxé par rapport à notre réalité (j'ai moi-même été pris d'un doute : y a-t-il vraiment une

statue de Vercingétorix à Clermont-Ferrand, ou est-ce une invention de la fiction ?). L'étranger est aussi ce qui, souvent, nous attire et nous trouble : c'était déjà l'enjeu de *L'Inconnu du lac* ou du *Roi de l'évasion*, où les personnages désiraient d'autant plus ce qui était différent d'eux, incompris ou incompréhensible. L'ambiguïté du mot est peut-être mieux rendue par le mot anglais *alien*, qui signifie aussi « l'étranger » et que Guiraudie employait justement **dans Débordements** à la sortie de *Rester vertical* (« C'est un *alien* qui est des nôtres », disait-il à propos du nouveau-né de la scène d'accouchement). Le mot *alien*, par ailleurs, a aussi donné notre mot français aliéné, c'est à dire *rendu étranger à soi-même*. Autant de mots qui vont bien au personnage de Selim, mais qui, à un moment ou un autre, peuvent définir chaque personnage (et peut-être chaque spectateur·ice), tous pris pour cible à un moment ou un autre (tantôt par une violence, tantôt par un désir), ce que le cinéaste résumait bien en une phrase lapidaire, dans son entretien aux *Cahiers du Cinéma* en février : « Les femmes, les Arabes, les Noirs, les pédés, que sais-je, sont les grands baisés de l'histoire, c'est vrai. »

Mais l'intérêt de Guiraudie pour cet étranger qui est en chacun de nous se charge aussi d'une dimension existentielle ou spirituelle, qui ressort dans les moments d'intensité ou d'excitation : prière, jogging, bagarre, orgasme (l'un d'eux a d'ailleurs lieu dans une église, et même dans un confessionnal). La provocation est prolongée dans une sorte de transgression : il y a une nouvelle étrangeté dans la frontalité et la durée des scènes de sexe ou de la scène d'empoignade finale, où se mêlent beauté et humour grotesque, ainsi que dans la séquence où Médéric passe sa soirée devant des vidéos de l'état islamique, et où un *cut* brutal vers une vidéo de destruction de statue laisse penser que l'on vient d'assister à une image de décapitation. Bien sûr, le trouble causé par ces transgressions et ces provocations est aussi politique, mais à un niveau plus profond, secret, intime – c'est à dire un autre niveau du politique [1] .

Le propre de l'aliénation, justement, est de créer un asservissement qui touche aux profondeurs de l'être, d'être inconsciente, invisible. Les personnages de *Viens je t'emmène*, si singulièrement incarnés et si magnifiquement filmés, sont comme *possédés par cette dépossession d'eux-mêmes* – ce sont des automates couillons et tragiques condamnés par des chaînes sociales auxquelles ils se plient, mais aussi, parfois, libérés par des désirs qui les dépassent. Nous sommes frappés par leur bêtise, par exemple celle de cet homme plus vraiment jeune, en pantalon de jogging fluo, un peu chauve, un peu maladroit, qui vapote dans le silence avant d'appeler la police pour dénoncer le « jeune arabe SDF » qui dort dans sa cage d'escalier – pourtant, quand il fait ce geste raciste, absurde et inutile, Médéric fait son devoir de citoyen (et l'on peut, jusqu'à la fin du récit, s'interroger sur la culpabilité de Selim !). Mais nous sommes aussi émus par ce lien pur, inexplicable, qui naît comme par magie entre Médéric et Isadora (la scène d'ouverture, où ils se rencontrent, est magnifique) – il lui donnera d'ailleurs une satisfaction sexuelle qu'elle n'avait jamais trouvée.

Le film de Guiraudie n'a cependant rien de « rassurant » pour les spectateurs·ices, il nous met mal à l'aise et prend soin, en montrant Isadora revenir vers son mari jaloux et violent, de rappeler qu'on ne se défait pas facilement de l'aliénation, que celle-ci est complexe et que nul n'est exclusivement victime ou bourreau, innocent ou coupable, ces différents statuts s'opposant ou se complétant dans un grand jeu de rôle social (qui est aussi un jeu de massacre). Le désir, certes, trouve un temps sa place, mais il brise les règles du jeu, et alors, la société se venge ; quand il pointe le bout de son nez, l'équilibre social vacille, transformant cette libération en une nouvelle aliénation (Médéric finit sans travail, loin d'Isadora, dans un appartement saccagé). C'est la perspective politique de Guiraudie :

[1] Nous publions dans ce numéro un **entretien inédit entre Pier Paolo Pasolini et Nourredine Saïl** où le cinéaste italien s'attarde sur la notion « d'idéologie », qui est peut-être le mot qu'il faudrait employer ici.

imaginer un monde qui nous laisserait libre de désirer, si un tel monde est possible. Le malaise provoquée par les bifurcations imprévisibles du récit et leur mise en scène frontale et implacable créent une sorte de contre-discours qui vise à nous amener face à l'absurdité première de nos comportements – Guiraudie touche ici au raffinement dans l'absurdité que certains cinéastes burlesques tardifs, de Jacques Tati à Jerry Lewis, employaient eux aussi pour démontrer l'absurdité fondamentale dans nos sociétés. Dans le dernier plan, Charlène court vers la caméra en criant « attendez-moi ! ». Cette fin, c'est le claquement de doigt de la fin de la séance d'hypnose, une tentative de réveil qui passe à travers cet « eurêka » politique : « Souvenez-vous de ce que vous avez oublié. »



Viens je t'emmène, un film d'Alain Guiraudie, avec Jean-Charles Clichet, Noémie Lvovsky, Ilies Kadri, Doria Tillier... Scénario : Alain Guiraudie, Laurent Lunetta / Image : Hélène Louvart / Son : Nathalie Vidal, Philippe Grivel / Montage : Jean-Christophe Hym. Durée : 1h40. Sortie le 2 mars 2022.

THE BATMAN, MATT REEVES

ÉVANESCENCE

Barnabé Sauvage : Réchappé in extremis de la continuité scénaristique et stylistique d'un *DC extended universe* dans l'ensemble assez décevant, *The Batman* de Matt Reeves poursuit la recherche entamée par les « films indépendants » du studio, hybridant volontiers le « film de genre d'auteur » avec l'univers des super-héros. Là où *Joker* (2017) signalait sa proximité avec le mélodrame ou le film social, façon Ken Loach, c'est tout naturellement

écrit par **Barnabé Sauvage**,
Occitane Lacurie et **Pierre Jendrysiak**



que l'homme chauve-souris trouve sa place dans une ambiance néo-noir diluvienne, dont l'esthétique s'avère aussi originale (plus emo, bande-son Nirvana oblige) que ses scènes de dialogue peinent à faire mouche. Dans ce film d'enquête embrouillé, qui n'atteint ni la clarté, ni la tension de *Seven* (2007) de David Fincher, l'essentiel – comme souvent dans les films super-héroïques – est ailleurs : dans le travail d'itération de la figure qui sert de prétexte au *reboot* du personnage.

Car depuis la trilogie de Christopher Nolan (laissons pour l'heure entre parenthèses le *Batman v Superman* de 2016), le contexte a changé, et la lutte contre l'ennemi intérieur et la part d'ombre en chacun (y compris au cœur du dilemme moral porté par le super-héros) laisse sa place à une nouvelle résolution : une éthique de la vertu qu'il n'est plus temps désormais de remettre en question. Le plan qui précède l'épilogue tend ainsi à opérer cette conversion symbolique : le justicier masqué, opérant dans l'ombre et tirant d'elle depuis toujours son efficacité redoutable aux lisières de la légalité (« *I am the shadow* » répète-t-il encore au début du film) devient à la fin de celui-ci le meneur, torche de survie à la main, de la reconstruction de Gotham. Peu auparavant, à l'issue de l'inondation, la main tendue à la nouvelle maire Reál signalait ce changement de dimension du vengeur masqué, pour qui les blessures du passé ne sont plus une raison suffisante pour poursuivre ses *vendettas* solitaires contre le crime, mais deviennent les marques témoignant de l'endurance nécessaire à qui voudrait devenir un « nouvel espoir » pour une société future. Tournant vers l'Amérique un visage résolu et apaisé, Batman endosserait presque le statut messianique de son antagoniste de toujours : Superman.

C'est que le changement de statut du personnage devenait nécessaire à une industrie cherchant à tout prix à tenir à distance le super-héros de toute récupération possible de la part de l'*alt-right* américaine, comme a pu l'être le Joker en 2017. La bande de paramilitaires qui suivent le Sphinx (le « Riddler ») jusque dans son délire putschiste est ainsi assimilée sans compassion à la figure du « pauvre petit Blanc » patibulaire que rencontre Bruce Wayne d'une scène à l'église. Son manque d'aménité à l'égard du milliardaire le transformera d'office en « conspirationniste » ; pourtant, aucune des raisons profondes de la déliquescence politique de Gotham ne sera questionnée plus avant. Sans surprise, la clairvoyance du personnage du Sphinx (qui parvient pourtant aux mêmes conclusions que le journaliste assassiné sur le point de dévoiler le trafic gangrénant les cercles les plus puissants de la ville) est rapidement disqualifiée pour être mieux escamotée : outre ses moyens inacceptables en démocratie, sa folie rapidement diagnostiquée est un prétexte au justicier masqué pour opposer fermement et sans la moindre ambiguïté toute contestation externe au système. Pour que la réforme de celui-ci demeure entre les mains du milliardaire-philanthrope Bruce

Wayne (revendiquant plus que jamais l'héritage de son père, dont le programme politique portait, ironiquement, le nom de « Renouveau »), celui-ci devait changer de visage. C'est chose faite.

Pierre Jendrysiak : C'est amusant que tu parles de « film de genre d'auteur » (et sans doute c'est ce que le film revendique), parce que précisément, si on veut utiliser ce vocabulaire, Matt Reeves n'est pas vraiment un auteur, alors que des cinéastes comme Snyder ou Nolan le sont sans aucun doute. Je me dis que le mot qui décrit le mieux sa manière de faire des films, c'est « réalisateur ». Je ne veux pas dire par là que Reeves ne serait qu'un exécutant sans vision personnelle (on ne peut pas dire que *The Batman* manque de vision !), mais plutôt qu'au fond ce qui motive ses films c'est seulement de donner vie, de donner réalité à son récit, le faire exister purement et simplement. J'écris « purement et simplement » car c'est d'une existence « en action » qu'il s'agit, il n'y a ni psychologie (comme dans *Joker*) ni même « *origin story* » (alors que même Snyder, dans le générique de *Batman v Superman*, s'embarrassait à raconter une nouvelle fois l'origine de l'homme chauve-souris). Je me souviens qu'à la sortie d'un des épisodes de *La Planète des Singes* j'avais lu des gens comparer Matt Reeves à Jacques Tourneur, et on pourrait facilement lui attribuer cette phrase de Jean-Claude Biette à propos de ce dernier : « Pour Jacques Tourneur les personnages d'une histoire sont de parfaits inconnus dont le mystère n'a pas à être éclairci ou expliqué. »

C'est peut-être ce refus d'une « explication » ou d'une sorte de synthèse autour des actions des personnages qui explique les quelques étrangetés d'écriture du film : le mouvement global (c'est à dire, comme tu l'écris, ce passage du Batman justicier qui tape des pauvres à un quasi-Superman qui rompt avec la violence) compte plus que sa parfaite cohérence. C'est aussi ce qui m'a plu : le fait que toutes les ruptures de ton, les excentricités esthétiques, les bifurcations un peu étranges du récit n'existent que pour construire ce souffle épique auquel il est difficile de résister complètement (le film a au moins cela pour lui : il est magnifique). Il est d'ailleurs remarquable qu'en plus de trois heures, on ne quitte la ligne centrale du récit que pour y revenir immédiatement ; il n'y a pas de récits parallèles, de personnages secondaires sur lesquels on s'attarderait particulièrement, on ne suit que l'enquête de Batman (même dans *Seven* de Fincher, auquel on pense en effet, le récit a ses moments de pause ou de digression). Et il en est ainsi de toutes les bizarreries : la bouffonnerie du film, par exemple, parvient à ne jamais jurer avec le ton plutôt sérieux (peut-être est-ce un des rares films de super-héros à respecter ce ton des comic books DC, ou la violence et la noirceur n'est pas incompatible avec un humour grotesque ?).

C'est aussi pour cela que même si je vois les limites du film (voire sa naïveté, ou son cynisme), je ne peux pas dire qu'il n'a pas un peu marché sur moi : d'une certaine manière il est déjà impressionnant que Reeves soit parvenu à *réaliser* ce Batman moderne, dans le système hollywoodien d'aujourd'hui, avec une volonté si forte de *renouveau*, même si c'est un peu triste que l'on doive se contenter de cela. À *Débordements*, on a souvent écrit sur la platitude esthétique des blockbusters hollywoodiens de ces dernières années, et le moins que l'on puisse dire c'est que Reeves prouve qu'il est un peu au dessus de la mêlée. *The Matrix Resurrections* avait peut-être plus de clairvoyance politique et éthique, mais il n'était pas non plus aussi somptueux que *The Batman* ; mais peut-être qu'aujourd'hui, à Hollywood, on ne peut pas tout avoir...

Occitane Lacurie : Moi, il y a deux choses qui me chiffonnent dans cette histoire. D'abord cette tentative (plus ou moins réussie) de débarrasser ce Batman-là de toute accointance avec le suprémacisme blanc libertarien – exprimée le plus clairement sans doute dans les interprétations de Frank Miller – se fait avec si peu de



discernement qu'elle en devient contreproductive. Comme tu le soulignes très justement Barnabé, le Sphinx en arrive aux mêmes conclusions que le journaliste assassiné mais, dans le même mouvement, les parents de Bruce sont dédouanés de toute collusion avec la pègre. Et feu le couple Wayne est miraculeusement sauvé de cet océan de boue, de ces égouts de la ville qui débordent comme dirait Rorschach dans son fameux journal (d'ailleurs, le film commence aussi avec une lecture en voix off du journal de Batman si bien que j'ai cru qu'il s'agissait du journal de La Question, l'ancêtre du anti-héros de *Watchmen* dans l'univers Detective Comics, ce qui aurait été bien vu). Bref : ce qui aurait pu être un parti pris intéressant dans l'économie générale de ce film noir de super-héros est évacué, peut-être victime de la nécessaire transaction dont tu parles, Pierre, entre beauté plastique et platitude conceptuelle.

C'est là le deuxième point qui me chiffonne : ce que j'ai vu comme des emprunts à la mise en scène de *Daredevil*, je parle de la série de Drew Goddard – le *show runner* de *Buffy contre les vampires*, de *Lost* et scénariste de *Cloverfield* de... Matt Reeves. Je pense en particulier à la séquence du couloir de la boîte de nuit, lorsque les plombs ont sauté et que le club est plongé dans le noir. Le combat de Batman contre les sbires de Falcone et du Pingouin n'apparaît que par intermittence, éclairé par les lumières stroboscopiques des coups de feu, dans un couloir. Je n'ai pas pu m'empêcher de penser aux plans-séquence signatures de *Daredevil*, lorsque le héros se bat contre plusieurs gangsters à la fois, pendant que la caméra recule le long du couloir.

Et si on tire le fil, il me semble que ce n'est pas la sensation de déjà-vu qui me gêne, après tout, ce n'est pas la première fois que les réalisateurs de films de super-héros se citeraient les uns les autres. C'est plutôt l'impression que là où *Daredevil*, avocat de Hell's Kitchen issu de la classe ouvrière combattait le crime avec une forme de conscience sociale dans les mêmes cadres esthétiques et génériques que *The Batman* (les *topoi* du film noir, la pluie, l'obscurité, le héros blessé), le film de Matt Reeves fait un refus d'obstacle. Il condamne, à raison, l'assaut du Capitole, les réseaux de l'*alt-right* sur Internet, sans pour autant faire la part des choses entre la colère sociale suscitée par la corruption, le cynisme des puissants, la misère, et les formes données à cette action par le commando fascisant du Sphinx. Ce manque de nuance mêlé à l'écriture du Batman en adolescent au regard charbonneux et aux cheveux gras, qui rejette la figure paternelle d'Alfred avant de se réconcilier avec lui et qui écarquille les yeux devant les déterminismes sociaux de Catwoman comme du Sphinx, m'a, je dois l'avouer, un peu gâché la beauté générale du film.

P. J. : C'est vrai que la scène où Alfred explique à Batman (c'est lui le vrai personnage du film, et c'est Bruce Wayne qui est sa couverture – ce qui est un peu dommage quand la plus belle scène du film est

peut-être celle de l'enterrement, c'est à dire la seule où Bruce Wayne est vraiment mis en avant...) que ses parents étaient en fait « bons » est assez affligeante : le film aurait été très courageux s'il avait osé affirmer que même les parents Wayne étaient touchés par la corruption... Et malgré ses qualités (que j'ai déjà cités) je crois qu'en effet le film de Reeves manque un peu de courage. Même cette interprétation d'un Batman emo, qui repose sur des détails assez charmants (le costume montré comme un costume, le maquillage, les cheveux longs...), n'est pas poussée jusqu'au bout. Les détails restent des détails, ils ne sont même pas « superficiels » car ils sont en-deçà du superficiel, on ne peut les apprécier que si on fait l'effort d'aller les chercher ; je pense aussi au journal, qui pourrait être en soi une idée magnifique, et qui disparaît entre le prologue et l'épilogue. En fait, ce qui est « superficiel » ici, c'est ce travail de l'ombre et de la lumière, cette palette de couleurs autour du rouge et du orange ; tout cela est magnifique, mais au fond, que peut-on en dire qui ne soit pas une platitude ? Comme Batman n'est Batman que grâce à son masque, *The Batman* n'est ce qu'il est que grâce à cette surface magnifique, et l'on serait bien déçu si on le démasquait (et d'ailleurs cette interprétation pattinsonienne n'est possible que grâce au costume : le film ne cesse de rappeler que sous l'armure il n'y a pas de héros, seulement un être frêle, fragile...).

Je souhaitais revenir brièvement sur les films de Snyder, que nous n'avons fait qu'évoquer. Ils sont souvent considérés, en France, comme des ratages absolus (y compris dans leurs versions longues ou alternatives). Mais en voyant ce Batman somptueux et un peu creux, apparemment inventif mais en fait assez convenu, je ne peux que me dire que la version de Batman la plus créative, la plus originale, c'est peut-être celle de Snyder : au moins il pousse sa vision (politique et esthétique, mais justement les deux ne sont pas séparés) jusqu'au bout, jusqu'au point de rupture, jusqu'à être forcé de finir son film deux ans après sa sortie initiale, et pour une plateforme de streaming (et dans un format 1:33, chose impensable pour un blockbuster d'aujourd'hui !). *Batman v Superman* et *Zack Snyder's Justice League*, malgré les défauts qu'on peut leur trouver, sont au moins l'aboutissement d'une vision esthétique et politique cohérente, aussi embarrassante soit-elle. *The Batman*, une fois de plus, imite son personnage : il fait une sacrée impression lorsqu'il apparaît, mais au moment où on attend sa conclusion lapidaire, il s'est déjà envolé.



The Batman, un film de Matt Reeves, avec Robert Pattinson, Zoë Kravitz, Paul Dano... Scénario : Matt Reeves, Peter Craig / Image : Greig Fraser / Musique : Michael Giacchino. Durée : 176 minutes. Sortie française le 2 mars 2022.

OVNI(S) SAISON 2, CLÉMENCE D'ARGENT ET MARTIN

DOUAIRE

EXORBITER LA PROVINCE



écrit par [Gabriel Bortzmeyer](#)

Aller du terroir au trou noir, en passant par les fêtes de village et les centrales nucléaires. Bricoler des antennes satellites de fortune pour biper des aliens répondant par l'entremise de barbe à papa. Utiliser des jouets musicaux et des tubes disco comme signaux, un camping-car en lieu d'« ovnibus » et des Inuits en guise d'E.T.. Les ufologues d'*Ovni(s)* vont de l'*euréka* mathématique à une expérimentation *low cost*, accrochant des ampoules dans une chambre étudiante pour des calculs d'astrophysique ou récupérant de la poussière extraterrestre avec une balayette joliment ringarde. Le vieux neuf y a déjà des allures de *discount*, de modernité au rabais, et si la seconde saison se clôt sur le lancement réussi d'Ariane, réparant l'ouverture de la première sur l'explosion de la fusée fictive de Didier Mathure, Cristal, elle aura trouvé nombre de ses gags dans la défaillance technique ou le *high-tech* grotesque. Toute la série, aussi, transpire l'asphyxie financière. La première saison avait embrayé l'intrigue en mettant Didier à la tête du GEPAN (Groupe d'études sur les phénomènes aérospatiaux non identifiés) avec pour mission d'en justifier la fermeture. Une même rationalité budgétaire ouvre la seconde avec les coupes annoncées au CNES (Centre national d'études spatiales) par le ministre de la recherche, pour cause de crise financière suite au second choc pétrolier. De ce paupérisme scientifique, *Ovni(s)* tire à la fois l'argument du traficotage clandestin en quoi tient l'essentiel des actions – connecter le plombage d'une paysanne à une radio cosmique, participer à une émission de variété pour empêcher la fin du monde – et la caution de ses propres limites techniques. La simplicité règne sur les effets, d'une poupée qui plane aux apparitions intermittentes d'un flamand rose intergalactique. Le

style en est moins proche du Ed Wood burtonien (des ficelles apparentes) que d'un Spielberg réaménagé aux conditions hexagonales, et croisé au cru méliésien : si elle convoque sans cesse le réalisateur d'*Indiana Jones* (auquel Mathure est associé lors d'une dernière scène y faisant littéralement clin d'œil), jusqu'à l'inviter comme bref personnage de la saison 1, la série emprunte aussi au magicien de Montreuil son goût pour la fumée et le fantastique scientifique, jusqu'à rendre hommage à sa fameuse Lune en un des effets les plus « primitifs » qui soient de cette dernière saison. Ce paradoxe dimensionnel – entre la voie lactée et les étangs, entre Hollywood et Farces et attrapes – est résumé par la circonscription du drame, qui ne relie une planète lointaine qu'à quelques dizaines de kilomètres carrés dans le Sud de la France [1].

[1] Par ailleurs filmés en Belgique.

Ovni(s) provincialise Spielberg. Mais il si elle en ampute les moyens – pas de vaisseau, et un cochon pour tout dino – c'est au nom de la morale d'*Encounters of the Third Kind*, dans lequel des cours d'optique à destination de civils alarmés démontraient que de parfaites illusions viennent des trucs les plus sommaires : le reflet d'un phare ou le vol de vaisselle, du givre sur des branches ou un ballon volant au bas des nuages. Toute la première saison, jusqu'à son twist ultime et incertain, en restait encore à cette morale sceptique : la possibilité du phénomène extraterrestre relevait de la pure spéculation, et les enquêtes ne débouchaient que sur des déceptions rassurantes. Elle semblait par là proposer une archéologie du complotisme contemporain, trouvant dans l'ufologie l'origine à la fois scientifique et loufoque de son herméneutique dérégulée. La seconde saison, si elle continue de se référer au cinéma de complot et de cultiver les figures du charlatan, dépasse toutefois le doute hyperbolique. Les scénaristes semblent avoir voulu répéter avec elle la bascule narrative entre les deux parties du film de Spielberg, qui va de l'incrédulité à la croyance jusqu'à la rencontre. Preuve en serait que deux photos de Truffaut extraites du film de 1977 illustrent la page « Didier » du photomontage servant de dossier artistique à la série [2]. La trajectoire de Mathure reproduit celle de Claude Lacombe, divorces et remariages en plus. Lui qui doutait croit et communique, avec un lointain qui s'avérera finalement d'une autre distance que celle prévue.

[2] Disponible sur le site du CNC

Un semblable trajet justifie qu'à l'archéologie du complotisme se substitue celle des crises migratoires, à travers les échos répétés des *boat people* et d'autres réfugiés hantant les ondes. Une chasse à l'homme par la gendarmerie rappelle par rétroprojection toutes les dispositions d'accueil ultérieures de la France, en même temps que se font entendre des voix du temps où Bernard Kouchner passait pour un héros et où le sort des migrants était objet de commisération médiatique. L'une des beautés de la série vient de son regard historien sur cette charnière dans la généalogie de la déprime contemporaine, la sortie des Trente Glorieuses, les derniers morceaux d'espoir déjà éclipsés par une gouvernementalité de la crise permanente. D'où l'esperanto, portail civilisationnel si décisif dans le récit, et qui y relaie cette force faible des fois placées dans d'improbables objets. Clémence Dargent et Martin Douaire, à l'origine de la série, semblent avoir voulu extraire du crépuscule d'une époque le noyau d'un optimisme bientôt hors de saison, en ravivant les couleurs d'un monde plastifié [3]. Mais cette même chaleur des tons, sensible dans le rose sucré de la barbe à papa comme dans les tenues venues d'une friperie bariolée, accuse en même temps, par sa saturation, la distance du regard joueur posé sur cet âge clinquant. L'anthologie *vintage* motivant l'esthétique d'*Ovni(s)* vitrifie un brin ce qu'elle recueille. Cela l'autorise en retour à un éclectisme rare dans les références qu'elle convoque, sous la forme d'une « digestion distanciée » à la base de toute poésie postmoderne. Ce métabolisme culturel spécifique intègre le passé non en tant que

[3] Voir l'**entretien** avec le chef-opérateur Nicolas Gaurin.

tradition mais au titre de fétiche : tout objet devient gadget, tout vêtement costume et tout code vignette, tandis que l'expression se glisse dans le pastiche. *Ovni(s)* se plie joyeusement à cette fonction d'agrégatrice référentielle, avec un sens de l'allusion qui n'a d'égale que l'ampleur du spectre qu'elle embrasse. Des couples nouvelle-vaguesques formés par Quentin Dolmaire et Daphné Patakia (Truffaut jeunes années, jusqu'à *Baisers volés*) ou Melvil Poupaud et Géraldine Pailhas (quelque part entre *Domicile conjugal* et *L'Amour en fuite*) aux références à la loge lynchienne de *Twin Peaks*, en passant par une ouverture lorgnant vers **Chernobyl**, des scènes inspirées du cinéma de camping ou de complot, de Hitchcock et de *Superman*, de clips vidéo improbables ou des expérimentations sonores de Tati, la série pioche dans tous les panthéons, y compris musicaux (Jean-Michel Jarre et David Bowie dans la première saison, Michel Sardou dans la seconde), bédéesque (un magnétiseur nommé Mandrake), techniques (l'informatique d'hier, les premiers téléphones portatifs) ou publicitaires (d'un t-shirt « Giscard à la barre » à un subplot racontant les désillusions de Marcel face aux promesses des pubs pour produits de grande consommation). Il arrive que de tels millefeuilles tournent au seul kitsch, lorsque les fétiches arrachés aux icônes deviennent simple quincaillerie décorative. La position d'*Ovni(s)*, dans une zone grise entre le premier et le second degré, toujours ludique mais jamais cynique, la détourne d'une telle distance. La série évite ainsi l'écueil frankensteinien du postmodernisme, qui chez d'autres (**Michel Hazanavicius** par exemple) fait de l'œuvre un tissu de dépouilles indigérables auxquelles est rendu un hommage contrarié. Les références ne sont pas pour *Ovni(s)* un déguisement, plutôt une archive (d'une bascule historique) et un idéal (ou un moule).

En quête d'un émerveillement perdu, cette reconstitution mosaïque inhibe l'écart moqueur, et c'est en cela qu'elle reste avant tout spielbergienne. Le « wonder » si connu de la « Spielberg-face » [4], gage du pouvoir écarquillant du cinéma, sert fréquemment au réalisateur Antony Cordier de cliffhanger visuel. *Ovni(s)* fait de l'allusion distanciée le vecteur de retrouvailles avec des affects « naïfs » que Spielberg entreprenait déjà de restaurer, lui qui tard venu voulait revenir au regard insouciant du cinéma « d'avant ». Le problème de la série est finalement voisin de celui de *Stranger Things*, quel que soit ce qui sépare leurs univers de références : peut-on avoir un rapport spielbergien à Spielberg, c'est-à-dire une nostalgie d'une nostalgie, soit une fétichisation au carré. Sa cousine américaine y parvient par une surenchère régressive. *Ovni(s)*, elle, profite de son regard lointain, qui mêle à la fascination enfantine une dose de cartésianisme burlesque. Son fétichisme détaché la rapproche plus de la solution qu'avait formulée Spielberg lui-même dans **Ready Player One** à propos du droit d'inventaire sur le folklore du siècle passé, convoqué à la seule condition de venir en masse et mélangé. Dans le monde virtuel de l'Oasis s'accomplit le rêve postmoderne du *melting pot* référentiel et des identités totémiques ; d'où, aussi, que le cinéaste semblait si absenté de ce film impersonnel, dont il paraît avoir laissé les manettes à des animateurs comme son héros démiurgique, James Halliday, a laissé l'Oasis à des administrateurs en attente d'héritier. Si l'ufologie d'*Ovni(s)* ne verse pas dans les mêmes brassages que le vidéoludisme de *Ready Player One*, les deux participent pareillement de l'imaginaire du portail si en vogue dans les fables postmodernes, et qui trouve son parangon dans le pistolet pour multivers de *Rick et Morty*. Des loges de David Lynch aux accidents magiques des derniers Marvel, l'époque est pleine de trous noirs par où passe avant tout le passé. Là encore, *Ovni(s)* se signale par sa logique soustractive et bricoleuse. Un rétroviseur ou un miroir servent de portes, avec un peigne, un *pin's* ou une poupée en guise de clé, de même que le Philippe Rickwaert de **Baron noir** magouille avec des bulletins de vote à Dunkerque au lieu d'arpenter

[4] Voir l'essai vidéo Kevin B. Lee, **The Spielberg Face**.

les coulisses de la Maison Blanche et que *Le Bureau des légendes* jouit d'un matériel bien moins sophistiqué que celui de *Homeland*. *Ovni(s)* prolonge la recherche canal-plusséenne d'une touche télévisuelle nationale en forme d'américanité francisée, consistant en somme à revoir à la baisse l'environnement – des petites campagnes, des bureaux étroits et des moyens du bord – afin d'intensifier le mouvement. Le merveilleux ruralisé issu des noces de Spielberg et Tati, entre *high-tech* grésillant et folles traversées en vieilles voitures, poursuit aussi ce modèle de « petit épique » pour équipe réduite, qui tente d'insuffler la grandeur à ce qui n'en a a priori pas l'ampleur. C'est en somme le « génie » commun à ces trois séries : exorbiter le provincial.



Ovni(s), saison 2, une série de Clémence Dargent et Martin Douaire, épisodes réalisés par Antony Cordier, avec Melvil Poupaud (Didier Mathure), Géraldine Pailhas (Elise Conti), Michel Vuillermoz (Marcel), Daphné Patakia (Véra), Quentin Dolmaire (Rémy), Alice Taglioni (Claire Carmignac). Diffusion : Canal +, depuis le 21 février, 12 épisodes d'environ trente minutes.

CARNETS D'HIVER

OÙ EST ANNE FRANK ! / GHOSTBUSTERS : L'HÉRITAGE / WEST SIDE STORY / SPIDER-MAN : NO WAY HOME ...

Où est Anne Frank !, d'Ari Folman (sortie le 8 décembre 2021)

Contrairement à ce que pourrait laisser penser un coup d'œil trop rapide sur son titre, le nouveau film d'Ari Folman n'est pas une enquête sur la disparition d'un personnage historique, mais bien une exclamation, une démonstration accablante : la fidélité à la mémoire de l'adolescente victime des persécutions et de la machine exterminatrice nazies ne se trouve pas dans la multitude de statues, musées ou bâtiments nommés en son hommage, mais dans une compréhension vivante de son histoire, dont l'aboutissement serait une politique d'accueil européenne digne de ce nom à celles et ceux qui ont comme elle cherché à fuir la mort.

La première réussite du film est de s'interroger en permanence sur la manière de figurer l'infigurable, à commencer par son héroïne : non pas Anne Frank elle-même, mais Kitty, amie imaginaire à laquelle l'autrice s'adresse dans son fameux journal. Les premiers plans

écrit par Florent Le Demazel,
Pierre Jendrysiak



montrent les lignes manuscrites quitter les pages du cahier pour prendre la forme d'une jeune fille rousse. Ainsi le langage prend corps, l'invisible prend forme. Ce processus de figuration de l'infiguré revient à plusieurs reprises dans le film, tantôt de manière mineure – Anne et Peter se promènent, minuscules, au sein des composantes d'un poste TSF, donnant une matérialité au seul son qui relit ces familles cachées au monde extérieur ; tantôt pour mettre en images un moment crucial : l'arrivée d'Anne et de ses proches à Bergen-Belsen passe par un emprunt à la mythologie grecque, mélange de barque de Charon et de wagon de déportation. Ce choix plastique prend tout son sens car il épouse le point de vue d'Anne, elle-même passionnée par le panthéon hellénique : il permet alors de traduire le drame atroce vécue à travers les affects et l'imaginaire de la jeune fille, tout en rendant à la Shoah sa fracture ontologique avec les perceptions ordinaires.

Les puissances de l'imaginaire sont aussi mises à contribution par la prisonnière pour résister au désespoir : des hordes de créatures mythologiques conduites par un Clark Gable (l'autre passion d'Anne est le cinéma hollywoodien) chevauchant un griffon assaillent les armées nazies. Mais le film sait aussi faire le grand écart, en donnant à entendre le témoignage de la meilleure amie d'Anne, racontant son arrivée à Bergen-Belsen. C'est donc en conjuguant la fiction onirique et le récit documentaire – alliance des contraires déjà au cœur de *Valse avec Bachir* – que l'auteur parvient à donner chair à une expérience historique.

La volonté de conjuguer ce destin au présent aurait pu se révéler périlleuse, mais Folman parvient à pointer les similitudes entre les époques, tout en se gardant bien d'assimiler les migrants d'aujourd'hui aux Juifs d'alors : les conditions de vie des uns et des autres apparaissent bien différenciées, et l'auteur prend le temps de restituer, à travers un régime différent, tout en images fixes, le parcours à travers l'Europe d'une famille africaine ayant fui la guerre. La police néerlandaise a le visage bienveillant de Rembrandt, quand les nazis sont des silhouettes uniformes et inquiétantes. Surtout, alors que pour les Frank il fallait à tout prix rester cachés, c'est au contraire leur invisibilité qui met en danger les réfugiés : le climax du film, qui n'évite pas une certaine bienveillance œcuménique, met en scène une foule de badauds applaudissant la mémoire de la jeune écrivaine enfin respectée à travers l'accueil décent enfin concédé par l'Etat aux familles réfugiées. Certes, le film glisse alors ouvertement vers l'imaginaire. Mais n'est-ce pas la meilleure façon de mettre en lumière l'hypocrisie actuelle, qui tue en se drapant dans la morale d'une mémoire changée en monument ?

F.L.D.



***Ghostbusters : L'Héritage*, de Jason Reitman (sortie le 1er décembre 2021)**

Ghostbusters s'ouvre sur un beau prologue qui détaille par une série de plans rapprochés les gestes et les outils canoniques de l'un des célèbres chasseurs de spectres, les renvoyant à leur statut d'artisans, de plombiers purgeant New York de son *slime*. Le bricolage de l'attirail saute d'autant plus aux yeux que l'arme bien connue s'enraye, amenant le duel qui s'amorce avec un revenant vindicatif vers une issue probablement dramatique.

Pourtant, c'est sur un autre drame, social, qu'enchaîne le film : la famille Spengler est expulsée, la mère ne payant son loyer depuis des mois. Heureusement, elle hérite d'une grande demeure perdue au fin fond de l'Oklahoma, dont le propriétaire disparu est évidemment le mystérieux chasseur du prologue. Pour une fois, le sous-titre français – « l'héritage » – rend mieux grâce au film que le *Afterlife* américain. Mais une chose frappe d'emblée dans cette remise au goût du jour d'une franchise emblématique des années 1980 : l'héritage dont il est question a sauté une génération. En effet, les principaux adultes du film semblent perdus – une mère célibataire fauchée, un prof qui passe l'été à projeter des films d'horreur à ses élèves –, déconnectés des dangers qui couvent. Le choix de Paul Rudd, éternel adolescent chez Apatow, va dans ce sens. Et ce n'est certes pas un hasard que tous deux finissent transformés en cerbères à la solde du démon antagoniste (parfaitement anecdotique au demeurant).

Le film s'inscrit donc dans la vague des relectures actuelles du fantastique des années 1980 : il reprend à *Stranger Things* la précarité de ses personnages – c'est d'ailleurs l'un des acteurs de la série, Finn Wolfhard, qui décide de travailler dans un fast-food alors que sa mère est au chômage ; et comme dans *Halloween*, la victoire contre le mal se fera par la transmission d'un savoir-faire, et par l'union entre grand-parents et petits enfants. Les enjeux eux-mêmes semblent avoir été adaptés aux préoccupations d'aujourd'hui : ce n'est pas un bibendum en gélatine qui menace New-York mais une tempête de poussière, phénomène climatique qui risque d'engloutir un pan de l'Oklahoma.

En ce sens, et alors même qu'elle voit se reformer le quatuor iconique de la saga, la conclusion est emprunte d'une certaine gravité, appuyée par le retour fantomatique d'Harold Ramis, auquel le film est finalement dédié. Les récents *Star Wars* nous avaient habitués à voir revenir des personnages dont les acteurs étaient disparus, mais c'était bien la Carrie Fisher de l'époque du tournage

qui prêtait ses traits à son avatar de fiction. Or ici, les traits du Aron Spengler des premiers films (auquel Ramis ne ressemblait plus) ont été vieilliss numériquement, pour un dernier au-revoir aux fans et à sa fille. Derrière l'argument marketing, c'est le manichéisme de la franchise qui semble vaciller : la nouvelle génération pourra désormais compter avec un nouveau genre de spectres, bienveillants et prêts à répondre à son appel.

F. L. D.



***West Side Story*, de Steven Spielberg (sortie le 8 décembre 2021)**

Dans *Ready Player One*, Steven Spielberg imaginait un univers fictif qui contenait en son sein tous les univers de fictions, de jeux vidéo, de films, et autant d'éléments inventés, transformés, plus ou moins inspirés : l'OASIS. Un univers fondamentalement incohérent, qui allait très bien au film dans son ensemble d'ailleurs, où se mêlaient des absurdités d'écriture et des scènes géniales, des moments d'action très convenus et des instants de mise en scène virtuoses. *West Side Story* a lui aussi son propre univers virtuel : le film ne se déroule ni en 1957, ni à New York, mais dans un espace-temps totalement fabriqué (les deux films semblent parfois contenir autant d'effets spéciaux et d'images de synthèses), hermétiquement clos, encore plus que celui du jeu vidéo augmenté du film précédent, mais également constitué d'un amalgame d'éléments préexistants. On pense, bien entendu, au film de 1961 et à la comédie musicale de 1957, mais c'est en réalité, entre autres choses, tout un imaginaire du cinéma classique qui est invoqué par Spielberg, en premier lieu celui d'Hitchcock. On reconnaît ainsi la cour de *Rear Window*, le cloître de *Vertigo*, mais aussi, plus surprenant, un Ansel Elgort calqué sur James Stewart, jusque dans des détails physiques (Maria lui parle immédiatement de sa taille). Mais ce « refaisage » du cinéma classique hollywoodien est tellement boursouflé d'effets et d'ajouts clinquants (ceux dont Spielberg a le secret, et que l'on peut apprécier ou rejeter en bloc) qu'on ne le reconnaît presque plus, ou seulement en passant, comme un clin d'œil : le même rapport que pouvait avoir *Munich* avec le cinéma paranoïaque des années 70 et 80, auquel on ne peut penser qu'en se disant « le plan que je viens de voir, dans le cinéma dont il s'inspire, n'aurait jamais été filmé ainsi ».

L'univers qu'invente Spielberg, fermé et unique tout en étant nourri d'une multitude de citations (y compris d'auto-citations), a quelque

chose de la synthèse spectaculaire. L'OASIS de *Ready Player One* avait déjà une ambition totalisante : il pouvait, jusqu'à l'écoeurement, mélanger tous les éléments de la « pop culture » (quelle expression horrible) pour les utiliser comme des armes, des outils, des terrains de jeu, dans un jeu constant entre revitalisation et embaumement de ces éléments du passé – cette muséification ambiguë atteignant son summum lors de la reprise des scènes de *The Shining*. Cette ambiguïté revient, quoique d'une manière différente, dans *West Side Story*. Si Spielberg semble parfois près de jouer la carte facile du film crépusculaire stérile et de l'Hollywood perdu impossible à reproduire, il parvient toujours à retrouver une vitalité et une énergie créatrice enivrante, si bien qu'il parvient même, par moments, à toucher à des choses rares qui n'existent que dans les grands films, ne serait-ce que cette chose très simple mais irrésistible que l'on nomme « alchimie », et qui, dans la rencontre entre Maria et Tony, a lieu. Certes, *West Side Story* se déroule dans des ruines ; mais cette grisaille n'est que de la poussière déposée sur la surface des objets. Si l'on passe un simple coup de chiffon, ce grand spectacle, à condition qu'il soit fabriqué par un grand metteur en scène (et Spielberg fait preuve, dès le premier plan, de la virtuosité qu'on lui connaît), peut encore être fécond – y compris politiquement. En effet, le film de Spielberg est tellement audacieux formellement, tellement fort dans sa volonté inclusive et égalitaire, qu'il permet aussi de renouveler notre croyance en la possibilité d'un cinéma spectaculaire aux ambitions émancipatrices : plus encore le film de Robert Wise et Jerome Robbins (rigide et pompier) en son temps, il pave la voie pour un cinéma à venir.

P. J.

***Spider-Man : No Way Home*, de Jon Watts (Sortie le 15 décembre 2021)**

S'il y a bien un paradoxe à relever le dernier opus des écuries Disney-Marvel, c'est de voir l'une des multinationales les plus puissantes du monde adopter le fonctionnement d'une ressourcerie d'électroménagers. La nouveauté de ce *No Way Home* ne tient pas tant dans la venue de nouveaux personnages issus de la mythologie livresque, que dans le retour, par le biais de quelque brèche ouverte par mégarde dans le « multiverse », de héros et d'antagonistes des précédentes sagas.

Sous l'impulsion moralisatrice de sa chère tante May, Parker décide de ne pas renvoyer ces vieux ennemis vers leurs univers respectifs, ce qui les vouerait à une mort certaine sous les coups de leur version attristée du Tisseur. Au lieu de quoi, il lui revient de les « réparer » : de transformer ces « méchants » typiques en « gentils » inoffensifs. L'espace d'une petite seconde, on se prend à imaginer ce qu'un tel argument pourrait donner : comment changer la fatalité ? Comment renverser ce moment décisif qui a vu ces individus banals vriller en machines à tuer ? Et par extension, quelle est la nature du « vilain » ? D'où tient-il son mal ? Qu'est-ce qui sépare le bon du mauvais, quand les deux s'arrangent parfois avec la morale ou la loi ? Dans un film qui s'ouvre sur un Spider-man devenu ennemi public numéro 1, ces questions avaient toute leur place. Qui plus est, ce sont ces problématiques qui ont fait passer le super-héros dans son ère moderne, du magazine *pulp* au roman graphique, avec l'avènement d'auteurs importants dans cette mythologie leurs thèmes de prédilection, d'Allan Moore à Frank Miller, de Garth Ennis à Warren Ellis.

Évidemment, il ne faut pas attendre bien longtemps pour constater que ce n'est pas cette voie qui a été explorée. Pire, le film prend le contre-pied de cette dynamique historique. Le Dr Octopus, ennemi tragique du second film de Sam Raimi, n'est plus un scientifique au service d'Oscorp, conglomérat militaro-industriel qui le somme de lui

livrer Spider-Man contre sa libération des pinces intelligentes qui le dévorent à petit feu ; Electro n'est plus un prolétaire noir humilié qui, mettant la main sur un pouvoir hors du commun, décide de se venger de sa domination ordinaire. Le trouble du premier est réduit à une puce détraquée qui traîne quelque part sur sa nuque, quand celui du second lui vient d'une chute accidentelle dans un aquarium d'anguilles électriques. Privés de cette ambivalence dramatique, les personnages (et leurs interprètes) glissent dans la caricature permanente d'eux-mêmes, Osborn et Octopus en tête, obligés de surjouer la moindre expression, la moindre ligne de dialogue pour se différencier d'un casting de vilains trop nombreux.



Dès lors, leur rédemption viendra d'une solution technologique remettant instantanément en ordre les difformités de ces *Sinister Five*. Dans une double résolution qui frôle la réaction, on sauve les méchants avec un gadget bricolé en deux heures dans un laboratoire de TPE, antidote qui les renvoie à leur humanité originelle – comme si la cause de leur malheur avait disparu avec leur monstruosité physique. La racine du mal tient en ce que certains sont élus et d'autres pas : si les Peter Parker de tout bord sont capables d'entendre pour la énième fois qu'un « grand pouvoir implique de grandes responsabilités », ce n'est pas le cas des créatures du film, indignes de leurs capacités surhumaines qui leur font perdre leur humanité.

Cette réparation finit par gagner les héros eux-mêmes, en leur permettant de corriger les traumatismes de leurs univers respectifs : on apprend au détour d'un échange entre les *Spider-men* que « Peter Maguire » a finalement trouvé comment allier vie privée et vie héroïque ; et « Peter Garfield » pourra quant à lui racheter la mort traumatique de sa MJ en sauvant in extremis celle de « Peter Holland », sous les applaudissements d'un public vraisemblablement venu vérifier que les rumeurs en ligne disaient vrai. Les problématiques qui faisaient le sel des précédentes occurrences de la franchise de l'Araignée sont ainsi résolues en quelques minutes. De sorte que le sort d'amnésie globale lancé par Dr Strange, effaçant les souvenirs de ceux qui ont aimé Spider-man, s'adresse d'abord et avant tout aux spectateurs et spectatrices : « oubliez les précédentes occurrences de votre héros, leurs aspérités ont été lissées, passées dans notre immense machine à laver. »

F. L. D.



A black and white close-up photograph of a middle-aged man with receding hair, wearing round-rimmed glasses, a dark suit jacket, a white shirt, and a dark tie. He is holding a mobile phone to his left ear with his right hand. His eyes are looking downwards and to the right, and his expression is serious. The background is plain white.

Nourredine Saïl (2000)

© photo : Nadia Larguet



ENTRETIENS

LAV DIAZ

LA FERME DES ANIMAUX

En septembre 2021, je suis allé à Paris pour rencontrer Lav Diaz et observer la post-production de *When the Waves Are Gone*, tourné en 16mm entre les Philippines et le Portugal entre toutes sortes de difficultés, notamment des éruptions volcaniques et la pandémie de Covid-19. Lors d'une pause dans le mixage son, Diaz et moi nous sommes promenés au cimetière du Père-Lachaise, où nous avons rendu hommage à Oscar Wilde et Jim Morrison (« deux des plus grandes rock stars » selon les propres mots de Diaz). Après cela, alors que nous traînions dans un restaurant chinois, nous avons discuté de *Genus Pan*, prix Orizzonti du meilleur réalisateur à Venise, un appel aux armes pour une lutte politique, sociale et culturelle qui semble plus urgente que jamais alors que Bongbong Marcos (le fils de l'ancien dictateur Ferdinand Marcos) et Sara Duterte (la fille de l'actuel président Rodrigo Duterte, connu pour ses crimes de masse extrajudiciaires) concourent ensemble pour l'élection présidentielle de 2022.

Michael Guarneri

propos recueillis par **Michael Guarneri** et traduits par **Chloé Vurpillot**



← Les réalisateurs Lav Diaz, Kidlat Tahimik, Brillante Mendoza (via PEP.ph)

Débordements : Comment avez-vous eu l'idée du court-métrage *Hugaw* (2018) ? Comment *Hugaw* a-t-il évolué vers le long-métrage *Genus Pan* ?

Lav Diaz : Mes films sont des organismes qui grandissent sans cesse. En 2014, mon collègue Brillante Mendoza et son producteur sont venus avec l'idée d'une sorte de collaboration – un omnibus (*Lakbayan* (2018)) qui réunissait le travail de Kidlat Tahimik, de Brillante et le mien. Nous avons discuté de ce projet brièvement en 2014, puis nous nous sommes rencontrés de nouveau en 2015 et avons décidé de poursuivre : chacun de nous ferait un court-métrage à propos d'un voyage. Alors j'ai pensé à une histoire très, très simple, à trois chercheurs d'or qui rentrent chez eux depuis la mine. Vous savez, quand j'étais plus jeune, j'ai rencontré beaucoup de soi-disant « mineurs illégaux » dans ma province natale. Ils travaillaient dans les parties montagneuses de Cotabato et Davao, et ils étaient contrôlés

par un syndicat de gangsters. Ils creusaient la terre, extrayaient l'or, le vendaient aux marchands et étaient payés pour ça : la moitié de l'argent allait à la famille, l'autre moitié servait à acheter de l'alcool. C'était la façon de vivre des mineurs illégaux là où j'habitais, dans les années 80. Je connaissais vraiment ces gars, je les voyais. Donc j'ai décidé de travailler à une histoire sur le *lumpenproletariat*, les pauvres parmi les pauvres qui veulent juste un peu d'argent pour survivre. Un type du syndicat de gangsters va les voir et leur dit : « Hey, je monte un groupe, je vous donne ces outils, vous creusez le sol, et l'or est là ! ». C'est l'idée qui est finalement devenue *Hugaw*. J'ai d'abord créé ces personnages de trois mineurs, ensuite je suis allé en repérage, en me demandant où était leur habitat, comment ils y bougeaient, comment ils vivaient... L'histoire a pris forme petit à petit et s'est développée ; comme d'habitude, le procédé était très organique. Quand j'ai reçu un peu d'argent pour le tournage, j'ai amené ma petite équipe sur l'île de Culion, à Palawan, et nous avons commencé à tourner avec une Panasonic GH5 et GH5s (cette dernière était utilisée pour les basses lumières). Brillante, Kidlat et moi nous étions accordés sur le fait que chaque film durerait quarante minutes mais, pendant le tournage de ce court-métrage, j'ai eu le sentiment que cela pourrait être un film bien plus long. En novembre-décembre 2017, j'ai tourné ce qu'il fallait pour le court *Hugaw*, ainsi que d'autres scènes qui seraient plus tard ajoutées au long *Genus Pan*. J'avais déjà prévu que, après avoir monté le court pour le film collectif, je retournerais sur l'île de Culion et tournerais de nouvelles scènes pour finir l'ensemble. Ça a été fait en mars-avril 2018.

D. : Est-ce que la métaphore agricole de la croissance « organique » de votre film faisait écho à votre enfance dans une communauté agricole ?

L.D. : Mon milieu social est un facteur, en effet. Vous savez, dans leur jeunesse mes parents étaient des nomades, ils étaient enseignants dans le public, ils avaient fait du bénévolat auprès de tribus et créé de petites écoles dans les coins les plus reculés de Mindanao, où il n'y avait pas encore de routes. Nous avons vécu avec les populations indigènes et j'ai vu de mes propres yeux la manière dont ces zones forestières abandonnées ont pris vie après que mes parents et d'autres professeurs engagés ont construit de petites écoles. Ces professeurs commençaient à éduquer ces tribus, et les colons chrétiens arrivaient, et les colons musulmans arrivaient : les gens commençaient à vivre autour des écoles parce qu'ils voulaient que leurs enfants soient éduqués... Petit à petit, une très belle communauté s'est développée. C'est très organique aussi, la manière dont ces communautés grandissent spontanément.

D. : Dans le tout premier plan de *Genus Pan*, on voit le chercheur d'or destitué Baldo (Nanding Josef) dormir dans un hamac, bercé par la belle chanson d'amour *Sapagkat Mahal Kita*. Cette chanson, chantée par les mineurs dans l'ouverture de *Genus Pan*, était aussi chantée par les fermiers dans *Evolution of a Filipino Family* (2004). Pourquoi est-ce que *Sapagkat Mahal Kita* est si importante pour vous ?

L.D. : J'aime beaucoup *Sapagkat Mahal Kita*, c'est une chanson Kundiman, une vieille ballade philippine avec laquelle j'ai grandi. Mes parents avaient l'habitude de chanter toutes ces chansons Kundiman. Ils se levaient à l'aube, allumaient la radio et il y avait une station Kundiman qui passaient toutes les vieilles ballades philippines. Et lorsque nous allions au champ pour planter du riz, du maïs et du sorgho avec les communautés locales, il y avait toujours des chansons Kundiman, que ce soit à la radio ou alors chantées par les gens du quartier. *Sapagkat Mahal Kita* est ma préférée, j'avais l'habitude de l'entendre tout le temps dans ma jeunesse. C'est une chanson d'amour avec de nombreuses implications métaphoriques : vous vous dévouez à ce que vous aimez – à une belle femme ou un

joli garçon, à la terre natale, à la révolution, au cinéma... Mais j'ai utilisé *Sapagkat Mahal Kita* surtout parce qu'elle fait partie de la culture des travailleurs pauvres aux Philippines : les travailleurs pauvres – tels que les fermiers dans *Evolution of a Filipino Family* et les mineurs de *Genus Pan* – ont souvent des guitares bon marché et, après être allé au travail, prennent le café et chantent pour se donner du courage. C'est comme ça que les travailleurs pauvres vivent vraiment. Donc, au tout début de *Genus Pan*, je voulais présenter le milieu réel de l'histoire : les *lumpen* jouent de la belle musique et déclament de beaux vers en contraste avec le caractère morne de leur situation. Ils chantent pour échapper aux épreuves et trouver un peu de bonheur. Mais, quand la chanson se termine, ils se réveillent et la réalité est là de nouveau, il faut aller au champ, à la mine, il faut mentir, voler et tuer, s'ils veulent survivre.

D. : En effet, dans *Genus Pan*, alors que les mineurs finissent de chanter *Sapagkat Mahal Kita*, ils reviennent à leur boulot et c'est la douleur et la mort pour le reste du film...

L.D. : Est-ce que vous connaissez la chanson Kundiman *Jocelynang Baliwag* ? C'est une autre belle ballade sur l'amour. A la fin du dix-neuvième siècle, pendant la révolution philippine contre l'Espagne, *Jocelynang Baliwag* devient le thème des révolutionnaires philippins. Les révolutionnaires avaient besoin d'amour lorsqu'ils étaient sur le champ de bataille à se battre pour la liberté. C'est ce genre de contraste : durant les temps les plus difficiles, on veut encore tomber amoureux... C'est ce genre d'illusion, c'est ce genre d'hallucination... Tomber amoureux est la plus belle chose dans la vie, n'est-ce pas ? Donc on veut tomber amoureux, même face à une mort prochaine. Tu vas mourir bientôt, ou tu vas être blessé, ou tu vas tuer quelqu'un, mais au fond de ton esprit et dans ton cœur, tu veux toujours tomber amoureux. Voilà *Jocelynang Baliwag*, pour moi. Pourquoi, de toutes les chansons, *Jocelynang Baliwag* est devenu l'hymne de notre révolution ? Vous savez, les intellectuels, les idéologues de la révolution philippine, ont composé une marche à propos de la lutte contre l'opresseur, mais ça n'a pas pris. Les gens détestaient la marche, ils voulaient chanter *Jocelynang Baliwag*... Ils voulaient tomber amoureux, même dans un contexte sanguinaire. C'est tout simplement humain, je pense. Tu es dans les montagnes, un pistolet ou un couteau à la main, prêt à tuer ou à être tué, mais tu penses à une jolie jeune fille de ton quartier : je survivrai à la révolution parce que j'aime cette femme ou, si je meurs, en rendant mon dernier souffle, je suis toujours en train de tomber amoureux. C'est un constat incroyable, non ?

D. : Pourquoi avez-vous choisi de placer *Genus Pan* dans les années 90 ?

L.D. : Durant mon enfance et mon adolescence, j'ai vu beaucoup de choses arriver autour de moi, mais je n'avais pas encore un esprit critique. Quoiqu'il en soit, entre le milieu et la fin des années 80, j'étais un « jeune diplômé », j'étais déjà très mature et j'avais le point de vue d'un *outsider*. C'était la période la plus critique de ma vie, et j'apprenais beaucoup de mon pays. Aussi, des activités minières se développèrent à travers les Philippines durant les années 80 et 90. L'or était découvert dans de nombreux endroits, mais les grosses entreprises américaines, canadiennes et japonaises étaient de mèche avec les politiciens et hommes d'affaires philippins, et ont vite mis la main sur les zones minières les plus lucratives. Tout est devenu très corrompu et féodal, et les pauvres qui fouillaient de leur côté ont été mis à part. Ceux qui ne voulaient pas trop donner du butin de la terre aux entreprises ont rejoint les groupes de mineurs illégaux, géré par un syndicat de gangsters, mais ces derniers étaient complices des entreprises, de toute façon. Cette période, les années 80 et 90, était vraiment l'apogée de l'activité minière aux Philippines. Je me souviens que certains de mes camarades de classe ont même quitté

l'université pour aller travailler dans les mines. Ils étaient recrutés, ils étaient attirés par la promesse de faire beaucoup d'argent. A Mindanao, le mont Diwata est toujours une grande zone minière. Un syndicat mafieux gère l'endroit et les entreprises récupèrent tout l'or. Avez-vous vu le film *I Come with the Rain* (2009) ? C'est une grosse co-production internationale avec Josh Hartnett, ça parle de l'exploitation minière à cet endroit. Mon prochain film, *History of Ha* (2021), qui aura sa première au festival du BFI à Londres le mois prochain, parle des Philippines atteints par la fièvre de l'or après que celui-ci est découvert sur l'île... J'appelle cette île « Diwata ».

D. : *Genus Pan* a aussi lieu sur une île, l'île de Hugaw...

L.D. : Oui, d'après Baldo, l'île était à l'origine appelée Pagabuhitan par les tribus malaises. Pagabuhitan a été colonisée par l'Espagne à l'époque du galion de Manille (1565-1815), transformé en un centre de la contrebande, et plus tard renommée « île de la Tortue endormie » par les Américains. Pendant la Seconde Guerre mondiale, l'île est devenue un bordel où les soldats japonais couchaient avec les femmes kidnappées en Asie et réduites à la prostitution. Je voulais réfléchir au lien entre la colonisation et l'exploitation, à la manière dont le manque et la pauvreté peuvent fonctionner contre les peuples indigènes à qui ces terres appartiennent réellement. Donc j'ai créé une île que j'ai appelée « Hugaw », qui est le mot bisaya pour « saleté » ou « crasse ». J'avais cette image dans ma tête : un archipel de crasse flottante.

D. : Les personnages principaux de *Genus Pan* sont trois chercheurs d'or destitués : Baldo, Paulo (Bart Guingona) et Andrés (Don Melvin Boongaling). Vous utilisez souvent la métaphore agricole de la croissance « organique » en lien avec vos films, mais en un sens, vous êtes aussi un mineur...

L.D. : Je déterre des histoires du passé, oui, je déterre les histoires dans la mine des luttes de l'humanité. Les gens qui racontent des histoires sont des mineurs, c'est clair : ils se salissent les mains, ils essayent de trouver quelque chose qui est enterré, caché.

D. : Comme Fernando Santelmo (Ronnie Lazaro) dans *Evolution of a Filipino Family* et Manoling (Joel Ferrer) dans *Florentina Hubaldo*, CTE (2012), les personnages de *Genus Pan* sont obsédés par l'idée qu'il y a un trésor qui attend d'être trouvé, quelque part dans les entrailles de la terre.

L.D. : La plupart des Philippines essayent de trouver l'or proverbial, les plus vertes pâtures proverbiales, le rêve américain, la promesse d'une vie meilleure à l'étranger, en Italie, au Japon, ou que sais-je. Vous savez, la plupart des Philippines croient toujours que le trésor Yamashita est enterré quelque part dans le pays : jusqu'à ce jour, beaucoup de Philippines sont toujours en train de creuser et essayent de trouver l'or pillé par l'armée impériale japonaise pendant la Seconde Guerre mondiale. C'est la perspective philippine typique parce que, sans éducation ni idéologie, l'émancipation peut seulement venir de l'or, de l'argent. Donc, sans aide du système, sans un bon système, la chasse au trésor devient la seule option, vraiment. Pour la plupart des Philippines, l'espoir est d'être chanceux un jour et de trouver un trésor pour mettre fin à tous les problèmes. *Genus Pan* parle de ça : le *lumpenproletariat* ne sait pas être critique à propos de la pauvreté extrême de l'exploitation brutale qu'il subit, donc il est incapable de changer le contexte féodal qui l'y maintient.

D. : À propos de ce système féodal, dans *Genus Pan*, la pyramide sociale est très claire : la famille Vargas est en haut, l'homme de main, comme le Capitaine (Popo Diaz), le Sergent (Noel Sto. Domingo) et le *Manager* (Sylvester Derla) sont au milieu, les masses exploitées des travailleurs pauvres sont en bas.

L.D. : Les *kapatas* (contremaîtres) contrôlent tout sur le dos des grands dirigeants, qui restent invisibles tout en imposant leur volonté aux gens. On ne voit jamais la famille Vargas dans *Genus Pan*. C'est cette famille qui maintient la population de l'île de Hugaw dans la pauvreté, afin qu'ils puissent être exploités indéfiniment (la main d'œuvre peu chère sera toujours recherchée). Mais, comme vous pouvez le voir dans le film, Andrés, le jeune homme, commence à remettre ce système en question. Lorsqu'il reçoit son salaire, il peut clairement percevoir la disparité et l'injustice. J'ai vu cette situation tellement de fois là où j'ai grandi : les travailleurs pauvres savent, ils sont lucides quant à l'exploitation, mais ils ne parviennent pas à l'articuler pleinement, ils ne peuvent pas systématiser leur pensée en une idéologie progressiste qui grandirait et grandirait et grandirait et mènerait à la prise de conscience qu'à un moment, les opprimés doivent contre-attaquer. Afin de répondre, les opprimés ont besoin d'être organisés. Mais ces très pauvres gens – les *lumpen* – ne peuvent pas s'organiser. Ils ne savent pas comment s'y prendre. Face à l'injustice, leur réponse est toujours personnelle, individualiste : soit ils fuient et démenagent, soit ils tuent tel ou tel contremaître et deviennent des criminels. Voilà mon idée : nous avons besoin d'éduquer le peuple philippin et de mettre en avant une idéologie progressiste capable de faire naître l'action collective et entraîner le changement.

D. : En effet, pour *Genus Pan*, vous avez fait appel à des acteurs tels que Nanding Josef et Joel Saracho, qui avaient collaboré avec feu Lino Brocka, un réalisateur qui connaissait le pouvoir de l'éducation par les arts et prit part personnellement à des manifestations organisées, tout particulièrement durant la dictature de Ferdinand Marcos...

L.D. : Nanding et Joel sont de vrais activistes. Joel a même pris part à un mouvement *underground* quand il était jeune, mais quand il l'a quitté, il était totalement désabusé. Il était journaliste et cadre du Parti Communiste. Nanding était un membre de longue date du groupe PETA (Association Philippine pour le Théâtre Educatif), à l'époque de Lino. Donc ils connaissent la lutte de première main, ils savent à quel point il est difficile d'en arriver aux racines et d'éduquer les masses. Dans *Genus Pan*, on retrouve aussi Lolita Carbon, qui dans la vraie vie est une vraie héroïne dans le pays : c'est une activiste, un être humain incroyable, et elle écrit quelques unes des meilleurs chansons folk rock avec son groupe Asin – allez écouter !

D. : Comme vous l'avez dit, Baldo, Paulo et Andrés appartiennent au *lumpenproletariat*, la partie la plus pauvre de la classe ouvrière. Selon Karl Marx, le *lumpenproletariat* est tellement occupé par sa survie que ses membres n'ont aucune conscience politique, et donc aucun potentiel révolutionnaire...

L.D. : Ils ont juste besoin d'un peu d'argent pour boire et manger, et c'est tout. Ils sont isolés du reste de la société, et les uns des autres. Ils ne peuvent pas s'organiser. Pendant la révolution russe, Maxime Gorki a dit « Les masses ne sont pas encore des êtres humains ! ». Ce qu'il voulait dire, c'est qu'elles ne savent pas comment penser, pour elles, tout est viscéral.

D. : Baldo a été exploité pendant si longtemps qu'il est devenu lui-même exploiteur, exigeant des commissions de ses amis et collègues Paulo et Andrés.

L.D. : Oui, c'est encore un nouvel exemple du manque d'esprit critique. Créer des relations fondées sur le pouvoir est la seule manière de survivre pour le *lumpenproletariat* : vous êtes exploités par ceux au-dessus de vous et vous exploitez ceux en-dessous de vous. Vous êtes exploités, donc vous exploitez. C'est une manière extrêmement corrompue de faire les choses. C'est un cercle vicieux, c'est l'enfer. Et cela continuera à être le cas si nous n'éduquons pas

les gens à utiliser leurs cerveaux et à être critiques, analytiques, dialectiques, à interroger le moindre petit détail de leur condition, jusqu'à ce qu'ils comprennent pleinement la situation et réalisent le besoin d'une révolte qui modifierait tout le tableau.



← *Genus Pan* (2020), Lav Diaz

D. : Tous les hommes exploités dans les mines deviennent eux-mêmes des exploitateurs avec les prostituées embauchées par le *Manager* – même Baldo et Paulo, dont les mères ont été kidnappées et forcées à se prostituer par les Japonais durant la Seconde Guerre mondiale...

L.D. : De la victime au bourreau, voilà le cycle qu'il faut que nous brisions. Dans le cas de Baldo et Paulo, encore, il n'y a pas de propre rationalisation de ce qu'ils font, ils ne peuvent pas voir, leur point de vue s'arrête au niveau des tripes : ils veulent du sexe, ils ont du sexe. Jusqu'à présent, c'est une scène récurrente dans les camps de mineurs, les chantiers et les casernes à travers les Philippines... Le patron embauche une prostituée de la ville, il la met dans une chambre, et les hommes commencent à faire la queue devant. C'est une chose normale pour les ouvriers pauvres : ils veulent du sexe, ils ont du sexe. Et, pour la prostituée, la perspective se situe au même niveau : elle a besoin d'argent pour survivre, et dix hommes c'est beaucoup d'argent. Elle ne peut pas formuler le problème fondamental : pourquoi suis-je une prostituée ? Elle blâme son père et sa mère parce qu'ils sont pauvres, mais elle ne blâme pas le système. Elle n'a pas reçu d'éducation sur le système féodal qui régit le pays, sur notre histoire de colonisation et d'exploitation. Elle ne se pense pas comme une victime du système. Pour elle, c'est simplement que ses parents sont pauvres et qu'elle a besoin de faire de l'argent. Quand je montais *Heremias : Book One – The Legend of the Lizard Princess* (2006), je vivais dans un immeuble crasseux à Marikina, au milieu d'une zone squattée. Neuf femmes vivaient dans la chambre voisine de la mienne, elles étaient toutes prostituées. Nous sommes devenus amis, je parlais beaucoup avec elles, et je peux vous dire qu'elles ne comprenaient pas vraiment pourquoi elles étaient là. Pour elles, c'était simplement parce que leurs parents manquaient d'argent. Alors je leur demandais « Pourquoi vos parents étaient-ils pauvres ? » ; elles répondaient : « Parce que nos grands-parents étaient pauvres ! ». Pour elles, c'était la vie... Je leur disais « La pauvreté n'est pas une maladie héréditaire ! C'est le résultat de l'exploitation systémique qui a maintenu vos arrière-grands-parents, vos grands-parents, vos parents et vous pauvres, afin de mieux vous exploiter. Vous êtes les victimes d'un très grand cercle vicieux, et ce sera aussi le cas de vos enfants, vos petits-enfants, vos arrière-petits-enfants si nous n'agissons pas ! Pourquoi y a-t-il un si grand écart

dans la société ? Pourquoi toute la terre de votre quartier appartient-elle à deux familles, et que tout le reste des gens doit travailler comme des esclaves pour elles ? ». Pour la plupart des Philippins, c'est difficile à comprendre, il y a un grand besoin d'éducation. Je cuisinais souvent pour les prostituées qui vivaient à côté de chez moi, je leur parlais tous les jours quand elles revenaient du travail à cinq heures du matin. Mais, pour elles, je disais n'importe quoi. Elles sont pauvres et elles veulent faire de l'argent rapidement, rentrer dans leur quartier, ouvrir une boutique, s'échapper de la prostitution. Donc elles disaient « Je veux plus d'hommes chaque nuit, je veux l'argent, je me fous du reste ! ». Et qu'en était-il des maladies ? Des grossesses ? Et puis, des coups, des viols, des vols, des meurtres ? Il y a tant de facteurs et de conséquences à prendre en compte... Elles disaient « Oh, *bahala na*, on laisse ça à Dieu ! ». Quoiqu'il se passe, elles l'accepteront parce qu'elles sont pauvres et qu'elles pensent que ça ne leur laisse aucun choix. Ce genre de résignation me brise le cœur. Il faut que l'on change ça. Le marxisme a commencé à se répandre aux Philippines durant la Seconde Guerre mondiale, et jusqu'à présent les mouvements de gauche ont essayé d'éduquer les pauvres à travers le pays. Mais il y a encore beaucoup à faire...

D. : Dans *Genus Pan*, Andrés prononce cette phrase, « *Bahala na* »...

L.D. : « *Bahala na* » vient de « *Bathala na* », « *Bathala* » est le terme malais pour « Dieu ». Cette phrase représente l'attitude fataliste qui est très *Pinoy* (philippine) : « Laisse ça à Dieu ! », « Dieu décidera que faire de ça ! », « Notre destin est entre les mains de Dieu ! »... Clairement, ce fatalisme est aussi une forme d'échappatoire : « Je ne veux pas me casser la tête à réfléchir comment me sauver, il y a Dieu de toute façon... ». Paulo, qui est profondément catholique, fait preuve de cette même attitude fataliste dans *Genus Pan*, quand il dit des choses comme « On n'a pas la main sur ces choses ! » et « Un jour, Dieu aura pitié de nous... ». Dieu est le dernier refuge, le dernier espoir pour Paulo, parce qu'il a accepté la situation et s'est résigné à sa condition. La souffrance est acceptable parce qu'il y a Dieu à la fin. C'est très *Pinoy* aussi, puisque 80% du pays est catholique.

D. : La peur pour sa propre vie et la vie de l'être aimé participe aussi de la résignation de Paulo. En fait, le sentiment dominant sur l'île de Hugaw est la peur : tout le monde a peur des soldats et de leurs espions. La femme de la tribu Aling Mamay (Lolita Carbon) dit « Les gens de l'île sont muets, la peur a pris le contrôle ! ».

L.D. : Le personnage de la mère d'Andrés (Elvira Dayandante) perd littéralement sa voix. Perdre sa voix ça veut dire perdre un outil vraiment très fondamental. Sans voix, comment s'exprimer ? Si on ne peut pas s'exprimer, comment se défend-on ? La mère d'Andrés est le symbole d'une terre contrôlée par la peur. Elle perd sa voix et elle balaie juste le sol de sa hutte, jour après jour, alors que l'obscurité devient de plus en plus totale. Aling Mamay, en revanche, utilise sa magnifique, puissante voix pour chanter. Et bon sang, elle se bat ! Naturellement, la manière dont Aling Mamay se bat est très indigène, elle veut la justice pour sa famille, son clan, son espèce, sa tribu ; c'est quelque chose de personnel. En plus, même si elle est courageuse, elle est seule, donc elle n'a pas l'ombre d'une chance face à la force brutale des soldats qui ont tué son mari et son fils. Son personnage est une extension de Babu (Ching Valdes-Aran) dans *From What Is Before* (2014) et de la veuve (Pinky Amador) dans *Season of the Devil* (2018). Avec son chant *a cappella* Aling Mamay pleure la perte des êtres chers, mais son chant de deuil mélancolique, déchirant est aussi pleine d'espoir, parce qu'il porte le refus de rester silencieux, et la volonté de se confronter aux choses du passé et de retrouver ce qui a été perdu. L'existence d'Aling Mamay, dans un

sens, est vraiment dans la confrontation : « Je resterai ici jusqu'à ce que je découvre la vérité, quoiqu'il en coûte ! ». Ce n'est pas anodin.

D. : A propos de déclaration, quand Paulo dit « Un jour, Dieu aura pitié de nous... », Andrés répond « J'emmerde ce Dieu ! ». Andrés ne veut pas se résigner au *statu quo*. Bien que faisant partie du *lumpenproletariat*, il a un potentiel révolutionnaire.

L.D. : Andrés est très jeune et naïf, il a besoin de quelqu'un pour le guider. J'aurais pu tirer *Genus Pan* dans différentes directions, vers un esprit plus révolutionnaire, du genre Andrés rencontre un cadre du Parti et apprend le marxisme... Les *lumpen* rejoignent le mouvement souterrain, ils deviennent des révolutionnaires ! Si je fais de la propagande, ce serait la bonne voie pour le film. Mais je ne veux pas faire de propagande, je veux raconter des histoires concernant la réalité de mon pays. En tant que réalisateur, je veux utiliser l'esthétique du cinéma pour créer des personnages complets qui aient une réalité. Le message de *Genus Pan* est clair : l'éducation est importante, il faut que nous aidions les masses opprimées, d'abord en les éduquant. Je ne veux pas trop en faire, je ne veux pas trop imposer. Je veux juste suggérer qu'Andrés a une chance. Il est très jeune et naïf, mais il a fini par comprendre... Il est au courant qu'il y a du féodalisme et l'exploitation sur son île natale, il est au courant que ce sont les raisons pour lesquelles sa famille et les membres de son village souffrent. Alors il commence à remettre en question le système. Il remet même Dieu en cause ! C'est très radical pour les Philippins de dire « Nique Dieu ! ». Les gens pourraient même vous tuer aux Philippines, si vous dites ça tout haut. On peut voir qu'Andrés a vraiment l'esprit radical. C'est un jeune homme prometteur dont la radicalité peut être ralliée à la bonne cause.

D. : Cela dit, la radicalité ne fait pas tout : Andrés est très facilement tué par le pouvoir en place...

L.D. : Andrés est un personnage très tragique. Comme Aling Mamay, Andrés livre un combat personnel : il mène l'enquête sur le meurtre de son frère, il économise pour sa sœur malade, il protège sa mère, frêle et âgée, qui perd sa voix. Tout tourne autour de lui et de sa famille. Comme Aling Mamay, Andrés est seul dans son combat : il ne peut pas s'organiser avec les autres habitants du village, qui ont trop peur, sont découragés, résignés. Ainsi, c'est une proie facile, les soldats se débarrassent de lui en un clin d'œil. C'est un personnage tragique car il est naïf et isolé. Pour sortir de sa naïveté et de son isolement, il a besoin d'un guide, un enseignant qui lui fournit une éducation digne de ce nom. Les gens de l'Île de Hugaw – le peuple philippin – ont besoin d'une véritable éducation. C'est vrai, Andrés est tué, mais la radicalité est là. Il y a de l'espoir. Je sais que c'est difficile de garder espoir aujourd'hui : rien que cette année, de très nombreux activistes ont été tués aux Philippines, et surtout des jeunes gens qui se sont engagés à vivre avec les pauvres pour les éduquer et organiser les masses... C'est démoralisant de voir la manière dont le système tue dans l'œuf toute une génération de jeunes hommes et femmes qui veulent réellement aider notre peuple... Kerima Lorena Tariman a été tuée il y a deux semaines par l'armée. C'était une jeune révolutionnaire et une grande poétesse. Elle était éditrice du *Philippine Collegian*, l'organe de presse de l'Université des Philippines (à Diliman). Elle a rejoint la révolution, elle s'est engagée dans la lutte pour émanciper la population. Elle ne pouvait pas accepter que les pauvres fermiers pensent qu'ils n'avaient aucun pouvoir, alors elle a commencé à les éduquer et les organiser. Pour ces raisons, ils l'ont abattue.

D. : *Genus Pan* prend place au début du carême, une période au cours de laquelle les Catholiques font leur examen de conscience, confessent leur pêchés, se repentent et prennent un

nouveau départ. Est-ce que vous considérez *Genus Pan* comme un film cathartique, purificateur ?

L. D. : Le film entier est comme du sable mouvant : vous coulez et coulez, jusqu'en enfer. Mais, en même temps, si vous comprenez l'enfer, vous pouvez en sortir. C'est tellement tragique qu'Andrés n'y parvienne pas, mais au moins, il montre des signes de prise de conscience. Il s'est confronté aux problèmes de son île natale d'une manière très naïve, mais il y a de l'espoir. Andrés et Aling Mamay représentent l'espoir. Ils sont droits dans leurs bottes. Je ne sais pas si c'est cathartique, mais ça donne de l'espoir.

D. : Dans *Genus Pan*, vous réussissez vraiment à communiquer visuellement le sentiment d'impuissance que les travailleurs pauvres ressentent : quand Baldo, Paulo et Andrés vont à la mine, ils sont coincés dans des tunnels souterrains, enveloppés par l'obscurité ; lorsqu'il quittent le camp, ils sont perdus dans l'immensité de la forêt vierge. On passe de la claustrophobie à l'agoraphobie et les protagonistes ne semblent toujours pas à leur place... C'est comme si le monde ne leur appartenait pas...

L.D. : C'est comme s'ils n'existaient pas ! C'est très clair dans le film : ce sont à jamais des étrangers, si on ne réagit pas pour les éduquer. Ces gens sont invisibles, ils ne sont pas pris en compte comme des membres à part entière de la nation, et eux-mêmes ne considèrent pas en faire partie. Parce qu'ils font partie du *lumpenproletariat*, ce sont des rats. Vous pensez que le seigneur s'en préoccupe ? Non, le seigneur lui achète l'or pour trois fois rien, s'ils en trouvent : « Combien de grammes d'or avez-vous trouvé ? Voilà votre paie, partez maintenant ! Revenez quand vous en aurez plus ! ». Il faut vraiment rendre visibles ces invisibles, il faut qu'on les intègre à la nation. Pendant des siècles et jusqu'à présent, la plupart des Philippins ont enduré la souffrance montrée dans *Genus Pan*. Baldo, Paulo, Andrés et tous les autres vivent sur une île tellement reculée que même la radio n'y passe pas, donc il faut trouver une manière de les connecter au reste de la nation d'une façon ou d'une autre. Le rôle du cinéma, et celui des autres médias, est d'exposer les choses, de rendre ces choses visibles et audibles, d'éveiller les gens sur tel ou tel problème.

D. : Le 9 mai 2022 l'élection présidentielle philippine va avoir lieu : est-ce que ce sera l'occasion pour les pauvres de se faire entendre ?

L.D. : Dans la grande majorité des cas, les pauvres vendent leur vote aux politiciens. Là où la pauvreté est extrême comme dans la très grande majorité des Philippines, le vote est un produit que l'on peut acheter, tout comme l'or. Le candidat numéro un arrive dans le quartier : « Voilà 500 pesos ! Tu peux voter pour moi, ok ? ». 500 pesos, c'est 10 kilos de riz, à prendre ou à laisser. C'est une semaine pour une petite famille, quatre jours si vous avez trois enfants. Mais que peuvent faire les pauvres ? « Nous n'avons rien eu à manger pendant deux jours, donnez-nous l'argent et on votera pour vous ! Merci monsieur ! ». Donc voilà une semaine de couverte, mais qu'en est-il de la suivante ? Voilà le candidat numéro deux. Les pauvres pensent qu'ils peuvent marchander maintenant : « L'autre candidat a promis de nous donner 500 pesos, monsieur... Si vous nous donnez 1000, on vote pour vous à la place ! ». Le candidat numéro deux sourit : « Ok, ça marche ! ». Le pauvre pense : « Et voilà deux semaines de riz, et on peut même acheter de l'alcool ! ». Ensuite, le candidat numéro trois arrive, et le prix du vote est monté à 1500 pesos, trois semaines de riz. Et voilà comment les pauvres mesurent leur vie... C'est simpliste et tragique. C'est pourquoi, jusqu'à présent, il y a toujours un besoin de révolution dans ce pays. Donc éduquons les gens pour les émanciper ! Il faut leur faire comprendre que ce

n'est pas la faute de leurs parents s'ils sont pauvres, que Dieu ne les a pas fait pauvres. Qu'il y a une long, très longue histoire de colonisation, de violence et d'exploitation qui a fait qu'ils sont ce qu'ils sont, et maintenus comme ça par des seigneurs qui peuvent continuer à acheter leur or et leur vote pour un sac de riz ! Les gens ne sont pas bêtes, ils vont finir par comprendre, mais ça passe par un très long processus d'éducation.

D. : Parlons d'Inggo (Joel Saracho), le méchant du film.

L.D. : Inggo ressemble à l'idiot du village, il se tient comme un gorille, mais c'est le plus intelligent. Il connaît tout le monde sur l'île de Hugaw, il voit tout le monde et entend tout parce qu'il est toujours à droite à gauche. Il a des idées très claires quant au futur du lieu : si t'es pas d'accord avec lui, ou si tu ne fais pas partie du plan, il te tue. Il n'a aucun scrupule. Ils l'appellent « bâtard paresseux » parce qu'il ne veut pas travailler et qu'il se soûle, mais en fait, c'est le dieu de l'île de Hugaw : il est omniprésent et peut manipuler tout le monde. Il sait des choses. Les choses qu'il ne sait pas, il les invente. C'est un grand narrateur et peut-être qu'il a inventé l'histoire officielle et officieuse de l'île de Hugaw, « le pot de la vérité », « la malédiction du cheval noir » et tous les autres mythes locaux. C'est un arnaqueur chevronné – un faux prophète comme Adan (Ged Merino) et Tong (Joseph Pe) dans *Batang West Side* (2011), comme Père Tiburcio (Joel Torre) dans *Century of Birthing* (2011), comme Fabian (Sid Lucero) dans *Norte, la fin de l'histoire* (2013), comme le président Narciso (Noel Sto. Domingo) dans *Season of the devil* (2018), comme le président Nirvano Navarra dans *Halte* (2019), comme Primo (Ronnie Lazaro) dans le film que je monte en ce moment (*When the Waves Are Gone*), comme Ferdinand Marcos et son clan, comme le président philippin actuel (Rodrigo Duterte) et son clan. Joel (Saracho) a fait un bon boulot en jouant Inggo : le film lui appartient, il est le film.

D. : Le film prend place dans les années 90, mais dans les sous-titres anglais, on trouve une expression qui est devenue courante il y a environ trois ans : les fake news.

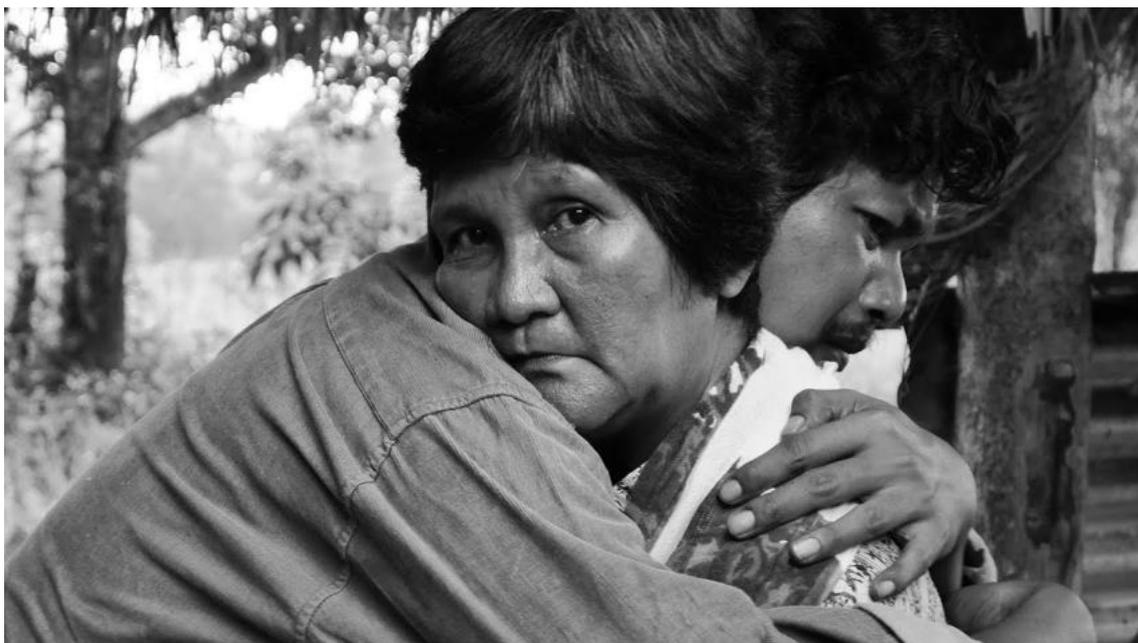
L.D. : L'expression *fake news* est peut-être un peu anachronique, mais c'est un peu fait exprès. *Genus Pan* parle aussi de la situation actuelle. Inggo est un grand propagateur de *fake news*, et ces *fake news* mènent à de fausses affaires créées contre Andrés et les autres villageois. Ici, je voulais faire référence à ce qui est arrivé à la sénatrice Leila de Lima : une opposante acharnée de Duterte et de la guerre sanguinaire qu'il a mené contre la drogue. La sénatrice de Lima a été piégée avec de fausses accusations de trafic de drogues. Duterte a manigancé ce complot contre elle. Elle a été arrêtée en 2017 et est toujours détenue. À l'isolement. Nous avons fait une petite vidéo pour la saluer et lui souhaiter un joyeux anniversaire la semaine dernière, le 27 août. Joel (Saracho) a organisé ça. Nous lui avons dit de tenir le coup parce que c'est une grande inspiration pour nous, pour se battre pour la justice et la vérité. Elle a dit de nombreuses choses contre Duterte et d'autres politiciens corrompus et des administrateurs cette semaine. Elle fait campagne pour traîner Duterte devant une cour internationale pour crime contre l'humanité. Donc la sénatrice De Lima se bat. Personne ne peut la réduire au silence, elle est incroyable.

D. : Tout au long de *Genus Pan*, il y a plusieurs parallèles entre l'homme et l'animal : les mineurs sont comme des rats ; Baldo et Paulo travaillaient au cirque et jouaient des geckos ; Inggo et les soldats défendent leur territoire avec agressivité comme des gorilles et sont rapaces comme des vautours ; Mariposa (Hazel Orencio), dont le nom signifie « papillon », marche aussi doucement qu'une tortue...

L.D. : Tout à fait. L'île de Hugaw c'est... la ferme des animaux. Et alors qu'il est facile pour nous de s'identifier aux pauvres victimes, il

ne faut jamais oublier qu'Inggo fait aussi partie de chacun de nous. C'est le *pan* animal, l'animal parmi nous qui sommes appelés « êtres humains ». Même nous, nous sommes Inggo.

Genus Pan (2020), Lav Diaz



Entretien réalisé à Paris, le 2 septembre 2021.

[Cliquer ici](#) pour le lire dans sa version originale en anglais.



PIER PAOLO PASOLINI

LA SOCIÉTÉ N'A JAMAIS DIGÉRÉ LA POÉSIE

Cet entretien, absent du recueil édité par Maria Grazia Chiarcossi [1] paru en 2013 (et en 2019 pour la traduction française), fut réalisé à Rabat le 7 juin 1974 par Nouredine Saïl (1947-2020), illustre critique de cinéma marocain devenu plus tard président de la Cinémathèque marocaine dans les années 2000. Il paraît, en français, dans le numéro du 16 juin 1974 du journal du syndicat Union Marocaine du Travail, *Maghreb Informations* (ex-*Maroc Informations*). À cette date, Pasolini vient d'achever sa « Trilogie de la vie » et se prépare alors à consacrer la dernière année de sa vie à *Salò*. Les derniers thèmes de la pensée pasolinienne du cinéma (la lutte contre le génocide du « populaire », l'importance révolutionnaire de la représentation de la sexualité) sont alors clairement affirmés. Mais c'est peut-être dans les silences et les

propos recueillis par
Nouredine Saïl

[1] Pier Paolo Pasolini, *Entretiens (1949-1975)*, Paris, Delga, 2019 [2013], traduction de Marie-Ange Patrizio.

distances de Pasolini avec le cinéma marxiste de cette époque que l'entretien s'avère le plus éloquent pour aujourd'hui.

Son refus des positions trop ouvertement politiques des avant-gardes, et par exemple de la radicalité de Godard avec et après son expérience collective au sein du groupe Dziga Vertov, apparaissent en effet en décalage avec une partie du cinéma politique des années 70. Fidèle à son credo selon lequel « la révolution du poète, c'est avant tout la révolution formelle », Pasolini valorise encore l'écart que produit la représentation conflictuelle, contre-culturelle, et même utopique, en lutte contre la prosaïsation bourgeoise. L'idéologie portée (et produite) par les films pasoliniens ne s'adresse, dans un détour par rapport à la situation concrète, qu'à la lutte contre l'idéologie idéaliste. Mais par-là, semble-t-il peut être à son interlocuteur, elle oublie les fronts ouverts par la lutte politique immédiate, notamment dans cette période de décolonisation. Par exemple quand Nourredine Saïl interroge, du Maroc, le cinéaste sur son rapport au cinéma tiers-mondiste, qu'il ne connaît pas. Cette ignorance de la part d'un cinéaste se revendiquant marxiste, ayant pourtant filmé en Palestine, en Ouganda et en Tanzanie, lui vaudra plus tard la désapprobation du cinéaste brésilien Glauber Rocha [2]. Apparaissent ici quelques lignes de fractures du cinéma « de gauche », du « film matérialiste » qui connaît, dans l'immédiat post-68, un moment charnière de son histoire, et peine encore à se désoccidentaliser.

[2] Alain Bergala, Glauber Rocha, « Le Christ-Ceïpe », *Cahiers du cinéma*, hors-série n°9, « Pasolini cinéaste », mars 1981, p. 80-82.

Barnabé Sauvage



Nourredine Saïl : Pier Paolo Pasolini, votre dernier film *Les Mille et Une Nuits* (1974) a obtenu récemment le « Prix Spécial du Jury » au Festival de Cannes. Pouvez-vous nous dire maintenant que vous avez terminé votre « Trilogie de la vie » dont *Les Mille et Une Nuits* constitue le dernier épisode, tout d'abord ce qui vous a amené à réaliser cette trilogie et ensuite ce que cette réalisation a apporté à vos options générales concernant le cinéma ?

↑ *Les Mille et Une Nuits* (1974), Pier Paolo Pasolini

Pier Paolo Pasolini : Je n'ai pas eu tout de suite l'idée de faire une trilogie. J'ai commencé avec *Le Décaméron* (1971) dont j'ai eu l'idée dans l'avion qui me portait de la Turquie à Rome. Je tournais à l'époque *Médée* (1969). J'ai fait avec *Médée* un film choral, très populaire dans lequel il s'agissait d'un peuple préhistorique, tragique dramatique et mystérieux. Et je me suis demandé alors pourquoi ne pas faire un film, toujours sur le peuple, mais sur le peuple joyeux qui

aime le sexe, l'amour, la vitalité. J'ai alors eu l'idée de faire *Le Décaméron*.

C'était là une première idée, très grossière comme vous voyez. Mais on commence toujours comme ça. Et quand j'étais en train de tourner le *Décaméron*, je suis allé à Sanaa dans le Yémen, pour tourner un épisode du *Décaméron* (que j'ai coupé après) ... J'ai eu à ce moment l'idée de faire *Les Mille et Une Nuits*, une idée grossière encore, très grossière. J'ai vu les paysages, Sanaa, le Yémen, merveilleux. Dison que c'était une idée pratique.

Revenu à Naples, j'ai fini de tourner *Le Décaméron*. Et à Naples, il m'est venu l'idée de faire aussi *Les Contes de Canterbury* (1972) de Chaucer. J'étais arrivé aussi à penser à la « Trilogie ». Je me suis alors posé la question : pourquoi faire cette trilogie ? J'ai compris tout d'abord qu'il y a des raisons peut-être profondes que je ne peux pas exprimer maintenant comme ça – que je ne connais peut-être pas très bien moi-même. Mais il y a aussi des raisons qui sont très claires.

D'un point de vue cinématographique et linguistique, j'ai voulu faire trois films qui sont purs, sans idéologie explicite. C'est le plaisir de raconter. Et ça c'est un début très ambitieux pour un auteur qui a toujours fait des films explicitement « idéologiques ».

La deuxième raison était pour moi, de faire des films très populaires – populaires en ce sens que le « peuple » en Europe commence à disparaître. Vous savez que l'âge de la consommation a totalement transformé le peuple. Il n'y a plus de classes populaires en Europe. Tout le monde est petit bourgeois maintenant en Europe. Et dans le moment où j'ai vu avec mes propres yeux disparaître le « peuple » en Italie, j'ai voulu enfermer une dernière image du peuple.

La troisième raison c'est que les trois œuvres de la trilogie (*Le Décaméron*, *Les Contes de Canterbury*, et *Les Mille et Une Nuits*) ont la même fonction culturelle en Italie, en Angleterre et dans les pays arabes, c'est-à-dire qu'ils fondent une culture, une culture dans le sens « idéal » du terme... Voilà, donc, les trois raisons claires et pratiques qui m'ont poussé à faire la « Trilogie ». Il y a peut-être, si vous voulez, des raisons plus profondes, par exemple la polémique contre le terrorisme politique de Mai 68. À l'époque, en Europe, un auteur était obligé de faire des films « politiques » directs – des films d'« intervention politique ».

Pourquoi pas ? Cela aussi est juste. Et j'ai fait un film politique direct *12 décembre* (*12 dicembre*, 1972) – le jour où les fascistes ont fait exploser la bombe de Milan. J'ai fait aussi des films politiques d'« intervention »... Mais je crois qu'il ne faut pas faire du terrorisme intellectuel.

N. S. : Je retiens une raison qui m'intéresse particulièrement. Dans votre trilogie, on peut retenir, bien sûr, « le fondement culturel » de trois civilisations : l'italienne avec *Le Décaméron*, la britannique avec *Les Contes*, et l'arabo-islamique avec *Les Mille et Une Nuits*. Mais vous avez parlé d'une autre raison : Faire une trilogie dans laquelle l'idéologie n'est pas explicite. Je connais certains de vos travaux théoriques sur l'idéologie dans le cinéma... Pensez-vous d'une façon générale que la pure narrativité peut réellement exclure l'idéologie ?

P.P.P. : Oh non !

N.S. : Je ne m'attendais pas à une autre réponse. Mais dans ce sens, pensez-vous que la pure narrativité peut occulter l'idéologie ?

P.P.P. : La pure narrativité ne cache jamais complètement l'idéologie. Je parle d'idéologie explicite. C'est-à-dire une idéologie qui se présente comme thème explicite d'un film, sans laquelle il est impossible d'écrire ni de faire du cinéma. Quand je dis que je n'ai pas

voulu faire de films avec une idéologie explicite, moi je pense aussi que les plus idéologiques de mes films sont les trois films de la trilogie, parce que dans ces films il y a tout ce que j'aime et tout ce que je n'aime pas... Il y a le choix d'une certaine forme de la société, d'une certaine partie de la société que j'aime... C'est ma façon de voir les visages, les figures, les paysages, la vie. Tout ça c'est très idéologique. Et aussi pourquoi pas le sexe ? Il fait partie de l'idéologie. Réaliser et idéaliser le sexe dans la vie, c'est un élément idéologique très fort de toute façon... Je pense alors en conclusion qu'il n'y a pas là une idéologie explicite dans la trilogie, mais que mes trois derniers films sont les films les plus idéologiques que j'ai jamais tournés.

N.S. : Les films de Pasolini sont connus par beaucoup de gens comme ayant été parmi les premiers à accorder une énorme importance à une « chose » qui a toujours été cachée dans le cinéma dominant occidental (que l'on appelle aussi « mondial »), à savoir le corps, non le corps en tant qu'objet, mais le corps en tant que principal acteur avec toutes ses qualités (dont le sexe), avec tous ses défauts (dont le sexe précisément), c'est-à-dire le corps dans sa réalité. En tant qu'essayiste, romancier, « philosophe », voyez-vous un rapport entre vos « intérêts » en faisant du cinéma et le discours philosophique de Nietzsche concernant le corps. Nietzsche qui rappelait l'importance fondamentale du corps et qui refusait qu'on le cachât ?

P.P.P. : Votre question est très intéressante. Malheureusement je ne connais pas beaucoup Nietzsche. Je pourrai cependant confirmer ce que vous dites en rappelant que Nietzsche a distingué entre l'apollinien et le dionysiaque. L'opposition entre Apollon et Dionysos c'est précisément ce qui a fondé *Théorème* (1968). Le Dionysos de *Théorème* est un Dionysos nietzschéen. Je veux dire que le corps a une énorme importance dans mes films – la réalité physique. Cette réalité physique est une réalité toujours cachée dans les films. Quand vous voyez des films à la TV, vous n'y voyez aucune réalité physique. Vous voyez des masques. Tout y est déréalisé. Il n'y a rien d'autre dans le cinéma. Il y a des paysages, des choses des objets et la réalité physique... Alors quand le cinéma n'est pas sincère, n'est pas authentique, il cache les paysages, les objets et leur réalité physique. C'est tout caché, c'est tout déréalisé. Le film commercial est caractérisé par la déréalisation de la réalité physique, c'est-à-dire le corps humain. Par exemple : les corps des acteurs professionnels ne sont pas des corps. Ce sont des masques.

N.S. : Pourtant on retrouve chez vous aussi parfois une utilisation, j'avoue, très intelligente de corps d'acteurs et de grands acteurs parfois. Alors comment arrivez-vous, vous Pasolini, à réaliser ces corps malgré leur célébrité (ou contre leur célébrité) alors que d'autres les cachent finalement à eux-mêmes ?

P.P.P. : Parce que mon choix des acteurs est toujours un choix authentique par sa réalité. Je ne choisis jamais un acteur parce qu'il est habile. Je choisis un acteur parce qu'il est comme ça... Je fais des choix anormaux : La Callas, Toto... Toto c'était un professionnel qui n'a jamais fait que des petits films commerciaux sans importance. Et pour la première fois j'ai cherché sa réalité dans mes films.

N.S. : Vous parlez de films qui « déréalisent » et de films qui « réalisent » – le corps en tant que tel, la réalité en tant que telle. Comment expliquez-vous alors votre propension vers le mythologique avec *Œdipe roi* (1967), *Porcherie* (1969), *Théorème*, etc... où l'on retrouve beaucoup plus une sorte de vision mythologique qu'une réalité crue et populaire comme on la voit dans la « Trilogie ». Le choix mythologique signifie quoi pour vous ?



P.P.P. : Je pense que ma mythologie comprend toujours la mythologie du corps. Il n'existe pas de mythologie séparée du corps. L'Œdipe avec sa mère ce sont des corps. Je pense que les films d'auteurs sont ceux qui réalisent la réalité physique, et les films commerciaux sont ceux qui déréalisent la réalité physique. C'est là la différence.

↑
Le Décaméron (1971), Pier Paolo Pasolini

N.S. : **Croyez-vous-en la réalité des films d'auteurs ?**

P.P.P. : Oui, j'y crois. On peut voir cinq minutes d'un film, on saisit tout de suite qu'il s'agit d'un film d'auteur ou d'un film commercial.

N.S. : **J'ai eu récemment l'occasion de discuter avec Godard qui réfutait complètement la notion de cinéma d'auteur pour des raisons strictement politiques. Pour lui, un film est beaucoup plus l'aboutissement d'une situation conflictuelle chargée de contradictions dans laquelle « l'auteur » devient lui-même un objet déterminé par la structure globale qui est, en fin de compte, la société en tant que lieu privilégié de l'instance économique-politique. Seriez-vous d'accord avec cette interprétation ?**

P.P.P. : J'aime beaucoup Godard. Je suis son ami. Mais je pense que ses idées politiques sont très rhétoriques. Je pense que la poésie – jusqu'à maintenant du moins, car tout change : Le peuple change, l'art et la poésie peut-être changeront – est une forme très révolutionnaire de s'exprimer. C'est superficiel de dire que la poésie est intégrée dans la société. Ce n'est pas vrai. La société fait une intégration académique, scholastique, diplomatique de la poésie. Mais la société n'a jamais digéré la poésie.

N.S. : **La poésie, pour vous, est donc toujours en soi un acte révolutionnaire, un acte de création ?**

P.P.P. : Exactement. C'est toujours un acte révolutionnaire. C'est une forme révolutionnaire de se mettre en rapport avec la société. C'est, bien sûr, un acte révolutionnaire très particulier, très différent. Quand Godard pense une certaine image, ou un certain cadrage, il fait toujours un acte révolutionnaire. Et, en réalité, les films de Godard ont scandalisé et continuent de scandaliser. Ils sont maintenant portés dans l'Histoire du Cinéma, d'où un semblant d'intégration de Godard. Mais la société bourgeoise n'a pas véritablement intégré ses films.

N.S. : **Ne pensez-vous pas que Pasolini, en tant que très grand réalisateur « poétique », risque lui aussi d'être intégré, récupéré ? Et seriez-vous contre toute intégration ?**

P.P.P. : Non, je ne suis pas contre l'intégration, parce que, avant de faire la révolution, les ouvriers eux aussi sont intégrés. Et je suis exactement comme un ouvrier. Mon travail est différent, peut-être plus joli. Je suis même très privilégié dans mon travail. Mais, en substance j'ai le même rapport avec le capital qu'un ouvrier, Il faut que j'accepte le producteur, comme l'ouvrier accepte l'industriel dans l'usine.

N.S. : **Vous refusez donc ce que beaucoup de (jeunes) réalisateurs dits « révolutionnaires » acceptent souvent : être considéré comme un marginal. Vous êtes en plein dans le cinéma, dans la société, et vous obéissez aux mêmes lois d'exploitation que l'ouvrier. Vous êtes un créateur exploité qui s'exprime ?**

P.P.P. : Oui, c'est comme ça.

N.S. : **J'ai lu avec beaucoup de plaisir le livre que Duflot [*Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Pierre Belfond, 1970] vous consacre, et j'ai repéré là-dedans un grand intérêt de votre part en langage cinématographique et à la sémiologie d'une manière générale. Comment êtes-vous arrivés à poser le problème de la sémiologie dans le cinéma ?**

P.P.P. : Vous savez que j'ai commencé à faire du cinéma à 40 ans. Avant 40 ans j'étais écrivain, j'étais aussi critique et j'ai toujours eu une certaine spécialisation linguistique et philologique. J'ai évidemment lu Ferdinand de Saussure, Jakobson, les formalistes russes, la linguistique française, etc...

À un certain moment il y a dix ou douze ans, j'ai lu le sémiologue Morris et la sémiologie américaine. C'est à ce moment-là que j'ai eu l'illumination d'appliquer la sémiologie au cinéma. C'est donc chez moi une question de « spécialisation ». Les autres metteurs en scène ont des talents merveilleux. Par exemple Fellini... mais ils ne sont pas portés sur l'intérêt linguistique. Ayant été écrivain, ça m'a révélé des intérêts qui sont au-delà de la pratique cinématographique.

N.S. : **Par ailleurs, Pasolini, on s'accorde pour vous décrire comme un cinéaste révolutionnaire au niveau, évidemment, de la création de votre art. Mais beaucoup de critiques quand ils parlent de vous, vous accordent un statut esthétique extrêmement élevé mais vous refusent un statut révolutionnaire pratique. Disons entre autres choses que Pier Paolo Pasolini, c'est un immense créateur, mais toujours centré dans un domaine privilégié du sexe, du rapport sexe-société... Séparez-vous sexe et révolution ? Et vous considérez-vous comme apportant quelque chose à la théorie révolutionnaire, de votre point de vue d'analyste de la mythologie, et de la réalité du sexe ?**

P.P.P. : Les critiques qui tiennent ce discours sur moi peut-être ne pensent-ils qu'à la « Trilogie de la Vie ». Je crois. Mais pas à mes premiers films *Accatone* (1961), *Mamma Roma* (1962) où l'idéologie était explicitement révolutionnaire. Alors on repère un certain changement. De toute façon un film révolutionnaire dans le sens pratique du mot c'est aussi *Des oiseaux, petits et gros* (*Uccelacci e uccellini*, 1966). Le plus révolutionnaire que j'ai fait c'est *12 décembre* qui n'est pas connu en France ni au Maroc et qui est un documentaire contre le fascisme et contre le gouvernement italien. Je dois préciser cependant que la révolution d'un auteur c'est avant tout la révolution linguistique et formelle.

N.S. : **En dehors de toute pratique révolutionnaire directe, concrète ?**

P.P.P. : Oui, c'est ce que je pense. Et je parle comme ça peut-être contre moi-même parce qu'il ne faut pas accepter la terreur, accepter d'être des révolutionnaires forcés.

N.S. : **Tout dépend comment vous entendez le verbe « forcer ». Je crois qu'on est toujours forcé d'être révolutionnaire, si tant est que l'on cherche un rapport authentique avec le réel après avoir pris conscience du fait que l'on est exploité par le capital.**

P.P.P. : Vous savez, j'ai fait beaucoup de politique. Je ne peux pas dire que je n'ai pas d'intérêt politique dans ma vie. Mais je voudrais dire dans cet interview comme je l'ai dit dans d'autres interviews que la révolution du poète c'est avant tout la révolution formelle.

N.S. : **Pour vous, le choix doit se faire entre Maïakovski et Jdanov. Vous ne voyez pas une autre direction ?**

P.P.P. : Non, c'est avant tout cela.

N.S. : Je dis ça, et ce n'est pas une boutade, parce que beaucoup d'artistes, de créateurs dits « révolutionnaires » parlent de mettre leur art au service d'une cause, et ce de la manière la plus didactique possible.

P.P.P. : Et c'est précisément ce que je refuse.

N.S. : **Que pensez-vous alors de la phase actuelle de l'art cinématographique ?**

P.P.P. : Je suis un très mauvais spectateur, vous savez. Je vois trois à quatre films par an. Je ne connais pas les problèmes du cinéma. Et, n'en déplaise à Godard, je ne vais voir que les films d'auteurs. Mais je crois qu'en Italie, il y a une certaine vitalité dans la production commerciale. On me dit que certains westerns italiens sont parfois assez bons. Il y a aussi les comédies italiennes – commerciales mais pas mal. Et il y a bien sûr des auteurs comme Fellini, Antonioni, Visconti, Bertolucci, Cavani, etc... qui travaillent beaucoup et, je crois, très bien aussi. Pour les autres pays, je connais le cinéma français, toujours d'auteurs... le cinéma américain a un certain retard. Je ne vais jamais voir les films américains, depuis quatre ou cinq ans. Je n'aime pas le cinéma américain. J'ai une certaine antipathie naturelle pour ce cinéma. On me dit que, maintenant, il change. Mais je n'y vais pas pour autant.

N.S. : **Avez-vous eu l'occasion de voir des films de ce que l'on appelle le « Tiers-monde » ?**

P.P.P. : En Syrie, j'ai vu des courts métrages de très jeunes metteurs en scène. Deux de ces metteurs en scène sont très bons. Je ne me rappelle pas des noms, malheureusement. Mais j'ai vu de très bonnes choses là-bas.

N.S. : **Avez-vous vu le film des Argentins Solanas et Getinos *La hora de los hornos* (L'Heure des Brasiers, 1968) ?**

P.P.P. : Non, je ne le connais pas.

N. S. : **Je voudrais revenir maintenant à Pasolini lui-même. Comment s'est effectué votre passage de l'écriture graphique à l'écriture cinématographique ?**

P.P.P. : Vous connaissez mes essais sur le problème, je crois. Dans un premier moment j'ai cru devoir mener une polémique contre la langue italienne, c'est-à-dire contre la société italienne. Je voulais arriver à un langage transnational. Ce fut le cinéma. Mais le problème est plus profond encore. J'ai compris, instinctivement d'abord et rationnellement par la suite, que le langage cinématographique me permettait de vivre toujours dans la réalité et dans le moment où je m'exprime. Si j'avais, par exemple, à exprimer le Maroc dans la littérature, je viendrais au Maroc ... y vivre, connaître les Marocains...

et après je rentrerais à Rome et j'écrirais sur le Maroc. Mais si je veux exprimer le Maroc au cinéma je procéderais de la même façon sauf que lorsque j'exprime le Maroc, j'y suis avec ma caméra, mon regard. Dans le cinéma j'exprimerais le Maroc avec le Maroc. Et ça me permet de vivre toujours au cœur de la réalité. Vous savez, j'ai un amour insatiable de la réalité, jusqu'à maintenant. C'est pour cela que j'aime tellement le cinéma et son langage.

N.S. : Par ailleurs, Pasolini, on vous présente souvent comme une sorte d'alliage entre le marxisme, le christianisme et les théories linguistiques. Qu'en dites-vous ?

P.P.P. : C'est vrai et c'est très normal. En Europe, en Italie, en France surtout, il n'existe pas d'intellectuel qui ne soit pas marxiste. On peut en trouver trois ou quatre qui seraient plutôt catholiques, mais on remarquera toujours que le marxisme constitue un important élément de leur culture. D'ailleurs, tous les intellectuels italiens sont chrétiens malgré eux. Ajoutons à cela que tous les artistes ont des problèmes métalinguistiques comme le dit Jakobson.

N.S. : Et la méthodologie psychanalytique ? Quel rôle joue-t-elle dans l'élaboration de vos films ?

P.P.P. : Je connais Freud et je l'aime beaucoup. C'est tout.

N.S. : Cette connaissance vous permet-elle de mieux « réaliser la réalité » (pour utiliser une expression de vous), et de mieux toucher le spectateur dans sa réalité ?

P.P.P. : Non, je ne crois pas. La connaissance de la psychanalyse m'aide beaucoup pour connaître les autres, mais vous savez, la connaissance de l'inconscient est une connaissance purement contemplative. La seule façon psychanalytique d'être pratique c'est de faire de la psychanalyse une thérapie... Alors le cinéma ! Peut-on calculer les effets de certaines images sur l'inconscient du spectateur ? C'est peut-être une tentation théorique, mais c'est un calcul impossible. Il faudrait dans ce cas pratiquer la psychologie des masses, connaître les symboles qui peuvent avoir de l'impact sur les masses... Tout un travail que je suis incapable de faire.

N.S. : Pourtant, vous avez fait un excellent travail sur l'Œdipe en vidant le mythe de ses connotations psychanalytiques et le rattachement à l'instance culturelle (sociale et populaire).

P.P.P. : Oui, mais je reste à la surface du problème. La psychanalyse m'a éclairé sur le complexe d'Œdipe. J'ai lu des livres sur ça... Mais au moment où je représente ce complexe dans un film, tout devient très élémentaire, très grossier.

N.S. : C'est peut-être parce que vous l'abordez en poète et non pas en psychanalyste.

P.P.P. : Exactement. C'est comme ça.

N.S. : Cela dit, on se pose parfois la question de savoir pour qui vous faites vos films. Vous posez vous cette question ? Et a-t-elle un sens pour vous ?

P.P.P. : Il est vrai que parfois je suis très « difficile », mais parfois je suis aussi très « facile ». *Théorème* est un film très « difficile », mais *Le Décaméron* a eu un énorme succès du public. *Des oiseaux, petits et gros* qui est peut-être mon meilleur film, n'a pas eu de succès. Tout cela est très contradictoire. Ce que je peux dire c'est que je ne fais mes films ni pour le public des salles « commerciales », ni pour les élites. Je les fais pour un spectateur qui est exactement comme moi, un spectateur idéal, qui n'existe pas, qui est abstrait – mais qui est comme moi.



Merci à Zakaria Rady d'avoir exhumé cet entretien, en publiant sur Facebook le 16 janvier 2022 sur le groupe [السينما وأسئلتها](#) (« Le cinéma et ses questions ») une [transcription](#) de ce texte, conservé par les soins d'Abdelwahed Albouaychi. (Le titre a été ajouté et la transcription légèrement revue).

↑
Des oiseaux, petits et gros (1966),
Pier Paolo Pasolini

JEAN-LUC GODARD (1974)

CANCER DE L'AUTEUR / APPAREIL CONTRE APPAREIL

À la suite de notre publication d'un [entretien inédit de Pier Paolo Pasolini](#) donné à Nourredine Saïl pour la revue Maghreb Informations, nous publions un second entretien du critique marocain réalisé quelques semaines auparavant à Paris, le 5 avril 1974, avec Jean-Luc Godard.

propos recueillis par
[Nourredine Saïl](#)

Nourredine Saïl : Nous avons consacré, il y a un mois environ, la totalité de notre page cinématographique hebdomadaire au réalisateur franco-suisse Jean-Luc Godard. Mais les articles qui constituaient cette page spéciale n'étant pas



tous suffisamment récents pour permettre de suivre la passionnante évolution de ce cinéaste, nous avons jugé utile d'aller le voir et de lui demander de faire lui-même le point sur son propre personnage qui, il faut bien le dire, est pratiquement entré aujourd'hui dans ce que nous pourrions appeler les « mythologiques » du 7ème art.

↑ *Tout va bien* (1972) de Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin

Et c'est dans l'esprit de la plus grande courtoisie que Jean-Luc Godard s'est prêté à nos questions et a accordé de parler pour nos lecteurs, lui qui, depuis assez longtemps, ne parle plus qu'avec beaucoup de réserve et de parcimonie.

Voulez-vous nous parler tout d'abord de votre évolution après votre film *La Chinoise* ?

Jean-Luc Godard : Vous dites « évolution » pas « révolution ». Oui, révolution serait peut-être un bien grand mot... Bon, *La Chinoise* c'était fin 67. Même pas. C'était milieu 67. Ensuite, j'ai tourné *Week-end* fin 67 et début 68. Et puis après j'ai commencé un film avec la télévision Française qui s'appelle *Le Gai Savoir* qui a été terminé après les événements 68, et refusé par la télévision Française qui l'avait produit. Et puis après, bon, il y a eu 68. Et peu après Mai 68, il y a eu un film avec une partie avec les Rolling Stones en Angleterre qui s'appelait *One + One*, puis il y a eu des voyages. Un voyage à Cuba juste après le fameux congrès des intellectuels ou j'avais été invité, mais j'ai préféré y aller à mes frais, personnellement, après, comme ça ; et où j'avais commencé un film et où il y a eu trois plans de tournés. Je voulais faire un film sur l'Amérique, sur Cuba. Un plan sur l'Amérique, un plan sur Cuba etc. Je crois que j'ai tourné trois portraits de Guevara et puis... bon j'ai fait trucs. J'ai cherché à tourner. Je suis allé aux USA. On a commencé un film, *Communication*, qui n'a jamais été terminé, qui a eu du mal à se mettre en route, qui était plutôt un peu sur les modes de communication dans l'opposition, les médias de l'opposition (on n'employait pas encore le mot « gauchiste » à l'époque) par rapport aux moyens de communication du pouvoir en place. Il y a eu un petit film après Mai 68 qui s'appelle *Un film comme les autres*, qui est un film 16 mm, puis après il y a eu un film en Angleterre qui s'appelait *British Sounds*. Dans ce film j'ai travaillé pour la télévision sur un malentendu complet qui était : Carte blanche à Godard. Bon, après Carte blanche à l'ORTF, c'était carte blanche à la BBC. *British Sound* a été refusé par la BBC une fois qu'il a été fini. Ensuite j'ai rencontré Gorin, et on a fait *Vent d'est*. Presque en même temps il y a eu un film en Tchécoslovaquie qui s'appelait *Pravda* qui était en coproduction avec le service cinéma du ministère de l'agriculture Tchèque qui est parti avec Dubcek ce qui fait que le film n'est pas passé non plus. Il y a eu *Luttes en Italie* fait pour la RAI et qui a été refusé par la RAI après qu'il a été fait. *Vent d'est* date de la même époque... Tout ça jusqu'à fin 69. Fin 69 je suis allé en Jordanie, et puis on a commencé à s'intéresser, à essayer de faire un film. Je ne sais pas comment ça s'est fait. Du reste la Palestine était à la mode. Et puis il y a une tendance chez les gauchistes à toujours ce qui se passe ailleurs avant de regarder ce qui se passe chez eux.

Début février 70 il y a eu un premier tournage en Jordanie et au Liban, puis en Jordanie uniquement avec l'aide du service d'information de Fatah.

Et puis après, il y a eu un deuxième tournage en juillet qui a été un peu au Liban et puis en Syrie. Puis après on est revenu, et puis comme on commence à le dire maintenant, le film a traîné. On n'a pas pu le monter, et du reste, il y a eu les événements de septembre à Amman qui étaient pour nous la conclusion logique du film. Chez eux beaucoup de morts, chez nous beaucoup de plans inutilisables, et impossible même à penser – morts intellectuellement si vous voulez. Puis il y a eu toute notre histoire ici avec Gorin : essayer de travailler un peu différemment. Ce qui était très nouveau, si vous voulez, un peu avant 68, et puis moi je me suis aperçu que j'avais de moins en moins d'idées, ou à la fois de plus en plus le désir de faire des choses et de moins en moins les moyens... Les moyens financiers même. C'est l'aspect économique, quoi. On s'aperçoit que c'est l'instance principale, mais qui est une sorte de traducteur d'une impossibilité... car sinon, faire *Ben-Hur* on peut toujours, le système vous le permet.

N. S. : Mais alors, pourquoi ce choix de produire *Tout va bien* dans ce système que vous semblez remettre radicalement en question ?

J.L.G. : Avec Gorin, la nouveauté ça été que, finalement, j'avais besoin des autres. La politique des auteurs était morte si vous voulez. Je vivais encore de ça, mais à l'intérieur de moi je voyais cette politique des auteurs comme une sorte de cancer dont j'ai vécu longtemps, qui a pu être, dans une certaine optique historique peut-être valable (dans le cinéma à l'époque où elle a été), mais après, elle était minée intérieurement. J'avais dix mille trucs à faire si j'étais incapable d'en faire un ou deux. J'étais à Cuba, au Canada. De faire un truc là, un autre là. On s'agitait comme des moustiques. Puis il y a eu Mai 68 qui est venu nous renforcer encore ça sur la tête. Puis après on a essayé de se relever et de remarcher sur les deux jambes comme disent les Chinois, et s'apercevoir qu'on saute à cloche-pied... Alors le travail avec Gorin c'est intéressant dans la mesure où lui ce qu'il apportait de nouveau c'était que la manière pour lui de faire un cinéma différent c'était de travailler avec quelqu'un et de dire : « Je suis trop faible tout seul ».

N. S. : Ce qui, apparemment, n'était pas votre cas.

J.L.G. : Ce qui n'a pas été mon cas pendant longtemps, mais ce qui était mon cas physiquement, financièrement et tout – sauf que moi j'avais fait le travail. Ce n'était pas une parole en l'air. J'en avais besoin, mais je ne savais pas encore le dire. Mais lui savait le dire. Si vous voulez, un révolutionnaire se rend compte qu'il ne peut pas tout faire tout seul. Il n'est pas jaloux quand quelqu'un trouve une idée que lui ne trouve pas. Il en est content. Alors qu'au contraire l'auteur, à un moment donné, ça développe le sentiment de la propriété de la personnalité à un stade cancéreux on peut dire maladif. Et moi, je me suis rendu compte que j'étais content de pouvoir être deux pour porter la valise, et même pour mieux se poser la question de qu'est-ce qu'il y a de si important à porter dans la valise ?

N. S. : Mais, votre recours au système de Production, Distribution, à l'occasion de *Tout va bien* ne peut-il pas signifier actuellement un échec ?

J.L.G. : Non. On a fait pendant trois ou quatre ans, ou deux ou trois ans des films plutôt en 16mm, un peu autrement, et puis finalement, on a vécu, à deux, l'histoire de tous les groupes gauchistes qui étaient beaucoup, puis qui n'étaient personne au bout de deux ou trois ans, qui se sont volatilisés.

N. S. : Vous utilisez souvent le terme de « gauchiste ». C'est quoi au juste pour vous ?

J.L.G. : Ben. Ça veut dire... Je ne sais pas... Pour l'exprimer d'une manière provocante... Je ne sais pas quoi ! Quelqu'un qui est un contestataire à quelque niveau qu'il soit si vous voulez. C'est comme la famille : il y a le papa et la maman. Le papa c'est le capital,

Omar Blondin Diop et Anne Wiazemsky dans *La Chinoise* (1967) de Jean-Luc Godard
↓



la maman c'est la révolution. Et puis ça ne sert à rien que... On vit dans un monde qui a ses deux-là, et c'est ce qui en sort. Enfin c'est très long de parler des trucs comme ça... Ce qu'on peut dire un moment surtout c'est qu'on a été trop isolés. On faisait peut-être des trucs intéressants. On a redit : avant de filmer des choses intéressantes il faut peut-être les produire de manière intéressante. Apercevons-nous que ce n'est pas parce qu'on nous fourre un appareil de photo entre les mains qu'on sait prendre une photo. On sait peut-être prendre une photo, mais en prendre deux et les mettre côte à côte... Enfin des tas de choses comme ça. C'est-à-dire, pensons la production aussi. Regardons ce que font nos mains. Et puis, quand on est isolé ça devient vite trop intellectuel, ou trop abstrait. Le moment abstrait est juste, mais s'il s'éternise trop, il n'y a pas le repassage au concret. Et c'est précisément le Système qui vous fait travailler de manière concrète comme dans le cinéma traditionnel. Mais ce concret est tellement vidé de concret qu'il équivaut à un abstrait. C'est les films que l'on voit à l'heure actuelle. Mais que si l'on essaye de s'en extraire et de faire quelque chose dit « parallèle »... Par exemple le mot « cinéma parallèle ». Mais, parallèle à la société ça veut dire qu'ils ne se rejoignent jamais. On ne touche jamais le réel si on lui est parallèle. Donc, il faut pouvoir le croiser. Mais on en est un peu là. C'est un problème de rapports différents – si on reste uniquement dans de cinéma – de distribution et de production. En fait, on a beau produire autre chose, on est déjà distribué d'avance. Ce n'est pas la peine. Le meilleur, le plus sympathique, le plus courageux des producteurs algériens de pétrole (ne parlons même pas de cinéma) il est distribué quand même par l'ensemble des forces économiques qui distribuent le pétrole. Et il le sait. Mais au niveau du cinéma, bizarrement au niveau de la culture, on ne le sait pas. N'importe quel écrivain, aussi génial soit-il est quand même distribué d'avance par Hachette. D'une certaine façon, soit il sera dans les kiosques, soit il n'y sera pas. S'il est réel il faut qu'il en tienne compte. Et alors, ça varie considérablement d'un pays à l'autre.

Car à un moment donné ça peut être très bien de ne pas être distribué par Hachette pendant un moment, puis à un autre moment ça peut être autrement. Comment juger ça et avoir une action réelle là-dessus. C'est très difficile surtout dans le cinéma. ... Le cinéma c'est une branche de la télévision aujourd'hui. La TV réussit à toucher tout le monde au même temps tout en les touchant séparément – c'est-à-dire à travailler sur le temps à une grande échelle – et à travailler, en fait, les gens dans l'espace puisqu'elle est sur 40 000 kilomètres carrés en une seule fois. Mais en une seule fois par individu séparé... Je veux dire qu'il y a là des trucs très forts. Le film palestinien nous a fait beaucoup réfléchir, ou l'impossibilité de le faire nous a fait beaucoup réfléchir, qui ne venait pas de nous... La ligue arabe donne de l'argent, mais sur le nom de Godard encore, et dit : « Il faut nous faire un film comme *Exodus*. » Bon. On leur dit : « *Exodus* ça a coûté cinq millions de dollars. Alors, est ce que vous êtes prêts à donner cinq millions de dollars ? » Non.

N. S. : Mais pourriez-vous faire un film comme *Exodus*, en supposant résolu le problème des cinq milliards de dollars ?

J.L.G. : On pourrait faire un film, mais pas celui-là. Et moi je ne serai pas capable pour l'instant... Ce n'est pas ça, mais on a rencontré beaucoup de problèmes. Quand on est arrivés à Amman, c'était très intéressant, mais tout le monde était trop dogmatique. Et nous et eux sur place. Mais c'était ce qui était intéressant. Beaucoup de gens allaient en Jordanie filmer quelque chose, aussi bien la TV américaine que les grands reporters. Et aujourd'hui on montre séparément ... c'était plus intéressant que de se heurter à un producteur sous la forme d'une personne, où finalement le plus ignoble des producteurs de cinéma est toujours assez marrant quand même. Son ignominie devient marrante. On se dit : quel clown ! Son manque de culture devient drôle, enfin... Des choses comme ça, même si on en souffre. Tandis que l'appareil de l'état, au bout d'un moment... Hitler, bon c'est un clown, mais quand il tue des millions de personnes, ce clown on le regarde avec crainte et terreur quand même.

N. S. : Quels sont alors les enseignements que vous avez pu tirer de vos échecs avec la télévision ?

J.L.G. : Eh bien, c'est que nous sommes des gens de télévision qui n'avons pas le droit de travailler à la télévision. Donc, il faut travailler dans notre coin autrement, mais tenant compte de tout ça. Par exemple, si un film sur une grève est mauvais, voir qu'il est mauvais non pas parce que l'on s'est contenté de filmer un ouvrier qui parle, mais parce que ce film n'est pas fait à la télévision. Alors, qu'il soit fait par Eisenstein ou Michel-Ange ou un inconnu, peu importe, il est mauvais parce qu'il n'y a pas un bon rapport entre la production et la diffusion. La contradiction est trop grande.

N. S. : Et à votre avis, devant cette double contrainte, ou cette double détermination, politique et économique (car c'est de cela qu'il s'agit en fin de compte), que peut-on faire ?

J.L.G. : Eh bien, essayer d'avoir plus de temps pour faire moins de choses.

N. S. : Et où se situerait alors l'impact réel de ces films ?

J.L.G. : Ah mais on ne peut pas dire dès le départ. À un moment donné, on disait : « Bon on a envie de dire deux ou trois choses qu'on pense un peu... Si jamais des vedettes sont d'accord pour le faire, profitons des vedettes. Prenons des vedettes codées comme un peu de gauche, comme ça on trouvera un peu d'argent sur mon nom, et puis quand même on pourra nous, Gorin Godard, résoudre certains problèmes qu'on ne peut pas toujours résoudre en petit comité. Reprenons contact aussi avec la vie réelle qui est la vie réelle du cinéma tel qu'il se passe. »

N. S. : On peut donc supposer que vous seriez prêt à tenter une expérience semblable à celle de *Tout va bien* ?

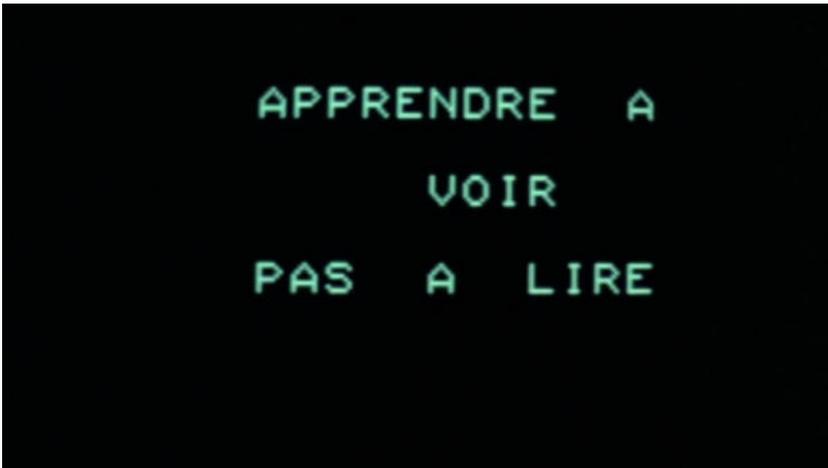
J.L.G. : Oui mais plus de la même manière. Car, ce qu'on voit aussi c'est qu'en 72, on a fait un film de 68. Et qu'en ayant de l'avance, on fabrique son propre retard aussi. Donc, il faut bouger chaque fois. Il faut avoir les moyens de contrôler un peu l'application. Tandis qu'avec *Tout va bien*, il n'y a eu aucune application. C'est Gaumont qui a appliqué pour nous. Et nous, on n'était pas de taille, même à se battre contre Gaumont. Donc c'était ça l'erreur... Mais c'était très intéressant. C'était très intéressant de quitter le rapport d'avant 68, le rapport avec des producteurs individualistes, comme le sont encore les trois quarts ou tous les cinéastes dans les pays d'Occident, de passer par les rapports avec l'état, qui me semblent justement les rapports qu'ont les cinéastes dit du « Tiers monde » où il n'y a pas de producteurs individuels, mais des fonctionnaires d'état. Et pour nous, être en liaison avec eux, c'est aussi avoir des rapports chez nous avec des fonctionnaires d'état, et par exemple être dans un rapport comme le sont les gens qui travaillent à la télévision française, à l'ORTF, qui est quand même la plus grande entreprise de documentaires et de fiction de France. Et dont le patron c'est l'État. Or, le patron c'est nous... Enfin ça pose les problèmes de manière plus intéressante. Après on peut revenir et reprendre le contact avec des producteurs individuels, mais se sentir quand même comme plus partie de l'état ou dans le Système. Se sentir dans le Système, mais mieux savoir ou mieux comprendre à quel levier, à quel branchement du Système on est, pour mieux faire ce qu'on envie de faire : être dans des rapports un peu plus réalistes avec nous-mêmes et ce qu'on fait. Qu'on n'imagine pas un scénario merveilleux, puis ensuite qu'on ne se plaigne pas qu'on n'ait pas assez d'argent, puis ensuite qu'on ne se plaigne pas que le film soit mal sorti... enfin qu'on rêve mais qu'on rêve plus réellement.

N. S. : Dans ce cas-là, toute réflexion sur le statut réel du public ou du spectateur est violée au point de départ.

J.L.G. : Elle est, dans le Système, quasiment violée puisque le cinéma d'état tel qu'il se produit en France par personnes de producteurs interposées (je pense que dans d'autres pays c'est différent, je ne peux pas dire, je ne connais pas) essaie de tout poser sauf la question du public. Même le Fatah, on leur a demandé, nous : « À qui allez-vous monter ce film ? » Ils disaient : « Aux masses ». Ou alors, ils disaient : « À tous les Palestiniens ». Alors, on demandait : « Où ? » Et alors là, ils ne savaient pas quoi répondre. Ils avaient un projecteur à eux, Donc on leur disait : « Soyons réalistes, comptons les projections comme vous comptez les munitions quand même. Vous avez un projecteur. En comptant une projection chaque jour (et c'est compter beaucoup) ça représente peut-être quatre mille personnes à la fin de l'année, vu les projections que vous pouvez organiser. Donc, décidons que nous faisons ce film pour quatre mille personnes. Mais, ça ne veut rien dire quatre mille personnes. Il faut joindre le temps à l'espace. Il faut dire quatre mille personnes pendant tant de temps. Que vous soyez Gaumont, mais Gaumont autrement. Mais vous ferez le même boulot que Gaumont sauf que Gaumont ce sera vous. Ce sera Gaumont du Fatah, ou Fatah Cinéma Service. Mais, si vous voulez le passer à Amman, on ne pourra pas le passer... » Ils disaient : « Comment ? Mais il n'y a pas de salles. Toutes les salles de Amman ne passent que des films américains, ou des films libanais, ou quelques productions égyptiennes, et puis sinon, c'est des films américains, c'est surtout du western. »

N. S. : Mais d'où venait donc la nécessité pour le Fatah, et pour vous-mêmes de faire ce film ?

J.L.G. : Mais c'est ce qu'on essayait de savoir ! Par eux la nôtre, on disait : « On vient poser un problème. Et c'est un problème de



← *Ici et ailleurs* (1976) de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville.

votre révolution. Car, ce n'est pas nous qui avons eu l'idée de la Révolution palestinienne. Nous on a à peine celle de la française. » C'est en ça que c'était très intéressant. Mais, c'était beaucoup trop théorique et dogmatique. Ce qui fait qu'on terrorise les gens ... comme ça. Aujourd'hui, on l'est peut-être un peu moins. On peut redire non pas les mêmes choses, mais un peu autrement, puis être plus souple, tout en pensant qu'il y avait des problèmes réels mais qui étaient mal traduits là-dedans.

N. S. : Qu'entendez-vous par « plus souple » ?

J.L.G. : Ben, plus souple c'est faire des choses... Pas dire à l'autre : « T'es con »... Filmer un plan de lui, le mettre avec un autre, lui amener et puis qu'il s'aperçoive qu'il a dit une connerie. Parce qu'on lui a montré. Comme un médecin quand il fait son boulot strictement de médecin. Il dépiste un truc puis on montre, puis on voit. C'est-à-dire voir. On s'aperçoit (mais ça, c'est des questions théoriques) qu'on ne voit plus, qu'on lit... On ne voit pas le Vietnam, on lit « Vietnam ». On n'a pas vu la Palestine, on a lu. C'est ce qui nous a frappé ici. Si on a mis quatre ans à faire ce film, c'est que quand même quand on est revenu ici, il a fallu trois ans pour le traduire... Nous, on ne sait pas l'arabe. On avait le choix entre des copains palestiniens et des traducteurs patentés de l'ONU. On a pris plutôt les copains palestiniens. Mais il fallait, pour traduire, parler de la France aussi. Et on n'est pas du tout d'accord sur la France. Nous, on est revenu avec des questions : mais, qu'est-ce que tu fais ici ? Pourquoi t'es pas là-bas ?... Sans vouloir accuser du tout, mais comprendre, car nous on n'est pas en exil. On est allés filmer des exilés. Toi, tu es exilé en France. Moi, je te ramène des images de ton pays, mais parle-moi du mien. Qu'est ce qui s'est passé pour toi ?... C'est très difficile ces trucs-là. En fait, pratiquement on n'a plus vu aucun Palestinien ici, parce que ça débouchait sur trop de choses : tout sautait, la remise en question de tout. Et les gens, nous y compris, ne sont pas prêts à tout remettre en question du jour au lendemain. Ce qui est tout à fait normal... Mais donc, il y a eu un silence forcé. Ce silence forcé, aujourd'hui où les films ont enfin été traduits, petit à petit, on écoute les plans, et on s'aperçoit que, bon, on savait qu'ils disaient ça, mais qu'on ne les a même pas écoutés. On s'aperçoit qu'on a coupé tout de suite, qu'on a dit : « guerre du peuple, machin + machin = révolution... » Pour dire un peu schématiquement. On a cru faire des additions, puis en fait on a soustrait sans se rendre compte. Puis, c'est le système dans lequel on est qui nous fait faire ces choses-là. Mais, on en fait partie du système. Hitler, il n'était pas tout seul. Il y a quand même eu 80 millions d'allemands qui l'ont élu tout à fait démocratiquement. À un moment donné, il faut bien parler autrement de ces choses-là.



N. S. : Mais ce Système sur lequel vous vous acharnez à votre manière et de votre point de vue de cinéaste, pensez-vous pouvoir le dépasser ?

↑ *Loin du Vietnam* (1967), film collectif

J.L.G. : Je ne sais pas. Moi, je reste là où je suis. J'ai envie de parler. Je vois que je parle mal. Je vois que pour faire quelque chose avec quelqu'un, à un moment donné, j'ai besoin de parler, et que, même faire, c'est de la communication. Car sinon, on peut rester collés ensemble à s'embrasser. Or, ce n'est pas qui se passe non plus. On a besoin à un certain moment, mais ce n'est pas ça qui se passe non plus.

N. S. : Quel est le référentiel que vous prenez comme point de départ pour critiquer un Système, pour vouloir le transformer ?

J.L.G. : Alors chercher à montrer, moi, là où je suis, comment je fais pour que quelqu'un puisse me dire soit : tu te trompes, soit : ah, tiens, ça ressemble ou c'est différent de là où je suis... Et qu'on ait des choses à se dire. Comment est-ce qu'on montre comment est-ce qu'on fait la cuisine ? Quand Lénine disait que la cuisinière pouvait être un chef d'état, il faut voir aussi ce qu'il y a derrière. C'est que la cuisinière sait expliquer comment on fait un plat. Un chef d'état ne sait pas... Enfin, à part Mao et deux ou trois autres... Lénine. Les chefs d'état ne savent pas expliquer aux autres comment faire de la politique. Et du reste, ces deux-là, ils ont toujours dit que c'est tout le monde qui fait la politique. Il y a de la politique partout et nulle part... Nous alors, tout ce qu'on veut dire sur la Palestine, quatre ans après, c'est dire : « On n'a pas regardé ces plans-là. On ne les a pas écoutés. Et on a fait comme tout le monde. » On a « monté ». On a fait du cinéma classique. Alors aujourd'hui, vu que les événements ont démonté, montrons ce démontage, et montrons comment on peut enfin écouter ça. Et ça avait été suffisamment bien filmé. Parce qu'on avait quand même, après Mai, un peu réfléchi. On s'était bagarré avec le Service de l'Information du Fatah qui nous disait : « Mais vous êtes des gens impossibles. Vous ne voulez rien voir. Vous voulez parler. Qu'est-ce que ça veut dire ? » C'était trop compliqué pour eux...

Il fallait filmer des *achbals* qui faisaient de l'entraînement, puis ensuite, filmer autre chose, puis mettre « Vive la Révolution ». Déjà nous, on ne voulait pas faire ça. Mais on ne savait pas quoi faire d'autre... Alors les plans qu'on avait filmés, finalement aujourd'hui, sont comme des espèces de révélateurs. Ce sont des espèces de

plaques de radio qui montrent bien la maladie, mais pour peu que l'on fasse le point dessus. Si vous voulez, la plaque est là. Elle a bien été exposée. Ce qu'on ne sait pas en faire, c'est réfléchir dessus, et c'est juste ce qu'on dit. On voit un plan où nous, on était prêts à dire : « Un groupe de *fedayins* fait son autocritique après avoir passé le Jourdain ». Et parler de l'autocritique : « Les masses appliquent la théorie léniniste de l'autocritique »... que sais-je ? ... Des trucs comme ça.

N. S. : Vous me semblez toujours d'accord avec cette théorie que vous énonciez il y déjà plus de dix ans, comme quoi vous avez découvert la vie par et dans le cinéma. Peut-on dire alors que vous avez rencontré, de la même façon, le problème palestinien ?

J.L.G. : Moi j'ai toujours dit ce que je continue de dire. Le monde du cinéma s'est agrandi au monde de la télévision. Et la meilleur preuve c'est que le cinéma est devenu carrément pornographique, mais ouvertement sans que ça gêne personne. C'est pour moi une image du monde occidental... Les biologistes étudient toujours des virus et des microbes, c'est-à-dire ce qui pourrait aussi pour étudier la vie. La vie est tout autant dans les microbes que dans les non-microbes. Le cinéma c'est pareil, tout est pourri, et il y a cette espèce de pourriture qui remonte à la surface. De ce point de vue c'est très intéressant. Car vous trouvez dans un petit champ d'activité tous les rapports sociaux et humains qu'il y a sur une plus large échelle ou qui sont plus dilués ailleurs. Là vous les trouvez extrêmement concentrés sur un tout petit périmètre. En France, sur les cent mètres carrés des Champs-Élysées vous trouvez la finance, la technique, les acteurs, les figurants, le salaire, le syndicat... Vous trouvez tout ça immédiatement. C'est comme s'il y avait une espèce d'agrandissement de la socialisation des rapports humains. Le cinéma étant la plaque photographique qui permet de plus les voir d'un seul coup dans le cinéma que dans l'automobile, le textile, les rapports familiaux. Vous avez tout ça dans l'activité cinématographique. Ce n'est pas par hasard en français que ça s'appelle tout simplement Production, Distribution et Exploitation ou Consommation. Mais ils prennent même le mot Exploitation. Je me souviens d'un exploitant à qui je disais : « Mais voyez, vous êtes un exploiteur ! » Alors il me disait : « Ah non ! Pas exploiteur, mais exploitant ». Quelle différence ?! ... Moi je suis venu d'une grande famille protestante franco-suisse. J'ai quitté ma famille à vingt ans. Dans ce mouvement anarchiste qui fait que les jeunes quittent leurs familles, et que les jeunes de familles riches ont à la fois l'avantage et le désavantage sur les plus pauvres de pouvoir quitter leurs familles plus vite. Alors à la fois, ils prennent de l'avance, mais leur avance étant dans un milieu qui a du retard, fait qu'ils ne savent pas quoi en faire. Petit à petit, il m'est venu à l'idée de faire du cinéma. Je ne sais pas pourquoi ni comment et je m'en fiche. Donc au bout de dix ans j'ai fait du cinéma. Je peux dire que je n'ai réussi qu'au bout de dix ans. Et encore aujourd'hui, un jeune cinéaste est un type de trente ans, un jeune nageur est un type de quinze ans, un jeune révolutionnaire est peut-être un type de dix ans, mais un jeune cinéaste est un type de trente ans. Et du reste on parle de « vieux films » au bout de trois ans alors que les « vieux livres » il faut deux cents ans. Mais tout ça montre que l'image a fait un raccourci formidable par rapport à tout le reste. Elle a rejoint Gutenberg à toute vitesse.

Nourredine Saïl : Parlons un peu plus concrètement. Par exemple pour un jeune cinéaste révolutionnaire français...

J.L.G. : Oui, mais je n'emploierais plus ces mots-là.

N. S. : Alors qu'est-ce que vous emploieriez comme mot pour éviter, disons, un certain folklore ?



↑ *Vent d'est* (1970) du Groupe Dziga Vertov

J.L.G. : Ben, rien ! Plus de mot. Ne plus dire : « Je veux faire tel film », mais le montrer. Alors, si je ne peux pas le montrer, je peux dire ce que je veux faire pour le montrer. Je peux dire : « Je veux telle machine pour faire ça », ou « je veux telle personne », ou bien « je veux que telle personne travaille comme ça »... C'est à-dire, chaque fois montrer.

N. S. : **Oui, mais ce sera toujours sur votre pratique qu'on essaiera de vous juger de toutes les manières. Moi, si je dis que Godard est un cinéaste révolutionnaire, c'est en tant que critique...**

J.L.G. : Mais ça n'a aucun intérêt.

N. S. : **Pour vous peut-être, ça n'a pas d'intérêt...**

J.L.G. : Mettons que vous jugez que le film qu'on a fait sur la Palestine est révolutionnaire. Ça n'a aucun intérêt. Ce qu'il faut dire, ce qu'il y a d'intéressant c'est que telles choses ont été mises en face de telles choses et que ceux qui ont fait ça sont des gens qui viennent de là et qui ont eu telle, telle qu'on la raconte histoire. Voilà. Sinon, on ne se dit rien, et on s'insulte en disant : « Ce film est révolutionnaire » ou « Il ne l'est pas ». Mais on n'en sait rien... Mais je trouve que tous les films sont nazis aujourd'hui, plus que jamais.

N. S. : **En quoi seraient-ils nazis ?**

J.L.G. : Mais j'avais envie de faire une page de publicité dans *Le Monde*. On verrait Hitler assez joyeux qui dit : « Les affaires reprennent... » Ils sont nazis parce qu'il y a un aplatissement total. Moi je vais essayer de faire un petit film sur le fascisme dit ordinaire, mais dans la mesure où je parlerais *de*, si vous voulez.

N. S. : **Vous avez déjà fait ça pratiquement pour le Vietnam dans *Loin du Vietnam*.**

J.L.G. : Oui, mais le pousser plus loin. Puis on est trop seuls. Et puis alors là, il y a un ennui c'est que « Godard », bon, c'est mon nom. Mais vu ce que j'ai fait, que je ne peux pas renier du tout, mais que je n'ai pas très bien fait, ce nom est devenu autre chose. C'est ça que je trouve intéressant aujourd'hui. Je ne suis pas contre la vedette, même, je suis contre plutôt telle vedette. Je ne suis pas contre un Président de la République en France, mais je suis contre le fait que ce président fait sa présidence comme ça plutôt qu'autrement. Dans

cent ans, dans deux cents ans, on verra. On arrivera peut-être à quelque chose. Je ne sais pas. Je préfère ne pas opposer *vérité* à *mensonge*, mais dire : « Tout le monde dit la vérité ». « Pompidou a dit la vérité, mais cette vérité a telles inconvénients ». Donc, je suis contre cette vérité-là, pour une autre vérité.

N. S. : Vous seriez donc pour une sorte de relativisme montagnien si j'ose dire.

J.L.G. : Non. Pour employer le mot « dialectique » mais sans prononcer ce mot-là, il faut dire trois choses chaque fois. Dire deux choses pour pouvoir en dire une troisième. Mais ne pas se bloquer soit à gauche soit à droite, soit au noir soit au blanc, soit au tout soit au rien, soit ici soit ailleurs.

N. S. : C'est en fin de compte une position typiquement anarchisante...

J.L.G. : Non, c'est la position... marxiste. Il faut être là, là et là. Il y a la philosophie allemande. Il y a l'économie anglaise, puis il y a le socialisme français. Et ça donne la Commune.

N. S. : Mais le marxisme repose bien sur une théorie politique, développe une certaine vision idéologique globale et débouche enfin sur l'explication de cette théorie et de cette vision dans un moment de la progression historique : la dictature du prolétariat.

J.L.G. : Les marxistes... oui. Mais Marx et Engels n'ont jamais été dogmatiques. Ce sont les traducteurs, après.

N. S. : À moins que l'on considère Mao et Lénine comme de simples traducteurs...

J.L.G. : Effectivement, il y a traducteur et traducteur. Et Lénine et Mao ont traduit et ont écrits d'autres textes. Il y a toute l'histoire de l'internationale qui n'a jamais été dite. Et la grande différence avec Gorin, ce dont on discutait, c'est que lui a un papa qui était trotskyste à l'époque, qui ne l'est plus ou qui n'a plus l'occasion de l'être, qui vit sa petite vie... C'est-à-dire que Gorin a eu une enfance de parents militants, si vous voulez. Moi j'ai eu une enfance de banquiers protestants. Mais, à un moment donné, aujourd'hui, je suis plus débarrassé de la famille, peut-être même trop, que lui lorsqu'il a fait *Tout va bien*, vraiment, les premières personnes à qui il l'a montré c'est sa famille. Et il était paniqué par ça... Et c'est ça que j'appelle, disons, « papa Capital » et « maman Internationale »... L'histoire de la mère-patrie, par exemple chez les Arabes, ça c'est un mot qui revient souvent, la fameuse mère-patrie. Et ce sont les Palestiniens : la sexualité, mère-patrie et la terre, le lyrisme... Il y a beaucoup de choses à faire sur eux. Moi je pense que le film, justement, après avoir monté qu'on n'a pas su écouter, il indique qu'il faut écouter, et puis après on peut dire : « Eh bien, si on savait écouter, si on en savait un peu plus long et qu'on était moins seuls, on pourrait faire des films sur tel sujet ». Mais on en montre juste une image, ou on en fait juste un son... C'est-à-dire un film d'enquête et documentaire. C'est un film qui serait intéressant à la télévision. Mais la télévision, on n'a pas le droit d'y être.

N. S. : Alors dans ce cas, quelle serait la position la plus judicieuse par rapport à la campagne présidentielle en France, pour parler concrètement ?

J.L.G. : Ah, moi ce n'est pas mon problème. Je suis étranger en France. Je veux dire que moi je ne puis résoudre le problème. C'est ce que j'ai fait trop longtemps. Je ne peux pas me mettre au coin d'une table et dire : « Les Vietnamiens ont eu raison de faire ça. C'est ça qu'il fallait faire. Les Palestiniens ont raison... » je peux écouter, regarder. Mais je ne peux pas dire : « Il aurait fallu traverser le Canal au bout de deux jours... » ou bien « Il aurait fallu tenir deux jours de plus ». Je n'ai pas six cents tanks à ma disposition et le pouvoir de me

faire obéir, si je veux lancer six cents tanks ou pas. Donc, en parler n'est pas intéressant. Je peux regarder ce qu'on fait, ce que j'entends à travers le traitement de l'information de ceux qui ont le pouvoir. Moi j'ai le pouvoir de mettre deux micros là, en face de vous, de faire du mixage ou de ne pas en faire, d'emprunter tant d'argent, de baiser tel jour avec ma copine, enfin j'ai ces pouvoirs-là. Je peux tout à fait parler de la traversée du Canal, mais je ne veux plus en parler comme les stratèges du Café du Commerce – ce qui est la politique telle qu'on la fait encore les trois quarts du temps partout. Alors je ne veux pas le dire, car finalement je me paye de mots. Et ces mots sont gratuits. Le langage est gratuit. On se pave beaucoup avec les mots. Ce qu'il faudrait, c'est mieux faire le rapport.

N. S. : Dans ce cas-là, comment évaluez-vous ce qu'on appelle actuellement les cinémas militants qui ont pris naissance un peu partout ? *La Hora de los Hornos* (Fernando Solanas, 1968) par exemple.

J.L.G. : Il n'y a pas de règle... Moi je parle de ce que je connais. Je dis que les trois quarts des films dit militants qui ont été en France ne sont pas intéressants. Pourquoi ? Parce qu'ils ont été conçus pour une distribution type ORTF, mais dans la pratique ils ne sont pas passés à l'ORTF, parce que l'ORTF ne fait pas ces films. Dans ces films-là, vu qu'ils ne pouvaient pas être diffusés selon leur logique, n'avaient pas à être faits comme ça. Ils avaient à être faits autrement. Il y en a certains par contre, par exemple un film récent sur Lip qui est pour moi tout aussi « mauvais » mais ce n'est pas ça l'intéressant, l'intéressant c'est qu'il puisse être diffusé. Pourquoi ? Parce que le but même de Lip, dès le départ, a été d'élargir l'information. Ils ont fait la grève pour informer les gens qu'ils faisaient une grève. À ce moment-là, le film a été vu. Il y a eu cent copies d'un film de Lip. Il y avait un rapport réel entre la diffusion et la production. Par un rapport d'un à un million, mais un rapport peut-être d'un à dix. Tandis que pour les autres films, il y a un rapport, en fait, d'un à un million. On fait un film comme *La Hora de los Hornos* et puis on le pense comme devant se diffuser nationalement. Ce n'est pas vrai du tout. Ce n'est pas diffusable nationalement... La seule chose diffusable à l'échelle nationale, en fait, c'est les télévisions ou les journaux à grand tirage.

N. S. : Ce sont les appareils d'État, on y revient.

J.L.G. : Oui, ce sont les appareils d'État, mais qui diffusent, en fait, à vingt millions d'exemplaires des choses qui n'intéressent que trois personnes. Les trois personnes qui ont le pouvoir. Il y a une disproportion énorme. Et les films militants, ils renversent ça, et avec la diffusion en moins.

N. S. : Mais vous justifiez par-là les films militants, puisque d'après ce que vous venez de dire, on voit bien que les appareils d'État déterminent et modèlent le public.

J.L.G. : Je ne sais pas. Moi je veux donner des petits trucs, et je ne veux pas les relier encore. Ne pas dire *donc* et *par conséquent*, ce qui implique tout un système... Je ne vais pas à une manifestation pour le Chili parce que j'ai peur de me faire taper dessus par les flics. Or, j'ai envie de taper un flic, et je pense que la seule manière que j'ai de manifester ma solidarité avec le Chili, c'est de prendre un flic, courageusement ou pas, dans le dos ou pas, peu importe, et en tapant dessus dire « Voilà, à cause de Pinochet » ou « Vengeance », n'importe quoi. Et je te tape dessus. Parce que de manifester avec plaisir ma solidarité... C'est tout ce que je sais faire. Et c'est tout ce que j'ai envie de faire. Or, justement je ne peux pas, je ne peux même pas faire ça, car les deux mille personnes qui appellent à manifester pour le Chili, qui sont, à mon avis, dans le même cas que moi, qui ont envie de casser des flics, exactement comme les flics ont envie de les casser, ces deux personnes ne le disent pas, les flics au moins le disent. Je me fous d'être traité d'ignoble. Oui je suis un ignoble type

quand je me bats contre un flic. Je n'en n'ai rien à ficher... Ça m'est égal, ce n'est pas là le problème. Ce qui me gêne c'est que les slogans ne soient pas « Nous voulons casser du flic pour manifester notre solidarité au Chili », ça aurait une puissance formidable. Moi j'aurais peur, mas je me sentirais soutenu par d'autres. Et j'aurais envie d'y aller... Mais si c'est pour dire « L'héroïque peuple vaincra », j'ai une trouille terrible. Et quand je vois que les gens n'ont pas la trouille comme ça, ce n'est pas vrai qu'aujourd'hui une phrase comme ça soutient de cette manière-là. Pas en France en tout cas, ou pas comme ça. Et c'est ça ce qui ne va pas, et qui fait qu'on est chaque fois baisé alors qu'on n'a pas envie de l'être.

Le Petit Soldat (1963) de Jean-Luc Godard
↓



N. S. : Et cette publicité d'obscurantiste politique que l'on vous fait ?

J.L.G. : Oui mais c'est vrai. Maintenant je sais mieux qu'on est au temps des ténèbres.

N. S. : « Obscurantiste », ce n'est pas seulement « obscur ».

J.L.G. : Bon parce que aussi j'avais trop de trucs dans la tête... Je ne sais pas moi, j'ai découvert la guerre d'Algérie quand j'ai fait du cinéma à trente et un ans, et si je n'avais pas fait de cinéma je ne l'aurais pas découvert. Mais je vois que ceux qui l'avaient découverte avant, ils en sont toujours au même point... Oui j'ai fait *Le Petit Soldat*. Oui c'est un film fasciste, mais c'était un film qui sortait du fascisme. Je ne savais pas le dire à l'époque. Aujourd'hui je le « défends ». C'est un film intéressant dans la mesure où il cherchait à se libérer du fascisme. De l'accuser d'« être » fasciste, ça ne veut rien dire. Il faut dire des trucs très précis : entrer, sortir, pousser, appuyer... Aujourd'hui, on voit, quinze ans après, des films qui n'en sont pas sortis, qui y rentrent au contraire. On voit *Lacombe Lucien* qui y rentre... Malle est un individu du même type que moi, sauf que lui, il a une fortune héritée comme les Malle font partie de ces milles qui ont volé leur argent au clergé à l'époque de la Révolution française, il est milliardaire. Ce n'était déjà pas le même problème que moi, il n'a jamais eu des problèmes d'argent. Moi j'ai toujours eu des problèmes d'argent, même pour tourner des films. Et j'en ai eu très peu d'argent. Je suis le seul à avoir accepté d'en avoir très peu. Et ce fait-là a fait que ça s'est passé autrement. Bon, oui pour *Le Petit Soldat*, pour *À bout de souffle* aussi. Je commence à comprendre. Ce qui m'indignait à l'époque quand ils disaient que c'était un film fasciste. Je comprends, mais je trouve qu'ils n'ont pas fait l'effort d'essayer d'aider vraiment, de voir qu'effectivement c'est un film qui sortait du fascisme : fascisme de mon milieu, fascisme du cinéma, répercutant etc... Et aujourd'hui, on y rentre à plein. Que ce soit *Lacombe Lucien*, ou *Les Valseuses* pour moi, c'est absolument pareil. C'est des films

qui me terrifient. J'ai peur quand je vois ça. Si je vois la personne qui l'a fait, je pense que je lui foutrais sur la gueule... Parce qu'on se dit c'est désespérant. Alors moi je suis ravi par exemple des trucs de pétrole. C'est un autre genre de folie. Eh bien au moins qu'on change de folie... Mitterrand ? Très bien. Pour moi c'est du pareil au même. Mais, je ne sais pas, il y aura peut-être un vague autre genre de folie. Encore que je n'y croie pas en France. Justement, le pétrole je trouve ça vraiment bien, parce que l'Europe se désunit, et les Arabes sont arrivés plus vite à une unité... de type européen d'ailleurs. Mais ce qui est plus intéressant c'est que ça soit eux, pas nous... Le type que je trouve un peu bien et que j'aime assez, comme ça, abstraitement, c'est parce qu'il parle plutôt de pétrole, comme ça, et puis, il pense à son local, à son atelier qui est l'Algérie. Je le trouve plus sérieux. Enfin « sérieux » il vaut mieux ne pas dire ça. Parce que je devrais dire « plus fou », si vous voulez. Mais je préfère ici « sérieux »... C'est comme opposer « normal » à « fou », non ? Moi, je préfère dire « je suis fou, malade, fasciste ». Puis j'aimerais le dire autrement...

La question du Pouvoir. On dit : « À bas le Pouvoir ! » Mais ce n'est pas vrai. Tu as le pouvoir, le donner à manger à ton enfant... Alors on dit : arrête, ce que j'aime bien les films, si vous voulez. Mais il n'y a plus moyen d'en faire. Ou très, très peu. Donc faisons plus lentement moins de films, un peu plus parce qu'il n'y en a pas assez qui en font. Si c'est un peu moins, on montrera qu'on peut en faire plus... Que je peux faire facilement huit films par an qui sont beaucoup plus simples et plus relaxes qu'avant (trois films, péniblement, en étant essoufflé...). Enfin, des tas de choses comme ça. Moi je trouve que le film est encore intéressant. Bon, d'abord c'est, plus que jamais, l'époque de l'audio-visuel. Il n'y a ni son ni image, ou que le son sert à effacer l'image, et que dans tout ça il y a le texte... Les Chinois, ce qui les a beaucoup aidés, je pense, c'est les idéogrammes qui constituent une langue non pas à sens direct mais aussi à images. Par malheur, les Arabes en sont encore loin. L'arabe littéraire, la langue des mandarins est encore la langue de ceux qui ont le pouvoir. Les Chinois, vers 15 ou 17, ils ont fait une espèce de première révolution qui a été contre la langue mandarinale enfin. Et ça a été leur force, surtout que c'était inconnu. À l'époque du prolétariat. Eux, ils sont partis sur les textes. Ils ont dit : « Il ne faut plus écrire... », je ne sais pas moi. Mais ça venait du fait que c'était une langue à images et que ça les aide beaucoup parce que pour faire un jeu de mots si vous voulez ça tombe sous le sens mais on ne s'en relève pas. Depuis longtemps que la révolution tombe sous le sens elle ne s'en relève pas. Et des gens comme Sartre ou comme ça sont alors pour moi – quel que soit leur courage politique, leur côté sympathique – des criminels. Pour moi, les criminels c'est ceux qui traitent l'Information. Pas ceux qui la fabriquent. Est criminelle la partie en moi, non pas qui fabrique, non pas qui reçoit, mais la partie qui traite. Est criminel non pas le type qui assassine ou qui fait un acte terroriste mettons, n'est pas criminel celui qui dit : « Quelle horreur que ce crime terroriste ! » Est criminel le journaliste qui véhicule l'information de telle manière que à l'arrivée le type sera renforcé dans son fascisme, et au départ l'autre sera renforcé dans sa naïveté, ou autre chose, et que l'un et l'autre ne se rejoindront pas, et qu'il y aura toujours soit l'un soit l'autre... Sont criminels non pas les types qui veulent s'emparer des otages à Munich, mais ces mêmes types quand ils parlent à la télévision de la manière dont ils ont parlé. Et ne sont plus criminels ces mêmes types quand ils exécutent froidement – et la mort dans l'âme aussi – et eux-mêmes et les otages.

N. S. : C'est donc au niveau de l'occultation ou de la justification idéologique que vous repérez et situez le crime ?

J.L.G. : Moi, j'aime mieux dire : *traitement de l'information*, car je vois que dans l'audio-visuel, c'est ce qu'on interdit. On permet de tourner, on permet d'enregistrer. Les moyens, du reste, se multiplient.

On permet de reproduire, de réenregistrer, de diffuser même, mais on ne permet pas de traiter. Ce qui fait qu'on recopie... Dans le petit film le fascisme qu'on fera il y aura tout un chapitre sur la stéréo. On dira que c'est une des grandes victoires d'Hitler. C'est la grande vogue de la stéréo au sens de la copie du parallèle...

N. SAIL : À un niveau beaucoup plus simple, quel rôle accordez-vous à la critique de cinéma ?

J.L.G. : Pour employer le mot classique, je dirais qu'elle est en dessous de zéro. Elle n'existe pas. Alors que, à mon avis, une revue de cinéma est beaucoup plus intéressante. Mais au niveau de la diapositive, des montages de photos, des choses comme ça... Mais parce que c'est des cinéphiles. Comme d'autres sont... Je ne sais pas quelle maladie se termine par – phile... Ils répètent, comme les amateurs de musique. Il y a quelque chose en nous qui aime répéter. Répétition et différence ne sont pas des termes philosophiques, c'est des termes de biologie, enfin... mais pas comme ça, je ne peux plus dire : « Je suis contre la répétition », ou « Je suis contre la différence. » Pas comme ça se fait... Moi aussi j'aime chanter un air. Ce n'est pas ça du tout.

N. S. : Vous avez été critique vous-même et je voulais surtout vous demander ce que vous pensez du statut actuel de la critique.

J.L.G. : Eh bien je pense qu'il est le zéro, plus qu'absolu. Partout, il y a que les gens ne parlent pas de ce qu'ils font. Les trois quarts des critiques disons qu'ils font comme les vieux critiques de théâtre. Ils ne voient même pas le rapport qu'ils ont à un spectateur dans la salle, c'est de ne pas payer. En France du moins. Ailleurs, c'est peut-être autre chose. Si vous voulez, moi je parle de l'endroit où je suis et j'estime que mon discours n'est pas global. Mon discours est particulier. Je peux vous dire des choses sur les Arabes. Mais pourquoi ? Parce que j'ai fait un film dans un pays arabe, et puis de temps en temps je vais passer des vacances dans un petit village au sud de la Tunisie... Bon voilà. Puis j'aime bien. Je ne sais pas. Il y a des choses que j'aime comme ça à priori. Mais le Canada, je ne peux rien vous dire. J'aime mieux parler de ce que je fais, puis je demande aux gens : « Que fais-tu ? », puis on voit très vite qu'on n'a rien à faire ensemble. Puis on n'en est pas forcément malheureux, ou bien on peut en être malheureux car on se dit : « Ben, on aimerait bien, mais on ne peut pas ». Mais, il ne faut pas être malheureux de ça.

N. S. : Vous semblez donc rejeter toute théorie « globalisante ».

J.L.G. : On fait trop de discours globaux. Et moi il m'est tombé sur la tête parce que j'en faisais un, d'une certaine manière et c'est le premier truc que j'ai appris de Mai 68. J'ai réappris un langage, mais je me suis aperçu qu'il était encore plus global et qu'il ne correspondait pas aux changements que moi je voulais avoir, même dans l'endroit où j'étais. Mais j'étais très content, parce que moi je suis curieux. Et plus d'autres gens ont fait des choses pour eux que moi je n'avais plus à faire, enfin. Et maintenant, ça me redonne envie de faire d'autres choses... Les trois quarts des gens n'ont pas d'idées pour faire des films. Quels films faire ? Il y en a peut-être dans d'autres pays, mais en France, vraiment ! Aux États-Unis non plus. Disons dans le monde occidental. Quant au Tiers-monde, il y a très peu de films parce qu'il dire quand qu'il y a le problème de la diffusion... À part l'Algérie peut-être, un ou deux pays mais qui ont des problèmes. Et puis, ils font de la coproduction. Et puis, il faut voir ce que c'est. Le cinéma est très séparé de la télévision alors que je pense que l'originalité de la production d'Informations visuelles et sonores c'est que ça soit groupé, que ça fasse partie de la même chose qu'un type qui fait un film, qui met six mois à faire un

documentaire, qu'il soit aussi astreint et qu'il ait aussi le désir d'avoir à parler cinq minutes tous les soirs à la télévision.

N. S. : Mais on retourne à l'appareil idéologique d'État...

J.L.G. : Oui, mais je suis d'accord. Tout ne se fait pas en un jour.

Merci à Zakaria Rady de nous avoir fourni une transcription de ce texte, conservé par les soins d'Abdelwahed Albouaychi. (Le titre a été ajouté et la transcription légèrement revue).



LAURE PORTIER

LE SOUFFLE AU CORPS - À PROPOS DE SOY LIBRE

propos recueillis par **Romain Lefebvre**

La découverte de *Soy Libre* à Lussas avait laissé l'impression vive et rare d'un geste à la fois nerveux et réfléchi, capable de réduire le cinéma à l'os tout en affirmant une structure à même de « régler » le regard du spectateur sur le personnage. En tournant sa caméra vers son frère Arnaud, Laure Portier livre un film intime, mais qui a supposé la mise en récit de près de quinze années de vie. Nous avons ainsi voulu l'interroger sur l'écriture du projet, sur la manière dont une sœur et un frère s'associent pour devenir filmeuse et filmé. Mais également sur le partage de la mise en scène, puisqu'Arnaud apparaît particulièrement actif et prend en charge une partie des images en se filmant lui-même lorsqu'il est à l'étranger. Comment ça travaille fraternellement entre la vie et le cinéma, en somme. Mais aussi entre *Soy Libre* et le film précédent, *Dans l'oeil du chien* (2018), dans lequel Laure Portier filmait sa grand-mère, et où Arnaud faisait sa première apparition.

Romain Lefebvre

NB : Retrouvez [ici](#) notre texte sur *Soy Libre*, dans le compte-rendu des États Généraux du documentaire de Lussas.



← *Soy Libre* (2022), Laure Portier

Débordements : Le film se construit à partir d'une relation qui lui préexiste, et on a l'impression que son déroulé était forcément difficile à prévoir, qu'il a dû s'écrire en suivant l'évolution d'Arnaud. En même temps il ne s'est sans doute pas fait du jour au lendemain : on voit notamment au générique qu'il a reçu une aide avant réalisation, ce qui suppose d'avoir déposé un dossier. Donc comment s'est développée l'idée ?

Laure Portier : Avant d'avoir la maturité, de savoir comment on réalise un film, il y avait le désir de faire du cinéma... En 2005 je suis à l'Insas, et j'emprunte une caméra à l'école pour mes premières vacances, celles de la Toussaint. Je suis partie dans ma ville natale où j'ai retrouvé mon frère qui à ce moment-là devait passer devant le juge des enfants. Je voulais déjà qu'un jour on fasse du cinéma ensemble mais sans savoir exactement quel rôle chacun allait jouer. Puis en 2012, j'ai affirmé ce que je voulais faire : j'ai évidemment fini l'école et quand je vais le trouver à la sortie de prison je lui dis « on va le faire ce film ensemble ».

Entre temps je l'avais emmené sur des plateaux de tournages étudiants, mais ça ne l'intéressait pas. Il y a d'une part une question de milieu, et le fait que le rapport au faire, au labeur, qui personnellement me structure ne lui apporte rien à lui. Mais en 2012 il y a une sorte d'urgence, du fait qu'il sorte de prison et qu'il ne s'engage dans rien qui ne soit valable à mes yeux. J'ai donc en même temps demandé qu'il s'engage auprès de moi et moi auprès de lui. Mais j'ai besoin de gagner en légitimité, et je me mets à écrire, je dépose des dossiers en commissions : la première en Belgique, puis très vite au CNC en aide à l'écriture. Ensuite je trouve une production, ce qui mène à l'avance sur recette. J'avance au fur et à mesure, chaque année je suis soit en train d'écrire soit en train de tourner. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, c'est un film très écrit. L'avance sur recette demande un scénario, avec la question de savoir si le film sera faisable ou pas, et je pense que la version papier et la version montée sont assez proches. À la fin du film il y a ce dessin avec la scène de repas : je lui ai demandé de le faire en 2014.

D : La plupart des images du film sont datées d'avant 2016 ?

LP : Oui, ce qui arrive après 2016 ce sont ses images à lui. Enfin on continue de tourner après, mais des choses non montées.

D : Les dessins interviennent à plusieurs reprises. Il y avait dès l'écriture l'idée qu'ils serviraient à structurer le récit ou c'est venu plus tardivement ?

LP : C'était déjà sûr. Il y a un désir de grande sœur de mettre en avant le savoir-faire de mon petit frère, mais il y a aussi la manière de dessiner et le contenu brutal qui expriment son intériorité, sa manière de poser un œil sur sa propre vie. Quelque part il a trouvé dans le dessin ce que j'ai trouvé dans le cinéma.

D : Quand Arnaud parle de Sarkozy au début, on se situe à quel moment ?

LP : En 2005, c'est quand Sarkozy est ministre de l'Intérieur et parle de kärcher.

D : Est-ce qu'il était toujours clair que les images étaient destinées à un film quand vous filmiez ? À quel point vous en avez discuté ?

LP : C'était très clair. Le film était un projet commun, c'est un travail. Je lui disais ce qui m'intéressait, il regardait beaucoup les rushes aussi. Je lui ai même fait lire le dossier, mais là je me suis rendue compte que j'avais fait une bêtise. Il y a avait quelque chose de violent avec les mots, comme si un chirurgien donnait le mode d'emploi avant d'ouvrir un ventre... Il ne l'a pas bien pris du tout. C'était une erreur de novice. Sinon je pense que c'est assez clair

quand on voit le film qu'il avait son mot à dire. Il y a aussi quelque chose de propre à sa génération : il m'a fallu X années d'études de cinéma pour réussir à comprendre quelques principes du montage et les fondamentaux, lui a 8 ans de moins que moi et j'ai l'impression qu'il mesure intuitivement comment on associe une image à un autre.

Soy Libre (2022), Laure Portier



D : Sa réaction à la lecture du dossier est intéressante et renvoie à une question de base du documentaire. C'est un membre de votre famille, mais à partir du moment où vous faites un film il devient un personnage, vous l'offrez au regard des autres avec le risque d'en faire un « cas » aux yeux de certains spectateur. Est-ce que vous aviez dès le départ le souci de bien régler le rapport au personnage, peut-être de maintenir la spontanéité de votre relation tout en prenant garde à le préserver, lui ménager un espace à lui ?

LP : Je n'articule pas tout à fait les choses de cette manière. Mais le point de départ c'est une volonté de venger mon frère. Avec ma construction sociale, mes études, je n'avais pas de problème à prendre la parole, à utiliser une caméra, alors que c'était un gros problème pour lui d'entrer dans un théâtre, même un cinéma. Quand je filme mon frère il y a un acte de vengeance, un « j'ai quelque chose à vous dire » qui vient faire autorité sur le spectateur.

Mais j'ai toujours protégé mon frère : la seule personne qui puisse le malmener c'est moi, pas le spectateur, qui aura toujours tort. Quand je filme des gens que j'aime, il est évident que je les protégerai plus que je me protège. Dans ce film-ci ou le précédent il a fallu construire mon personnage au montage, et il y a des moments où ce n'est pas agréable, ou je me dis que je ne veux pas de cette place-là. Pourtant je l'accepte parce que ça nourrit le film et ça protège l'autre.

D : La scène où on voit Arnaud boxer tandis que sa voix intervient en off en prévoyant à l'avance les commentaires de spectateurs à propos de sa violence permet d'annuler le risque qu'on prenne facilement le personnage de haut. Comment est venu ce moment ? Est-ce qu'il y avait d'emblée l'idée que le personnage pourrait parfois prendre les commandes ?

LP : Cette séquence-là n'était pas écrite, mais par contre le fait qu'il s'interroge sur le regard du spectateur, qu'il n'avait pas confiance

en ce regard, était écrit. C'est quelque chose qui s'est souvent joué : « toi tu me filmes et j'ai confiance en toi, mais qui est l'autre qui va être dans la salle de cinéma, puisque moi je n'y vais pas ? » C'est quelque chose qu'il a beaucoup interrogé sous différentes formes. À ce moment-là il était plutôt dans l'agressivité parce que je l'agace en questionnant la violence, ce qui est récurrent dans le regard que je pose sur lui et qui le met dans l'inconfort. Je pense qu'il répercute sur le spectateur ce qu'il trouve vicieux chez moi.

D : Une force du film tient à la relation filmeuse-filmé. Votre relation familiale apporte une proximité mais aussi un côté brut et irrévérencieux. Vous parliez de votre propre place et de votre personnage, et il y a des moments où vous ne méngez pas Arnaud : je pense à la scène où il n'arrive pas à démarrer un scooter. Il y a de l'amour mais on n'est pas face à la position qui consisterait à créer un petit cocon pour le personnage. Et vous-mêmes êtes parfois remise à votre place, par exemple quand Arnaud remarque que vous n'avez pas l'habitude de courir. Vous aviez le désir de marquer les différences entre vous aussi ?

LP : J'avais vocation à jouer la grande sœur, et à travers le film à créer un cadre ou un mouvement pour Arnaud. Mon but c'était quand même qu'il devienne un homme bien... Mais c'est là où il me remet à ma place, comme un ado le ferait dans une relation plus parentale, en disant « attends, tu sais quoi, je vais pas répondre à ce que tu attends de moi ». Si je devais écrire son histoire, le film serait beaucoup moins intéressant : je voulais qu'il aille à l'école, je voulais qu'il ait une vie plus calme et lui me fait comprendre que c'est des valeurs quasi-bourgeoises et sécurisantes, qu'il est déjà quelqu'un, dans ce qu'il est et dans ce qu'il fait, et nos discours se confrontent. Au travers de ces années de tournage, le film rétablit un rapport de force. Je fais autorité quand je commence le film mais on regagne une relation plus horizontale à la fin.

D : L'autorité est double : en tant que grande sœur et en tant que metteuse en scène, et la tension passe par la contestation de votre mise en scène, comme lorsqu'il se plaint que vous le fassiez marcher sur un tronc. Mais on peut aussi se demander s'il n'y a pas de son côté une volonté de truquer un peu en cherchant à donner une image plus glorieuse. S'il s'énerve lorsque vous filmez la scène avec le scooter, c'est peut-être aussi qu'il est démuné. Est-ce qu'il s'agissait en partie d'essayer de briser une image qu'il cherche à projeter pour toucher quelque chose de plus vrai ?

LP : Je crois que j'emploie le mot « sincère » dans le film. Le « vrai » je m'en fous un peu surtout quand il s'agit de cinéma, mais une forme de sincérité par contre... Le film est le lieu de notre rencontre, un lieu commun et un moteur pour nous dépasser, dépasser notre réflexion sur le monde, sur notre condition. Et c'est ça qui est incroyable avec Arnaud : parce que j'écris j'ai l'impression d'avoir un temps d'avance, mais quand j'arrive et que je me trouve confrontée à lui j'ai l'impression d'avoir cinq ans de retard. Il était profondément vivant, n'arrêtait pas de bouger, et c'est là où je crois qu'il se sert du film, artistiquement parlant mais aussi comme vecteur pour se donner de la force.

D'où l'utilisation de ses images. Je parlais du dernier dessin du film : en 2014 je ne lui demande pas de faire ce dessin pour me faire plaisir mais parce que j'ai besoin de savoir vers quoi il nous emmène. Je lui demande de cette manière, et j'aurais jamais imaginé ça. D'ailleurs en 2014 à ce moment-là c'est vraiment une tête-à-claque qui enchaîne les conneries, or là je me retrouve avec une scène familiale, une forme de sérénité... Je ne sais pas s'il l'a véritablement atteinte, mais il a quand même tout fait pour s'en approcher.

D : Ce dernier dessin il date de 2014, mais c'est donc avant son voyage au Pérou et la rencontre avec sa copine ?

LP : Oui, il part au Pérou en 2017. Enfin il y a un aller-retour, une première fois en 2014, il ne reste pas très longtemps et puis il repart en 2018.

D : Ah oui, donc il y a un côté prophétique. Les séquences avec la grand-mère datent de quand, elles ?

Soy Libre (2022), Laure Portier

↓



LP : 2014.

D : D'accord. Le dessin reflète justement l'envie qu'il confie à sa grand-mère, d'avoir une copine et des enfants ! Vous disiez que votre relation devient plus horizontale avec le temps, mais on observe aussi qu'Arnaud peut être ambivalent concernant le fait de participer au film : d'un côté il rechigne à la mise en scène, discute, ne veut plus être filmé, et d'un autre côté il réfléchit lui-même à la mise en scène, à ce qu'il veut voir filmé ou non. Et quand il voyage il s'approprie la caméra avec une forme d'application et d'assiduité. Est-ce que c'est renforcé par le montage, ou est-ce que les rushes que vous avez récupérés témoignaient en effet de cette application ? Comment vous avez perçu cette ambivalence ?

LP : J'avais aussi des rushes d'Arnaud qui s'était filmé beaucoup plus jeune, et il avait déjà ce rapport au découpage. Comme il dessine aussi en bande-dessinée, les champ-contrechamps, plans de situation, gros plans macro...tout ça fait partie de son imaginaire visuel, qui n'est pas du tout le mien. Ce qui est sûr c'est qu'il y a matière à monter parce qu'il rejoue plusieurs fois... Il met en place, il rejoue, il regarde. Il y a les moments où je sens très clairement qu'il me parle à moi, où il fait des plans qui me sont destinés, enfin c'est ce que j'ai ressenti dans les rushes. Je suis toujours hallucinée de me dire que les seuls plans larges du film c'est lui qui les a produits. J'ai eu l'impression qu'il m'a frustrée dans ma grammaire. J'ai écrit visuellement le film d'une certaine manière, mais inversement quand il prend la caméra je suis sûre qu'il tourne en se disant « c'est comme ça que ma sœur voudrait que je filme ».

Les premières images de lui que je découvre c'est après qu'il a été à la rue. Il me dépose ses cartes SD, je les charge sur mon ordinateur et il les reprend pour continuer. J'avais 2h30 de rushes mais c'était un vrai tourné-monté, c'est-à-dire que j'avais un film au sein du film. Il a

vraiment vécu un film avec ce passage dans la rue, avec un climax, des retournements de situation. Peut-être que représenter un peu sa vie lui a donné du courage pour s'élever vers autre chose. Enfin j'en suis sûre, je crois que le film ne raconte que ça d'ailleurs : être capable de se réinventer...

D : Même si c'est un personnage qui n'arrête pas de vouloir s'enfuir, s'échapper, on a l'impression que la caméra lui donne un interlocuteur virtuel, une présence qui contrecarre une solitude malgré tout pesante. Il dit bien à la grand-mère : « les gens ils savent pas ce que c'est de manger tout seul » ...

LP : En fiction le spectateur peut croire à ton personnage tout seul en plein Sahara. En documentaire, s'il y a une caméra c'est qu'il y a quelqu'un derrière. Et il y avait un enjeu dans ce film autour de la solitude, enjeu qui a été résolu par le fait qu'Arnaud dessine, par le fait qu'il se filme. Sans ça je n'aurais pas pu construire ce personnage solitaire.

Avec la caméra il va se donner du courage, avoir une compagne de solitude, mais il sait très bien que je vais les utiliser ces images. J'avais un devoir de les utiliser. C'était un peu l'enjeu du montage aussi ; à quelle proportion ? à quoi ça sert ? qu'est-ce que ça vient nous raconter ? Il avait confiance dans le projet du film mais il n'avait pas assez confiance en moi pour penser que j'arriverais toute seule à produire la matière qu'il fallait pour raconter cette histoire qu'on avait décidé de raconter ensemble. Voilà. Il est souvent au premier plan de ce qu'il filme mais il y a aussi ce sur quoi il porte son regard, ce à quoi il prête attention.

D : Je parlais du fait qu'on pouvait soupçonner Arnaud de vouloir faire bonne figure mais il y a aussi par exemple un plan assez étonnant où Arnaud se filme en train de souffrir, avec un homme montant sur ses jambes pour forcer à faire le grand écart...

LP : C'est un personnage christique ! Au-delà de nos différences je pense que lui comme moi sommes imprégnés d'une espèce de goût pour des personnages en quête d'absolu, qui donnent d'eux-mêmes.

D : Vous avez utilisé la même caméra l'un et l'autre ? On remarque par exemple à travers l'ombre qu'il y a un micro sur votre caméra. Est-ce qu'il en avait un aussi ?

Soy Libre (2022), Laure Portier

↓



LP : Je n'ai pas toujours utilisé la même caméra. Pour les derniers moments au Pérou je me suis sentie riche alors j'ai acheté une caméra plus chère mais ça n'a pas servi à grand-chose de plus... Arnaud lui avait une caméra HD plus grand public, sans réglages de lumière à faire, et un Zoom pour le son.

D : **Le film commence avec un plan sur la nuque d'Arnaud, sur son scooter. Vous avez gardé le son du vent, brut, pas « propre ». J'y ai vu un désir de nous mettre d'emblée dans le mouvement, l'énergie du personnage. Ça m'a rappelé la fin de votre film précédent, *Dans l'oeil du chien*, où l'on passe d'un événement déchirant au mouvement du chien, comme si quelque chose se poursuivait, reprenait. Or Arnaud est justement un personnage qui, alors que beaucoup de choses font pression sur lui, n'arrête pas d'avancer. Malgré une certaine dureté il y a quelque chose comme une force vitale qui traverse votre cinéma. Est-ce que vous avez aussi pensé la structure du film par rapport à ça, en établissant des jeux entre l'arrêt et le mouvement, la parole et la dimension physique, comme des sortes de rebonds. Le retour de ce plan d'Arnaud dans le montage, par exemple, témoigne d'une écriture. Mais je pense aussi à la première partie où vous découpez la parole d'Arnaud, dans un plan où vous l'interrogez alors qu'il se trouve dos à un mur, pour la faire alterner avec des situations plus dynamiques. Ou bien un des moments les plus clairs est celui où on passe d'un plan d'Arnaud qui dort chez la grand-mère à un plan où il est au cœur d'une manifestation à Lima... Il y a tout à coup un grand saut !**

LP : C'est ce que j'aime dans le cinéma : c'est un truc physique. J'ai besoin que ce soit le corps qui réagisse avant l'esprit : si mon corps a compris le reste suivra. Le désir de liberté d'Arnaud passe par la physicalité, et pour le comprendre il n'y a qu'à monter sur son scooter où il est sans casque, à fond la caisse. Qui n'a pas envie de vivre ça ?

Et après la scène avec la grand-mère, très intime, j'ai mal au ventre, aux oreilles, et ça donne comme une envie physique de courir. Avant je fumais, mais maintenant quand j'ai mal au ventre je cours ! Il faut que quelque chose se passe. Le spectateur, lui, n'a pas le droit de partir en courant d'une salle de cinéma... mais quand on se retrouve propulsés dans cette scène d'émeute, il y a une émotion. C'est cette émotion que je recherche, pas celle où on pleure parce qu'on vient de raconter son intimité, mais l'autre. C'est pareil dans *Dans l'oeil du chien* : je fais gueuler le chien en faisant sonner le téléphone parce que la grand-mère vient de raconter quelque chose qui est comme inaudible.... C'est ça que j'aime dans le cinéma : une réponse par le corps.

Ensuite il y a la question plus pragmatique de temporalité, du temps dans un plan. Combien de temps il me faut moi, pour en avoir marre, de regarder une image, ou d'écouter ? C'est aussi pour ça que je découpe ce que dit Arnaud en deux temps au début : il y a un moment où j'en ai marre d'être dans le texte. Et pourtant j'ai besoin qu'il me raconte qui il est parce qu'il a une manière de raconter, de se raconter qui lui est propre.

D : **Comme vous faites des films sur des proches, on pourrait justement croire que votre but est de mieux les connaître, les approcher à travers le cinéma. Il y a toujours des moments où vous les interrogez. En même temps il reste toujours une sorte d'opacité, de trou dans le rapport avec les personnages. C'est peut-être aussi pour ça qu'on va vers autre chose, un élan plus physique d'ailleurs. Mais est-ce que vous diriez que vous cherchez à mieux les connaître ?**

LP : Pas du tout, je cherche à être avec eux, à rester un peu plus longtemps ensemble. J'ai l'impression de les connaître assez pour les

aimer, pour passer autant de temps avec eux, travailler avec autant d'acharnement. Je ne les juge pas, je sais que j'ai autant tort qu'eux. Si je cherche quelque chose, c'est peut-être combler l'absence, pas comprendre. Mais c'est comme un cadeau mutuel : eux aussi ils ont accepté que je passe autant de temps avec eux !

J'ai utilisé des matériaux tirés du réel et des gens qui me sont proches et que j'aime, mais je n'ai pas l'impression d'avoir une histoire, d'avoir raconté l'histoire de ma grand-mère. Je me suis servi de quinze ans de l'histoire de mon frère mais ça ne répond en rien de la véracité de ces quinze ans. Je reprocherais plutôt au documentaire de vouloir répondre de la véracité.

D : Sans doute que le documentaire reste attaché à l'idée qu'il doit, en tant qu'il est rattaché au réel, respecter un critère de vérité, même si c'est une question compliquée. En tout cas, si vous questionnez parfois, vous allez ailleurs, le cœur de votre travail n'est pas dans l'entretien avec ceux que vous filmez. D'ailleurs le titre de votre premier film, *Dans l'œil du chien*, dit peut-être quelque chose de votre position et de la déviation vis-à-vis d'une approche classique qui est plutôt « dans l'œil de l'humain », l'humain qui enquête pour apprendre et comprendre.

LP : J'avais le titre pour *Soy libre* dès 2014, mais pas pour *Dans l'œil du chien*. C'est un film que j'ai tourné et monté sans passer par une écriture aussi poussée. Il a fallu trouver un titre une fois le film fini. C'est un peu comme quand on cherche un prénom pour son enfant, quand on commence à en parler et que tout le monde commence à s'en mêler. J'ai fait un peu le vide pour me demander au fond ce que je gardais du film, en quoi il me parlait. Et je me suis souvenue d'une phrase de ma grand-mère dans le film, qui me parle de mon frère et me demande « tu as de l'espoir, toi ? ». Je n'y réponds pas et le plan suivant est un gros plan dans l'œil du chien. Je cherche un signe d'espoir, et c'est ma réponse. Je crois que c'est ce que j'ai cherché dans mes deux films, des traces de vie. Voilà pourquoi « dans l'œil du chien ».

Dans l'œil du chien (2018), Laure Portier
↓



D : Devant les deux films, on est frappés par la différence entre Arnaud et votre grand-mère, qui se répercute dans une manière de filmer. Arnaud est un personnage très physique, alors que la grand-mère est plus fragile, et on a dans *Dans l'œil du chien* des plans fixes, plus posés, des espaces vides aussi. Est-ce que c'est la personne et sa manière d'évoluer dans l'espace qui décident de la manière de filmer ?

LP : Le moteur premier est d'être ensemble, puis il y a la réalité d'où chacun se situe. Pour *Dans l'œil du chien*, le lieu est un personnage, indépendamment de ma grand-mère. C'est un film qui parle de la mort et cette maison est une sorte de paradis perdu, un endroit auquel je n'aurai plus accès après sa mort, donc je m'accroche à ce lieu aussi, je le teinte d'une certaine nostalgie quand je le filme. Je laisse plus de temps au vide aussi parce qu'en construisant ce film j'arrivais beaucoup plus à être dans ma tête, dans

mon univers. Je me raconte plein d'histoires, comme une petite fille, au moment où j'allume ma caméra je me dis « ah tiens on est enfermés comme dans un château, le chien est comme un dragon qui garde la porte ». Mais ce qui s'est passé dans *Dans l'œil du chien* m'a autorisée quelque chose pour *Soy libre*. L'état physique de ma grand-mère s'est très vite dégradé, et la filmer c'était aussi très clairement l'aider, donc il fallait rentrer dans le cadre. Je ne l'aurais pas fait de moi-même, et j'ai fait en sorte qu'on ne voie pas ma tête.

J'ai terminé *Dans l'œil du chien* en 2018, en acceptant d'être un personnage. Mais alors que je maîtrise en faisant *Dans l'œil du chien*, Arnaud me met dans un état de fragilité sur *Soy Libre*. Par exemple quand j'arrive à l'image à Lima, quand je suis dans la chambre d'hôtel et que mon frère est absent, j'aurais tout fait pour que ces images ne soient pas montées. Je déteste cette séquence, je ne me supporte pas, et pourtant c'est indispensable au film : il y a un moment où on a besoin narrativement de comprendre ce qui se passe et de se retrouver avec cette fille qui est mal. C'est vraiment *Dans l'œil du chien* qui m'a appris à accepter d'être ce personnage-là.

D : Cette scène est intéressante du point de vue de la fabrication du film, de la décision de la faire et de l'intégrer, et puis elle induit un certain rapport de la vie et du cinéma : on imagine que c'est un moment de stress, mais vous le convertissez en moment de film. Et on peut remarquer un choix intéressant, à savoir que vous gardez le moment où vous coupez la caméra, alors que dans un film de fiction classique on couperait avant...

LP : C'est un clin d'œil, j'ai laissé aussi quand Arnaud coupe sa caméra, c'est un clin d'œil à cette manière de faire... On se répond, je réponds au plan d'Arnaud et réinterroge ses images à lui en faisant ça.

D : Vous êtes tous les deux dans le processus de fabrication. Mais, question un peu retorse : quand vous parlez au téléphone, dans quelle mesure c'est spontané et dans quelle mesure c'est réfléchi ? À quel point justement la metteuse en scène se mêle à la personne ?

LP : Vous voulez vraiment la réponse ? Je l'ai sûrement joué quatre ou cinq fois...

D : Ah oui, donc si le sentiment est bien là et réel au départ, c'est de l'ordre de la reconstitution, sauf que vous êtes vous-même le personnage.

Le montage a été étalé sur combien de temps en tout ? Vous laissez reposer les rushes ou vous vous y mettiez tout de suite ?

LP : Il y a quand même beaucoup d'aléas. Les premières images datent de 2005 mais la vraie construction d'un film commence en 2012. J'ai toujours un peu dérushé seule, travaillé avec des séquences, essayé d'en tirer quelque chose. Mais avec Xavier Sirven, le monteur du film, on a fait le film en douze semaines. On a commencé en novembre, on a fini en mars, avec des coupures. On a réparti le travail en fonction de nos vies respectives, et on a eu besoin d'un petit break à un moment. En trois-quatre semaines on était arrivés à un ours de trois heures, mais c'est la fin qui a été le plus dur, entre la huitième et la douzième semaine : réussir la fin, c'était déséquilibrer le début.

D : Vos discussions portaient plus sur l'économie générale, sur la position du personnage, sur la fin ? La fin s'oriente vers une sorte d'apaisement...

LP : La dernière image c'était forcément le dessin. À partir du moment où il l'avait dessiné je voulais finir dessus. Je suis têtue. Un peu comme je voulais finir sur mon frère pour *Dans l'œil du chien*,

parce que le film suivant était *Soy Libre* et que je voulais qu'on passe par son corps à lui pour sortir du film. C'est des trucs bêtes et méchants qui poussent à faire des films. Après ça suppose de creuser le film dans un sens. Et au début on n'avait pas cette fin-là parce qu'on a commencé en novembre, mais la fille d'Arnaud est née plus tard. L'enregistrement vocal qu'on entend à la fin n'existait pas. La fin était beaucoup plus tourmentée. C'est vraiment Arnaud qui a eu le dernier mot.

D : Est-ce qu'Arnaud a vu le film ? Est-ce que le film a eu un effet sur votre relation ?

LP : Il a vu le film en salle, seul. Il avait envie de le voir mais il redoutait de se retrouver nez à nez avec quinze ans d'histoire. Il a été plutôt critique à certains endroits, notamment sur le montage, la première partie et ça va bien de pair avec son rapport à ce film, la manière dont on l'a fabriqué. Après je pense qu'il s'en est servi plus intimement pour trouver sa place, je crois que ça lui a renvoyé quelque chose de sa paternité, de l'enfant qu'il avait été, de son père, aussi. Il y a quelque chose qui l'a questionné alors que moi-même je n'avais pas la prétention moi de l'interroger à cet endroit-là. Et maintenant que le projet commun a pris fin il nous reste quelque chose à inventer aujourd'hui.



← *Soy Libre* (2022), Laure Portier

***Soy Libre*, un film de Laure Portier. Durée : 1h18. Sortie le 9 mars 2022.**

Entretien réalisé par visioconférence le 18 janvier 2022.
Merci à Cécile Herreman.



RECHERCHE

← *Under The Skin* (2013), Jonathan
Glazer
© photo : RTV Film

MÉLANOGRAMME

SOUS LA PEAU NOS YEUX OBSCURS, ET UNE FOURMI

« ... ce qu'il regardait, à la longue le mettait en rapport avec une masse nocturne qu'il percevait vaguement comme étant lui-même et dans laquelle il baignait. »

Maurice Blanchot

Les images noires ne sont pas les images du noir. Dans une image noire, le noir n'est pas qu'une couleur exposée dans la représentation, quand bien même cela serait de fond en comble, mais il y est une couleur avant tout *imageante*. Le noir y est moins à l'image qu'il ne la conditionne, et n'existe pas en dehors d'elle, à la fois ajour d'un site figuratif et stigmaté d'un champ de projection. Il est moins à voir que ce qui fait voir. D'images noires, le cinéma photographique, avec ce qui aura à partir d'un moment donné constitué son statut d'expérience, aura plus que tout autre art visuel regorgé. D'abord par le noir de la salle (qui n'est d'ailleurs à divers titres jamais complet) : « C'est dans ce noir urbain que se travaille la liberté du corps ; ce travail invisible des affects possibles procède de ce qui est un véritable cocon cinématographique ; le spectateur de cinéma pourrait reprendre la devise du ver à soie : *inclusum labor illustrat* : c'est parce que je suis enfermé que je travaille et brille de tout mon désir [1]. » Puis ce noir qu'on pourrait qualifier de « transcendantal », comme les étoiles ne se peuvent observer à l'œil nu que la nuit, finit par contaminer les états figuratifs de l'écran : corridors de pyramide, boyaux souterrains, égouts, pièces où les plombs ont sauté, tunnels ferroviaires, intérieur des cercueils. Le cinéma est une crypte gigogne.

Le *mélanogramme* : de toutes les images noires la plus noire.

Je ne ferai pas des images noires la taxinomie figurative, non plus qu'iconographique : en ce qui regarde les classifications, je suis plus darwinien que linnéen. M'intéresseront plus ici les variantes et les ponts, qui font et sont tous les individus concrets, que les nomenclatures rigides et induites qui ne se rencontrent nulle part, les classements nosologiques qui concernent peu la théorie des images.

Malgré tout, je commencerai par plusieurs proscriptions. Que la vision théorique n'ait rien à voir avec les catalogues disciplinaires, n'empêche pas pour autant – bien au contraire – que l'activité spéculative soit une activité disciplinée. D'emblée, il nous faut distinguer le mélanogramme, tel que j'en parlerai par la suite, de tous les plans à clignotements interstitiels, comme dans les discothèques, par exemple, ou bien les travellings avec corps ou parois en amorce transitoire très près de la caméra, c'est-à-dire toutes images qui ne proposent qu'une pulsation *passagère* d'un noir par occultation, interruption, empêchement de la lumière. Le noir du mélanogramme n'est jamais – comme l'ombre portée ou environnementale – une conséquence de ce qui arrive à la lumière. Il est antérieur à l'absence de lumière.

Corollaire. Je ne parlerai pas plus d'obscurité ou de pénombre, comme on peut les rencontrer dans de nombreux films d'horreur, où le danger surgit et se donne à la perception comme forme phénoménale paradoxalement en dehors de la lumière (le *phainomenon* est « ce qui apparaît dans la lumière »). Le mélanogramme n'est pas une image où ce qui se peut voir dans le noir se voit *malgré le noir*, par des attentions zonales sauvées de l'assombrissement – par une ou des

écrit par Jean-Michel Durafour

[1] Roland Barthes, « En sortant du cinéma », *Communication*, « Psychanalyse et cinéma », n° 23, 1975, p. 105.

sources de lumière, dans le champ ou en dehors, contextuellement motivée(s) ou truquée(s) : torche, briquet, réverbère, flash photographique, lune, projecteur... –, mais c'est une image où ce qui se voit n'est visible que *par* le noir.

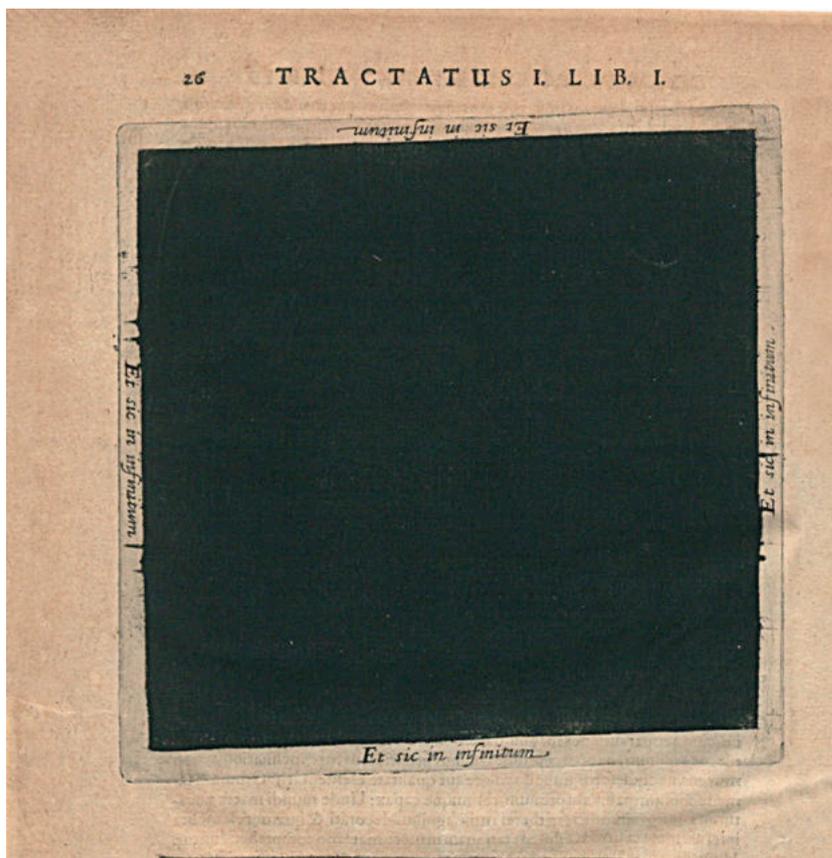
Corollaire du corollaire : seront également éliminés de mon propos les fondus au noir, iris, et ainsi de suite, toutes les occurrences de ponctuation du montage filmique, ou encore les écrans noirs (*Hurléments en faveur de Sade* [1952] de Guy Debord, *L'Homme atlantique* [1981] de Marguerite Duras), le noir de la pellicule directement exposée à la lumière (Man Ray), tous ces moments qui sont autant de suspension de la part *représentative et figurative* du film, où rien ne s'éclaire. Le mélanogramme traite avec la visibilité des figures dans le noir.

Mélanome

Telles sont, à l'issue de ces trois exclusions liminaires, les propriétés fondamentales du mélanogramme : *ingression, inhérence, incarnation*.

Le mélanogramme est un « noir plus noir que le noir », pour reprendre la formule de *L'Atalante fugitive, ou Nouveaux emblèmes chimiques des secrets de la Nature* (1617) de Michel Maier à propos de la matière noire des alchimistes, plus connue sous le nom d'« œuvre au noir » : *nigrum nigrius nigro* [2]. Bien avant les pages noires de *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* de Laurence Sterne (1759-1767) et peut-être plus encore les tableaux abstraits de Kasimir Malevitch, l'astrologue paracelsien Robert Fludd avait représenté, quant à lui, dans son *Histoire métaphysique, physique et technique de l'un et l'autre monde, à savoir du grand et du petit* (1617-1624), en une image qui se nie elle-même pour se faire voir, radicalisant le paradigme de la chambre noire alors dominant pour l'intelligibilité des activités de l'esprit (Descartes, bientôt Locke), l'origine de l'univers par un carré tout noir encadré quatre fois par la même mention scripturale : « *Et sic in infinitum* » [Fig. 1].

[2] Cf. Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos* [1948], Paris, José Corti, 2004, p. 36.

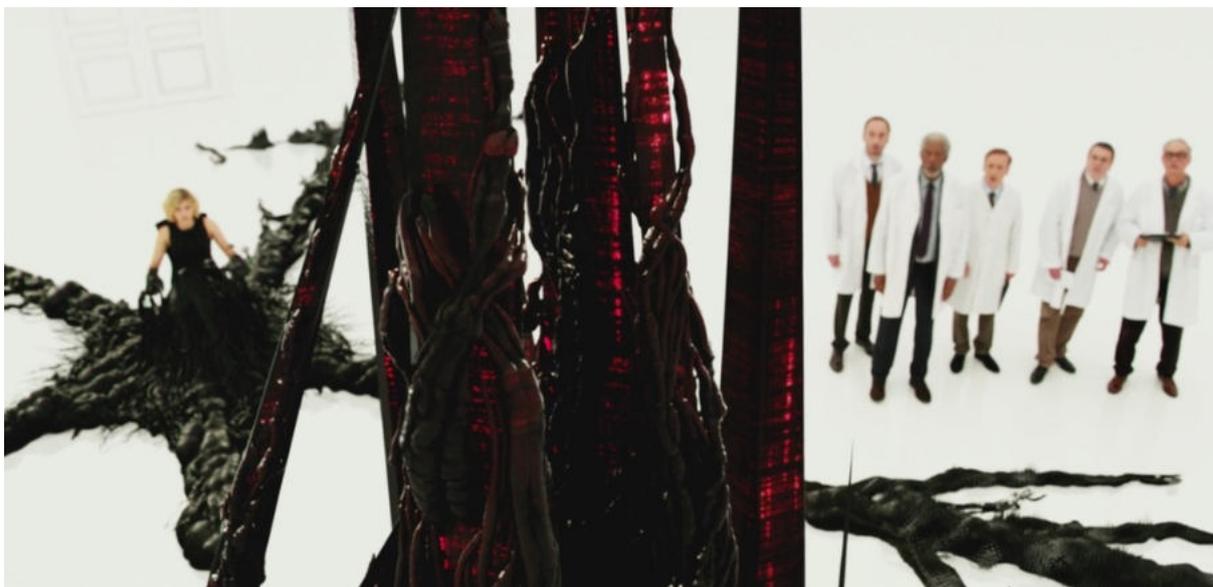


← [Fig. 1] Robert Fludd, *Histoire métaphysique, physique et technique de l'un et l'autre monde, à savoir du grand et du petit*, De Bry, Oppenheim, 1617-1624

Le noir mélanogrammatique est un noir tel qu'il n'apparaît pas simplement comme une couleur posée sur des objets – couleur, le noir est déjà achromatique : qui-absorbe-toutes-les-couleurs, c'est une « non-couleur » disaient Goethe et Maine de Biran – mais se présente si noir qu'il en devient positivement *l'origine de la substance en tant que telle*. Les images suggestives ne manquent pas : poix, suie, pétrole ; toutes matières collantes, grasses et épaisses. Comme le rappelle Vincent Bontems, c'est le propre du noir, d'un côté, de renforcer la croyance en une objectivité de la substance matérielle et, de l'autre, de suggérer que celle-ci restera toujours hors de notre portée : « Le noir figure le retrait de la substance en elle-même [3]. » Le noir resserre l'espace sur la substance et la repousse toujours plus loin dans le revers de la vue. Le noir est la couleur de *l'enfoncement dans la matière* (noir du sous-sol, du ventre, etc.) mais aussi de la *dématérialisation*. Dans *Lucy* (2014) de Luc Besson, après avoir atteint plus de 70% d'utilisation de ses capacités cérébrales et pouvant dès lors contrôler le temps, la matière et l'énergie, la protagoniste éponyme se transforme en un ordinateur par mutation de son corps en câbles organiques noirs [Fig. 2] ; une fois l'ordinateur pulvérisé, le noir sera également la couleur de la clé de stockage contenant le savoir absolu qu'elle nous lègue, puis de l'écran du message qu'elle envoie sur le téléphone portable d'un inspecteur de police pour indiquer qu'elle se tient désormais « partout [everywhere] » : Lucy n'a plus d'existence matérielle, c'est-à-dire bornée dans l'espace et dans le temps, elle est devenue noire. Le ciel immense est noir parce qu'il est transparent. À la fois, le noir est quelque chose et n'est rien, il est et n'est pas, il est ce qui n'est pas et n'est pas ce qui est.

[3] Vincent Bontems et Roland Lehoucq, *Les Idées noires de la physique*, Paris, Les Belles Lettres, 2016, p. 70.

[Fig. 2] *Lucy* (2014), Luc Besson
↓



Au cinéma, nous savons des scissions importantes de la substantialisation par le noir, depuis *L'Homme-léopard* (*The Leopard Man*, 1943) de Jacques Tourneur jusqu'à *Tropical Malady* d'Apichatpong Weerasethakul (*Sud pralad*, 2004), en passant par *L'Heure du loup* (*Vargtimmen*, 1967) de Ingmar Bergman. Dans *Les Clowns tueurs venus d'ailleurs* (*Killer Klowns from Outer Space*, 1988) de Stephen Chiodo, on peut voir des spectateurs ébaudis être avalés par l'ombre chinoise géante d'un tyrannosaure, réalisée avec ses doigts par l'un des augustes extraterrestres [Fig. 3]. Mais ce ne sont que des étapes vers un noir autonome. La lumière y vient encore de l'extérieur : il y a clair-obscur, ombre portée, toute la petite machinerie de la physique et de l'optique matérielles. *Sombre* (2002) de Philippe Grandrieux en rythme le traité des divers usages cinématographiques : contre-jour, vision mésotopique (activée par la lumière crépusculaire), amorces, et ainsi de suite.



↑ [Fig. 3] *Les Clowns tueurs venus d'ailleurs* (1988), Stephen Chiodo

Les moyens de l'image analogique sont restreints : comment éclairer le noir sans l'annuler ? L'image numérique va nous proposer, par ses possibilités d'éclairage par programmation informatique, c'est-à-dire indépendantes des lois de la physique, d'autres perspectives. Les mélanogrammes de *Under the Skin* (2013) de Jonathan Glazer en offrent un bel exemple : ce que l'on a appelé son « monde noir » », mais que je propose donc de nommer plutôt son *mélanome* – à savoir étymologiquement son « noir (*mélas*) inhumain (*ômos*) » –, d'abord parce que cet endroit n'est accessible que par l'intervention d'un *extraterrestre*, ensuite parce que la question de la *peau* (dont notre exo-organisme se recouvre afin de passer pour humain) est essentielle aux affabulations narrative et visuelle du film, enfin parce que ce noir est *mortel* pour ses victimes humaines.

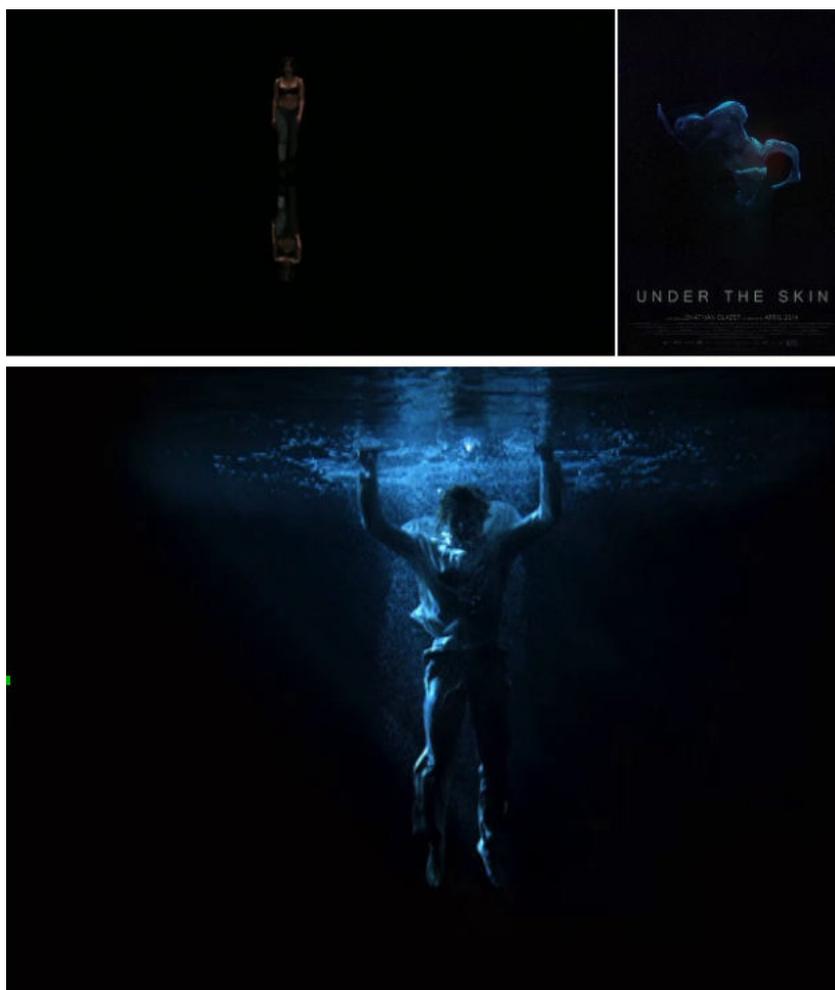
Noir- (ingression)

Dans *Under the Skin*, une extraterrestre attire des hommes seuls pour les faire disparaître dans une matière noire liquide et gluante, envahissant la totalité du champ – formes anthropoïdes mises à part. Ces hommes la suivent dans une pièce également toute noire, sans maçonnerie ni volume identifiables, apparemment vide et ouverte sur une sorte de transdimensionnalité intersidérale, une manière de réalité alternative ou de trou de ver [4]. On n'observe aucune bordure, aucun fond ni pourtour (tel chez Fludd, le cadre indique l'absence de limites). L'image est comme recouverte d'un enduit de Vantablack [5]. Le plancher est seulement discernable par la réaction du sol au poids des corps et leur reflet à sa surface. Les cibles s'y dénudent puis se noient dans cette manière de vinyle désormais fondu (la pièce indifférencie le solide du liquide) où leur corps devient flasque comme une grenouillère en latex, réduit à une exuvie bleuâtre de mue. On y sent nettement l'influence visuelle, plastique et chromatique, de Bill Viola (*Ascension* [2000]). Les viscères et le sang sont ensuite évacués dans le rouge magmatique d'une courte séquence tirant vers l'esthétique expérimentale du cinéma-matière [Fig. 4]. (Sur le plateau, les acteurs marchaient sur un plancher réfléchissant de verre noir [le verre est lui-même dans un état entre le liquide et le solide], dissimulant une piscine dans laquelle ils entraient et dont le

[4] Le recours à une texture liquéfiée pour signaler le passage vers une dimension surnaturelle est un stéréotype du cinéma : *Orphée* (1950) de Jean Cocteau, *Prince des ténèbres* (*Prince of Darkness*, 1987) de John Carpenter, *Stargate, la porte des étoiles* (*Stargate*, 1994) de Roland Emmerich, etc.

[5] Le Vantablack est une matière faite de nanotubes de carbone disposés verticalement et serrés les uns contre les autres (Vertically Aligned NanoTubes Arrays). Elle a été inventée en 2012 par l'entreprise britannique Surrey Nanosystems. D'abord à usage militaire.

plancher s'affaissait pour produire cet effet de submersion, avec un système pour contrebalancer le débordement de l'eau. Les scènes ont été parachevées informatiquement.)

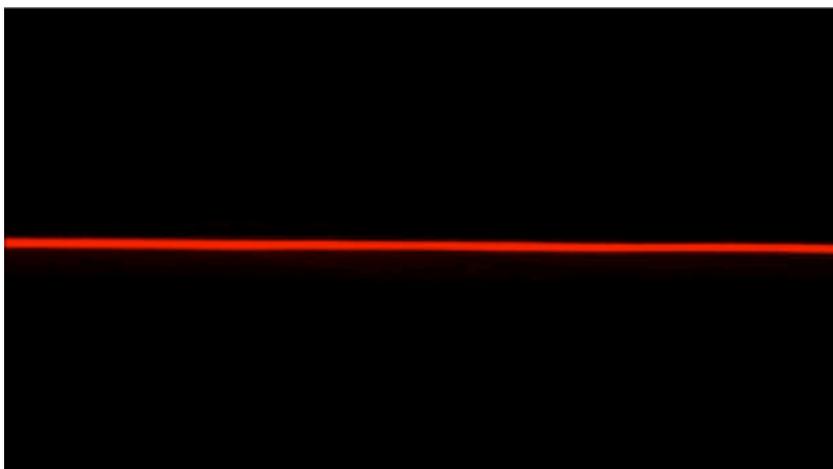


← [Fig. 4] *Under the Skin* (2013), Jonathan Glazer
Affiche du film *Under the Skin Ascension* (2000), installation vidéo sonore, Bill Viola

Inversant le régime du fondu au noir en bout d'image, entre deux images, cette matière noire répandue dans tout le champ se présente *en pleine image comme du noir fondu*. On y a moins affaire, substantialisation de la couleur noire extrême oblige, à un objet noir qu'à un *noir-objet*. Ce noir-objet, dont les bords, coins, contours, détails sont indiscernables, se donne en même temps comme un *noir-espace*. Dans ce film plus topologique que géométrique, l'objet contenu dans l'espace et l'espace contenant l'objet se rejoignent l'un dans l'autre, et l'on passe de l'un à l'autre – ou inversement – sans arrachage ni décollement. Ce noir signe l'indistinction de l'objet et de l'espace : il ne prend pas place dans un espace préexistant mais fait espace de son expansion. En physique newtonienne classique, l'espace est distinct des objets qui l'occupent : il leur préexiste, comme un tiroir vide que les objets viendraient ensuite remplir. Le noir-espace de *Under the Skin* est un espace d'après Albert Einstein et Hermann Minkowski, d'après la théorie de la relativité : l'espace est une sécrétion des objets et est déformé par leur présence. L'espace est de l'objet suinté. De l'objet de plus loin que l'objet.

Ce noir-objet-espace, c'est ce que j'ai proposé d'appeler plus haut un mélanome. Il se présente d'abord comme un crétinisme cinématographique repliant l'illusionnisme imaginaire du champ tridimensionnel sur le matériau plan du médium (pellicule, écran – fatalement soumis à l'emprise géométrique) : les personnages se tiennent dans cet espace sans détails, sans agencement, sans profondeur comme sur la surface *externe* des photogrammes ou de l'écran de leur diffusion, insectes patineurs glissant sur un aplat noir et dont les corps s'effaceraient progressivement, non pas en s'enfonçant

dans une certaine nappe (il y a un espace caché en dessous), mais comme sectionnés et rongés par une ligne invisible que rien franchit, ainsi que pourrait le faire un laser : l'image nous le donnera d'ailleurs plus tard, à part, sous la forme d'un rayon rouge coupant l'image noire en deux au moment de l'expulsion des résidus organiques (c'est un tapis glissant vu de profil) [Fig. 5].



← [fig. 5] *Under the Skin* (2013), Jonathan Glazer

Le mélanogramme est un site théorique par le noir – on devrait désormais plutôt écrire « noir- » – de ce que c'est qu'être une image. Autre manière de le dire : le mélanogramme est l'angoisse de la perception par quoi le percevoir devient l'objet de la perception.

« Illumination noire » (inhérence)

Prétendre que ce noir agit sur la perception, c'est engager que le noir est l'occasion d'une expérience inédite de la vision humaine : non plus tenir l'espace comme – avec le temps – la condition de possibilité de la perception, non plus penser l'espace comme une « forme a priori de la sensibilité » (Kant), c'est-à-dire dans une *perception blanche*, pure, vierge, mais percevoir l'espace comme un objet à part entière par une *perception noire* [6]. *Le noir est d'abord une propriété de la perception qui voit*. Il existe de nombreux cas où l'adjectif « noir » ne dénote pas quelque chose d'expressément visible, mais connote plutôt l'impact d'un objet sur la vision humaine, quand le faire-voir cède la place à « faire-noir » dans lequel la vue disparaît. Trous noirs, énergie noire et matière noire le sont parce qu'ils sont invisibles pour l'œil humain. Les premiers parce qu'ils absorbent la lumière (qui est pour notre physiologie oculaire la condition de toute visibilité). La deuxième parce qu'elle n'absorbe pas plus la lumière qu'elle n'en émet. La troisième, peut-être la constituante la plus importante de tout l'univers, parce qu'elle est à ce jour radicalement inintelligible (probablement de la matière non baryonique, c'est-à-dire non composée de protons, de neutrons et d'électrons). À chaque fois, l'adjectif « noir » y désigne une *limite différente de nos puissances humaines*.

Le prologue du film, variant sur l'entrée en matière de *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, avait déjà annoncé la couleur [Fig. 6]. Le premier plan débute par un écran noir. On entend parallèlement une voix répéter des mots en anglais, comme pour les apprendre, dans un processus de labialisation où se joue autrement l'accès au signifiant. Cet écran noir est après coup montré comme un disque noir, puis un second disque apparaît, lumineux celui-là. L'image ressemble alors à tant d'autres de planètes et d'étoiles, d'éclipses ouvrant maints films de science-fiction. Mais le cliché rapidement n'épuise plus ce qui se fait voir. La suite nous apprend que nous n'avons jamais vu que la construction d'un œil humain. Voir, c'est nommer ; nommer, c'est faire exister. Un monde est désormais disponible.

[6] Malgré certaines apparences, les mélanogrammes sont – en passant – aux antipodes des « plans blancs » dans le camion au début du film, qui se souviennent de *2001, l'Odysée de l'espace* (2001 : *A Space Odyssey*, 1968) de Stanley Kubrick ou de *THX 1138* (1971) de George Lucas, et mériteraient une analyse à part entière.



← [Fig. 6] *Under the Skin* (2013), Jonathan Glazer

Par-delà les lieux communs de la *coincidentia oppositorum* du microcosme et du macrocosme (le « trou noir » de l'œil : la pupille apparaît noire car la majorité de la lumière est absorbée à l'intérieur) ou de l'assimilation de l'œil à une activité d'éclairage stellaire (par exemple le soleil-œil et les soleils-autoportraits de Turner, comme dans *Lumière et couleur (la théorie de Goethe) – Le lendemain du déluge* de 1843), cette scène montre que le noir a toujours été celui de notre pupille. L'œil, qui nous fait voir, est, dans un contexte visuel, l'objet étranger par excellence (il est d'ailleurs, en l'occurrence, celui d'un extraterrestre). L'œil ne peut pas se voir physiologiquement lui-même et se retire à jamais *derrière* la vue comme un calmar visqueux plongeant dans ses abysses.

La plupart des antécédents de l'« eau noire » compacte de *Under the Skin*, bien que très en deçà en termes d'enjeu théorique, avaient déjà pointé le rôle de l'œil. Dans la série télévisée *X-Files : Aux frontières du réel* (1993-2002) créée par Chris Carter, l'« huile noire [black oil] » (à ne pas confondre avec l'huile du même nom, mais paradoxalement très claire, de la peinture), aussi connue sous les noms de « Pureté [Purity] » ou « cancer noir [black cancer] », est un xénomorphe biologique, contenu dans des météorites et infectant, tel un virus, les corps humains en circulant d'un organisme à l'autre par les orifices (yeux, narines, oreilles, bouche) : quand un être humain est contaminé, des tâches ressemblant à de l'encre de Chine se déplacent à la surface de ses globes oculaires. Dans *Prometheus* (2012) de Ridley Scott, le venin noir est une matière glutineuse (« black goo »), mise au point par des extraterrestres (les « Ingénieurs »), tuant son hôte par la destruction de ses liaisons chromosomiques : on la repère d'abord, chez l'être humain empoisonné, par un dérèglement des yeux (un vermicule) [Fig. 7]. On en retrouverait encore des effets de circonstance dans l'adaptation cinématographique du symbiote extraterrestre de Venom, l'ennemi de Spider-Man, dans *Spider-Man 3* (2007) de Sam Raimi et surtout *Venom* (2018) de Ruben Fleischer et sa suite (2021).



← [Fig. 7] *The X-Files, le film : Combattre le futur* (1998), Rob S. Bowman & *Prometheus* (2012), Ridley Scott

Le mélanome de *Under the Skin*, qui s'ouvre par le double noir de la galaxie-œil puis de la nuit terrestre et met en scène un prédateur nocturne infligeant une mort dont le sens reste incompréhensible, est l'expérience la plus radicale dans le film d'une « phénoménologie alien [7] », à l'opposé du corps trop évidemment anthropomorphe de l'actrice Scarlett Johansson. Ce caractère « alien » est d'abord celui de notre propre perception et des objets qu'elle nous fait connaître. Cette pièce toute noire, où apparaît seulement ce qui est mis au point par l'attention visuelle requise (les agents de l'intrigue), revisite peut-être aussi le désuet agencement de la chambre noire (*obscura*), qui a longtemps fourni le modèle *éclairant* le fonctionnement de la perception humaine – du moins si l'on s'en tient à notre pensée classique –, et retrouve autrement l'activité modale de notre esprit par le truchement extraterrestre (dans une grande tradition, d'abord littéraire, qui regarde l'homme par des lunettes exoplanétaires, comme dans *L'Histoire comique des États et Empires de la Lune* [1657] de Savinien de Cyrano de Bergerac) : « L'entendement ne ressemble pas mal à un cabinet entièrement obscur, qui n'aurait quelques petites ouvertures pour laisser entrer par dehors les images extérieures et visibles ou, pour ainsi dire, les idées des choses [8]. »

Dans la lignée de H. P. Lovecraft, mais de manière très différente, *Under the Skin* ne nous met pas en rapport avec les limites de la perception mais avec la perception, toute perception, *comme limite*. Il existe, de l'autre côté de notre perception, un continent noir de n'importe quel objet, « *strange stranger* [9] », de tous les objets, à jamais inconnaissable pour nous, qui sommes restreints par notre perception (que les technologies peuvent, certes, augmenter), mais que nous pouvons malgré tout penser [10].

Dans *Tentacles Longer than Night*, le troisième et dernier volume de son *Horror of Philosophy* publié en 2015, Eugene Thacker classe *crescendo* les relations entre êtres humains et réalités non humaines selon quatre catégories [11] : 1/ la « subversion anthropique » pour laquelle le non-humain existe dans le champ de l'humain (un extraterrestre avec un corps humanoïde) ; 2/ l'« inversion anthropique » dans laquelle l'altérité non humaine est *in extremis* réintégrée dans la sphère d'appartenance humaine par des comportements analogiques, intelligence, intentionnalité, etc. (un extraterrestre non anthropomorphe mais calculateur et rationnel) ; 3/ l'« inversion ontogénique » dans laquelle tout ce qui est humain est pensé comme un cas particulier du non-humain (l'espèce humaine est

[7] J'emprunte cette expression à Ian Bogost, *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012. Je choisis de garder le terme « alien » attesté en ancien français et d'origine latine, et qui a le mérite de souligner parfaitement la présence *ici* de modes d'existence extraterrestres, c'est-à-dire inhumains.

[8] John Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, traduit de l'anglais (Angleterre) par Pierre Coste, édité par Émilienne Naert, Paris, Vrin, 1972, p. 117.

[9] Timothy Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013, p. 6.

[10] Sur la distinction entre penser et connaître, cf. Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure, Œuvres philosophiques*, tome II, édité sous la direction de Ferdinand Alquié, Paris, Nrf-Gallimard, p. 863.

[11] Eugene Thacker, *Tentacles Longer than Night. Horror of Philosophy*, Vol. 3, Winchester/Washington, Zero Books, 2015, p. 139-141.

une composante de l'univers) ; et 4/ plus radicalement, puisque les trois cas précédents pensent encore le non humain dans le cadre de la relation entre humain et non-humain, dans un sens ou dans l'autre, la « soustraction misanthropique » qui ne peut plus se caractériser que par l'usage apophasique d'expressions négatives (Lovecraft : le non-humain est « sans nom [*nameless*] », « sans forme [*formless*] », et ainsi de suite). Pour définir ce dernier état, parfois proche du sublime kantien ou de la théologie négative (Denys l'Aréopagite, Maître Eckhart, Ruysbroeck), Thacker parle encore d'« illumination noire [*black illumination*] ».

En relève le mélanome de *Under the Skin*.

Corps noir (incarnation)

Illumination : dans le mélanogramme, les corps – et ce qui leur est associé : vêtements, etc. – sont bel et bien visibles. D'où vient cet éclairage ? On le sait, le noir pose un problème à la lumière : pour voir, il faut de la lumière, mais la lumière annule qu'il fait noir. Que voyons-nous quand nous voyons qu'il fait noir : de la lumière, puisque l'on voit, ou l'absence de lumière, puisque c'est noir ? Et comment peut-on voir l'absence de lumière ? Voit-on le noir ou y a-t-il du noir parce qu'on ne voit pas ?

En thermodynamique, Gustav Kirchhoff a forgé en 1862 le concept de *corps noir*. En anglais : *black body*. À la différence d'un objet de couleur noir, qui absorbe – sans les renvoyer – la plupart des longueurs d'ondes du spectre optique, c'est-à-dire visible, de la lumière (il existe des nuances de noir en regard des ondes capturées), un corps noir absorbe idéalement la totalité du spectre électromagnétique de la lumière (y compris les longueurs d'ondes qui nous sont invisibles : ultraviolet, infrarouge, micro-ondes) et est, tout aussi idéalement, capable de restituer l'énergie par un rayonnement thermique, s'il est suffisamment chaud, pour que son équilibre interne soit maintenu (premier principe de la thermodynamique : pendant la transformation quelconque d'un système fermé, la variation de son énergie est égale à la quantité d'énergie échangée avec le milieu extérieur). Le corps noir n'est donc pas une exception mais un modèle : « Le corps noir fournit l'étalon idéal du rayonnement des corps matériels, tous plus ou moins noirs, mais jamais de façon absolue [12]. » Ainsi, il ne suffit pas d'être noir pour être un corps noir et tout corps noir n'est pas nécessairement noir (le Soleil est un corps noir). Tout objet matériel est plus ou moins noir, même ceux qui sont verts, rouges, etc., dans la mesure où tout corps absorbe plus ou moins de la lumière. Encore une fois, « noir » n'est plus ici le nom d'une couleur parmi d'autres.

Un corps noir peut être visible et rendre visible, contrairement à la matière ou à l'énergie noire, que l'anglais d'ailleurs qualifie non de *black* mais de *dark* (*dark matter*, *dark energy*). Le mélanome de *Under the Skin*, où de la lumière est perceptible (les corps à l'intérieur sont éclairés), est à juste titre désigné en anglais, par Glazer ou ses techniciens, par les expressions *black room* ou *black world*, et non *dark room*, *dark world* [13]. *Dark* : c'est le noir qui ne brille pas – idées noires (*dark ideas*) ou face cachée de la lune (*dark side of the moon*).

(L'art avait déjà rencontré l'idée que le noir « rayonne » [Victor Hugo]. En philosophie, Maurice Merleau-Ponty avait attiré l'attention sur son stylo noir : « Je dis que mon stylo est noir [...] mais ce noir est beaucoup moins la qualité sensible du noir qu'une puissance ténébreuse qui rayonne de l'objet, même quand il est recouvert par des reflets [14]. » Ni l'art ni la philosophie – l'intelligence vernaculaire de la langue peut y suffire [pour les langues latines *ater* et *niger*] – n'ont eu besoin de la physique pour penser, certes avec beaucoup d'approximations par rapport au discours scientifique, que le noir pouvait émettre ses propres radiations.)

[12] Bontems et Lehoucq, *Les Idées noires de la physique*, op. cit., p. 53.

[13] Cf., entre autres, Chris Oddy, « Behind the Scenes of *Under the Skin* », *Dazed*, 12 mars 2014, <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/19225/1/behind-the-scenes-of-under-the-skin>.

[14] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, 1976, p. 352.

Pourtant est-ce exactement ainsi que le mécanisme lumineux fonctionne au sein du mélanome ? En effet, la lumière ne semble nullement venir du noir vers les corps. Aucun rayonnement n'est repérable. Les corps sont allumés dans un noir total. La solution optique de continuité est brutale. Le numérique permet, dans la fabrique technique de l'image, ce bouleversement des lois de la physique terrestre. Surtout, cela nous porte à une conséquence figurative autrement féconde : c'est que *le mélanome révèle les corps anthropomorphes en corps noirs*. La lumière ne tombe de nulle part sur ces corps car ils sont éclairés de l'intérieur. Nous sommes à nouveau reconduits à l'œil initial programmatique : premièrement, dans la mesure où ce que ce que nous aurons d'abord pris pour des astres s'y dévoile progressivement comme une pupille, le noir est d'abord toujours dans l'organisme, la pièce noire est interne et biologique ; ensuite parce que c'est le propre des étoiles, qui ne sont donc pas distinctes de nos yeux, de produire de l'intérieur d'elles-mêmes la lumière qui les rend visibles.

À la suite des couleurs physiologiques de Goethe, c'est désormais tout le corps qui n'est plus qu'un événement du noir détaché de tout référentiel mimétique. Le corps humain ne fait plus membrane entre un espace extérieur et un espace intérieur, mais n'est plus que la *tranche visuelle impossible* qui ne peut plus différencier une surface unique en torsion sur elle-même.

La fin du film sera catégorique : sous son apparence humaine, l'extraterrestre cache effectivement un corps tout noir. La peau humaine joue ainsi, pour l'extraterrestre, le même rôle que les combinaisons de surf ou de moto, noires elles aussi mais inversant le dedans et le dehors, pour les humains (rencontrées tout au long du film). Par une ironique inversion, c'est désormais l'extraterrestre qui signale au surfeur qu'il n'est – *dixit* – « pas d'ici ». Le corps terrestre est le premier extraterrestre : ce que signalait déjà le gros plan en contre-jour sur la fourmi au bout du doigt de Scarlett Johansson dans le blanc du début du film (citant peut-être *Des monstres attaque la ville* [*Them !*, 1954] Gordon Douglas ou *Phase IV* [1974] de Saul Bass) [Fig. 8]. Le mélanome fait déjà partie intégrante de notre monde : habitable de la camionnette noctambule, ruelles sombres, discothèques, etc., sont filmés de la même manière pétrolée.



← [fig. 8] *Under the Skin* (2013), Jonathan Glazer

Tout tend donc à nous amener à conclure, plus loin que la « perception alien » ou l'« objet alien », que l'être humain est lui-même foncièrement d'origine extraterrestre : ce qui, d'un strict point de vue planétologique, est un truisme, la matière terrestre ayant été initialement formée par l'agglomération des poussières galactiques de nuages gazeux. Athlétique, musculeux ou bien atteint de neurofibromatose (la proie finalement épargnée), le corps est ce par quoi nous sommes *un mélanome de la matière extraterrestre*. Quoi d'autre que le cinéma pouvait, par sa logique des corps et de leurs métamorphoses, nous y confronter comme à une évidence ?

En dernière instance, c'est bien le cinéma – encore lui – qui peut-être, par un rebond supplétif, y trouve l'ultime incarnation d'un noir corporel traversant toute son histoire depuis sa progressive émergence. Le numérique, avec ses capteurs en « balles de ping-pong », et lui aussi ses combinaisons noires, n'a pas inventé les vêtements de capture : ceux-ci remontent à l'archéologie du cinéma, chez Étienne-Jules Marey qui, pour épurer le dessin du mouvement dans la décomposition chronophotographique, avait revêtu le corps humain, ce corps à tête de fourmi, d'une tunique de velours noir, en sorte de le rendre invisible quand il passait devant le champ noir et de telle manière que seules les bandes blanches sur les bras et les jambes s'imprimassent sur l'image [Fig. 9]. (Que la figure s'échappe du noir par intervalles d'images, en réduisant l'apparence visible et les substances au profit des forces et des transitions, ne sera-ce pas aussi la leçon des planches de l'*Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg ? Qu'est ce noir du fond, chez Warburg, si ce n'est le dernier repère de la figure humaine ?) Marey avait découvert sans le savoir – avant le cinéma – la vérité de ce que le film fera à notre corps, comment il l'expulse hors de la perception terrestre (Deleuze en a fait le fondement de toute la perception cinématographique [15]), et que Jean Louis Schefer dira plus tard ainsi : « L'image nous a montré que nous sommes une espèce *mutante* [16]. »

[15] Cf. la distinction (à partir de Bergson) entre perception terrestre et perception aquatique (filmique) dans Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 115 par exemple.

[16] Jean Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997, p. 21.



← [fig. 9] Étienne-Jules Marey, « La chronophotographie : nouvelle méthode pour analyser le mouvement dans les sciences pures et naturelles », *Revue générale des sciences pures et appliquées*, n° 2, 1891.

NOTE



← *Au pays du silence et de l'obscurité* (1971), Werner Herzog
© Referat für Filmgeschichte & Werner Herzog Filmproduktion



VOCANALYSES

SUR "L'ATTRAIT DES VENTRILOQUES" (2022)
D'ÉRIK BULLOT ET "PUISSANCES DE LA
PAROLE" DE MATHIAS LAVIN (2021)

Michel Chion avait jadis débuté son premier livre sur le septième art, *La Voix au cinéma*, par ce paradoxe : cet objet si flagrant paie son évidence sensible d'une étrange omission analytique. Centre gravitationnel de la perception auditive, la voix pâtissait, dans les écrits cinématographiques, du biais visio-centré sous-tendant ces derniers. Elle souffre par ailleurs d'être difficilement caractérisable. Son ubiquité mutante et sa matérialité impalpable découragent les catégories. D'où la lacune livresque en matière vocale, puisque les pages s'ouvrent mieux aux images. La voix au cinéma n'a suscité que peu de sommes (la plus récente en français remonte à l'ouvrage d'Alain Boillat en 2007, *Du bonimenteur à la voix-over*) et reste pour la prose critique un souci au mieux intermittent. La sortie concomitante de deux ouvrages qui en pistent les déplacements prend donc des allures de revigoration conceptuelle.

écrit par **Barnabé Sauvage** et
Gabriel Bortzmeyer



Le premier, *L'attrait des ventriloques* d'Érik Bullot, publié dans la collection bien connue de Yellow Now, traverse l'histoire d'une fêlure audiovisuelle, analysant « d'un côté, la représentation littérale de la ventriloquie à l'écran, associée aux motifs de la dissociation et du dédoublement, relevant de la comédie ou du fantastique ; de l'autre, son usage métaphorique de la part de cinéastes qui expriment une parole dissidente en détachant le corps de la voix, en faisant parler les objets et les choses, au croisement du cinéma et de l'art contemporain. » (p. 12), de façon à ce que ce spectre historique raconte des histoires de fantômes médiatiques – le cinéma aura ainsi accueilli ceux des arts forains ou de la téléphonie pour devenir à son tour un médium *post-*

↑ Erich von Stroheim dans *The Great Gabbo* (1929) de James Cruze

mortem, digéré et ventriloqué par les installations muséales [1]. Car la ventriloquie occupe le même lieu que le cinéma : sur la ligne de crête entre le forain et le médiatique, il est l'endroit d'élection de ce passage de témoin entre les arts du corps et les arts machiniques : « en dissociant la prouesse vocale de l'exécution des gestes, le ventriloque agit comme une machine, devenu lui-même l'équivalent du dispositif filmique qui sépare pantomime et bande sonore. » (p. 34) Du fait d'une telle situation stratégique, le thème ventriloque, postule Bullo, viendrait ainsi fournir des outils théoriques utiles à caractériser « la crise de représentation qui redistribue les cartes entre les arts du spectacle et les médias techniques. » (p. 19)

Publié dans la collection « Images, Médiums » de Mimésis, *Puissances de la parole* de Mathias Lavin entend aussi creuser certains de ses sillons analytiques dans le champ de l'archéologie des médias sonores, jadis entrouvert par Friedrich Kittler et aujourd'hui généreusement labouré par Jonathan Sterne. De même que Bullo rappelle en ouverture de son propos sur le transfert de la voix que celui-ci est solidaire de techniques (téléphonie, radiophonie) et de pratiques (psychanalyse, spiritisme) reposant sur des dissociations analogues, Lavin, s'il adopte d'abord Chion pour tuteur, articule les cas analysés à une anthropologie du geste (le premier chapitre est consacré aux langages des sourds-muets) et à une écologie médiale (en particulier son troisième chapitre, sur « l'effet-radio » dans un film méconnu de Capra, *Miracle Woman*, 1931). Plus largement, l'ambition de l'auteur est de se mettre « à l'écoute des films », comme y invite son sous-titre, pour soumettre à toute une gamme de problématiques cette parole qu'il distingue de la voix tout en concédant que cette démarcation conceptuelle s'estompe sur le terrain de l'analyse de film. À chaque chapitre son axe, de la figurabilité de la parole dans le muet (à travers Epstein notamment) à l'érotique de la voix ou à la typologie des paroles politiques. L'ensemble est subsumé par une ascendance dite « esthétique », qui écarte la revue trop minutieuse des faits historiques pour se concentrer sur, si l'on veut, la *fabula figurans*. Les mêmes privilèges de la fiction imageante sont sensibles dans la dissémination de la ventriloquie racontée par Bullo. En cela très français, les deux auteurs goûtent les mises en récit du dispositif cinématographique – Bullo plus franchement, qui souligne en fin de livre l'allégorèse en constituant l'horizon – sans trop en appeler aux déterminismes techniques (par exemple en articulant l'histoire de la voix à celle des microphones, ou, comme le fait Sterne, à l'histoire de l'ingénierie sociale de l'écoute).

Les deux auteurs ne partagent autrement qu'un tropisme vocal, différant en méthode comme en volume. Le livre de Bullo obéit à la forme brève et vélocité de la collection dans laquelle il est publié. Issu du remaniement d'un manuscrit soumis à l'occasion d'une Habilitation à Diriger des Recherches, celui de Lavin s'étaye sur de plus amples développements. Surtout, l'un narre le grand récit d'une division transférentielle quand l'autre, malgré la chronologie qui le charpente, se conçoit plutôt comme tableau théorématique. C'est assez pour que l'on examine séparément leurs cheminements.

De la division à la dissidence

Acharné à métaphoriser le ventriloque pour en faire un paradigme social, technique et critique, disant la vérité du dispositif-cinéma comme de la prose essayistique, Bullo ne revient que brièvement sur ses stades antérieurs, notant surtout que la naissance de sa version moderne – l'homme et le pantin, seuls –

[1] « ...le champ de l'installation aura rencontré dans les effets de la voix acousmatique, à la fin du vingtième siècle, un thème de prédilection pour interroger la mémoire du cinéma. Ce n'est pas un hasard. Si le septième art a toujours été hanté par les motifs du double, du revenant et du cyborg, ces fantômes sont devenus aujourd'hui des allégories de sa propre métamorphose. L'art contemporain aura interrogé à nouveaux frais la survivance du médium, son devenir *post-mortem*, par le jeu de la voix dissociée. » (p. 61)

en 1896 l'apparie généalogiquement au cinéma. Les divers modèles déployés par l'auteur au long de ses chapitres – la schize analytique (« Dissociation »), les lois duplices de la performance théâtrale et du trouble dans le genre (« Dédoublément ») et la polyphonie contrapuntique d'archives remises en jeu par les voix *queer* ou subalternes (« Dissidence ») – font de ces figures *engastrimythes* autant de cas de clivage, en qui se confondent projection vocale et intériorisation psychique. Ainsi, la ventriloquie des enfants de bois devient une variation artistique autour du thème du placard (par exemple Erich von Stroheim dans *The Great Gabbo* (1929) de James Cruze) ou du miroir homoérotique (dans *Dead of Night* (1945), film collectif d'Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden et Robert Hammer). Plus loin, Hans-Jürgen Syberberg (avec *Hitler, un film d'Allemagne*, 1977) et de Trinh T. Minh-ha (avec *Surname Viet Given Name Nam*, 1989) étendent la ventriloquie à l'évocation des troubles de l'image archivistique, faisant de cette voix-témoignage une dissidence *intestine* à l'image même, disant le trauma qu'elle refoule. À la fin, le ventriloque annexe les clowneries plus ou moins comi-tragiques de Jerry Lewis, Federico Fellini ou Carmelo Bene pour exorciser cette voix mouvante.

Mais cet opuscule avançant tambour battant veut surtout faire sourdre de cette cartographie historique le fil d'une mutation du dispositif cinématographique. Bullot trouve chez Balázs la première formalisation de l'effet désorganisant de cette disjonction : « Il s'écoule toujours un certain temps avant que notre oreille s'oriente sur notre œil », laissant place, dans l'intervalle, à « une désorganisation déroutante et gênante de l'ensemble de l'image optico-acoustique [2]. » Si la césure marquée par le passage du muet au parlant occupe déjà une grande place dans les explications des mutations du cinéma classique vers le cinéma moderne, Bullot en poursuit l'intuition dans une direction nouvelle, comme une explication souterraine du développement de la forme installation et du déplacement de la salle au musée. Chez Syberberg par exemple, dont le film « anticipe la forme de l'installation. » (p. 60), laquelle aura beaucoup remanié les mânes du cinéma : « Disjoint de son socle technologique traditionnel, démembré, réassemblé dans l'espace du musée ou sur les écrans domestiques de nos écrans domestiques, le cinéma est sorti de lui-même et parle à travers un nouveau corps. » (p. 52). Le livre aboutit à la même idée que **le précédent sur Rousset** : la ventriloquie est affaire de réanimation, dans les musées comme lors de conférences – activité régulière de Bullot, qui a fait de l'élocution contrariée (récemment encore, le braille) le sujet de prédilection de ses prises de parole publiques. Il est à ce titre surprenant que la question du doublage, longtemps évoquée en filigrane, ne soit finalement pas abordée (par exemple dans le cinéma d'animation, où elle est primordiale). C'est peut-être que le livre ne voulait pas dévier plus longtemps de son axe retors.

Celui-ci le mène, dans ses dernières pages, à des considérations sur la critique comme ventriloquie, à travers un dialogue entre « l'auteur » et « le lecteur » dont il est certain que l'un – mais lequel ? – est le pantin vocal de l'autre. L'artiste-critique émet depuis autrui un discours logé dans sa propre bouche : « Au même titre que l'artiste utilise un matériau tiré de la vie, le critique utilise le matériau de l'art. J'appellerai volontiers la critique une création dans la création. » (p. 81) C'est en quelque sorte le pendant littéraire du film que le cinéaste-internaute-archiviste Frank Beauvais a consacré au rêve d'une vie décalquée dans les films, *Ne croyez surtout pas que je hurle* (2019). La condition de ce parasitisme de la critique artiste semble être le stade morbide du cinéma, dépouille dépassée qu'il s'agit de ressusciter comme

[2] Bela Balázs, *L'Esprit du cinéma*, Paris, Payot, 1977 [1930], p. 279.

œuvre *embarquée* dans une autre. « Comme s'il devenait difficile de dissocier la ventriloquie et la forme de l'essai » (p. 75), le cinéma lui-même devient de plus en plus indissociable (ou indiscernable) du discours qui le produit, de la voix qui le performe. Peu importe désormais que le cinéma soit filmé, pourvu que de l'œil à l'oreille subsiste cette « désorganisation déroutante et gênante de l'ensemble de l'image optico-acoustique » dont parlait Balázs. Le cinéma, c'est là l'ultime tour de force, existe dans la prose. C'est peut-être qu'*in fine*, Bullot choisit de lire autrement l'idée d'un « cinéma ventriloque » : le cinéma *dans le ventre d'un autre discours*.



La phonogénie

Parallèlement à cette mythologie du dispositif, Mathias Lavin entreprend plutôt une méthodologie à vocation anthropologique. Le livre, dit-il en se référant lui aussi à Balázs, aurait pu s'intituler *L'homme audible*, cherchant dans les avatars de cette parole si spécifiante un même type de savoir sur l'espèce que celui découvert par son devancier dans les images mobiles. Cette humaine ambition explique aussi l'architecture de l'ouvrage, où le déroulé analytique des films suit moins la chronologie du septième art qu'une sorte d'histoire phylogénétique du langage. Le premier chapitre porte sur les « paroles gestuelles », liant à l'étude de films figurant des sourds-muets (*Miracle Worker* d'Arthur Penn, 1962) ou des êtres hors-langage (*L'Enfant sauvage* de Truffaut, 1970) un travail sur l'institutionnalisation conflictuelle de ces méthodes éducatives. Le second chapitre puise avant tout chez Epstein ces « voix venues du silence », qui, appareillées à un cinéma muet, n'en figuraient pas moins une « voix hallucinée ». Sous le titre de « paroles médiatisées », le troisième médite, *via* Capra, sur ce que le spectacle de la voix doit à ses amplifications techniques, tandis que le quatrième, basé sur une cinématographie bien plus contemporaine, axe son propos sur la « parole d'écriture », lorsque dans les films ascétiques d'Akerman, de Costa ou de Sokourov s'invitent les splendeurs d'un verbe littéraire. Ces quatre premiers pans du livre sont autant de pas de l'humain vers ce raffinement dans l'emploi de la langue que consacre la littérature. On voit que *Puissances de la parole* articule deux projets. Le premier cherche à équiper de futures recherches désireuses de cerner cet objet pris en « tension entre localisation et diffusion » (p. 109). Le second l'inscrit dans les débats d'une tradition philosophique inaugurée par Aristote lorsqu'il fit de la parole une propriété humaine. Une telle raison explique que les deux derniers chapitres se tournent vers ces deux piliers existentiels que sont l'érotique et la politique. Un fameux dialogue de *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) et l'*Operating System* de *Her* (Spike Jonze,

2013) servent de support à l'analytique du désir vocal, tandis que *La Blessure* (2005) du tandem Klotz/Perceval fait résonner les doléances des « inouïs » (le même chapitre propose une intéressante catégorisation des paroles politiques au cinéma, entre mots d'ordre, mots en désordre, témoignages et parole « autre », redéfinie à partir de la « parole essentielle » de Maurice Blanchot). La politique – l'utopie de l'isotopie vocale, disait Arendt lisant les Grecs – ne pouvait que clore un ouvrage aux origines si aristotéliennes.

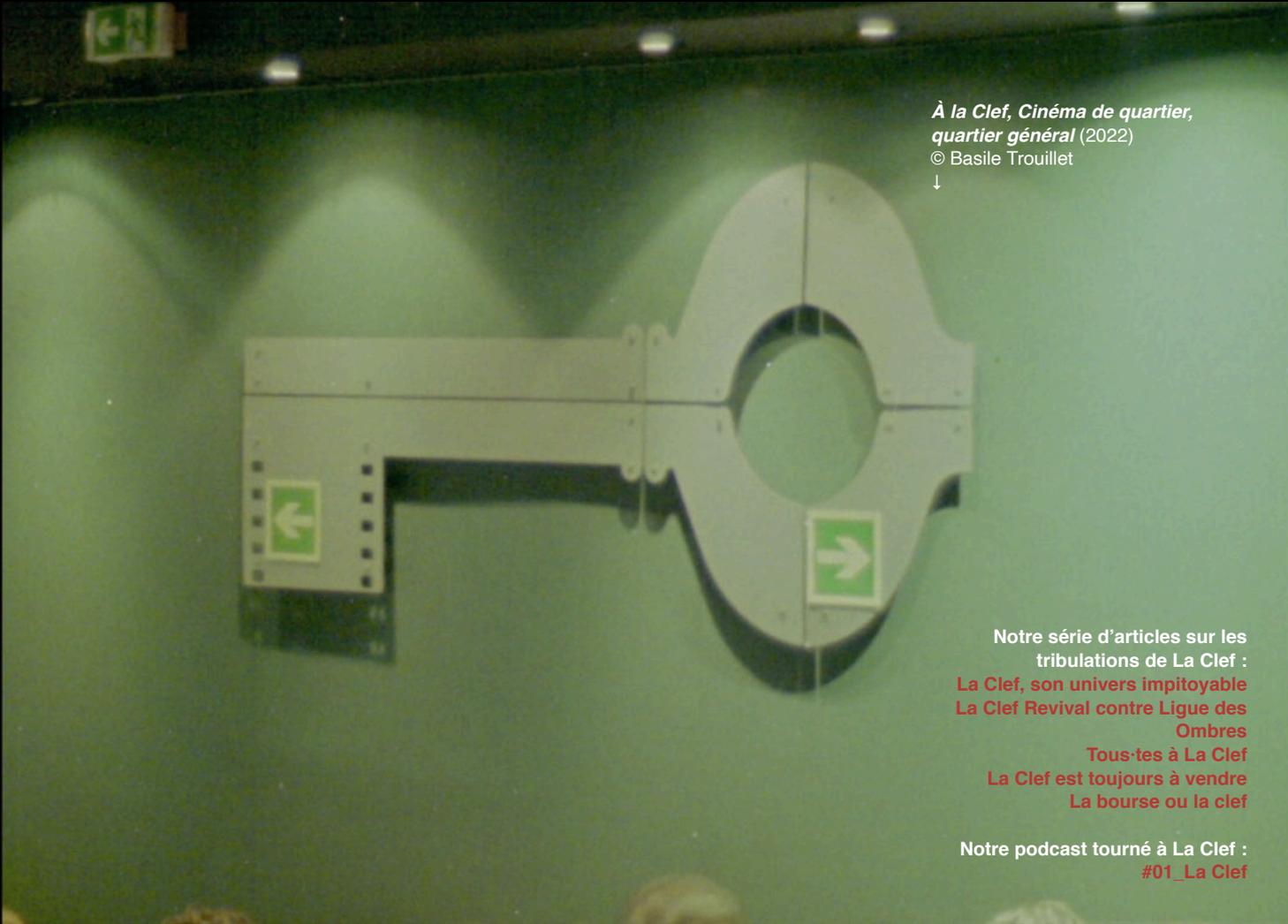
C'est toutefois par son usage singulier de Derrida – avant tout de sa dissertation husserlienne *La Voix et le Phénomène* – que Lavin renouvelle le plus les problèmes que Chion avait formulé dans un vocabulaire avant tout psychanalytique. Cette référence à l'auteur de *De la grammatologie* explique d'ailleurs l'intérêt porté aux rapports de hantise entre parole et écriture, comme, peut-être, le rôle cardinal que tient dans le développement un duo de cinéastes ayant collaboré avec Jean-Luc Nancy.

D'où aussi la tension fertile du livre entre deux concepts, entre un « phonocentrisme » déconstruit dans le sillage derridien, défaisant les mythes d'une présence de la voix au profit de la dissémination de ses traces, et l'emprunt à Epstein d'un terme parent de sa fameuse « photogénie », une « phonogénie » célébrant l'aura sonore des êtres. L'éclat inquiet propre à ces « puissances de la parole » vient aussi de l'évidence évanescence de son objet, et de son écartèlement entre une fonction de appropriation (la voix individuelle) et une autre de dilution (la voix déplace, aliène). Elles expliquent également qu'un livre célébrant ces puissances s'ouvre sur la surdité et se ferme sur le drame d'êtres que personne n'entend, jusqu'à une dernière page sur Fini Straubinger dans le documentaire de Werner Herzog autour de sourds et aveugles, *Au pays du silence et de l'obscurité* (1971). Les puissances de la parole ont pour revers l'angoisse de son extinction ou de son dévissage. Si, comme le voulait Bazin, l'image est momie, la voix est caveau. Elle fait résonner des vies dont l'écho se répercute ou s'assourdit. Et l'intérêt du livre de Lavin est d'apprendre à y prêter les yeux aussi bien que l'oreille, en se situant à l'intersection du geste et du langage.



Puissances de la parole de Mathias Lavin. Mimésis, collection « Images, Médium ». Publication : 20 novembre 2021. 276 pages.

L'attrait des ventriloques d'Érik Bulloz. Yellow Now, collection « Motifs ». Publication : 22 février 2022. 96 pages.



À la Clef, *Cinéma de quartier,*
quartier général (2022)

© Basile Trouillet



Notre série d'articles sur les
tribulations de La Clef :
La Clef, son univers impitoyable
La Clef Revival contre Ligue des
Ombres
Tous-tes à La Clef
La Clef est toujours à vendre
La bourse ou la clef

Notre podcast tourné à La Clef :
#01_La Clef



ACTUALITÉS

LA CLEF EST TOUJOURS À VENDRE

DES NOUVELLES DE LA LUTTE (4)

« Le cinéma la Clef est toujours à vendre, et nous sommes toujours de potentiel-le-s acheteur-euse-s ! »

écrit par [Occitane Lacurie](#)

Hier soir, sur l'esplanade de l'Institut du Monde Arabe, c'est par ce paradoxal élan d'espoir que débutaient les prises de parole au rassemblement de soutien à La Clef Revival. Pourtant, la journée avait commencé sous de tous autres auspices...

Quelques heures plus tôt, les CRS débarquaient au 34 rue Daubenton pour expulser sans sommation les occupant-e-s du cinéma La Clef. Plusieurs dizaines de fourgons dans les ruelles attenantes, un effectif conséquent et même un chien, l'opération de police commencée peu avant six heures du matin n'a duré que quelques minutes. Les ami-e-s et soutiens du collectif qui affluent tout au long de la matinée, se heurtent à la grille baissée du cinéma, le silence et l'incrédulité succédant à l'effervescence du mois de février, puis se dispersent.

Au même moment, coup de théâtre : dans un communiqué, le Groupe SOS annonce finalement renoncer à l'achat du cinéma. « Tout ça pour ça ! » s'exclament des voix dans l'assemblée. La firme se désole, avec forces trémolos, de n'avoir pas su sauver le lieu et ceux qui s'y trouvent, conformément aux éléments de langage déployés depuis le début de l'affaire. Faut-il y voir une conséquence des soutiens de personnalités qui se sont multipliés lors de la soirée des Césars ? Mystère. Si ce retrait ne dissimule pas une stratégie plus cynique encore, ce retournement de situation pourrait constituer une chance sans précédent pour les occupant-e-s de La Clef, devenant de fait les acquéreur-euse-s les mieux positionné-e-s. L'enjeu est donc désormais de renouer le dialogue avec le propriétaire original des lieux : le CSE de la Caisse d'Épargne d'Île de France. Celui-ci avait posé comme condition à la reprise des négociations l'évacuation des lieux par le collectif : « Eh bien maintenant, c'est bon, on est dehors ! » plaisante une occupante. Impression de déjà-vu, la situation évoque celle de l'hiver dernier : à nouveau, la possibilité d'une préemption par la Marie de Paris est évoquée – bien que La Clef Revival semble bien décidée à se racheter toute seule – à nouveau, les pouvoirs publics tels que le Ministère de la Culture sont appelés à faire office de médiateurs.



Le rendez-vous est alors lancé pour un rassemblement de soutien à six heures du soir, devant le cinéma d'abord, avant d'être déplacé (la faute au nombre de policiers toujours en faction) à l'esplanade de l'Institut du Monde Arabe, mise à disposition pour l'occasion. Les politiques se sont alors succédé-e-s à la tribune, Danielle Simonet pour La France Insoumise, exigeant d'une voix forte la préemption municipale, suivie par un élu communiste et un élu écologiste. Puis, à la nuit tombée, les prises de paroles des cinéastes, Céline Sciamma, Yolande Zauberman et Valérie Massadian, ont emmené la soirée sur un plan plus politique, louant le courage du collectif et la force de sa démarche, au regard de l'état du cinéma contemporain.

Écouter ► [ici](#)

La nuit s'est poursuivie sur la place, non loin de La Clef, faute d'y être vraiment, au son de la musique et des conversations, dans une atmosphère bien moins sombre que prévue : une lueur d'espoir subsiste de cette triste matinée.

LA BOURSE OÙ LA CLEF

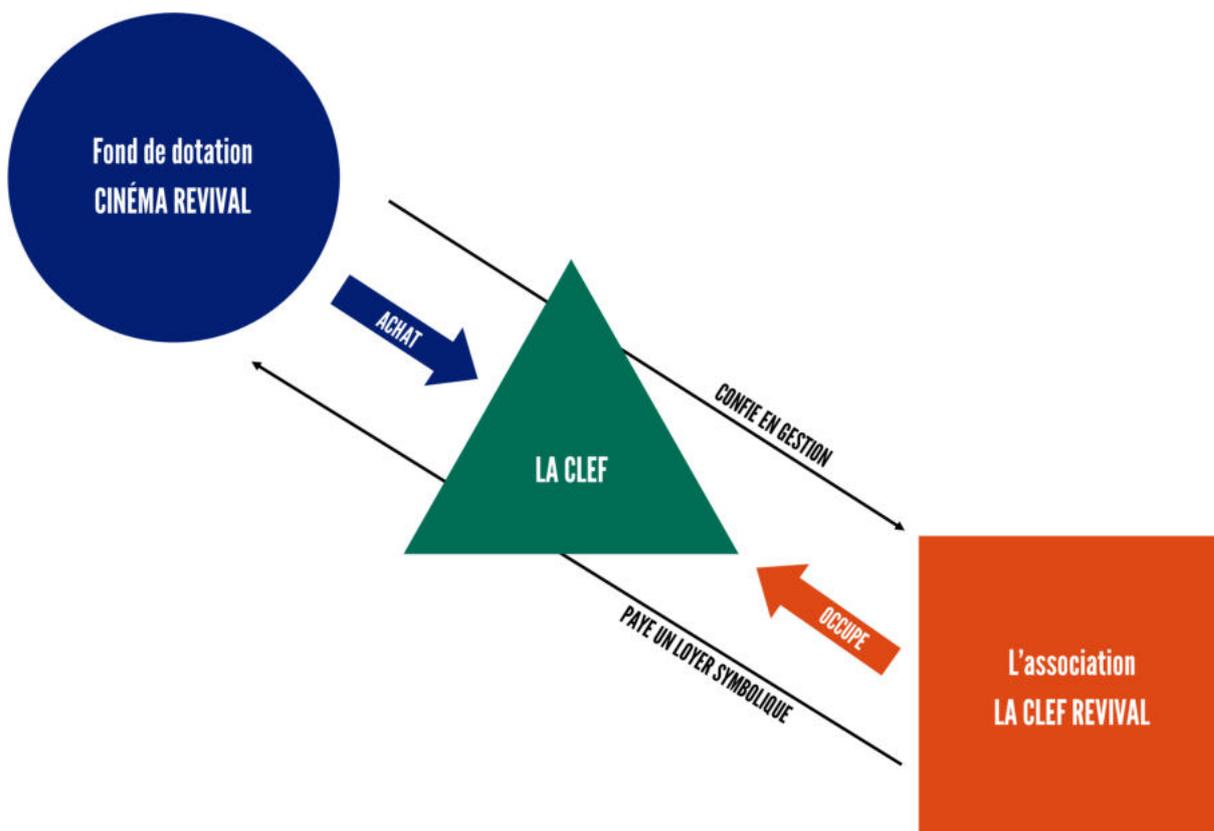
DES NOUVELLES DE LA LUTTE (5)

Lundi soir, une foule de visages connus se massait devant les portes de l'annexe de la Bourse du Travail, rue du Temple. À l'appel du collectif La Clef Revival, les ami-es et sympathisant-es ont une fois de plus répondu pour une conférence de presse publique. Quelques nouvelles :

écrit par [Occitane Lacurie](#)

Depuis l'expulsion du mois de février, le cinéma la Clef semble avoir pris les dimensions de Paris ; accueilli tantôt par des cinémas alliés tels que le Saint-André-des-Arts, le Grand Action, le Reflet Médicis, l'Archipel, tantôt par des lieux solidaires comme la Flèche d'or, le Doc ou lundi soir, la Bourse du Travail par le truchement de la CGT.

La grande salle était le théâtre d'une conférence plus que d'une projection de soutien (bien que précédée du court-métrage en 16mm *Cinéma de quartier, quartier général* de Basile Trouillet), visant à expliquer concrètement le plan de bataille du collectif, qui s'est une fois de plus montré réaliste et astucieux. Comme nous le racontions [ici](#), la stratégie du rachat repose sur une structure tripartite dont un schéma explicatif était projeté au mur que nous reproduisons ici.



Le fonds de dotation, Cinéma Revival sera propriétaire des murs, son conseil d'administration aura pour mission de désigner l'association qui assurera la gestion de La Clef qui en sera le propriétaire d'usage une fois le lieu racheté, le tout arbitré par une fédération de collectifs veillant au respect des mandats des deux parties (et de la non-intervention du propriétaire foncier dans la vie du propriétaire d'usage et du lieu).

La composition du conseil d'administration s'est aussi éclaircie lundi soir à la Bourse du Travail. Outre les associations et collectifs tels que le Clip, spécialisés dans la question de la propriété d'usage et accoutumés à tenir le rôle d'organe de veto dans ce type de formation sociale, deux personnalités du monde du cinéma ont pris place à la table du CA de Cinéma Revival : Jean-Mark Zékri, directeur du cinéma le Reflet Médicis et la cinéaste Céline Sciamma. Les deux soutiens historiques de la Clef ont pris la parole pour exprimer une fois encore leur engagement aux côtés du collectif. Le premier, en saluant l'espoir et le renouveau qu'incarne à ses yeux ce projet dans un monde de la culture racorni, la seconde, promettant de continuer d'être au service de la Clef Revival et de « dire la honte dans la pièce où vous ne serez pas, où on ne vous laissera pas entrer ».



← *À la Clef, Cinéma de quartier, quartier général* (2022), Basile Trouillet

LE NAVIRE ARGO, TOUTES VOILES DEHORS

OHÉ, DU BATEAU

Le suspense autour du déménagement de L'Abominable s'apprête-t-il à prendre fin ? Des souterrains de l'ancienne cantine centrale de la Courneuve aux rivages d'Épinay-sur-Seine, conversation avec Emmanuel Falguière qui nous a fait le récit des rebondissements des derniers mois : parcours éclair.

écrit par [Occitane Lacurie](#)

L'Abominable est une histoire longue de 25 ans, 700 cinéastes et 400 films. C'est aussi un lieu ouvert et associatif, géré collectivement, où les adhérent·e·s viennent s'initier, développer, restaurer, monter, se former, travailler sur des projets filmiques de toute nature, de tous formats et qui ont en commun un support : la pellicule argentique. Depuis fin 2011, cette joyeuse effervescence artistique et chimique avait lieu dans les 850m² de sous-sols désaffectés d'une école primaire, autrefois dévolus à la restauration collective. Là,

L'Abominable et ses membres ont été témoins des mutations en profondeur de l'industrie cinématographique et de sa bascule numérique. Alors que s'enchaînaient les faillites et les liquidations des laboratoires commerciaux, l'association a pu récupérer les machines et le matériel qui lui ont permis de devenir l'un des rares laboratoires d'artistes à pouvoir accompagner toute la post-production argentique, du développement jusqu'à la création d'une copie en couleur sous-titrée.



Mais ces cavernes courneuviennes, situées au cœur des 4000, gracieusement mises à disposition par la mairie, n'étaient allouées à L'Abominables qu'en vertu d'une convention d'occupation précaire, stipulant que le bail ne courrait que le temps, pour la ville, de construire un lieu pérenne. Lieu qui ne vit jamais le jour alors qu'approche à grand pas la destruction de l'école devenue inhabitable, contraignant L'Abominable à quitter ses quartiers, abandonnant les travaux en cours en relation avec les Courneuvien-ne-s et le territoire. Échéance annoncée : été 2022.

De ce tumulte naît alors l'idée du Navire Argo. Si le nom est nouveau, il s'agit bien de la même association, simplement relogée dans un nouveau lieu, et quel lieu ! Épinay-sur-Seine n'est pas seulement la ville du Programme commun, c'est aussi une ville dont l'histoire ouvrière est étroitement liée à celle du cinéma. Siège des laboratoires et des studios Éclair, où de 1907 à 2013, ont été tournés et développés une multitude de films et des kilomètres de bobine, Épinay est occupée en son centre par ces encombrants vestiges du XXe siècle – plus de quatre hectares et 18 000 mètres carrés de bâtiments –, déserts depuis leur fermeture pour cause de révolution numérique. Rachetée par la ville en 2018 dans le but d'en faire un quartier culturel, l'usine Éclair a fait l'objet d'un appel à projets ressemblant fort à un signe du destin pour les Argonautes qui s'empresse de proposer un dossier pour la zone de développement des négatifs.

« Les échelles sont différentes : l'association peut produire 80 mètres par heure, là où les machines industrielles en développait naguère jusqu'à 3000, ici, l'industrie est redevenue un artisanat. Mais quand on a visité, on a été frappé-e-s par le fait que le Navire Argo était déjà là. Au centre, il y a la grande pièce avec des développeuses de négatifs, au bout, de petites pièces noires et une petite salle de projection pour les clients qui servait à vérifier les copies avec une cabine dans le bon axe optique assez grande pour, de deux projecteurs 35mm et une salle de projection de 70 places complètement équipée pour tous les formats (35mm, 16mm et 8mm). »

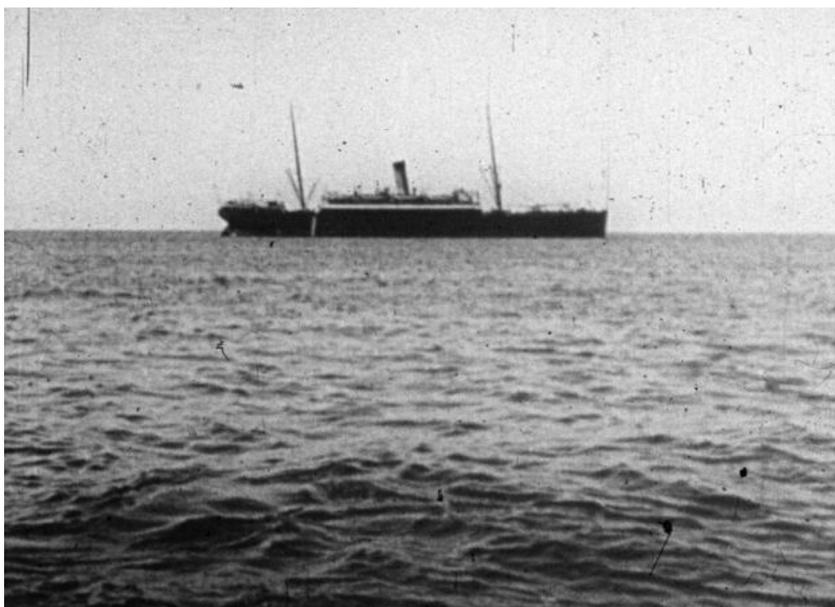
Bien que peuplé de rêves et de souvenirs, l'espace de 1200 mètres carrés demande de conséquents travaux de réhabilitation qui s'étaleraient de l'été 2022 au début de l'année 2023, pour un montant estimé de 2,4 millions d'euros, en échange d'une mise à disposition des locaux par la mairie. Un accord qui permettrait une reprise de l'activité courant 2023 autour d'un lieu de création dédié aux pratiques

argentiques contemporaines et une salle de projection complètement équipée pour tous les formats (35mm, 16mm et Super-8) où pourra être montrée à la fois la production du laboratoire mais aussi des films du patrimoine sur support original provenant d'une collection nourrie par les sous-dépôts d'institutions telles que la Cinémathèque française. Au cœur du projet se trouve une logique qui animait déjà L'Abominable : la transmission, de cinéaste à cinéaste bien sûr, mais aussi un travail d'ateliers mené avec des personnes habitantes du 93, éloignées du cinéma, en situation de précarité et usagèr·e·s de structures sociales ou médico-sociales d'accueil et d'entraide, ainsi qu'auprès d'enfants et de jeunes scolarisés.

Si ce nouveau lieu est providentiel, la reprise est un défi pour l'association qui doit désormais convaincre un ensemble d'acteurs de soutenir le projet, car une partie des financements seront des fonds propres issus de dons privés, de mécénat et de soutiens de fondation (soit 500 000 euros dans le plan de financement original). C'est pourquoi l'équipage du Navire a lancé une souscription publique (de dons défiscalisables) : <https://navireargo.org/soutenir/>.

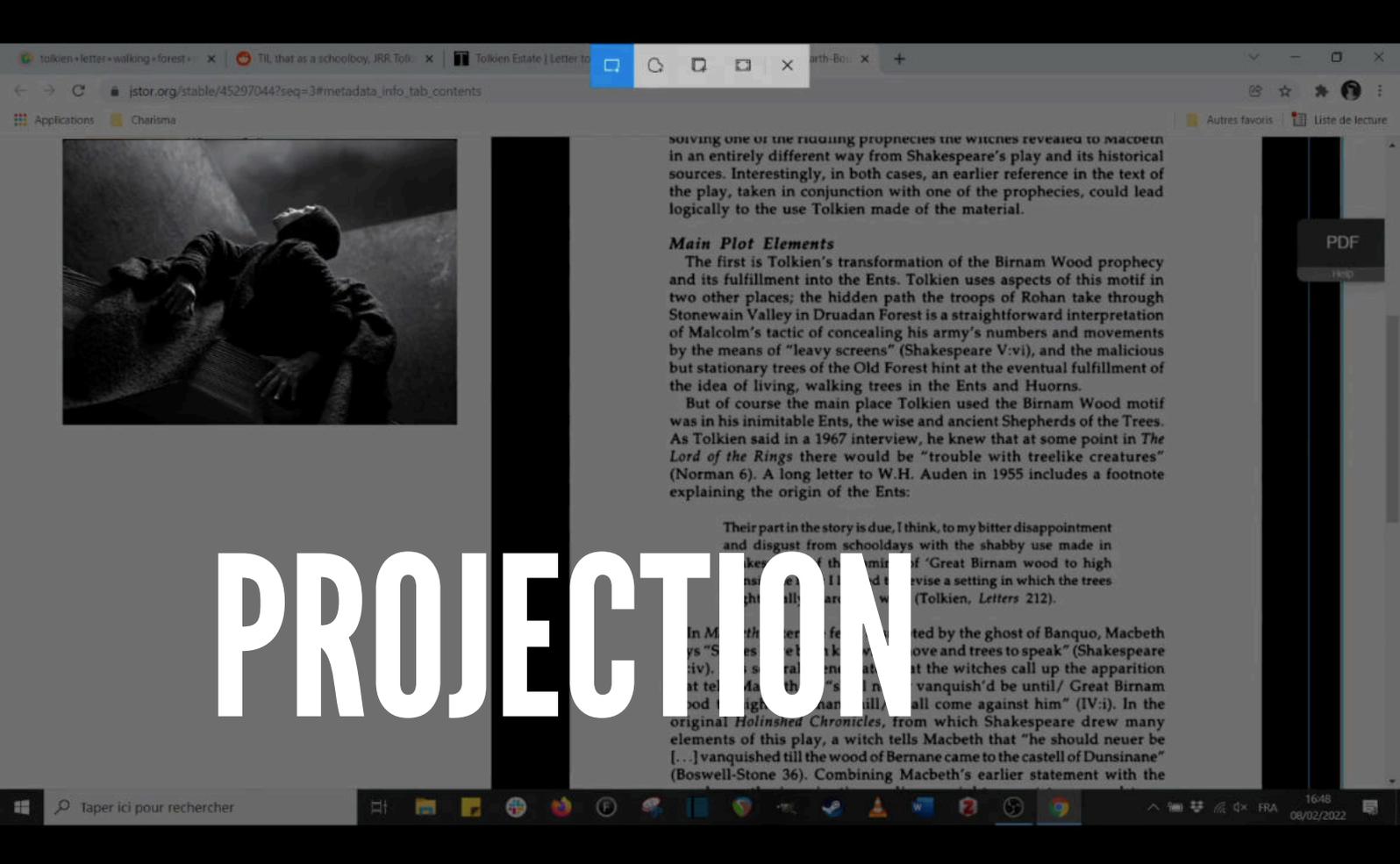
Depuis sa friche industrielle désaffectée, le Navire Argo, plus que tout autre, incarne la fragilité et de la rareté des pratiques photochimiques, et entend, pour cette raison sans doute, contribuer à leur persistance à travers une bataille déterminante : la formation professionnelle. En prenant part aux enseignements des futurs cinéastes et opérateur·ices dispensés à la Fémis et à Louis Lumière et avec l'espoir de proposer une formation de projectionniste en photochimique – dont la filière en CAP a disparu, une extinction programmée qui risque de poser de réels problèmes quant à la visibilité des films dans les années à venir – l'équipage vogue à la conquête des pratiques contemporaines du cinéma.

En attendant, rendez-vous au festival Cinéma du Réel où se tiendra le **vendredi 11 mars une séance spéciale de soutien au Navire Argo**, sans compter les trois films en sélection ou en programmation work-in-progress passés par le laboratoire : *Navigators* de Noah Teichner, *Intermède* de Maria Kourkouta et *Ciampi* d'Agnès Perrais.



← *Navigators* (2022), Essai documentaire en 16 et 35 mm, Noah Teichner

Soutenir le Navire Argo : **la souscription publique (de dons défiscalisable).**
Venir à **la soirée au festival Cinéma du Réel**
www.navireargo.org
Le **Navire Argo sur Facebook**



PROJECTION

HOW TO GROW A WALKING TREE

RECETTE

Critique croisée des deux sorties *medieval-arty* de l'hiver, sur deux géantes du *streaming*.

fabriqué par [Occitane Lacurie](#)

VISIONNER  [ICI](#)



DÉBORDEMENTS **_10.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 :

Michael Guarneri, Nourredine Saïl, Jean-Michel Durafour

Conception - mise en page : Lucie Garçon

Merci ! Abdelwahed Albouaychi, La Clef Revival, Lav Diaz, Cécile Herreman, Le Navire Argo, Zakaria Rady

Illustration de couverture :

Nanding Josef et Bart Guingona dans *Genus Pan* (2020), Lav Diaz

© photo : Hazel Orencio

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