

DÉBORD EMENTS

_11.PDF

ÉDITO

Au temps d'internet et des plateformes, il y a des évènements sur lesquels la télévision conserve son règne. Par exemple, les élections présidentielles : les plateaux un peu austères de la presse en ligne et les fils Twitter sont, encore aujourd'hui, moins attrayants que les énormes studios de France Télévision, et les graphiques vite fabriqués font toujours moins d'effet que les apparitions animées des visages des candidats. L'INA a d'ailleurs, comme à chaque fois, profité de ces élections pour ressortir ces glorieux moments de télévision française. L'un d'eux, en particulier, m'a toujours interpellé : l'annonce des résultats du premier tour, le 21 avril 2002, sur France 2, où David Pujadas prononce une phrase surprenante, « Énorme surprise, Jean-Marie Le Pen semble devoir être le second ». Phrase à la grammaire quasi-durassienne, digne du « Ç'aurait été une route » qui ouvre *Le Camion* – phrase qui, pour celles et ceux qui, comme moi, sont un peu trop jeunes pour se souvenir du choc, est *l'image* de ce choc.

écrit par **Pierre Jendrysiak**



← *Présidentielles 2002 : 1er tour*,
France 2

Le camion (1977)
Marguerite Duras
↓



Victor Morozov, dans un texte de ce numéro consacré aux images de la guerre en Ukraine, fait remarquer qu'une guerre, comme « tout évènement de ce type », « représente, entre autres, un extraordinaire rassemblement d'images ». On pourrait dire la même chose d'une campagne présidentielle, évènement certes infiniment moins dramatique, mais qui a en commun le fait de produire « de soi-même » des images médiocres, indignes, qu'il n'est pourtant pas indécent de vouloir commenter, analyser. Les hommes et les femmes de l'audiovisuel, auteurs-acteurs principaux de ces images, ne se gênent d'ailleurs pas pour les considérer avec un regard d'analyste ou d'amateur, de critique pourrait-on dire : le 11 septembre 2001, quelques mois avant le premier tour des élections présidentielles de 2002, David Pujadas réagissait aux images des attentats du World Trade Center en disant, « Woah ! Génial ! ». Et, d'une certaine façon, il ne s'y trompait pas : cette image, aussi terrible soit-elle, est l'une des plus marquantes de l'histoire de la télévision, une image encore déterminante aujourd'hui. Alors, tentons d'analyser deux catastrophes devenues images de télé, celle d'il y a vingt ans, et celle d'il y a trois semaines.

Ce plan du 21 avril 2002, purement télévisuel dans sa composition, est rendue insolite par ces mots que prononce David Pujadas. C'est une image avant tout sonore (millième exemple du fait que la télévision a plus à voir avec la radio qu'avec le cinéma), une double hésitation conditionnelle interprétée avec la précision d'un grand acteur (l'accentuation sur le mot « semble » est inoubliable, la montée du « énorme surprise » qui précède l'est aussi). L'apparition des visages, aussi, est mémorable : c'est une mosaïque d'images des semaines précédentes qui se transforme en ce double portrait, où Jean-Marie Le Pen apparaît comme une anomalie – les réalisateurs de l'émission n'avaient peut-être pas prévu que son portrait apparaîtrait en grand. L'évènement est étrange, l'image l'est donc aussi : c'est les bizarreries de la télévision qui sont les plus intéressantes. Vingt ans plus tard, le nom de Le Pen n'est plus une surprise, mais le signe d'une routine blasée – l'image est donc médiocre. Dans le grand hall des studios de France Télévision, les visages et les scores apparaissent sur ce qui ressemble à des grands étendards virtuels, étriqués, au milieu du cadre. Laurent Delahousse annonce, plutôt platement, les résultats d'Emmanuel Macron et de Marine Le Pen, en se trompant même de dix ans lorsqu'il fait remarquer que ce résultat n'est pas une surprise (« La même affiche qu'en 2007 »).

Dans les deux cas, la suite des évènements semble découler de cette première image. Jacques Chirac, après un discours marqué par la « gravité », refuse le débat avec Jean-Marie Le Pen. Le face-à-face habituel n'a donc pas lieu, et cette image est interdite à l'extrême-droite – il y a des images qui sont belles par leur absence, et même réjouissantes par leur annulation. Cette année, Emmanuel Macron crie de joie, fait applaudir tout ses concurrents, et débat pour la deuxième fois avec Marine Le Pen, comme si après tout cela allait de soi – un débat à la mise en scène particulièrement grotesque et ringarde d'ailleurs, où le Palais de l'Élysée était *kitschement* projeté en arrière-plan. Le soir du second tour, le premier gagne avec un score absurde, unique, le second avec quelques points d'avance, sans enthousiasme.

Je comparais l'étrange formule de Pujadas à une phrase de Marguerite Duras. Les éditions P.O.L. éditaient, il y a quelques mois, *Le cinéma que je fais*, un regroupement de textes et d'entretiens de Duras éclairant son œuvre cinématographique. Elle a, dans un entretien autour du *Camion*, ces mots qui peuvent redonner le sourire : « Le désespoir politique qui est le mien, celui de tous, devient un poncif du cinéma. [...] Il faut en sortir. Et que ce soit gai. » La femme du *Camion* ne prononce pas seulement la fameuse phrase « Que le monde aille à sa perte, c'est la seule politique », mais aussi : « Toute révolution est possible. »

SOMMAIRE :

CRITIQUES 5

CONTES DU HASARD ET AUTRES FANTASIES, RYUSUKE HAMAGUCHI 6

TOUCHER SANS TOUCHER

PAS... DE QUARTIER, PAUL VECCHIALI 9

SIX PIÈCES DE PUZZLE

CINÉMA DU RÉEL 2022 12

MONDES D'APRÈS 13

COMPTE RENDU DU RÉEL

RÉGIS SAUDER 19

ON S'ÉTAIT DIT RENDEZ-VOUS DANS DIX ANS

ENTRETIENS 24

AUTOUR DE LA COMPÉTITION FRANÇAISE

ENTRETIEN 32

ÉRIC BAUDELAIRE 33

MIROIRS INFINIS : RÉALITÉS DE LA FICTION ET RENDUS FICTIFS DU RÉEL

NOTES 38

RÉSIDUE, MERAWI GERIMA 39

VOIR RÉSIDUE AVEC LOUISA YOUSFI

QUE RETENIR DE L'ESPACE ? 42

SUR "PENSER L'ESPACE AVEC LE CINÉMA ET LA LITTÉRATURE" (2022), DIRIGÉ PAR LUDOVIC CORTADE ET GUILLAUME SOULEZ

DANS LA MARGE 47

À PROPOS DE TROMPERIE (2021) D'ARNAUD DESPLECHIN

VOYAGE À MOSCOU [RUSH] 50

PORTRAIT D'YVES MONTAND EN RAMINAGROBIS

REGARDER VERS L'UKRAINE 54

NOTES PRÉLIMINAIRES SUR LES IMAGES D'UNE GUERRE EN COURS (1)

PODCAST 62

#07_ JEAN-GABRIEL PÉRIOT 62

CASSER LA COQUILLE



CRITIQUES

↑
Pas... de quartier (2022)
Paul Vecchiali
© Dialectik

CONTES DU HASARD ET AUTRES FANTAISIES, RYUSUKE HAMAGUCHI

TOUCHER SANS TOUCHER



écrit par [Pierre Jendrysiak](#)

Les films de Hamaguchi sont du pain béni pour les critiques de cinéma, tant ils ne cessent de mettre en jeu leur propre sujet. Des ateliers de *Senses* aux planches de théâtre de *Drive my car*, les personnages du réalisateur japonais ne cessent d'évoquer, l'air de rien, les enjeux de leur propre mise en scène, de s'interroger sur leur propre existence esthétique. C'est ainsi que s'ouvre le premier de ces *Contes du hasard* : après un shooting photo, deux amies montent à l'arrière d'un taxi, et l'une d'elle entame le long récit d'un rendez-vous professionnel (devenu rendez-vous amoureux) qu'elle a vécu quelques jours auparavant. Et ce qui la marque dans ce rendez-vous, ce sont les paroles échangées, des paroles qui ont « remplacé » ou « dépassé » tout rapport sensuel ; la conversation, dit-elle, était tellement profonde qu'elle a rendu tout rapport sexuel superflu, que même un baiser n'était plus nécessaire. Or c'est cela l'enjeu manifeste du film : remplacer le fait de toucher par le fait de parler.

C'est dans le deuxième conte que cette recherche se fait la plus évidente, lorsqu'une étudiante cherche à séduire son professeur en lisant une description sexuelle tirée de son dernier roman. Mais alors qu'elle s'attend à ce que le professeur craque, il reste livide, absorbé dans l'écoute, troublé (il avouera plus tard qu'il était effrayé par son comportement). Quand il apprend que l'étudiante a enregistré leur échange, il souhaite récupérer l'enregistrement audio, qu'elle lui offre contre la promesse qu'il se masturbera en l'écoutant. Le rapport sexuel n'a donc pas lieu, ou plutôt il est transformé en un rapport

verbal, les personnages font l'amour avec des mots (il y a d'ailleurs bien plus de tension érotique dans cette longue scène de dialogue que dans la scène où l'étudiante couche avec un de ses camarades). Hamaguchi fait ainsi le tour de cette « érotique de la conversation », s'amusant de situations ambiguës : oser dire ou sous-entendre, risquer d'être entendu ou surpris, mentir par omission ou se faire passer pour quelqu'un autre...

Le hasard et la fantaisie annoncés dans le titre ne sont cependant pas des sujets secondaires ou accidentels. Il y a bien, au cœur de ces contes, un évènement hasardeux de nos vies : la pandémie de COVID-19 (et le besoin de fantaisie qu'elle a provoqué). Faisant suite à l'épilogue en temps de COVID de *Drive my car*, *Contes du hasard et autres fantaisies* est évidemment traversé par la pandémie, bien qu'elle n'apparaisse que de manière métaphorique. Si les deux premiers de ces contes ont été tournés en 2019 (seul le troisième a été tourné pendant la pandémie), ils arrivent à point nommé tant ils s'attardent sur des formes amoureuses qui existent dans la distance physique ; dans le deuxième conte, le moment le plus fort est sans doute celui où le professeur se penche près de son étudiante pour ouvrir la porte, en lui demandant de se pousser afin que leurs corps ne rentrent pas en contact.

L'analogie avec la pandémie devient presque explicite dans le troisième segment, celui où l'érotisme est le plus absent, qui tourne autour d'un virus (informatique cette fois) ayant durablement entravé l'usage des technologies modernes de communication ; plus d'internet, de mails, de téléphones même. Si ce virus, « apparu en 2019 », évoque lointainement la pandémie actuelle, cela passe par un retournement des attentes : le « virus » qui rend ce récit possible a eu la conséquence inverse du COVID-19, puisque ce dernier a au contraire accéléré (et, pendant un temps, rendu indispensable) l'usage de ces technologies dans notre vie quotidienne. Les dialogues et les situations n'abordent qu'indirectement cette pandémie technologique, mais (on retrouve là le sens du sous-entendu de Hamaguchi, si singulier) on sent bien que tous les rapports sociaux ont été fondamentalement modifiés par cet évènement fantaisiste, et que la rencontre inopinée entre ces deux femmes qui se trompent en pensant se reconnaître ne peut se dérouler qu'en raison de cet évènement. Avant cette vraie-fausse retrouvaille hasardeuse, Hamaguchi fait le portrait de personnages isolés les uns des autres, dont le désir profond est de retrouver des connaissances perdues de vue afin de leur avouer enfin une affection qu'ils n'avaient jamais osé verbaliser ; on apprend d'ailleurs qu'avant que le virus informatique se répande, le mari d'une des deux femmes avait repris contact avec un amour de jeunesse. Ce troisième conte est comme un miroir paradoxal : avec ou sans technologies de communication, avec ou sans possibilité de toucher, le propre de nos relations, c'est qu'elles passent *en premier lieu* par le langage. Le film, certes, se clôt sur une étreinte ; mais cette étreinte arrive justement en *conclusion*.

La mise en scène de Hamaguchi, si elle reste aussi discrète, est cependant à la hauteur de ce défi stylistique : film de dialogues, *Contes de hasard et autres fantaisies* ne se résume jamais à une simple construction en champs-contrechamps. La caméra ne cesse de se déplacer stratégiquement, en fonction des enjeux du dialogue et du changement d'état d'esprit des protagonistes ; eux aussi se déplacent, font exploser un ballon de baudruche, servent un verre de thé glacé, mangent une pâtisserie. Dans certains échanges, pourtant très longs, on ne voit presque jamais deux fois le même point de vue : ainsi du long dialogue central dans le bureau du professeur, où l'angle depuis lequel on voit l'intérieur de la pièce à travers la porte ouverte (c'est le titre du deuxième conte) ne cesse de changer (*idem* dans le premier conte, lors de la discussion dans le bureau de l'ex-petit ami). Même lorsque les personnages sont statiques, comme dans la scène

du taxi du premier segment, la mise en scène parvient à se renouveler au fur et à mesure de l'évolution de la conversation – la scène évoque bien sûr *Drive my car*, où Hamaguchi avait déjà prouvé la virtuosité discrète avec laquelle il renouvelait sans cesse la forme des dialogues à l'intérieur de la voiture, alors qu'une autre, en bus, rappelle celle qui coupait *Senses* en deux.

Certes, le cinéma de Hamaguchi est référencé (c'est aussi ce qui rend l'écriture à son sujet aussi stimulante) : on pourrait ainsi tirer de nombreuses comparaisons entre ce dernier film et l'œuvre de Rohmer ou de Eustache. Mais *Contes du hasard et autres fantaisies* est peut-être le premier de ses films où il affirme à ce point une identité et un style personnels, sensation qui vient peut-être du fait que ce dernier est encore plus écrit, encore plus précisément fabriqué que *Drive my car*. On pouvait redouter que Hamaguchi, en se professionnalisant (ses films, jusqu'à *Asako I & II*, étaient tournés dans des conditions quasi-amateurs), perdrait en singularité, et c'est heureusement tout le contraire qui se passe : plus les assises de son cinéma sont solides, plus il semble chercher des défis pour son talent de scénariste et de metteur en scène. « Talent », c'est un mot qu'utilise le professeur Segawa dans le deuxième conte, et un mot qui convient bien à l'élégante simplicité des films de Hamaguchi. Or, ce talent que le professeur décrit, c'est « celui de rester insaisissable et indescriptible par le langage » : belle description d'un beau personnage, qui décrit peut-être aussi, paradoxalement, le mystérieux langage cinématographique de Hamaguchi et sa capacité à décrire, à saisir les mots qui *touchent*.



***Contes du hasard et autres fantaisies*, un film de Ryusuke Hamaguchi, avec Kotone Furukawa, Kiyohiko Shibukawa, Katsuki Mori, Fusako Urabe, Aoba Kawai... Scénario : Ryusuke Hamaguchi. Image : Yukiko Iio. Son : Akihiko Suzuki, Naoki Jono. Durée : 120 minutes. Sortie le 06 avril 2022.**

PAS... DE QUARTIER, PAUL VECCHIALI

SIX PIÈCES DE PUZZLE



écrit par [Pierre Jendrysiak](#)

1. Le scénario de *Pas... de quartier* prend son inspiration dans une expérience personnelle de Paul Vecchiali : en 1997, la mairie Front National de Vitrolles lance une campagne visant à empêcher la programmation du programme de court-métrages *L'amour est à réinventer*, sous-titré « Dix histoires d'amour au temps du SIDA », et dont le dernier segment, *Les Larmes du SIDA*, était réalisé par Paul Vecchiali lui-même. Vingt-cinq ans après, Paul Vecchiali revient sur cette « affaire de Vitrolles », à la fois représentative de son époque et bien en dessous du sursaut réactionnaire d'aujourd'hui, en la transfigurant et en l'actualisant. On suit dans *Pas... de quartier* le récit d'Adolphe (sur scène Annabella), comédien interprétant un spectacle de travestissement (mot qui décrit mieux les très *kistchs* numéros chantés et dansés que le terme plus moderne de « *drag queen* ») dans un petit cabaret au bord de la mer, qu'un groupe d'habitants, entre conseil municipal et lobby conservateur, cherche à faire fermer. Moins militant qu'engagé (selon les mots du cinéaste), le film de Paul Vecchiali ne fait pas de ce conflit politique un « sujet » qu'il chercherait à traiter, mais plutôt un matériau dramatique à partir duquel le cinéaste tire un « musico-drame » complexe, où les inquiétudes contemporaines (la pandémie, la progression de l'extrême droite...) se mélangent tout en se complexifiant de manière métaphorique. Ainsi des masques, que les personnages mettent et enlèvent sans cesse, qui tiennent à la fois leur rôle, « réaliste », de marqueur de la pandémie, mais qui se transforment au gré des scènes en des objets métaphoriques ; *Pas... de quartier* ne parle que d'apparences trompeuses et d'intentions cachées.

2. Le titre de *L'amour est à réinventer*, qui vient d'une phrase de Rimbaud, sied particulièrement bien au cinéma de Paul Vecchiali, résumant d'un trait sa faculté de se réinventer au gré des mouvements de la société française et du monde du cinéma, en constituant une œuvre particulièrement riche et variée. Chose

remarquable : alors qu'il a plus de 90 ans et qu'il se voit forcé de travailler dans des conditions de plus en plus exigeantes (il tourne en quelques jours, avec une équipe très réduite), cette réinvention ne cesse pas, et *Pas... de quartier* n'a rien presque rien à voir avec son film précédent, *Un soupçon d'amour* ; la cinéphilie fantomatique se voit remplacée par le monde du music-hall et du spectacle, la rétrospective intime par une forme d'inquiétude politique – qui tombe d'ailleurs à pic, quelques jours après un dimanche d'élections où l'extrême droite a à nouveau eu la possibilité (avortée, mais pour combien de temps ?) d'arriver au pouvoir, et où l'affaire de Vitrolles prend tout son sens, comme un avertissement.

3. Dans le cinéma « minoritaire » (quel que soit le terme par lequel on le décrit), on pourrait décrire un principe esthétique-mathématique qui s'applique naturellement, et dont Paul Vecchiali (comme tous les cinéastes proches de Diagonale, cette maison de production qu'il fonda dans les années 70) est l'exemple parfait : moins il y a de choses dans un film, plus les quelques choses que l'on y voit sont signifiantes. Vecchiali serait, par excellence, un cinéaste qui a compris ce principe de « proportionnalité esthétique » : si la retenue économique lui est plus ou moins imposée, il a su en profiter en faisant de chaque limite une ambiguïté supplémentaire, en faisant de chaque contrainte une occasion de générer du sens. Ainsi de la frontalité de la mise en scène, qu'il s'agisse des numéros ou des réunions municipales, encore renforcée par l'artificialité de l'éclairage (les murs sont régulièrement éclairés par des projections de couleur) : cell-ci n'est pas tant le signe d'une maigre *production value* que le moyen de renforcer cet effet de cryptage dans la signification. C'est que pour Vecchiali, les moyens doivent toujours correspondre à la fin, si bien qu'aucun film n'est fait « pauvrement », en-dessous des moyens matériels qu'il faudrait pour le mettre en oeuvre : tous sont produits exactement avec le budget dont ils ont besoin, et *Pas... de quartier* ne fait pas exception.

4. *Pas... de quartier* ressemble donc parfois à un film codé, ou plutôt à un puzzle où toutes les pièces nous sont données, et où nous sommes mis au défi de les agencer. L'alternance constante entre le chant et la simple parole en est sans doute l'élément le plus déterminant, et cette alternance, au sein même des conversations, semble déterminée par des principes précis, comme dans ces textes qu'il faut lire en supprimant un mot sur deux. Globalement, les scènes se déroulent dans un environnement étrange, éclairé par ces lumières chromatiques, interprété par des acteurs parfois hors-champ, au déroulement perturbé par des événements incohérents ou incongrus... Bref, dans un film aussi « réduit » il ne saurait y avoir de « détails », et la moindre absence, le moindre signe (ou la moindre absence de signe) doit être vu comme quelque chose d'essentiel – les costumes des assassins, dans la dernière séquence, m'ont d'ailleurs rappelé ceux de la secte de *Eyes Wide Shut*, exemple typique du film à énigme. La soudaineté de la conclusion, l'intransigeance que l'on ressent lorsqu'elle arrive (comme dans *Eyes Wide Shut* d'ailleurs), nous donne ainsi l'impression que nous avons manqué une des pièces du puzzle – ce qui est probablement bel et bien le cas, tant nous sommes troublés par cet assemblage de scènes aussi sèches que riches de significations croisées (si Vecchiali aime tellement le mot « dialectique », c'est peut-être parce que tous ses films doivent être vus au moins deux fois).

5. *Pas... de quartier* a peut-être l'air « codé » (jusqu'à son titre, bien mystérieux et polysémique), mais d'une manière paradoxale : pas comme un film hétéro qui serait, par endroits, « *queer coded* », mais comme un film fondamentalement *queer* qui laisserait assez de place pour accueillir du code *straight* ; fidèle à son esprit de contradiction, Vecchiali refuse de faire de ce lobby homophobe un groupe contre lequel il devrait tenir une position d'antagoniste. Il

donne à chaque personnage des motivations et un plein achèvement (en opposition à un « inachèvement », qui serait, selon lui, la marque d'un personnage mal écrit), mettant plutôt en scène des visions fondamentalement incompatibles, y compris au sein d'un même personnage. Vecchiali s'amuse d'ailleurs à mettre ses propres convictions dans la bouche de certains d'entre eux, tout en soulignant le fait que ces affirmations n'engagent que les personnages qui les défendent, et qu'elles ne sont pas universellement partagées : un personnage affirme par exemple que le terme « homosexuel » ne saurait définir l'orientation sexuelle de quelqu'un (Vecchiali semble être partisan d'une forme de fluidité dans l'orientation sexuelle), un autre dit s'opposer à l'ouverture du mariage aux homosexuels (Vecchiali projetait il y a quelques années un film « contre le mariage pour tous »). S'il y a des « bons » et des « mauvais », ils ne sont pas situés d'un côté ou de l'autre d'une frontière morale ou partisane, mais plutôt en fonction de leur capacité d'empathie, de leur volonté de comprendre les autres et de ne pas leur imposer leur morale, telle qu'elle soit : pour saisir le détail, il faut comprendre l'image globale ; le puzzle est aussi politique.

6. Même si Paul Vecchiali lui-même en a probablement, comme toujours, une interprétation très précise, on pourrait sans doute composer une multitude d'images à partir des pièces que sont les étranges fragments scéniques de *Pas... de quartier*. Mais une chose est sûre : ces pièces sont aussi des fragments de lui-même. L'art de Paul Vecchiali est un art partagé entre la précision de ses souvenirs, de ses idées esthético-politiques, bref de son univers intérieur (je souhaiterais presque écrire « psychique », voire « neuronal », tant ses derniers films donnent l'impression de pénétrer dans un cerveau étranger) et la perception que l'on en a, forcément confuse ; un art de l'intersubjectivité. Dans ce théâtre intérieur, la personnalité de Paul Vecchiali règne bien sûr en maître, forte de cette indépendance d'esprit qui la caractérise depuis ses débuts, personnalité si forte qu'elle accouche d'une œuvre presque trop riche, « entière », où l'on ne peut tout apprécier et où des détails, forcément, nous gênent. Les défauts de ses films (tous, à leur manière, imparfaits) sont donc comme des défauts de caractère, ceux que tout le monde a ; « personne n'est parfait », cela pourrait être sa profession de foi. Paul Vecchiali publiera en mai son autobiographie. Elle s'étend sur plus d'un millier de pages.



Pas... de quartier, un film de Paul Vecchiali, avec Ugo Broussot, Mona Heftré, Franck Libert... Scénario : Paul Vecchiali. Image : Philippe Bottigione. Musique : Roland Vincent. Durée : 90 minutes. Sortie le 27 avril 2022.



CINÉMA DU RÉEL 2022

↑
En nous (2022)
Régis Sauder
© Shellac

MONDES D'APRÈS

COMPTE RENDU DU RÉÉL

Le Réel, comme avant ? Voilà deux ans que nous entamons tous nos compte-rendus de festivals par quelques considérations sur l'étrangeté de la situation, des séances masquées, des séances à distance, des séances annulées. L'an passé nous racontions même nos **projections improvisées**, nos petits écrans et nos vidéo-projecteurs crachotant. Cette année, c'est finalement le retour à la normale qui déstabilise ces spectatures auxquelles nous avons eu tant de mal à nous habituer : soirée d'ouverture au -1, séances démasquées et Festival parlé en public. Timidement, *Débordements* reprend ses marques dans ce que nous avons bien des réserves à appeler « monde d'après » tant il est peuplé de *déjà-vus*.

écrit par **Occitane Lacurie** et **Barnabé Sauvage**



● Médiarchitecture

La table ronde du Festival parlé « **Qu'est-ce qu'on voit ? Une architecture de la preuve** », qui réunissait cinéastes (Francesca Comencini et Christophe Cognet), historienne (Sylvie Lindeperg) et membre du collectif d'investigation *Index* (Francesco Sebregondi), proposait un retour à la notion – si souvent galvaudée dans le champ cinématographique – de « documentaire », afin de remettre en jeu ce qui en elle tenait de la construction historique, narrative et

↑
Urban Solutions (2022), Arne Hector, Luciana Mazeto, Minze Tummescheit et Vinicius Lopes

argumentative de la « vérité ». Au terme du débat, la position du cofondateur d'*Index*, passé par *Forensic Architecture*, venait opposer un démenti à l'idée, rappelée par Sylvie Lindeperg, selon laquelle l'exigence de « preuve par l'image » était au fond une demande confinante à une posture éthique « négationniste » : selon un retournement logique discutable, celles et ceux qui s'en remettent à l'image seule pour asserter de la vérité des faits passés seraient les premiers à crier à la falsification dès lors qu'aucune image ne serait capable d'en attester. Or la position défendue par les membres de ces collectifs de contre-investigation que sont ***Forensic Architecture***, *Disclose* ou *Index*, œuvrant à la périphérie des pouvoirs autorisés à l'énoncé de la « vérité » (et en premier lieu : l'État, surtout lorsqu'il pourrait être coupable de crime de guerre), est toute autre. Si ceux-ci se réclament de l'« image opératoire », concept proposé par le vidéaste Harun Farocki pour désigner les représentations médiatiques instrumentant l'action technique (« quand voir, c'est faire ») et notamment l'action militaire ou sécuritaire (frappe de drone, vidéosurveillance), c'est en assumant une inversion du diagnostic porté par l'artiste allemand. D'une part, en mettant les outils de la technique de la simulation en trois dimensions au service de la *reconnaissance* des crimes et non de la *dissimulation* de leurs auteurs. Si les images que la contre-enquête cherche à produire par les images de synthèse sont certes des images absentes, elles n'en sont pas moins mathématiquement déductibles des sources matérielles non-visuelles par ailleurs présentes sur les lieux de l'enquête (l'analyse balistique permet ainsi une mise en scène dynamique des images, souvent fixes et par conséquent muettes, relevées par l'enquête). Qu'on constate le renouvellement nécessaire de la définition du documentaire proposée par Jean Vigo à la suite de son *À propos de Nice* en 1930 : là où le cinéaste évoquait un « point de vue documenté par le film », il faudrait désormais penser ces vidéos comme des « points de vue instrumentés » par les différentes sources parallèles à l'image, mais trouvant en elle un moyen d'accéder à une connaissance nouvelle. D'autre part, ces « images opératoires » sont réinvesties d'une fonction transformationnelle non plus mise au service de l'industrie ou des pouvoirs de surveillance, mais des pratiques militantes et notamment des luttes portées par les collectifs de famille de victimes des violences policières. Les enquêtes indépendantes de ces organismes, un temps tenues à l'écart des sphères judiciaires, sont dorénavant commissionnées par l'instruction elle-même, affirmant ainsi la nécessité grandissante d'une prise de distance par rapport aux instances internes d'auto-régulation de l'usage de la violence par son détenteur « légitime ».

Plusieurs films de la sélection témoignaient de cette nécessité de l'émergence de discours minoritaires provenant du dehors de l'image, pour mieux la retrouver. Ainsi ***Hors-titre (Mention spéciale du jury courts métrages et premiers films)*** de Wiame Haddad proposait la reconstitution d'un récit absent des manchettes des journaux français en date du 18 octobre 1961, soit le lendemain d'une soirée de massacre des indépendantistes algériens par la police parisienne. Le court film, muet, intercale à ces reportages tronqués de la situation politique française de l'époque l'image d'un studio chichement meublé et celle d'un individu (interprété par le père de la cinéaste) qu'on imagine être un manœuvre algérien en route vers la manifestation. Sur le seuil de la porte, celui-ci est déjà entre la vie et la mort, et pareillement cet événement de l'histoire se trouve écartelé entre la lutte et l'oubli.

Urban Solutions (Prix du Court-métrage), film collectif brésilien réalisé par Arne Hector, Luciana Mazeto, Minze Tummescheit et Vinicius Lopes œuvre lui aussi au moyen d'un mélange composite de représentations artistiques parodiées et d'images techniques détournées. À la croisée du regard esthétique normé d'un peintre

allemand du XIX^{ème} siècle, cherchant dans les documents et impressions visuelles ramenés de ce monde encore exotique la matière à l'écriture de son *Voyage pittoresque*, et de l'architecture issue de l'utopie scientiste sur laquelle la nation brésilienne s'est fondée, la révolte gronde dans les guérites de gardiennage des grands ensembles d'un quartier bourgeois. Car dans le Brésil moderne d'*Urban Solutions*, la classe des concierges forme le nouvel avatar du prolétariat racisé d'une société terrorisée par l'expropriation. Au-delà des images de vidéosurveillance devant lesquelles s'endorment ces cerbères épuisés, et d'un jeu sur placards faisant la publicité des sociétés de contrôle de l'espace urbain (auxquels le film emprunte d'ailleurs son titre), quelques "tableaux vivants" scandent l'exploration de ces ensembles urbains. Leurs mises en scène loufoques (au milieu d'un intérieur bien comme il faut, près d'une riche blanche en majesté sur un fauteuil, un livreur à vélo fait une apparition remarquée) interprètent sur le mode burlesque les stratégies mises en œuvre par la bourgeoisie raciste pour se prémunir de tout rapport avec leurs inférieurs. Ce n'est qu'à la fin du film que la parodie cède sa place à un discours autrement revendicatif. En s'achevant par un chant révolutionnaire appelant à l'insurrection des *favelas* et à la reprise en main par leurs habitants de leurs richesses spoliées, *Urban Solutions* a choisi son remède au problème des *gated communities*.



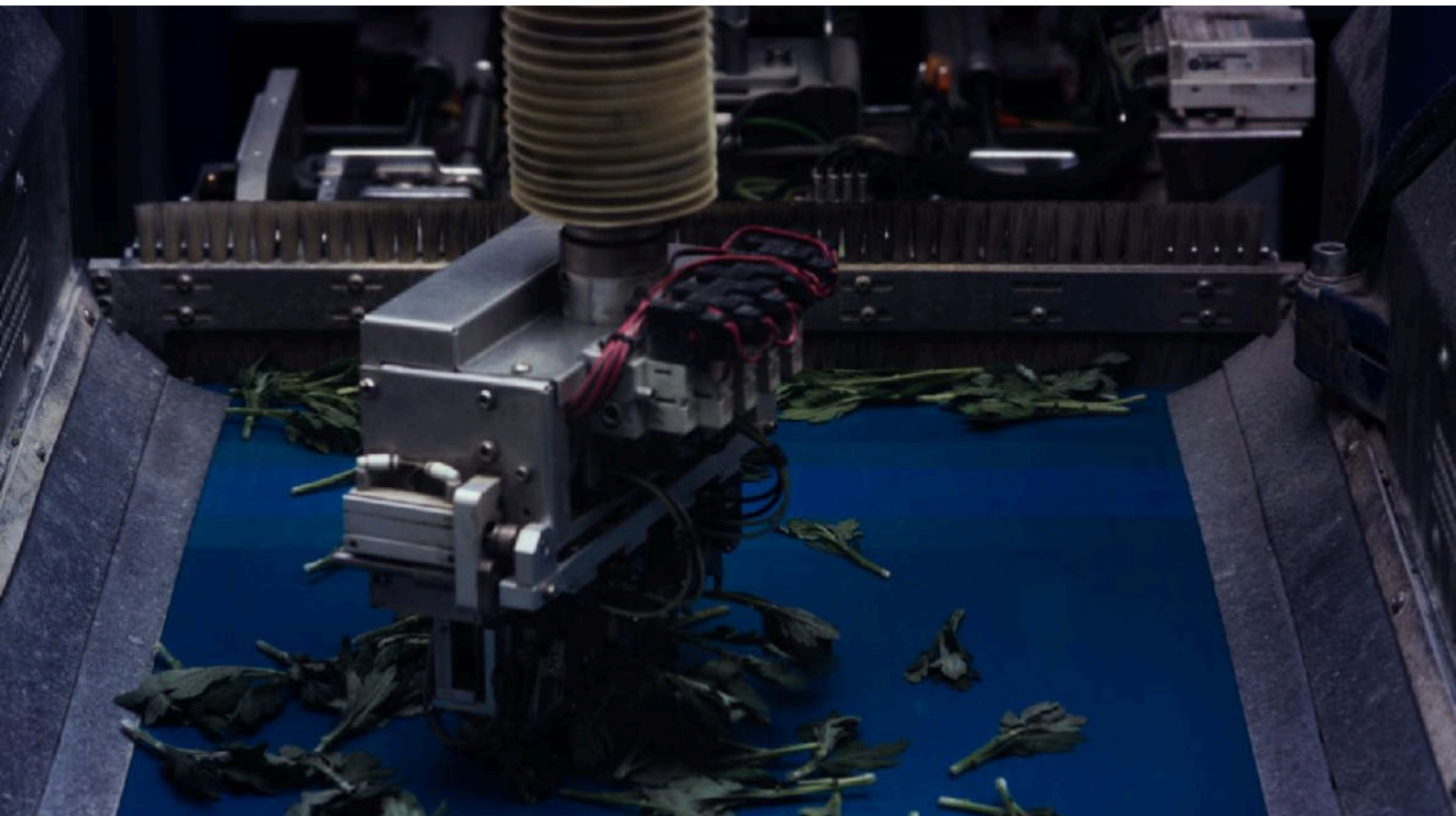
Le dispositif du film *Huahua's Dazzling World and its Myriad Temptations* de la réalisatrice sino-canadienne Daphne Xu pourrait se résumer à son plan le plus construit : Huahua, une femme chinoise d'âge mur partageant son temps entre son statut de grand-mère au foyer et son métier d'influenceuse sur les réseaux sociaux chinois WeChat et Kuaishou, répond à une petite annonce sur cette dernière application et se livre à un surprenant numéro de femme-sandwich devant l'entrepôt d'un magasin de vente en gros. Au flot ininterrompu des hommes chargeant et déchargeant des caisses à l'arrière-plan répond le flux lui-même continu de la diffusion en *streaming* offerte par Huahua à ses abonné.es, que le trépied portant le *smartphone*

↑
Huahua's Dazzling World and its Myriad Temptations (2022),
 Daphne Xu

met en évidence à l'avant-plan. Entre les deux, le corps frénétique de l'influenceuse tressaute le temps d'une danse effrénée que même les signaux de détresse de son organisme usé, toussant et crachotant, ne parviennent à interrompre. Une telle représentation du corps sans cesse électrisé par le travail nécessaire à la subsistance de sa petite famille (ses enfants sont absents du film et son bon à rien de mari ne participe pas à la survie du groupe) est paradoxalement mise en évidence par son espace d'énonciation. L'écran du smartphone et ses multiples intermédiaires (comme ces filtres visuels qui rajeunissent les traits de cette mère Courage en instance de divorce et cherchant à se remarier) apparaît en effet comme le lieu privilégié de l'aliénation. Loin de les tenir pour une vision polie et aseptisée – comme un hors-champ de l'espace social – le montage que le film réalise de ces saynètes met au contraire bien en évidence les évolutions du modèle productif chinois, du travail manuel à l'économie numérique. Une courte vidéo de Huahua elle-même offre la vision la plus parlante de cette continuité : sur les poses improvisées de l'influenceuse au rythme d'une chanson pop, le chanteur vante le respect ancestral dû au travailleur de la terre, fondation fantasmée de la société chinoise.

Autre dispositif radical, autre espace architectural où le capitalisme tardif se donne à voir le plus crument : l'usine dépeuplée que filme Gerard Ortín Castellví dans *Agrilogistics*. L'endroit n'est pas sans évoquer le *Roll On Roll Off* du film de Marie Reinert, à la différence près que le bateau de marchandises aux mille moniteurs s'est transformé en chaîne de tri et d'emballage des fruits et de plantes. La rencontre entre les bras articulés, les arrosoirs motorisés ou les pinces à repoter automatiques, et les couleurs vibrantes des légumes à peine sortis de leur serre, ne manque pas d'étonner. Vide d'êtres humains, les machines et les végétaux se rencontrent sans intermédiaires, en l'absence totale de l'espèce responsable de ce ballet mécanique et à laquelle sa production est destinée. Tout semble avoir lieu dans une manufacture de clones à l'autre bout de la galaxie, ou après la disparition d'une humanité qui aurait oublié de couper le courant en partant. À force, le regard anime ces robots et leurs petites

Agrilogistics (2022),
Gerard Ortín Castellví
↓



maladresses (l'un « trébuché » sur un tuyau d'arrosage, l'autre bute sur le « coude » de se voisin de tapis roulant), comme pour se raccrocher à une forme de vie dont la gaucherie serait la démonstration. Un troisième règne s'invite dans le film, renforçant la conviction qu'*Agrilogistics* filme un monde posthumain : les animaux, lama, moutons, cochons, qui entrent dans la serre à la faveur de la nuit. Baigné d'une chiche lumière violacée, le laboratoire plastifié où croissent les plantes semble cette fois-ci définitivement abandonné, à la manière des ruines tarkovskiennes de l'abattoir calciné où s'ébattent les chiens de *Gorge, cœur, ventre* de Maud Alpi. Révolte des machines, extinction de l'espèce humaine, ferme des animaux ou mélange des trois ?

● Corpus révolutionnaires

Faut-il y voir la présence persistante de l'esprit du ciné-séminaire **Typofilm** organisé depuis le début de l'année planant sur les salles du sous-sol du Centre Pompidou ? Il n'en demeure pas moins que le Réel 2022 fut riche en notes de bas de page, carnets de croquis et textes filmés. Des pages du livre de **Mutzenbacher** de Ruth Beckerman aux planches multicolores de **Langue des oiseaux** d'Érik Bulloz en passant par les gravures d'après nature d' **Urban Solutions** les écrans de cette édition du festival se sont couverts de papiers et de caractères. Pour autant, ce goût de l'archive et du document ne reposait uniquement sur un plaisir bibliophile des beaux livres des beaux dessins. Plusieurs films semblaient avoir en commun la volonté de documenter méticuleusement des moments historiques de la gauche révolutionnaires ou des utopies concrètes luttant contre leur disparition.

Le film de Noah Teichner en tête, **Navigators** , résolument matérialiste en ce que celui-ci donnait à admirer aux spectateur-ices les sources visuelles et textuelles sur lesquelles repose le travail de l'artiste. Matérialiste aussi car la conjugaison de la copie 35mm, du papier granuleux et de la très belle typographie blanche comme poinçonnée dans la feuille, filmée à la tireuse optique, parvenait à reproduire visuellement l'émotion particulière qu'il y a à consulter un fond d'archive inconnu. Le *split screen*, les bobines d'actualités cinématographiques rongées par l'humidité, les éditions originales des textes d'Emma Goldman et de Alexander Berkman, ainsi que la musique distordue au rythme des comédies burlesques au ralenti : le dispositif de ce très bel essai filmique, loin de tout didactisme, suscite plutôt un plaisir d'enquêteur-ice qu'on devine avoir été celui du cinéaste. Sur le double écran se déploie l'histoire méconnue des déporté-e-s du Buford, intellectuel-les anarchistes et syndicalistes embarqué-es de force sur un bâtiment en partance pour l'URSS, poétiquement baptisé « L'Arche soviétique » durant la première *Red Scare*, avant de devenir le Navigator dans le film de Buster Keaton.

Dans **Mangrove School** de Filipa Cesar et Sónia Vaz Borges, c'est plutôt la grammaire visuelle du cahier d'écolier-e qui est mobilisée, en regard de l'apprentissage des techniques particulières que requiert la vie dans ces espaces marécageux de Guinée-Bissau. Entre les leçons d'arithmétique colorées qui scandent le film sur des cartons parcheminés, les enfants de cette école informelle transforment les entrelacs des racines en pupitres et en chaises tandis qu'ils et elles écrivent avec application au son des clapotis de l'eau et des bruissement de la canopée. Dans cet endroit, le dispositif scolaire classique apparaît dans toute son incongruité et le film s'amuse à entrecouper les séquences studieuses par les exercices pratiques que doivent maîtriser les enfants de cette communauté pour vivre en harmonie avec la mangrove. Cette école dispense également des cours d'histoire : les crayons rouges et bleus qui servaient de

support aux problèmes mathématiques se transforment en petits soldats vêtus de treillis à mesure que le commentaire dévoile l'histoire révolutionnaire de la mangrove guinéenne. Peu à peu, apparaît l'importance politique de la tâche dont hérite les enfants de cette communauté en même temps que ses savoirs situés, à la manière de l'homme – ou du revenant – qui émerge des racines subaquatiques en ouverture du film : dans le quotidien tranquille de cet espace utopique, c'est en réalité à la lutte que l'on ne cesse de se préparer.

Autres documents révolutionnaires : les carnets d'Ulrike Meinhof et les journaux de Yoyes (alias María Dolores González Katarain, ancienne leadeuse de l'ETA, organisation armée basque), étalés sur une table à laquelle sont assises la réalisatrice Lur Olaizola Lizarralde et l'actrice Ana Torrent dans *Third Notebook*. Des partitions aussi, et des écrits personnels du compositeur d'avant-garde Alvin Curran, en provenance de Rome et des Années de plomb, dans *When There Is No More Music To Write, And Other Roman Stories* d'Éric Baudelaire. Dans *Relaxe*, ce sont les côtes du procès de Tarnac qui sont méticuleusement conservées par Manon Glibert dans une pièce dédiée de sa grande maison corrézienne pour la préparation de sa défense tout au long des années qu'aura duré le procès. Tandis que le cadre s'emplit des scènes de vie de la communauté, les jeux d'enfants dans le jardin, la culture du potager, les concerts dans la salle communale, les textes juridiques viennent se superposer à l'image, en caractères blancs dépourvus d'empâtements, coiffés de leur numéro de référence et truffés de vocabulaire pénal.

Mangrove School (2022), Filipa César et Sónia Vaz Borges



RÉGIS SAUDER

ON S'ÉTAIT DIT RENDEZ-VOUS DANS DIX ANS

En 2009, Régis Sauder suit plusieurs élèves des quartiers nord de Marseille qui s'approprient *La Princesse de Clèves*. Ce roman leur permet de se raconter, d'évoquer le désir amoureux, un sujet qui n'a pas toujours sa place dans les conversations familiales. Ce texte, dont Nicolas Sarkozy déplorait et moquait la présence au programme du concours d'attaché-e d'administration, s'avère aussi le révélateur des inégalités de l'accès à la culture. La rencontre entre Sauder et les lycéens autour du livre de Madame de Lafayette aboutit à *Nous, princesses de Clèves* (2011), premier long-métrage du réalisateur. Dix ans et trois films plus tard, le cinéaste retrouve une partie de ces élèves, en majorité des jeunes femmes, devenu-es adultes et leur donne la parole dans *En Nous*. C'est l'occasion de poursuivre les récits des uns et des autres, et de s'interroger sur l'état d'un pays où les disparités sociales se sont encore creusées. La pandémie, le démantèlement du service public, le poids d'un monde qui continue d'assigner chacun-e à sa place : ces questions viennent lier constamment l'intime et le social dans un récit polyphonique qui a dépassé la salle de classe. Régis Sauder nous parle de ces retrouvailles qui ont fait l'ouverture du festival Cinéma du réel. [1]

propos recueillis par Gaspard Labastie et Johanna Pataud



Débordements : Ça fait quoi de tourner avec les mêmes personnes, dix ans plus tard ?

Régis Sauder : C'est une grosse responsabilité de re-convoquer des gens qu'on a déjà filmés. Le cinéma documentaire, c'est l'art de la rencontre, alors ce n'est pas évident de solliciter les mêmes personnes à nouveau. Ce qui était important pour moi, c'est qu'elles trouvent du sens à ces retrouvailles, de ne pas avoir à réchauffer ce que nous avions partagé, mais au contraire, de le prolonger, de l'amplifier. C'est aussi une grosse responsabilité d'en faire des personnages de cinéma. C'est l'enjeu, qu'elles nous proposent un récit de *nous*, de notre société et des possibilités d'y trouver sa place. J'ai gardé du travail sur *Nous, princesses de Clèves* le souvenir d'un

plaisir immense, que j'ai toujours cherché à retrouver depuis. C'est une sorte d'étalon, peut-être pas de la réussite du film, mais en tout cas du plaisir que j'ai à le faire. Je dois dire que retrouver tout ce monde, c'était me reconnecter avec cette émotion d'il y a dix ans, qui est une émotion fondatrice pour mon cinéma.

D : Est-ce que l'idée d'éventuelles retrouvailles vous était déjà venue lorsque vous filmiez des lycéens, en imaginant les adultes qu'ils deviendraient ?

R.S. : Non, je n'y ai pas pensé à l'époque, du moins je ne l'ai pas conscientisé. Mais je n'ai jamais perdu le contact, j'ai gardé des liens très forts avec la plupart d'entre eux. C'est notamment le cas avec Laura et Morgane, que j'ai beaucoup accompagnées dans les épreuves qu'elles ont traversées, ou Sarah, dont j'avais des nouvelles régulièrement. Je n'ai pas eu à faire un effort de recherche particulier, ce qui s'explique aussi par la place qu'ont pris les réseaux sociaux dans nos vies. J'ai toujours eu la *story* de leur *life* (rires). L'idée de retrouvailles est venue de Morgane : un jour, au téléphone, elle m'a dit qu'elle avait écouté une super émission sur ARTE Radio, dans laquelle une prof à la retraite retrouvait ses élèves en banlieue parisienne, dix ans après. Je l'ai interprété comme un signe, une invitation au retour. En plus, les dix ans qui séparent les deux films ont été cruciaux pour ces jeunes, évidemment, mais pour la société française aussi. On a traversé des choses qui me semblaient importantes, même si toutes les décennies ont leurs marqueurs.

D : D'où cet enchevêtrement très sensible dans le film, entre des récits intimes qui se poursuivent et un portrait du pays aujourd'hui. Quand on accompagne ces anciens lycéens en voiture, la radio aborde l'actualité : les attentats, la crise sanitaire...

R.S. : Cette sorte de profondeur de champ sonore est très importante : c'est le bruit du monde et d'une société qui dysfonctionne. À un moment, sur les images de Morgane qui rentre chez elle, on entend la radio évoquer la crise sanitaire à l'université, la grande précarité qui s'installe. Le film se prépare alors à accueillir les propos de Sarah et d'Aurore sur la faim. Ça ne vient pas de nulle part. Autour de nous, des gens qui peuvent être jeunes, beaux, dont on n'imagine pas la souffrance, ont faim. Ces récits personnels accompagnent vraiment ce moment que notre société traverse, marqué par les désirs des uns et les impossibilités des autres.

D : Dans *Nous, princesses de Clèves*, on se concentrait sur la question de l'éducation et la difficulté d'accéder à la culture dans les milieux défavorisés. Dans *En nous*, vous vous emparez d'une myriade d'autres questions, comme la précarité étudiante ou les violences conjugales. Quand vous recueillez ces récits, d'une certaine façon vous êtes en retrait, derrière la caméra, mais en même temps vous les accompagnez, vous filmez des gens avec qui vous êtes très lié : comment arrivez-vous à tenir cette double posture ?

R.S. : Je dirais que je la tiens par un travail sur les conditions d'énonciation de ces paroles, qui ne s'inscrivent jamais par hasard dans le film : elles sont le fruit de la rencontre et de tout une relation d'empathie. J'aime profondément les personnes que vous voyez à l'écran, et elles le savent, donc quand je les filme elles sentent bien ce qui peut se dire. Ensuite, j'applique une sorte d'éthique du récit, qui consiste à la fois à soustraire quand on va trop loin dans l'intime, mais aussi à guider pour que chacun s'empare de ce qu'il a de plus important à dire. Le cinéma documentaire, c'est ménager un cadre où la parole peut intervenir en toute sincérité, et en toute sécurité. C'était déjà vrai dans *Nous, princesses de Clèves* : quand Albert dit son amour pour ce jeune garçon qui vit à Paris, c'était une chose que je savais mais que je n'attendais pas à recevoir avec ma caméra. À un

moment, il a tout simplement senti qu'il fallait le dire, le poser, comme quelque chose d'absolument normal, qui ne faisait pas événement. De même, dix ans après, quand Virginie parle de son expérience de femme battue, elle a besoin de l'affirmer pour son fils, pour son entourage, elle le fait de façon absolument consciente.

D : On retrouve d'abord des personnages dont la réussite nous réjouit, parce qu'ils ont quitté les quartiers nord, fondé des familles ; et petit à petit, interviennent des récits beaucoup plus sombres, par exemple avec Armelle qui a perdu son frère parce que la police ne l'a pas prise au sérieux quand elle a déclaré sa disparition, ou Aurore qui a été dans le besoin. Comment avez-vous pensé l'architecture du film en ce sens ?

R.S. : C'est l'art du dévoilement. On ne peut pas livrer ces choses plus sombres, plus dures, d'emblée. Le film doit d'abord installer la possibilité de se retrouver, de franchir une distance temporelle et géographique : temporelle puisqu'on se retrouve après dix ans, et géographique puisque ces jeunes adultes vivent désormais aux quatre coins du pays et même au-delà. Ces trajets géographiques recoupent parfois des trajets sociaux, et tout ça met le récit en tension. C'est comme ça que, dans un deuxième temps, on peut accueillir des choses plus souterraines, plus difficiles à dire. Il ne s'agissait pas pour moi de faire la *success story* de ces élèves. Le récit d'Emmanuelle [NDLR : la femme de Régis Sauder, qui intervient déjà dans les classes du lycée Diderot dans *Nous, princesses de Clèves*] a aussi un rôle à jouer dans l'architecture du film, elle permet de faire le lien malgré cette distance temporelle et géographique dont je parlais.

D : C'est important, parce que ces personnes que vous filmez ont quitté l'école, mais on sent qu'elles la portent toujours en elles. Il y a par exemple une grande valorisation des enseignants dans le discours d'Abou, quand il explique qu'il a été beaucoup porté par ses profs.

R.S. : Oui, même s'il y a aussi tout une relativisation de ce que peut l'école, notamment dans le discours de Cadiatou. L'école, c'est d'abord l'endroit de la promesse républicaine, pour employer les grands mots. Ce qui m'intéresse, c'est comment elle se transforme, comment elle est assumée par ceux qui y travaillent. On voit bien que le système est défaillant du fait d'une précarisation généralisée du service public, dans la santé comme dans l'éducation. C'est aussi ce que le film raconte, de façon très assumée. En même temps, l'école c'est aussi le lieu de la rencontre, pour les enseignants comme pour les jeunes. Le témoignage d'Emmanuelle, c'est le récit de ceux pour qui cette rencontre a du sens, de ceux qui ont cette mission chevillée au corps, et dont on se souvient plus tard. Elle n'est pas là pour dire à quel point le système éducatif est vertueux, mais au contraire, pour montrer à quel point il est fragile et à quel point cette rencontre est précieuse et nécessaire, à quel point il faut donc ménager ses conditions de possibilité, en particulier dans ces milieux-là.

D : Sur cette question du service public, s'il n'y a pas eu de vocations d'enseignants parmi les différents filmés, on en retrouve en revanche beaucoup dans la santé. Ils disent leur attachement à ces valeurs-là. À cet égard, on sent une transmission qui s'est faite.

R.S. : Oui. Et puis je crois que la transmission se fait aussi avec les enfants, puisque beaucoup des personnages sont devenus parents. Ce choix du service public, qu'incarne notamment Armelle, est un choix très profond. Elle le dit : « C'est en moi, ça correspond à ce que je suis ». C'est ce qu'illustre son parcours, c'est le service public dans ce qu'il a de plus vertueux. Le film essaie de capter cette reconnaissance réciproque.



D : En l'état, le film présente déjà une géographie très éclatée : il y a une unité de lieu dans *Nous princesses de Clèves*, or là on navigue entre Paris, Marseille, Lyon, la Suisse... Ça n'a pas été trop compliqué à gérer ?

R.S. : Ça l'a été du point de vue de la production. Je voulais un tournage assez resserré, car c'est un film qui est très écrit, avec un découpage assez précis. Mais quand on a commencé à filmer, on a été rattrapé par le deuxième confinement. Il y a cette phrase de Truffaut qui dit que les films sont comme des trains qui avancent dans la nuit. Je ne l'ai jamais aussi bien comprise qu'à ce moment-là : tous les jours, je croyais qu'on allait m'annoncer qu'il fallait s'arrêter. Nous étions confinés à cinq pour tourner sans contaminer les gens qu'on filmait, et éviter de retarder le tournage en tombant malade. En amont, j'avais filmé des moments importants, comme la soutenance de thèse de Laura ou la manifestation pour Adama Traoré. Parfois j'étais convoqué : par exemple quand l'exposition « Le modèle noir de Géricault à Matisse » a lieu au musée d'Orsay, c'est Armelle et Cadiatou qui m'ont proposé de filmer leur sortie.

D : Le film évite ce qui aurait pu être un écueil, la simple galerie de portraits...

R.S. : En effet, il fallait absolument éviter ça, d'où la nécessité d'une dramaturgie qui rende possible les retrouvailles et les paroles des uns et des autres. Le film est traversé par des questions qui tissent un récit de la société dans son entier, de sa fragilité comme de ses espoirs. On touche à des questions qui nous travaillent tous : quand Anaïs s'interroge sur son couple, se demande si on peut être libre et engagé en même temps, elle parle d'elle, mais je pense sans cesse au spectateur qui se pose sans doute la même question. L'essentiel, c'est de découvrir sa propre émotion au contact de l'altérité : le « *En nous* » ne se réfère pas qu'à eux, il intègre ce spectateur. C'est un enjeu d'écriture, de tournage, mais aussi de montage : il faut réussir à retendre ce lien, et à cet égard mon travail avec Agnès Brücker, avec qui je collabore depuis deux films, est très précieux. C'est une véritable orfèvre du récit.

D : Au sujet du montage, il y a un dialogue constant entre les images actuelles et les scènes de *Nous, princesses de Clèves*. On a eu l'impression qu'elles étaient parfois plus longues que dans le film. Êtes-vous retourné aux rushes pour nourrir *En nous* ?

R.S. : Très perspicace ! Oui, on est retourné aux rushes et on a un tout petit peu remonté certaines scènes. On l'a fait pour creuser cette

idée de distance temporelle. Ce n'était pas mon intention au départ, mais celle d'Agnès : elle a vu tous les rush d'un film qu'elle n'a même pas monté. D'ailleurs c'était génial de naviguer dans ces archives, ça m'a donné envie de continuer à les explorer.

D : Vous évoquiez plus tôt l'enjeu du « devenir personnage » de celles et ceux que vous filmez. À cet égard, l'ouverture du film est intéressante puisqu'elle est presque hollywoodienne. Les derniers plans sur la grande roue ont également un côté très pop.

R.S. : Oui, pour moi c'est une question d'échelle et c'est très important : par leur récit, leur parcours, ces personnes sont plus grandes que nous, elles *sont* des personnages de cinéma. Pour le rendre sensible, c'était important de conserver une part de jeu. Or, grâce à cette première expérience sur *Nous, princesses de Clèves*, on était déjà tous des complices de mise en scène. La scène d'ouverture que tu évoques est très écrite, c'est une fiction, même si elle accueille bien quelque chose du réel. C'est une scène que Cadiatou m'a racontée et qu'on s'est amusés à rejouer : elle va dans un magasin de bijoux, est soupçonnée d'être une voleuse parce qu'elle est noire, et sort avec panache. Cadiatou dégage cette présence de combattante, dans son rythme, dans son allure. J'avais envie de la voir se balader dans son paysage parisien. Pour ce qui est de la grande roue, on l'a aperçue lors du dernier jour de tournage, alors que j'étais malade et que Sarah s'apprêtait à rentrer à Malte. La symbolique nous a frappés : pour moi c'est vraiment l'image de la transmission. La musique joue aussi un rôle central dans le film, parce que c'est *leur* musique. J'adore cette scène de fête avec Laura et ses amies, quand on entend Jul qui dit : « rien à prouver ». À ce moment-là, Laura ne joue pas la plénitude : elle a trouvé sa place, elle n'a vraiment rien à prouver. De la même manière, j'aime beaucoup cette scène où Armelle et Cadiatou font un karaoké sur du Aya Nakamura. Elles se donnent complètement.

D : C'est une autre force du film, cette complicité non jouée entre Armelle et Cadiatou, Aurore et Sarah. Le film fait aussi le portrait de ces amitiés qui se transforment et évoluent, non plus sur le temps quotidien du lycée mais sur des années et malgré la séparation.

R.S. : Oui, c'était important de ne pas faire que des portraits isolés, mais de montrer aussi des duos. Il y a également Laura et Morgane, les jumelles semblables et différentes, sur le plan sentimental comme sur le plan professionnel.

D : Il nous semble qu'en ce moment vous préparez une fiction ?

R.S. : Oui, je suis curieux de voir comment ça va se passer, ce que ça va changer dans ma pratique. C'est surtout le rapport au plateau qui me pose question : pas tellement pour la mise en scène, paradoxalement, puisque je l'emploie déjà beaucoup. C'est plutôt l'idée de hiérarchie, de devoir donner des injonctions à un comédien... La rencontre est très différente à cet endroit. Mais je suis toujours très touché quand, dans le cinéma de fiction, on sent que le plateau a permis cette rencontre, que quelque chose s'est passé, qu'on n'est pas simplement face à un scénario filmé. En cela, le dernier film de Claire Simon, *Vous ne désirez que moi*, m'a beaucoup touché. C'est une proposition de cinéma très originale, et on sent qu'une forme d'écoute particulière a eu lieu sur le plateau. Le cinéma de Claire Simon m'accompagne beaucoup, comme bien d'autres.

D : Quelles autres filiations sentez-vous dans votre travail ?

R.S. : Il y a Alice Diop, je crois qu'on est travaillé par des choses communes. Nos deux derniers films sont très en lien : il y a par exemple cette importance du RER B dans *Nous* et du RER A dans

J'ai aimé vivre là. Il y aussi l'idée de travailler sur les représentations de territoires marginalisés. Les quartiers nord de Marseille, dans l'imaginaire collectif, c'est d'abord les voitures brûlées et les Kalachs. Je ne dis pas que ça n'existe pas, d'ailleurs cette violence n'est pas évacuée dans mon film : Albert raconte qu'il vit dans une résidence fermée, ce n'est pas pour rien. Mais je pense qu'on peut faire un autre récit de ce territoire, en marge de ces représentations dominantes et très stigmatisantes.

D : Vous envisagez un troisième rendez-vous, dix ans après *En nous* ?

R.S. : Oui, absolument. J'ai envie de continuer l'aventure. On va forcément se retrouver, même si je ne sais pas encore comment.

Entretien réalisé lors du festival Cinéma du réel et dans le cadre de l'atelier d'écriture de critique proposé par le Master Pensées du cinéma de l'Ecole Normale Supérieure de Lyon.

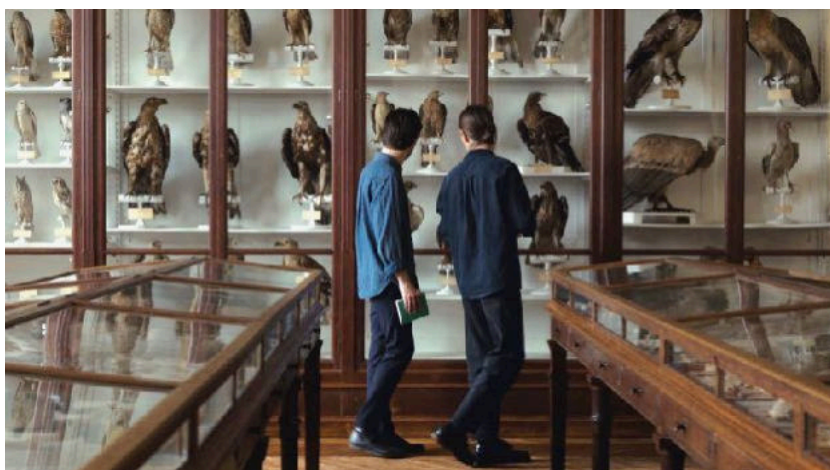
***En nous*, un film de Régis Sauder, avec Laura Badrane, Cadiatou N'Diaye, Armelle Diakiese, Abou Achoumani, Albert Segarra, Anaïs Di Gregorio, Aurore Pastor, Emmanuelle Bonthoux, Morgane Sanz, Sarah Yagoubi, Virginie Da Vega Lopes. Photographie : Aurélien Py et Régis Sauder. Son : Pierre-Alain Mathieu. Montage : Agnès Bruckert. Montage son : Nathalie Vidal. Durée : 99 minutes. Sortie le 23 mars 2022.**

ENTRETIENS

AUTOUR DE LA COMPÉTITION FRANÇAISE

Trois cinéastes de la compétition française ont accepté de revenir sur les films qu'ils ont présenté au festival Cinéma du Réel pour *Débordements*. Premier film ou non, film essai, documentaire fictionnant ou fiction documentaire, les films d'Érik Bullo, Noah Teichner et Rayane Mcirdi ont en commun d'avoir accroché notre regard au point de vouloir en savoir plus sur *Langue des oiseaux*, *Navigators* et *Le Croissant de feu*.

propos recueillis par **Occitane Lacurie et Barnabé Sauvage**



● Entretien avec Érik Bullot

Débordements : Paradoxalement peut-être, *Langue des oiseaux* accorde une attention particulière à la langue des scientifiques, qui sont sommés d'expliquer, et parfois de performer, l'objet de leur recherche. Quelles sont les modalités de la mise en scène et du montage de cette parole, et comment pensez-vous l'articulation de l'écoute « naïve » des oiseaux à celles des savants ?

Érik Bullot : Chacun est tenu, en effet, de performer son objet, qu'il s'agisse de l'ornithologue à l'écoute de son enregistrement (ralentir le chant du bruant jaune) ou du hautboïste (interpréter le chant du merle noir d'après une partition). Les documents doivent être performés. Il faut les faire parler en les considérant comme une feuille de route ou un programme d'actions qui permet de produire un nouveau contexte d'énonciation. Je reprends ici la définition donnée par Franck Leibovici d'un « document poétique ». Une transcription ornithologique est envisagée comme une partition graphique, par exemple. Je dirais, de façon plus générale, que le film tente de troubler le statut des discours. Si les tentatives d'imitation ou de traduction du chant des oiseaux peuvent sembler naïves ou drolatiques, voire burlesques, le discours scientifique n'est pas pour autant totalement légitimé, même s'il peut sembler plus assertif. Il donne lieu à des trompe-l'œil. La rencontre avec l'ornithologue hongrois Peter Szöke, par exemple, est une mise en scène ironique (le savant est interprété par l'artiste Ferenc Gróf), qui peut inviter le spectateur à douter, non seulement de la scientificité de l'expérience (ralentir l'enregistrement nous donne-t-il vraiment accès à la vitesse de perception du bruant jaune ?) mais également du dispositif d'ensemble du film. J'aime assez cette confusion entre les savoirs, ce mélange des genres (le film rend aussi hommage à Friedrich Jürgenson, spécialiste du phénomène des voix électroniques), cette convocation de sciences parallèles ou approximatives. Je rappelle que l'expression « langue des oiseaux » peut aussi signifier, au-delà de l'observation de leurs chants, un langage ésotérique basé sur l'homophonie, souvent évoqué dans les textes alchimiques. Le savoir est un nuancier.

D : La rencontre à l'issue de la projection du film vous a permis de replacer le projet du film au sein d'une inspiration poétique plus vaste, exemplifiée par l'entreprise scientifico-poétique de l'auteur, en 1808, du *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Charles Nodier. Si l'on cherche à la caractériser, la poétique qui est celle du film semble marquer autant sa filiation avec l'ambition des Classiques (la lutte du signe contre le chaos du monde) que de celle, plus expérimentale, de la poésie contemporaine, volontiers instrumentée (ici par des machines médiatiques) et structurelle. Comment cette inspiration a-t-elle présidé au choix de l'objet du film et à l'organisation de son traitement ?

É. B. : C'est évidemment l'arbitraire du signe qui est la grande affaire ! Dans son *Dictionnaire des onomatopées*, Nodier tente d'établir l'origine imitative du langage. Ce débat affleure en filigrane dans le film. Le chant des oiseaux obéit-il à une seule fonction biologique (appel de la partenaire, délimitation d'un territoire) ou exprime-t-il une sensibilité musicale ? Quelle est la place de l'imitation dans l'invention d'une langue ? Pour croiser, si je reprends votre distinction, une inspiration classique à une démarche plus expérimentale ou moderne, j'ai opéré des séries de remédiations. Nous n'avons pas accès, je crois, à la langue des oiseaux sans un tiers ou une médiation technique. La traduction est originelle. L'exemple le plus frappant est la séquence inspirée du *Canto 75*

d'Ezra Pound qui rend hommage au *Chant des oiseaux* de Clément Janequin, cette pièce vocale du seizième siècle qui abonde en onomatopées. Dans le poème de Pound on trouve une transposition pour violon du *Chant des oiseaux* due à Gerhart Münch, elle-même basée sur la version pour luth de Francesco Da Milano. En donnant à entendre ces différents arrangements, pour violon et luth, on procède non seulement à des séries de traductions successives, mais on voyage aussi dans le temps en reliant la modernité de Pound à la tradition poétique renaissante. On peut aussi entendre dans le film d'autres échos de la pièce de Janequin dans une version électro-acoustique d'Abril Padilla. C'est dire le passage constant entre des univers de référence éloignés. Mais il suffit de lire une transcription d'onomatopées du chant du rossignol chez Nodier pour lire un poème dadaïste ou futuriste. Ce passage entre la science et la poésie me passionne. C'est aussi la raison pour laquelle le film est construit selon deux axes : un chapitrage thématique, d'inspiration scientifique, autour de quatre sujets (traduction, observation, communication, empathie), et un fil rouge, plus mélodique, qui passe d'un chapitre à l'autre par des effets de rime interne, comme un leitmotiv (*le Chant des oiseaux* en est l'un des fils mélodiques, mais aussi le nuancier ou la partition).

D : Si l'histoire de notre rapport à la langue des oiseaux est au moins en partie liée à une recherche de la traduction et de la compréhension interspécifique, le film montre bien l'échec de cette utopie, *a fortiori* en plaçant chronologiquement la recherche menée dans le film au-delà même de la sixième extinction annoncée pour notre futur par les scientifiques. Comment le film – et votre recherche en général – cherche-t-il à penser l'homologie entre la disparition accélérée des espèces et celle, moins médiatisée encore, des langues éloignées du « système global des langues », comme le nomme Abram de Swann dans *Words of the World* ?

É. B. : C'est une question passionnante. L'une des séquences finales du film utilise le chant, quasi mythique, du dernier Moho de Kauai, originaire de Hawaï, qui n'a plus été observé depuis 1987. C'est un enregistrement qui circule beaucoup sur Internet. L'oiseau appelle en vain sa partenaire, d'où le caractère déchirant d'un message solitaire et d'une sorte de lamentation éperdue. Il y a toujours le vertige du dernier ou de la dernière représentant-e de son espèce. Dans le duo final, composé par Arnaud Deshayes, chanté par Donatienne Michel-Dansac et Marion Tassou, inspiré lointainement une fois encore du *Chant des oiseaux*, le texte cite les noms d'espèces d'oiseaux disparues comme une langue morte. Les noms des espèces sont d'ailleurs donnés dans leur version latine. C'est évidemment une question présente dans le film, la disparition des oiseaux et celle des langues, qui renvoie aussi, paradoxalement, à celle de l'origine. On se souvient que Rousseau fait des passions l'origine du langage, attribuant aux premiers langages une fonction poétique et musicale. C'est ce mythe qui fait retour désormais, de façon mélancolique, dans l'hypothèse d'une fonction musicale attribuée au chant des oiseaux. J'ai toujours été sensible à la disparition des langues, aux changements autoritaires d'alphabet qui effacent la mémoire, aux troubles de l'aphasie. Mais c'est aussi la langue du cinéma lui-même qui est inquiétée dans le film par la présence anachronique du magnétophone (le mythique Nagra 3) et de nombreuses machines optiques (jumelles, loupe, tables lumineuses, écran de projection). Le film est partagé entre l'entrée des machines (l'ornithologie est un chapitre de l'archéologie des médias) et le lyrisme (l'expression de notre empathie). C'est peut-être là aussi que se situe la césure que vous évoquez entre l'expérimentation et le classicisme.



- Entretien avec Noah Teichner

Débordements : Le contexte de la première *Red Scare* (1917-1920) est bien moins connu que la période du maccarthysme (1950-1954), dont les rapports avec l'industrie du cinéma sont plus directs (censure des films, chasse aux sorcières des cinéastes immigré-es ou sympathisant-es communistes...). S'agit-il d'un moment familier pour les étudiant-es en cinéma états-unien-nes ou bien a-t-il émergé au cours de vos recherches de thèse ? Pourquoi souhaitez-vous en réactiver la mémoire aujourd'hui ?

Noah Teichner : Les liens entre la première *Red Scare* et l'industrie du cinéma aux États-Unis se voient surtout dans le contenu des films. On trouve un certain nombre de films anti-« rouges » à cette époque, dont les deux exemples existants les plus frappants sont sans doute *Bolshevism on Trial* (1919) et *Dangerous Hours* (1920) [1]. Quelques courts métrages burlesques font également référence au contexte de la *Red Scare*, comme *The Janitor* (1919) avec Hank Mann ou *A Sammy in Siberia* (1919) avec Harold Lloyd, deux films dont des images sont retravaillées dans *Navigators*.

Comme la plus grande partie de ces films joue un rôle secondaire dans l'historiographie du cinéma muet américain, ça m'étonnerait que la première *Red Scare* soit une période bien connue des étudiant-es en cinéma aux États-Unis. Mais je ne saurais pas le dire avec certitude car j'ai fait toutes mes études de cinéma en France !

Mon intérêt pour la première *Red Scare* ne vient pas de mes recherches en histoire du cinéma mais d'un intérêt plus large pour l'histoire de la gauche radicale aux États-Unis, et plus particulièrement pour le mouvement anarchiste et le rôle central que les personnes immigrées y ont joué [2]. Cette histoire reste peu connue, que ce soit aux États-Unis ou en France, et j'avais envie de mettre en valeur les expériences et les aspirations des militant-es de cette époque. Il me semble également qu'il y a un renouveau d'intérêt pour les idées radicales et anticapitalistes aux États-Unis, en particulier parmi les

[1] La filmographie de Michael Slade Shull, qui recense l'ensemble des films muets américains, existants ou non, traitant de la gauche radicale, m'a été une ressource précieuse lors de mes recherches pour *Navigators*. Michael Slade Shull, *Radicalism in American Silent Films, 1909-1929 : A Filmography and History*, Jefferson/ London, McFarland, 2011.

[2] Voir, à ce sujet, le fascinant livre de Kenyon Zimmer, *Immigrants Against the State : Yiddish and Italian Anarchism in America*, Urbana, University of Illinois Press, 2015.

jeunes générations, ce qui – je l’espère – peut donner une certaine actualité à une telle mise en perspective historique.

D. : Par ses nombreuses notes de bas de page et sa typographie soignée, du fait de la césure centrale du *splitscreen* et plus nettement encore de la présence des plans introductifs et conclusifs sur les première et quatrième de couverture du livre de Berkman *The Bolshevik Myth*, le dispositif formel de *Navigators* identifie régulièrement l’écran de cinéma à l’espace du livre. Pourtant le film cherche aussi à jouer des registres burlesques typiquement associés aux médias audiovisuels, comme la chanson comique ou les gags des films de Buster Keaton. Quelles forces le film tire-t-il de cette structure intermédiatique ?

N. T. : Très tôt dans la préparation du film, je savais que *Navigators* serait un « film à lire », comme j’aimais à le dire de manière un peu simplificatrice. Mais mon intention n’était jamais de chercher une radicalité formelle à tout prix. Mon inspiration venait plus des intertitres du cinéma muet et des inserts de livres et d’autres documents imprimés qui surgissaient dans des films narratifs ou documentaires que les vrais « films à lire » qu’ont pu faire des cinéastes comme Michael Snow ou Hollis Frampton. Au-delà de l’incroyable plasticité qu’ils offrent au récit, ce qui me fascine dans les intertitres du cinéma muet est, d’un côté, le caractère graphique de ces textes qui deviennent une véritable matière vivante grâce aux micro-variations venant aussi bien leur impression sur la pellicule que de leur projection à l’écran ; et de l’autre, la manière dont l’expérience de la lecture dans la salle de cinéma invite le spectateur ou la spectatrice à se projeter dans le film grâce à sa « voix intérieure ». C’est pour cette raison que qu’il m’était impossible d’attribuer des voix parlées aux récits à la première personne d’Alexander Berkman et d’Emma Goldman. Cela peut paraître paradoxal, mais une voix-off aurait fonctionné pour moi comme un moyen de distanciation vis-à-vis de mes protagonistes. L’usage du texte, que ce soit les intertitres, les notes ou les extraits de livres et d’autres documents, fonctionne en ce sens comme une manière d’inviter les spectateur·trices à participer au film.

En ce qui concerne la présence d’autres médias audiovisuels, il faut dire que la notion d’intermédialité occupe une place centrale dans la thèse que j’ai rédigée parallèlement à la réalisation de *Navigators*, thèse qui n’a pas de lien direct avec le film, malgré quelques résonances au niveau de la périodisation et du corpus. Si je n’ai pas explicitement abordé le travail sur le film avec ce cadre théorique en tête, mon goût pour l’intermédialité des arts et des divertissements populaires aux États-Unis au début du 20^{ème} siècle – et pour les effets que celle-ci génère au sein des œuvres – m’a sans doute inspiré en réalisant le film.

D. : En dépit des jeux de correspondances formelles mis en œuvre par le montage (où le roulis de *La Croisière du Navigator* filmé en 1924 sert de métaphore à la tempête décrite par le journal de Berkman en 1920), le matériau historique, tragique, et le comique corporel de Keaton demeurent largement hétérogènes. Quel sens peut-on donner à une telle mise en tension des archives, maintenue tout au long du film ?

N. T. : La coïncidence historique au centre du film est à la fois complètement invraisemblable et étrangement logique au vu d’un certain trope poético-critique qui promeut le burlesque comme un cinéma « anarchiste » ou « antiautoritaire ». Sans avoir d’idée précise de ce qui allait en naître, j’avais envie d’expérimenter cette rencontre fortuite entre un exil politique et un film comique grâce aux moyens techniques du laboratoire L’Abominable et au dispositif formel que j’ai peu à peu mis en place. Cela s’explique peut-être la relation quelque

peu flottante entre les matériaux et les registres du film, qui peut varier d'une séquence à l'autre. Sans la « justification » historique du bateau qui me donnait une certaine liberté, je n'aurais jamais osé retravailler un film de Keaton de cette manière (surtout dans un premier film), ni traiter d'une expulsion avec des moments d'humour. De ce point de vue, c'était fascinant de découvrir les réactions des spectateur-trices pendant la première au Réel et d'entendre les rires éparpillés dans la salle !



● Entretien avec Rayane Mcirdi

Débordements : Quel sens donnez-vous au titre de votre film, *Le Croissant de feu* (le plus énigmatique de la trilogie) ? Il s'agit d'un titre révolutionnaire, inspiré du parcours de Malcolm X comme vous le racontez ici, pourtant la révolte n'advient pas dans le film. Faut-il comprendre le film comme l'histoire d'un soulèvement un germe, ou au contraire d'un soulèvement empêché ?

Rayane Mcirdi : C'est un film qui est né d'inspirations révolutionnaires. J'ai énormément étudié des théoricien-ne-s afro-américain-e-s comme James Baldwin, Angela Davis et Malcolm X qui nous ont accompagnés pendant toute l'écriture du film. Ce film est né de ces idées révolutionnaires qui se sont mélangées avec mon histoire de famille, liée à la guerre d'indépendance de l'Algérie. Le

quartier des Mourinoux, à Asnières-sur-Seine (où est tourné le film) représentait l'espoir d'une vie meilleure pour mes grands-parents lorsqu'ils sont arrivés en France. Espoir qui s'est amenuisé au fil des générations. *Le Croissant de Feu* c'est plutôt une réflexion sur cet espoir que sur un soulèvement. Depuis le début de la gentrification de ce quartier, les habitants n'ont plus l'impression de faire partie de cet espace qui, à la base, leur était destiné. Pourtant ils y restent, tant bien que mal, par amour pour ce quartier. C'est pour moi là déjà une forme de révolte. Malgré toutes les transformations que subit ce quartier, le quartier des Mourinoux continuera de leur appartenir.

D : Pourquoi avoir choisi d'incarner l'espace que vous filmez par un personnage, Samir ? Faut-il voir ce personnage comme l'allégorie du quartier ou plutôt de la génération qui succède à celle du joueur de poker plus âgé qui évoque ses souvenirs auprès du groupe des trentenaires ?

R. M. : J'ai choisi tout d'abord Samir pour des raisons d'affinité, ce n'est pas la première fois qu'il joue dans un de mes films. J'adore travailler avec lui, pour sa sensibilité et pour sa clairvoyance. Lors de la phase d'écriture du film que nous avons faite ensemble, il n'hésitait pas à recadrer le récit s'il voyait trop d'éléments qui ne ressemblaient pas à son vécu au sein des Mourinoux. C'est lui qui a mis l'accent sur les discussions intergénérationnelles qui devaient être présentes dans le film. Si Samir doit être l'allégorie de quelque chose, c'est celle des discussions que nous avons eues ensemble. J'ai tendance à privilégier les récits personnels et intimes aux grandes histoires universelles, justement pour que l'on comprenne que le quartier des Mourinoux abrite une infinité de réalités différentes.

D : Peu avant que vous ne montriez votre film au Centre Pompidou, Alice Diop organisait au même endroit "Autour de Nous", cinq jours de réflexion et de projections autour de la question de la banlieue au cinéma. En 2020, après le succès des Misérables, c'était le collectif Kourtrajmé qui fêtait l'anniversaire de *La Haine* au Palais de Tokyo avec l'exposition "Jusqu'ici tout va bien", tout en proposant un bilan de ces 25 années de tentatives de filmer les quartiers populaires. Et il y a un an, dans *Débordements*, Camille Bui s'interrogeait sur la possibilité de filmer la périphérie à travers un corpus de film des années 2000. Bref, filmer la banlieue en se défaisant de l'exotisme aux allures coloniales des médias au profit d'un regard posé sur cet espace par les concerné-es est un enjeu politique depuis (au moins) les années 1980 avec les films du Collectif Mohamed (que nous invitions aux ciné-clubs d'octobre et de novembre), et plusieurs artistes ont apporté leur pierre à l'édifice depuis. En faisant *Le Croissant de feu* et la trilogie dont il fait partie, aviez-vous pour but d'entrer en dialogue avec ce "genre" cinématographique ? Comment souhaitiez-vous vous positionner par rapport aux films existants ? Ou au contraire, préféreriez-vous vous tenir à distance de cet héritage peut-être pesant de l'histoire du cinéma récente ?

R. M. : Même si Asnières-sur-Seine est implanté dans un territoire dit de banlieue, j'ai du mal avec ce terme. Lorsqu'on parle de banlieue en France, on a tendance à englober tout un territoire sans distinction. C'est une des raisons pour lesquelles je m'efforce toujours de préciser que *Le Croissant de feu* est une trilogie sur le quartier des Mourinoux à Asnières-sur-Seine, ce qui lui donne une réalité plus locale. J'ai pour principe de faire des films sur des réalités que je connais. La notion même de banlieue telle qu'elle est entendue aujourd'hui est erronée car elle recouvre des réalités très différentes sous une même notion, sans nuance, alors que vivre à Clichy-Montfermeil et à Gennevilliers sont deux choses bien différentes. Il y a bien entendu certaines histoires qui sont communes dans les villes de banlieues. Mais je pense qu'aujourd'hui, lorsque l'on choisit de filmer ces territoires, il en va de notre responsabilité d'apporter de la nuance et de la justesse.

Lorsqu'on filme des territoires de banlieues, on est souvent rattachés à une filmographie très fermée, qui comprendrait des films comme *La Haine*, *Les Misérables*, *Ma 6T va craquer*, qui ont cristallisé une manière de voir la banlieue. Personnellement, dans mon approche du territoire, j'ai plus été inspiré par le cinéma taiwanais, avec des réalisateurs comme Hou Hsiao-Hsien et Edward Yang, qui abordent des questions qui me sont chères comme l'immigration, la nostalgie, l'attachement à un territoire, la résilience face à un monde qui change.





ENTRETIEN

↑
Une Fleur à La bouche (2022)
Eric Baudelaire
© baudelaire.net

ÉRIC BAUDELAIRE

MIROIRS INFINIS : RÉALITÉS DE LA FICTION ET RENDUS FICTIFS DU RÉEL

Le travail d'Éric Baudelaire en tant que réalisateur est modeste en terme de nombre de films, mais considérable si l'on s'intéresse au spectre d'idées et de styles qu'il charrie. Revisiter les ambitions utopiques passées sans nostalgie au moyen de cadres contemporains, explorer les formes expérimentales de mise en fiction, remettre en jeu la relation entre le texte et l'image, utilise le paysage comme un *leitmotiv* pour ses investigations politiques, explorer le potentiel pédagogique du cinéma et élargir en permanence une forme de réalisation impliquée en s'engageant objectivement – tout cela fait partie de l'œuvre de Baudelaire. Et il continue à élargir les horizons à chaque nouveau film qu'il fait, goûtant au frisson qui existe hors de toute zone de confort établie. ←

Suite à la première d'*Une fleur à la bouche* dans la section Forum de la Berlinale, j'ai eu la chance de rencontrer le réalisateur et Oxmo Puccino, l'un des protagonistes du film, pour parler de quelques-uns des aspects clés du film : la pièce de Pirandello qui l'a inspiré, la première rencontre d'Éric avec le théâtre (classique) – même si paradoxalement, son film précédent était intitulé *Un film dramatique* – les éléments politiques en jeu, sa manière de travailler, le fil qui court entre les deux segments a priori disparates qui composent le film et ce la suite de ce projet.

Arindam Sen



propos recueillis par
Arindam Sen et traduits de
l'anglais par Chloé Vurpillot

Arindam Sen : Pourriez-vous peut-être brièvement revenir sur la première fois où vous avez découvert la pièce de Luigi Pirandello, *L'Uomo dal Fiore in Bocca* (1922) et vos premières impressions ? Et la manière dont ça a finalement abouti à la réalisation de ce film ?

Éric Baudelaire : J'ai découvert la pièce de Pirandello au début des années 90, alors que je faisais un peu de théâtre. Je mettais en scène une pièce de Gertrude Stein un soir où cette autre pièce de Pirandello était aussi jouée. Je me souviens avoir été frappé par le texte, et me dire que peut-être un jour je pourrais adapter ça en court-métrage. Et puis j'ai mis ça de côté, dans un coin de ma tête, pendant

30 ans. Je ne sais pas exactement ce qui l'a fait revenir à la surface, je pense que ça a simplement dû être une association d'idée autour des fleurs. Il y a trois ans, quelqu'un m'a donné un peu d'argent pour filmer quelque chose, dont la fin était très ouverte et qui traitait de la crise climatique. Ce n'est pas vraiment une thématique sur laquelle je me suis beaucoup penché en tant que cinéaste et puis j'ai lu un article dans le *New York Times* qui parlait de ce marché aux fleurs et je me suis dit qu'il fallait que je visite ce lieu. Après m'y être rendu avec Claire Mathon – ma directrice de la photographie, nous avons décidé de revenir et avons passé deux jours là-bas, à filmer, sans savoir vraiment pourquoi ou ce que nous allions faire avec ces images. Et puis, plusieurs mois plus tard, d'une manière assez inconsciente, ces deux choses se sont rejointes dans mon esprit. Je pense qu'à la base c'était venu d'un jeu de mot idiot, avec les deux fleurs – celle du marché, l'industrie terrifiante des fleurs, à la fois belle et d'une certaine manière destructrice et violente et cette fleur dans la bouche d'un homme qui le tue, *epitholioma*. J'ai pensé que c'était une proposition très simple, un peu bête, que je pouvais certainement réunir.

A.S. : Puisque vous avez jusqu'à présent travaillé principalement avec des structures schématiques assez lâches, parfois basées sur des lettres ou des correspondances, et d'autres fois assimilant des années d'images avant que le film ne naisse au montage, mais que vous n'aviez jamais vraiment adapté un roman auparavant, je me demande si l'expérience fut différente cette fois ? Plus précisément, est-ce qu'il a fallu trouver un équilibre entre la planification et l'improvisation ?

É.B. : D'une certaine façon, chaque film que je fais aborde quelque chose de nouveau pour moi. Parce que ce qui m'intéresse dans le cinéma, c'est l'apprentissage. Mes films ont toujours été l'occasion d'apprendre quelque chose, un nouvel aspect de la réalisation. Je n'avais jamais travaillé un texte de cette manière, mais j'ai toujours aimé le texte en tant que lecteur, en tant que personne intéressée par la littérature. Donc il y avait un désir et un plaisir immédiats à travailler avec une version très raffinée de la pièce de Pirandello, à l'adapter avec Anne-Louise Trividic, la scénariste qui sublime le plaisir de travailler avec les mots. Et bien sûr quand on a ça, c'est une tout autre façon de réaliser un film parce que le texte est central, c'est au cœur du projet. Alors ensuite, tout est au service du texte, et la première partie de ce travail, c'est de trouver ce qui va le porter, et ensuite créer les circonstances qui permettent au texte de résonner dans le corps et dans la voix.

A.S. : [À Oxmo Puccino] Quelle impression vous a fait le texte la première fois que vous l'avez découvert ?

Oxmo Puccino : Ce qui était intéressant pour moi, c'était de donner vie à ce texte. Ce texte était intemporel, loin d'être enterré. J'aime l'intégralité du texte où chaque mot compte, et c'était intéressant parce qu'on atteint différents niveaux d'interprétation. Un petit peu fou, un petit peu décalé, un peu sombre. Pour moi, c'était un peu une leçon, prendre la vie du bon côté quand on sait que la mort est proche. Dans cette période où tout le monde est touché, de près ou de loin, par la maladie, la mort imminente, la solution de facilité est de tomber en dépression, au contraire de ce qui arrive au personnage du film.

A.S. : Le film, en tout cas en surface, semble construit à partir de deux segments relativement distincts. Le premier tiers du film est la partie documentaire tournée au *Royal Flora Holland* et ensuite vient le segment de fiction à Paris. Le lien entre les deux est rendu éclairé par le titre du film lui-même, et je peux penser à d'autres liens métaphoriques. Quelles étaient les autres connexions narratives explicites qui vous intéressaient ?

É.B. : La première est une analogie de fleur à fleur très simple. La métaphore de la fleur comme une tumeur, une maladie, en est une. Mais ensuite dans la pièce de Pirandello un homme cherche à échapper à sa propre mortalité en observant le monde. C'est une sorte d'observation très obsessionnelle. Il observe les gens au travail, ceux qui font des paquets cadeaux, ce sont des petites occupations, et c'est exactement ce que nous faisons au marché aux fleurs, nous observons le monde et regardons les gens qui travaillent dans ce marché. Le film est comme deux miroirs qui se font face, dans l'un, il est question de simple observation, et dans l'autre, de jeu, de texte, de mise en scène. Donc c'est une opposition très radicale de ce que le cinéma peut faire et il s'agissait de relier ces deux éléments, qui sont complètement différents, et de voir les connexions qui peuvent exister entre eux.

A.S. : Vous avez parlé précédemment de votre travail avec la monteuse Claire Atherton, avec qui vous avez fait vos deux derniers films. Il y a un certain processus de travail que vous avez esquissé, et j'ai aussi lu quelques uns des textes de Claire qui décrivent sa méthode. L'intuition semble maîtresse, mais le rôle de l'intuition n'est pas le même dans le procédé de vos deux derniers films et dans la deuxième partie de ce film qui repose sur la fiction. Dans quelle mesure, par exemple, avez-vous envisagé de refaire des prises ?

É.B. : Claire a monté des fictions et des documentaires pour Chantal Akerman pendant des années. Je n'avais jamais travaillé avec elle sur un film qui reposait sur un scénario, et c'est une autre manière de travailler, vous avez raison. La façon dont nous avons travaillé avec Claire sur les autres films est la suivante : nous avions le matériau, et nous construisions le film qui en émerge. C'est quelque chose dont Claire parle dans son texte, c'est un rapport très intuitif aux images. Ici, l'exercice est différent, nous avons un scénario, qui devait être suivi et puis il y avait les différentes propositions que les acteurs faisaient la veille du tournage. Mais il y a toujours une question d'intuition et de sensation en jeu dans le montage. Nous regardions les différentes prises et puis il y en avait une avec Oxmo qui allait résonner plus fortement que les autres. Et le film est simplement construit de cette façon, en reliant les moments qui résonnent le plus fortement ensemble, l'architecture du film est fondée là-dessus. Je me souviens de cette prise à la toute fin qui contient une petite faute mais c'est la meilleure prise. Oxmo oublie un mot, et il le place à la fin. On a le sentiment que c'est peut-être une erreur, mais la prise elle-même, la dernière prise dans le bar, est tellement belle que nous y avons réfléchi et avons décidé que ce n'était pas grave qu'il y ait une erreur. Même si le scénario fournit la structure, tout se joue sur la sensation et l'intuition qu'on a en regardant les rushes. Et on ne va pas refaire des prises, c'est contraire à l'idée que l'on se fait du cinéma, qui est que l'on fait le film avec ce que l'on a. Claire m'a appris ça – on fait le film avec ce que l'on a, et ça ira très bien. Je trouve qu'il y a un esprit de consommation dans le fait de refaire des prises. La plupart du temps, quand les gens font ça, ils n'en ont pas vraiment besoin. C'est plus une assurance qu'une nécessité. À moins qu'il y ait un accident ou que quelque chose arrive.

A.S. : Vous êtes aussi un artiste visuel et vous avez par le passé exposé votre travail à la fois dans des galeries ou des musées aussi bien que dans la salle de cinéma. Une partie des images incluses dans le film ont été montrées précédemment dans un travail multicanal au Kunst Halle Sankt Gallen en Suisse. Selon vous, quels sont les défis posés par ces deux espaces d'exposition, en particulier par rapport à cette œuvre ?

É.B. : C'est la première fois que je fais deux versions différentes d'un film, je n'avais jamais fait cela auparavant. J'avais toujours imposé le film pensé pour le cinéma à l'espace muséal. Et c'était une

expérience intéressante parce que nous avons fait un objet très différent. Le film monocanal, que vous avez vu, a des dialogues tandis que la version exposée n'en a aucun, donc nous nous sommes débarrassés de 35 minutes de film et nous avons ajouté quatre autres écrans qui donnent une sensation d'espace incroyable. Donc ça démultiplie la sensation d'être dans ce marché aux fleurs. La partie dans le bar a été enlevée de la version exposée, mais tout le reste, la déambulation dans les rues, les scènes qui viennent après le bar sont là. C'était une blague entre nous : la version exposée, c'est la nuit où il n'est pas allé au bar. Cela devient plus intime dans les scènes de rue quand le personnage marche dans les rues de Paris et observe autour de lui. On peut dire que la version traite plutôt de l'espace alors que la version cinéma est plus sur le temps. Et c'était intéressant de voir que l'espace autant que le temps sont contenus dans la matière filmique.

A.S. : On est amenés à réfléchir sur la nature du travail, sur l'échelle du marché mondial des fleurs coupées et la manière dont la dynamique de production évolue à travers les années, dans la première partie. Toutefois, la dimension politique est un peu plus diffuse en comparaison à vos autres films. Est-ce que vous considérez cela comme un écart par rapport au fait d'aborder frontalement les sujets politiques ?

É.B. : Je pense que c'est compliqué de savoir si quelque chose est un écart quand vous êtes créateur. Ce n'est pas un écart dans le sens où c'est toujours dans la continuité du dernier problème que vous avez posé. Ou c'est toujours l'extension de la dernière question à laquelle vous n'avez pas su répondre. Donc dans ce sens, ce n'est jamais un écart car vous êtes celui qui tracez le chemin et que le chemin est ce qu'il est. Je pense que c'est juste politique d'une autre manière parce que cela traite de la politique intime de la gestion de la mort et de la manière dont vous vivez votre vie comme un observateur du travail, des situations matérielles et la façon dont vous traitez le nombre fini de jours qu'il vous reste. C'est politique dans le sens où cela aborde des questions de consommation et d'environnement qui



n'ont jamais été centrales dans ma pratique. Mais c'est vrai qu'elles sont amenées dans le film d'une toute autre manière que les soucis politiques explicites de certains de mes autres films. Il y a sans doute une manière différente d'aborder la question politique dans le film, qui est présente dans tous ces petites détails.

A.S. : Le premier segment donne aussi le sentiment que les aspects documentaires sont fragmentés d'une façon qui donne l'impression que ce sont les vignettes d'un arc narratif inachevé.

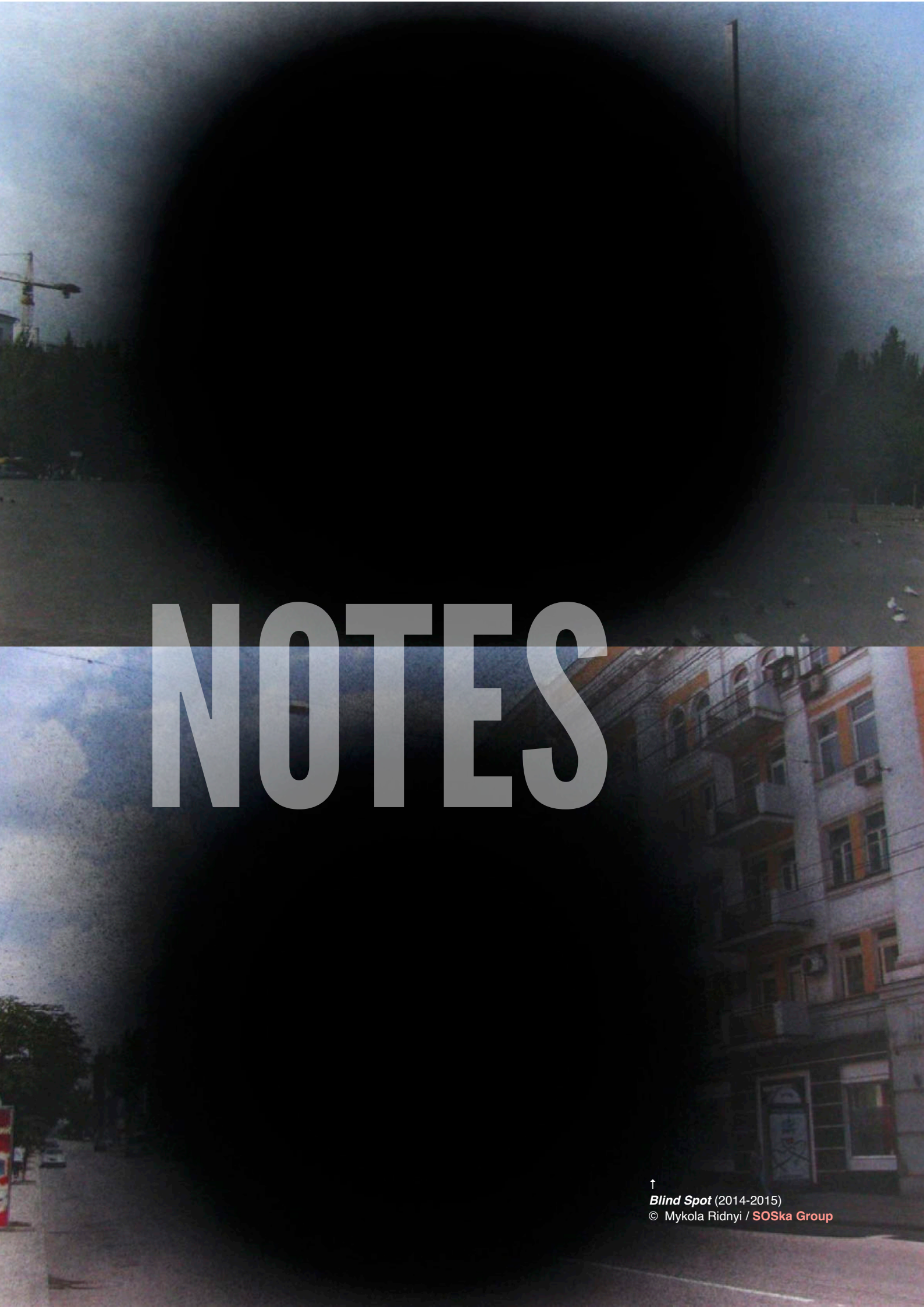
É.B. : Quand on est arrivés avec Claire Mathon dans cet espace, le marché aux fleurs, j'ai réalisé que c'était l'un des premiers endroits où, pour les choses que j'essayais de filmer, je n'avais pas besoin du langage. C'était quelque chose de très excitant. Je pouvais passer du temps là et filmer quelque chose qui est énorme sur le plan écologique, économique et politique sans avoir à expliquer quoi que ce soit. Nous avons décidé de filmer en faisant quelque chose de chaque personnage. Dans un sens documentaire, nous ne filmions pas un processus, nous filmions des personnages. Donc si on arrive à un poste et que quelqu'un travaille sur une machine, comment les filmer comme si c'était un film de fiction ? À quelle distance pour qu'il devienne un personnage d'une fiction narrative ? Il y a une certaine distance, et ensuite il y a les gros plans sur les mains. On a essayé de filmer le matériau documentaire avec un œil de fiction.

A.S. : Est-ce que vous voyez ça comme un projet à partir duquel vous allez poursuivre, ou est-ce que vous voulez y revenir avec une autre forme ?

É.B. : J'écris un autre projet qui, en gros, prend les fleurs et élargit ça à un film de huit heures sur les procédés à travers le monde, sans mots, sans explications. Je suis très intéressé par ça, c'est quelque chose auquel je réfléchis. Je continue cette pure observation mais en en faisant une sorte de gigantesque film indigeste.

Lire l'entretien en anglais

Une Fleur à la bouche d'Éric Baudelaire, avec Oxmo Puccino, Dali Benssalah...
Scénario : Anne-Louise Trividic, Éric Baudelaire. Image : Claire Mathon. Son : Éric Lesachet, Philippe Welsh. Montage : Claire Atherton. Date de sortie en France : inconnue.



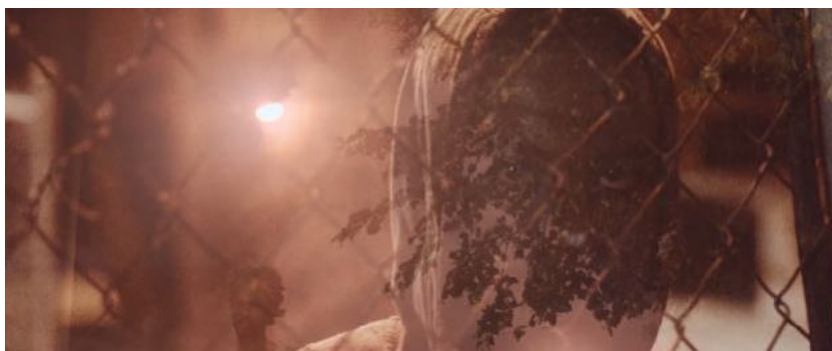
NOTES

RESIDUE, MERAWI GERIMA

VOIR RESIDUE AVEC LOUISA YOUSFI

La même semaine, *Rester barbare* de Louisa Yousfi et *Residue* de Merawi Gerima sont apparus sur les tables des libraires pour l'un, dans les boutiques de DVD pour l'autre. Hasard du calendrier ou signe des temps, l'essai et le film paraissent presque une adaptation mutuelle, ou du moins, un dialogue du cinéma et de la littérature sur un même thème : la résistance à l'effacement par le blanc.

écrit par [Occitane Lacurie](#)



« Comment sauver ce qui reste de nous ? » demande Louisa Yousfi dès les premières pages de son livre qu'elle place sous le patronage d'une « formule magique » de Kateb Yacine : « Je sens que j'ai tellement de choses à dire qu'il vaut mieux que je ne sois pas trop cultivé. Il faut que je garde une espèce de barbarie, il faut que je reste barbare. » Car comme le souligne l'autrice « garder et rester, ce sont des verbes de préservation, de résistance [1] ».

« Comment sauver ce qui reste de nous ? » demande le film de Merawi Gerima, dans lequel Jay, cinéaste rentré de Californie dans l'espoir de réaliser un film sur son quartier natal de Washington, le découvre en train de disparaître sous les assauts des *gentrifiers* blancs. « *Gentrifier* », c'est ainsi que sont nommés tous les membres blancs du casting au générique, comme on dirait « *invader* » ou « *body snatcher* » dans un film d'horreur ou de science-fiction. Il faut dire que le film de Gerima n'est pas loin de ces deux genres : les Blancs apparaissent comme des menaces qui peuplent le hors-champ, dont on n'entend que la voix ou toujours filmés de dos, qui surveillent les Noirs du quartier du haut de leur toits-terrasses, ou qui arrivent nuitamment en éclairant les rues d'une lueur bleue : celle des gyrophares des voitures de police qui inondent la scène à la manière

[1] Louisa Yousfi, *Rester barbare*, Paris, La Fabrique, 2022, p. 19

de sinistres soucoupes volantes. Difficile de ne pas penser au travail de Jordan Peele en voyant *Residue*, aux communautés suprémacistes isolées de *Get Out*, au « pays de Lovecraft » de la série éponyme, peuplé de cauchemars et de membres du KKK ou aux affaires d'extraterrestres que nous promettent les premières images de son prochain film, *Nope*. Peele aussi filme des « résidus » dans ses films fantastiques, mais il s'agit plutôt de ce qu'il reste de la barbarie blanche, esclavagiste puis suprémaciste, qui persiste aux États-Unis, la barbarie comme dans l'expression idiomatique « barbarie nazie ».



Dans le film de Merawi Gerima, ce que désigne le « résidu » est beaucoup plus ambivalent. Difficile de ne pas « retombe[r] dans nos travers de conférenciers [2] » mais il faut tout de même en repasser par l'histoire du mot : avant d'acquérir son sens moderne aux inflexions péjoratives, *residuus* désignait ce qui reste, ce qui subsiste, en s'apparentant au verbe qui a aussi donné « résider », au sens d'habiter. Même doute sur le sens à donner à *Residue* : ce titre désigne-t-il les Noir-es qui restent, qui conservent leur mode de vie, quand bien même de plus en plus d'yeux de Blanc-hes les épient, goguenards ? Ou alors faut-il s'en tenir à la réplique de la mère de Jay, qui interdit à un couple de Blancs de laisser son chien faire ses besoins devant sa maison car « même quand on ramasse, il reste toujours un résidu » ?

[2] LY, p. 13

Toujours est-il que ce mot pourrait venir figurer aux côtés des verbes garder et rester, puisqu'il est ce qui réside *quand même*, malgré les efforts attribués à son effacement.

Dès lors, Jay, *alter ego* de Merawi Gerima mais aussi de sa mère, Shirikiana Aina, cinéaste africaine-américaine originaire de Détroit qui a elle aussi beaucoup observé les processus de destruction des quartiers populaires avec son époux, Haile Gerima, au sein de L.A. Rebellion, devient la figure de cette résistance. À mesure que ses anciens amis lui reprochent d'avoir oublié le quartier et de ne revenir que pour faire d'eux la matière de son film, quelque chose grandit dans l'esprit et dans le corps du cinéaste californien à la recherche de ce qui reste de son enfance. Tout commence très discrètement avec le regard entre colère et incompréhension lancé à un vieillard qui lui demande de baisser la musique s'échappant de sa voiture tandis qu'il emménage dans un entresol, « *Don't make me have to call the cops !* » Puis lorsque le couple au chien invective sa mère en riant. Et

enfin, lors d'une petite fête donnée par des voisins blancs sur leur terrasse, quand sa petite-amie s'apprête à accepter un joint de cannabis livré directement chez eux par un homme noir.



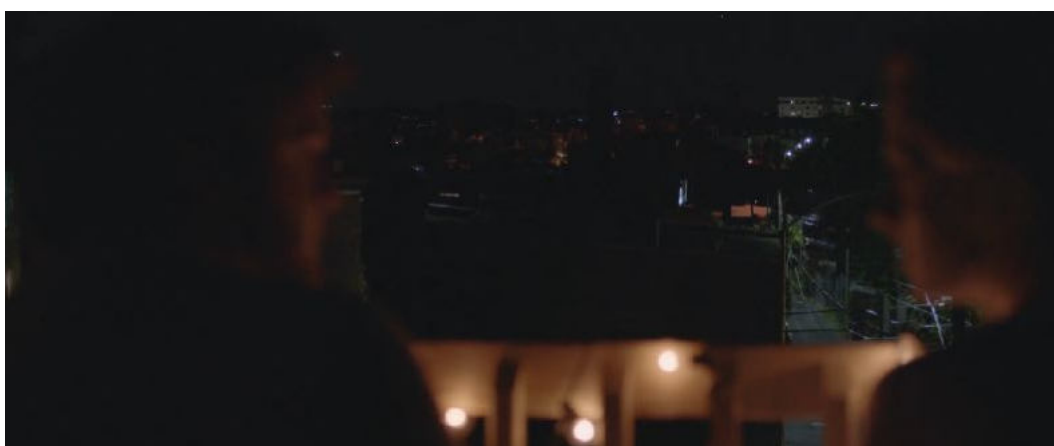
« Pire encore, il ressent son impuissance à le contenir. Contenir ce monstre qui en lui gonfle, gonfle, gonfle. Ça palpète comme le sang sous la peau : il va finir par agir comme un primitif pour de vrai. [...] Le racisme bousille ses victimes pour qu'elles se comportent exactement comme le prédisait le grand récit de l'Empire, comme une altérité brutale et vengeresse, comme des primitifs [3]. »

[3] LY, p. 29-30

Residue ne déroge pas à la règle qu'identifie Louisa Yousfi et s'achève par un déchaînement de violence qui, peut-être, étonne, une libération de ce monstre que le-la spectateur-ice a pourtant vu grandir en Jay tout au long du film au contact de la violence douceâtre des *gentrifieurs*. D'un unique plan, Merawi Gerima montre que « le racisme, en abîmant l'âme de ses victimes, en faisant grossir en elles un monstre furieux, en les ensauvageant, fait advenir la menace qu'il prétend combattre et par là-même, assure sa perpétuation [4]. » : Jay, pris en chasse par trois policiers, court dans les rues tandis que la caméra s'élève pour aller épouser le regard de deux *gentrifieurs* qui observent la scène depuis leur terrasse « Oh my god ! Wha-what are they doing ? » s'écrient-ils du sommet de leur immeuble et de leur *valley accent* haut-perché.

[4] LY, p. 31

- Does that happen a lot ?
- No ! No, not really. Apparently, it used to be like that all the time, but... the neighborhood has been cleaned up since then.
- Jesus... What's this neighborhood anyway ?
- NoMa. It's NoMa but it used to be Eckington. But NoMa.
- What's NoMa ?
- North Massachussetts Ave. So it's like how they abreviate stuff in New York...



Car le corps de Jay – et le monstre qu’il abrite – n’est pas seulement le lieu de sa propre barbarie. Bien vite, l’enjeu n’est plus seulement de rester barbare pour le personnage, mais aussi de préserver un territoire barbare : le quartier d’Eckington, autrefois relégué hors des limites de l’Empire, désormais colonisé par celui-ci, détruit puis reconstruit avant d’être repeuplé et même renommé. Les images qui persistent dans la mémoire de Jay se superposent à cet espace altéré, où les modes de vies des Noir-es se sont faits de plus en plus discrets sous les assauts de la condescendance des nouveaux venus et de la blancheur – en témoigne la disparition de Demetrius, l’ami d’enfance du personnage qu’il ne cesse de chercher en vain. Ces souvenirs que le film mêle aux images actuelles de la rue sont le refuge du regard malmené de Jay qui ne cesse de froncer les sourcils à force de voir double. Finalement, c’est un de ces souvenirs qui permet au film comme à son personnage de montrer l’achèvement de ce processus d’effacement des Noir-es d’Eckington sans pour autant céder à la vision pathétique d’un corps noir dans un parloir. Lorsque Jay retrouve la trace de Demetrius, là où les « nettoyeurs » des marches de l’Empire l’ont logiquement banni pour faire place nette, Merawi Gerima fait le choix éthique de dédoubler l’espace pour que cette entrevue se déroule non pas derrière un plexiglass, mais dans une forêt que les deux hommes avaient fréquenté petits. Là, Jay demande pardon à Mike, d’avoir si peu répondu à ses lettres quand il était à l’Université en Californie – d’avoir si peu pris soin de sa barbarie.



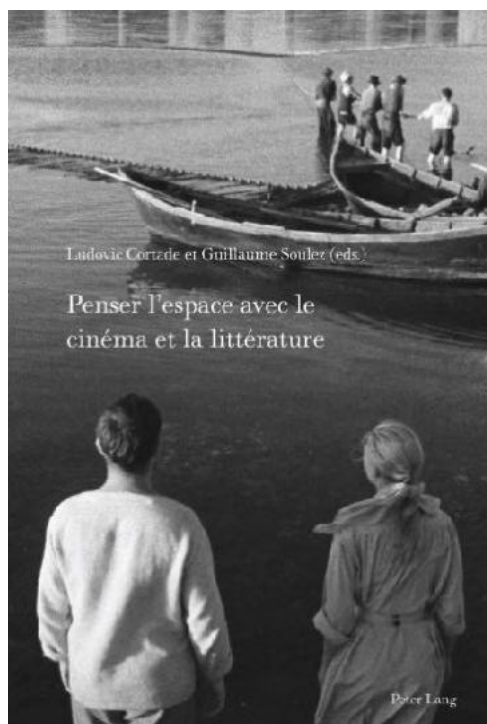
QUE RETENIR DE L'ESPACE ?

SUR "PENSER L'ESPACE AVEC LE CINÉMA ET LA LITTÉRATURE" (2022), DIRIGÉ PAR LUDOVIC CORTADE ET GUILLAUME SOULEZ

D'emblée, un cadre est posé : il s'agit de faire du cinéma et de la littérature non pas des sujets d'étude – on parlera peu ici des spécificités spatiales de l'un, de l'autre ou des deux – mais des compagnons de route, des guides savants sur les voies d'une pensée de l'espace. Il faut, pour saisir la cohérence de l'ouvrage, partir d'une définition minimale de ce dernier : une distance entre deux entités, un point A et un point B. Sur la ligne imaginaire qui relie A à B, certains posent une frontière. Entre les deux, les relations sont alors pauvres, les espoirs maigres : un mur empêche toute forme de créativité. D'autres, plus ambitieux, évoquent le *limen*, le seuil, par lequel A et B deviennent libres d'échanger ; l'espace aux contours jadis fixes devient instable. Il s'agit ici, pour chaque auteur, d'étudier des zones de dialogues, espérés ou établis, entre plusieurs entités : tour à tour, différentes régions

écrit par [Mathilde Grasset](#)

géographiques, différentes œuvres, différents corps, objets, lieux, médiums ou degrés de réalité sont ainsi mis en regard. Ce ne sont pourtant pas ces échanges hétérogènes et foisonnants qui fondent l'originalité de l'ouvrage, mais plutôt les espaces fuyants, désincarnés qu'on y découvre. Les articles proposés pourraient, chacun singulièrement, passer par ce même trajet : glisser du constat d'une démission à la tentative réflexive de révéler ce que celle-ci génère ailleurs. L'ambition de l'ouvrage pourrait être alors d'identifier ce que le cinéma et la littérature parviennent à *retenir de l'espace* : non pas à garder en mémoire, mais à sauver de la disparition.



L'ouvrage s'inaugure par une série d'articles au sein desquels les réalités matérielles se délitent et mêlent leurs frontières avec des mondes virtuels : mondes retrouvés du passé, mondes imaginaires et doublures du réel. Jeanne Etelain voit dans « la Zone », l'espace fictif créé par Tarkovski dans *Stalker*, l'une des effigies de Gaïa. Elle décrit un espace mouvant en perpétuelle transformation, à l'opposé de l'espace euclidien, de cet arrière-fond passif et stable des actions humaines que l'on a coutume de prendre comme repère. L'autrice identifie les procédés cinématographiques qui dotent l'espace de son propre point de vue : mouvement fluide de caméra, travail du son, angle de prise de vue rendent perceptible une présence mystérieuse et inédite. La « Zone », parfaitement autonome, n'offre aux personnages aucune prise : impossible pour eux d'y parcourir deux fois le même chemin ou de la cartographier, ni même de l'appréhender à l'aide des lois naturelles connues jusqu'alors. Comme l'énonce explicitement l'autrice, il ne s'agit pas de penser l'espace *dans* le cinéma, mais *avec* lui : à l'heure où se multiplient les pensées de l'Anthropocène, Tarkovski permet de concevoir, grâce au concret des images, une spatialité alternative dotée de ses propres déterminations, échappant au contrôle de l'humanité. Plus loin, avec Antje Ziethen, c'est à nouveau de la confrontation entre l'espace physique et ses doublures imaginaires qu'émergent des pensées alternatives émancipées des discours dominants : les « *geographic metafiction*s » de la littérature postmoderne qu'elle étudie parodient nos savoirs spatiaux en les mêlant indistinctement à des intertextes fictifs. Elles révèlent ainsi que les espaces réels, tout comme ceux qu'inventent la littérature et le cinéma, sont des constructions humaines autant que des outils de domination. Parmi les nombreux

enseigneurs cités, Edward Said aide à comprendre ces allers-retours entre fiction et réalité : pour lui, l'Orient a été créé par l'Occident afin de renforcer son pouvoir. Les métafictions géographiques acquièrent toute leur importance dans le contexte de la littérature postcoloniale. L'exemple le plus développé de l'article est celui du roman de Bernardine Evaristo, *Blonde Roots*, qui renverse le rôle des Africains et des Européens dans la traite des esclaves. Une carte, au début du roman, mêle lieux réels et imaginaires : l'Aphrika y est située au Nord de l'Europe ; la capitale de Great Ambossa, une île au large de sa côte ouest, est nommée Londolo. Géographies et toponymies gardent une forme de référentialité, une trace du réel mais le détournent, le parodient, et font de la réorganisation de l'espace un outil de dénonciation.

Si ces glissements spatiaux génèrent des pensées alternatives, postcoloniales ou proches de l'écologie politique, les écarts creusés entre la réalité et ses doubles ne sont pas dénués de mélancolie. Emmanuelle André s'attache à souligner les particularités des images télévisuelles diffusées sur les écrans du monde entier en 1969, lors des premiers pas de Neil Armstrong sur la Lune. Plutôt que de souligner la puissance américaine et les promesses de ses technologies, cette retransmission en direct semble d'emblée appartenir au passé : elle est l'occasion d'un questionnement de l'homme sur ses origines, les « limites de sa propre temporalité ». Analysant les images de *Moonwalk One* (Theo Kamecke, 1972), l'auteur identifie un écart entre les prouesses techniques mises en œuvre alors et la mauvaise qualité des images télévisuelles, renvoyant « Apollo au passé ». L'image qu'il reste du voyage manque ainsi son actualité. Cet astronaute qui marche sur la Lune rappelle d'abord les hommes qui, du fond de leurs grottes préhistoriques, ont marqué leur territoire pour la première fois. Scrutant sur l'écran un espace jamais parcouru auparavant, les téléspectateurs découvrent ensuite une visibilité nouvelle comme l'a fait bien avant eux le premier public du cinématographe. C'est enfin à des perceptions évanouies qu'ont fait écho les premiers pas de Neil Armstrong, poupin dans son scaphandre : celles des bébés marchant pour la première fois. L'espace qui échappe à la retransmission télévisuelle, c'est bien cet astre que les Américains rêvaient de conquérir ; à sa place, l'humanité redécouvre des sensations appartenant à un passé immémorial.

La deuxième partie de l'ouvrage est moins consacrée aux textes et aux images qu'aux médias eux-mêmes : si le titre évoque des « stratigraphies en mouvement », c'est sans doute parce qu'on s'efforce là de redéfinir leurs fondements respectifs, quitte à ébranler leurs anciennes bases. Il ne sera donc plus question de domaines propres, bien identifiés, mais d'une constellation de moyens d'expression ouverts les uns aux autres, en constant dérobement et reformation. Ce que Guillaume Soulez déterre, ce sont les origines orales de la lecture, éloignant la littérature des domaines du livre et du texte. Ouverte à de multiples lectures au double sens du terme, l'œuvre *lue à voix haute* n'est pas pourvue d'un sens unique à découvrir, contenu, gravé, vérifiable dans un texte autonome et fermé. L'auteur en appelle à l'émancipation d'une « lecture-fixation » qui contraint la libre interprétation au profit d'un « lire-prononcer », d'une lecture interactive et en mouvement qui favorise la discussion. Dans un contexte de généralisation des écrans, nouveaux supports communs du texte et de l'image, cette vision renouvelée de la lecture ouvre des voies pour le rapprochement de la littérature et du cinéma : il s'agit, en prenant en exemple deux films de Duras, de « sortir d'une relation texte-image appauvrie », de « défaire l'image de son pouvoir d'illustration de la voix », et de « souligner l'énonciation comme évocation, profération, parole... ». Mathias Kusnierz adopte, lui, une « perspective géomédiatique », évoquant la « circumnavigation [de la poésie moderne] au sein d'une géographie des médias toujours plus

vaste, où chaque espace ouvre sur un nouvel inconnu ». Il s'agit là de ne plus concevoir l'espace poétique comme un territoire clos, situé par rapport aux autres espaces de création, mais au contraire d'inventer de nouveaux supports, éphémères et instables. L'espace se constitue ainsi progressivement, en fonction de passages, « de déplacements et de dépassements plutôt que de positions », bannissant toute forme de frontière. Non plus apanage du livre, le poème est libre d'investir des médias pour lui inédits, à l'instar de l'informatique dans le cas de *First Screening* de bpNichol (1984). Ici, la poésie se dématérialise ; sur l'écran d'ordinateur, les caractères défilent, permutent : « le texte comme objet écrit est désormais indissociable du mouvement qui le fait apparaître ». L'auteur propose la définition d'un espace aux contours sans cesse remis en jeu, déterritorialisé et imprévisible, transgressant toute forme de catégorie instituée. Mais on apprend aussi, grâce à Maylis Laureti, que cette construction inachevable trouve écho dans le combat commun de la littérature et du cinéma face à un « impossible lieu » : Robert Bober et Georges Perec, l'un avec un film, l'autre avec un texte, partent à la recherche d'un espace qui n'offre aucune prise. La rue Vilin que Perec essaie de décrire dans *Les Lieux* lui résiste : y ayant habité enfant, il ne retrouve en la visitant aucun souvenir. La rue n'est pas investie par sa mémoire, elle n'est pas un *lieu* tel que l'écrivain le définit, approprié et intime, mais un *espace* « à conquérir » avec lequel il n'a encore aucune relation. La rue résistera aussi au réalisateur *d'En remontant la rue Vilin* (1992) : celui-ci, entamant son projet filmique après la démolition de la rue, est confronté à un « manque à filmer ». Ce que l'auteur de l'article étudie, ce sont surtout les attitudes de Perec et de Bober face à cet espace pauvre, bien plus que l'identification des spécificités de chacun de leur médium : leur insistance, le renouvellement de plusieurs tentatives, la tentation de l'exhaustivité, sont autant d'essais à tâtons pour appréhender cet espace spectral, habité par des fantômes.

Le dernier mouvement du livre peine à trouver son principe unificateur, tant parce que les « Géographies de contact » travaillent en réalité l'ensemble de l'ouvrage que parce que les contacts dont il s'agit ici sont ambivalents : si des œuvres dialoguent au-delà de multiples frontières, le récit, lui, est souvent celui d'un espace qui se manque, qui se perd. Comme si, pour qu'il y ait contact quelque part, il fallait un dérobement ailleurs ; comme si l'espace, toujours, devait d'une manière ou d'une autre préserver son évanescence. Le personnage de *La Noire de...*, tant dans le roman d'Ousmane Sembène que dans le film réalisé par l'auteur lui-même, est tiraillé entre deux pays : le Sénégal, où la jeune fille est heureuse et maîtrise son environnement, et la France, qui l'enferme progressivement entre les murs de la maison dont elle s'occupe. Nicolas Estournel évoque alors une « politique de la surface », l'impossible pénétration de l'espace par le personnage et l'impossible dialogue entre les deux pays. À l'exception de la figure d'un masque, qui dans le film vient matérialiser l'affrontement des espaces, ici les œuvres se rencontrent ; mais le personnage, lui, reste irrémédiablement à distance. Thérèse Raquin est elle aussi un personnage à qui l'espace échappe, sur qui celui-ci va jusqu'à exercer une emprise cauchemardesque (Élise Cantiran). C'est dans le traitement des déterminismes spatiaux que l'adaptation cinématographique de Charlie Stratton diffère du roman de Zola, ajusté qu'il est à une autre aire culturelle : le réalisateur américain explique la pesanteur des lieux par la présence de personnages sombres, psychologise les espaces et autorise leur contrôle par le personnage ; les espaces romanesques, quant à eux, restent intrinsèquement négatifs, objectifs, et n'offrent aucune prise à Thérèse. Ailleurs, la ville qui rapproche deux œuvres, deux artistes, est aussi celle que l'on quitte (Marc Cerisuelo) : Nantes, « ville intermédiaire » entre Gracq et Demy mais aussi entre deux époques de la vie, ville de laquelle on s'échappe à

un moment ou à un autre, ville des concordances entre des textes et des images, mais aussi « espace mental » de l'adolescence, auquel on revient comme par rituel après l'avoir abandonné.

Au cœur de cette dernière partie, ce qu'il faut enfin tâcher de *retenir* : des indéterminations, ébranlements et mises en suspens qui ont jalonné l'ouvrage doivent naître des espaces communs, des espaces de discussion. Avec Aurélie Chatton et son étude croisée des textes de Wajdi Mouawad et Édouard Glissant, on apprend que « l'opacité du lieu sauve le divers », que de l'indétermination des espaces diégétiques, de leur imprécision, de l'errance des personnages émerge le « Tout-Monde », le monde archipélique ouvert aux échanges contre le monde continental fait de blocs et de frontières, d'une vision généralisée et unique des choses. L'évanescence des différents espaces parcourus dans l'ouvrage, la difficulté à les penser, à les délimiter et à s'en emparer rencontre donc, finalement, cette utopie littéraire et cinématographique de l'émergence d'un lieu commun à partir duquel penser toutes les dissemblances, les hétérogénéités, comme une somme de points, ou une immense constellation.

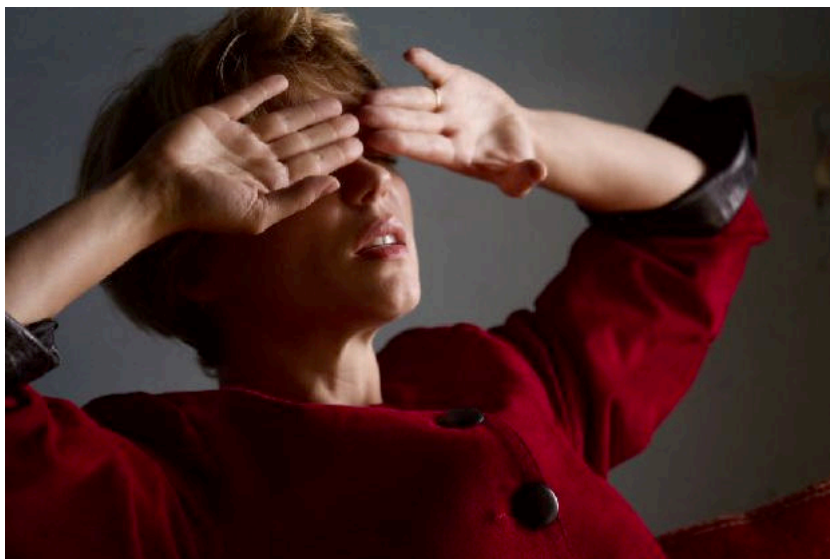
La noire de... (1966)
Ousmane Sembène
↓



Penser l'espace avec le cinéma et la littérature, ouvrage collectif sous la direction de Ludovic Cortade et Guillaume Soulez, éd. Peter Lang, 314 pages. Date de publication : 28 décembre 2021.

DANS LA MARGE

À PROPOS DE TROMPERIE (2021) D'ARNAUD DESPLECHIN



écrit par [Hugo Kramer](#)

Dans *Un conte de Noël*, Henri, bien que banni de la famille par sa sœur Élisabeth, se réjouissait d'être « transformé en personnage » et de voir « sa vie transmuée en roman ». *Tromperie* (*Deception* en anglais) est l'occasion pour Arnaud Desplechin, à travers l'œuvre de Philip Roth, de mettre en scène son éternelle grande affaire : être ou ne pas être un personnage de fiction. Désirer plus que tout au monde cette vie romanesque, la fantasmer, tout en prenant le risque d'y être condamné, telle Esther qui ne s'incarne plus que par le souvenir de ses lettres à la fin de *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Le canevas de Roth est parfait : dans le Londres des années 1980, un célèbre écrivain américain (Philip, sous les traits de Denis Podalydès) retranscrit méticuleusement dans ses carnets ses entrevues avec sa jeune amante anglaise (Léa Seydoux). Ces rendez-vous à deux, entrecoupés d'autres rencontres (une possible espionne tchèque, un double de Ivan Passer ou encore une étudiante américaine), accouchent d'un torrent de mots qui constituera l'objet du prochain ouvrage de Philip. La succession de ces chapitres met en lumière son aisance et son talent d'orateur (en relançant sans cesse l'échange) et d'écrivain (en donnant une cohérence à l'assemblage de ces discours disparates). Il est « l'écouteur, l'audiophile », comme il s'en gargarise devant sa maîtresse, qui incorpore chacun de ses interlocuteurs à son grand tout littéraire. Cette assurance est aussi celle de Desplechin, dont l'appétit pour les excroissances narratives n'est plus à prouver, raccordant sans s'essouffler ces embryons d'aventures manquant de se dévorer l'une l'autre. Sûr de sa maîtrise, il va même jusqu'à faire d'un postulat, le film d'espionnage en Europe de l'Est (présent dans *Trois souvenirs de ma jeunesse* et *Les Fantômes d'Ismaël*), un genre en soi au sein de son œuvre, un motif empreint de ludisme. Ici, le récit d'une Tchèque (Madalina Constantin) accusée de trahison navigue entre un interrogatoire dans des bureaux mal éclairés et des déambulations plus rêveuses où, aux côtés de Philip, elle traverse un Prague projeté sur une toile lui faisant dos. C'est la grande saveur du film, ce goût du verbe et des enchaînements, des conversations et des discordes qui s'entrechoquent.

Or, si Philip fait preuve d'une indéniable virtuosité à mêler intime et picaresque, celle-ci n'en est pas moins déjouée par la puissance créatrice de son amante britannique. Le film débute dans une caverne où les deux amants se font face, lui à son bureau, elle allongée sur le sol. Tandis qu'il lui demande, les yeux fermés, de décrire la pièce, le lieu prend vie grâce à son éloquence. Les parois rocailleuses dévoilent alors la garçonnière du romancier, chaque parcelle du bureau étant décrite avec acuité. Nulle tromperie ici, ce sont bien ses mots à elle qui façonnent avec ampleur l'espace de l'écrivain, et il n'est pas hasardeux qu'elle se figure en Homère lorsque Philip lui demande son double dans *L'Odyssée*. Les ajustements faits par l'auteur pour faire advenir la parole de ses interlocuteurs paraissent dès lors dérisoires, comme lorsqu'il allume quelques lampes pour l'amante tchèque, sans que cela influe véritablement sur le cours de son récit. Ceux qui parlent créent, prennent le pas sur la toute-puissance de l'artiste. Si Philip les mène jusqu'au glorieux statut d'êtres fictionnels, ils le doivent avant tout au souffle exalté qui bat en eux.

Les ambivalences de ces devenirs romanesques sont mises en lumière par un personnage qui n'appartient pas au livre. Il s'agit de l'épouse (Anouk Grinberg), aperçue au début du film et à qui est consacré l'un des derniers chapitres. Comme toute spectatrice curieuse, elle a ouvert le carnet de son mari, laissé par mégarde à la maison, et y a découvert ses escapades adultérines. Au-delà de l'infidélité, ce qui l'affecte est la situation à laquelle l'assigne le romancier, en la rendant à la fois absente et présente de l'ouvrage. Le livre ne fait nullement mention d'elle, et après tout Philip ne cesse de marteler le caractère inventé de son entreprise, mais elle apparaît entre les lignes. Cela tient à un choix de l'écrivain, celui de laisser à son héros son propre prénom, alimentant la porosité entre réel et affabulation. Sa femme se permet alors une unique demande, qu'il troque son Philip contre Nathan (le fameux Nathan Zuckerman, double attitré de Roth dans son œuvre romanesque), et ainsi ne pas l'exposer aux yeux du monde comme la femme trompée. Si elle ne fait pas (plus) partie de la grande épopée de son mari, elle souhaite malgré tout préserver sa dignité. Mais Philip n'a que son refus et sa fuite à lui offrir, la délaissant sans lui donner voix au chapitre. Aucune correction ne doit entraver son destin de personnage. Lui, le fameux audiophile (« *un audiophile, mais quelle connerie prétentieuse* », ne manque-t-elle pas de souligner), préfère prêter son oreille à d'autres protagonistes, en témoigne l'attention qu'il porte à Rosalie, ancienne amante rongée par la maladie (interprétée par Emmanuelle Devos, qui en trois scènes vole presque le film).

Cette confrontation est aussi un écho à un chapitre précédent, celui du procès de Philip où il comparaît devant une audience féminine, et une procureur opiniâtre (Saadia Bentaieb), pour ses infidélités et son amour des jeunes étudiantes. Dans ce tribunal, il s'adonne à un spectacle grotesque, entre hurlements et mauvaise foi, présentant sa sexualité compulsive comme preuve d'amour pour les femmes. Mais l'aspect imaginaire de la séquence, ainsi que la prestation réjouissante de Podalydès rendent Philip plus ridicule qu'autre chose, pauvre histrion renvoyé à ses instincts primaires. La crise que traverse le couple est bien plus intéressante que cette comparution pour misogynie. Elle est le symbole de l'impasse dans laquelle se trouve Desplechin, le moment où la lâcheté et l'égoïsme de son héros envers son épouse deviennent les siens. Si Philip l'exclut de son récit en ne daignant coucher sur le papier leurs échanges, le réalisateur ne trouve pas de solution pour sauver celle que le premier a négligée, pour substituer à la place qu'il lui impose un devenir romanesque digne de ce nom. Alors qu'il laisse Podalydès se draper dans un numéro de cabot assez déplaisant lors de leur face-à-face, la voix si unique de Grinbert ne dispose d'aucun espace

suffisant pour se déployer et invectiver Philip. Ses mots se heurtent à un homme qui s'époumone pour qu'elle n'ait aucun droit sur son écriture. C'est la grande frustration du film, celle de voir le cinéaste être aussi peu à l'écoute de ce timbre sur un fil entre abnégation et fêlure. Comme son double, il la laisse dans la marge, derrière la porte du domicile conjugal qui se ferme précipitamment sur son visage.

Guidé par ce désir pervers de faire fiction à tout prix, Philip ne fait aucune concession et voit triompher sa vision. Cet aplomb imprègne d'amertume la beauté des échanges passés, ce que pointe du doigt l'Anglaise pendant leur dernière entrevue. Lors de leurs retrouvailles, à l'occasion de la sortie de son livre *Tromperie*, celle-ci ne peut s'empêcher de faire à Philip le grief de ce qui lui a été arraché, les mots volés à la caverne. Mais peu importe si le lyrisme en elle finit dans un tombeau de papier, restera l'aventure sortie de sa tête. Émue et heureuse de sa vie avec et sans lui (c'est elle qui avait lancé un « *Tu vas me manquer* » étouffé par les larmes lors de leurs adieux), elle s'en va. Son départ est un appel à dépasser la *déception* généralisée, à laquelle même elle n'a pu échapper. Désormais, ce n'est plus à l'écrivain de décider de son sort romanesque. Elle seule en est maître.



***Tromperie*, un film d'Arnaud Desplechin**, avec Léa Seydoux, Denis Podalydès, Emmanuelle Devois, Anouk Grinberg. Scénario : Arnaud Desplechin et Julie Payr. Photographie : Yorick Le Saux. Montage : Laurence Briaud. Décors : Toma Baqueni. Musique : Grégoire Hetzel. Production : Pascal Caucheteux. Durée : 105 minutes. Sortie le 29 décembre 2021.

VOYAGE À MOSCOU [RUSH]

PORTRAIT D'YVES MONTAND EN
RAMINAGROBIS

Les rushes filmés par Chris Marker lors de la projection moscovite de *L'Aveu* (1970) de Costa Gavras forment un film terrible. Terrible pour les corps qui s'y meuvent, et qu'on se rappelait si enflammés dans ce film, tout comme dans *On vous parle de Prague*. Terrible par ce que disent ces corps, en gestes comme en paroles, pétris de certitudes. Terrible par l'exaspération, sensible au filmage, de Marker, dont les plans s'impatientent et les cadres se font de plus en plus impitoyables à mesure que le séjour avance. Terrible enfin, par le moment dans lequel ces rushes sont rendus publics par les équipes de conservation de l'archive Marker à l'occasion du festival *Toute la mémoire du monde* de la Cinémathèque, tandis que sort en librairie *Les Trente inglorieuses, 1991-2021* de Jacques Rancière, aux éditions La Fabrique.

écrit par [Occitane Lacurie](#)

Il faut imaginer la rupture d'abord formelle que produisent les images filmées en Beta SP par Marker à Moscou en 1990 avec le 16mm d'*On vous parle de Prague*, bandes projetées l'une à la suite de l'autre dans la salle rouge de la Filmothèque du Quartier Latin. Dans le film de 1969, Marker fait sa propre adaptation du livre d'Artur London – membre du parti communiste tchécoslovaque, emprisonné et torturé lors des procès staliniens de Prague, avant s'exiler en France – en parallèle du tournage du film de Gavras. Interrogeant les acteur-ices, les membres de l'équipe et London lui-même, filmant et photographiant le plateau, Marker fait entrer dans le tournage lillois les querelles qui agitaient alors le peuple de gauche après la répression du printemps de Prague et à la parution du témoignage de London. Par un carton, toujours le même, le cinéaste pose inlassablement la question à l'équipe de *L'Aveu* : « Même au risque d'apporter "de l'eau au moulin de l'adversaire" ? »

Yves Montand, passionné, et amaigri pour le rôle, cite Gramsci, les yeux écarquillés, « La vérité est toujours révolutionnaire », et tance la façon religieuse qu'ont eu de croire au socialisme ceux qui accusent London de mensonge et Gavras de trahison. Même discours chez Jorge Semprún qui entend « apporter de l'eau à ceux qui veulent éviter que ça ne se reproduise » et chez Simone Signoret, qui dit ne souhaiter s'adresser qu'« aux gens bien qui y trouveront leur compte ». Artur London, de passage sur le plateau, réaffirme vouloir

LES QUESTIONS
QU'ON SE POSE

MÊME AU RISQUE
D'APPORTER
"DE L'EAU AU MOULIN
DE L'ADVERSAIRE" ?

"DESESPERER
BILLANCOURT ?"

redonner au socialisme son visage humain. Bien qu'émaillé de questions malicieuses, *On vous parle de Prague* paraît partager le projet politique de l'auteur de *L'Aveu*. Marker moque le juge fanatique des archives des procès en lui prêtant la voix des détracteurs français du film ou de London, et recherche dans les prises de parole publiques d'autres partis communistes européens d'autres positions que celle consistant à faire de l'adaptation de Gavras une œuvre de propagande anti-communiste. La fin d'*On vous parle de Prague* semble placer une certaine foi dans la vérité – que d'aucuns souhaitaient à l'époque dissimuler aux masses – et dans sa capacité à transformer le socialisme, au singulier, comprendre comme l'horizon vers lequel il était naturel de tendre à la fin des années 1960.

Le noir revient, nous étions prévenu-es : les rushes sont précédés de 52 secondes de rien, puis d'une voix qu'on ne reconnaît pas immédiatement. *Voyage à Moscou* commence dans un avion, avec de très gros plans sur les visages vieillissés des hommes que nous venons pourtant à peine de quitter. L'image jaunâtre bordée de neige rosée de la vidéo analogique n'aide pas, le vrombissement de l'appareil non plus. Yves Montand, d'une voix forte, parle du désenchantement qui a été le sien non seulement face aux révélations des crimes du stalinisme mais surtout face au refus persistant de croire des responsables du Parti Communiste Français. « C'était un gros chagrin de passer pour quelqu'un qui était contre ces choses élémentaires, parce que j'étais obligé et il le fallait, combattre ce système abominable. » À quelques heures de leur arrivée à Moscou, dans le grondement de la carlingue de l'avion, Montand, Semprún et Gavras, font tous état, face caméra, de leur conversion pleine et entière à l'antitotalitarisme des temps consensuels.

Les images filmées par Marker sont de celles qui en étant prélevées au cœur d'un événement particulièrement signifiant, semblent contenir en elles tous les symptômes d'un moment historique, d'un bouleversement majeur et les germes du monde dans lequel vit la·e spectateur·ice, trente-deux ans plus tard. Pour un·e enfant de la fin des années 1990 – disons 1997 –, né·e dans l'ère du consensus, de l'absence d'alternative et de la fin de l'histoire, n'ayant connu de l'effondrement du Bloc soviétique qu'une date, 1991, laconiquement associée à la mention « fin de l'URSS », les rushes de Marker et le film qui en découle à mesure qu'il les regarde, ne peuvent être que l'objet d'une certaine fascination.

Yves Montand avait chaussé ses solaires Porsche Carrera pour l'occasion, accueilli par l'ambassadeur et ses collaborateurs comme un haut dignitaire ou le réalisateur du film lui-même. La presse – dont il regrettait dans l'avion qu'elle ne fût pas plus nombreuse au départ d'Orly – se presse autour de lui, plus tard, il chantera même quelques couplets au micro d'une équipe de télévision. Après la projection du film, l'acteur répond aux questions du public venu en masse voir *L'Aveu* dans l'immense salle du Kremlin. « Vingt-sept ans, c'est le plus long voyage qu'ait jamais eu à faire un film » déclare Montand, fidèle au mot qu'il avait préparé pendant le voyage et qu'il avait déjà eu l'occasion de glisser aux diplomates dans le taxi. Aux spectateurs

↑
On vous parle de Prague (1969),
Chris Marker

russes se levant parmi l'auditoire pour des prises de parole enflammées dont le sens nous échappe, l'acteur pontifie sur le dîner qu'il partagea jadis avec Khrouchtchev et cinq hauts responsables du parti à qui « j'ai dit la même chose que je suis en train de vous dire, c'est-à-dire que nous devons refuser à tout prix l'intolérance », avant de moraliser sur les grandes orientations démocratiques qu'il revient aux Russes d'imprimer eux-mêmes dans leur pays et les épreuves à venir, ménageant ses effets au gré des intermèdes nécessaire à l'interprète : « Mais nous savons aujourd'hui que si un responsable de votre pays déclare à la tête du monde entier qu'il va établir les bases d'une véritable démocratie, [traduction] s'il n'applique pas ces principes, il sera automatiquement balayé et pas reconnu par les puissances occidentales comme quelqu'un de valable. [traduction] Il a un énorme crédit dans le monde entier, un énorme crédit. [traduction] Je sais, maintenant, c'est à vous de juger sur le terrain, mais c'est votre problème. »



La caméra de Marker se promène dans la salle, filmant les visages des spectateurs de près, la main levée de l'homme excédé de n'être jamais choisi pour poser sa question, le visage inquiet d'un orateur, l'air troublé d'un autre qui écoute. Montand les surplombe, sur son estrade, micro bien en main et timbre assuré, filmé en contreplongée, de loin. Depuis le début du film, quelque chose paraît sourdre dans les images que capte Marker de l'acteur, comme un agacement – à moins que je ne confonde ce point de vue toujours en retrait, prompt à capter l'attitude avec laquelle l'homme prend fièrement pied dans cet espace nouvellement conquis de la démocratie, avec le malaise qu'il y à voir cet Occidental sermonner ainsi ces spectateurs russes.

« Mais alors très sincèrement, démocratisation on voit ce que ça veut dire ici, retour à l'économie de marché, à la concurrence, comme en Europe. Honnêtement, est-ce que c'est pour ça que toi et Jorge vous êtes battus ? » Aux émerveillements de son interlocutrice, ravie du symbole que constitue L'Aveu à Moscou, Marker oppose ses doutes en se penchant vers son oreille comme pour lui dire un secret – du moins, ce sont les mouvements de caméra passant d'un gros plans visage, au gros plan épaule, qui laissent deviner les gestes du cinéaste. C'est là toute l'étrangeté de ces rushes : là où tous ses compagnons de voyage ont vieilli depuis 1968, aussi bien d'apparence que de convictions, Marker, lui, invisible et désabusé, dont le style est demeuré le même, semble resurgir de leur passé révolutionnaire pour venir les observer, invulnérable au passage des années. Or le simple fait d'observer ainsi attentivement Montand, ses plaisanteries douteuses sur le centralisme bureaucratique, ses attitudes de propriétaire et sa façon de réinventer ses souvenirs de jeunesse pour mieux coller aux exigences de démocratisation du moment, font de lui la figure d'un « Mai 68 revu et corrigé », d'un consensus raisonnable, venu avec l'âge et la fin du siècle.

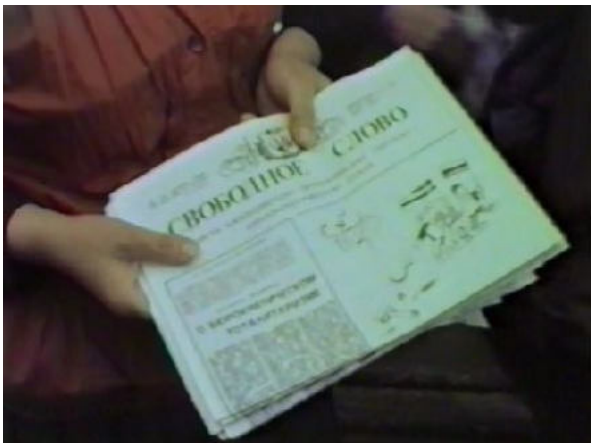
↑
Voyage à Moscou [Rush] (1990),
 Chris Marker



Une séquence – un rush ? – en particulier paraît dire toute l'agacement pour ce nouveau personnage qui annonce la fin d'un monde, et le début de celui dans lequel nous ne finissons pas de nous trouver. Flânant dans la capitale russe, le groupe des Français s'arrête un temps pour écouter le commentaire d'une guide touristique. Marker, posté derrière elle, regarde Montand qui la regarde, derrière ses lunettes noires et deux touristes attentifs. Imperturbable, la jeune femme poursuit son exposé avec animation. Froissé, Montand retire ses lunettes et reproduit le sourire en coin qui lui a ouvert les portes d'Hollywood. Mais rien n'y fait : Marker recadre sur un beau jeune homme qui se trouve devant le vieil acteur, et que le cinéaste semble désigner comme plus susceptible d'attirer les faveurs de la jeune femme.

↑
Voyage à Moscou [Rush] (1990),
Chris Marker

Comme s'il s'était agi là d'un instant paroxystique de l'exaspération du regard du cinéaste, les rushes changent ensuite radicalement de nature : armé de sa caméra, Marker s'enfonce dans les rues de Moscou, filmant des habitant-es engagé-es dans des disputes qu'il ne comprend pas, devant des journaux indépendants placardés aux murs, discutant avec une Moscovite parlant quelques mots de français, rencontrant un ours en cage prénommé « Amour » et bien sûr, des chats.



De retour en France, certains de ces rushes seront utilisés dans *Le Tombeau d'Alexandre*, qui commence avec une autre séquence d'observation d'une attitude de conquérant : « J'imagine ce qu'un Machiavel russe aurait dû écrire à l'usage des puissants : "Dominez, exploitez éventuellement massacrez. N'humiliez jamais. Et puisque le sport à la mode est de remonter le temps pour trouver les coupables de tant de crimes et de tant de malheurs déversés en un siècle sur la Russie, je voudrais qu'on n'oublie pas avant Staline, avant Lénine, ce gros type qui ordonnait aux pauvres de saluer les riches." » Et ce grand type qui ordonnait aux humilié-es de prendre exemple sur les bonnes manières des nations occidentales que l'on appelle aussi concurrence libre et non faussée ?

↑
Voyage à Moscou [Rush] (1990),
Chris Marker

« Le consensus qui nous gouverne est une machine de pouvoir pour autant qu'il est une machine de vision. Il prétend constater seulement ce que tous peuvent voir en ajustant deux propositions sur l'état du monde : l'une dit que nous sommes enfin en paix, l'autre énonce la condition de cette paix : la reconnaissance qu'il n'y a [plus] que ce qu'il y a [1] », semblent répondre les rushes moscovites.

[1] Jacques Rancière, *Chronique des temps consensuels*, Paris, Seuil, 2005, p. 9

Les rushes du Voyage à Moscou de Marker sont à voir jusqu'au 3 mai [sur Henri](#), la plateforme de streaming de la Cinémathèque Française

REGARDER VERS L'UKRAINE

NOTES PRÉLIMINAIRES SUR LES IMAGES D'UNE GUERRE EN COURS (1)



écrit par [Victor Morozov](#)

← Photographie tirée du [compte Instagram de Sasha Burlaka](#)

On ne le dira jamais assez : pour arriver à voir une image, il serait bien de commencer par la regarder.

Sans surprise, l'invasion de l'Ukraine a amené avec elle un manichéisme qui s'était jusque-là réfugié dans des luttes rhétoriques sévissant sur les réseaux sociaux, et à peine au-delà. La mythique *cause juste* reprend du service. Une nouvelle qui, à n'en pas douter, sera froidement accueillie par tous ceux qui prennent le parti du gris chaque fois qu'il y a affrontement entre le blanc et le noir. Il est toutefois certain que, dans notre situation, refuser d'adopter la totalité des opinions « correctes » ne devrait jamais suggérer un penchant vers la relativisation des crimes odieux dont l'agresseur russe se rend coupable contre un peuple vaillant, prêt à se battre sans répit. Mais cette position, en retrait critique par rapport aux grandes vérités du moment, nous paraît être la plus pertinente pour tenter d'y voir plus clair à travers cet amas de convictions dures, systématiquement niées par le camp adverse. Un exemple prélevé dans cette vague de *forcing* opérée sur l'opinion publique ces dernières semaines, appelée à adhérer immédiatement à l'une des visions mises sur la table, pourrait nous éclairer davantage que l'acharnement qui balaie notre société des deux directions opposées. Prélevons-le, donc, de cet endroit qui nous est familier : le cinéma. Et rattachons-le à la figure de proue du cinéma ukrainien contemporain, à savoir le réalisateur Sergueï Loznitsa, qui s'est récemment retrouvé pris entre le Scylla du laxisme moral et le Charybde de la rigueur excessive, que la guerre sait si bien renvoyer dos à dos. Soyons plus précis : initialement, Loznitsa avait reproché à l'Académie Européenne de Film (EFA) son manque de positionnement ferme par rapport à la situation actuelle. L'EFA a donc répondu de la plus démocratique des manières, en portant préjudice à tous les cinéastes russes, sans exception. Loznitsa a rétorqué en criant à l'exagération – *quid* des artistes persécutés par Kremlin, ou bien des indépendants qui manifestent contre la guerre ? – et a démissionné de l'organisme. Mais le vrai *plot twist* vient seulement après, au moment où l'Académie Ukrainienne de Film (UKA) annonce qu'elle va expulser le cinéaste de ses rangs et qu'elle encourage le reste du monde à le boycotter. En cause : la sélection de ses œuvres au programme d'un festival du film russe organisé à Nantes et intitulé *Entre Lviv et l'Oural* (finalement annulé). Trop internationaliste au goût de l'UKA ; trop cosmopolite, pourrait-on dire, tant cette affaire prend un tournant quasi-religieux quant à l'acception conservatrice que l'on semble avoir de « l'homme du monde ».

On voit ici, comme à travers un miroir, le sombre avenir auquel on peut s'attendre après la fin, tellement attendue, de ce conflit. L'embarras de Loznitsa ne concerne pas tellement la bonne attitude à adopter, mais le dosage adéquat de morale qu'on y injecte, et qui semble devenir impossible à discerner. Comme si l'enjeu du moment s'accompagnait d'une perte de dextérité éthique, qui fait qu'on ne peut plus s'approcher du mécanisme de la justice morale – qui punir ? qui sauver ? – sans le casser par notre gaucherie. Dans tous les cas, cet embarras est une image forte de cette guerre. Je conçois l'image, avec Jacques Rancière particulièrement, non pas comme relevant exclusivement du visible – « il y a des images qui sont toutes en mots », disait le philosophe –, mais comme un assemblage entre visible et dicible, qu'il s'agit de déplier soigneusement. Je me trouvais récemment à Berlin pour une courte visite ; la guerre venait de commencer, tout le monde était sous le choc. C'est dans cette ville qu'il est le plus fascinant d'observer, avec une fantastique acuité et comme à l'abri du Temps, la trace préservée dans le réel de cette dichotomie à laquelle je faisais allusion plus haut, qui s'y retrouve serrée entre deux rues portant le même nom, l'une toute en verre, l'autre, se fondant dans la première, faite d'immeubles socialistes en *plattenbau* à perte de vue. Berlin est la ville où la surimpression – ce procédé technique si cher aux pionniers de l'art du visible magnifié – fait peau neuve et nous illumine, dans une étrange dilatation-contraction du Temps, qui l'étire simultanément devant et derrière nous, la ruine des bombardements et la reconstruction vorace, la

logique dualiste de la guerre *et* l'oubli inévitablement apporté par l'armistice, l'idée de vivre avec l'Histoire de l'autre côté de la fenêtre *et* son effacement à l'âge de la consommation mondialisée. Dans le roman sans doute le plus connu à propos du Mur de Berlin – *The Wall Jumper* de Peter Schneider, écrit en 1982 –, l'auteur parvenait à une description très synthétique de la production télévisuelle de l'époque qui, sans avoir prétention d'examen critique en bonne et due forme, se prête à un tour de piste supplémentaire à l'occasion de cette guerre. Car la vérité, en ces temps mouvementés, tend à se restreindre, pour se réfugier entre deux raccords, loin de la lourde machinerie de propagande :

« Le soir, le présentateur du journal parle d'une résolution de l'ONU qui condamne l'invasion soviétique de l'Afghanistan comme immixtion dans les affaires internes du pays. À l'écran, des colonnes de tanks russes patrouillent dans la capitale de l'Afghanistan. Le présentateur dit que de telles images n'ont pas été montrées dans les médias de l'Est depuis des semaines.

Peu de temps après je change de chaîne. À nouveau il y a un présentateur assis devant une carte du monde et livrant les nouvelles. Il porte la même cravate et la même veste sport ; il a le même début de calvitie et parle la même langue que le présentateur de l'autre chaîne. Il cite un article de *Pravda* qui condamne la résolution de l'ONU comme immixtion dans les affaires internes de l'Afghanistan. Les images montrent des armes américaines et chinoises capturées des soldats afghans. Le présentateur note que ces images ne sont pas montrées dans les médias de l'Ouest.

Pour une fraction de seconde, comme je m'apprête à éteindre la télé, je vois l'ombre de sa chaîne homologue de l'Ouest ; puis l'écran devient noir. »

Je viens d'évoquer les mots « abri », « refuge ». Et pour cause. Car l'analyse des images de guerre – tout événement de ce type représente, entre autres, un extraordinaire rassemblement d'images – demeure à tout moment nécessaire. Elle doit s'effectuer avec minutie et à l'écart de toute tendance surplombante face à un matériau audiovisuel potentiellement « indigne », afin de faire fructifier nos moments de répit et de quiétude fragile, ceux dont nous disposons, contrairement à ceux qui, aujourd'hui, se trouvent sur le champ de bataille ou sont forcés de le fuir.

Commençons par noter le retour en puissance de la rance opposition entre ceux qui « tiennent les micros et les sceptres » et « les figurants, c'est-à-dire le peuple en laisse » (Nicole Brenez), qu'on espérait, du moins pour l'Europe, enfouie sous un recoin obscur et honteux du siècle précédent. Car tout flux d'images, si abondant soit-il, se caractérise surtout par ce qu'il nous cache, par ce qu'il occasionne comme oubli ou absence. Et même si la tendance générale, aujourd'hui, semble pencher vers une visibilité débridée, peu de choses paraissent moins contestables que le constat selon lequel cette guerre, comme tant d'autres, fut d'abord un combat médiatique entre deux leaders politiques – et beaucoup d'autres choses encore, mais seulement dans un deuxième temps. Nous avons donc assisté à l'affrontement, par écrans interposés, entre un dictateur pur et dur et un acteur de comédie débile – et si ce dernier a pu jouir, finalement, de l'adhésion enthousiaste du public, cela relève moins de sa personnalité politique et plus de son très charmant avatar médiatique.

Car au-delà de la réalité du terrain, une autre bataille – qui possède, elle, un dénouement prévisible – aura fait rage. Et elle fut livrée précisément autour des deux conceptions, fort différentes, que ces présidents se font du médium audiovisuel. L'échec de Poutine aux yeux du peuple tient justement dans son échec à s'adapter aux nouvelles règles de l'image. Habillé en costume-cravate, emballant les moteurs des chars et des camions soviétiques encore une fois,

Poutine semble tout droit sorti des films pompiers d'autrefois (on pense aux diatribes de Serge Daney...), avec leurs foules de figurants et leur pathos face à la grande histoire, qui pour autant se retrouvaient scellés dans des schémas narratifs trop intelligibles, poussiéreux. Il suffit de regarder sa vidéo du 5 mars, lors de son allocution à table, entouré de plusieurs femmes qui le suivent du regard, égaré dans son ample gesticulation. L'image aurait fonctionné – le travail a été raisonnable, vu l'effort sous pression – s'il n'y avait pas cette main qui ne tenait pas en place, et qui passait des fois à travers le micro. Comme quoi la côte de popularité du président tenait, elle aussi, du trucage du cinéma tant elle devait passer par l'invention du pionnier Méliès pour aboutir à un résultat satisfaisant. [1]

[1] Erratum : Il semble cependant que ce détail de la main rebelle soit lié à un problème de compression, et non le résultat d'une manipulation.



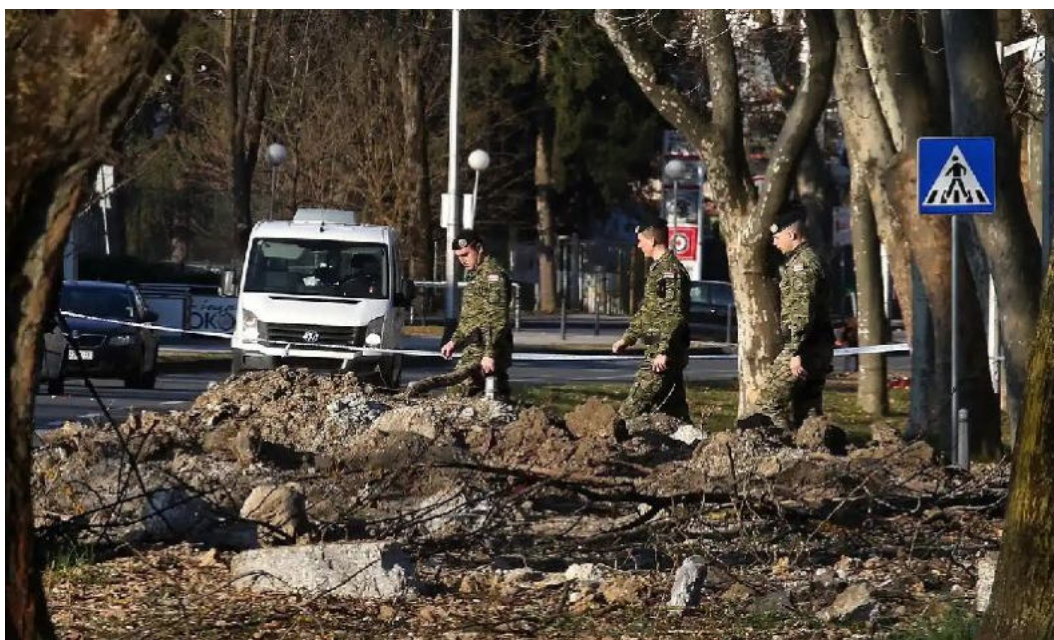
← Vladimir Poutine le 18 mars 2022 (AFP)



← Volodymyr Zelensky le 25 février 2022 (Facebook)

De l'autre côté, Zelensky apparaît comme l'homme pour qui l'épopée nationale d'un passé cinématographique glorieux ou bien le fond vert de l'illusion n'ont même plus le parfum touchant de la nostalgie. Zelensky est plus à l'aise sur son compte Twitter, où il peut livrer ses petites performances d'acteur, que dans le Parlement, qui lui pose problème, la transition entre les métiers étant bien difficile. Parfaitement conscient du fait que toutes les images possibles ont été déjà vues, il est disposé à utiliser n'importe quel dispositif au nom d'un art pauvre, conçu avec les moyens du bord. Plus la mise en scène est modeste – un coin de pièce mal éclairée, une vidéo en mode « portrait » –, plus son geste créateur est fort. Autrement dit : Poutine travaille avec une profondeur contrefaite de l'image, alors que les images de Zelensky, pour être « vraies », n'ont plus aucune profondeur. Alors que Poutine prépare soigneusement la prochaine allocution télévisée en manière mikhalkovienne, l'Ukrainien a déjà posté on ne sait plus combien de vidéos en *live*. En fait, ce dernier participe avec brio à l'intronisation d'un nouveau type de leader politique, pour reprendre la classification foucauldienne. Non pas le commandant inapparent, désireux d'effacer sa présence le plus

possible, très en vogue après la fin de la deuxième guerre mondiale ; non plus l'apparatchik morose qui a suivi (de Khroustchev à Pompidou) ; même pas le chef d'État charismatique qui a contribué à sexualiser une nouvelle fois le pouvoir (de JFK à Giscard). Mais un homme de spectacle – au sens fort du terme – capable d'étourdir par son ubicuité et d'offrir au peuple l'illusion que rien de fondamental ne le sépare de lui. D'où ce collage de l'*outfit* kaki – non seulement un habit adapté à la situation, mais aussi l'image de l'homme prêt à intervenir de manière tangible dans le réel –, à comparer avec le manteau sur-mesure de *Loro Piana* arboré par Poutine lors de son meeting de stade. Le succès de cette sémiologie facile de l'image ne pourrait pas échapper au chef d'État européen qui se rêve toujours en premier de la classe : il faut voir les photos d'Emmanuel Macron en sweatshirt noir, des cernes sous les yeux, arborant avec une barbe de trois jours, indispensable à celui qui est toujours sur le (bon) coup. Mais la logique régressive est bien là : après une période où tous les espoirs ont été permis, nous revenons à nouveau à un état de fait où il y a de moins en moins à voir dans les images du politique, et de plus en plus à décoder.



Le 10 mars, un signal d'alarme retentit sur les radars aériens de plusieurs pays européens : des objets non-identifiés ont pénétré dans leur espace aérien national sans demander l'autorisation, durant une nuit fatidique. Il a fallu attendre le matin suivant pour que les choses soient tirées au clair : un drone datant de l'époque soviétique avait survolé l'entièreté de la zone, s'écrasant finalement en Croatie. Concernant l'incident, le Ministère Roumain de la Défense Nationale a fait naître la colère de ses concitoyens en déclarant ingénument : « L'évolution de cet objet aérien dans un laps de temps très court au sein de l'espace aérien national, la vitesse élevée du vol, l'altitude réduite, tout cela fait qu'il a été impossible d'utiliser d'autres mesures procédurales pour l'identification au vol de cet objet. »

↑
Zone de crash d'un drone le 11 mars
2022 (EPA)

Détrompons-nous : ce qui dérange plutôt dans cette situation n'est pas la précarité technologique des systèmes de défense nationale, que le communiqué du Ministère ne fait que confirmer, impuissant. Ce qui dérange, c'est plutôt la manière apparemment involontaire – puisqu'on parle tout de même d'un drone, c'est-à-dire d'un objet militaire dépourvu d'équipage humain – dont ce petit aéronef a su, à travers son glissement fluide et invisible dans le ciel nocturne, relier plusieurs pays et les ramener en face de leur passé non-occidental. Achevant sa course sur une place publique de Zagreb – la dernière station avant les sombres Balkans –, le drone a réanimé, par son geste internationaliste, de fort mauvais souvenirs. Nouvelle preuve du

fait que les peuples est-européens doivent quand même se reconnaître concernés par l'affaire post-communiste, et les Roumains (peuple latin) ne font pas exception, même s'il s'en est fallu de peu, comme on peut le lire plus loin dans le même communiqué du Ministère : « l'aéronef est entré dans l'espace aérien roumain, depuis l'Ukraine, aux alentours de 23h23 et l'a quitté vers 23h26, en direction de la Hongrie. »

Me vient à l'esprit la séquence de montage qui ouvre un film extraordinaire des années quatre-vingt-dix, le film hongrois *Bolse vita* (Ibolya Fekete, 1995). On y voit, enchaînées frénétiquement, des images d'archive stéréotypées avec la chute du Mur, les files d'attente à la douane « direction Ouest », les hommes qui se rasent la barbe dans leurs vieilles voitures délabrées, suivies par d'autres images, moins prosaïques, des combats fratricides de Yougoslavie et le tourment politique de tout l'espace ex-communiste. Et il devient clair que ce drone-là, toujours non-revendiqué – il appartient à tout le monde, pauvre objet d'exposition d'un musée à ciel ouvert –, portait avec lui les braises de la mémoire récente.

Quoi qu'il en soit, il est légitime de voir en cet « objet aérien » non seulement un symbole, mais aussi un symptôme : celui de la transition vers un armement de guerre qui suppose une présence humaine de plus en plus réduite et de plus en plus distante. Dans sa brillante *Théorie du drone*, le philosophe Grégoire Chamayou fait et défait les enjeux dangereux de cette invention, parvenant à la conclusion quelque peu désabusée d'une transformation radicale de la guerre, d'une prétendue lutte au nom de l'archaïque *jus in bello*, en une condamnation unilatérale à mort de la part du combattant plus puissant – et, plus généralement, en un anéantissement des rapports de réciprocité. En Ukraine, pourtant – chose étonnante –, on a vu comment le drone pouvait mobiliser et monopoliser l'actualité guerrière en faveur de l'agressé (voir le Bayraktar, terrible et déjà fameux modèle de drone turc, peu cher et très efficace). Ces « caméscopes volants, de haute résolution, qui portent des bombes », tel qu'ils ont été décrits, n'ont plus rien d'« humanitaire », ainsi que le prétendait initialement les Américains, soucieux d'encourager une « dronification » de la guerre au nom de la protection de leurs propres opérateurs, plus qu'une poignée de *gamers* blasés devant un écran. Mais c'est comme si cette violence disproportionnée, fondée sur une liaison coupée entre la mort de l'adversaire et la possibilité de sa propre mort, devient tout à coup désirable pour les petites nations. À la tricherie de la guerre on ne peut répondre qu'avec ses propres armes, actualisées pour le XXI^{ème} siècle.

Un cycliste à Kyiv le 25 février 2022
(CNN Portugal)

↓



Durant les premiers jours du conflit, alors que les lignes de front n'étaient pas encore balisées, une vidéo amateur avait fait sensation. On y voyait notamment un cycliste en combinaison qui était sorti s'entraîner dans les rues de Kyiv, parfaitement imperturbable face à la nouvelle donne de la situation. Le clip donnait lieu à un sketch sensationnel, qui concentrait en lui l'absurde tragicomique (mais plutôt tragique) de la guerre. Ces images montraient le cycliste s'approchant vaillamment de deux véhicules militaires qui bloquaient cette route déserte, pour ensuite lâcher la pédale et faire marche arrière au moment où un des soldats (ukrainiens) qui se trouvaient là levait son fusil – un geste précis, à peine esquissé – et le pointait vers lui. Cette vidéo ne me préoccupe pas en raison de sa « morale », plus concise que n'importe quel conseil de manuel de développement personnel, comme une sorte de discipline poussée à l'extrême ou d'amour pour le sport qui pourrait triompher même dans les instants les plus sombres, mais parce que ses images renvoient, en fin de compte, vers un des horizons décisionnels inattendus de cette guerre, à savoir le sport.

En 2008, le théoricien du cinéma Patrice Blouin consacrait un magnifique essai de sémiologie cinéphilie aux Jeux Olympiques de Pékin. À le lire aujourd'hui, on ne peut s'empêcher d'y trouver d'étranges résonances qui nous poussent à voir, au lieu d'un « grand basculement historique » promis tous les quatre ans par les JO, une petite mutation de régime de visibilité aux effets imprévus. En guise de préambule à sa démarche, Blouin déclarait : « On nous dit à la fois qu'on sait déjà ce qu'on va voir et qu'au final, on ne va rien voir du tout. Ce qu'on va voir, c'est évidemment l'assomption de la Chine comme superpuissance internationale, contestant son leadership historique aux États-Unis, et donc, plus largement, le basculement du centre du monde de l'Occident vers l'Orient. Ce qu'on ne va pas voir et qui est, en fait, l'essentiel, c'est le revers obscur de cette prise de pouvoir, qui fait de la scène apparente des Jeux une entreprise réglée de mystification. » En 2022, les Jeux se sont aussi déroulés à Pékin, en hiver cette fois. Et il ne saurait y avoir de doutes quant à la décision de Poutine d'attendre la clôture de l'événement (19 février), en ménageant son homologue partenaire Xi Jinping, maître d'une grande fête sportive à laquelle plus personne n'a voulu y croire (la crise sanitaire, la corruption du pays...), pour déclencher l'invasion de l'Ukraine (24 février). Mais un autre timing paraît encore plus crucial ici : là où Blouin voyait, en 2008, le dernier éclat estival de la grille télévisuelle, la version de 2022 marque, quant à elle, une arrivée hivernale aux premiers rangs du déferlement des clips sur TikTok. Par rapport aux âges de l'image, Poutine – un commandant qui mélange grande pompe cinématique et volonté d'assujettissement du peuple façon télé – court à contretemps.

On a voulu voir dans le sport une chose triviale – et c'est peut-être la seule chose « normale » dans des temps graves comme ceux-ci. Mais on a oublié que le sport fut à peu près le seul élément – du moins, le seul qui garde une trace visible pour le commun des mortels, loin des centres obscurs du pouvoir – qui a retardé Poutine dans son élan impérialiste, et ce pas seulement par calcul géopolitique. Une **analyse récente** parlait déjà du régime poutiniste en termes de « *sportokratura* », compte tenu à la fois des sommes massives investies par le Kremlin pour organiser toutes sortes de compétitions mégalomanes, des JO d'Hiver (2014) au Championnat du Monde de Football (2018), mais aussi et surtout de l'exercice d'image favori du leader moscovite, à savoir la pose en homme viril, pris dans une confrontation avec la nature (l'eau glacée fendue, torse nu, avec volupté) ou avec l'adversaire humain en face de lui (on connaît sa passion pour le judo), qu'il parvient toujours à dépasser. Accompagnés par un violent discours hétéro-normatif – si violent qu'il devient paranoïaque –, ces coups de com sont moins des images que

du *visuel*, au sens où l'entendait Serge Daney : un prétexte de vérifier le bon fonctionnement d'un dispositif technique – ou d'un corps qui maîtrise sa propre mise en scène.

Dans le camp d'en face, le sport est parvenu à se mobiliser étonnamment vite, échappant au leitmotiv de l'apolitisme pour prendre une ferme position pro-Ukraine, en même temps que des sportifs en vue à l'international, à l'instar des footballeurs Andriy Yarmolenko ou Ruslan Malinovskyi, ont pu redonner courage au peuple par leurs performances. J'aimerais rester dans le domaine du foot pour conclure – plus précisément, du côté des joueurs de l'équipe roumaine « Poli Iasi », évoluant dans la première division nationale, qui ont à leur tour décidé de montrer leur soutien à travers un message inscrit sur leurs T-shirts. Mais puisqu'il y a eu erreur dans l'ordre de leur sortie des vestiaires, leur message a fini par ne plus demander l'arrêt de la guerre, mais a donné lieu à une inscription involontairement dadaïste : « RAW POTS ». Comme un dernier signe de résistance du politique contre des athlètes égarés dans un jeu dérisoire, sur des stades vides de province, qui déclenchent notre compassion par leur adhérence forcée aux enjeux brûlants du présent.



← Photographie tirée du [compte Instagram de Sasha Burlaka](#)

Ce texte de Victor Morozov, critique de cinéma originaire de Roumanie poursuivant des études à Paris-8, fut originellement publié en langue roumaine, puis en langue anglaise sur le site [Films in Frame](#). Nous publions ici une version traduite en français et légèrement remaniée par l'auteur lui-même. L'auteur remercie Dork Zabunyan pour lui avoir fait découvrir les photographies de Sasha Burlaka.



PODCAST

#07_ JEAN-GABRIEL PÉRIOT

CASSER LA COQUILLE

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

fabriqué par **Occitane Lacurie** et **Barnabé Sauvage**

Des images glanées puis scannées aux prouesses automatisées du moteur de recherche Google Images, en passant par les premiers temps d'Internet, le cinéma de Jean-Gabriel Périot n'a jamais cessé de se transformer.

À l'occasion de la sortie en salles de *Retour à Reims [fragments]*, il revient sur plus de deux décennies de mutation des archives et d'enquêtes visuelles qui ont marqué son travail, au micro de *Débordements*.

► **Écouter en entier**

► **1. « Archive : masse critique »**

Du scan pirate au moissonnage des données sur Internet : le traitement des archives dans *Dies Irae* et *21.04.02*.

► **2. « Ma stratégie, c'est la musique »**

Musique et montage : stratégies du rythme en manifestation à partir de *L'Art délicat de la matraque*.

► **3. « Des images négatives »**

D'Eût-elle été criminelle à 200000 fantômes : documents de 1945, année de la vaine revanche.

► **4. « La dialectique peut-elle casser des briques ? »**

Nos défaites et *Retour à Reims [fragments]* : qu'est devenu la conscience de classe ?

► **5. « Épilogue : conditions de production »**

Post-scriptum matérialiste : technique, éthique et politique de la production de films.

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

DÉBORDEMENTS_11.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 :

Mathilde Grasset, Hugo Kramer, Gaspard Labastie, Victor Morozov,
Johanna Pataud, Arindam Sen

Conception - mise en page : Lucie Garçon

Merci ! Eric Baudelaire, Érik Bullot, Rayane Mcirdi, Jean-Gabriel
Périot, Régis Sauder, Noah Teichner

Merci aussi au **Saint-André des Arts**, aux programmateurices,
équipes et bénévoles du **Cinéma du Réel**

Illustration de couverture :

Residue (2020) de Merawi Gerima © Capricci

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