

DÉBORD EMENTS

_ 12.PDF



MULTIVERS DE FOLIE

LES TEXTES QU'ON ÉCRIT... ET LES AUTRES

La fin de l'année – scolaire, qui compte encore en années civiles ? – est toujours le lieu d'un phénomène unique en son genre, qui surpasse en étrangeté les déformations spatio-temporelles qui ont cours aux abords des trous noirs, le comportement de la matière noire et les intrications quantiques. Ce paradoxe appelé « fin d'année » se reconnaît à une sorte d'accélération du cours des choses mêlée d'une décélération subite des événements conduisant invariablement à cette prise de conscience quasi métaphysique : « Juillet ! Déjà ! »

écrit par [Occitane Lacurie](#)



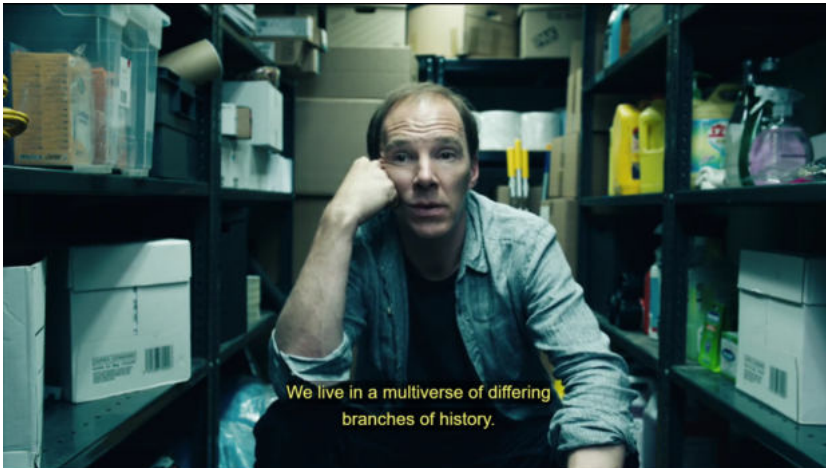
Le métabolisme humain répond alors à cette expérience brutale de la relativité générale par une sorte de transe méditative propice à l'introspection, et fatalement, aux regrets. Chez la-e critique de cinéma, cette affection se traduit bien souvent par un rembobinage de l'année écoulée en compagnie des films et des textes : ceux qu'il a vu, ceux qu'il a écrit, mais surtout (et bien pire) ceux qu'il n'a pas eu le temps de voir et ceux qu'il n'a pas eu le temps d'écrire.

↑ *Foundation* (2021), David Goyer

Par les fenêtres du train qui ramène l'autrice de ces lignes là où le temps – si l'on en croit le poète – dure longtemps, et la vie sûrement, plus d'un million d'année, le paysage se pare des couleurs de ces images abandonnées dans les tiroirs, entre les copies à corriger, les cours à préparer et parfois même, la thèse à rédiger. Les jaillissements multicolores du pourtant tant attendu *Dr. Strange* de Sam Raimi, dont le voisinage avec *No Way Home* était si bavard, le vert glauque de *Men* d'Alex Garland, dont il y avait tant à dire en regard de l'épouvante contemporaine, les pastels passées de *Licorice Pizza* ou *The Souvenir*. Et tout ça, sans même parler des entretiens, podcasts, essais et autres programmations qui peuplent nos fantasmes cinéphiles.



← *Dr. Strange, Multiverse of Madness* (2022), Sam Raimi



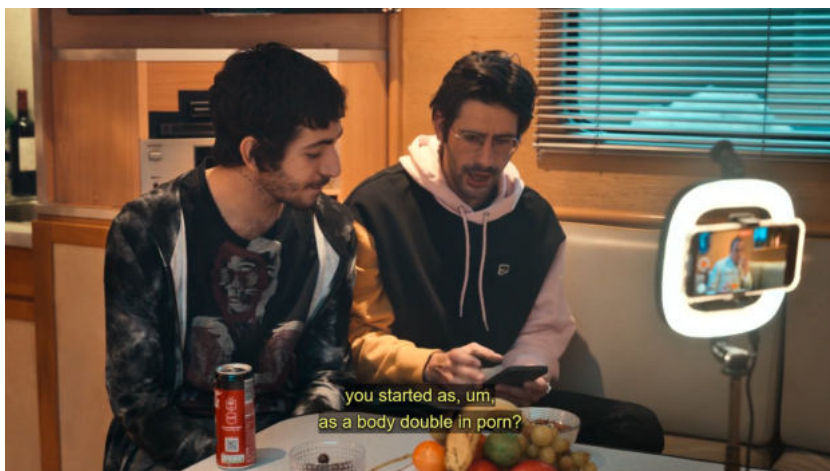
← *The Uncivil War* (2019), Toby Haynes

L'exhaustivité n'étant pas de ce monde (et la critique professionnelle non plus), sans doute faut-il faire le deuil de tous ces textes restés à l'état d'idées passagères, d'intuitions fugaces ou de discussions autour d'un verre. Sans doute faut-il également se réjouir de nos existences multiverselles au sein desquelles persiste cette petite « fonction critique » dont parlait Serge Daney. Il est en tout cas absolument certain qu'il faut se réjouir de l'existence de ce coin de cyberspace depuis lequel nous vous offrons ce numéro, ce petit coin d'Internet qui donne toute latitude à nos idées – sans limite, qu'elles s'expriment en signes ou en injonctions – dès lors qu'elles ont le temps de se matérialiser et dans lequel nous sommes toujours ravi-es d'inviter des plumes amies ou des propositions inattendues*.

Dernier numéro avant l'été, donc, où se croisent ami-es de toujours, nouveaux ami-es, membres originels et recrues plus récentes, au gré des festivals et rétrospectives, sorties et ressorties en salle, recherches par et dans les images...

Bonne lecture, reposez-vous bien, Débordements revient à la rentrée.

* Inattendues et moins attendues que le portrait du critique de cinéma numérique en éternel adolescent récemment proposé par la série *Irma Vep*. Pour rire un peu, photogrammes page suivante :



SOMMAIRE

CRITIQUES 7

IL BUCO, MICHELANGELO FRAMMARTINO 8

ENTREPRISES SECRÈTES

FRÈRES, UGO SIMON 12

CONTRE CE QUI BUTE

THE UNITED STATES OF AMERICA, JAMES BENNING 16

CITROUILLE AMÈRE

DON JUAN, SERGE BOZON 20

ATTRACTION ET ABSTRACTION

LES PASSAGERS DE LA NUIT, MIKHAËL HERS 24

NO PAST

FRÈRE ET SŒUR, ARNAUD DESPLECHIN 27

ROI ET HAINES

RECHERCHE 31

SURVIVANCES DE LA NATURE MORTE À L'ÈRE ANTHROPOCÈNE 32

DE L'OBSOLESCENCE DE LA VIE HUMAINE DANS LE CINÉMA
CONTEMPORAIN

ATTEINDRE LE RÉEL 46

CINÉMA DU RÉEL, 2022 47

COMPTE RENDU

ENTRETIENS 60

JOANA PIMENTA ET ADIRLEY QUEIRÓS : DRY GROUND BURNING 60

PÉTROLEUSES

DAVID EASTEAL : THE PLAINS 65

MAÏËUTIQUE LE LONG DU PÉRIPH'

ARNAUD DES PAILLIÈRES : JOURNAL D'AMÉRIQUE 70

PIERRES PRÉCIEUSES ET PORCELAINES CASSÉES

CARL ELSAESSER : HOME WHEN YOU RETURN 75

EXHUMER

JESSICA JOHNSON ET RYAN ERMACORA : ANYOX 79

GISEMENT MÉMORIEL

FRANCESCA COMENCINI : CARLO GIULIANI, RAGAZZO 84

CARLO VIVE, CARLO VIVRÀ

NOTES 91

NOTES POUR UNE HISTOIRE DU CINÉMA 92

ANNEXE 3 : FACE À LA CAMÉRA

ALORS, LA CINÉASTE PREND LES CHOSES EN MAIN 93

RÉTROSPECTIVE HELGA REIDEMEISTER

PRISMATIC GROUND, 2022 97

NEW YORK (ALMOST) BY THE SEA

GABES CINEMA FEN, 2022 102

IMAGES À REBOURS

FRAGMENTS & MANIFESTATIONS 107

SUR G DE IGNAZIO FABIO MAZZOLA

LA MAMAN ET LA PUTAIN, JEAN EUSTACHE 110

LE RENDEZ-VOUS MANQUÉ 110

VOIR LA MAMAN ET LA PUTAIN AU CINÉMA (1)

LES RETROUVAILLES 113

VOIR LA MAMAN ET LA PUTAIN AU CINÉMA (2)

TRADUCTION 116

LE SEIGNEUR DES IMAGES 116

HOMMAGE À JEAN LOUIS SCHEFER

PROJECTION 122

SUR TROIS RENCONTRES TARDIVES 122

MICHÈLE FIRK (1937-1968), GENEVIÈVE SELLIER (1949-) ET GINETTE VINCENDEAU (1948-)



CRITIQUES

↖ *Sud* (1999), Chantal Akerman
© AMIP

IL BUCO, MICHELANGELO FRAMMARTINO

ENTREPRISES SECRÈTES



écrit par **Jacopo Rasmi**

Il aura fallu une douzaine d'années pour retrouver dans les salles le cinéma de Michelangelo Frammartino, celle qui sépare la présentation de *Le quattro volte* à la Quinzaine des Réalisateurs cannoise en 2010 et la sortie printanière d'*Il buco* cette année. À la suite de son prix inattendu reçu l'été dernier à la Mostra de Venise, le film avait été présenté en compétition au **Festival de la Villa Médicis**, où déjà nous tentions d'interpréter la trame dense, quoique muette, tissée par ses signes.

La béance entre ces deux événements a été ponctuée, d'abord, par une vidéo-installation sur un rituel de mystérieux hommes-arbres, *Alberi* (2013), qui a eu une circulation assez réduite malgré son inauguration au MOMA à New York [1] et, ensuite, par un long-métrage inabouti en lien étroit avec ce premier projet (*Tarda Primavera*), consacré à une adaptation inversée de l'histoire de Pinocchio dans l'environnement de l'Italie Méridionale. Le passage du temps – vingt ans à peu près, depuis son *Il dono* (2003) – ne semble pas avoir affecté l'orientation d'un travail cinématographique aussi patient que rigoureux où chaque œuvre trace l'anneau d'un tronc qui grandit autour d'un seul territoire (plutôt marginal : les Apennins *calabro-lucani*) et d'une recherche « fondamentale » autour du rapport vivant entre images et paysages. Dans *Il buco* encore une fois, cette constance poursuit un tressage méticuleux d'éléments récurrents qui tient autant d'une croissance spontanément organique que d'une disposition studieusement orchestrée, presque sérielle. De film en film, tout revient chez Frammartino et prolonge sa présence : l'excroissance presque minérale du village perché au milieu des monts, les vieux hommes aux visages ridés et la bouche cousue, le moment jamais dramatique de leur disparition, les animaux qui circulent à la lisière de la communauté humaine, la respiration des plans paysagers et météorologiques, les gags burlesques de la gravité [2]...

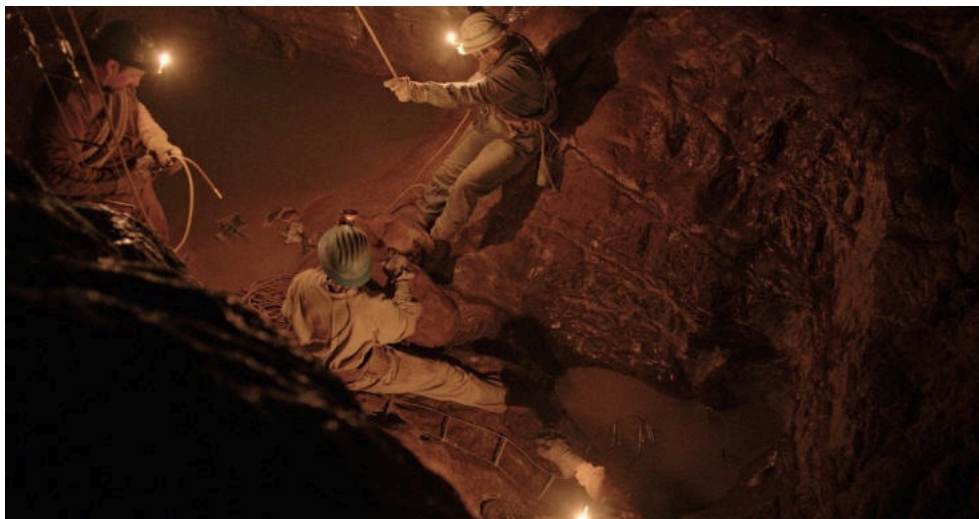
[1] L'édition 2021 du festival Hors-Pistes au Centre Pompidou a accueilli une des rares installations de cette pièce **dans sa section « Matières d'images »**.

[2] Pour un regard d'ensemble sur le parcours de ce cinéaste, je me permets de renvoyer à ma monographie *Le hors-champ est dedans ! Michelangelo Frammartino, écologie, cinéma*, Presses Universitaires du Septentrion, 2021.

Pour comprendre les ambitions et les interrogations qui animent le parcours de Frammartino, les premières séquences de *Il buco* pourraient suffire au public novice. Elles cristallisent au moins deux des enjeux cruciaux de son cinéma : d'un côté, l'investigation des puissances de ce moyen d'expression (particulièrement évident dans l'expérimentation de points de vue non-humains dans *Le Quattro Volte*) ; de l'autre, une trajectoire aussi intime que politique de contre-migration du Nord citadin de l'Italie aux contrées les moins célèbres de son Midi.

Après un temps d'obscurité animée de bruits naturels, le film s'ouvre par la lente apparition d'un trou lumineux qui perce délicatement l'écran dans un plan en contre-plongée proche de celui inaugurant *Alberi*. Comme en remontant depuis le noir d'un gouffre terrestre, le public observe son ouverture où se manifestent en contre-jour des silhouettes végétales et animales. Une superposition s'esquisse : la grotte se fait salle, dans l'écran le défilement des images creuse un tunnel qui nous convie à un voyage exploratoire – fantasque voyage sur place, dérive qui ne parcourt aucune distance comme celle, dans la profondeur, du spéléologue. Autant au cinéma que dans l'expédition souterraine, il est question d'accepter un régime exceptionnel de séparation entre l'intérieur et l'extérieur qui postule selon une posture proche du mystique une initiation au monde sensible par la privation de celui-ci. D'emblée, le cinéaste italien nous laisse apercevoir l'objet spéléologique de son long-métrage non simplement sous la perspective d'un motif narratif, mais aussi (et probablement surtout) comme le lieu d'un questionnement sur l'expérience perceptive et spatio-temporelle. À ce sujet, le cinéaste aime rappeler qu'en 1895 en France l'inauguration de la première projection a côtoyé l'ouverture de la première société officielle de spéléologie : l'histoire acte le jumelage entre ces deux arts des ténèbres [3].

[3] Voir les notes d'intention mise à disposition dans le **dossier de presse** par Les films du Losange.



Dans la foulée, en passant par une gare côtière, le film nous conduit en compagnie d'une équipe d'explorateurs et exploratrices dans un village perdu au milieu d'un cirque de sommets boisés. Dans les plans plutôt distanciés à la Tati, l'oreille italophone saisit à travers les rares bribes de dialogues une rencontre entre dialectes septentrionaux et méridionaux qui résume la cartographie d'un épisode méconnu de l'histoire de la spéléologie transalpine, celle de la première descente dans l'abîme du Bifurto par un groupe de turinois en 1961-62. La seule télévision de ce village du Sud de l'Italie est allumée devant le bar et rassemble une petite foule. Une émission raconte une entreprise spectaculaire du Boom économique qui commençait à investir et transformer radicalement le centre et le nord de la Péninsule au début des années 1960 : la fabrication d'un gratte-

ciel vertigineux – connu en général sous le nom d’Il Pirellone – au cœur de Milan. Un tandem de présentateurs bavards remonte les 127 mètres du bâtiment et observe, en grim pant, une *skyline* d’échafaudages et les employés qui s’affairent derrières les vitres, frères du protagoniste de *L’emploi* (Ermanno Olmi, 1961). Propulsé par le récent réseau télévisuel national, le progrès (ou son fantasme) rayonne jusqu’aux tréfonds ruraux du Sud d’Italie qui, médusés par ses promesses, étaient en train de prendre la voie migratoire : celle qui amène *Rocco et ses frères* (Luchino Visconti, 1961) à la Stazione Centrale de la métropole milanaise depuis la région de tournage d’*Il buco*. L’insert de l’archive dans le film – ressort amplement valorisé par les réalisations transalpines récentes, de Marco Bellocchio à Sara Fgaier et Pietro Marcello – résume les repères d’un mouvement à cheval entre l’histoire socio-économique et l’imaginaire médiatique que Michelangelo Frammartino a tâché de prendre à rebours dès le début des années 2000. En renversant le voyage de ses parents partis de la Calabre rurale pour s’installer dans la Lombardie en plein essor productif, il a décidé d’aller fabriquer des images *dans* et *avec* les lieux que sa famille avait quittés. Car dans son cinéma il est toujours question d’une immersion dans un territoire, *ce* territoire, et le repérage devance le papier du scénario. Pour Frammartino, s’engouffrer dans l’univers méridional et sa différence ne signifie pas en prendre possession ni y disparaître, mais plutôt se laisser mettre à l’épreuve et à l’œuvre par celui-ci. C’est le même défi qui animait de nombreuses descentes dans le Sud (intellectuelles et artistiques) de la même époque que celle du Bifurto : des enquêtes anthropologiques de Ernesto De Martino à l’*Évangile* pasolinien, en passant par la mémorable génération de documentaristes de Vittorio De Seta et Cecilia Mangini.

Il buco nous emmène dans un vaste contre-champ de cette réalité socio-économique qui pointe hâtivement à son début par la télé, il s’étire dans la tension vibrante qu’il instaure avec celle-ci. La tension – plutôt que l’opposition – entre Nord et Sud, entre cinéma et télévision, entre univers urbain et montagne, entre lumière et noir, entre exploit spectaculaire et entreprise discrète. Et, également, tension entre une conquête du ciel (qui est aussi celle musclée et colonisatrice de l’espace pendant la Guerre froide) et une tâtonnante descente dans le ventre terrestre. Au *plus ultra* que les fusées des puissances socialistes et capitalistes empruntaient dans les années 1960 à l’époque révolue des conquêtes géographiques, l’histoire parallèle retracée par Frammartino substitue un *plus intra* latourien. En tant qu’aventure des profondeurs, *Il buco* décline l’expérience de l’exploration et de la rencontre selon un paradigme *intra-terrestre*, éloigné du fantasme de la colonisation *extra-terrestre* porté par un vaste répertoire science-fictionnel incarnant le refoulement de notre appartenance planétaire limitée [4]. Si science-fiction il y a, c’est selon la forme tenue et introspective qu’ébauche **Memoria** (2021) d’Apichatpong Weerasethakul, cinéaste admiré par le réalisateur italien. Si western il y a, c’est celui d’une frontière intérieure et sans vainqueurs de certains films de Sharunas Bartas.

Dans sa « conquête de l’inutile » (pour reprendre l’expression de Werner Herzog, assez proche et en même temps radicalement distant de ce film), *Il buco* se présente aussi comme le renversement de toute extraction : si la mine constitue le référent visuel le plus familier pour l’ambiance souterraine du film (outre qu’elle est l’emblème le plus immédiat de tout extractivisme), l’expérience ludique et initiatique de la spéléologie se situe à l’opposé de la fougue économique du contexte minier. Le trou comme un anti-mine, en quelque sorte, comme il est un anti-chantier. En effet, les gestes et les matériaux mobilisés par la plongée géologique font un drôle d’écho, un retournement presque parodique, à l’obsession edificatrice des

[4] Telle est la manière critique dont Zoé Sophia, théoricienne féministe et élève de Donna Haraway, analyse l’attrait extraterrestre d’un pan important du cinéma science-fictionnel à partir de *2001 Odyssée dans l’espace* dans l’essai « **Exterminating Fetuses. Abortion, Disarmament and Sexo-Semiotics of Extraterrestrialism** » (1984).

chantiers aperçus à la télévision qui bétonnaient la Péninsule en période de croissance forcenée.

Déjà l'initiation « acousmatique » des élèves de Pythagore (où le maître se laissait écouter en se déroband au regard par un voile) avait placé l'expérience sensible de *Le Quattro Volte* sous le signe d'une soustraction énigmatique et volatile : celle d'un noir bruissant par lequel chaque épisode accouchait le suivant, celle des vents et des fumées qui devaient incarner l'âme en transition entre les corps. Aucune échappatoire « merveilleuse » n'attend l'équipe exploratrice au bout du trou comme celle de la fameuse Alice, ni aucun ciel étoilé et rédempteur au fond du tunnel comme à l'issue de la descente infernale dans la *Commedia* dantesque. À la fin, la progression des spéléologues est arrêtée par un cul-de-sac silencieux où la déception n'exclut pas la merveille, où se mesure leur désir à l'épreuve de cette Terre. Ainsi, *Il buco* peut être vécu comme une sorte d'épopée intérieure et sans ailleurs, absorbée dans les secrets intacts et insaisissables des espaces chtoniens sur lesquels nous nous tenons. Comme souvent chez Frammartino, l'importance primordiale d'un corps à corps avec le lieu – entre le documentaire et l'athlétique : trois ans de spéléologie dans les montagnes du film précèdent le tournage – évolue dans l'écriture vers des manifestations métaphysiques. C'est aussi le cas de l'époque qui s'estompe dans la progression d'*Il buco*, malgré sa place inaugurale. Ainsi, le travail de Frammartino perce et dépasse amplement le formatage du genre « film de montagne ».

Petit à petit, la trame du long-métrage trace un parallèle entre l'aventure terrestre de la spéléologie et l'expérience d'une vie mortelle, celle du vieux berger voué à mourir. L'une et l'autre se jouxtent dans son déploiement et paraissent s'évaporer ensemble dans les nuages de sa conclusion : deux entreprises secrètes. Accompagné dans cette création par Giovanna Giuliani, Frammartino cherche les moyens pour les raconter là où le cinéma – confronté à des conditions de réalisation particulièrement complexes [5] – avance à tâtons sur une crête subtile et primitive, à l'instar de la communication incertaine et élémentaire – faite de sifflements, de torches et de cris – que les spéléologues expérimentent à travers les cavités aveugles du Bifurto.

[5] Sur les difficultés de réalisation en milieu spéléologique du film, voir la conversation entre le cinéaste et son chef opérateur Renato Berta, aussi disponible dans le dossier de presse déjà cité.



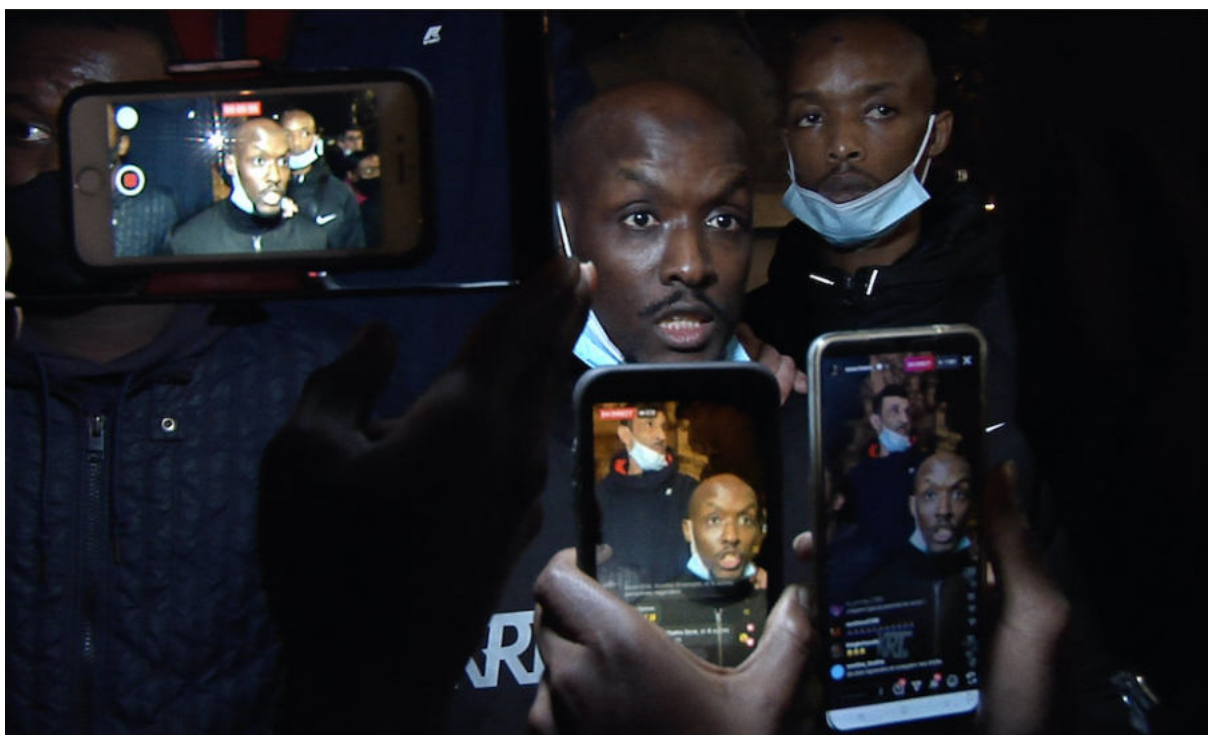
***Il buco*, un film de Michelangelo Frammartino, avec Paolo Cossi, Jacopo Elia, Denise Trombin, Nicola Lanza. Scénario : Michelangelo Frammartino, Giovanna Giuliani / Image : Renato Berta / Son : Simone Paolo Olivero / Montage : Benni Atria. Durée : 1h33. Sortie le 4 mai 2022.**

FRÈRES, UGO SIMON

CONTRE CE QUI BUTE

Frères, film documentaire réalisé par Ugo Simon, dure un peu moins de trois quarts d'heure. En avril 2022, le jury du 19e festival du Moyen Métrage de Brive lui a décerné, non pas un prix, mais une mention spéciale. Qu'importe les récompenses ou les honneurs à vrai dire, tant le film expose (à) de la vérité. *Frères* est par ailleurs un film d'étude, Ugo Simon l'a réalisé en tant qu'élève du département montage de la prestigieuse école de la Fémis. Qu'un film de cette école soit aussi impliqué et engagé avec franchise, en même temps qu'il s'avère à ce point puissant artistiquement, dans ses initiatives et risques formels, mérite d'être souligné et pleinement salué.

écrit par [Robert Bonamy](#)



La très grande beauté du film tient sans doute autant des trouvailles du montage, des cadrages de corps et de lieux, que de la façon dont touchent, juste, les mots de trois frères d'hommes tués par les forces de l'ordre. Mots avancés avec un regard de trois quarts, devant la caméra. Le film met en place une succession en trois

parties, pas du tout selon un ordonnancement qui s'imposerait, de Mahamadou Camara à Farid El Yamni, en passant par Diané Bah, l'homme qui a su, presque miraculeusement, articuler les mots exactement quand il l'a fallu ; sans bégaiement. Parmi les tentatives du film sur lesquels il s'agit ici de réfléchir, il y a les mots dits et un mot écrit (*Frères*) – en combat contre les écritures décisionnaires. Faute d'images, confisquées, les mots. Mais non sans penser on ne peut plus profondément les images grâce au cinéma (si ce n'est par sa grâce toute profane) : l'art qui fait que le visible et l'audible s'imaginent depuis des lieux et des corps plus que depuis un imaginaire trop vite encodé-enrôlé ou des vidéos effacées-confisquées avec empressement par les tenanciers des caméras de surveillance.

Tous les mots du film se transforment en une imparable théorie de l'image ; non de la vie ou de la disparition des images, mais des images de la vie, y compris des disparus. Et dans l'écriture d'un mot-titre s'expose tout d'un film-comité, qui lutte contre ce(ux) qui bute(nt). Le titre du film s'inscrit dans une contre-police très travaillée, en trois blocs de deux lettres (*fr èr es*). Beaucoup s'affiche dans ce mot, les deux lettres à chaque fois sont accolées fraternellement, avec soin, tandis que les espacements ne sont pas des césures. Le mot demeure dans son intégrité, les petites coupes apparentes ne sont qu'entrecouplements, entre comités et fraternités. Les alliances ne sont pas forcées, ne s'affichent pas, elles s'entretiennent par ce mot. Malgré tous les obstacles, il s'agit de ne pas buter sur les fractions syllabiques, à l'instar de Diané Bah, le bègue vivant une métamorphose chimique de la voix au moment de prendre la parole avec intensité en public juste après la mort de son frère. Une guérison qui est l'inverse d'une résilience. Une scène de cinéma, non vue, à l'intensité pleinement sensible.

Les sœurs d'autres comités ne sont pas absentes du film. Elles sont visibles dans des images d'archives ou évoquées pour leur chaleureuse complicité (Ramata Dieng, Assa Traoré) ; et que dire de la douleur des mères – sinon la dire, simplement.

Les places des morts

Si le film avait été un exercice de montage, il aurait essentiellement travaillé les archives des mobilisations pendant les temps de parole des comités pour la vérité et la justice. Ce sont d'ailleurs bien les trois premiers plans du film, avant l'arrivée du titre. Des vidéos verticales (le format sans bords et avec émoticônes des réseaux sociaux), à distance, rapprochées en longues focales, ou proches en contre-plongées de scènes sur lesquelles les frères orateurs sont entourés. Mais la scène du politique, les archives du présent et des présences que le film construit, ne prennent pas pour matières principales ces tournages militants. Sans les dénier, pas le moins du monde, *Frères* s'engage dans au moins deux voies filmiques complémentaires.

Les images d'interventions sur les places publiques ouvrent le film, mais elles ne sont reprises que comme un aspect parmi d'autres des paroles et des lieux. Les temps de témoignage de trois quarts, des trois hommes, sont construits pour mieux regarder les morts en face et sans flou lorsque leurs frères parlent. Pourtant, la logique de trois quarts ou du regard qui insiste à côté de l'axe de la caméra, traduirait une adresse à quelqu'un, à côté. Les mots et les regards ne sont pas de biais. Ils laissent en quelque sorte une place. Plutôt que des convergences, le film a le souci des articulations et de la pluralisation pour quelques hommes victimes de balles policières. Le souci de l'articulation permet la définition même d'un collectif, pour un film qui affirme le pluriel en son titre et prend une forme-comité (non sans

l'intimité du petit comité). En étant à l'écoute, en contrant la logique des auditions par des commissions.

Parmi les points aveugles de ces drames individuels, de trois morts, demeurent vives de nombreuses questions, « autres » que celles sur-entendues. La question des proches, en l'occurrence de frères, touche avec précision des possibles cinématographiques. Les trois hommes sont filmés dans un intérieur, en plans rapprochés ; deux scènes en taxi, alors que Mahamadou Camara exerce son métier, ne contredisent pas cette disposition (si éloignée du dispositif), notamment quand il parle dans son rétroviseur intérieur. Ils énoncent un combat, des blessures, des mots aimants, leurs vies de « morts-vivants » avec un sens du calme qui déconstruirait tout raisonnement pernicieux. Une expérience possible de spectateur : ces mots en trois quarts laissent la place aux frères morts, permettent finalement de mieux envisager les cas de face. Le paradoxe n'est que dans la formulation, la sensation est concrète. La fin du film est à cet égard une note toute en insistance. La séquence fait passer, par un raccord, des images d'archives filmant la colère de Farid El Yamni à un plan rapproché de dos. Cette image tournée simultanément à celles qui sont aujourd'hui les archives issues des réseaux numériques, a une tout autre faculté : elle sculpte des présences, des vies. Un troisième plan revient de face, s'approche avec délicatesse, non pour effacer la virulence, mais pour indiquer un regard contre les procédures de bais, vers un horizon dont la réalité continue de se matérialiser. *Frères* met en place une poétique des regards, autant que des mots simples.



Rédemptions matérielles

Cette poétique se concrétise d'autant plus lors que cette logique des mots et des corps se combine aux lieux. Les lieux des morts, donc. Les places désormais vides, filmées en plans fixes à Épinay-sur-Seine et à Villiers-le-Bel. Vues fixes, topographiques. Si des inspirations cinématographiques pouvaient être décelées, non sans un écart particulièrement créatif vis-à-vis d'elles, elles se trouveraient du côté des expériences de Masao Adachi (*A.K.A. Serial Killer*, 1975) et leur prolongement par Éric Baudelaire (*Also Known As Jihadi*, 2017). Des vues sans figures, du fond desquelles le temps et les

événements remontent pour former du visible et de l'audible, quand bien même les caméras suspendues de surveillance seraient sans images partageables. À ces plans fixes, se combinent des plans en travelling embarqués, sur le principe des *phantom rides*. Les lieux sans figures sont parcourus en voiture ou par la fenêtre d'un RER. Quelques plans tournés en échos aux funérailles organisées par la famille d'un défunt prolongent en quelque sorte les travaux filmiques antérieurs de Ugo Simon en Afrique (*Tilleen, le débile et le génie*, 2021 – découvert au Cinéma du Réel).

Mais l'intensité cinématographique culmine lors d'une séquence articulant l'évocation des sons d'un véritable couloir de la mort par le récit de Farid El Yamni, qui fait écouter l'impossible à entendre (qui dépasse *a priori* tout entendement) en même temps que des travellings font reculer et avancer dans des couloirs vides. Il ne s'agit plus de reconstitution, mais de sensations vraies. Que cet espace soit celui d'un commissariat, qu'il remémore de manière concomitante celui d'un hôpital, ou qu'il soit d'ailleurs, la vérité de l'image cinématographique est ici, là.

Frères n'est pas tant un film de révélations (de « preuves matérielles ») que de rédemption des réalités matérielles ; il sait combattre les sourires déplacés qui provoquent des blessures impensables. Quand une lumière change pendant que l'un d'entre les frères parle, elle rythme les mots et accentue leur résolution. Tout ceci correspond à la beauté des combats. Du visible et de l'audible ne cessent de remonter, sont éprouvés. *Frères* regroupe de belles preuves humaines, tandis que notre époque ne cesse d'agrandir le comité des frères, des sœurs, des amis et des familles de morts de mêmes balles.



Frères, un film de Ugo Simon avec Diané Bah, Mahamadou Camara, Farid El Yamni. Image : Pauline Penichout / Son : Ugo Simon / Montage : Ugo Simon / Mixage : Matthieu Fraticelli / Production : Donatienne Berthereau. Durée : 43 min. Diffusé sur Médiapart du 13 au 20 juin 2022, *Frères* sera projeté au Méliès de Montreuil le 10 juillet 2022.

THE UNITED STATES OF AMERICA, JAMES BENNING

CITROUILLE AMÈRE

Lors de la dernière édition du cinéma du réel était présenté le dernier film de James Benning, *The United States of America*, pensé comme un remake au film éponyme co-réalisé en 1975 avec Bette Gordon. Dans cette première version, Gordon et Benning avaient placé une caméra à l'arrière de leur véhicule lors d'un voyage aller retour de l'Ouest à l'Est des Etats-Unis. Le film se tramait sur les variations paysagères et météorologiques vues depuis la position statique dans l'habitacle de la voiture, les chansons et les émissions diffusées par la radio accentuaient l'inscription d'un imaginaire américain propre à cette époque.

écrit par [Paul Michel](#)



La version de 2022 obéit à un programme aussi précis mais bien différent : cinquante plans de deux minutes, un pour chaque État du pays. La succession des plans se fait selon l'ordre alphabétique du nom des États, annoncé par un carton entre chaque plan. Cette méthode rigoureuse de classification se substitue à l'autofiction latente du road-movie qui réglait le premier film. Au premier abord, par cet agencement et par son titre, *The United States of America* tend vers le répertoire ou l'inventaire dressant un état des lieux du pays. On pourrait rapidement l'apparenter à une oeuvre définitive pour James Benning qui n'a cessé d'arpenter, de questionner et d'enregistrer la géographie et l'histoire américaines. Pourtant la

logique de concentration qui tire un précipité de la nation en cinquante plans se révèle être un leurre. Chaque plan a effectivement une typicité géographique ou climatique mais ce qu'il porte de capacité à symboliser la nature de la vie (sociale, économique, environnementale, etc..) de chaque État est réduit à des traces, des énigmes. La figure humaine tient en des passages évanescents, l'idée de groupe ou de communauté déserte le film. Ce sont davantage des infrastructures et des technologies humaines qui sont les vedettes du film, rigoureusement distribuées entre des masses végétales et minérales, baignées de nuages et d'autres éléments météorologiques. Un drapeau flottant gracieusement, une statue ou quelques façades de bâtiments rappellent avec discrétion l'entité politique. Si l'ampleur du road-movie couplée à l'immensité du territoire américain laisse songer à un chant épique, c'est un chant dégonflé, déployé sans engouement ni gloire.

L'image n'obéit donc pas à une efficacité statistique, elle paraît se refuser à un discours net. Les plans pris en catimini depuis un bosquet, l'angle de deux trottoirs, un fossé, la poussière d'un désert, ne produisent pas un rapport en bonne et due forme sur l'état de la nation. Eloquence évidée qui amène rapidement un premier constat amer au visionnage : l'image n'est pas représentative. Autre chose guette dans l'agencement de ces plans. James Benning fait ici un travail systématique de paysagiste, davantage que dans son œuvre la plus récente. Les plans présentent pour leur grande majorité une collection de vues larges, les niveaux de regard et l'agencement des formes mouvantes sont soigneusement établis, la parenté est forte avec sa trilogie californienne achevée il y a vingt ans (*El Valley Centro* (1999), *Los* (2001), *Sogobi* (2002)). Par moments des morceaux de chansons ou d'enregistrements de discours sont joints au plan, surprenantes interventions sonores – leur source est trouble, elles paraissent planer à côté de l'image tout en dialoguant avec en un étrange contrepoint – qui mettent en avant des points de tension de l'histoire américaine tels que la mise en place du complexe militaro-industriel, la lutte pour les droits civiques ou encore l'annihilation méthodique des cultures indiennes. Ces paroles et ces chants ramifient les significations et les problématiques du film, ils superposent des dimensions variées aux images et aux sons. La lecture des plans est à la fois multiple et d'une platitude extrême, ce qui nous est donné à voir c'est *seulement* : un train, le mur d'une prison, une ruelle new-yorkaise, un homme escaladant une colline ; mais *aussi* par la délicatesse des cadrages et de la prise de son : une satire du patriotisme, une méditation sur la technique, une énigme mathématique (la rigoureuse rythmique des plans donne parfois l'impression d'observer des graphiques invraisemblables, d'improbables équations ; Benning explique plus volontiers son cinéma par la méditation de problèmes mathématiques que par celui de références cinéphiles), une pensée du vide, un pamphlet contre le cinéma bavard.

On songe aux *Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, traité esthétique du début du XVIII^{ème} siècle écrit par le peintre chinois Shitao. Ce lointain détour peut nous aider à mieux saisir l'effet des vignettes laconiques que façonne James Benning :

"Le Paysage exprime la forme et l'élan de l'Univers.

Au sein du paysage,

le vent et la pluie, l'obscurité et la clarté constituent l'humeur atmosphérique ;

la dispersion ou le groupement, la profondeur et la distance constituent l'organisation schématique ;

verticales et horizontales, creux et reliefs constituent le rythme ;

ombres et lumière, épaisseur et fluidité constituent la tension spirituelle ;

rivières et nuages, dans leur rassemblement ou leur dispersion, constituent le liant ;

le contraste des replis et des ressauts constitue l'alternance de l'action et de la retraite.

L'altier et le lumineux sont la mesure du Ciel, l'entendu et le profond sont la mesure de la Terre.

Le Ciel enlace la paysage au moyen des vents et des nuages ;

La terre anime le Paysage au moyen des rivières et des rochers. [1] "

Ces notations poétiques qui à première vue tracent un dogme nébuleux n'ont rien d'anachronique, elles définissent des stratégies esthétiques à la finalité limpide : "exprime[r] la grande règle des métamorphoses du monde [...], saisi[r] toutes les créatures de l'univers" ; "connaître l'immédiat pour pouvoir atteindre le lointain [2] ". Outre l'omniprésence des éléments naturels, le vocabulaire technique distribué dans cet extrait nous ramène aux plans confectionnés par Benning : forme et élan, creux et reliefs, fluidité et tension, dispersion et groupement, action et retraite, altier et profond. Ce sont autant de caractères qui agitent le minimalisme visuel et sonore des plans, les ouvrent simultanément à un potentiel ludique et méditatif, effets qui se répercutent sur l'agencement des plans les uns par rapport aux autres. A la confluence de ces problématiques esthétiques, chacun de ces plans-vignettes invente une ponctuation qui lui est propre : un cycliste entre à l'improviste dans le cadre, un train ne cesse de passer dans un autre, un bruit de moteur croissant annonce l'arrivée d'un véhicule qui finalement n'apparaît pas, la vue sur le mur d'une prison reste muette, des voitures de stock-car apparaissent par intermittence dans un ordre toujours renouvelé sur le virage d'un circuit automobile. Cette dynamique fragmentaire et mouvante reflète les visées décrites par Shitao : par l'insatisfaction de plans tronquées retenir l'immédiat et la banalité proche pour mieux rendre "les métamorphoses du monde" et toucher au "lointain". On reconnaît également l'habileté à "enfermer un contenu dense sous une apparence vide [3] ". La polysémie de chaque plan en soi et par rapport aux autres saisit le spectateur réceptif, ces parcelles infimes et tenaces deviennent pour lui des miroirs sans fond. Dans la ponctuation de tel ou tel plan le spectateur peut saisir le reflet du mouvement fluctuant de sa pensée, les pics et les creux de son attention, l'élan de ses sens, la tension des formes du monde, l'obscurité et la clarté des événements qui le traversent, l'alternance de l'action et de la retraite qui anime le vivant. Il nous semble voir ainsi dans *The United States of America* une constante de l'œuvre de James Benning : le plan est une unité stimulée par la respiration de vides et de pleins et, malgré son apparente pauvreté, le film constitue un vaste échafaudage esthétique offrant une surface poreuse aux divagations du spectateur. Toute cette construction met en relief des enjeux de connaissance, de représentation, d'identification. Le dernier carton du film qui questionne notre expérience de visionnage en est l'exemple parfait. Il nous apprend que tous les plans ont été tournés sur le territoire Californien : les projections du spectateur, ses tentatives d'orientations et d'identifications dans la géographie américaine sont ramenées au domaine de l'illusion. Rire amer qui appelle à reconsidérer l'image dans toutes ses potentialités, notamment falsificatrices. La prééminence de cette grande boutade dans l'appréhension du film *a posteriori* ne doit cependant pas faire oublier que c'est au cœur de chaque plan que le regard est défié.

L'ascèse formelle et l'engagement attendu du spectateur ne sont pas synonymes d'une austérité forcée. Chaque plan semble ici contenir dix énigmes, lesquelles sont autant de portes ouvertes à la fantaisie ou au comique. Ainsi de ce plan, beau et très drôle, de quatre chevaux immobiles et de dos qui se refusent à la caméra, sujets outrageusement têtus qui, parmi des possibilités d'interprétation infinies, rappellent au spectateur sa position somme toute absurde, dos au projecteur, entouré d'inconnus silencieux et immobiles. Outre l'expression d'une universalité par ces plans soumis à réduction, créant une dynamique méditative ou comique, le film

[1] SHITAO, *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, traduction de Pierre Ryckmans, Chapitre VII : Le Paysage.

[2] *Idem.*, Chapitre III : La Transformation.

[3] *Idem.*, Chapitre IX : La Méthode des rides.

laisse s'inscrire une actualité. La pratique de Benning ne se restreint pas à la spéculation cryptique ou au jeu intellectuel, elle travaille au contraire sur une clarification de la pensée par l'enregistrement aigu d'un état du monde : les paysages anthropisés des Etats-Unis contemporains ne sont pas les paysages peints par Shitao en Chine à la jonction du XVII et du XVIII ème siècle. Si *The United States of America* peut être décrit comme un film comique, il peut également l'être comme un film d'horreur. Ce qui frappe le long du visionnage c'est l'omniprésence des infrastructures énergétiques, sécuritaires et militaires : puits à pétrole, centrales énergétiques, plaines agricoles, usines et prisons, navire de guerre et lignes électriques, cheminées industrielles, barbelés et trains de marchandises. Si nous avons dit préliminairement que le film n'obéissait pas à une logique statistique, il nous faut revenir sur ce point et dire que si ses paysages se défont d'une représentation idéalisée ou générique, ils portent témoignages des brutales scarifications des hommes sur la terre. En se refusant à représenter un condensé de chaque État, *The United States of America* creuse à l'envers du folklore américain et expose une irrépressible machine énergivore, dangereuse et auto-destructrice. C'est là l'intelligence écologique de ce cinéma discret qui met au premier plan ce qui, bien que majoritairement invisibilisé, raconte la réalité matérielle de notre monde et son équilibre vacillant. L'horreur de ce constat et la pertinence du film frappent d'autant plus avec l'actualité guerrière en Ukraine : depuis deux mois les centrales, les flottes militaires, les plaines agricoles, les prisons et les barbelés sont devenus les silhouettes peuplant l'étouffante toile de fond de nos imaginaires et de nos problématiques collectives. On perçoit alors comment la vertu de "l'âpreté fruste [4]" attentive au "concret le plus proche [5]" désirée par Shitao et observée par Benning, ouvre à une belle leçon d'humilité : en vidant ses plans, il aide le spectateur à les remplir de tout ce dont il est plein. En filmant un coin de mur ou de ciel c'est une histoire sensuelle et minuscule qui est racontée en même temps que la grande fable de l'univers ou que la rumeur des tragédies proches.

[4] *Idem.*, Chapitre XII : Forêts et Arbres.

[5] *Idem.*, Chapitre VI : Les mouvements du poignet.



***The United States of America*, un film de James Benning. Durée : 103 minutes. Projeté le 16 avril 2022 et le 19 avril 2022 lors du Festival Cinéma du Réel.**

DON JUAN, SERGE BOZON

ATTRACTION ET ABSTRACTION

« Abstrait », c'est le mot qui vient à l'esprit devant *Don Juan*, c'est un mot que son réalisateur lui-même utilise pour le décrire. Qu'est-ce que cela signifie ? D'abord que le film serait moins « représentatif » que d'autres, et en premier lieu que les autres films de son auteur. On pouvait tenter de résumer *Tip Top* et *Madame Hyde* à un discours ou à un sujet, à des idées précises qu'ils illustraient à leur manière (ils étaient aussi bien plus que cela). On peinerait à décrire *Don Juan* en quelques mots, à en faire la mise en scène d'une expérience ou d'un paradoxe, car oui, le film est bel et bien abstrait, opaque, tout en reflets. Il y a tout de même dans cette opacité même une forme, un sujet : moins la séduction que l'amour, moins l'amour que « les hommes et les femmes » et leurs relations. Sujet qui s'incarne dans un récit, celui d'un acteur, Laurent (Tahar Rahim), abandonné par sa femme Julie (Virginie Effira) le jour de son mariage à cause de sa manière de regarder les femmes, et qui se retrouve contraint de jouer le *Don Juan* de Molière avec elle (elle est aussi actrice) dans le rôle d'Elvire, dans un théâtre au bord de la mer. Une des beautés du film est de faire avancer très lentement ce récit particulièrement épuré, de

écrit par [Pierre Jendrysiak](#)



faire apparaître pas à pas les événements qui le feront légèrement changer de cap, aussi légèrement qu'une onde sur une étendue d'eau calme – notamment à travers l'arrivée d'un pianiste mystérieux, interprété par Alain Chamfort dans son premier rôle au cinéma, qui se révélera être le père d'une jeune femme ayant mis fin à ses jours après avoir été quittée par Laurent. Mais ce récit est fort étrangement mis en scène, et tout y semble épuré, vidé.

Le film est abstrait à la manière de Godard, celui des années 80, auquel on pense constamment. L'hôtel du début rappelle *Prénom Carmen*, le bord de mer *For Ever Mozart*, les plans de ciel du générique de fin font penser à *Passion* ou à *Soigne ta droite* ; on pense aussi au goût pour les coupes nettes et franches entre les plans, les explosions sonores (un cri, une porte claquée, un verre brisé). Mais c'est une impression générale qui nous rappelle le cinéaste franco-suisse, cette sécheresse dans l'agencement des scènes, mais aussi un parfum plus général de perfection artisanale mélangée à une invention permanente (« une idée par plan »). C'est sans doute ce prisme godardien qui fait que l'on pense aussi à l'abstraction des romans de Maurice Blanchot, où, malgré l'infinie opacité des récits et des personnages, subsistent des figures masculines et féminines, figures spectrales qui, même dans une écriture sans événements, sans lieux et presque sans descriptions, continuent de former des couples qui se parlent, se regardent, souvent s'aiment (avec peine).

Jean-Claude Biette (cinéaste et critique fort lié à Serge Bozon, qui réclamait justement une « perfection artisanale » dans le cinéma d'auteur) citait, dans une émission de télé absurde consacrée à *For Ever Mozart* [1], une phrase de Stravinsky : « Nous avons un devoir envers la musique, c'est de l'inventer », ajoutant que c'est aussi ce qui se passait dans *For Ever Mozart*, une invention du cinéma. Voilà d'où peut venir l'air de famille : dans *Don Juan*, on sent un peu le cinéma s'inventer. Car pour la première fois Bozon a l'air de *ne pas savoir ce qu'il fait*. Ses précédents films (pas les tout premiers, pas *Mods*) étaient très discursifs, dialectiques, méthodiquement construits autour de principes antagonistes et de sujets sérieux – ils prenaient aussi souvent appui sur des références cinématographiques qui, si elles restaient discrètes, restaient discernables (*Tip Top* tenait beaucoup de la série B hollywoodienne, Madame Hyde citait explicitement *De bruit et de fureur* de Jean-Claude Brisseau). Ici pas de principe organisateur, seulement un tâtonnement obscur, fragment après fragment (le film est si rigidement agencé qu'on peine presque à parler de « scènes »). D'où l'impression d'une œuvre beaucoup plus fragile que les précédentes, et où l'émotion est plus imprévisible, plus incertaine, plus abstraite justement : les personnages, moins caractérisés, moins incarnés, sont des surfaces que l'on peine à lire, dont on interroge sans cesse la sincérité (c'est une des choses que Bozon conserve de la pièce de Molière). C'est aussi l'interprétation des acteurs qui permet cela : Tahar Rahim, en particulier, parvient à cacher au cœur de sa lividité d'amoureux transi et désavoué une trace de tentation, de perversité, dont on ne sait jamais à quel point elle échappe à son personnage (notamment dans la scène sublime où le couple recomposé mange au restaurant, et où Laurent croise le regard d'une jeune femme qui vient de briser un verre).

Don Juan est aussi un film musical, et c'est souvent à travers la musique que l'émotion parvient à traverser cette carapace d'étrangeté. À travers les thèmes musicaux par exemple, qui semblent agir étrangement sur les personnages, dont on ne sait jamais exactement quand ils commencent et quand ils cessent de danser, comme dans la scène d'ouverture où Laurent se tient debout face à son miroir (il y a, comme d'habitude chez Bozon, beaucoup de miroirs et de reflets). Mais c'est surtout le chant qui joue ce rôle : enregistrées en son direct, les chansons sont les moments où les

[1] C'était une **édition spéciale du Cercle de Minuit** où Godard avait choisi lui-même les invités, c'est à dire, tenez-vous bien : Philippe Sollers, Jean-François Lyotard, Alain Finkielkraut et Jean-Claude Biette.

personnages ne font plus que communiquer leurs émotions, mais les paradoxes et les interrogations plus profondes, plus mystérieuses, qui fondent ces émotions. Julie a déjà reproché à Laurent ses regards vers les autres femmes lorsqu'elle chante cette interrogation générale, cette inquiétude sans réponse : « Pourquoi en plein bonheur, les hommes regardent ailleurs ? »

Je l'écrivais, le sujet du film, plutôt que l'amour précisément, serait mieux résumé par « les hommes et les femmes ». Sujet présent, au fond, depuis toujours dans le cinéma de Serge Bozon, dans son versant sexuel dans *Tip Top* (le sadomasochisme du personnage d'Isabelle Huppert, le voyeurisme de celui de Sandrine Kiberlain), plus social dans *Madame Hyde* (avec son personnage d'homme au foyer). Il était aussi au cœur de *La France*, où Sylvie Testud devait se faire passer pour un homme afin de rejoindre les soldats français dans les tranchées de la première guerre mondiale. Tous ces films se rejoignent, au fond, dans leur interrogation étrange de la masculinité et même de la virilité, qui n'était pas tant remise frontalement en question qu'explosée en mille morceaux pour être reconstruite, réinterrogée ou retournée contre elle-même... Ce sont donc dans tous les sens du terme des films sur le *genre*, où Bozon interroge aussi la puissance de séduction ou d'attraction de ses personnages, leur manière d'attirer ou de porter le regard. C'est sur ces questions, disons *éthiques*, que se rejoignent les deux pendants de son cinéma, sa dimension cinéphilique (l'obsession pour la série B, pour le cinéma de Diagonale) et sa dimension philosophique (Bozon a enseigné la philosophie).

Dans *Don Juan*, l'interrogation sur le genre et la sexualité (car c'est bien de cela qu'il s'agit) est plus complexe, et presque existentielle. Quand il préparait *Tip Top*, Bozon écrivit un texte intitulé « Quelles sont les choses heureuses qui donnent envie de tout casser ? », qui interrogeait justement l'idée d'un cinéma « viril ». Un brin provocateur, il y suggère qu'un film authentiquement viril ne saurait être qu'un film où l'on voit des femmes se battre, et assumer par ailleurs leur désir sexuel. Si le « Don Juan » de Bozon n'est pas particulièrement viril ou séducteur, il est pris à plusieurs reprises dans des altercations physiques avec des femmes, et elles répondent à ses gestes trop familiers (il pense reconnaître Julie dans chacune des femmes qu'il croise) par des gifles et des coups ; nous sommes nécessairement troublés et embarrassés par le comportement de Laurent, lui qui est obsédé par toutes les femmes parce qu'il en aime une seule, pénible parce qu'il est perdu ; on le comprend, mais on ne saurait l'excuser ; et en même temps le contexte féérique, le non-réalisme accentue cette confusion. C'est cette ambiguïté qui est creusée, et elle est précisément intéressante parce qu'elle pose un *problème*.

Laurent dit à un moment, face à une classe de lycéens venus le voir interpréter une lecture de la pièce, qu'il n'est là « ni pour juger », « ni pour défendre » Don Juan. De la même manière, nous assistons bel et bien à des gestes de harcèlement (et des gestes qui y répondent) devenant des chorégraphies, mais des chorégraphies sobres, seulement esquissées (il n'y a, comme dans le chant, aucune recherche de virtuosité, et cela donne d'ailleurs aux scènes musicales une grande beauté artisanale). Ces gestes tellement habituels de l'homme s'approchant des femmes en considérant qu'il les possède, que le cinéma a filmé constamment, sont ici transformés en abstractions, en formes déréalisées afin d'être mieux transformées et observées. Sans qu'il s'agisse d'une simple « solution », c'est aussi la danse qui donne le dernier mot : les gestes les plus gracieux, les plus travaillés sont ceux des femmes qui repoussent Laurent, culminant dans une sorte de ballet nocturne. Sans doute est-il naturel que ce soit dans la danse qu'un film aussi abstrait et cérébral trouve sa résolution ; après tout, c'est par excellence la discipline où l'abstraction rejoint l'incarnation.



Dans ce qui ressemble à un épilogue, Laurent est laissé seul, encore obsédé par la femme qu'il aime, et seul, précisément, à cause de cette obsession ; lors de la scène finale, même les autres spectateurs le quittent, alors qu'il erre en ressassant ses obsessions, qui pourraient être celles d'un cinéphile fétichiste pour une actrice de cinéma (« Elle peut jouer toutes les femmes... »). Plus tôt, Laurent était pourtant sauvé par une figure de masculinité apaisée et aimante, ce contre-modèle qui rappelle l'homme au foyer interprété par José Garcia dans *Madame Hyde* ; le pianiste endeuillé qui dit avoir élevé sa fille en lui offrant liberté et confiance. Alain Chamfort, surprise magnifique du film, est comme un ange vengeur qui plane au-dessus du récit, qui lui apporte son point limite (la mort) ; puisque c'est un film musical, on pourrait dire : sa note la plus grave. C'est aussi cela que Bozon parvient à faire : jouer sur différents tons, des notes les plus basses aux plus hautes, et d'autres plus difficiles à situer, en suspension entre deux octaves. Le ton, même, est abstrait.

Don Juan, un film de Serge Bozon, avec Tahar Rahim, Virginie Effira, Alain Chamfort, Damien Chapelle. Scénario : Axelle Ropert, Serge Bozon / Image : Sébastien Buchmann / Musique : Benjamin Esdraffo / Chansons : Mehdi Zannad, Benjamin Esdraffo, Laurent Talon (musique), Jacques Duvall (paroles) / Montage : François Quidéré. Durée : 1h40. Sortie le lundi 23 mai 2022.

LES PASSAGERS DE LA NUIT, MIKHAËL

HERS

NO PAST

L'introduction des *Passagers de la nuit* est un bon indice sur le rapport qu'il entretient avec la mise en contexte historique : certes, le film de Mikhaël Hers est riche en costumes, en coupes de cheveux, en musiques et en films issus des années 80, mais ce qui donne en premier lieu ce contexte, c'est un évènement, et cet évènement, c'est la victoire de la gauche aux élections présidentielles, le 10 mai 1981. Les personnages principaux apparaissent coincés dans leur voiture, entre deux images d'archives, en observant une foule reconstituée qui leur tend une rose et crie le nom de François Mitterrand. Sur une dizaine d'années, le film donne à voir la vie de la famille d'Elisabeth, qui, quittée par son mari, est forcée de chercher du travail ; elle finit par trouver un emploi au standard téléphonique d'une émission de radio de nuit où elle rencontre une jeune femme vivant dans la rue, Talulah, qu'elle prend pour un temps sous son aile.

écrit par [Pierre Jendrysiak](#)



Soyons plus exact : les premiers plans des *Passagers de la nuit* ne sont pas ces images de liesse dans les rues de Paris, mais des plans qui s'attardent sur Talulah, alors qu'elle fait glisser ses doigts le long d'un panneau lumineux affichant un plan du métro parisien. Objet lui aussi très ancré dans son époque (les grosses diodes lumineuses), mais qui est abordé avec une sensibilité, une sorte de préciosité qui

caractérisera toute la mise en scène. Si ces quelques plans tournent autour d'un rapport entre la vue et le toucher, puisque Talulah passe ses mains au-dessus du plan sans jamais y poser ses doigts, le geste sensible le plus fort du film concerne plutôt l'ouïe : plus que mélomane (Hers affirme dans tous ses films sa connaissance fine de la musique pop anglo-saxonne), le cinéaste se montre ici audiophile, multipliant les situations d'écoute particulières, qu'il s'agisse des chansons entendues à travers des murs, des portes ou des plafonds, écoutées à travers différents médiums (radio, cassette, vinyle), de l'attention portée aux petits bruits du quotidien (bruits de vaisselle, frottements de tissus) ou, bien sûr, de l'émission de radio qui donne son titre au film, animée par un personnage au nom qui semble lui aussi fait pour plaire aux oreilles, *Vanda Dorval*.

La dimension « historique » du film dépendrait donc moins d'un tableau politico-social que d'une recherche sensible, qui aboutit à une sensation de vitalité complète, mais une vitalité d'esthète, un raffinement dans la représentation faussement réaliste (en cela, il évoque cet autre film au titre cousin : *Les Passagers* de Jean-Claude Guiguet). En disant cela, on pourrait penser qu'il s'agit d'une représentation précieuse, clichée de la période filmée – que le film suivrait cette ennuyeuse mode nostalgique contemporaine, celle d'un cinéma rétro atemporel, profondément désincarné. Mais Hers s'efforce de donner vie à cette représentation, paradoxalement, en la complexifiant sans cesse, en cherchant des images (au sens large) toujours plus précieuses, toujours plus raffinées : en témoigne, par exemple, la précision de ses choix musicaux (certains des groupes que l'on entend dans le film sont particulièrement méconnus), ou bien la complexité de son usage des images d'archive. Se mélangent des documents plus ou moins « bruts » (archives INA, reportages), des extraits de film et des « fausses archives » produites par Hers lui-même. Il faudrait s'attarder sur chaque cas particulier tant la méthode d'emploi de ces archives est variée, mais les usages les plus étonnants concernent les images d'autres films : on reconnaît évidemment les images des *Nuits de la Pleine Lune* et du *Pont du Nord* vues au cinéma, mais un extrait du *Navire Night* de Duras se cache également dans un de ces montages d'archives, et enfin – c'est le plus bel usage de ces images – on reconnaît deux plans du documentaire de Claire Denis *Jacques Rivette, le veilleur*, montés de manière à suggérer que les personnages croiseraient Jacques Rivette dans le métro, par hasard.

La citation de Rohmer et de Rivette (qui se fait grâce à la figure de Pascale Ogier, dont le personnage de Talulah est une sorte de double) pourrait laisser penser que *Les Passagers de la Nuit* s'avance comme une sorte d'héritier. Mais s'il y a, dans la filmographie de Mikhaël Hers, un équivalent au *Pont du Nord* ou aux *Nuits de la Pleine Lune*, ce serait plutôt *Amanda* : comme les deux films cités, celui-ci cherchait à capturer quelque chose de son époque, en l'occurrence la période qui suivait les attentats de 2015. *Les Passagers de la nuit* serait plutôt un « film historique », à rapprocher des films *historiques* de Rohmer et de Rivette, *Perceval* et *Jeanne la Pucelle*. Ces films avaient au fond en commun la volonté de représenter une période historique passée en s'inspirant des représentations que l'époque produisait d'elle-même ; Rohmer se basait sur la peinture médiévale et les enluminures, Rivette sur l'architecture et les textes qui avaient survécu jusqu'à nous. Hers aurait, au fond, le même rapport avec les années 80, en puisant chez les cinéastes qui les ont filmées. Certes, le cinéaste ne capture pas vraiment les tensions politiques et sociales que Rohmer et Rivette savaient capter (aussi bien dans leurs films médiévaux que contemporains) ; disons qu'il s'intéresse moins à l'organisation de notre société qu'aux flottements intimes, aux fissures qu'il y repère (le deuil des victimes du terrorisme, dans *Amanda*, était à la fois sublime

et incommunicable, insondable). C'est aussi la preuve de sa retenue, élément essentiel de son style, qui préfère le flottement au son des Pale Fountains et autres groupes post-punk à un portrait d'époque plus dur, plus amer (bien qu'il y ait également de l'amertume, y compris politique, dans le film). On a pu, d'ailleurs, le lui reprocher, en considérant que cette retenue était une manière de ne garder que les choses reluisantes dans les sujets qu'il filme et d'éviter de difficiles confrontations.

Plus que les années 80, c'est l'intérêt nostalgique pour cette période qui est le vrai sujet des *Passagers de la nuit*. Hers, né en 1975, les a à peine connues, et pourtant on voit bien que son œuvre est traversée par cette période, comme mélomane et comme cinéphile, comme n'importe qui d'ailleurs. L'auteur anglais Mark Fisher, dans les premières pages de son recueil *Ghosts Of My Life* (récemment traduit en français sous le titre *Spectres de ma vie*), remarquait la sensation de perpétuel présent que lui inspirait la culture contemporaine, où la musique des années 60, 70 ou 80 semblait se répéter à l'infini. La principale raison d'être de cette boucle culturelle était, selon Fisher, l'annulation lente du futur (« *the slow cancellation of the future* »), c'est-à-dire la manière avec laquelle le capitalisme contemporain avait supprimé jusqu'à l'idée d'un futur radieux ; nous serions donc hanté par les spectres des futurs qui nous avaient été promis et qui n'ont jamais pu advenir. Si *Les Passagers de la nuit* reste plutôt éloigné des tensions de la société qu'il filme, c'est peut-être parce que l'on y voit le moment précis de cette annulation, c'est à dire, en France, le « tournant de la rigueur » mitterandien – au fond l'arrière-plan historique de tout le film. La bulle nostalgique que le film ne peut pas s'empêcher de créer est donc contradictoire : les années 80 sont à la fois ce paradis douillet et un monde de désillusions (on pense à *Louloute*, sorti l'année dernière et confronté à la même contradiction, mais où les mauvais souvenirs étaient enfouis et remontaient à la surface scène après scène).



Les Passagers de la nuit est par ailleurs, et d'une manière amusante, ponctué d'anachronismes. Certaines chansons viennent ainsi des années 90, et la citation de roman qui clôt le film, supposément entendue par Elisabeth à la radio, est en réalité tirée d'un récit de Michèle Desbordes publié en 2008. Comme si notre époque, celle filmée par Hers dans ses autres films (où il utilisait d'ailleurs la même musique), pouvait à la fois considérer les années 80 comme un autre monde, saturé de références qui l'éloigne de nous, et un monde familier, du fait de ce « présent culturel

perpétuel ». C'est un indice de plus pour dire qu'au fond, le récit des *Passagers de la nuit* pourrait, à quelques détails près, se dérouler de nos jours. Rien d'étonnant de la part d'un cinéaste qui a toujours filmé la jeunesse dont il était contemporain : il se tourne vers le passé en le considérant comme toujours présent.

Les Passagers de la nuit, un film de Mikhaël Hers,, avec Charlotte Gainsbourg, Quito Rayon-Richter, Quito Rayon-Richter, Megan Northam, Thibault Vinçon, Emmanuelle Béart... Scénario : Mikhaël Hers, Maud Ameline, Mariette Désert / Image : Sébastien Buchmann / Musique originale : Anton Sanko / Montage : Marion Monnier. Durée : 1h51. Sortie le 04 mai 2022.

FRÈRE ET SŒUR, ARNAUD DESPLÉCHIN

ROI ET HAINES

Frère et Sœur marque les retrouvailles de son auteur avec la famille Vuillard, celle d'*Un conte de Noël* (2008), patronyme également porté par Mathieu Amalric dans *Rois et Reine* et *Les Fantômes d'Ismaël*. Avec ce nom, surgissent de nouveau les secrets bien gardés, les haines tacites et les engueulades spectaculaires. Les deux films reposent sur une situation quasi identique : la sœur aînée a banni son frère cadet, sans que le reste des Vuillard et le spectateur ne comprennent véritablement de quoi il en retourne. Si Arnaud Desplechin revient encore et toujours à sa mythologie personnelle, force est de constater que les motifs ressuscités paraissent désincarnés. Comparer *Un conte de Noël* et *Frère et Sœur* permet de prendre la mesure des impasses du second. La déception qu'il

écrit par [Hugo Kramer](#)



provoque ne vient pas de la nostalgie des fantômes passés (même si on peut regretter la grâce de la caméra d'Éric Gauthier et le burlesque de Mathieu Amalric), mais de son incapacité à réinventer ses propres récits.

Le déjà-vu, au lieu de se faire sur un versant ludique (façon *Trois souvenirs de ma jeunesse* ou *Les Fantômes d'Ismaël*), est ici synonyme de gêne. Desplechin passe à la moulinette toute son œuvre en la caricaturant. Il singe grossièrement ses figures (le frère nonchalant qui se drogue en écoutant du rap, la sœur hystérisée à l'extrême), agitant nos souvenirs cinéphiles tels des jouets dont il ne saurait plus quoi faire. À la suite de l'accident de ses parents, Louis (Melvil Poupaud) est ramené à Roubaix par Zwyy (l'ami psychiatre interprété par Patrick Timsit, seule agréable surprise). Dans l'avion, il déclame face caméra un courrier destiné à sa sœur Alice (Marion Cotillard), comme Henri Vuillard (Mathieu Amalric) pour la sienne en son temps. Ce surgissement de la lettre dit bien l'échec de l'entreprise référentielle de Desplechin. Dans le premier film, Henri déclamaient d'une même manière des mots destinés à Élisabeth (Anne Consigny). Lui le banni allait retrouver les siens, leur mère Junon, malade, ayant réuni toute la famille. La colère froide, le respect, le désir troublant de se retrouver, cette étrange combinaison d'émotions transparaisait grâce à une retenue et une élégance du verbe (« *Quels mots pourrais-tu désormais écrire qui performent une douceur sans mièvrerie après une telle curée ?* »). Dans *Frère et Sœur*, Poupaud se perd dans des gestes appuyés, comme si le surjeu était à même de transmettre un souffle romanesque à l'évidence (leur fâcherie), à la pauvreté de la langue (« *Tout était parti du mauvais pied. Le gauche. Puisque c'est celui sur lequel tu te lèves depuis ta naissance. Euh... plutôt je devrais écrire depuis ma naissance* »). Il n'est pas hasardeux que cette fois-ci la lettre n'arrive pas à son destinataire, elle n'en vaut pas la peine. Le drame abyssal qu'ils traversent ne connaît pas de contre-point. À l'exception d'un flash-back où Alice lâche avec un grand sourire un « *Je te hais* » suivi d'un rire, auquel son frère répond un « *D'accord* » tout en décontraction, le film ne prend jamais de recul vis-à-vis de lui-même. Rivé à sa haine, il n'accueille nulle aération salvatrice.

Les premières séquences de ce nouvel opus, par leurs similitudes avec celles d'*Un conte de Noël*, soulignent la violence qui entoure les héros desplechiens. Tous deux s'ouvrent sur une mort, plus précisément celle d'un garçon de six ans. Dans le premier, Abel Vuillard (Jean-Paul Roussillon) se penchait sur la tombe de son fils Joseph, mort il y a presque quarante ans, avec une étrange douceur (« *Joseph a fait de moi son fils et j'en éprouve une joie immense* »). Dans le second, c'est Louis Vuillard qui vient de perdre son fils Jacob. Ivre, il voit débarquer dans son appartement Alice, celle qui le hait au point de n'avoir jamais vu son neveu, ni même ne s'être adressée à lui. Une chape de plomb se dépose en quelques plans sur eux, sur Alice en larmes et recroquevillée dans la pénombre de la cage d'escalier, sur son frère qui éructe. Au contraire de son prédécesseur, qui poursuivait sa tragédie familiale par un théâtre d'ombres chinoises enfantin, *Frère et Sœur* ne se défait pas de ce voile funèbre. Dans la séquence suivante, cinq ans plus tard, les parents Vuillard sont victimes d'un accident de la route spectaculaire (le couple voit une jeune femme percuter un arbre, puis c'est leur véhicule qui se fait tamponner par un camion à la dérive), celui précipitant les retrouvailles entre Alice et Louis. Tandis que la curieuse détestation d'Élisabeth Vuillard envers son cadet (Henri était un vilain petit canard couvert de dettes, mais de là à le bannir) se teintait d'humour, on ne distingue de celle d'Alice que la pulsion malade.

Avec un sérieux papal, le film se focalise uniquement sur ce versant, dévorant tout ce qui entoure ses deux protagonistes. Personne n'est capable d'aider à réparer leur lien défait, ou du moins n'en a l'occasion. Dans ce qui est la plus belle scène du long-métrage, Alice se rend chez Zwyl pour se fournir en anti-dépresseurs, les crises de larmes l'empêchant de jouer sur scène. « *Depuis combien de temps as-tu le sentiment d'avoir besoin d'un soutien ?* », lui demande-t-il, dans un échange qui s'ouvre enfin à la sobriété. On se dit alors que le face-à-face fraternel trouve un intermédiaire, obligeant Alice à aller au-delà de la haine de façade pour être confrontée à elle-même, dans une position humiliante (aller chez l'ami de famille pour quelques cachets). Mais il n'en sera rien, Zwyl lui prescrivant une ordonnance bien fournie. Tout le monde est à son service, en témoigne Lucia (Cosmina Stratan), admiratrice roumaine de la comédienne (citation sortie, là aussi lourdement, du *Opening Night* de John Cassavetes). Alors qu'elles discutent dans un café, le récit de la jeune femme est recouvert par la voix-off de Cotillard qui s'empresse de raconter sa tragédie bourgeoise en circuit-fermé. Lucia n'est qu'un prétexte, une présence faite pour écouter, tout comme ceux qui tentent de dialoguer avec Louis sont aussitôt blâmés (son père, son neveu). Son ressentiment tourne sur son propre centre de gravité et le conduit à se déchaîner en permanence vis-à-vis de ses interlocuteurs ou de sa folle de sœur. Aucune place n'est laissée aux autres affects.

Cette force centripète, en plus d'être colossale (celle d'Élizabeth pour Henri paraît ridicule), n'est que théorique. Le scénario alimente l'opacité de cette détestation, comme si Alice s'était un jour piquée de poser le mot « haine » sur ce qu'elle ressentait pour son frère. En refusant frontalement l'explication psychologique, il cherche à lui conférer une dimension mythologique (et schématique) qui dépasse ses personnages. Ces derniers sont prisonniers d'une réflexion sur l'octroie du pardon, à soi-même et aux autres, sur les rapports entre une supposée culpabilité chrétienne et un supposé pardon judaïque. Or, Desplechin mène son spectateur en lui donnant quelques os à ronger (s'est-il servi de la vie de sa sœur pour son œuvre ? est-elle jalouse de son succès d'écrivain qui a fait de l'ombre au sien ?) et, l'air de rien, donne un peu plus de relief à une piste. Cette hypothèse que le film dissémine par bribes, presque sans l'assumer, paraît de fait dérisoire. La colère est à la source : les enfants attendaient la mort de leurs parents pour enfin s'aimer et vivre, car c'est au cimetière que Alice prend la décision de revoir Louis en lui faisant passer un mot. De façon simpliste, ils paraissent avoir pris en exemple les rapports de force d'un couple dont ils ne saisissent pas tout du lien qui les unit (Alice se remémore les mots de Abel, « *J'ai fait un mariage sans amour* », Louis ne pensait pas que son père aimait sa mère au point de la suivre dans la tombe). Cette mère pleine de haine, ce père qui, aux anniversaires, rappelle à ses enfants leur manque de talent, ont jeté une ombre sur eux. Comment ressentir des affects qui n'ont jamais été mis en lumière ? Les parents sont absents, que cela soit dans le scénario, où Marie-Louise Vuillard n'est qu'un corps dans le coma, ne disposant d'aucun dialogue (si ce n'est les quelques mots qu'elle adresse à son mari quand il tente de sauver l'automobiliste accidentée), ou dans l'interprétation (pour les comparer aux autres Vuillard, ils sont loin de la souveraineté de Jean-Paul Roussillon et de Catherine Deneuve). « *Je n'ai plus de défense* », confie Alice, qui ne veut pas voir son frère aux funérailles, devant la dépouille de sa mère. Des paroles qui illustrent bien les doutes d'un spectateur qui ne sait plus si les parents d'Alice la protégeaient ou si au contraire ils étaient la justification de son mal.

La réconciliation achève de faire de *Frère et Sœur* une entreprise grotesque. Après s'être percutés par hasard dans un supermarché et avoir enterré leurs parents sans s'adresser un mot, Alice et Louis se



donnent rendez-vous dans un bar plongé dans une lumière quasi-féérique. Ce calme retrouvé transforme les jeux de postures en une simple plaisanterie. Mais le film n'en reste pas là et pousse le curseur du malaise un cran plus loin. Ne sachant plus comment approfondir des personnages qui n'ont été que des caricatures de son cinéma, Desplechin scelle ces retrouvailles à la frontière de l'inceste. Tandis qu'ils vident l'appartement familial, Alice recueille la nuit son frère fiévreux dans son lit (peut-être celui de leurs parents, c'est-à-dire celui où ils ont été conçus), où Louis, nu, cherche à se réchauffer auprès d'elle, dans des plans au-delà du ridicule. Il y a un déséquilibre flagrant entre cette femme qui a tous les torts et cet homme demandant des comptes à tout le monde, protégé par la perte de son fils. Louis (pas aidé par l'interprétation poussive de Melvil Poupaud) fait partie de ces artistes desplechiens à qui on ne fait grief de rien, car ayant protégé son aînée et le benjamin des griffes de leur mère. Il est saisissant de voir, dans les dernières séquences, Alice quitter famille et théâtre (pourtant lieu de révélation suprême pour Esther Kahn et qui n'est ici qu'un décorum sans intérêt) pour filer en Afrique au nom d'une quête absconse. Alors que de l'autre côté, Louis reprend l'écriture de son roman familial (dans des plans similaires à *Tromperie*, où l'écrivain corrigeait ses feuillets épinglés au mur) et le professorat. Ce chemin vers le pardon, de l'obscurité du pallier de Louis à la lumière ocre du Bénin, interroge. Si Alice déclare face caméra, dans le dernier plan, « *Je suis en vie* », on se demande pourquoi le cinéaste l'a assignée à cette prison. L'irrationalité du personnage, qui malgré sa bonté suprême (elle qui se met du côté des blessés) se prive de connaître le visage de son neveu, rend caduque et embarrassante sa rédemption.

Alice et Louis sont les victimes d'un rétrécissement de l'imaginaire de leur auteur. Ce dernier les guérit d'un mal qui n'aura été qu'un leurre pour le spectateur. Rien n'existe à part cette haine dont on ne comprend jamais pourquoi Louis et Alice semblent avoir tant besoin d'elle. Desplechin se complaît dans ses obsessions, se réfugie dans l'outrance pour donner vie à des figurines qui n'ont qu'une seule face. Il atteint là un point de non-retour dans l'exploration de sa propre mythologie. Avançant avec des œillères, il n'a pas vu que sa famille s'est entre-dévorée.

Frère et sœur, un film d'Arnaud Desplechin, avec Melvil Poupaud, Marion Cotillard, Patrick Timsit, Golshifteh Farahani... Scénario : Arnaud Desplechin, Julie Peyr / Image : Irina Lubtchansky / Montage : Laurence Briaud. Durée : 108 minutes. Sortie nationale le vendredi 20 mai 2022.

A photograph featuring a lit candle with a detailed floral carving on its base. The candle is lit, with a bright flame. In the background, a dark, textured surface has a simple stick figure drawn in gold paint. The figure has a circular head, thin arms, and thin legs. The scene is set on a wooden surface. In the bottom left corner, there is a partially visible, crumpled wrapper of a Mars chocolate bar. The overall lighting is warm, primarily from the candle.

RECHERCHE

↳ *Être vivant et le savoir* (2019),
Alain Cavalier
© photo : Pathé

SURVIVANCES DE LA NATURE MORTE À L'ÈRE ANTHROPOCÈNE

DE L'OBSOLESCENCE DE LA VIE HUMAINE
DANS LE CINÉMA CONTEMPORAIN

Depuis plusieurs années, on parle d'un tournant non-humain (*Nonhuman turn*) pour qualifier un mouvement de décentrement de l'humain au profit d'un intérêt renouvelé porté à d'autres formes de vie. Si celui-ci émerge au départ du côté des sciences humaines [1], preuve est de constater que le cinéma le plus contemporain s'en fait également le théâtre. Aussi, dans ce que nous appelons un « cinéma de l'Anthropocène », - un cinéma à l'ère de l'Anthropocène -, c'est à travers la multiplication de figures filmiques qui connectent temps humain et temps non-humain, que ce tournant trouve l'une de ses expressions les plus significatives. En effet, les derniers films d'Apichatpong Weerasethakul, de Pedro Almodóvar et d'Alain Cavalier nous mettent tous trois en présence d'un temps non-humain à travers la mobilisation d'une figure héritée de la peinture. Des *bodegones* de *Madres Paralelas* (Almodóvar, 2021), au *memento mori* humain de *Memoria* (Weerasethakul, 2021), en passant par les vanités décomposées d'*Être vivant et le savoir* (Cavalier, 2019), la nature morte trouble le cinéma contemporain de sa présence paradoxale. Car elle relève du pictural, registre de l'immobile que se devrait de contredire le cinéma en tant que médium de l'image-mouvement, celle-ci ne devrait pas pouvoir être interprétée autrement que comme simple décor ; or les exemples que présentent ces trois films dépassent tous de loin l'usage citationnel, et la nature morte y outrepassa la simple référence comme motif. Bien davantage, la nature morte cinématographique s'annonce ici comme une forme qui pense.

Figure temporelle avant tout, voire véritable avatar de l'image-temps deleuzienne, la nature morte cinématographique aurait quelque chose à voir avec cette région dite « posthumaine » que nous aurions atteinte, selon Günther Anders, depuis 1945. En tant que regard porté sur le monde des choses et des objets, la nature morte permet d'accorder davantage d'importance à la vie non-humaine ; aussi, constituerait-elle la figure par excellence de ce moment posthumain que caractérise un « effacement de l'époque de l'homme » [2] ? Dans son texte intitulé *Le Temps de la fin* (1960) le philosophe allemand affirmait que nous étions désormais condamnés à vivre « 'dans le temps de la fin' » ce qui signifiait vivre « dans cette époque où nous pouvons chaque jour provoquer la fin du monde. [3] » Si Anders évoquait ici les conséquences de ce qu'il appelle « l'évènement Hiroshima », il est difficile aujourd'hui de ne pas sentir la

écrit par Marianne de Cambiaire

[1] Richard Grusin (dir.), *The Nonhuman Turn*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015

[2] Günther Anders, *Le Temps de la fin*, trad. C. David, Paris, L'Herne, 2007, p. 85

[3] *Ibid.*, p. 116

résonance d'un tel texte dans notre présent. Tout paraît nous porter vers ce sentiment d'un monde dont nous provoquons la disparition progressive chaque jour. Les discours sur l'anéantissement de la nature sont bien présents, et le phénomène des extinctions de masse des espèces, bel et bien réel. Mais encore, et c'est peut-être là la particularité de notre époque dite « Anthropocène », nous assistons aujourd'hui à un mouvement de prise de conscience de l'obsolescence de la vie humaine, si bien que la thèse d'un « effacement de l'époque de l'homme » nécessiterait d'être rediscutée.

Si les trois films évoqués n'abordent pas le sujet de la crise écologique de manière explicite, c'est par le prisme d'une réinvention de la nature morte qu'ils se montrent travaillés par cette question. En effet, les multiples temps d'arrêt convoqués par les formes cinématographiques de la nature morte invitent à dépayser notre point de vue humain, en faisant l'épreuve d'un sentiment de finitude de l'expérience humaine. Puisqu'elle présente une focalisation sur le monde non-humain (objets, végétaux, animaux), mais encore puisqu'elle engage, au cinéma, une rencontre entre une pluralité de temps, la nature morte cinématographique permet d'envisager l'existence d'échelles de temps non-humaines. C'est ainsi qu'elle permettrait d'interroger notre situation et de participer à ce tournant non-humain évoqué plus tôt.

1. Un cinéma des vanités

Image-temps et nature morte

La présence de la nature morte au cinéma semble pouvoir être comprise en lien avec le contexte de l'immédiate après-guerre, en réponse à une certaine crise de la représentation cinématographique. D'après Gilles Deleuze, le cinéma moderne pose alors la question suivante : « quelles sont les nouvelles forces qui travaillent l'image, et les nouveaux signes qui envahissent l'écran ? » [4] C'est dans ce cadre que Deleuze évoque la présence de natures mortes dans le cinéma moderne à plusieurs reprises dans *L'image-temps*, et plus spécifiquement à l'occasion de commentaires qu'il formule à propos de quelques films de Yasujiro Ozu, mais sans pour autant en restreindre l'apparition à ses films. À propos du renouvellement de l'image-mouvement, Deleuze écrivait en effet :

Les créateurs inventent des cadrages obsédants, des espaces vides ou déconnectés, même des natures mortes : d'une certaine manière ils arrêtent le mouvement, redécouvrent la puissance du plan fixe (...). L'image-mouvement n'a pas disparu, mais n'existe plus que comme la première dimension d'une image qui ne cesse de croître en dimensions. [5]

La nature morte apparaîtrait dès lors comme une certaine modalité de l'image-temps deleuzienne. La crise de l'image-action, en donnant lieu à un cinéma fait de « temps morts », de situations optiques et sonores pures, semblerait trouver un mode d'expression privilégié à travers une telle figure. Or il semble que Deleuze envisage difficilement de considérer la nature morte indépendamment de son modèle pictural, auquel elle semblerait définitivement attachée, dans le cadre d'un lien de ressemblance iconique. En effet, il y a dans les exemples cinématographiques de natures mortes qu'il cite une certaine équivalence entre le plan et le tableau. Et pourtant, il y a tout à parier que si la nature morte peut apparaître au cinéma, celle-ci soit métamorphosée par ce médium. En d'autres termes, il faut imaginer qu'elle puisse s'exporter jusque dans des caractéristiques proprement filmiques, de l'ordre du montage, ou de l'ordre du son. Afin de saisir cela, il faut d'abord revenir à ce qu'on pourrait appeler une prétendue incompatibilité médiumnique entre nature morte et cinéma.

[4] Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 356

[5] *Ibid.*, p. 33-34

La nature morte au cinéma

Comme l'écrivait Jean Epstein dans « Le cinématographe vu de l'Etna » en 1926, « à l'écran, il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes. Les arbres gesticulent. » [6] La nature morte serait une figure qui entretiendrait un rapport de totale hétérogénéité avec le cinéma : d'abord, car celle-ci se verrait liée à des caractéristiques qui sont en réalité surtout celles de la peinture, et dans un second temps, car le cinéma serait par excellence le médium du mouvement lorsqu'elle, la nature morte, serait la figure de l'immobilité la plus totale. Or non seulement l'immobilité est loin d'être étrangère au cinéma [7], mais encore la nature morte peut être considérée en dehors du régime pictural. Elle y trouve effectivement son origine, mais se voit exportée dans d'autres médiums, comme en littérature ou en photographie [8]. Mais encore l'expression de « nature morte » cristallise une extrapolation qu'un détour par l'expression de *still life* permet de dépasser. Dérivée du hollandais *stilleven*, « vie immobile », *still life* renvoie à tout autre chose que la nature morte. En s'attachant à l'expression de « nature morte », la hiérarchie des genres picturaux a opéré une synthèse entre immobilité et morbidité qu'il convient de réinterroger si l'on veut comprendre sa réapparition dans le cinéma contemporain. À cette fin, nous proposons d'établir une typologie de son apparition dans le cinéma à partir de trois grandes modalités :

1. *Citation* : une nature morte picturale apparaît dans l'image cinématographique, généralement sous la forme d'une toile, ou d'une reproduction.

2. *Motif* : une nature morte apparaît dans l'image sous la forme d'un agencement d'objets rappelant le modèle pictural. Il est possible que le motif apparaisse de manière tronquée, auquel cas un élément de l'iconographie de la nature morte picturale apparaît dans le film, généralement à plusieurs reprises.

3. *Figure* : une nature morte *filmique* apparaît dans l'image ou entre les images. Elle possède des caractéristiques qui ont trait au film lui-même.

Motif et citation



[6] Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma. Tome 1*, Paris, Seghers, 1974, p. 134

[7] Raymond Bellour, *L'entre-images : photo, cinéma, vidéo*, Paris, la Différence, 1990

[8] Voir Philippe Hamon, *Rencontres sur table et choses qui traînent. De la nature morte en littérature*, Genève, Droz, 2019 ; Philippe Kaenel, « La nature morte photographique. Les origines d'un genre aux origines d'un médium » in F. Elsig, L. Darbellay, I. Kiss (dir.), *Les genres picturaux. Genèse, métamorphoses et transpositions*, Genève, MétisPresses, 2010, p. 195-211

← Fig. 1. Vanité « décomposée ». *Être vivant et le savoir* (Cavalier, 2019)

Dans le dernier film d'Alain Cavalier, nous assistons à la prolifération de vanités [9] que l'on pourrait dire « décomposées » [Fig. 1]. Dans ce film, le cinéaste compose des agencements de choses et d'objets avec des végétaux dont il enregistre les divers stades de décomposition, invitant ainsi à reconnaître la vie que la mort entraîne. Cavalier souligne ici la réversibilité entre mort et vie ; la mort n'apparaît plus comme un point final au-delà duquel toute existence est supprimée, à l'inverse, elle apparaît comme le point de

[9] La vanité est assez généralement considérée comme un sous-genre de la nature morte. Voir Ernst Gombrich, « Tradition and Expression in Western Still Life », *The Burlington Magazine* vol. 103, n°698, 1961, p. 174-180 [URL : <http://www.jstor.org/stable/873301>]

départ pour d'autres formes de vie. C'est une véritable éthique de la décomposition qui apparaît ici avec l'émergence d'une matière commune ; sorte de décomposé organique indifférencié auquel le cinéaste se réfère pour tenter de matérialiser les processus de mort et de maladie qui affectent nos corps. Mais encore il y a là comme la rencontre de deux expériences que tout semble opposer : l'existence humaine calquée sur l'opposition vie/mort et l'existence non-humaine fondée sur des cycles de vie et de mort qui remettent en question le principe de finitude, en faisant intervenir de multiples formes de vie investies dans la décomposition organique, tels que les micro-organismes ou les insectes. En effet, il existe une différence ontologique entre vie animale et vie végétale, car si la vie animale se déroule entre « la double ponctualité de la naissance et de la mort », les végétaux, tels que les plantes, « ne meurent pas vraiment. » Ils n'ont pas de fin clairement assignable^[10]. Mais encore, les processus de décomposition que le film de Cavalier donne à voir montrent bien que la vie qui succède à la « mort animale » peut remettre en question notre conception de la vie et de la mort. En effet, les micro-organismes et insectes nécrophages sont de véritables agents du vivant, se nourrissant de la décomposition des autres organismes (hétérotrophie). Cavalier souligne par là le caractère instable de la nature faite de mutations et de transformations incessantes que l'échelle humaine empêche de percevoir. C'est donc à travers la reprise du motif de la vanité que Cavalier matérialise cette différence entre vie animale et vie végétale ; la première renvoyant à un temps fini, et la seconde à un temps indéterminé.

[10] Florence Burgat, *Qu'est-ce qu'une plante ? Essai sur la vie végétale*, Paris, Seuil, 2020, p. 123



← Fig. 2. Entre motif et citation.
Madres Paralelas (Almodóvar, 2021)

La vanité est également présente dans *Madres Paralelas*, et ceci sous plusieurs formes, soit à la fois comme motif mais également comme citation. En effet, plusieurs tableaux de nature morte ornent les murs de l'appartement de Janis [Fig. 2]. À ces références très claires au genre de la nature morte correspond une apparition de la nature morte sous la forme de motifs insérés dans le décor qui font clairement référence aux peintures de fleurs, et aux *bodegones*, ces natures mortes espagnoles datant de la fin du XVI^e siècle. L'iconographie de ce type de nature morte mêlant fruits, desserts et objets précieux tels que le verre et le cristal est tout à fait prégnante chez Almodóvar, comme dans l'une des scènes dont le décor rappelle les toiles du peintre baroque espagnol Juan van der Hamen y León, [Fig. 3] [Fig. 4]. Mais encore, on peut également repérer d'autres motifs rappelant l'iconographie de la vanité disséminés dans le film. Ainsi la vanité apparaît parfois à travers un seul élément, comme le motif du crâne, objet type de ce genre pictural, qui apparaît dès le tout premier plan du film [Fig. 5], et que l'on retrouve dans la toute dernière séquence où le présent rencontre le passé, à l'occasion de la découverte de la fosse commune. De longs plans balayent le sol jonché de squelettes parfaitement reconstitués, invitant à construire, grâce au montage, un parallèle entre le monde des vivants et le

monde des morts : la vanité apparaît alors comme motif à travers la présence de crânes et de squelettes très mis en valeur grâce aux inserts en très gros plan [Fig. 6].



← Fig. 3. La référence aux maîtres du Bodegón. *Madres Paralelas* (Almodóvar, 2021)



← Fig. 4. Janis entourée de trois natures mortes. *Madres Paralelas* (Almodóvar, 2021)



← Fig. 5. Le tout premier plan du film. *Madres Paralelas* (Almodóvar, 2021)



← Fig. 6. *Memento Mori*. *Madres Paralelas* (Almodóvar, 2021)

2. Échelles de temps

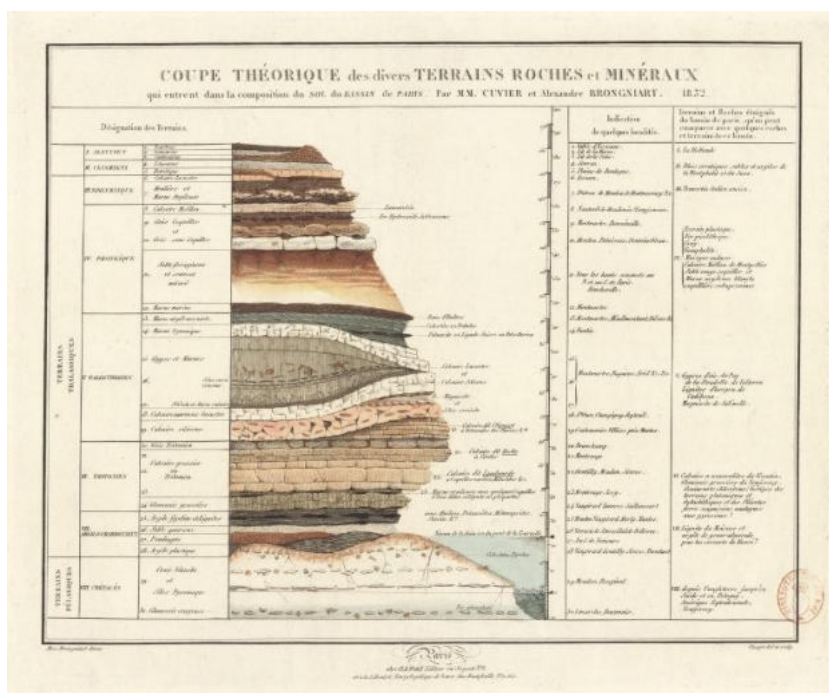
« Temps humain »

Parler de temps humain et de temps non-humain invite à remettre en cause l'hégémonie du « temps uniforme, homogène, de la chronologie ». C'est vers une telle proposition que tend le dernier ouvrage de la philosophe et historienne Bernadette Bensaude-Vincent. Dans *Temps-Paysage : pour une écologie des crises*, paru en 2021, elle propose de penser le temps « au pluriel (...) [afin] d'étendre la perspective à des populations qui sont habituellement séparées par les cloisons des classifications » [11]. C'est en ce sens qu'elle affirme qu'il y a « autant d'espèces de temps que d'espèces d'êtres qui durent et déroulent leur temps propre. » [12] Aussi nous appellerons « temps humain » ce temps chargé de conscience qui est avant tout un fait social ; [car] c'est un temps orienté où le futur se présente comme un « pôle attracteur qui donne sens au présent ainsi qu'au passé. » [13]

[11] Bernadette Bensaude-Vincent, *Temps-Paysage : pour une écologie des crises*, Paris, Éditions Le Pommier, 2021, p. 14

[12] *Ibid.*, p. 16

[13] *Ibid.*, p. 77



Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

← Fig. 7. *Coupe théorique de divers terrains, roches et minéraux qui entrent dans la composition du Sol du Bassin de Paris* (1832), Georges Cuvier, Alexandre Brongniart, Bibliothèque Nationale de France, Gallica.

« Temps profond »

Le concept d'Anthropocène, dont l'utilisation est devenue extrêmement courante depuis peu, bouleverse nos schémas temporels en désignant l'homme (*anthropos*) comme une force géologique. Il connecte ainsi le temps humain et ce que l'on pourrait appeler un temps long ou un « temps profond » [14], qui renvoie à l'échelle de temps utilisée par les stratigraphes. Branche spécialisée de la géologie, la stratigraphie consiste en l'étude de l'agencement, dans l'espace et dans le temps, des couches externes de la planète, afin de reconstituer l'histoire de la Terre et de son évolution en fonction du temps. C'est au XIX^e siècle que celle-ci se développe, et notamment grâce à l'apport décisif de Georges Cuvier, naturaliste que l'on considère encore aujourd'hui comme le père de la paléontologie [Fig. 7]. Ce dernier « octroie pour la première fois au règne du vivant une propriété événementielle » [15], si bien que l'on puisse formuler l'hypothèse selon laquelle la stratigraphie circonscrit la Terre au vivant organique. Car ce sont les fossiles que les couches géologiques renferment qui jouent un rôle central. Comme l'écrit John Huss, « ils servent de base à l'échelle des temps relative (...) en ce qu'ils sont en un sens des 'enregistreurs de temps' » [16]. C'est en effet à partir de leur étude que les paléontologues parviennent à retracer l'évolution

[14] Le concept de « temps profond » (*Deep time*) aurait été forgé par le journaliste John Mc Phee dans *Bassin and Range* (1981), avant d'être popularisé par Stephen Jay Gould et Martin Rudwick.

[15] Alex Mario Lena, *Le fossile, précepteur de l'épistémologie de la paléontologie : pour une historiographie du vivant*, thèse de doctorat, Université Claude Bernard Lyon 1, 2018, p. 109-110

[16] Christophe Bouton, Philippe Huneman (dir.), *Temps de la nature, nature du temps : études philosophiques sur le temps dans les sciences naturelles*, Paris, CNRS Editions, 2018, p. 260

des êtres vivants, en supposant une datation relativement précise. Les archives géologiques apparaissent alors comme les éléments constitutifs d'une « histoire du monde incomplètement conservée » [17]. Le caractère lacunaire des archives géologiques est bien connu des géologues et paléontologues, si bien que l'on puisse souligner l'importance de la notion d'intervalle dans ces disciplines. Les « hiatus de sédimentation, et les intervalles de temps sans représentation dans la roche (...) sont aussi des archives » [18]. C'est peut-être en partie pour cette raison que la notion de fossile a connu une certaine fortune en histoire de l'art et notamment en iconologie dans les travaux de l'historien de l'art hambourgeois Aby Warburg. Celui-ci employait le terme de « *leitfossil* », dérivé du « fossile caractéristique » de Cuvier, pour « rendre compte d'un temps stratifié à l'œuvre dans le présent », ou ce qu'il appelait « survivance » [19]. Dans cette perspective, et au prix d'un recoupement avec la théorie psychanalytique, le fossile est envisagé comme le témoignage d'une survivance, soit comme le signe d'un temps enfoui qui ressurgit à la manière du symptôme freudien, et dont les écarts de surgissement dans le temps peuvent être tenus pour significatifs. Par ailleurs, c'est Aby Warburg lui-même qui définissait sa démarche comme une « iconologie de l'intervalle » (*Ikonomie des Zwischenraums*) [20].

[17] Charles Darwin, *L'Origine des espèces*, traduit par E. Barbier, Paris, Schleicher Frères, 1906, p. 310

[18] Christophe Bouton, Philippe Huneman (dir.), *Ibid.*

[19] Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 335

[20] Aby Warburg, *Mnemosyne. Grundbegriffe, I* (1928-1929), Londres, Warburg Institute Archive

Vestiges



← Fig. 8. L'excavation de la fosse commune. *Madres Paralelas* (Almodóvar, 2021)



← Fig. 9. Le crâne percé. *Memoria* (Weerasethakul, 2021)

Ce détour par la géologie n'est pas que théorique. En effet, *Madres Paralelas* et *Memoria* usent tous deux du paradigme de l'excavation pour traiter de la question de la mémoire. Dans le dernier film d'Almodóvar, le personnage principal, Janis, souhaite faire excaver la fosse commune de son village d'origine où ont été froidement jetés les corps des républicains assassinés par les franquistes [Fig. 8]. Dans *Memoria*, Jessica rencontre une paléontologue française qui travaille sur des ossements vieux de 6000

ans, retrouvés à l'occasion du forage d'un tunnel sous la cordillère des Andes [Fig. 9]. Avec la guerre d'Espagne, *Madres Paralelas* évoque certes un passé que l'on pourrait qualifier de récent, toutefois c'est bien à la question de la mémoire qu'il touche. Aussi, le personnage de Janis devient une métaphore de cette mémoire dont il faut nécessairement accoucher pour en faire le deuil. Dans *Memoria*, en revanche, Weerasethakul fait écho à des temps beaucoup plus anciens. Les fouilles du tunnel évoquent le Mésolithique, période qui marque le début de notre ère climatique.

Aussi, dans ces deux films nous sommes en présence de temps enfouis qui resurgissent sous différentes formes. Pour Janis, le passé fait retour sous la forme d'une grossesse qui lui permet de s'inscrire dans une filiation féminine. Pour Jessica, celui-ci prend la forme d'un son métallique qu'elle seule entend, et dont l'étrangeté fait écho à des temps très anciens en même temps qu'elle est susceptible de projeter dans l'avenir (hypothèse permise par une scène contenue dans le dernier quart du film, au cours de laquelle le spectateur assiste au décollage d'une navette spatiale). Ces deux films présentent des personnages féminins qui sont le terrain d'apparition de symptômes resurgissant de temps enfouis. Le choc existentiel que ceux-ci engagent est lié à cet autre choc dont l'image se fait le relais : un choc temporel.

3. Vers une nature morte figurante

Memento mori numérique



← Fig. 10. L'hypothèse du *memento mori* numérique. *Madres Paralelas* (Almodóvar, 2021)

Dans *Madres Paralelas* et *Être vivant et le savoir*, il semble possible de déceler une autre modalité de présence de la vanité, faisant preuve d'une certaine inventivité dans la reprise du motif de la nature morte. Nous avons évoqué précédemment la nécessité de penser la transformation de la vanité par le cinéma en tant qu'il est un médium de l'image-mouvement, aussi nous souhaitons continuer à explorer cette hypothèse d'une vanité aux qualités proprement filmiques. On décèle dans les deux films mentionnés une apparition singulière de l'image numérique qui redouble le cadre principal. Sans s'apparenter à une incrustation, l'image numérique apparaît à chaque fois sur un écran, et sa présence inquiétante nous semble pouvoir être rapprochée de la vanité : opère-t-elle comme le substitut du crâne, cet élément incontournable de toute vanité picturale ? C'est par exemple, dans *Madres Paralelas*, le sens que nous souhaiterions donner à un plan où apparaît l'image de l'enfant de Janis sur une « BabyCam », version modernisée du Babyphone où l'image est ajoutée au son [Fig. 10]. L'image granuleuse, noire et blanche, de cet enfant n'est-elle pas *memento mori* elle-même ? L'intrigue principale du film porterait à justifier une telle hypothèse car l'enfant d'Ana, décédé quelque temps auparavant, est en réalité celui de Janis.

Plusieurs test ADN ont permis de révéler qu'un échange a eu lieu à la clinique le jour de la naissance des deux enfants. Aussi, dans cette scène, Janis contemple l'image numérique de son enfant, alors qu'elle va le perdre très prochainement, puisqu'Ana a décidé de le récupérer. Cette hypothèse d'un *memento mori* numérique pourrait encore être étayée par le fait que le film d'Almodóvar développe toute une réflexion sur l'image et la photographie : Janis est photographe, et l'image de l'enfant décédé revient à plusieurs reprises dans le film, témoignant de l'importance du « ça-a-été » de la photographie. Ce noème de la photographie, Roland Barthes l'analyse comme :

(...) la façon dont notre temps assume la Mort (...). Car la Mort, dans une société, il faut bien qu'elle soit quelque part ; si elle n'est plus (ou est moins) dans le religieux, elle doit être ailleurs : peut-être dans cette image qui produit la Mort en voulant conserver la vie. [21]

Nous entrons là, toujours selon Barthes, dans ce qu'il appelle « la Mort plate » : « La seule 'pensée' que je puisse avoir, c'est qu'au bout de cette première mort, ma propre mort est inscrite ; entre les deux, plus rien, qu'attendre (...). [22] » Nous trouvons un dispositif similaire dans *Être vivant et le savoir*. À l'occasion d'une séquence au cours de laquelle Cavalier filme son bureau (qui est aussi, et cela n'est probablement pas négligeable, sa table de montage), nous sommes confrontés à une mise en abyme de l'image numérique présentant deux temporalités légèrement décalées. En effet, l'auteur y filme l'écran qui diffuse l'un de ses rushes, qui correspond presque exactement au plan qu'il est en train de tourner [Fig. 11].

Par ailleurs, ce plan n'est pas sans rappeler une certaine culture de la nature morte en ce qu'il pourrait faire référence au mythe de Zeuxis, grâce à la présence du pigeon qui se heurte régulièrement à l'illusion présentée par l'écran. Considérée comme l'une des premières natures mortes antiques, cette histoire de peinture est rapportée par Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle* (livre XXXV) : Zeuxis peint des grappes de raisins si bien rendues que les oiseaux vinrent les becqueter. En même que ce plan rappelle la dimension de trompe l'œil de la nature morte, celui-ci exprime le caractère irréversible du temps ; en effet, Cavalier filme ce plan au moment où chaque heure le rapproche de la fin de son amie. (Le métrage porte sur le deuil du cinéaste alors que l'une de ses amies, avec qui il comptait réaliser ce film, est atteinte d'un cancer foudroyant.) Ainsi filmer ce décalage léger dans les images permet de faire poindre la cruauté de ce temps qui passe, qui nous fait passer.



[23] Nous renvoyons ici à la distinction opérée par George Didi-Huberman entre la figure *figurée*, « la forme, l'aspect, l'*éidos* », et la figure *figurante*, la figure en acte, « en suspens, en train de se faire, en train d'apparaître. En train de « se présenter », et non en train de se « représenter » » ; voir *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Editions de Minuit, 1998, p. 88

[21] Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Éditions de l'Etoile, 1980, p. 144

[22] *Ibid.*, p. 145

← Fig. 11. « Les courges de Zeuxis ». *Être vivant et le savoir* (Cavalier, 2019)

Memento mori humains

La vanité apparaît également retravaillée dans *Memoria* et *Madres Paralelas*, donnant lieu à une vanité non plus *figurée* mais *figurante* [23], soit une vanité où est mise en valeur sa force de figuration. Dans le film d'Almodóvar, cette vanité figurante apparaît

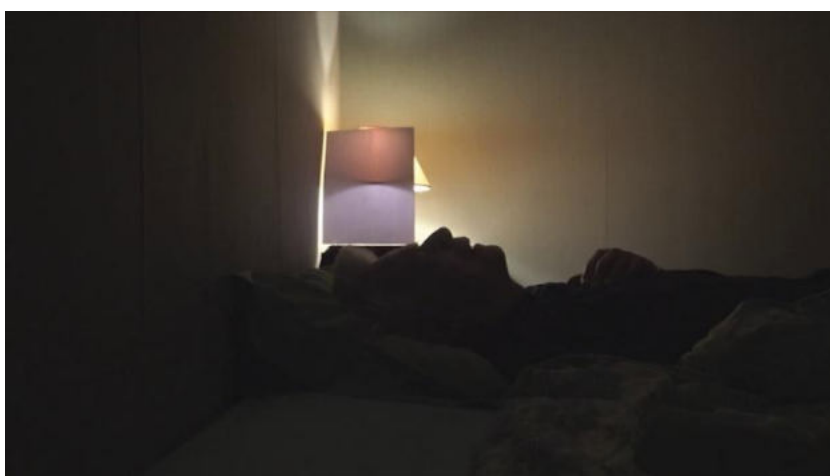
dans la dernière séquence : en alternant des plans en plongée zénithale sur les squelettes [Fig. 12] et des plans sur le groupe des vivants venus se recueillir devant la fosse, le montage construit un parallèle entre passé et présent, qui trouve son aboutissement dans le dernier plan du film [Fig. 13]. À la succession des squelettes étendus répond une série d'images montrant les corps des paléontologues étendus, comme morts. Est ainsi évoquée la possibilité que désormais ce soit le corps humain vivant qui devienne l'objet de la vanité : l'on assiste à l'émergence d'une figure que l'on pourrait qualifier de « *memento mori* humain ».



← Fig. 12. Les squelettes des républicains exécutés. *Madres Paralelas* (Almodóvar, 2021)



← Fig. 13. La dernière image du film : plongée zénithale sur les vivants qui jouent la mort. *Madres Paralelas* (Almodóvar, 2021)



← Fig. 14. Exercice de disparition. *Être vivant et le savoir* (Cavalier, 2019)

Selon le philosophe Hicham-Stéphane Afeissa, si la nature morte affirme la mort de la nature, les vanités, « affirment la mortalité de l'être humain, la vanité d'une existence qui s'attache aux biens de ce monde, alors qu'elle est rongée par le temps destructeur et vouée à la mort. [24] » Or que se passe-t-il si c'est désormais la figure humaine qui elle-même devient vanité ? À quelle mortalité renvoie-t-elle ? Dans

[24] Hicham-Stéphane Afeissa, *Esthétique de la charogne*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2018, p. 142

Memoria et *Être vivant et le savoir* nous trouvons également deux « *memento mori* humains » assez proches dans leur dispositif. Dans le film de Cavalier, le cinéaste procède pendant quelques minutes à ce qu'il appelle un « exercice de disparition » [Fig. 14]. Pour saisir le caractère morbide d'une telle scène, il faut rappeler que ce film est émaillé de figures de Christ gisants, auxquelles nécessairement le corps étendu du cinéaste renvoie sur le plan figuratif. En effet, dans ce film, le cinéaste n'a de cesse d'imaginer sa propre mort, de penser son corps à l'état de cadavre en puissance.

Toutefois, c'est dans *Memoria* que nous trouvons la forme de *memento mori* humain la plus aboutie. A l'occasion de sa rencontre avec Hernán aux abords de la jungle, Jessica évoque la question des souvenirs et des rêves. Hernán prétend que les rêves lui sont une chose inconnue ; Jessica lui demande alors de lui montrer comment il dort. S'ensuit une scène assez longue et sans dialogue, au cours de laquelle Hernán, qui est couché dans les herbes, s'endort les yeux ouverts [Fig. 15].



← Fig. 15. Une discrète *musca depicta*. *Memoria* (Weerasethakul, 2021)

Ce sommeil qui ressemble à s'y méprendre à la mort accentue un aspect qui est présent en filigrane dans le film entier : l'immobilité. À plusieurs reprises, Jessica se fige, d'une raideur parfois presque cadavérique, mais c'est dans cette scène que l'on en trouve l'expression la plus significative. Au figement du personnage s'adjoint ici la présence d'une mouche qui parachève la référence explicite à l'iconographie de la vanité. Comme l'a souligné Daniel Arasse, la mouche est un motif pictural qui connaît un certain succès entre la moitié du Quattrocento et le début du XVI^e siècle. Provenant probablement du Nord, la mouche peinte, ou *musca depicta*, « exalte la capacité de de la peinture à tromper les yeux en faisant venir un détail de l'image vers le spectateur, comme s'il sortait du plan du tableau » [25]. Dans le même temps, la mouche peinte est aussi liée à un ensemble de tableaux ayant trait au thème religieux de la Crucifixion, ainsi qu'aux natures mortes, comme dans la vanité de Barthel Bruyn le Vieux [Fig. 16], où l'on peut apercevoir une mouche posée sur le crâne. Mais surtout, comme l'atteste l'exemple tout juste cité, la *musca depicta* peut faire office de rappel de la vanité. Comme l'écrivait André Chastel, « la mouche, insecte malpropre devient vite un rappel de la *vanitas* (...). Accessoire vivant de la nature morte, associé au *memento mori* » [26]. Dans la séquence en question, issue de *Memoria*, il est important de souligner que nous sommes toutefois en présence d'une mouche en mouvement : celle-ci vient souligner que l'immobilité du plan ne correspond pas à un arrêt sur image - immobilité « médiumnique » [27] - en même temps qu'elle introduit également une référence à toute une culture visuelle de la décomposition.

Au sens large, la vanité peut être comprise comme un rappel de la finitude de l'existence humaine, grâce à la présence du *memento mori* (mouche ou crâne humain). En effet, en nous mettant en présence

[25] Daniel Arasse, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 121

[26] André Chastel, *Musca Depicta*, Milan, Franco Maria Ricci, 1984, p. 20-36

[27] Ludovic Cortade, *Le cinéma de l'immobilité : style, politique, réception*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, p. 23



← Fig. 16. Barthel Bruyn le Vieux, *Vanitas*, 1524, 61 x 51 cm, détrempe sur panneau, Kröller-Möller Museum, Otterlo (Pays-bas)

d'un temps suspendu, temps d'arrêt presque littéral, la vanité invite à méditer sur le caractère destructeur du temps. Or dans la séquence en question, ce temps suspendu face auquel le spectateur se trouve, laisse place à un autre temps, par l'entremise du son qui revêt une grande importance dans le film. De fait la séquence se fait ici purement sonore : l'on entend une myriade de sons que nous ne pouvions entendre plus tôt, du fait de la présence de dialogue. Chants d'oiseaux disparates, vague murmure d'un cours d'eau et stridulations de grillons envahissent le cadre jusqu'à constituer une autre image appelée à se superposer au plan. Il y aurait donc ici deux plans : l'un, le plan visuel, cadrant l'humain, qui se voit relégué au second plan, pour laisser place à cet autre plan, non-humain, que la dimension sonore porte à l'attention du spectateur. Cette place accordée au son est renforcée par l'immobilité de l'homme étendu sur le sol : pourrait-on dire que l'image est ici en quelque sorte mise en pause ? En vérité, c'est le temps humain qui se trouve ici arrêté pour laisser place à une autre temporalité dans l'image. Le son porte à l'existence un temps non-humain pluriel auquel nous ne sommes que très rarement attentifs, car les signes vitaux de ces existences nous sont le plus souvent imperceptibles. En un sens, on pourrait interpréter ce *memento mori* humain comme une suspension volontaire du temps humain, au cours de laquelle le temps des végétaux, des animaux, et des insectes s'immisce dans l'image. Ainsi, ce n'est pas l'image qui est immobilisée, mais l'humain dans l'image qui ne se meut plus, au profit des brins d'herbe que l'on peut voir ondoyer au gré du vent ; sans oublier que l'immobilité « iconique » est compensée par cette grande mobilité induite par le plan sonore.

Conclusion

Dans *Sur la photographie* Susan Sontag écrivait que toutes les photographies sont des *memento mori* :

Toutes les photos sont des *memento mori*. Prendre une photo, c'est s'associer à la condition mortelle, vulnérable, instable d'un autre être (ou d'une autre chose). C'est précisément en découpant cet instant et en le fixant que toutes les photographies témoignent de l'œuvre de dissolution incessante du temps. [28]

Il n'est bien évidemment pas possible d'appliquer ces dires à l'image cinématographique sans prendre en considération la nature de son médium. Si l'on connaît sa proximité avec la photographie, il faut garder en mémoire la dimension mobile de l'image cinématographique. Comme nous l'avons rappelé toutefois, l'immobilité *dans* l'image n'est pas à confondre avec l'immobilité *de* l'image. Aussi la nature morte peut trouver l'une de ses formes d'expression cinématographique dans des plans relevant d'une immobilité iconique.

Dans les films sur lesquels s'appuie notre étude, nous avons pu relever une iconographie de la vanité qui se trouvait réinvestie, soit sous la forme de motifs et de citations, soit sous la forme de figures. Si la vanité dite figurante est l'une des hypothèses qui nous intéresse le plus, il faut souligner que ces trois modes d'apparition de la vanité sont souvent liés. En quelque sorte, c'est comme si la vanité comme motif et comme citation préparaient l'apparition de la vanité comme figure. Cette culture visuelle disséminée dans le film permet de préparer l'œil du spectateur et de l'iconologue en herbe.

Nous avons vu que si le *memento mori* apparaissait tel quel dans ces films, comme dans *Madres Paralelas* où le motif du crâne est très présent, il se voit retravaillé d'une manière singulière lorsqu'il engage des sujets humains. En effet, le *memento mori* humain aurait la particularité de montrer appliquée à des êtres humains la logique de la vanité. C'est bien là la nouveauté de ces vanités du cinéma de l'Anthropocène. En effet, celles-ci semblent nous adresser la question de la place de l'humain à notre époque. Qu'est-ce qui est le plus destructeur à présent : le temps ou la société humaine ? En effet, cette idée d'un renversement de la logique à l'œuvre dans la vanité à l'ère de l'Anthropocène nous invite à nous interroger sur un « temps de la fin » [29] ; temps qui évoque la capacité de destruction de notre environnement, et qui nous projette dans un futur non-humain. Cette idée d'un monde défait de l'humanité est liée à une remise en cause du temps comme fait naturel. En effet, comme Bernadette Bensaude-Vincent nous y invite, il s'agirait de remettre en question l'hégémonie du temps uniforme de la chronologie pour s'ouvrir à d'autres temps, en termes d'échelles. Nous avons justement vu que la vanité était dans ces trois films une figure qui permettait de cristalliser la rencontre entre différentes échelles de temps. La vanité n'y joue pas le rôle d'une iconologie nostalgique ; sa présence n'est pas à comprendre comme la rémanence du baroque, mais plutôt comme le signe d'un phénomène récent. En effet, la vanité dans ses emplois actuels, ne saurait être interprétée de la même manière. Le *memento mori* humain nous invite à imaginer un futur d'où nous aurions disparu. Il s'agit là d'un type d'images qui deviennent, non plus le signe du temps destructeur, mais celui de l'humain comme puissance d'anéantissement.

Nous avons justement vu que la vanité était dans ces trois films une figure qui permettait de cristalliser la rencontre entre différentes échelles de temps. Aussi la vanité n'y joue pas le rôle d'une iconologie nostalgique ; sa présence n'est pas à comprendre comme la rémanence du baroque, mais plutôt comme le signe d'un phénomène récent. En effet, la vanité dans ses emplois actuels, ne saurait être

[28] Susan Sontag, *Sur la photographie*, trad. P. Blanchard, Paris, C. Bourgois, 2008, p. 32

[29] Pour Günther Anders, vivre dans le temps de la fin signifie vivre « dans cette époque où nous pouvons chaque jour provoquer la fin du monde. », *Le Temps de la fin*, trad. C. David, Paris, L'Herne, 2007, p. 116

interprétée de la même manière. Le *memento mori* humain nous invite à imaginer un futur d'où nous aurions disparu. Il s'agit là d'un type d'images qui deviennent, non plus le signe du temps destructeur, mais celui de l'humain comme puissance d'anéantissement de sa propre espèce.

L'image est donc ici un point de rencontre double. D'abord, en accord avec une pensée Warburgienne de l'image, elle est le lieu d'une rencontre entre la culture visuelle du passé et la culture visuelle du présent. En effet, l'image est dans ce contexte le lieu d'une survivance dont les fossiles ressurgis sont les signes. Mais l'image est aussi point de rencontre entre des temporalités aux échelles contrastées : temps humain et temps non-humain, temps humain et temps géologique. Mais encore, c'est en mettant en valeur la finitude de l'expérience humaine à travers des temps de suspension que la nature morte cinématographique invite à imaginer une ère posthumaine. Si la vanité picturale fonctionnait comme un rappel de la mortalité de la vie humaine (*memento mori*), la vanité de ces figures filmiques semble affirmer autre chose. Celle-ci amène en effet à penser l'obsolescence voire la disparition de la vie humaine, sans pour autant envisager la fin du monde. Ceci est très clair dans le film de Weerasethakul à travers le *memento mori* humain, ou encore chez Cavalier à travers la mise en valeur de la vie sans fin du monde végétal, par opposition à la vie humaine. Dans le film d'Almodóvar cette question paraît peut-être plus ténue : la fin du film nous projette dans un mouvement d'identification avec les victimes du franquisme, grâce au dernier plan au sein duquel les squelettes se voient remplacés par les corps des archéologues vivants, nous renvoyant ainsi à l'humain comme puissance d'anéantissement. Il s'agit ici de la puissance destructrice des humains envers d'autres humains, puisqu'Almodóvar renvoie ici aux exactions du franquisme, pour autant nous sommes tout de même ici en présence de la mise en images d'un renversement de valeurs où la figure humaine devient le sujet de la vanité. Aussi, l'on pourrait se poser la question de l'interprétation à donner de cet exemple ; car peut-on réellement interpréter sa présence disséminée dans l'intégralité du film comme un symptôme de la prise de conscience de l'obsolescence de la vie humaine ? C'est le parti pris iconologique que nous prenons ici, mais qu'il convient de laisser ouvert à l'interrogation. Toutefois, ce que permettent ces films grâce à leur usage de la nature morte cinématographique c'est la distinction entre fin du monde et fin du monde humain. Celle-ci appelle en effet à la prise de conscience de l'obsolescence de la vie humaine. Il y aurait là comme un renversement : loin des natures mortes picturales où nous contemplons des fruits, des végétaux immobiles, supposément morts, nous devenons ici les spectateurs d'une certaine suspension de la vie humaine, qui laisse entrevoir en filigrane la possibilité de son effacement. C'est ainsi qu'il nous semble possible d'en arriver à prolonger la pensée d'Anders sur ce « temps de la fin », qui désignait selon lui, dès les années 1960, « l'époque où nous pouvons chaque jour provoquer la fin du monde ». En effet, puisque la nature morte cinématographique convoque un temps d'arrêt dans le film, celle-ci accorde de l'espace à d'autres expériences que celle de la vie humaine, nous invitant à penser qu'il s'agirait donc ici, de s'ouvrir à l'idée que la fin du monde humain ne soit pas forcément « la fin du monde », et par là que le point de vue humain est à décentrer au profit d'autres formes d'existence.



A photograph of a person riding a motorcycle through a busy city street. The person is seen from behind, wearing a red, white, and black jacket with reflective stripes. Their right arm is raised in a fist. The motorcycle has a yellow and black rear light assembly. The background shows a street with buildings, a white truck, and other vehicles.

ATTEINDRE LE RÉEL

Compte-rendu et entretiens réalisés dans le cadre de l'atelier d'écriture critique animé par Romain Lefebvre et proposé par le Master Pensées du cinéma de l'École normale supérieure de Lyon.

CINÉMA DU RÉEL, 2022

COMPTE RENDU

De retour dans les salles du Centre Pompidou, le Cinéma du réel offrait pour sa 44ème édition une programmation ample, qui adjoignait notamment à sa compétition nationale et internationale un voyage dans le documentaire africain. S'il est bon en excursion de sortir des sentiers battus, il est bon en festival de couper à travers les sections, les continents et les formes pour établir son propre parcours et ses propres connexions. Le caractère collectif de ce compte-rendu ne fait ainsi que réfléchir l'expérience festivalière, sautant de note en entretien, des luttes récentes des Gilets Jaunes ou d'une opposition kenyane (*Boum Boum, Softie*) à celle menée par le peuple lituanien pour son indépendance à l'orée des années 90 (*Mr Landsbergis*). Faisant se croiser des films qui s'attachent à raviver des histoires méconnues, jouant de l'intime pour mieux faire lever l'esprit d'un peuple ou d'une époque, s'employant à faire revivre des archives pour mieux les faire résonner avec notre actualité (*Navigators, Rewind and Replay, Journal d'Amérique, Avant le déclin du jour*). Traverser un festival documentaire, c'est aussi presque inmanquablement témoigner d'une perte de frontières, celle entre documentaire et fiction (*Dry Ground Burning, The Plains*) ou formes expérimentales (*Devil's Peak, Afterwater, Lago Gatún*). Et se confronter à des films qui questionnent eux-mêmes le cinéma et son pouvoir, le rapport de ce triangle fameux d'un cinéaste, d'un sujet filmé et d'un spectateur (*De quelques événements sans signification, Mutzenbacher*).

HUAHUA'S DAZZLING WORLD AND ITS MYRIAD TEMPTATIONS, DAPHNE XU

HUAHUA ENTRE LE CIEL ET L'ENFER

Atteindre le réel en multipliant les médiations, voilà le pari que cherche à tenir Daphne Xu. La documentariste filme une femme qui se filme : Huahua, marchande de la zone urbaine de Xiong'an, qui se met en scène devant son smartphone. Même chez le dentiste, Huahua n'interrompt jamais le spectacle. La pratique du *livestream* relève du réflexe, la vidéo d'une fonction vitale. La mise en abîme est

écrit par [Gaspard Labastie](#)

redoublée par l'omniprésence des filtres et des masques virtuels. Si cette distance au réel semble condamner au simulacre, ces simulations se donnent exactement pour ce qu'elles sont. Ainsi, le rouge à lèvres numérique se trahit en s'apposant aussi bien à un masque chirurgical qu'à une bouche humaine, et les faux-cils peinent à se fixer sur les yeux de Huahua et de sa mère, dessinant plutôt des fentes monstrueuses sur leurs peaux.

Le jeu du maquillage et du dénuement engage les lieux aussi bien que les visages. Une vidéo gouvernementale fait la promotion du nouveau projet urbain visant à faire de Xiong'an une *mega-city*. Le coucher de soleil sur des chantiers à perte de vue et la forme improbable du karaoké sèment le doute : s'agirait-il d'une œuvre d'art contemporain ? Du travail halluciné d'un internaute ? Force est de reconnaître que les images officielles appuient le caractère dystopique de l'opération, la chanson électro-pop aux paroles vert fluo peinant à sublimer une forêt de béton qui ressemble plus à un champ de ruines qu'à une future cité.

Huahua se sert de ses danses *live* pour faire tourner son commerce ; l'intrication du loisir et du labeur lui fait passer tant d'heures devant son écran qu'elle en a mal aux yeux. Mais cette femme exubérante fait également fi de la censure qui pèse sur la plateforme. Elle n'hésite jamais à prendre le risque d'être bannie pour dire ce qu'elle pense. Daphne Xu montre donc une réalité complexe qui, jusque dans sa saturation de bruits et de couleurs tapageuses, semble irréductible à tout discours convenu sur les dérives du libéralisme. Sur la ligne de crête entre l'artificiel et le naturel, l'enchaînement et l'échappée, la danse électrisante de HuaHua nous transmet son vertige.



BOUM BOUM, LAURIE LASSALLE

COUPS DE CŒUR

Les samedis d'hiver. Les gilets. Les feux. Des slogans entêtants. Des discussions. Des larmes. Et puis l'amour inattendu, les regards décoiffés, les draps défaits. Des poubelles renversées, des lacrymos, des flash-balls. Un essoufflement ; la rupture.

écrit par [Bathilde Boutin](#)



← [Boum Boum](#) (2022), Laurie Lassalle

Avec *Boum Boum*, Laurie Lassalle documente à la fois le mouvement des Gilets Jaunes et son histoire d'amour avec un jeune homme rencontré en manifestation. Pour la réalisatrice, ce parti pris revient non seulement à adopter un point de vue engagé, mais aussi à prendre part elle-même aux événements. Ainsi, c'est à différents degrés de la première personne que les événements politiques sont

racontés. C'est d'abord un « je », celui des sentiments contradictoires, de la peur et de l'excitation ressentis tous les samedi matins. C'est aussi un « nous » intime, celui du couple : en manifestation comme en dehors, Laurie laisse souvent la parole à son amant. C'est enfin un « nous » plus large, parfois puissant, finalement défait, qui embrase l'ensemble des gilets jaunes, tous bords politiques confondus.

Ce qui compte, donc, ce sont autant les faits que la manière dont ils ont pu être vécus de l'intérieur. Pour beaucoup de Français, le mouvement s'est résumé à des ronds-points bloqués une fois par semaine. À Paris, on se souvient davantage de violences ou de commerces vandalisés. Mais les Gilets Jaunes n'étaient — ne sont — pas que des vitres brisées et des trains retardés. Laurie Lassalle documente un pan du mouvement inconnu de tous ceux qui n'auront pas participé : l'entente entre différentes sensibilités politiques, la diversité des porteurs de gilets, les rires bon enfant, la manière dont se soignent les blessures par flash-ball... En somme, à contre-courant des documentaires journalistiques diffusés sur les chaînes nationales à l'époque des faits, elle documente un savoir pratique et sensible.



REWIND AND REPLAY, ALAIN GOMIS

« ARCHIVEZ, REMONTEZ, REMONTREZ. »

Quelles images du passé montre-t-on ? *Rewind and Replay* répond à cette question grâce à une découverte inattendue, celle des rushes d'une interview de Thelenious Monk par le pianiste Henri Renaud. Plusieurs heures pour une émission, *Jazz Portrait*, qui ne durera finalement que cinq minutes. Mais pourquoi avoir conservé des images normalement vouées à être effacées ?

écrit par [Thomas Bingham](#)

Monk y est présenté sous toutes ses coutures : dans son taxi, avec sa compagne, dans la rue, dans ce minuscule studio d'enregistrement baigné dans une fumée que perce la caméra avec agilité, donnant une qualité inespérée à ces images. Or Monk joue et parle à peine dans les quelques minutes diffusées. Renaud étouffe ses propos, ne les traduit pas ou en propose une version considérablement altérée, jugée convenable. Rénovateur du jazz d'improvisation de l'après-guerre, considéré comme un virtuose impossible à interviewer, Monk apparaît ici suintant sous les projecteurs, ne comprenant pas pourquoi il faut toujours répéter, se taire, jouer, rejouer les mêmes choses. Il est « désobligeant » pour Renaud de savoir que Monk était lors de sa première visite à Paris le musicien avec le cachet le plus bas. Dès que Monk s'énerve, la prise est à recommencer. Mais si tout a été fait pour étouffer ses propos, Gomis restitue ces omissions.

Sortir ces images de l'oubli permet de montrer une autre facette de Monk, par-delà sa réputation de génie refermé sur lui-même, caractériel et fou (déjà perceptible dans le documentaire que lui avait consacré Charlotte Zwerin). Ici, il est maître de ses moyens mais sent, impuissant, la modification de ses propos. Invité à Paris, Monk n'a pas atterri dans cet Eldorado protégeant les *jazz players* du ségrégationnisme américain. Loin de ces mythes, Gomis, en passionné de jazz, rappelle la virtuosité du musicien et nous laisse découvrir d'électrisantes minutes d'improvisations jubilatoires. Car les raisons de celui qui aura décidé de conserver ces images lui appartiennent. Peut-être que l'injustice gravée sur ces rushes, seuls testaments du préjudice subi, a décidé l'archiviste. Si l'on ne sait jamais sur le moment ce qui est digne d'être conservé, Gomis a bel et bien rattrapé cette flèche envoyée par le passé, pour renvoyer à son tour la vérité.



MR LANDSBERGIS, SERGEÏ LOZNITSA

LES DEUX CORPS DE LA RÉVOLUTION

Pour le monteur qu'est Sergeï Loznitsa, les images de l'Histoire sont le plus vaste et fascinant chutier. Le geste premier du monteur, la sélection des rushes, nécessite une méthode particulière : il ne s'agit pas de récupérer simplement les images d'événements incidemment enregistrés mais bien de reconnecter un niveau ou un plan d'événements dont le sens historique dépend, au moins en partie, de leur mise en image. Loznitsa est sans doute l'héritier d'Harun Farocki et Andrei Ujica qui, à la fin de *Vidéogrammes d'une révolution*, insistent sur le retournement opéré par la diffusion des images de masse. Le cinéma n'est plus le simple après-coup de l'histoire, destiné à reconstituer ou témoigner, il est aussi une fabrique de l'histoire en train de se faire : c'est parce qu'un événement est filmé et diffusé qu'il acquiert une signification historique. Et, comme chez Farocki et Ujica, une foule réclame d'accéder à l'histoire, de devenir un peuple, et de fabriquer sa propre image. Après s'être intéressé aux grandes mises en scène d'Etat par lesquelles le pouvoir stalinien documentait la puissance de son appareil bureaucratique et l'éclat de son chef suprême (*Le Procès* en 2018, *Funérailles d'Etat* en 2019), Loznitsa se transporte à l'autre bout de l'histoire de l'URSS, lors de l'effondrement de ce grand appareil et de la subversion de ses figures d'autorité. *Mr. Landsbergis* raconte le soulèvement du peuple lituanien contre le gouvernement de Gorbatchev à partir de la déclaration d'indépendance de la Lituanie du 11 mars 1990 et se construit sur la complicité de deux figures, celle de Vytautas Landsbergis, premier chef d'Etat lituanien, et celle de la foule, engagée dans la lutte pour l'indépendance et soumise à la répression de l'URSS. Les archives tournées au cours des assemblées parlementaires et des manifestations sont montées de façon à ménager aussi bien l'unité lyrique de toutes les voix, à travers le chant joyeux et révolté des manifestants, que des écarts, des espaces de dissensus, qui donnent à voir une foule polyvoque.

écrit par Jules Conchy



← *Mr Landsbergis* (2022), Sergeï Loznitsa

Landsbergis, de son côté, est interrogé trente ans après les événements par Loznitsa lui-même dans un jardin paisible, bien loin des chants révolutionnaires. Le choix de cet entretien frontal pourrait surprendre : pourquoi choisir d'organiser le film à partir de la voix d'un homme, qui plus est un représentant politique officiel, quand il s'agit de reconstituer le mouvement d'un peuple qui a aussi eu lieu hors des institutions ? Au sein des séquences de foule, la figure de Landsbergis fait parfois son apparition, et sa voix se fond avec celle de la masse dans le chant de résistance final. Voilà un homme qui ne correspond guère au type des dirigeants charismatiques de l'URSS et, plus largement, à la fiction politique qui n'a cessé de hanter les

images du XXème siècle, celle des figures autoritaires : son corps est immergé dans la foule, débarrassé des attributs traditionnels du pouvoir. Sans doute est-il important pour Loznitsa, aujourd'hui plus que jamais, de rappeler qu'il existe d'autres figurations possibles de la souveraineté, un autre lyrisme politique, du dissensus et de l'accord. Car le monteur ne s'intéresse pas arbitrairement à une telle strate historique : reconnecter ses fragments, l'actualiser, c'est l'engager dans un dialogue avec notre présent. C'est ce que les propos de Loznitsa confirmaient en guise d'introduction lors de la première mondiale du film au Centre Pompidou : « Réjouissons-nous pour quelques heures d'assister à la défaite de l'impérialisme russe. » Façon de dire, aussi, que la guerre des images dans l'Histoire a toujours cours.

LA LUMIÈRE DES RÊVES, MARIE-PIERRE BRÊTAS

SCIENCE DE L'INTIME

Une question structure *La lumière des rêves* : quelle place peuvent tenir les rêves dans une biographie ? Au crépuscule de son existence, Michel Juvet, reconnu pour sa découverte du sommeil paradoxal en 1959, accueille Marie-Pierre Brêtas dans son bureau pour délivrer son récit de vie. Mais ce documentaire n'aborde sa carrière scientifique qu'à de rares occasions. Ce neurobiologiste se trouve en effet être aussi onirologue. Durant près de cinquante ans, il a méthodiquement retranscrit et imagé par des dessins l'intégralité de ses rêves, constituant une archive de soi hors du commun.

écrit par **Cédric Boyer**

Dans ce bureau surchargé de dossiers et d'objets étranges, Juvet dévoile de nombreuses anecdotes sur sa vie professionnelle et intime, carnets en main. Son intelligence, mais aussi son humour et sa légèreté, en font une personnalité immédiatement attachante. Cette biographie adopte un caractère résolument éclaté, à l'image de sa mémoire vacillante. Le documentaire mêle des récits aux contenus sexuels, morbides ou fantasmatiques sans qu'une structure surplombante ne tente de les lier avec cohérence. Une homogénéité relative émerge néanmoins, le rêve constituant toujours le point d'ancrage. Au travers des carnets, le rêve prend la forme d'une matière onirique documentée, imagée et mise sous forme de statistiques.

Michel Juvet entretient ainsi une relation ambiguë à ses songes. Le neurobiologiste les analyse comme une composante normale du sommeil paradoxal, dont l'avantage évolutif qu'ils confèrent (la mise en ordre des expériences diurnes) doit encore être compris par la science. L'onirologue les retranscrit, les dessine et les lie à ses émotions passées. Le deuil de sa femme ou la maltraitance animale en laboratoire infusent son inconscient d'images hallucinantes. Tout au long du film, l'image dessinée et l'image projetée ne cessent d'exhiber leur filiation et leur puissance de signification. À l'image des piles de carnets qui s'entassent, le réservoir de sens qu'elles constituent semble inépuisable.

NACHTLIED, BAPTISTE PINTEAUX

UN CHANT DANS LA NUIT

S'il souhaitait d'abord mettre à l'honneur les broderies sur serpillière de sa grand-mère maternelle, c'est presque un *home-movie* que nous livre Baptiste Pinteaux. Pendant trois jours, celui-ci filme sa visite à « Manette » dans sa maison isolée de la Drôme. Rien que de très banal en apparence. On pourrait même craindre un documentaire qui fasse rimer intimisme et nombrilisme : toute la tendresse du monde ne suffit pas à rendre un film de famille intéressant au premier venu.

écrit par [Gaspard Labastie](#)

Mais Manette n'est pas une grand-mère parmi tant d'autres, elle est ce qu'on appelle « un personnage » : une femme que les chagrins d'amour, une carrière de cantatrice contrariée et la difficulté à vivre en société ont poussée à se retirer du monde. Non pas au milieu de la nature, ce qui reviendrait à verser dans le pseudo-romantisme, mais parmi les « choses », leur silence, leur présence rassérénante. Toutefois la nature est bien présente : Manette fait l'éloge de son ruisseau et confesse qu'elle fait l'amour au Soleil et à la Lune depuis des années sur sa petite terrasse. Une vie sans désir, sans tendresse, ce n'est pas possible.

Manette fait figure de sorcière païenne. Sans se qualifier d'amie des bêtes, elle raconte le ballet nocturne qui amène des crapauds ou des écureuils jusqu'au pas de sa porte. Pinteaux l'interroge également sur sa relation aux fantômes. Peut-être inhibée par la caméra, Manette parle moins des spectres que de son armure naturelle contre le malheur : il est inconcevable que les gens disparaissent, les morts ne sont pas vraiment morts. Si elle affectionne le drame, Manette dit avoir peu de goût pour la tragédie.

C'est là le paradoxe que nous fait apprécier le film, celui d'un art dramatique érigé en manière d'être et qui se développe dans la réclusion, à l'abri des regards. Cela tient sans doute au fait que Manette dit avoir joué tous les rôles avant de s'isoler : la femme trompée comme la femme infidèle... Pas la femme aimée d'un tendre amour ni la Callas, mais qu'importe, cela ne l'empêche pas de chanter, ni la musique de jouer. Entre quatre murs et avec peu de moyens, *Nachtlied* prend les dimensions d'une fable aux discrets accents cosmiques. Ou d'un opéra qui ferait se rencontrer les *lieder* de Schubert et les vieux tubes d'Isabelle Adjani.



← *Mutzenbacher* (2022), Ruth Beckermann

MUTZENBACHER, RUTH BECKERMANN

LIBÉRER LA PAROLE ?

Après #metoo, Mutzenbacher est un coup de force pour sa réalisatrice. Son projet : faire lire à des hommes une nouvelle érotique longtemps censurée en Autriche, *Josefine Mutzenbacher, Mémoires d'une jeune fille à Vienne*. Seuls, à plusieurs ou en chœur, ceux-ci discutent ou interprètent des passages de la nouvelle. Le cadre se veut simple et « sans filtre ». La caméra est fixée sur un trépied, les perches et le matériel d'enregistrement sont visibles. Dans un simulacre de casting, les hommes s'assoient les uns à la suite des autres sur un canapé rose, interprétant et discutant divers thèmes de la nouvelle : le désir, la pédophilie et l'inceste.

écrit par **Thomas Bingham**

Chaque intervention est captée en plan-séquence, pour montrer que le film n'est pas un montage de propos mais une succession de conversations avec leurs pauses, leurs silences et leurs rires, souvent expression d'une gêne chez les participants. Ruth Beckermann prend alors la balle au rebond et s'amuse avec la supposée relation de domination entre la réalisatrice et ses acteurs, dessinant un parallèle fin avec les rapports mis en scène dans la nouvelle entre les hommes et la fillette. Dans une scène assez comique, elle interroge un participant sur ses limites à l'obéissance. Elle lui demande s'il embrasserait un arbre si elle l'exigeait pour le film. « Non, lui répond-il, mais j'y réfléchirais. ». Elle n'hésite pas également à mettre en bouche des passages de textes crus et déplaisants, à faire répéter en groupe des mots vulgaires, les faisant sonner creux, révélant le côté risible et ridicule de la nouvelle, qu'une part des interrogés ne manquent pas de souligner.

Or entre les hommes les réactions divergent. Plusieurs affirment ne plus être libres d'aimer ou se sentir contraints sexuellement depuis #metoo ; d'autres récusent de façon virulente l'érotisation du corps d'une enfant pour des adultes bien plus âgés, esquissant parfois une rapide introspection : un des participants se souvient du dégoût éprouvé en découvrant la pornographie et ses mises en scène de violence érotisée envers les femmes. Dans cet échantillon de la gent masculine autrichienne, tous les propos sont mis sur le même plan. Mais les échanges, suscitant le malaise, laissent perplexe. A propos d'une scène d'inceste, un participant déclare face caméra, d'un ton neutre : « Oui, très bien c'est de l'inceste. En plus c'est bien écrit. Très beau. ». Ironie ou sincérité ? En l'absence de tout commentaire, difficile de discerner ses intentions.

Si le dispositif permet à la réalisatrice de se dissocier des propos tenus, sa part critique peut paraître insuffisante. Se moquer de scènes outrancières en les jouant (façon de mettre des hommes dans des rôles de femmes), faire intervenir une voix féminine sans incarnation, est-ce aider le spectateur à penser ce qu'il voit ? Par la dimension performative de la caméra, le film peut parfois prendre l'air d'un tribunal théâtralisé où inquisition et provocation se font face. Difficile de tenir pour argent comptant tout ce qui s'y dit. Beckerman oscille entre deux approches de la nouvelle : en parler pour rejeter une morale puritaine, ou évoquer l'immoralité du texte dans sa mise en scène d'abus sexuels. Cultivant toujours l'entre-deux, elle se positionne invariablement en retrait, faisant éprouver aux spectateurs et participants un malaise diffus. Espérons seulement que ce film suscitera le débat, et ne le noiera pas dans un brouillard de gêne.

NAVIGATORS, NOAH TEICHNER

LE LIVRE DU RIRE ET DE LA MÉMOIRE

Le film de Noah Teichner revient sur l'histoire méconnue des 249 sympathisants communistes états-uniens expulsés à bord du navire le *Buford* en 1919, malgré leur citoyenneté américaine. Un voyage de l'Amérique en URSS, en passant par la Finlande, retracé *via* une multitude de sources et *media*. Le long-métrage se présente comme un livre : il s'ouvre et se ferme par des photographies de l'ouvrage lui servant de référence principale (Le journal tenu par Alexandre Berkman lors des événements), et recourt régulièrement au *split screen*, recréant la double page d'un livre ouvert. Il préfère également à la voix off des textes aux typographies soignées.

écrit par [Bathilde Boutin](#)

Journaux intimes, lettres, extraits de presse, mémoires : de multiples textes sont utilisés et mis en regard avec des images tout aussi hétéroclites, le récit mêlant photographies, images récemment tournées en Finlande et extraits de films de films burlesques tournés (notamment *La croisière du Navigator* de Keaton, tourné sur le *Buford*). Passés au ralenti, ces extraits perdent en puissance comique sans que celle-ci soit pour autant totalement annihilée ; aussi le film réussit le pari de raconter un épisode assez tragique sans jamais tomber dans le misérabilisme.

Aux questions « comment représenter, au cinéma, un événement dont on ne dispose pas d'archives filmiques ? » ou « comment reconstituer un événement tragique ? » Noah Teichner choisit — et c'est là la beauté de son documentaire — de représenter le moins possible, pour ne pas affadir d'une reconstitution les faits ayant eu lieu sur le *Buford*.



LAGO GATÚN, JEROME KEVIN EVERSON

ENTRE CHIEN ET LOUP

Inlassablement, d'écluses en écluses, de bobines en bobines, le film de Jerome Kevin Everson creuse un double mouvement d'obturation/ouverture, dans le sillage moderniste d'un Peter Kubelka et de son film-limite Arnulf Rainer. Si, contrairement à l'œuvre métrique de Kubelka, *Lago Gatún* s'inscrit cependant dans un certain cinéma du réel, c'est que son va-et-vient entre la lumière et l'obscurité, le bruit sourd des machines et le silence, s'accompagne d'un effet particulièrement efficace sur le regard que le spectateur·ice pose sur cette traversée du lac Gatún et des écluses qui relient ce tronçon du canal de Panama à l'océan Atlantique.

écrit par [Circé Faure](#)

Le ronron hypnotique des moteurs de bateau et les plongées successives dans le noir (où miroitent seulement les reflets de l'eau sur les parois de l'écluse) incitent à scruter les possibilités paréidoliques des objets qui s'y distinguent encore, puis des leurs vagues qui se confondent avec les scories de la pellicule, et enfin du grain de l'image lui-même. Le regard est progressivement entraîné à fouiller l'écran pour faire naître de cette abstraction la conscience du médium et le fourmillement d'un univers formel qui ne cesse de se dérober, de se recomposer. Quand la lumière — non sans brutalité — révèle le canal de Panama, les navires et les ouvriers qui y travaillent, je ne sais plus où donner de l'oeil : mon regard se confronte au monde en 16mm noir et blanc, dépouillé des œillères de l'habitude, que seule l'obscurité de la salle est paradoxalement en capacité de lui ôter (voir *Lago Gatún* ailleurs n'aurait pas grand intérêt : il y

manquerait le choc physique). L'objet de documentation et d'expérimentation d'Everson ne semble alors plus tout à fait être le réel lui-même mais le processus de sa révélation par la durée et la répétition des plans qui réajustent l'attention du public à l'âpreté de ce qui est montré. Tout en interrogeant ce qui n'est pas directement lisible dans les images : la mort de milliers d'ouvriers pendant la construction du canal, et la condition de ceux qui y travaillent désormais.

Lago Gatún (2022), Jerome Kevin Everson

↓



DEVIL'S PEAK, SIMON LIU

SOUS LES NÉONS DE SATAN

Comment exprimer la révolte lorsqu'on est réduit au silence verbal ? Simon Liu propose une réponse à travers le documentaire expérimental *Devil's Peak*, cherchant de nouvelles voies pour filmer le soulèvement social qui agite Hong Kong. Jamais nommée, la Révolte des parapluies hante l'espace urbain à travers des tâches de couleurs vives et les silhouettes des habitants. Liu filme la ville dans laquelle il a grandi, mettant en avant ses transformations et sa modernisation toujours plus grande.

La ville est un univers labyrinthique dans laquelle la caméra nerveuse erre au hasard. Construit comme un tourbillon, le film happe le spectateur dans ce fulgurant enchaînement de plans brefs et mouvants, de néons aux clignotements désordonnés, de mouvements des habitants anonymes. Plongée d'une grande intensité dans l'univers urbain, le film donne à éprouver sa violence effrénée.

Si néons colorés et éclairages électriques rappellent les univers dystopiques de science-fiction ou l'esthétique nocturne que l'on trouve

écrit par [Johanna Pataud](#)

chez Wong Kar-Wai, Simon Liu évite le risque de l'esthétisation en travaillant sur l'inconfort du spectateur.

La composition sonore joue un rôle prépondérant dans la construction de cette atmosphère infernale : les bruits de la ville sont déformés en une série de grésillements et de sirènes stridentes, mêlés à des voix trafiquées dont les paroles souvent inintelligibles rappellent la clameur désincarnée des manifestants. *Devil's Peak* est un voyage éreintant dont la fatigue visuelle et auditive est toutefois tempérée par la beauté hypnotique qui s'en dégage. En dépit de son aspect tortueux, le film trouve un équilibre précaire entre beauté formelle et profondeur documentaire.

AFTERWATER, DANE KOMLJEN

ART ET DÉCÈS

Pour son deuxième long métrage, Dane Komljen s'essaie à une fresque anhistorique sur la vie et sa signification en s'emparant de la puissance métaphorique de l'eau. Sans autre relation que les lacs autour desquels ils évoluent, le film fait se succéder trois temporalités, trois espaces et trois trios de protagonistes. La communauté et le lac deviennent des reflets l'un de l'autre.

écrit par **Cédric Boyer**

La caméra, elle, se concentre sur la manière dont les personnages expérimentent et expriment les liens qui les unissent. Les corps flottant à la surface de l'eau se rapprochent, les rêveries se partagent et les poèmes se déclament ensemble face à la nature. Par-delà la diversité des lieux et des temporalités, les lacs et les trios viennent à représenter des microcosmes censés dévoiler des vérités enfouies dans les profondeurs de l'âme humaine. La possibilité d'aimer et de se souvenir n'est jamais garantie, comme en témoigne le dernier segment du film, radicalement pessimiste.

Afterwater traite du communicable et de l'incommunicable par le biais de son expérimentation formelle. Malgré l'interdépendance des trois segments, Dane Komljen déploie pour chacun différents modes d'expression esthétique et narratif. De ce point de vue, les deux premiers mêlent présent et passé avec subtilité. La tendresse et l'amour côtoient la mort et le deuil au sein d'un univers où seuls les récits viennent mettre des mots sur les relations humaines et fixer un sens.

La dernière partie s'emploie justement à mettre en image la perte du sens et de l'autre. Dans un hors temps aux costumes bariolés, ce segment rétro-futuriste remplace les mots par des respirations et les mouvements par des poses. Ce dispositif résolument opaque et ostentatoire se trouve accentué par le format caméra DV. La mise en scène, qui place dès le départ le spectateur dans un rapport intellectuel aux images, tourne alors à la parodie de film d'auteur. La déception se fait de plus en plus pesante – au point d'atteindre des profondeurs insondables.

DE QUELQUES ÉVÈNEMENTS SANS SIGNIFICATION, MUSTAFA DERKAOUI

PASSÉ D'UN CINÉMA À VENIR

Film maudit des années 70 – dont le mauvais esprit est venu d'un bureau de la censure hassanienne – *De quelques événements sans signification* a fait l'objet d'une restauration par la Filmoteca de Catalunya en 2016. Depuis, et comme pour rattraper le temps perdu depuis l'unique projection marocaine à sa sortie, le film de Mustafa Derkaoui a été présenté à Berlin, Marrakech et cette année au Cinéma du Réel. Dans les rues casablancaises où coupes afros et vestes en cuir côtoient la misère de l'exode rural, le spectateur accompagne un micro-trottoir sur le cinéma marocain. Alors que celui-ci émerge difficilement, voilà une équipe de tournage qui fait de cette absence son sujet. Ici, *un cinéma manque* ; et c'est depuis ce constat qu'on entend le penser, l'imaginer, le désirer ou le deviner dans les quelques œuvres déjà-là.

écrit par [Marcos Nunez](#)

Mais le micro-trottoir est interrompu par un événement inattendu. Un jeune docker, interrogé plus tôt dans la journée, tente d'assassiner le soir venu son patron dans le bar filmé par l'équipe. Le dispositif fait alors à nouveau preuve d'originalité, accueillant à l'écran les discussions entre les cinéastes au sujet de l'avenir du film Que faire ? Faut-il chercher à comprendre les causes socio-politiques de cet acte ? Le transformer en fiction cinématographique ? Le spectre du « cinéma bourgeois » hante chacune de leurs discussions : toute démarche subversive ne finit-elle pas trahie ?

Un choix est fait : l'équipe décide de retrouver le jeune homme et d'enquêter sur son entourage. Alors, et après avoir questionné leur public pendant tout le film, le dispositif se retourne contre les cinéastes, désormais pris à parti. Le jeune homme refuse leurs bonnes intentions et pose une ultime question : quelle légitimité ont-ils, *eux*, à faire du cinéma sur *lui* ? Sans même le temps de répondre, ces derniers se font alors renvoyer, à la demande du docker, par un policier du régime – triste ironie qui finalement transforme la brèche jusque-là esquissée en impasse.



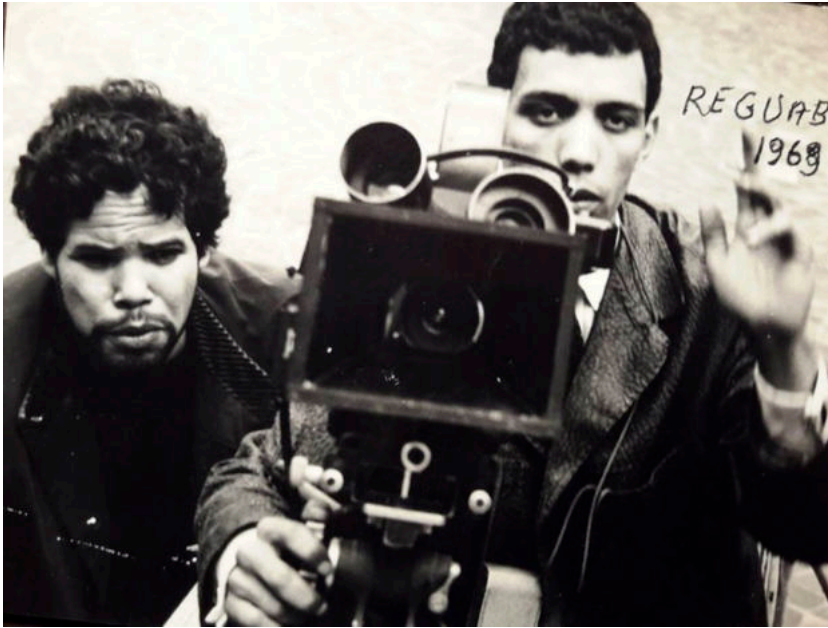
AVANT LE DÉCLIN DU JOUR, ALI ESSAFI

CONTRE LA MÉMOIRE PLOMBÉE

Si dans l'euphorie de l'Indépendance des cinéastes comme Derkaoui se voulaient prophètes d'un *cinéma à venir*, un demi-siècle plus tard Ali Essafi choisit quant à lui de se (re)tourner vers ses débuts. Ainsi, *Avant le déclin du jour* (2020) prolonge et amplifie *Wanted* (2011), court-métrage déjà consacré à la mémoire occultée des « années de plomb » marocaines. Remontant les archives rescapées de l'époque, le réalisateur entend brosser le difficile portrait du début des années 70, où la répression du pouvoir d'Hassan II se durcit.

écrit par [Marcos Nunez](#)

Fil rouge fragile de cette excavation, le témoignage du militant Abdelaziz Tribak permet de tisser ensemble les traces de sa clandestinité et les productions artistiques de l'époque. C'est là l'occasion d'une fine trouvaille de montage : les déambulations quotidiennes d'Abdelaziz dans la ville, du fait de sa fausse identité,



← *Avant le déclin du jour* (2022),
Ali Essafi

sont successivement prises en charge par différents personnages et scènes de films marocains de l'époque. Le patrimoine culturel sauvé permet de pallier les absences d'une mémoire personnelle : en retour, une histoire individuelle trouve à incarner un traumatisme national.

Pourtant, *Avant le déclin du jour* n'a pas la quiétude nostalgique des albums de famille que l'on fait tranquillement défiler le dimanche. Une urgence, une tension se dégagent de chacune de ses trouvailles : loin de la simple contemplation, il est une course contre la montre entre les étagères rouillées et les bobines de pellicules vinaigrées. Essafi s'attache à montrer la fragile matérialité des archives restantes : les photographies abîmées, souvent annotées, mais aussi les lieux de conservation, dont l'état déplorable laisse deviner tout ce qui a déjà été perdu. Dans l'archive se rejoue *au présent* la lutte d'hier : si la clandestinité exigeait alors une absence d'images, poursuivre le combat passe aujourd'hui par leur (re)découverte et exposition.



SOFTIE, SAM SOKO

DAVID CONTRE GOLIATH

« Softie », le titre du film, est aussi le surnom du photographe militant et futur candidat-député kényan Boniface Mwangi. Sam Soko en compose un portrait à double facettes, en friction constante, la construction de sa figure politique et médiatique répondant à son rôle de père de famille. Le film confère d'ailleurs une véritable place à Njeri Mwangi, qui se situe précisément à la frontière de ces deux dimensions et donne un éclairage intéressant sur l'ingrate (et ici particulièrement dangereuse) situation de « femme de ... ». Au fil de la campagne électorale, Boniface et Njeri se renvoient la balle des dilemmes moraux et des personnages qu'ils refusent de devenir : ni martyr absent pour sa famille, ni résigné à rentrer dans le rang ; ni femme de l'ombre, ni épouse autoritaire. Cette tâche est sans doute d'autant plus difficile que leurs rôles ont déjà beaucoup été mâchés par la fiction : le combat de « Softie » (« mauviette ») contre son louche concurrent Jaguar (invraisemblable nom de méchant hollywoodien) s'apparente à un véritable combat de David contre

écrit par [Circé Faure](#)

Goliath qui fleure bon le classicisme américain, et la narration s'en ressent.

Vers la fin, la scène où Boniface explique à ses enfants que sa défaite aux élections est tout de même une victoire parce qu'il a réussi à faire bouger politiquement son pays convoque des motifs caractéristiques d'un grand nombre de dénouements classiques. Ces motifs participent de la documentation d'une mythologie intime partagée avec les protagonistes, qui se mêle à des informations très précises sur le contexte kényan, la corruption généralisée, la censure, la répression armée des manifestations et les nombreux assassinats politiques, le film remontant jusqu'à la colonisation britannique pour expliquer le fléau du tribalisme. Certaines séquences de *Softie* sont d'ailleurs si choquantes qu'elles paraissent presque invraisemblables, du moins pour un œil européen : ainsi des photographies des manifestants mutilés de Boniface Mwangi, ou encore d'une scène où l'armée ouvre le feu sans crier gare, alors qu'il participe à une manifestation légale avec une poignée de militants ... et son gilet pare-balle. Manière de se rendre compte à quel point le hors-champ médiatique peut dépasser la fiction.



← *Softie* (2022), de Sam Soko



ENTRETIENS

JOANA PIMENTA ET ADIRLEY QUEIRÓS : DRY GROUND BURNING

PÉTROLEUSES

Chitara et sa demi-soeur Leia vivent à Ceilândia, dans la périphérie de Brasília. Toutes deux exploitent une raffinerie de pétrole clandestine dont elles vendent le produit à prix réduit aux motards du coin. *Dry Ground Burning (Mato seco em chamas)* est un documentaire sur cette sororie qui dépasse Chitara et Leia pour intégrer toutes les femmes de la favela de Sol Nascente. C'est dans une relation intime avec ces actrices non professionnelles que Joana Pimenta et Adirley Queirós ont écrit cette fiction très particulière, née de leur expérience de la vie à Ceilândia et de sa mythologie composite, autant alimentée par le cinéma de genre que par la légende vivante qu'incarne Chitara dans la favela. Prenant acte des mutations politiques qui secouent le Brésil pendant sa longue maturation, le film apporte un contrechamp cathartique à l'ascension de Bolsonaro : le désossement d'un fourgon de police et une campagne électorale imaginaire marquent la revanche de ces femmes qui vivent dans l'ombre des grands centres urbains. Grâce au cinéma, elles s'emparent du lieu où elles ont grandi et nous en livrent une autre histoire, qui commence par un grand fracas de moteurs dans la nuit. Lauréats du Grand Prix Cinéma du Réel, Joana Pimenta et Adirley Queirós nous racontent cette aventure.

↑
Dry Ground Burning (2022), Joana Pimenta et Adirley Queirós

Propos recueillis et traduits du portugais par [Circé Faure](#), [Gaspard Labastie](#) et [Tristan Chiffolleau](#)



Débordements : Pourriez-vous nous parler de la genèse du film ?

Joana Pimenta : L'idée nous est venue après la découverte de Libra en 2010, un gisement de pétrole brésilien en eaux profondes, l'un des plus importants au monde. Ce pétrole va de Paulinha jusqu'à Brasília à travers un oléoduc qui passe en-dessous de Sol Nascente, où a été tourné le film. À cette époque, le pétrole était encore nationalisé et 75% des royalties revenaient à l'éducation, la culture et la santé. On se posait alors la question suivante : en supposant que des citoyens lambdas puissent aller chercher ce pétrole sous terre, se l'approprier directement, quelle économie parallèle pourrait émerger ? Ce devait être un film d'action, un film d'aventure. Mais ensuite on a assisté à l'ascension de Bolsonaro, dont le gouvernement a complètement privatisé le pétrole. Le Brésil a commencé à le vendre à des conglomérats internationaux pour trois fois rien, et a perdu beaucoup de ses réserves. Donc quand le tournage a commencé, notre idée de départ était déjà anachronique, on était entrés dans une réalité complètement différente. Il a fallu repenser ce que voudrait dire voler, s'approprier le pétrole aujourd'hui.

D : Vous avez dit vouloir re-penser le pétrole, non plus depuis le centre, mais depuis les marges, les périphéries.

Adirley Queirós : Historiquement, la question du pétrole a toujours été prégnante au Brésil. Sous le gouvernement de Getúlio Vargas, dans les années 1940-1950, il y avait ce slogan très célèbre : « *O petróleo é nosso* », « Le pétrole est à nous ». C'est son gouvernement qui a nationalisé le pétrole. Le point de départ de notre film, c'est de penser : si le pétrole était approprié par les périphéries, si elles le puisaient directement sous terre, ne serait-il pas « à nous » dans un sens totalement différent ? C'est une nationalisation radicale qu'on a voulu imaginer. Il existe une formule de *slang* au Brésil, une sorte de variation sur ce slogan de Vargas, qui dit « *o petróleo é nos* », « le pétrole, c'est nous ». On parle donc de deux choses : d'une part, de la question historique de la nationalisation du pétrole, d'autre part, des périphéries qui appellent une grammaire, un langage, un imaginaire nouveau au cinéma.

D : À ce propos, on peut dire que le film déploie une forme de fiction très singulière, avec une dimension documentaire qui rencontre les codes du film de genre, du western, etc.

A.Q. : À l'origine on voulait faire un *Mad Max*. Évidemment, cela demandait un mode de production qui excède nos possibilités

financières. On travaille généralement avec 4 ou 6 personnes, tout ce qu'on fait est très artisanal. Cependant, ces codes du cinéma de genre sont importants pour nous, ils ont à voir avec notre vécu de cinéphiles : ce qu'on regardait quand on était jeunes, c'était surtout des westerns et des films de kung-fu. On voulait que notre film soit tissé de ces références-là, d'autant qu'on pense qu'elles dialoguent avec la situation politique du Brésil. Mais ça n'a pas été facile : le processus de réalisation a été très long, il s'est étendu sur deux ou trois ans. Donc pour que les actrices entrent dans le film, il a fallu une sorte d'acte de foi. Dites-vous que nous n'avions pas de scénario, pas de script... Tout s'est créé dans la cohabitation avec ces femmes, à qui on a proposé des personnages qu'elles devaient vivre et pas seulement jouer. On leur a fait incarner des personnages de fiction, mais l'idée était de les filmer comme des ethnographes.

D : La présentation du festival mentionnait un air de famille avec le travail de Pedro Costa. A-t-il été une influence pour vous ?

J.P. : C'est quelqu'un qu'on admire beaucoup comme cinéaste, mais je ne sais pas si on se rejoint vraiment en termes de procédés d'écriture ou de tournage. S'il y a un point de rencontre entre nous, c'est peut-être dans l'idée que la radicalisation du langage cinématographique appartient aussi aux périphéries. C'est-à-dire qu'il ne faut plus penser que le langage du cinéma est l'apanage du centre, des classes sociales aisées, alors que les marges et les déshérités devraient toujours être approchés à la caméra portée, avec les codes du « cinéma vérité ». On ne veut pas répondre aux attentes du public sur ce que doit être une représentation de ces lieux et de ces populations par le cinéma.

A.Q. : Encore une fois, les codes dont on se sent proche sont ceux du cinéma américain. Comme le dit Joana, être comparé à Pedro Costa est une fierté parce que c'est un cinéaste merveilleux, mais je ne crois pas que ce qu'on fait ressemble vraiment à son travail.

D : On a l'impression que cette frontière poreuse entre le documentaire et la fiction se cristallise dans le personnage charismatique de Chitara : est-ce qu'on pourrait dire que vous avez cherché à explorer un mythe, celui de la reine de la favela ?

A.Q. : Le personnage de Chitara est surtout inspiré de *ThunderCats* [NDLR : série d'animation américaine diffusée dans les années 80, qui met en scène la lutte entre les ThunderCats, félins humanoïdes, et les Mutants, race de monstres diaboliques]. En effet, c'est le personnage central, c'est avec elle qu'on entre dans le film ; mais, plus qu'une héroïne, on tenait à construire un collectif héroïque. Je viens de Ceilândia, j'y ai vécu 48 ans, alors sur un plan personnel, ça m'intéressait de voir comment ces personnes qu'on croise dans la rue pouvaient prendre une dimension héroïque. Ce collectif interroge les représentations de genre : traditionnellement, les périphéries sont marquées par une occupation de l'espace très masculine. Cela se double de la question de l'âge : le groupe est constitué de femmes qui ont plus de trente ans. La question pour nous c'était de savoir comment faire en sorte qu'elles prennent le pouvoir, comment faire advenir l'*empowerment*. C'est là que le cinéma leur dit : vous pouvez tout faire. Vous pouvez avoir des armes, faire de la politique, absolument tout ce que vous voulez. C'est avec cet outil qu'on donne naissance à des héroïnes de périphérie.

J.P. : Cette question de la tranche d'âge m'importe beaucoup. Si vous vous promenez à Ceilândia aujourd'hui, les femmes sont plus jeunes que celles qu'on voit dans le film, ce sont des jeunes filles qui ont dix-huit ans ou la vingtaine. Ça n'est pas indifférent, d'une génération à l'autre tout change : le corps, l'allure, la démarche... On voulait travailler avec des femmes appartenant à cette génération qui



a fait beaucoup d'allers-retours entre la prison et la rue. Elles ont cette mémoire inscrite dans leur corps, et elles dégagent une forme de mélancolie. Elles ne font pas partie de ces jeunes débordants d'énergie qui occupent la rue aujourd'hui. C'est aussi parce qu'elles ont cet âge que leurs dialogues peuvent faire émerger certaines mémoires, des récits que seules des femmes de leur génération peuvent transmettre. Si on avait fait un film au présent avec des jeunes gens d'aujourd'hui, ça aurait été complètement différent. De même que la question de la nationalisation du pétrole qu'on évoquait plus tôt était déjà anachronique lorsqu'on a commencé à tourner, de même l'occupation de la rue que l'on montre est devenue obsolète.

A.Q. : Cette question de la représentation est très profonde, cela ne relève pas que du clin d'œil. L'imagerie qui domine à la périphérie vient plutôt de la culture de masse, des dessins animés. C'est un héritage qu'on voulait revendiquer contre l'univers qu'a en tête une certaine gauche, qui idéalise la périphérie et sa sociabilité. Ce tournage était donc une immersion dans un univers très contradictoire, qu'on ne voulait pas réduire à un message univoque, à un slogan. Les slogans progressistes brésiliens, à mon avis, sont partiellement responsables de l'ascension de Bolsonaro, de la déroute que connaît le pays. En réalité, l'univers périphérique est très riche, très varié, or le cinéma brésilien a une fâcheuse tendance à le réduire à quelque chose de très manichéen. On voulait faire violence à ce schéma là.

J.P. : Oui, c'est aussi l'enjeu de ces scènes qui se déroulent dans une église évangélique. C'est un sujet auquel le cinéma brésilien ne touche quasiment jamais, parce que quand on est progressiste, on part du principe qu'on sait déjà ce qu'on va trouver dans ces endroits là. On a essayé de ne pas faire ça.

D : Vous avez souligné le rôle central de Chitara dans la création du film. Paradoxalement, on a eu le sentiment qu'on ne la voyait pas tellement à l'écran. Est-ce un choix de sa part ?

J.P. : C'est une très bonne question. Chitara est une sorte de chaînon, elle fait le lien entre toutes les femmes autour d'elle. Elle incarne une légende, un modèle que les autres s'approprient. Même si on ne la voit pas tant que ça, c'est avec Chitara qu'on a travaillé le plus longtemps. Un jour on a regardé ensemble *Apocalypse Now* et le *making-of*. Après un an de travail commun, devant ce film elle nous a dit : « j'ai compris ce que vous voulez... Il faut se perdre dans la transe du jeu : vous montez la caméra, la lumière, mais ensuite c'est à moi de m'emparer de tout ça ». Ça a été une sorte de révélation, qui s'est faite par le biais de ces visionnages.



D : On a parlé des références cinématographiques qui inscrivent les femmes de la périphérie dans un univers de fiction : vous avez mentionné *Mad Max*, on a aussi pensé à *l'Equipée sauvage* (1953), mais il y en a sans doute d'autres ?

A.Q. : Une influence importante pour moi c'est Rogério Sganzerla, qui appartient au mouvement du « cinéma marginal ». Je pense notamment à son film *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), ou encore à *Bang Bang* (1971) de Andrea Tonacci. Ils s'inscrivent dans ce cinéma des années 70 qui intervient après le *cinema novo*, en réaction contre lui. Ils construisent des fictions avec très peu de moyens, mais beaucoup de temps, comme ça s'est fait pour *Mato seco em chamas*. L'idée que la fiction doit être directement en conversation avec la politique nous vient peut-être de ce mouvement. Mais il n'y a pas que le cinéma qui nourrit notre travail, il y a aussi la littérature. Je pense à Ernesto Sabato, un écrivain argentin chez lequel on trouve l'idée que le rêve peut subvertir la réalité, ou le brésilien João Guimarães Rosa, qui n'a écrit qu'un seul roman, *Diadorim* (*Grande Sertão : Veredas*). Il y emploie le flux de conscience pour raconter ses années comme homme de main du Nordeste, dans l'environnement hostile du Sertão. Je pourrais citer aussi les *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury... Outre le cinéma et la littérature, il y a bien sûr la musique.

D : En effet, la musique, et le son de façon plus générale, jouent un rôle très important dans votre film. Dès la scène d'ouverture, le ronflement des moteurs et les coups de feu jouent avec l'imaginaire du spectateur.

J.P. : Oui, le travail sur le son est primordial. On a pensé la présence du pétrole beaucoup plus en termes de son que d'image. Il y a une forme de légende autour du pétrole, qui dit que lorsqu'on trouve un gisement, c'est le bruit qui doit le révéler et réveiller toute la cité. Cette dimension légendaire passe donc beaucoup plus par l'ouïe que par la vue. Et puis notre film est très musical, avec le groupe qui

joue, les fêtes... C'est quasiment une comédie musicale, et pourtant ce n'est pas du tout un genre que j'affectionne (*rires*).

A.Q. : On propose aussi une forme d'absurde, l'absurde comme force capable d'engendrer une réalité politique. Pour y arriver, le plus important c'est le son. Il vient toujours avant l'image, comme s'il l'annonçait. Et il ne fallait pas que ce soit le son « bon goût » brésilien, la musique noble, ça devait être la musique qu'on écoute pour boire et danser dans les périphéries. Les gens qu'on filme adorent les motards, le bruit... On parlait plus tôt de la cinéphilie américaine qui imprègne notre film : c'est aussi la leur, et c'était sensible pendant le tournage. Vous avez sûrement en tête ces scènes dans les vieux westerns où on voit des Indiens qui arrivent comme une force tellurique qui submerge les cow-boys : c'est le même déchaînement d'énergie qu'on retrouvait quand on disait « action ».

D : Il y a une scène où apparaissent des photos en noir et blanc de Leia et Chitara, avant qu'une *voix-off* ne légende ces clichés. On comprend qu'il s'agit de documents judiciaires. Quel est le rôle de ces images ?

A.Q. : À ce moment là, on est dans le réel : Leia est réellement arrêtée. On avait pas encore tourné la fin, le film aurait pu se terminer là. Les accusations contre elles étaient très fragiles, ce qui n'avait pas d'importance puisque la police avait affaire à quelqu'un de pauvre, ayant donc peu de moyen de se défendre. Les photos sont là pour transformer ces femmes des périphéries, victimes de ce genre d'abus, en icônes. Il s'agit de transformer Leia en Jeanne d'Arc, en quelque sorte. À la fin du visionnage, le spectateur a assisté à une forme de martyre, à une hagiographie. Après avoir vu le film, Leia m'a dit : « dans trente ans, quand j'aurai des petits-enfants, ils verront ça et diront que j'étais une grande femme ». C'est exactement ce qu'on voulait ! Quand Leia a été arrêtée, beaucoup de gens nous ont dit qu'il fallait qu'on stoppe le projet. Or pour nous c'était hors de question, le film devait continuer avec Leia comme héroïne, elle devait gagner. C'est intimement lié à l'idée qu'on se fait de la fonction du cinéma : il doit inverser la version de l'histoire que nous donne la réalité. ■

DAVID EASTEAL : THE PLAINS

MAÏEUTIQUE LE LONG DU PÉRIPH'

Premier long-métrage de David Easteal, *The Plains* est un pari formel. À l'intérieur d'une voiture, la caméra ne quitte jamais la banquette arrière, le spectateur assistant en huis-clos aux discussions entre le conducteur, Andrew, et son passager, collègue de travail qui n'est autre que le cinéaste lui-même, David. Le temps de ce co-voiturage, la voiture

propos recueillis et traduits de l'anglais par **Thomas Bingham**

devient une antichambre, un espace-tampon entre deux espaces maintenus hors-champ : le travail et le domicile. Easteal cultive un art de l'intervalle s'articulant autour de la parole. Jamais la voiture n'a autant semblé propice aux bavardages. Les deux hommes discutent et se dévoilent petit à petit, entraînés dans une maïeutique véhiculée. L'image fixe et le rituel des mouvements pendulaires confèrent à cet espace transitoire une constance propice à la rencontre et la découverte de l'autre. Easteal réinvestit gracieusement en pensées et en discussions le temps mort des transports.



Débordements : Quel a été le point de départ de ta relation avec Andrew ?

David Easteal : Nous travaillions ensemble dans la banlieue de Melbourne. Quand je suis arrivé, cela faisait déjà un bon nombre d'années qu'il travaillait dans un centre juridique qui propose des commis d'office. On a fini par se rendre compte que nous étions presque voisins, proches du centre de Melbourne. Je prenais les trains de banlieue pour rentrer, jusqu'à ce qu'il me propose de m'y conduire. Notre amitié s'est surtout construite pendant cette année où nous travaillions ensemble.

Toutefois, le film ne se concentre pas seulement sur cette période de nos vies, mais aussi sur des moments plus récents. Je voulais réaliser un film sur la vie d'un homme à la cinquantaine bien installée, proche de la retraite. Quand j'ai connu Andrew, sa mère venait de mourir, son père était déjà décédé et cela l'avait profondément marqué. Je voulais vraiment revenir sur ce moment et j'ai commencé à écrire un scénario assez « classique », mais c'était sans intérêt. Puis je me suis dit : « J'ai connu Andrew dans une voiture, c'est peut-être une bonne occasion pour un film prenant place dans une voiture ». Je trouve qu'il y a quelque chose de très cinématographique dans cet espace.

D. : En effet, tu sembles avoir développé une relation très intime avec lui. J'ai parfois pensé qu'il y avait une forme d'autonomie de sa part dans le processus de création. Beaucoup de plans le montrent seul dans sa voiture. Prenait-il en charge tout le dispositif ou étais-tu derrière à le guider, lui dire où aller ?

D.E. : Je trouve cela fascinant le nombre de gens qui pensent qu'il y avait une caméra installée dans sa voiture, qui filmait nuit et jour pendant une année complète. Pas du tout ! C'était plutôt très construit. On ne pouvait filmer quotidiennement et on parle d'événements remontant à l'année passée. On a embauché une équipe et chaque mois on décidait arbitrairement de deux jours de

tournage. Deux pour être sûrs que si le premier se passait mal on pouvait se rattraper le lendemain. Andrew n'a jamais été seul dans la voiture. Kiarostami a employé ce dispositif, mais de mon côté nous n'utilisons pas des caméras passe-partout. Quand Andrew apparaissait seul à l'écran, j'enregistrais le son. Je n'ai pas eu de formation professionnelle en son, mais un professionnel était là pour m'aiguiller. Donc lorsque j'étais devant avec Andrew, il y avait le chef opérateur et le technicien du son à l'arrière, et si Andrew était seul, il n'y avait que le chef opérateur et moi, qui enregistraient le son sur la banquette arrière. Toute l'équipe était présente, ce n'est clairement pas un documentaire fait à la volée (« *fly-on-the-wall* »).

Dans la conception initiale du projet, j'avais en tête une structure d'ensemble. Je voulais que le film fasse des allées et venues, surtout autour de la mort de la mère d'Andrew, car c'est ce que j'avais vécu pendant un an avec lui. Avec cette idée en arrière-plan, le tournage avançait progressivement vers ce que je voulais atteindre, même si d'autres thèmes s'y sont greffés, comme mon entrée dans la vie bien établie d'Andrew. Néanmoins, je continuais d'écrire chaque mois ce qui pouvait arriver le mois suivant, voire en anticipant plusieurs mois en avance. Le processus était continu, avec de nombreux changements.

D. : En filmant les allers et retours entre le domicile et le travail y avait-t-il cette volonté de nous emmener vers l'hypnose ? Le dispositif semble s'y prêter, ressemblant à un rituel avec à chaque fois les bruits de circulation, la radio, les appels... L'horloge est toujours figée sur la même tranche horaire...

D.E. : Bien au-delà d'être l'endroit de notre rencontre, j'étais intrigué par l'exploration de ce moment particulier de la journée, vécu comme un temps mort. On traverse la ville dans sa navette, entouré d'une multitude de semblables qui font ce même trajet travail-domicile, tout en étant séparé d'eux. C'est cette sensation, celle des transports entre le lieu de vie et celui de travail, cette sensation « d'hypnose » qui m'a guidé, pour reprendre tes mots. Je ne la pensais pas en ces termes précis, mais il est vrai que l'on a cette sensation statique dans la voiture, cet espace calme en contraste avec l'extérieur rutilant, ce mouvement perpétuel et immobile dans les bouchons. C'est un rythme propre à ce moment précis de la journée. Je voulais tourner exactement aux horaires de sortie du travail. A mon avis, cet horaire permet de percevoir les différents temps de l'année, car à Melbourne il n'y a pas de grands changements climatiques entre les saisons. Mais à cette période de la journée, sur un an, on ressent vraiment les changements lumineux des jours qui s'allongent ou rétrécissent.

D'ailleurs, sans être une pensée directrice pour mon travail, mais je crois avoir eu dans un coin de ma tête *La Sortie de l'usine* des Frères Lumière, cette image fixe et la sortie des travailleurs et travailleuses. Certes, il n'y a plus autant ce sentiment de communauté de nos jours, lorsque l'on rentre avec sa navette personnelle. Mais le processus de réalisation de ces vues m'a marqué. Je ne prétends pas être expert, mais il me semble que le jeu était simple, qu'il consistait à poser une caméra à un endroit puis à voir ce qu'il s'y passe. Il y avait beaucoup de retouches et de manipulations avant d'arriver au produit final, cependant il reste toujours la simplicité des sujets montrés, même lorsque le train entre en gare : ils arrivent à donner une dynamique visuelle forte dans un cadre fixe. Je pense avoir un mouvement inverse, j'utilise un cadre fixe, un dispositif fixe, très cinématographique à mon avis, avec seulement la lumière qui change au cours de l'année, avec un rythme et des mouvements calmes dans l'image.

Je voulais aussi explorer nos façons de faire ces trajets vers le domicile. Andrew semble être déconnecté de tout, déconnecté des gens qui l'entourent. Mais au travers de moyens de communication digitaux, il se connecte à l'extérieur, en appelant sa femme. Sa voiture, c'était cette navette où je faisais entrer d'autres éléments de sa vie et du monde, et soudainement cela me paraissait plus stimulant. On est limités à un espace, mais cet espace permet d'atteindre d'autres endroits bien au-delà. C'est un endroit qui voyage à travers temps et mémoire, voire plus.



D. : Oui, faire la navette entre son lieu de travail et son domicile est bien comme un temps mort on se déplace de façon mécanique. Mais vous le réinvestissez dans le film avec de la pensée. On vous entend parler, réfléchir sur vos vies respectives. La voiture semble se transformer en un catalyseur de pensée, et dépasse le mouvement purement mécanique de transit...

D.E. : La voiture est bien ce catalyseur, néanmoins je pense qu'avoir un passager est devenu nécessaire pour lancer ces réflexions. Le film aurait été sensiblement différent sans passager, avec seulement Andrew avec sa femme et sa mère au téléphone pendant un an (chose que j'ai initialement envisagée). Beaucoup l'on dit avant moi, mais la façon dont les personnes interagissent dans une voiture est assez unique. Elle amène une intimité, dans la mesure où l'on ne regarde pas son interlocuteur. On peut se risquer à aborder des sujets très personnels avec un sentiment de sécurité plus grand qu'en face à face. La capacité à communiquer tout en regardant vers l'avant crée un mécanisme permettant l'accès à ces zones plus intime et réfléchies, je pense. Peut-être bien qu'il abandonne sa conscience de soi...

D. : Toutefois, il y a toujours cette recherche d'un dialogue avec l'extérieur, qui entre en correspondance avec l'intérieur. La démence et l'amnésie de la mère, résonne étrangement avec la position du conducteur dans sa navette (*commuter*). J'avais lu à propos d'une expérience cognitive qui montrait que lors d'actions répétitives (et bien sûr lors des mouvements pendulaires) on oublie nos actions. Je sais qu'il m'est parfois arrivé de prendre le métro pour rentrer chez moi et d'avoir l'impression de m'être téléporté, alors que je sais pertinemment avoir emprunté les transports en commun ! Sachant cela, je trouve intrigant ce rapport avec sa mère réellement atteinte d'amnésie clinique.

D.E. : J'aime beaucoup ce lien ! Car en vérité je n'avais pas du tout pensé à ce que tu viens de m'apprendre. J'ai un souvenir qui remonte après t'avoir écouté : quand j'ai montré le film à Andrew, il avait oublié beaucoup de moments... Peut-être qu'il n'était pas conscient d'avoir réfléchi à certaines choses mais je pense qu'avoir installé la caméra pour qu'il ne puisse pas la voir, lui a permis de parler sans penser. Au cours de longues prises, je pouvais parfois discerner ses moments de retenue – pas sûr que tout le monde y arrive, mais bon je le connais assez bien maintenant. Cela arrivait plutôt au début. Ensuite il s'oubliait et on obtient d'authentiques instants d'intimité. Le rapport que tu dessines est intéressant. Quand je lui ai montré la scène où il parle de la démence de sa mère, expliquant comment il doit lui mentir sur les visites de sa sœur pour ne pas lui rappeler son décès, Andrew ne se souvenait absolument pas d'avoir raconté cela ! Peut-être l'a-t-il dit de façon inconsciente, enfin j'espère que j'y suis arrivé...

D. : **Vers la fin, quand il parle de sa femme et de ses relations précédentes il fait tout de suite plus attention à ce qu'il dit...**

D.E. : Oui, bien sûr ! Il faut aussi remarquer que pendant toute l'élaboration du film j'étais en dialogue avec Andrew et sa femme, Cheree. Cheree est très réservée. Je pense qu'elle ne voulait pas qu'on parle trop d'elle à l'écran, ça l'a pas mal préoccupée. C'était une source d'inquiétude surtout une fois qu'Andrew raccrochait. Elle ne savait pas à quoi s'attendre, même si je lui ai longuement parlé du film, je pense que c'était une forme d'anxiété naturelle... Je suis sûr qu'elle a dû prévenir Andrew de ne pas divulguer certaines choses, de l'empêcher de trop parler et c'est peut-être pour ça que parfois il semble plus faire attention à ses paroles... (*rires*).

D. : **Qu'ont-ils pensé du film ?**

D.E. : Ils n'ont pas vu la version finale. Ils ont vu la dernière version avant que je vienne à Paris pour le mixage son et la post-production. Je pense que ça a été une épreuve pour eux. Même si ce n'est pas du documentaire direct, le film aborde une tranche de leur vie assez rude, avec la mort de leurs mères respectives. Ça a été déstabilisant, mais maintenant ils sont enthousiastes. Je ne pense pas qu'Andrew imaginait un jour se retrouver en tête d'affiche ! Il s'est juste dit « OK, je pense pouvoir le faire. ». Donc avec le recul, je pense qu'ils sont assez impressionnés et fiers.

D. : **D'où est venue cette idée d'intégrer des images de drones qu'il réalise de façon amateur ? Est-ce venu, comme dans le film, d'une découverte spontanée, d'une proposition d'Andrew ou d'une idée à toi ? Car ces images déterminent le titre, c'est le moment où l'on voit réellement les grandes plaines australiennes. Et même si elles ont durée très réduite dans l'ensemble, montrer ces grands espaces ouverts donne une sensation de respiration, presque physique.**

D.E. : J'ai bien découvert les films sur la tablette d'Andrew comme dans le film, mais tout a été préparé. Comme je l'ai dit, on a eu beaucoup de discussions pour savoir ce qu'on pouvait montrer. Il y a une part d'artifice. Des vidéos existaient mais d'autres ont été créées spécifiquement pour le film (comme lorsque Cheree cueille les roses), et curieusement c'étaient les plus naturelles. Pour la scène où je les regarde sur la tablette, on avait choisi les vidéos à l'avance mais je suis content de t'entendre parler de spontanéité, car c'était le but recherché ! Plus généralement, l'intégration de ces images dans le film est arrivée au moment du montage, car je voyais l'importance de ces plaines pour Andrew. J'avais fait un premier bout-à-bout « test », et soudainement ça a ajouté une profondeur au film, d'une manière qui ne pouvait que l'embellir.

D. : Dans ton court-métrage *Monaco* on retrouve une caméra dans une voiture, mais cette fois très mobile. Elle est à l'arrière, mais ses mouvements permettent de voir le visage de chacun des passagers et du conducteur. Avec *The Plains*, as-tu essayé de rechercher et d'expérimenter de nouvelles façons de filmer une voiture ?

D.E. : Il faut savoir que je n'ai jamais eu de formation à proprement dite de réalisateur, donc tous ces films étaient vraiment des expériences pour moi. Avec les films que j'ai pu faire, j'ai toujours décidé de trouver quelque chose de nouveau. J'étais enclin à faire ce film d'une certaine façon. J'aime ce contraste entre un trajet connu et des thèmes choisis, mais dans un cadre inconnu, changeant. Quand il y a autant d'inconnu et de mouvement dans le film, c'est logique d'avoir cet espace calme, clair et défini. Explorer cette dynamique d'un intérieur statique documente mieux l'extérieur.



ARNAUD DES PAILLIÈRES : JOURNAL D'AMÉRIQUE

PIERRES PRÉCIEUSES ET PORCELAINES CASSÉES

Premier long-métrage de David Eastel, *The Plains* est un pari formel. À l'intérieur d'une voiture, la caméra ne quitte jamais la banquette arrière, le spectateur assistant en huis-clos aux discussions entre le conducteur, Andrew, et son passager, collègue de travail qui n'est autre que le cinéaste lui-même, David. Le temps de ce co-voiturage, la voiture devient une antichambre, un espace-tampon entre deux espaces maintenus hors-champ : le travail et le domicile. Eastel cultive un art de l'intervalle s'articulant autour de la parole. Jamais la voiture n'a autant semblé propice aux bavardages. Les deux hommes discutent et se dévoilent petit à petit, entraînés dans une maïeutique véhiculée. L'image fixe et le rituel des mouvements pendulaires confèrent à cet espace transitoire une constance propice à la rencontre et la découverte de l'autre. Eastel réinvestit gracieusement en pensées et en discussions le temps mort des transports.

propos recueillis par **Gaspard Labastie**

Débordements : De *Poussières d'Amérique* à *Journal d'Amérique* en passant par *Diane Wellington*, un vrai tropisme états-unien se dessine dans ce pan de votre œuvre qui emploie les images d'archives. Qu'est-ce qui vous attire dans ce pays et son histoire ?

Arnaud des Paillières : Ça excède les films d'archive : ça a commencé avec *Is Dead - Portrait incomplet de Gertrude Stein* (1999), mais ça travaille également *Disneyland mon vieux pays natal* (2001), qui est une façon d'interroger l'Amérique depuis chez nous, et *Parc* (2007), adapté d'un roman de John Cheever sur la *suburbia*. J'ai un truc avec l'Amérique, c'est sûr. C'est un horizon mythologique pour



ma génération : je suis né au début des années 60, et j'appartenais à une classe sociale, la bourgeoisie française, à qui on a proposé ce pays comme idéal.

Pour ce qui est des archives, je pense qu'il n'y a pas de meilleur endroit pour sonder l'intime. Mais je ne me réfère pas aux images de propagande, au sens large, œuvrant au rayonnement de la culture américaine. Je pense plutôt aux archives privées. À l'origine de *Diane Wellington* et de *Poussières d'Amérique*, il y a un travail indifférencié sur toutes sortes d'archives, puisque le fonds Prelinger comprend aussi des images institutionnelles, des films publicitaires... Par une forme de focalisation progressive qui s'est faite de *Poussières d'Amérique* à *Journal d'Amérique*, j'ai resserré mon attention sur ce qu'on appelle les films de famille, les *home movies*. Un rapport quasi direct s'est établi entre mon intime et la découverte d'un certain intime américain. Je pense que l'opération est toujours la même dans mon travail documentaire : je prends l'autre, non pas pour lutter contre son envahissement, mais au contraire, pour le laisser venir en moi. Je ne sais pas si cela dépend du fait que je suis cinéaste, mais j'ai une défiance extrême vis-à-vis de mes propres archives : je ne fais pas beaucoup de photos de famille, je ne documente pas ma vie privée, je n'ai jamais réussi à tenir un journal...

Curieusement, ce sont les archives des autres qui me permettent d'interroger mon intime. Il ne s'agit pas pour moi de voir ce qu'il a de particulier, mais ce qu'il a de commun avec d'autres ; d'essayer de créer un lien avec chaque spectateur de façon à ce qu'il ne reste pas passif face à mon récit, mais reçoive quelque chose qui résonne avec son intériorité. D'où l'intérêt de la forme du texte écrit.

D : En effet, vous employez le procédé des cartons ou des intertitres là où on attendrait traditionnellement une voix-off. Vous avez expliqué que c'était une façon de ne pas surplomber les images d'archive, de ne pas leur faire obstacle...

A.P. : J'ai voulu expérimenter des allers-retours permanents entre l'extérieur et l'intérieur : l'art en général, et le cinéma en particulier, a tendance à s'occuper exclusivement de questions extérieures. Peut-être que cette question me travaille parce que mon premier

apprentissage est la littérature, grand lieu de l'articulation de l'intérieur avec l'extérieur, qui permet de se demander comment considérer un extérieur en rendant sensible qu'il est perçu par une intériorité. C'est ce que je cherche à explorer avec des formes narratives différentes : ça a commencé avec l'emploi classique de la voix-off, dans la fiction comme dans le documentaire. Ensuite, j'ai employé un certain nombre de procédés de prise de son par lesquels j'ai voulu me rapprocher le plus possible d'une voix intérieure. Finalement, je pense que ma quête a abouti avec la voix non-acoustique, la voix de lecture que chaque spectateur a dans sa tête. Beaucoup se mettent à halluciner, à entendre cette voix : ils sont nombreux à me l'avoir dit, et je trouve ça merveilleux.

Peut-être ce sentiment de forme juste vient-il du fait que j'ai commencé ce travail en ne pensant pas faire un film, mais en me disant que j'allais tenir un journal et qu'on verrait bien ce qu'il en adviendrait par la suite. Ça n'arrive à peu près jamais au cinéma, qu'on ait cette possibilité là, qu'on puisse entreprendre un travail sans garantie d'exploitation commerciale : c'est possible en littérature, en peinture, mais pas au cinéma. Je n'ai jamais réalisé un film avec des procédés aussi purement intuitifs que ceux-là. On peut vraiment parler d'un film improvisé. Je suis très heureux de cette expérience, car je pense que l'exigence de devoir réussir un film est souvent une manière de se décourager de partir à l'aventure. Or ce sont les films les plus aventureux qui me font vivre les expériences les plus uniques, pas forcément les chef-d'œuvres.

D : Avez-vous parfois envisagé de radicaliser encore le procédé, de réaliser un film de montage d'archive pur où, dans cette volonté de laisser parler les images, vous ne proposeriez aucune narration ?

A.P. : Non, je n'y ai pas pensé. Je ne suis pas sûr que les images parlent d'elles-mêmes, d'ailleurs je pense que les images ne parlent pas du tout. En fait, j'ai une intuition concernant ces archives, qui expliquerait qu'elles n'aient pas été tellement utilisées au cinéma, c'est qu'on peut ne pas les *voir*. Une part énorme du travail que je fais, c'est de les voir. Il faut être dans un état très particulier lorsqu'on fait défiler des bobines entières de films, souvent un peu grises, pas très saturées, légèrement floues, montrant les mêmes choses (les mêmes lieux de vacances, les mêmes bébés, les mêmes chiens, les mêmes premières voitures, etc). Il faut déjà un regard pour réussir à en dégager ce que j'appelle les pierres précieuses, car elles ne se livrent pas d'elles-mêmes. C'est un travail ingrat : il m'arrive de voir un film d'une heure pour en garder trois secondes, voire de regarder une dizaine de films et de n'en rien tirer du tout. Il m'arrive aussi de garder des plans qui restent sans emploi pendant des années.

Une autre étape de mon travail a consisté à les déposer sur une *timeline* et à les faire défiler, en changeant parfois leur ordre d'apparition. À ce moment-là, j'ai bien vu qu'elles ne parlaient pas d'elles-mêmes, qu'une opération supplémentaire était nécessaire pour les mettre en valeur. Gardons l'image des pierres précieuses : prenez-en une poignée, ça ne vous fera pas grand effet. Gardez-en une et mettez la sur un écrin, alors elle sera bien plus impressionnante. C'est de là que vient l'idée de l'intertitre, qui a en fait une triple fonction : tout d'abord, il fabrique une chaîne narrative, ensuite il crée un écrin qui met chaque plan en valeur, et enfin, il permet l'émergence du silence. Quand je découvre ces plans, mon émotion tient beaucoup au silence qui les entoure, celui de l'attente, du mystère, du regard du présent sur une image du passé. Je crois que cette écriture que j'ai trouvée est celle qui rend le mieux compte de cette émotion de la découverte. Il arrive dans *Journal d'Amérique*, de façon exceptionnelle, sur le mode du contrepoint, que je brise ce rapport « un plan/un carton ».

C'est pour rompre le caractère mécanique de l'alternance, et permettre au spectateur de relâcher un peu son attention. Celle-ci est extrême puisqu'il doit à la fois regarder les images et garder en tête la construction de la phrase du narrateur. Mais je ne suis pas dans une démarche purement plastique ou contemplative avec ces images. Ce qui m'importe, c'est de créer un dialogue entre elles et ce moi fictif qui est aussi celui du spectateur. Avant de travailler sur ces *home movies*, souvent muets, j'ai travaillé sur des films qui avaient une bande-son : des films institutionnels qui instrumentalisaient les images à des fins militaires, éducatives, commerciales, etc. J'ai volontairement abandonné le son de ces films, avec le sentiment de les décoloniser, de les libérer, de leur laisser la possibilité de raconter leur histoire cachée. Mais évidemment, je les re-ventriloque, je leur ré-impose un récit avec mes intertitres. Un jour, quelqu'un démontrera peut-être tous les plans de *Journal d'Amérique* et racontera d'autres histoires avec.

D : Vous avez aussi parlé de ces images comme relevant d'un présent éternel, en insistant donc beaucoup sur l'idée que vous ne recevez pas ces archives comme du passé mais que vous vouliez les partager, avec nous spectateurs, comme du présent. Ça peut sembler paradoxal pour des images aussi marquées : d'une part, par le récit historique que vous faites, d'autre part, par le caractère très nostalgique qu'on prête souvent aux images analogiques, surtout quand elles ont autant vécu. En l'occurrence, elles ont beaucoup de défauts, des couleurs altérées, un gros grain...



A.P. : Vous voulez dire qu'une image ultra-définie, en 4k, serait plus une image du présent que ces archives ? C'est un truisme ce que je dis, on pourrait aussi bien déclarer que n'importe quel croquis de Holbein est une image du présent. Peut-être que je reçois ces archives comme du présent parce que j'appartiens à une époque pour laquelle une image en Super 8 ou en 16 mm a effectivement été une image du présent. C'est une idée que je défends depuis mon tout premier long-métrage, *Drancy Avenir* (1997), qui essayait de montrer en quoi il était nécessaire de penser l'extermination des Juifs au présent, non au passé. Le cinéma ne fait que du présent, se tourne au présent et ne fixe que du présent. Il n'y a rien de plus mensonger et à

côté de la plaque qu'un cinéma qui essaye de faire « passé » avec un certain nombre d'artifices, que ce soit le noir et blanc de *La liste de Schindler* (1993) ou des images sépia, parmi tant d'autres procédés académiques qui varient selon les époques.

Par ailleurs, ce qui fait que je choisis d'extraire un plan parmi la masse de tous les films d'archive que je regarde, ce n'est pas son caractère extraordinaire ou original, c'est la *reconnaissance*. Cela veut dire que de près ou de loin, mon expérience de vie a quelque chose en commun avec ce plan. Depuis vingt ans que je fais ce travail sur les images d'archive — et j'imagine que les historiens qui travaillent sur des archives écrites peuvent éprouver la même chose — il m'arrive d'avoir l'impression d'avoir vraiment vécu des fragments de la vie des autres, et c'est peut-être la raison pour laquelle je les restitue de cette façon là. Je ne crois pas que ce soit aussi vrai dans *Poussières d'Amérique*, qui relève plutôt d'un regard posé sur ces images, alors que dans *Journal d'Amérique*, je me suis mis à les vivre beaucoup plus de l'intérieur. Je me retrouve un peu dans la position des *Replicants* de *Blade Runner* (1982), à qui on a implanté des souvenirs tout à fait artificiels, dont ils sont pourtant persuadés que ce sont les leurs.

D : Est-ce que vous envisagez de réaliser un nouveau film d'archive, toujours depuis le fond Prelinger ?

A.P. : Je ne m'y suis pas remis depuis *Journal d'Amérique*, mais avec mon producteur Michel Klein, on s'est dit que ce serait le travail d'une vie. Cet été je dois tourner une fiction, mais il est tout à fait possible que je m'y remette entre deux ou trois films plus conventionnels. C'est comme un atelier personnel, avec mon banc de montage à demeure et mes images dans plusieurs disques durs. Ce que j'ai auguré, c'est le début d'un journal que je vais reprendre, pas forcément dans la perspective de faire un film, de même qu'à l'origine *Journal d'Amérique* ne devait pas en être un. C'est un chantier d'expérimentation, un carnet d'esquisses où j'expérimente des formes, quelque chose qui tenterait de montrer au spectateur comment je travaille. Moi-même, en tant que lecteur, spectateur, amateur de peinture, ça m'intéresse beaucoup de voir les artistes au travail. D'ailleurs, je ne fais pas de différence entre une œuvre aboutie et les documents de travail d'un artiste. Par exemple, en CD on peut trouver des répétitions de grands chefs d'orchestre, et je les écoute au même titre que leurs autres œuvres : elles ont une valeur musicale et pas uniquement documentaire. Je pense notamment aux répétitions de Bruno Walter ou de Furtwängler.

D : Au générique vous citez un certain nombre d'auteurs qui ont « involontairement » contribué au film. Est-ce que vous pourriez parler de la façon dont leurs pensées infusent votre écriture, comment Benjamin ou Adorno viennent trouver une place dans ce que vous avez par ailleurs décrit comme un des films les plus intuitifs de votre carrière de cinéaste ?

A.P. : Intuition ne veut pas dire sans influence, sans matière préalable. J'ai appelé à la rescousse le souvenir de certaines histoires, de certains textes, de certaines phrases qui flottent en moi et m'aident à voir ces images. Je crois que je fais partie de ces artistes qui ont besoin de contraintes formelles pour trouver leur liberté. Si je pars de rien et qu'on me donne carte blanche, c'est l'angoisse totale. Partir d'éléments qui existent déjà, c'est une écologie, je le crois vraiment. Puisque c'est là, pourquoi s'embêter à fabriquer quelque chose qui sera probablement moins bien ? J'ai toujours dit que j'étais comme un assembleur. J'assemble aussi bien des musiques que des textes que des images. Je ne suis pas un écrivain, pas un opérateur, et je suis donc incapable de créer moi-même des éléments de la qualité de ceux que je trouve. En revanche, je suis un grand amateur : ces objets, je les aime d'un très grand

amour, et je les aime bien. Je connais en chacun d'eux quelque chose que moi seul connais. Ce qui existe est plus intéressant que ce qui pourrait exister, je suis très matérialiste de ce point de vue là. Je pense aussi que ce qui existe depuis longtemps est plus solide. Je vais vous citer une belle phrase de Jules Renard qui pourrait résumer cette entreprise : « la porcelaine cassée dure plus que la porcelaine intacte ». Je fabrique mes films avec de la porcelaine cassée.



CARL ELSAESSER : HOME WHEN YOU RETURN

EXHUMER

La fiction continue de semer le trouble dans le documentaire, l'emmenant cette fois-ci du côté du mélodrame. Associant des extraits des mélodrames d'une réalisatrice amateur (Joan D. Baldwin) et les objets de sa grand-mère défunte, Carl Elsaesser provoque dans *Home When You Return* la rencontre entre deux femmes sans autre lien que celui d'avoir vécu dans les années 1950. Elsaesser reprend les images de Baldwin en les manipulant : les visages disparaissent, les noms sont floutés, les images détournées. Une histoire liant les deux personnages s'invente au fur et à mesure : d'un côté le portrait d'une matrone, de l'autre la réhabilitation d'une réalisatrice oubliée. L'association de ces deux récits établit un équilibre fin où chacun influence l'autre comme dans un système de vases communicants : progressivement les identités se brouillent, reconstituées dans un même personnage. La rencontre de ces trajectoires singulières où chacune se fond et se confond dans une esthétique mélodramatique refusant toute présence masculine offre un aperçu fragmentaire de la vie de femmes dans les années 1950. La toile des relations ne se complexifie pas avec des associations impossibles précédant la réunion de tous : petit à petit elle se délite et dissout le multiple dans une cartographie à personnage unique (couper). Prenant à rebours l'esthétique et les codes mélodramatiques, le film compose astucieusement entre images d'archives et souvenirs personnels, sans jamais tomber dans le pur hommage ou le journal intime.

propos recueillis par **Thomas Bingham**

Débordements : Votre film provoque la rencontre entre deux histoires de femmes qui n'auraient jamais pu se rencontrer. D'un côté il y a les archives retrouvées d'une réalisatrice tombée dans l'oubli et de l'autre celle de votre grand-mère. Quelle importance ont pour vous ces archives et pourquoi les associer à votre histoire personnelle ?

Carl Elsaesser : La *North East Historic Film Association* dans le Maine organisait une rétrospective centrée autour des films de réalisatrices amateurs de leur collection. C'est là que j'ai découvert les films de Joan D. Baldwin, notamment l'introduction que je réutilise au début de mon film. Ces images et l'attitude narquoise de l'actrice m'ont beaucoup marqué et intrigué. J'ai ensuite regardé toute la filmographie de Baldwin. Elle a réalisé et écrit beaucoup de



mélodrames, uniquement avec des femmes, mais tous sont inachevés. Je voulais en faire quelque chose, et ça rentrait en écho avec le reste de mon travail visant à perturber les codes traditionnels du portrait. Je ne voulais pas seulement la citer, ç'aurait été trop simple.

Puis j'ai déménagé et ai commencé à enseigner dans une université au Minnesota, proche de la ville où habite ma grand-mère. C'était la « matriarche » de la famille, avec sept enfants. Pendant cinquante ans elle a vécu dans cette grande maison jamais rénovée, avant qu'elle ne parte en maison de retraite. Alors qu'on vidait la maison, je ressentais une forme de nostalgie et de changement au sein de la famille, ce qui me rappelait l'atmosphère des mélodrames de Joan D. Baldwin. La maison datant des années cinquante comme les films de Baldwin, l'idée de les réunir dans un même personnage a surgi...

D. : D'où le choix de flouter les visages et les noms ?

C.E. : Plusieurs raisons m'y ont conduit. Premièrement pour les désindividualiser. Il serait illusoire de penser qu'un portrait peut décrire entièrement une personne. Je suis vraiment opposé aux documentaires ou aux films qui ont cette prétention totalisante. Brouiller uniquement le visage des deux protagonistes permet aussi un jumelage, afin que l'une se projette dans l'autre. Les deux sont ainsi liées à l'image et les imaginer dans un même corps est possible. Cela fait un pont entre passé et présent. Le mélange est aussi opéré au son. La plupart des sons proviennent des films de Joan et les images montrent surtout la maison de ma grand-mère.

D. : L'écrit à l'écran s'inscrit aussi dans cette ambiguïté avec la superposition d'équivalents typographiés sur les mots manuscrits, non ?

C.E. : De façon assez triviale, l'écriture est difficile à déchiffrer. Au début je n'avais pas rajouté de texte. Mais en effectuant des recherches sur le mélodrame, je me suis rendu compte que plusieurs d'entre eux réécrivent avec des lettres typographiées les lettres manuscrites, pour rendre plus lisibles ! Je voulais vraiment que l'on puisse lire cette lettre parlant de la mère de mon grand-père. Brouiller les noms pour qu'aucun ne soit identifiable est une façon de les transposer sur ma grand-mère. La plupart des images et des artefacts montrés appartiennent à mon grand-père, mais dans le film je voulais les attribuer à ma grand-mère.

D. : L'usage de la lettre n'est pas le seul moment où le texte apparaît. Quand des images d'archives surviennent, le son est coupé et seuls les sous-titres font parler les personnages. Le texte permet avant tout de faire parler les morts.

C.E. : C'était une manière de structurer mon film en reprenant en partie celle des films de Baldwin. Dans ses archives, on n'entend jamais sa voix quand elle apparaît à l'écran, mais dès qu'elle est hors-champ on l'entend en off. L'image est séparée du son, la personne de la voix. C'est encore une façon d'éclater une conception unie et unitaire du portrait : on ne sait jamais vraiment à quoi se rapporte directement chaque élément. Mais c'est également une affaire de rythme, la lecture ralentit le film.



D. : J'ai plus l'impression qu'il s'en dégage une sensation de sérénité. Par exemple la scène d'orage : la lumière est si douce ! Cependant cette sérénité baigne dans la nostalgie et la mélancolie, avec les espaces vides, les traces sur les meubles, dues à l'usure.

C.E. : Je ne veux pas juste montrer le passé, je veux montrer ces émotions nostalgiques qui traînent et collent à la peau. Je ne souhaite pas revenir dans le temps, je veux plutôt explorer la façon dont le passé influence le présent dans une perspective plus sensorielle autour des affects.

D. : En convoquant le mélodrame et jouant entre le passé et le présent y a-t-il une façon de le réactualiser par le documentaire ?

C.E. : Je trouve le mélodrame brillant, surtout ceux de Sirk, car à ma connaissance c'est le premier genre à tisser des relations si complexes entre les personnages, puis entre le film et son spectateur. Ce qui se passe dans le scénario est totalement différent de ce que la mise en scène peut montrer, dans les couleurs, la composition. La complaisance du spectateur est nécessaire pour transmettre un message défini à partir d'éléments contradictoires, implicites et allant parfois jusqu'à l'ironie. Je voulais que cette dualité se ressente dans la structure de mon film. Par exemple, les objets sont de mon grand-père et les idées que je transpose de ma grand-mère : c'est un inversion, car on a plus tendance à fétichiser le pouvoir du patriarche que celui de la matriarche. J'utilise le langage cinématographique pour détourner le sens des choses et circuler, comme le long d'une spirale, autour du personnage de ces deux femmes, sans jamais directement les atteindre.

D. : Mais il y a toujours la recherche de traces. La maison est vide, tout semble avoir été perdu, et une démarche de détective est nécessaire pour les retrouver. Vous êtes plus un *film-seeker* qu'un *film-maker* ?

C.E. : J'aime beaucoup ! J'ai passé beaucoup de temps dans cette maison en raison des périodes de confinement. Ce grand espace vide, avec plusieurs étages me permettait de me changer les idées. Je me promenais dans la maison avec dans mon casque les dialogues et sons des films de Baldwin. Peut-être étais-je détective, seulement je ne sais pas ce que je suis censé trouver.

D. : Dans ce processus de réactualisation du passé il y a une dimension de recyclage des images, par exemple quand vous intégrez des feuilles mortes en tissu devant les images de ses films.

C.E. : Mon travail s'est toujours déployé dans des installations vidéo, des films expérimentaux, donc la reprise de matériaux existants est très courante, jusqu'à parfois flirter avec le *stockumentary*. Je me sens au carrefour entre plusieurs tendances. Mais je ne me confine pas seulement au réemploi d'images, actuellement je travaille sur un long-métrage qui ne réemploie pas d'images existantes. Je travaille seulement sous forme d'expériences, sans avoir à chaque fois un but défini. L'utilisation d'archives est seulement une technique parmi d'autres, pas un point central dans ma pratique.

D. : Il semble y avoir une façon particulière de filmer la maison américaine qui s'est imposée ces derniers temps, critique et qui s'appuie sur les images passées, la plupart du temps véhiculée par les mélodrames qui ont promu cet *American Way of Life*. Les maisons, les moquettes et les meubles sont baignés dans une lumière très douce, dans une forme de splendeur décadente, visible autant dans la troisième saison de *Twin Peaks* (2017) de Lynch que dans *Ham On Rye* (2019) de Tyler Taomina. Vos intentions sont bien différentes, mais sur ce point particulier vous vous rejoignez.



C.E. : En effet, c'est assez pertinent. Le film compose avec différentes époques, des styles d'aménagement et de construction où le temps a déposé sa marque. Ces esthétiques datées que possèdent les objets entrent en conflit les unes avec les autres. Ces mélanges temporels déforment les époques. Cette déformation est assez lynchéenne, évoquant des ruptures et des contiguïtés forcées. J'étais vraiment attiré par la déformation d'une lettre perdue de ma mère, par

le fait de la rendre complètement mélodramatique, en l'associant au montage avec un arbre secoué par le vent et une musique très dramatique. Exagérer autant permet une sincérité mais on sent que quelque chose sonne faux.

D. : Oui, la musique se fait vraiment sentir et parfois elle donne l'impression d'être une tache qui déteint sur le reste.

C.E. : Une tache, Oui ! Mon film est vraiment un « hommage raté », dans le sens où j'essaie de faire un mélodrame, mais je ne peux que le faire sonner faux en distordant le temps. Tout s'effondre et reprend forme. Associer, réécrire, restructurer, changer, c'est la façon dont je vois mon travail de cinéaste.



JESSICA JOHNSON ET RYAN ERMACORA : ANYOX

GISEMENT MÉMORIEL

Depuis *Ocean Falls* (2015), les films de Jessica Johnson et Ryan Ermacora explorent des environnements isolés qui portent encore les traces de la présence humaine. Dans leur dernier film, les sombres terrils de l'ancienne mine d'Anyox dessinent les étranges reliefs de ce territoire presque lunaire, épuisé par l'activité industrielle avant d'être complètement abandonné par les entrepreneurs du charbon. Mêlant des sources variées, images d'archives, coupures de presse et cartes géographiques, les cinéastes saisissent l'histoire voilée de ce lieu à l'abandon, de cette « ghost-town », pour en faire l'archéologie. Car Anyox est un lieu hanté par les fantômes des travailleurs qui ont creusé son sol, par l'histoire de l'exploitation des hommes et des ressources naturelles. Sans doute s'agit-il également, pour les deux cinéastes, de rappeler ces fantômes et de leur rendre voix.

propos recueillis par **Johanna Pataud** et **Jules Conchy**

D. : Quelle est l'origine de votre film ? Comment avez-vous entendu parler d'Anyox et de son exploitation minière ?

R.E. : Nous avons déjà réalisé quelques courts-métrages autour de projets d'extraction minière en Colombie Britannique. Après avoir vu notre film *Ocean Falls*, qui portait sur une ville industrielle abandonnée, un de nos amis cinéastes nous a conseillé de visiter Anyox. C'est un lieu extrêmement isolé, qui a traversé la même histoire d'un point de vue industriel et économique : les entreprises minières ont déserté l'endroit lorsque les profits sont devenus trop faibles. On a alors décidé d'y faire des repérages, pour prendre des photos et rencontrer les deux personnes qui y vivent. Pour s'y rendre c'est une vraie odyssee, il nous a fallu douze heures de route et deux heures en mer. Mais une fois arrivés, on a été frappés par ce paysage transformé par l'activité humaine, avec ces terrils d'une taille colossale. On a observé l'immense trou dans la montagne et les monticules sur la plage, qui semblent l'envers du trou, et c'est cette architecture qui nous a fascinés. Ce sont vraiment ces deux éléments visuels qui nous ont attirés.



D. : C'est donc le paysage qui vous a d'abord intrigués, mais la dimension historique de l'endroit est cruciale dans le film. Comment avez-vous découvert les archives d'Anyox ?

R.E. : Très peu de choses ont été écrites à propos d'Anyox, nous n'avons trouvé que deux livres. Le premier porte sur l'histoire du parti travailliste au Canada. L'auteur évoquait Anyox au détour d'un chapitre. À partir de là, on a suivi les notes de bas de page pour remonter jusqu'à ses sources, ce qui nous a mené aux archives. Nous voulions vraiment inclure les documents originaux dans la matière du film. Ce sont ces dossiers gouvernementaux, les coupures de journaux de gauche, et les cartes. D'un point de vue sonore, les interviews font aussi partie de ces sources directes, étant donné qu'il s'agit de témoignages de contemporains morts depuis longtemps, enregistrés dans les années 70.

D. : Le film a exigé un travail d'enquête extrêmement complexe, de l'étude des documents d'archive jusqu'aux images originales filmées sur les lieux. Vous êtes-vous réparti les tâches, l'un se livrant aux recherches pendant que l'autre travaillait sur le terrain ?

J.J. : Non, on a tout fait ensemble de A à Z. En particulier sur le terrain, où nous avons dû faire face à des conditions assez hostiles : il pleuvait souvent, le terrain est totalement dépourvu de routes et certains endroits sont difficilement praticables. Il fallait toujours y réfléchir à deux fois avant de prendre le risque de filmer, pour savoir si ça en valait la peine. En amont de chaque prise, nous faisons beaucoup de repérages et nous échangeons avec notre directeur de la photographie. En ce sens notre travail était extrêmement collaboratif. Par exemple, filmer l'arrivée de la barge nous a demandé un grand travail de préparation. Elle ne passe que deux fois par an, il était crucial d'être là au bon moment. Nous sommes arrivés sur les lieux à l'aube, et nous avons passé la journée à essayer différents angles jusqu'à trouver le bon. C'est vraiment l'échange qui nous a permis d'atteindre ce résultat.

D. : Votre film s'ouvre sur ce paysage d'une grande étrangeté, auquel les activités industrielles de la ville ont donné forme. En constatant l'impact de l'homme sur la nature, aviez-vous pour ambition de lier la dimension sociale et écologique du paysage ?

J.J. : Avec ces situations de désastres écologiques, le piège aurait été d'oublier la dimension sociale. A l'image, on a essayé d'alterner entre la dégradation environnementale du paysage et les ouvriers, qui en étaient à la fois les acteurs et les victimes. Il y avait là une tension qui nous intéressait à une échelle qui excédait le local : en Colombie Britannique, il existe tellement d'autres villes semblables à Anyox qui détruisent le milieu dans lequel elles s'ancrent... Et personne ne s'en soucie, précisément parce que ce sont des lieux complètement reculés. Même si le cas d'Anyox appartient au passé, cette dimension écologique doit se raconter au présent.

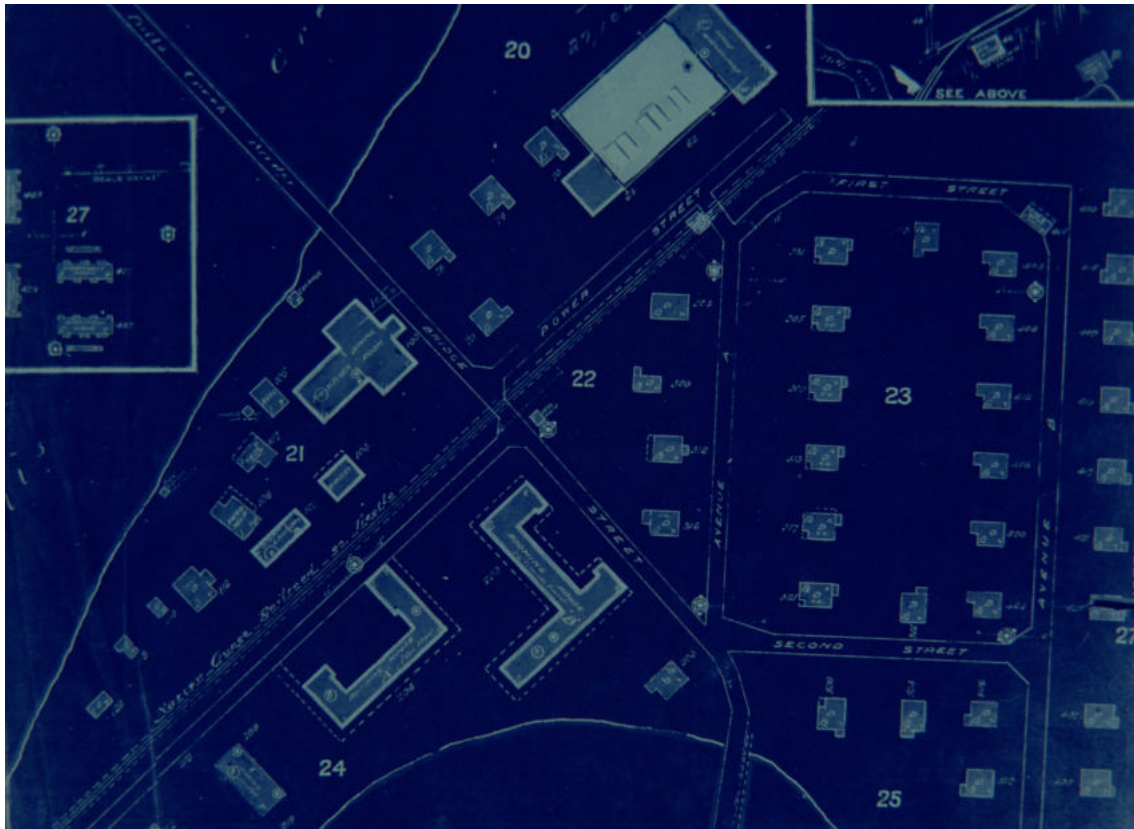
R.E. : En ce qui concerne la mise en image de la dégradation de l'environnement, on s'est en partie inspirés de la manière de filmer les paysages dans le cinéma des premiers temps. La caméra ne bouge presque jamais, à moins qu'elle ne soit accrochée à un véhicule, et on s'est attachés à conserver ces qualités formelles. Les photographies d'archives des années 20 que nous avons trouvées tentaient toujours de montrer le décor de carte postale en cachant la gravité des ravages écologiques. A l'époque, tous les arbres aux alentours d'Anyox avaient disparu à cause des émanations toxiques. Nous avons essayé de cadrer sans rien dissimuler, la beauté et la dégradation coïncident sur un même plan. Tous les lieux ne portent pas les séquelles de l'empoisonnement, mais pour certains c'est encore frappant : il y a par exemple un ancien pré où la terre est devenue orange et où plus rien ne pousse. Près d'un siècle plus tard, les produits chimiques empoisonnent toujours le sol. Nous voulions capturer la beauté de la nature mise à mal, qui se régénère difficilement, en mettant à distance les attentes esthétiques occidentales qui donnent forme à notre regard.

D. : Cette transformation du regard, vous la travaillez tout au long du film en informant le spectateur, en l'éveillant à l'histoire du lieu. Bien plus qu'un résultat figé, c'est le processus qui vous intéressait.

R.E. : Absolument, nous ne considérons pas ce film comme une sorte de synthèse qui permettrait de rassembler toutes les connaissances sur cet endroit. A vrai dire, une telle chose est impossible. Ce que nous nous efforçons de faire, c'est d'inviter le spectateur à faire la même expérience que celle que nous avons faite avant lui en découvrant Anyox. On obtient une constellation d'éléments historiques qui affectent notre perception du paysage. C'est de cette façon que notre propre regard a évolué au fil de nos recherches, par contamination. Il s'agit de faire ce chemin de manière autonome, plutôt que de proposer une compréhension holistique et érudite de la ville.

D. : D'où ce traitement de la parole, parfois elliptique et énigmatique. Les deux derniers habitants d'Anyox apparaissent presque comme des fantômes à l'écran : ils ne parlent pas et semblent vivre hors du monde.

J.J. : Oui, ce sont des gens avec lesquels nous avons vécu et passé beaucoup de temps, mais ils accordent beaucoup d'importance à leur tranquillité, ils n'avaient pas envie de se livrer face à la caméra. D'ailleurs nous non plus n'avions pas l'intention de les interviewer : ils travaillent à Anyox, mais en réalité tous deux ont de la famille dans d'autres villes de Colombie Britannique. C'était important pour nous de montrer leur travail, mais ils ne font pas réellement partie du lieu. En dehors de la péniche sur laquelle ils vivent et de leur atelier, ils n'ont jamais exploré les alentours.



D. : De la même manière, le film ne donne pas d'explications sur les sources des images d'archives. Parmi ces images, quelques-unes semblaient toutefois très mises en scène et montraient finalement les ouvriers d'une manière très peu documentaire. On pourrait presque parler d'images de propagande.

R.E. : En effet ! C'est intéressant que vous nous interrogiez sur ça, le public ne perçoit pas toujours la dimension artificielle de ces archives. C'est bien de la propagande réalisée pour le compte d'entreprises gouvernementales afin d'inciter les gens à s'installer à Anyox pour y travailler. Il y a aussi des vidéos éducatives tournées pour montrer à la jeunesse l'importance de l'extraction minière. A cette période, beaucoup d'images de ce genre ont été tournées au Canada. Il n'y avait pas encore de pratique documentaire visant à montrer les conditions de travail réelles des mineurs. Les images de propagande ont toutefois un grand intérêt : elles montrent le paysage sous l'angle de l'exploitation industrielle. On constate qu'il n'existe pas de réalité objective quand on cherche à documenter un endroit, qu'il y a toujours une part de construction qui est ici particulièrement évidente. C'est ça qui nous intéressait, parce que nous tentions de dévoiler un processus plutôt qu'une vérité figée.

D. : Le point de vue des ouvriers est totalement absent dans ces images de propagande, votre film permet peut-être de donner des pistes pour saisir ce point de vue. Avec la grande diversité de ressources que vous déployez, on sent l'émergence d'une lutte sociale qui sous-tend le discours écologiste.

R.E. : En fin de compte, ces films de propagande servaient exclusivement les intérêts de l'industrie et des firmes qui exploitaient ces travailleurs. Les tentatives de grève étaient presque systématiquement réprimées par le gouvernement. Le Canada est dépourvu de la riche tradition socialiste française, et pendant longtemps il n'y avait pas de réel engagement politique de la part des ouvriers. Aujourd'hui encore, beaucoup d'ouvriers canadiens sont de

droite, grâce au travail de sape des syndicats par le pouvoir et les médias. La conscience de classe et la lucidité par rapport à sa propre condition fait défaut. Alors nous avons choisi d'inclure ces publications de journaux de gauche qui existaient dans les années 20 et 30 et qui circulaient entre les ouvriers d'Anyox. On en trouve dans une grande variété de langues, avec beaucoup de textes croates. Ça montrait bien l'effervescence sociale qui existait en ce temps-là, et qui s'est un peu éteinte aujourd'hui.

D. : Peut-être vouliez-vous éviter de faire un film qui soit trop intentionnel, c'est-à-dire qui parte d'une opinion subjective. Pensez-vous avoir réussi à raconter cette histoire à partir de documents « source » ?

J.J. : Je pense que l'une de nos plus grandes préoccupations est l'idée que les spectateurs ne sortent pas de la salle en croyant avoir acquis une connaissance complète, mais que, une fois le film terminé, il y ait toujours ce manque et ce besoin d'en savoir plus.

R.E. : Au fur et à mesure du film, la mémoire de ce que vous avez entendu plus tôt affecte ce que vous voyez ensuite, et certaines images sur lesquelles vous vous attardez peuvent à l'inverse vous faire reconsidérer d'autres images que vous avez vues précédemment. Je pense que cette expérience peut affecter votre façon de voir les choses. Vous êtes plus disponible, plus libre de faire l'expérience du processus pour lui-même. Nous avons essayé d'éviter un dispositif dans lequel quelqu'un donne une explication très complexe, ou bien résume l'histoire à la manière d'un article Wikipédia, parce que cela détruit notre capacité à penser cette histoire par nous-mêmes. Nous avons délibérément rejeté ce genre de didactisme. Cela permet un meilleur fonctionnement de la mémoire.

J.J. : La façon dont le reportage sur la grève et celui sur Anyox sont filmés, c'était précisément le point de vue que nous ne voulions pas adopter nous-même parce qu'il s'agit clairement de documents didactiques, mais produits par le gouvernement. A ce moment dans le film, les spectateurs ont conscience que cette perspective-là n'est pas la nôtre.

D. : C'est sans doute le rôle du montage, de faire en sorte que les spectateurs aient conscience que le point de vue de l'Etat n'est pas le point de vue central, de les inviter à prendre du recul, à considérer les choses selon une autre échelle. Nous avons peu parlé de montage. Vous aviez imaginé un montage très structuré, mais vous êtes finalement allés vers quelque chose de plus fluide. Comment avez-vous trouvé cet équilibre ?

R.E. : Nous avons une structure que nous avons essayé de garder jusqu'à la fin. Elle était toujours présente mais nous avons créé des sortes de chapitres. Il en a cinq au total mais vous ne vous en rendez pas forcément compte lorsque vous regardez le film. Cela a pris du temps d'imaginer comment connecter ces différents moments. C'est aussi parce que nous avons commencé le montage puis sommes retournés filmer la péniche, avant de rajouter certaines images, dont les archives. Le montage s'est ainsi étalé sur un an. Nous avons besoin de faire des pauses, de prendre un peu de temps pour y réfléchir, parce que vous ne savez jamais si un montage fonctionne avant d'avoir vu le film entier projeté dans une salle de cinéma, et cela prend du temps de regarder le même film encore et encore. Donc nous avons une structure très générale. Mais pour construire la durée et le rythme au niveau de plans individuels, cela nous a pris une éternité. Nous avons aussi beaucoup travaillé les voix. L'entretien de l'une des premières femmes nous a par exemple demandé beaucoup

de travail puisque nous devons parfois couper au milieu de ses phrases.

J.J. : L'entretien durait 1h45 environ et il est extrêmement rapide parce qu'elle a beaucoup de choses à dire. Elle avait aussi des trous de mémoire. Elle est capable de dire quelque chose puis son contraire, et c'est intéressant de voir cette mémoire défaillante, avec tous ces souvenirs qui ne s'alignent pas nécessairement les uns avec les autres.

D. : **Enfinement, combien de temps vous a-t-il fallu pour faire le film depuis son écriture jusqu'au montage final ?**

R.E. et J.J. : Cela nous a pris trois ans et demi. Le Covid nous a nettement ralentis, mais nous avons aussi mené des recherches pour un autre projet. Mais nous voulions vraiment montrer le film dans un cinéma. Honnêtement, je crois qu'une part de nous ne voulait pas se précipiter pour le finir, parce qu'il aurait connu une première sortie en ligne. Nous nous disions : « si nous patientons un an, les gens pourraient le voir en salle ». Ce n'est pas plus mal que cela nous ait pris si longtemps !



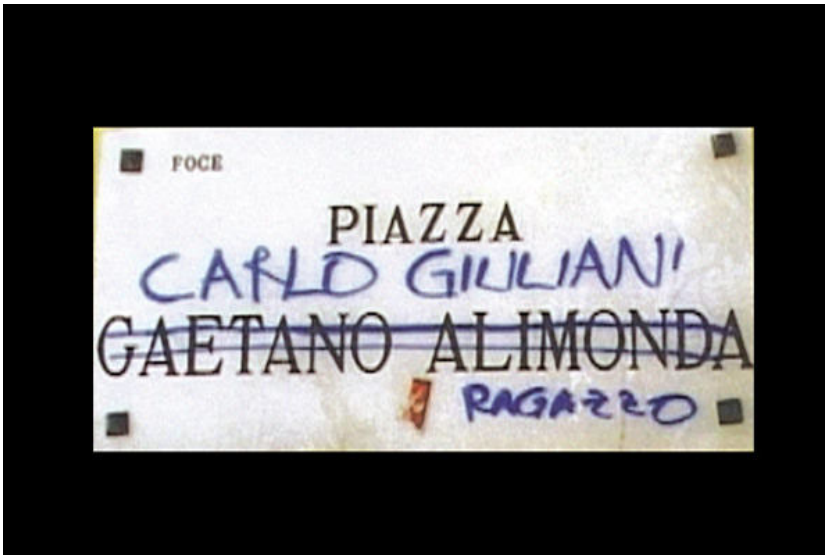
FRANCESCA COMENCINI : CARLO GIULIANI, RAGAZZO

CARLO VIVE, CARLO VIVRÀ

Présenté en ouverture de la sélection « Fronts populaires » vingt ans après sa réalisation, le film *Carlo Giuliani, Ragazzo* de Francesca Comencini entrait dans un dialogue saisissant avec notre présent, que ce soit pour les revendications anti-capitalistes et anti-conservatrices des manifestants anti-G8 de Gênes en 2002, ou pour l'enjeu médiatique et judiciaire qu'elles ont représenté. Tout commence par le chant du cœur, la lecture d'un poème de Carlo Giuliani, écrit en latin, « *Per mama* ». Puis c'est la voix du coryphée, la mère de Carlo, Haidi, filmée en un gros plan à la fois respectueux et pudique, qui nous introduit au récit de la tragédie. Le travail de montage de Francesca Comencini vient relayer et soutenir cette voix, rend non seulement visible mais aussi lisible les images des manifestations auxquelles Carlo participait le 20 juillet. Ce sont encore des voix, celles de manifestants révoltés, qui crient leur rage lors de l'assassinat de Carlo par la police. La distance que la cinéaste parvient à maintenir avec cette mort (mise hors-champ ou dépouillée de tout sensationnel par arrêts sur images) fait sans aucun doute la force lyrique et politique de son film : la colère des manifestants, tragique parce qu'impuissante, devient notre indignation. Nous avons interrogé Francesca Comencini sur les sources de sa colère, de son engagement, et sur le rôle que peut jouer le cinéma dans la construction des luttes contemporaines.

propos recueillis par Jules Conchy, Tristan Chiffolleau

Débordements : Votre film *Carlo Giuliani, Ragazzo* retrace les événements qui ont conduit à l'assassinat de Carlo Giuliani par la police lors des manifestations lors du G8 à Gênes en 2001. Ce film a été projeté au Festival Cinéma du Réel à Paris, dans une programmation qui s'appelait « Fronts populaires ». Avant de parler du film lui-même, j'aurais voulu vous interroger sur votre



propre engagement en 2001. Est-ce que vous avez participé à ces manifestations ?

Francesca Comencini : Oui, je suis partie à Gênes une semaine avant parce que j'étais intéressée non seulement par les manifestations mais surtout par le mouvement lui-même, qui se présentait comme « antimondialiste » ou « altermondialiste » et qui faisait ses premiers pas. Ce mouvement semblait me correspondre dans la mesure où il réussissait à contenir plusieurs « âmes » politiques qui, du point de vue d'une gauche plus traditionnelle, s'excluaient les unes les autres : le féminisme, l'écologie, en même temps qu'une analyse des rapports de classe socio-économiques. C'est-à-dire qu'il y avait là quelque chose que j'avais longtemps cherché et qui n'existait pas, qui d'ailleurs n'existe plus. À Gênes, c'était la première fois que je participais à ce qui s'est appelé le « *Social Forum* ». Avant les rencontres officielles entre chefs d'Etat, lors du G8, il y avait eu un énorme laboratoire artistique et politique à Gênes et c'est surtout ça qui m'avait intéressée.

D. : Et comment en êtes-vous venue à entrer en contact avec Heidi Giuliani, la mère de Carlo ? Comment a-t-elle d'abord reçu l'idée de faire un film à propos de son fils ?

F.C. : Je me suis rendue compte qu'il y avait eu une manipulation médiatique concernant la personne de Carlo Giuliani le soir même de sa mort. J'étais à Gênes, je suis rentrée dans un mauvais état parce que la journée avait été horrible, une journée de guérilla étalée sur des heures. Je faisais alors partie d'un collectif (nous étions coordonnés par Francesco Maselli (cinéaste, *ndlr*)). Je filmais seule, je n'avais pas d'opérateur avec moi, et j'avais rejoint ce groupe un peu par devoir parce que j'avais su tardivement qu'il se rendait à Gênes pour l'occasion. J'étais donc allée seule avec ma caméra Piazza Manin, qui était censée être une place extrêmement pacifique parce qu'il y avait des groupes comme Mani Tese, constitué d'écologistes totalement pacifistes. En réalité, rien ne s'est passé comme prévu, la Piazza Manin a connu la même agitation que les autres endroits. Gênes est une ville tout en descente et en montée et la Piazza Manin est située vers le haut. La géographie n'offrait pas beaucoup d'appuis stratégiques parce qu'elle s'apparente à un dédale de rues en montée, c'est un labyrinthe, et il est donc très difficile de résister en cas d'affrontement. Je crois que cette difficulté se ressent dans mon film. Les "black blocs" sont arrivés, ils ont bloqué les accès, ils ont tout cassé. La police est ensuite intervenue et a attaqué tous les manifestants.

Le soir, nous habitons chez des gens de Gènes qui étaient d'accord pour nous loger dans leurs appartements, ça avait été vraiment très bien organisé. J'ai regardé les infos à la télé avec la dame chez qui je vivais, qui était elle aussi à Piazza Manin. On entend qu'un jeune manifestant avait été tué sans rien apprendre sur lui, sans savoir qui il était, on ne connaissait même pas son nom. Très vite, on a senti qu'il y avait dans le traitement médiatique de sa mort une forme de manipulation. Il y avait quelque chose d'un ordre symbolique dans cette mort qui était présentée sous la forme d'un récit tout fait. J'ai eu tout de suite envie d'en savoir plus. Le téléphone a sonné chez mon hôte et, sitôt l'appel terminé, j'ai vu qu'elle pleurait : elle avait appris qu'il s'agissait d'un jeune garçon de Gènes du nom de Carlo Giuliani.

Il y a eu une sorte d'avalanche d'articles dans les jours suivants, qui présentaient Carlo Giuliani comme un extrémiste, un violent, un punk, un drogué, un sans-abri. Certaines choses étaient vraies, d'autres douteuses ou carrément fausses. J'ai donc très vite eu envie de faire le film, mais je ne savais pas comment. Après, à la grande conférence de presse qu'il y a eu au festival de Venise (c'était donc en septembre à l'occasion de la Mostra de Venise), on a voulu en tant que cinéastes faire une conférence de presse sur ce qui s'était passé, et témoigner. Une journaliste d'une agence de presse, l'ANSA (*Agenzia Nazionale Stampa Associata*, agence de presse très importante en Italie) a parlé et moi je lui ai dit qu'ils étaient encore plus responsables parce qu'ils sont une agence de presse. Je lui ai dit : « *C'est vous qui donnez les infos aux journaux qui, pour la plupart, se sont limités à vous consulter, et vous, vous avez dit des choses sur Carlo Giuliani qui n'étaient pas vraies* ». En plus, le père de Carlo Giuliani était présent à cette conférence. Je me suis dit : « *Je vais faire un film pour essayer de mieux comprendre* ».

Je suis partie à Porto Alegre au Brésil parce qu'il y avait une autre rencontre très importante de ce même mouvement et c'est là que j'ai connu Heidi Giuliani, qui était dans le groupe italien. C'est donc par hasard qu'on s'est rencontrées. Elle a commencé à me raconter la journée de Carlo exactement comme elle la raconte dans le film, d'une manière obsessionnelle et extrêmement précise, et c'est là que je me suis dit : « *Voilà la structure de mon film.* » Donc je lui ai dit que je voudrais faire un film là-dessus. Le film a été fait d'une manière très solitaire, en récupérant tout le montage dans un climat tendu. Il a été sélectionné à Cannes en sélection officielle hors compétition dans la catégorie documentaire avec une place importante d'un point de vue cinématographique, mais politique aussi. Et c'était au moment où tout se jouait encore, le procès pour le meurtre de Carlo Giuliani était en cours. Prise de court par cette nouvelle, à laquelle je ne m'attendais pas, j'ai appelé Heidi, je lui ai demandé de venir voir le montage très vite et de me donner son accord. Et là elle a eu comme un contrecoup, une réaction : au début, elle ne voulait plus. Après quelques jours durant lesquels elle a pris le temps qu'il lui fallait, elle a fini par accepter le film.

D : Comme vous le dites et comme le dit la mère de Carlo dans le film, vous montrez le contrechamp des images diffusées par la télévision et par les médias. Il semble donc que la télévision a présenté la mort de Carlo Giuliani de façon à ce que qu'elle ne suscite pas l'émotion ou la compassion. Est-ce que le choix d'adopter le choix du point de vue de la mère était justement une façon de faire revenir de l'émotion ?

F. C. : Pas tellement. Carlo Giuliani a été un exemple de culpabilisation de la victime que j'ai pu retrouver plusieurs fois dans ma (vieille) vie, ce qui arrive très souvent quand un meurtre, un viol ou une attaque ont une signification qui peut mettre en crise certains éléments d'un ordre social ou d'un point de vue de la société. Quand

j'ai fait le film, il y avait plusieurs enjeux. Le premier était de choisir un récit, une structure, pour éviter de faire un reportage où l'on jetterait pêle-mêle des images. Quand j'ai rencontré Heidi, j'ai pensé qu'il y avait une structure narrative qui pouvait donner une dimension universelle au film. Deuxièmement, il y avait l'enjeu de vouloir reconstituer ce qui s'était passé et peut-être constituer une contre-vérité, ouvrir la possibilité d'une vraie enquête sur cette mort. C'était donc un travail immense de restituer la personne, l'humanité et la singularité de Carlo Giuliani dans toute sa complexité. Disons que je n'avais pas pensé au discours maternel comme manière de créer de l'empathie, ce qui m'a d'ailleurs été un peu reproché parce que cela était perçu comme une dépolitisation de l'acte de Carlo en quelque sorte. Mais pour moi, ce n'était pas ça.

D : Vous disiez à l'issue de la projection qu'il n'y avait peut-être rien de plus politique qu'une mère qui parle de son fils. Votre intérêt pour la parole distingue sans doute le film d'autres représentations des événements de G8 de Gênes : vous préférez la voix d'une mère aux images sanglantes qui, pourtant, existent bien ou pourraient être reconstituées. Pouvez-vous nous dire quelques mots à ce propos ?

F.C. : Merci de me poser cette question parce que je suis convaincue, en tant que féministe et en tant que femme aussi, que ce sont des discours compliqués. L'ordre symbolique de la mère, de la figure maternelle, est de mon point de vue et dans la pensée féministe, quelque chose d'extrêmement politique justement, pas en tant que possibilité biologique des femmes mais en tant que lecture symbolique du monde qui peut être le fait des femmes qui sont mères, mais aussi de celles qui ne le sont pas, des hommes, des trans, de tout le monde. C'est-à-dire que c'est une vision humaine. Heidi est une femme très politisée, elle arrive à chaque fois à unir sa position de mère et sa réflexion politique, ne serait-ce que parce qu'elle défend aussi une cause : elle veut engager un procès et obtenir justice. Pour ce faire, elle doit approfondir son discours, entrer dans les détails. Finalement, je pense que c'est ce qui fait la dimension politique du film, par-delà même sa structure.

D : Justement, les images apparaissent vraiment comme des témoins directs d'un point de vue mais surtout d'une mémoire, celle que Heidi propose de partager devant votre caméra. Comment avez-vous envisagé la construction de cette figure tragique tout en parvenant à garder la distance nécessaire, sans rentrer dans le pathos ou dans une émotion exacerbée ?

F.C. : Heidi m'a aidé. Justement grâce à ce que je vous disais tout à l'heure : c'est une femme en deuil, une mère extrêmement endeuillée parce que c'était encore très récent, mais c'est surtout quelqu'un qui a comme gardé ce deuil, qui ne l'a pas montré, qui a fait son deuil par cette espèce de distance presque tellurique, à la fois froide en surface et extrêmement puissante et chaude en-dessous. C'est sa double température, son tempérament à elle qui m'a aidée à maintenir une distance. On s'est probablement bien comprises, on a beaucoup parlé avant de filmer. Notre entente est donc liée à une proximité en dehors du film. Une mère a consenti à accorder sa confiance et a réussi, au moment de parler devant la caméra, à trouver la distance. Il nous a fallu un peu de temps avant. C'était pas moi qui filmait, il y avait un opérateur à ce moment-là. Donc il y avait une troisième personne et j'avais passé beaucoup de temps chez elle, à manger chez elle, à parler avec elle...

D : Le film se construit sur l'alternance entre le récit douloureux de Heidi, et les parties qui sont liées à l'action à proprement parler, c'est-à-dire les images de la manifestation. En plus de ces deux types d'images, les poèmes de Carlo Giuliani, qui sont lus à plusieurs moments, permettent de toucher à



quelque chose de très intime. Ces poèmes sont aussi impressionnants parce qu'ils sont en eux-mêmes politiques. On sent une espèce de préscience, comme s'il prédisait à certains moments ce qui allait lui arriver. Je pense notamment à une séquence après la mort de Carlo, où le poème vient commenter l'image. Comment avez-vous eu accès à ces poèmes ? Comment les avez-vous choisis ? Et d'où viennent les images d'archives auxquelles vous les avez associés ?

F.C. : C'est Heidi qui me les a fait découvrir et j'étais vraiment sidérée parce que c'est comme s'il avait raconté sa propre mort, comme s'il l'avait pressentie. À un moment il dit : « *morto su pubblica piazza* » (*il est mort sur la place publique*). C'est quelqu'un qui avait une extrême sensibilité et qui avait choisi une vie radicale. Il écrivait des poèmes et comme tous les poètes, probablement, avait une vision un peu étrange de lui-même. Il y avait d'autres poèmes, j'ai sûrement choisi ceux qui me paraissaient les plus aptes à porter mon récit. Et les images d'archives sont à 80% des images filmées par le collectif Cinema Italiano Genova. Il y a aussi quelques images tirées des informations télévisées, par exemple quand on voit le chef des policiers qui crie à un jeune homme : « *C'est toi qui l'a tué avec une pierre !* » (après que Carlo Giuliani a été tué par le tir d'un policier qui s'enfuyait à bord d'une voiture), ce qui était la thèse défendue par les médias. C'était une thèse qui était ressortie au moment même du procès, enfin du procès non-advenu, disons du pré-procès, qui a été classé sans suite. Pour le reste, je ne me rappelle pas, peut-être qu'il y a eu d'autres images qui ont été mises à ma disposition par d'autres militants qui avaient filmé.

D : On peut voir que le point de vue n'est pas du tout en surplomb par rapport aux événements, à la manifestation, puisque les images ont été tournées du point de vue des manifestants eux-mêmes.

F. C : Toute la première partie, depuis la nuit avant le départ du Stadio Carlini jusqu'aux premières attaques, a été filmée avec notre matériel. Après, il y a la première attaque que Heidi commente très bien, la première attaque qui est partie à froid. Cette première attaque est vraiment une charge de la police et elle est vraiment filmée à l'intérieur. Celle-là, je crois qu'elle m'avait été donnée par des manifestants qui étaient dans le cortège ; même nos opérateurs et nos cinéastes y étaient. Enfin, le moment où Carlo est tué est filmé par un opérateur qui faisait partie de notre groupe, Giuseppe Laruccia, il est vraiment à Piazza Alimonda. C'est un mélange disons,

mais c'est vrai que l'on peut dire que c'est tout le temps filmé à l'intérieur de la manifestation.

D : C'est intéressant parce que c'est aussi un moment de démocratisation d'outils comme le caméscope vidéo. Pensez-vous que l'utilisation de ces caméras individuelles a changé quelque chose dans la représentation des manifestations et, plus largement, dans la représentation des foules au cinéma et dans les médias ?

F.C. : Oui, je le pense fermement, je pense que c'est une chose importante qui a véritablement changé la perception. Après, un film de fiction italien a été fait sur le G8, *Diaz, Crime d'Etat*, sur l'école Diaz qui est « l'après-Carlo Giuliani » et qui est encore quelque chose de terrible. Je pense que *Diaz* a été influencé par tout ce matériel visuel en énorme quantité, qui est un peu présent dans mon film mais qui s'est propagé partout. Cela a changé beaucoup de choses et ça continue d'ailleurs, parce que l'image est au cœur de tout. Car les policiers ont tout filmé, eux aussi. Ils ont leur contrechamp total.

D. : Il semble que vous luttiez contre un trop-plein d'images, un chaos qui risquerait d'empêcher la mise en place d'une synthèse. Définiriez-vous votre travail comme un travail de sélection ?

F. C. : Absolument, j'ai senti cette nécessité. Je pense qu'il a deux risques dans le surplus d'images : celui de la falsification et celui de l'indifférenciation. Il y avait un centre important de médias qui s'appelait *IndieMeedia*, qui étaient les caméras *du* mouvement, c'est-à-dire des manifestants, qui ont tout filmé. A mon sens, on risquait, en laissant ces images non-organisées, en ne les intégrant pas à une narration, de les condamner à l'indifférence. Je pense que les images arrivent à faire la différence quand on reconnaît un point de vue. Malheureusement, nous sommes tous submergés d'images absolument atroces de la guerre en Ukraine en ce moment et parfois, au milieu du flot d'images qui arrivent, on reconnaît un regard, même sans savoir qui se tient derrière l'appareil. Et les images, tout à coup, ne deviennent pas moins terribles, elles le deviennent plus, parce qu'elles sont reconnaissables. Lors de la projection du film à Paris, j'ai parlé de la guerre du Vietnam : à l'époque, quand quelques images sont arrivées (et là il y en avait peu), on a vu la gueule que ça a, la guerre. Moi, ce que j'essaie de construire, c'est de la narration, c'est un récit. Or, le récit repose toujours sur le fait qu'il y a un narrateur ou une narratrice, qu'il y a des gens qui regardent ou qui reçoivent cette narration et qui procèdent par identification. La narration est précisément ce qui favorise le déchiffrement des images à partir d'un point de vue singulier.

D. : Il a été dit, à l'occasion des 20 ans du G8 de Gênes, que les événements du 11 septembre 2001 avaient pris beaucoup de place en termes d'exposition médiatique. Il est vrai que notre génération (celle qui a grandi dans les années 2000) n'a peut-être pas été informée des événements du G8 de Gênes. Chaque année, il y avait l'enjeu mémoriel des événements du 11 septembre 2001. Cela pose la question du rôle de la mémoire dans l'organisation des luttes au présent. Votre propos a une résonance assez particulière à l'heure où, par exemple, la loi sécurité globale en France compromet la possibilité de filmer ces mouvements de lutte, et notamment la répression policière. Comment penser le rôle que pourrait jouer cette mémoire des luttes aujourd'hui ?

F. C. : Je remarque en effet que les générations les plus jeunes connaissent mal cette histoire. ce mouvement et la répression qu'il a suscité. Au-delà du film, les violences que l'on a connues à Gênes ont représenté des essais très fructueux d'un point de vue répressif, et qui



ont encore une portée aujourd'hui. Il est important de savoir qu'il y a eu dans l'histoire très récente des luttes énormes qui ont changé les choses. C'est important de le raconter, de le savoir. Nombre d'entre elles sont très oubliées. Par exemple, en Italie, certaines luttes des années 70. Cette période est peu racontée en Italie parce que ce sont des années durant lesquelles il y a eu une violence extrême, des formes de terrorisme. C'est une sorte de traumatisme. Mais au cours de ces mêmes années, par exemple, il y a eu le mouvement féministe qui, en Italie beaucoup plus qu'en France, a changé la vie. L'Italie était un pays très catholique, avec une oppression très forte des libertés des femmes et, par-delà, des libertés de tous. Je suis en train d'étudier ces archives là-dessus, et il y a très peu de choses... Pourtant, il y a eu des manifestations avec des foules extraordinaires, où les villes, Rome, Milan, étaient complètement prises par des femmes, qui ont été d'une puissance incroyable. Je pense que c'est très important de se rappeler de ça. Se le rappeler fait penser que ça peut recommencer, que c'est possible, tout simplement.





NOTES

↖
Lieu de tournage : Berlin (1987),
Helga Redemeister
© Journal-Film Klaus Volkenborn KG

NOTES POUR UNE HISTOIRE DU CINÉMA

ANNEXE 3 : FACE À LA CAMÉRA

L'expression le dit assez : la "capture d'écran", pratique récente qui ajoute à l'arrêt sur image du magnétoscope la possibilité de la conservation et de l'indexation, est une forme de prédation : le spectateur n'hésitera guère à interrompre le flux filmique pour se saisir d'une image, une seule, en l'arrachant au défilement sans lequel elle n'existerait pourtant pas. Quelle est la valeur d'une telle image, au regard du film ? Peut-être d'abord celle de note, de trait de crayon dans la marge. Elle supplée à notre mémoire défaillante. Et, aussi bien, la constitue. Le cinéphile trouvera dans ces lambeaux arrachés à la chair des films de quoi satisfaire son goût du fétiche et de la collection. Mais si le doigt (qui capture) s'associe si bien à l'œil (qui frémit), c'est que le spectateur est toujours aussi en train d'associer, de monter : c'est cela même qui lui permet de saisir dans l'instant une image plutôt qu'une autre : un écho, un rapport, une persistance ou un accroc. Il est donc fatal que ce qui est dissocié se retrouve associé. La capture, si elle arrête le film, ne le fait qu'au nom d'un autre mouvement, celui qui en chacun se constitue entre les films. Ainsi commence l'histoire.

écrit par [Raphaël Nieuwjaer](#)

Après "[Peuples du cinéma](#)" et "[Études de mains](#)", voici la troisième annexe des "Notes pour une histoire du cinéma" : "[Face à la caméra](#)".



[CLIQUER ICI](#) POUR TÉLÉCHARGER LE DOCUMENT

ALORS, LA CINÉASTE PREND LES CHOSSES EN MAIN

RÉTROSPECTIVE HELGA REIDEMEISTER

Du 17 juin au 3 juillet, la Cinémathèque du documentaire à la Bpi consacre à la cinéaste allemande Helga Reidemeister une rétrospective en dix films (soit la moitié de sa filmographie). Une première en France, où plusieurs films de la cinéaste ont été montrés, et primés, au Cinéma du réel et au Festival international du Film de Femmes de Créteil mais restent malgré tout rares, sinon invisibles. Tout comme la programmation **Films d'Allemagne(s). 1978-2020**, proposée par Agnès Wildenstein au Jeu de Paume en 2021, ce cycle contribue à faire entrevoir la richesse du cinéma documentaire allemand. Espérons que de nouvelles initiatives poursuivent.

écrit par **Chloé Vurpillot**

Si c'est ça le destin (1979), Helga Reidemeister



Les débuts tardifs d'Helga Reidemeister (elle achève son premier film à 37 ans) dénotent un parcours singulier, qui, à l'image de ses films, repose avant tout sur le questionnement, l'écoute et l'observation attentives permettant de faire advenir des situations nouvelles. Son arrivée à la réalisation apparaît ainsi comme une réponse aux limites de son engagement politique et de celui de sa génération. Les formes qu'elle prend fondent une œuvre dont la cohérence est d'autant plus grande qu'elle ne manque jamais, film après film, de se renforcer en se renouvelant.

Les premiers films d'Helga Reidemeister s'inscrivent dans un contexte précis. Le Märkisches-viertel, grand ensemble ouest-berlinois dans lequel s'ancrent *Le Rêve acheté* [1] et *Si c'est ça le destin* [2] a déjà été investi, presque une décennie auparavant par des étudiant·e·s dont l'engagement politique les avait amenés dans l'effervescence post-68 à se tourner du côté du prolétariat. Thomas Hartwig, Jean-François Le Moign, Max Willutzki et Christian Ziewer (formant alors le collectif *Basis-film*), puis Gisela Tuchtenhagen et Cristina Perincioli, qui ajoutent au projet des premiers un prisme féministe n'étant pas sans créer de profondes divergences, investissent le quartier pour y tourner des films avec le désir de rendre visible les minorités et de leur donner la parole [3]. Les films documentent la vie et les luttes de celles et ceux qui vivent dans le quartier, dans la perspective de susciter débat et changement. Si les films inquiètent le gouvernement ouest-berlinois, ils ne parviennent pas à convaincre entièrement celles et ceux qu'ils sont censés représenter, comme en témoigne cette déclaration d'Helga Reidemeister dans un entretien en 1982 : « J'ai rencontré une famille qui détestait les cinéastes comme Willutzki et Ziewer. Cette famille m'a dit : « Ils font toujours des films sur nous, mais jamais avec nous. Ils ne nous montrent jamais de la façon dont on veut réellement être représentés [4]. »

Pour sa part, Reidemeister découvre le quartier et ses habitant·e·s en tant que travailleuse sociale. Étudiante aux Beaux-Arts, elle commence à s'investir en politique au sein des mouvements étudiants contre la guerre du Vietnam. Cette expérience est fondatrice : « Je me suis alors aperçue que tout contribuait à nous éloigner de la réalité, à nous empêcher de la regarder, et pour moi cette découverte a été rude. Je me suis vue comme une sous-développée, j'avais vingt-huit ans, et le sentiment de n'avoir aucune expérience. C'est pour cette raison que d'autres étudiants et moi, nous sommes allés au Märkisches-viertel où nous avons mis sur pied un programme culturel alternatif. (...) Ma première idée a été d'obtenir de l'argent pour montrer une autre forme de cinéma. J'avais la certitude que *Coup pour coup* de Marin Karmitz, ou un documentaire sur Lip étaient des films très importants pour ces familles. Mais au bout d'un moment, je me suis entendu dire, par les femmes surtout, qu'elles n'étaient pas concernées par ces films-là. [5] »

Alors que le désir de cinéma de ces jeunes militant·e·s se heurte par deux fois à l'indifférence des habitant·e·s du quartier, il apparaît nécessaire à Reidemeister de donner l'occasion aux familles de produire leurs propres images. Pour elle, investir ce quartier est aussi l'occasion de combler un manque car, à l'instar de Silvia Federici, la cinéaste reproche à ses contemporain·e·s de délaisser l'espace du foyer au profit de celui de l'usine et de ne pas avoir « su voir l'importance stratégique, tant pour le développement du capitalisme que pour la lutte contre celui-ci, de la sphère des activités et des rapports par lesquels nos vies et notre force de travail sont reproduites, à commencer par la sexualité, la procréation et, d'abord et avant tout, le travail domestique non payé des femmes [6]. » Au contact des familles d'ouvriers, Helga Reidemeister pose les fondations de son cinéma : faire des films avec ceux, et surtout celles,

[1] *Der gekaufte Traum*, RFA, 1974-1977, 83'

[2] Von Wegen "Schicksal", RGA, 1979, 117'

[3] Je renvoie les lecteur·ice·s à Fabian Tiekte, « A Laboratory for Political Film : The Formative Years of the German Film and Television Academy and Participatory Filmmaking from Workerism to Feminism » in Marco Abel, Christina Gerhardt (eds.), *Celluloid Revolt German Screen Cultures and the Long 1968*, Camden House, New York, 2019, 105-121

[4] Marc Silberman, « **Interview with Helga Reidemeister, The Working class family** » *Jump Cut*, no.27, July 1982, pp. 44-45. Je traduis. Ce constat n'est pas sans rappeler ce qui constitue *La Charnière* (Antoine Bonfanti, 1968) enregistrement sonore du débat qui suivit la projection d'*A bientôt j'espère* (1967) aux ouvriers de la Rhodiacéta, mécontents du traitement « romantique » de la situation par Chris Marker et Mario Marret. Il est d'ailleurs significatif que Willutzki et Ziewer se soient par la suite tournés vers la fiction, tandis qu'Helga Reidemeister a persévéré dans le documentaire.

[5] Claire Devarrieux, Marie-Christine de Navacelle, *Cinéma du réel*, Editions Autrement, p.36

[6] Silvia Federici, « Le Capital et le genre », *Le Capitalisme patriarcal*, La Fabrique, 2019, p.29

qu'elle filme, en prenant le parti de l'intime et du quotidien, avec une grande acuité politique.

La force et la beauté des films d'Helga Reidemeister reposent sur une éthique du filmage qui laisse une très grande place aux personnes filmées. *Le Rêve acheté* et *Si C'est ça le destin* mettent régulièrement en scène les personnages face aux images sur le banc de montage, favorisant l'introspection autant que leur participation au processus filmique. Cette forme étroite de collaboration s'atténue par la suite, mais la cinéaste garde un besoin d'être au plus près de celles et ceux qu'elle filme, qui se traduit autant sur le plan affectif que dans un dispositif de tournage simple et léger, se laissant souvent apercevoir dans le reflet d'une fenêtre, ou le soubresaut d'une caméra tenue à la main. La matérialité du cinéma est rendue visible en même temps que l'existence de la cinéaste. C'est d'abord sa voix, qui devient familière, tantôt off, lorsqu'elle prend le relais des personnages pour exposer une situation ou une histoire, tantôt dans le film, lorsqu'elle interroge ou, chose plus rare dans le documentaire, lorsqu'elle intervient frontalement dans une situation. Dans *Si c'est ça le destin*, la cinéaste n'hésite pas à discuter, voire contrarier Irene Rakowitz, personnage principal du film. Mais ce n'est pas le geste d'une cinéaste qui mettrait à bout ses acteur-ice-s pour faire surgir la vérité des situations, c'est bien plutôt la forme que revêt une horizontalité sincère car réciproque : ce ne sont pas seulement ceux qu'elle filme qu'elle expose, mais elle-même. Le film semble presque ne pas lui appartenir, il est un objet extérieur à tou-te-s, aux personnages comme à la cinéaste, se construisant à la force de la relation qui existe entre eux et elle.

Son premier film, *Le Rêve acheté*, tisse une trame aux accents d'agit-prop, faite des images tournées par la famille Bruder auxquelles s'ajoutent celles de la cinéaste. Cette dernière ne lésine pas sur l'ironie créée par le choix de chansons populaires (*Montre moi cet endroit / Au soleil / Là où tout le monde / S'entend bien* lorsque l'on découvre les barres d'immeubles bétonnées ; ou encore la répétition infernale de *Libre comme un oiseau / Tel était mon cœur jusqu'à aujourd'hui / (...) / C'est alors que tu es arrivé / Et avec toi, l'amour / Un amour pour la vie entière...* qui accompagne la cadence des huit heures de tâches domestiques qu'Irene exécute en complément de ses huit heures de travail en tant que femme de ménage), ni sur les inscriptions à l'écran. Dès l'ouverture, sur un plan de casse où les voitures défoncées forment un monceau de ferraille, métonymie des désirs produits par le capitalisme, défilent en un mouvement rotatif et perpétuel, comme les ailes d'un moulin, les noms de ceux qui planifient cette « désolation bétonnée » et en tirent profit : spéculateurs, entreprises du bâtiment, sénat, architectes, et retour à la case départ. Tout comme ce moulin et comme la ritournelle du travail, salarié et domestique, le problème ne fait que se poser de nouveau et ce n'est pas le cinéma qui y changera quoique ce soit : « Je pensais qu'un film qui affronte les problèmes peut contribuer à les résoudre. Neuf ans après, je suis plus réservée sur ce point : je sais que nous ne pouvons rien résoudre et que, au sein d'un conflit très âpre, nous apportons seulement le soutien de la réflexion. »

À défaut d'être en mesure de changer le réel, peut-être s'agit-il de le sonder, et de ne pas fermer les yeux sur ce qui a cours. Ouvrir les yeux, c'est aussi conjurer l'attitude adoptée par la génération de ses parents, que représente la mère de la cinéaste dans *Lieu de tournage Berlin* [7]. Sur un ton feutré, mais presque à bout de souffle, elle parle de son mari fonctionnaire, devenu membre du parti (nazi) « pour conserver son poste. » Car « pour un architecte, c'était une formidable opportunité. Avant, c'était la misère, on ne construisait rien. » [8] Reste dans ce récit, livré dans les années 80, l'indicible de ces constructions nazies, le déni général, dont sa mère ne parvient à

[7] *Drehort Berlin*, RFA, 1987, 113'

[8] « Je n'aurais jamais pu faire un film avec mon père, cela m'aurait rendu folle. (...) Mais comment aurais-je pu demander : « Père, tu étais un architecte officiel. Pourquoi as-tu transformé les jardins publics en cimetières ? » Il m'aurait répondu qu'il n'était pas au courant de ce qui se passait là. Il a dessiné les fours crématoires. Et il disait n'en pas connaître l'utilisation. » in *Cinéma du réel*, op. cit.



se défendre qu'en disant qu'elle avait toujours trouvé qu'Hitler avait « un horrible visage ».

D'un film à l'autre, ce sont les cycles de l'exploitation qui se matérialisent, à travers les portraits, les récits et les situations, ceux qui ont cours partout, du travail à la maison, de la famille à la société toute entière. Ils prennent forme jusque dans la *jet-set* à laquelle Helga Reidemeister se confronte sous les traits de sa sœur Hilde qui témoigne de son travail de mannequin et de sa vie de mère célibataire, dans *Avec un intérêt obstiné pour l'argent* [9]. Le faste de sa vie professionnelle comble difficilement le vide existentiel qu'elle traverse, synthétisé en une phrase (« Maintenant, je vois que j'ai navigué sur le mauvais bateau toutes ces années. ») et en un raccord, vers la fin du film, donnant à voir les larmes dans l'intimité du foyer, envers du sourire radieux sur le podium du défilé. Ils se révèlent aussi dans les formes du libéralisme triomphant à la chute du Mur de Berlin, dans *Eclairage de fond*. [10] Le photographe Robert Paris, personnage central, y déclare que si auparavant, les sources de l'oppression étaient claires : la Stasi, le régime et le socialisme, quatre ans après la chute du Mur, tout est plus subtil, le fouet n'est plus visible mais bien présent. Le film accompagne Robert dans le tournant qu'il ne parvient pas à prendre, animé par une colère politique sourde. Les superbes photos issues de ses archives des années 80 s'opposent aux images animées de la (re)construction de Berlin réunifiée. Dépossédé de sa ville, Robert s'est éloigné de la photographie pour un job alimentaire, qui s'éternise plus que de raison. Il trouvera dans un voyage en Inde le catalyseur qu'il disait chercher, et s'il conclut le film sur une note peu optimiste, les visages qui peuplent de nouveau ses photos attestent, eux, d'un lien renoué à l'humanité.

Film après film, Reidemeister creuse sous la surface des choses, qui s'avèrent toujours plus complexes qu'en apparence. Cela lui permet d'éviter l'écueil de ce que Karola Bloch, dans *Alors, la femme prend les choses en main* [11], appelle des demi-vérités, alors que de jeunes femmes féministes considèrent qu'elle s'est effacée au profit de son mari, en subvenant aux besoins du foyer, permettant ainsi à Ernst Bloch de construire l'œuvre philosophique que l'on connaît. *Gotteszell – Quartier de femmes* [12] tourné au sein d'une prison pour femmes, synthétise cette complexité, autant que l'ensemble des dominations que son cinéma n'a cessé de mettre au jour. Les actes dont les détenues sont coupables, des meurtres pour la plupart, sont le fruit d'un système de domination patriarcale. Ce sont les réactions, directes ou indirectes, aux viols, aux incestes, aux violences et

↑
Si c'est ça le destin (1979), Helga Reidemeister

[9] *Mit Starrem Blick Auf's Geld*, RFA, 1983, 106'

[10] *Lichter Aus Dem Hintergrund*, Allemagne, 1998, 96'

[11] *Karola Bloch – Dann nimmt die Frau die Geschicke*, RFA, 1982, 44'

[12] *Gotteszell – Ein Frauengefängnis*, Allemagne, 2001, 103'

maltraitements intra et extra-familiaux. Les peines elles-mêmes en sont le reflet, puisque les femmes encourrent la perpétuité là où les hommes ne risquent que quelques années dans le cas des crimes dits passionnels.

Comme dans chacun de ses films, Reidemeister crée un espace permettant à ses personnages de se définir de la manière dont ils l'entendent. *Gottzezell* est construit sur une succession d'entretiens avec les détenues laissant toute la place aux sentiments et réflexions qui les habitent. Les crimes et les peines, rarement évoqués oralement, ne sont révélés qu'à la suite des entretiens, apparaissant à l'écran sur le portrait de chacune. Cet ordre est décisif, tout autant que les témoignages de celles pour qui la prison n'est pas un lieu de vie mais de travail : psychologue, gardienne, directrice, venant compléter les implications politiques et morales des récits des détenues.

Le film vient ici se rabattre sur les deux premiers, où l'on entrevoyait la souffrance des enfants et les conséquences de la misère d'un monde qui ne parvient pas à les accueillir, les ballottant de famille violente en foyer et en école spécialisée. Cette inhospitalité se cristallisait dans les (très belles) photographies en noir et blanc qui ponctuent *Le Rêve acheté*, où les enfants ont pour seule aire de jeu les étendues bétonnées et le mobilier urbain. Les femmes de *Gottzezell* ont brisé le cycle de reproduction de la violence dans lequel Irene Rakowitz se trouvait enfermée en dépit de sa lucidité. Une forme paradoxale de libération nous mettant face aux échecs d'une société qui, à l'image des familles peuplant la filmographie d'Helga Reidemeister, à celle de la société allemande des années 30, celle de l'Est, de l'Ouest ou de la Réunification, est incapable d'assurer à sa population les conditions de son émancipation.



PRISMATIC GROUND, 2022

NEW YORK (ALMOST) BY THE SEA

***Débordements* did not cross the Atlantic Ocean to attend the second edition of Prismatic Ground and had to watch the experimental and avant-garde films of the festival from Paris, far from New York, Maysles Documentary Center, the Museum of the Moving Image, and Anthology Film Archives. Anyway, the oceanic feeling of the moving images and the waves ("wave" being also how the programmes are named), seas and fluids dancing on our screens managed to single-handedly get us off solid ground.**

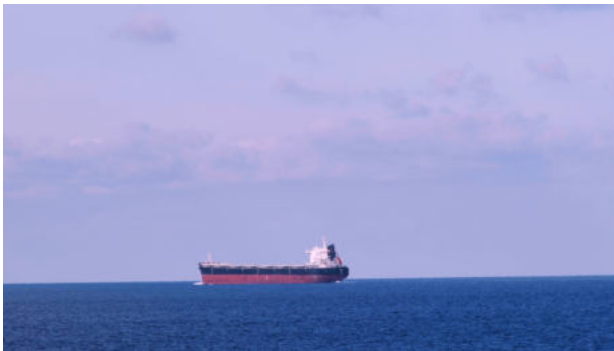
écrit par [Occitane Lacurie](#)

It's a funny story, indeed, that first caught my ear when I started wandering among the moving images of the different programmes. The one told by Frank Heath in *Last Will and Testament* (Wave : Industrial Capitalism and the World) while showing images of the Suez



Canal, both recounting the anthropological and historical lore of this tiny waterway and its region, and the destiny of this pharaonic enterprise in late capitalism. Heath's will connects these two strange times : ancient mortuary traditions of burying the dead under roads to protect travelers and the symbol of the hubris in which globalization is rooted.

↑
 À gauche : *open sky / open sea / open ground* by Libertad Gills, Martín Baus, 16mm
 À droite : *Instant Life* by OJOBOCA, 16mm



If you sail through the Suez Canal towards the Mediterranean Sea until you enter the Aegean Sea, you simply have to turn to starboard and sail through the Dardanelles Strait, across the Marmara Sea before reaching the Bosphorus and the Black Sea. There, you'll find some of the images included by Kamila Kuc in *What We Shared* (Wave : The Memory of a Memory), a film in which the artist uses the water as a screening surface (or an editing tool ?) for the archive of the 1990s in Abkhazia she gathered. From the bubbling of these images and sounds she fed to an AI, new forms and ideas emerged, co-invented by the human and the artificial memory.

↑
 Frank Heath, *Last Will and Testament*, Digital

Kamila Kuc, *What We Shared*, Digital Digital
 ↓



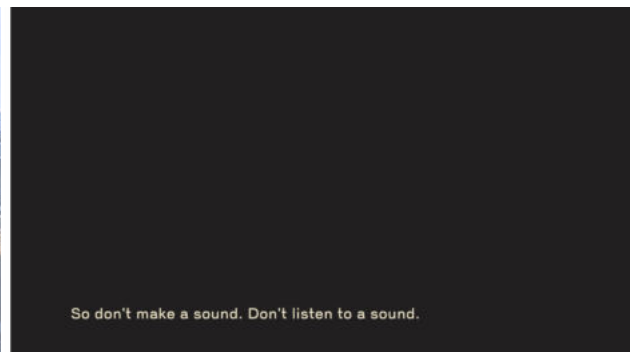
"After months of total darkness" (since it is the name of the wave to which the film belongs) you shall be washed up on a new shore, somewhere in the Irish Sea, spit out by a *White Hole* – did you know that in physics, a white hole is the exact opposite of a black hole, meaning that no information gets into it, only gets out ? In the film made by Eavan Aiken, named after this kind of singularity, this

physical characteristic is translated by a luminous still shot on a cliff beaten by the sea spray, on which a seemingly infinite herd of cows passes, accompanied by jazz music and a text displayed between the rocks.

À gauche : Eavan Aiken, *White Hole*, 35mm
 À droite : *Self-portrait* by Joële Walinga, CCTV
 ↓



While light, words and music are generously delivered by Aiken's white hole, another film takes on the Sysiphan task of illuminating the inside of a black hole. Arriving at Guantanamo by the bay, Katie Mathews & Jess Shane's film that soberly announces its feature by its title, *Signal and Noise*, alternates images of empty cells and records of former prisoners (Wave : The Blessings of Liberty). Inspired by the Canadian poet Jordan Scott who recorded sound instead of images while he was invited to take the same tour as journalists invited to show the interior of the infamous prison, the artists use the sound of voices, description of sounds as means of torture and recollections of the ocean breath as the only hopeful sound breaking into darkness.



Chris Kennedy's film also bears a sea name to talk about the media. Mysteriously enough, photographs that constitute *The North Sea* (Wave : Industrial Capitalism and the World) are separated by cards ("Page 1", "Page 2", "Page 3" and so on) letting you believe you are leafing through Kennedy's family album above his shoulder, in 16mm. But sometimes, the numbers do not correspond to a picture change, making you suspect that you're once more caught in one of the artist's visual investigations (such as *Watching the Detectives*). The photographs seem taken in a holiday resort, some of the people are bathing in a pool, the others are sharing a drink under parasols. The camera gets closer and closer to the blurred faces and the water's swirls while under the eye of the 16mm, the still images start to vibrate. Meanwhile, the yellowish colors and the dark exposure, associated with the ominous quote accompanying the film ("As Benjamin had predicted, nothing brings the promise of happiness encoded at the birth of a technological form to light as effectively as the fall into obsolescence of its final stages of development." – Rosalind Krauss) leaves us with the same eerie feeling that one would develop in front of a vacation camp in ruins or a dried up sea.

↑
 Katie Mathews, Jess Shane, *Signal and Noise*, Digital



↑
Chris Kennedy, *The North Sea*,
16mm

Débordements n'a pas eu à traverser l'océan Atlantique pour assister à la seconde édition de Prismatic Ground et s'est contentée de regarder les films d'avant-garde et expérimentaux du festival depuis Paris, loin de New York, du Centre Maysles pour le Documentaire, du Musée de l'Image en Mouvement et de l'Anthology Film Archive. Qu'à cela ne tienne, le sentiment océanique des images en mouvement et des déferlantes ("vague" étant aussi la façon dont sont nommés les programmes), les mers et les fluides dansant sur nos écrans ont à eux seuls réussi à nous ôter au plancher des vaches.

C'est indéniablement une histoire étrange qui a d'abord retenu mon oreille lorsque j'ai commencé à me promener parmi les images mouvantes des différents programmes. Celle racontée par Frank Heath dans *Last Will and Testament* (Wave : Industrial Capitalism and the World) sur des plans du Canal de Suez, faisant à la fois le récit de l'arrière-plan historique et anthropologique de ce petit bras de mer et sa région, et du destin de cette entreprise pharaonique dans le capitalisme tardif. Le testament d'Heath connecte ces deux époques étranges : l'antique tradition mortuaire commandant d'enterrer les morts sous les routes pour protéger les voyageurs et l'hybris allégorique dans laquelle la globalisation contemporaine plonge ses racines.

Si vous traversez le Canal de Suez en direction de la Méditerranée jusqu'en mer Égée, vous n'aurez qu'à virer à tribord pour emprunter le détroit des Dardanelles, voguer sur la mer de Marmara avant d'atteindre le Bosphore et la Mer Noire. Là, se trouvent quelques unes des images qu'utilise Kamila Kuc dans *What We Shared* (Wave : The Memory of a Memory), un film dans lequel l'artiste emploie l'eau comme un écran de projection (ou un outil de montage ?) pour les archives de l'Abkhazie des années 1990 qu'elle a récolté. De l'effervescence de ces images et ces sons qu'elle livre à une IA, des formes et des idées nouvelles émergent, co-inventées par la mémoire humaine et artificielle.

"Après des mois d'obscurité totale" (puisqu'il s'agit-là du titre de la wave à laquelle appartient ce film) vous échouerez alors sur un nouveau rivage, quelque part en mer d'Irlande, recrachés par l'oeil d'un *White Hole* – saviez-vous qu'en physique, un trou blanc et l'exact opposé d'un trou noir, c'est-à-dire qu'aucune information ne peut y pénétrer, seulement en sortir ? Dans le film d'Eavan Aiken, nommé d'après cette sorte de singularité, cette caractéristique physique est traduite par un plan fixe lumineux sur une falaise battue par les embruns, sur laquelle défile un troupeau de vache apparemment sans

fin, accompagné de musique jazz et d'un texte disposé entre les rochers.

Tandis que la lumière, les mots et la musique sont généreusement prodigués par le trou blanc d'Aiken, un autre film prend un pari sisyphéen : celui d'illuminer l'intérieur d'un trou noir. Arrivant à Guantanamo par la baie, le film de Katie Mathews et Jess Shane qui annonce sobrement son dispositif par son titre, *Signal and Noise*, alterne des images de cellules vides et les enregistrements d'ancien prisonniers (Wave : The Blessing of Liberty). Inspiré-es par le poète canadien Jordan Scott qui fit le choix d'enregistrer des sons plutôt que des images tandis qu'il empruntait le même parcours que les journalistes invités à montrer l'intérieur de la prison, les artistes utilisent le son des voix, des descriptions de sons comme outils de torture et les souvenirs du souffle de l'océan comme unique son porteur d'espérance à percer l'obscurité.

Le film de Chris Kennedy porte aussi un nom maritime pour parler de média. Mystérieusement, les photographies qui constituent *The North Sea* (Wave : Industrial Capitalism and the World) sont séparées par des cartons ("Page 1", "Page 2", "Page 3" etc.) laissant penser que nous feuilletons un album familial de Kennedy par dessus son épaule, en 16mm. Mais parfois, les numéros ne correspondent pas à un changement d'image, laissant suspecter que nous sommes une fois de plus pris-es dans l'une des enquêtes visuelles de l'artiste (comme c'était le cas dans *Watching the Detectives*). Les photographies ont l'air prises dans un village de vacances, certains personnages se baignent dans une piscine, les autres partagent un verre sous des parasols. La caméra s'approche de plus en plus des visages flous et des cataractes de l'eau, tandis que sous l'œil du 16mm, les images immobiles se mettent à vibrer. Pendant ce temps, les couleurs jaunâtres et l'exposition sombre, associées à la citation mélancolique accompagnant le film ("Comme Benjamin l'avait prédit, rien ne met en lumière la promesse de bonheur encodée à la naissance d'une forme technologique aussi efficacement que la chute dans l'obsolescence de ses derniers stades de développement." – Rosalind Kraus) nous laissent avec le même sentiment sinistre que l'on développerait face à un camp de vacances en ruines ou une mer asséchée.

Instant Life by OJOBoca, 16mm



Prismatic Ground is a New York City film festival centered on experimental documentary and avant-garde film, co-hosted by Maysles Documentary Center and media partner Screen Slate.

[> Website](#)
[> 2002 lineup](#)



GABES CINEMA FEN, 2022

IMAGES À REBOURS

Le Gabès Cinéma Fen, né en 2019, a l'audace d'être un double festival, proposant une programmation de cinéma et de vidéo, et si la séparation des œuvres est spatiale mais également fruit du travail d'équipes différentes, le festival entend faire converser tous ces films entre eux, notamment à travers un travail de médiation en direction du public prenant la forme de formations, d'ateliers de critique, de temps d'échanges..

Côté cinéma, les films de la compétition ont été choisis par l'équipe parmi de récentes productions de la région dite « MENA » (Middle East North Africa) ou, si l'on suit un découpage plutôt linguistique, arabophone. Allergique à toute entreprise de mise en vitrine d'un « cinéma arabe » dans son versant orientaliste, l'équipe du festival semble vouloir distinguer le Gabès Cinéma Fen de festivals ayant une approche régionale jusque dans leurs noms et qui, souvent depuis l'Europe et en particulier la France, invitent à une réception des films tentée par une approche anthropologique [1]. En Tunisie, le plus grand festival se déroule à Tunis depuis 1966, et c'est avec une identité arabe et africaine que « Les Journées Cinématographiques

écrit par **Ariane Papillon**

[1] Prenons pour exemple le festival lyonnais Cinémas du Sud, qui n'a même pas cru bon se débarrasser de ce vieil épithète, ne serait-ce qu'en le passant au pluriel. Le CNC lui-même l'avait abandonné en 2012, en remplaçant le « fonds Sud » par l'« aide au cinéma du monde ». Sur les festivals et l'imaginaire du dialogue euro-méditerranéen, voir les travaux d'Anaïs Farine.

La Rivière (2021) Ghassan Salhab,
↓



de Carthage » furent pensées par leur créateur Tahar Cheriaa, en écho à la renaissance des idées panarabes et panafricaines dans les années 60 après les luttes de décolonisation. Le Gabes Cinema Fen proposait cette année en compétition des films aussi bien documentaires que de fiction, venus d'Égypte, d'Algérie, de Palestine, du Liban, de Syrie, d'Iraq et de Tunisie. Selon les mots du directeur artistique Ikbal Zalila, « le cinéma qu'on y défend ne se réclame d'aucune 'représentativité', il est probablement fragile, résolument minoritaire et souvent inattendu. » En effet, les films montrés ne sont pas ceux qui s'exportent le mieux, mais plutôt des œuvres faisant un pas de côté, loin des codes du réalisme social à tendance folklorisante d'un cinéma souvent venu de la diaspora, et dont le thème récurrent de l'oppression patriarcale a pu servir en Europe des arguments fémonationalistes [2].

En consacrant une rétrospective intégrale au cinéaste libanais Ghassan Salhab [3], en sa présence, le festival affirmait cette volonté de mettre en avant une cinématographie qui n'a que faire de représenter « une société » qui ne pourrait qu'être ainsi figée, parodiée. Le cinéaste, après avoir filmé Beyrouth pour plusieurs films, s'est tourné vers d'autres lieux, toujours au Liban, mais dont l'inscription géographique et culturelle s'estompe. Son dernier film, *La Rivière*, met en scène deux personnages dans un décor naturel où végétaux, roches et traces humaines viennent empêcher ou encourager leur histoire d'amour. Amants du passé, cet homme et cette femme sont sans cesse séparés ou réunis par le décor, et finalement c'est l'impossibilité de faire couple qui est racontée par cette combinaison d'éléments. La longueur des plans, les échelles souvent larges et la parcimonie des dialogues incite à se plonger avec eux ou à côté d'eux, dans cet espace d'ailleurs très travaillé sur le plan sonore. Le cinéaste se propose pour chaque film un exercice d'attention au monde, guidé par le désir de filmer ses acteurs et actrices et par des règles qu'il se fixe et avec lesquelles il s'amuse (film de vampire pour *Le Dernier Homme*, huis clos pour *La Montagne...*) et ce sont ces modalités cinématographiques d'attention au monde qui deviennent, pour nous, exercice profitable.

Dans son texte éditorial, la directrice du festival Fatma Chérif cite Samir Kassir qui parle d'« impuissance » pour qualifier ce qu'il nomme « le malheur arabe ». La directrice affirme le choix du festival de « mettre en avant les gestes artistiques qui ont la force de nous raconter en dehors des représentations dominantes », un pas de côté caractéristique du cinéma de Jilani Saadi, qui a obtenu avec *Insurrection* le grand prix du meilleur long-métrage. Figure majeure du cinéma tunisien quoique méconnu à l'étranger, Jilani Saadi a toujours été très libre, produisant une grande partie de ses films avec sa propre société sobrement intitulée J.S., souvent sans soutiens financiers. Boudée des festivals internationaux, sa filmographie mériterait pourtant d'être considérée comme l'une des plus importantes, les plus audacieuses, les plus fortes du pays [4]. De *Khorma* en 2002, en passant par *Tendresse du loup* en 2006, puis après 2014 par la série des « Bidoun » (qui veut dire « sans », pour rappeler leur économie), *Bidoun 1, 2, 3*, ses films déploient une galerie de personnages marginaux, ou marginalisés, souvent à la dérive, jusqu'au dernier-né *Insurrection*. Ce film reprend les ingrédients chers à son auteur, présents dans *Bidoun 3* : on y retrouve une jeune femme en fuite forcée de composer momentanément avec un/des homme(s) mal-aimé(s) et mal-aimant, des routes vidées qu'on arpente la nuit éclairé d'une lanterne, des chansons a-capela, des personnages hilarants dans leur maladresse, la violence des rapports entre les humains et notamment entre les hommes et les femmes. De *Bidoun 2*, on retrouve aussi ce personnage muet de vieillard encombrant. Mêmes voix de radio qui semblent diffusées au haut-parleur dans les rues, scandant les biographèmes politiques de la

[2] Voir à ce sujet : « Petite réflexion sur le néo-orientalisme : le cas Nadine Labaki », article de Wissam Mouawad publié en 2012 dans *Les cahiers de l'Orient* ; le texte « De quelques films tunisiens : triomphes de la domination » du réalisateur ismaël, publié en 2016 dans le média tunisien *Nawaat* ; l'analyse faite par Florence Martin de la réception du film tunisien *Satin rouge*, dans son texte « Satin rouge aux États-Unis : discours et réception critiques », publié par *Africultures* 2012/3 (n° 89-90), où elle écrit « Le film est traité comme document, non comme film. [...] Ainsi, on traite Satin rouge comme une sorte de docu-fiction sur un monde mal compris et mal représenté par les médias ». Sur le « fémonationalisme », voir Sarra R. Farris, notamment *Au nom des femmes : fémonationalisme, les instrumentalizations racistes du féminisme*, Syllepse, 2021.

[3] Un entretien réalisé par *Débordements* avec le réalisateur est disponible en deux parties, [ici](#) et [là](#).

[4] J'avais organisé la première rétrospective intégrale de Jilani Saadi, en sa présence, au Saint-André-des-Arts en 2018, dans le cadre du « Maghreb des films ». Malheureusement, et j'en suis toujours désolée, le public n'a pas été nombreux pour découvrir ces joyaux.

Tunisie : en 2014, c'était l'écriture houleuse d'une constitution, en 2021, c'est la pandémie et la parole formelle, littéraire et autoritaire du président Kaïs Sayed. Jilani Saadi ajoute à ce cocktail au goût de déjà-bu un ingrédient nouveau dans une recette déjà fantasque, c'est l'emprunt au genre fantastique ou de science-fiction. D'abord, le cinéaste ne s'encombre plus d'un prétexte amusant mais crédible pour faire se rencontrer des personnages au milieu de nulle part. Dans *Insurrection*, un éclat de lumière surnaturel et tombé du ciel se pose sur chacun des trois personnages, au plan suivant leurs corps ont disparu, dans un truquage digne de Méliès. Les voilà magiquement atterrés tous trois au bord d'une route, sans autre explication. Plus loin dans le film, une ville flottante aux allures de lanterne magique apparaît à l'horizon, et des vagues hautes comme un tsunami emportent tout. Tous les personnages, et fait nouveau, y compris les policiers, suivent une arche qui les conduit vers la révolte, prenant des formes différentes, dictées par la survie : braquage, racket, jet de pierres, raffut, sit-in... Une énergie révolutionnaire se manifeste, mais c'est surtout son caractère spontané, désorganisé et malheureusement déjà déçu qui prend le dessus. Plus de dix ans après la révolution, et dans ce contexte économique et politique déprimant, il était peut-être difficile d'achever son film sur autre chose qu'une catastrophe.

Insurrection (2021) Jilani Saadi
↓



Dans un genre très différent, que je qualifierais de drame sobre, le jeune réalisateur de *The Stranger (Al-gharib)* ne s'encombre pas de pédagogie pour inscrire son histoire dans un contexte géographique, politique et culturel peu représenté au cinéma, celui des Druzes vivant sur le plateau du Golan [5]. Ce film de fiction se déroulant à l'époque contemporaine concentre son intrigue autour d'un personnage d'homme offensé qui tente de fuir le chagrin par la boisson. De plus en plus isolé, en conflit avec l'ensemble de sa famille, il se réfugie dans le verger qu'il cultive après avoir raté ses études de médecine. Le rythme du film, lent, et le nombre réduit de décors, invitent à se laisser habiter par une forme de ressassement, dans un territoire fermé, familier et pourtant hostile. L'élément déclencheur, la rencontre du personnage avec un homme blessé par balle, ne survient qu'aux trois-quarts du film. Avant cela, la photographie maîtrisée, jouant d'éclats de lumière caressant des tissus et de contrastes de couleurs entre le vert de la végétation et le brun de la terre et des cheveux, éclaire doucement les différentes facettes d'un personnage qu'on découvre. Le film s'organise autour de la sensation d'enfermement, matérialisée par la contrainte militaire exercée par Israël, dramatisée

[5] Ce territoire a été « conquis » par Israël en 1967 puis annexé définitivement en 1981 malgré la non-reconnaissance de cette occupation par l'ONU.

par l'étouffement mental du personnage, et narrativement évoquée par le caractère rituel et redondant des scènes du quotidien. C'est par la rencontre avec un élément extérieur, ce jeune blessé, qu'une possible échappée de ce cercle étouffant est amorcée. Alors que le personnage s'investit dans une démarche de soin, l'espace est réduit à une petite pièce que les deux hommes partagent. La fin du film ouvre l'espace par des plans larges en extérieur qui invitent à reconsidérer le territoire, l'habiter autrement : Adnan, après une longue marche, retrouve l'arbre figurant sur une photographie apportée par le jeune blessé, planté dans une terre abritant une mémoire intime avant que d'être une terre spoliée, divisée.

Fait amusant pour une observatrice française, le Gabes Cinema Fen propose une programmation annexe intitulée « Cinémas du monde », qui présente quelques films d'« ailleurs », d'Europe et des Etats-Unis notamment. On pouvait y trouver par exemple *All Light, Everywhere* de Theo Anthony, qui avait été montré par Débordements en avril dernier. Ce long-métrage documentaire proposant une étude des rapports entre les machines de vision et les stratégies militaires et sécuritaires, à partir notamment des *bodycams* de police, résonnait avec la programmation vidéo « El Kazma », composée par Rabih Mroué sur invitation de Malek Gnaoui. Celle-ci faisait se côtoyer *November* d'Hito Steyerl, *War at Distance* d'Harun Farocki, et d'autres films moins connus et plus récents, rassemblés par une commune dimension réflexive et critique, voire investigatrice, sur les images et les médiums visuels. Les films sélectionnés évoquent des événements politiques et historiques à partir de leurs images afin d'en réinterroger les représentations qui en restent, et de mettre au jour les techniques et stratégies qui les ont médiatisées. Nous pouvions par exemple découvrir *As Birds Flying* et *The General's Stork* réalisés par l'artiste égyptienne Heba Amin en 2016. Prenant comme point de départ la capture d'une cigogne en 2013 par les autorités égyptiennes, soupçonnée d'espionnage à cause d'un dispositif électronique trouvé sur sa patte, la réalisatrice voyage dans l'histoire des dispositifs de vision aériens tout en faisant se confronter, par le montage, ces images à des extraits sonores qui permettent de voir ces images à travers différents récits : dans *As Birds Flying*, la bande-son est composée notamment d'extraits du film *Birds of Darkness* (1995) d'Abel Imam critiquant la corruption du gouvernement égyptien. Les oiseaux migrateurs sont filmés à la manière d'un documentaire animalier, les voix humaines semblent dévoiler leurs pensées et dialogues secrets. Ce dispositif simple et caustique met l'accent sur la notion de paranoïa. Dans *The General's Stork*, vidéo de 18 minutes issue d'une recherche au long cours ayant donné lieu à une publication du même nom [6], l'artiste propose une archéologie des dispositifs de vision aérienne éclairée cette fois au son par des récits prophétiques et coloniaux. Celle-ci propose une relecture de l'histoire contemporaine du Moyen-Orient à la lumière de ces techniques militaires de visualisation qui cartographient le territoire pour mieux l'occuper et le contrôler. Ces deux travaux appelaient à un écho frappant avec *All Light, Everywhere* et *War at Distance*, traçant un héritage international, depuis Farocki, de la volonté de raconter l'histoire partagée des caméras et des armes, tout en inscrivant le propos dans cette perspective globale, visiblement chère au festival, de mettre en avant des (contre)-discours et (contre)-visualités produits depuis le monde arabe.

Plusieurs vidéos cherchaient ainsi des dispositifs de mise-en-scène prenant le contrepoint des représentations médiatiques d'événements traumatiques tels que la guerre ou le terrorisme. *Merely a Smell* de Maher Abi Samra, est un court film noir et blanc de quatre plans séquences documentaires tournés en 2006 dans les décombres des bâtiments libanais détruits par l'armée israélienne. Le film montre les corps des vivants cherchant leurs morts dans les ruines, puis

[6] Heba Y. Amin, *The General's Stork*, edited by Anthony Downey, Sternberg Press, 2020.



organisant le convoi des dépouilles protégées de cercueil de bois. Cette œuvre recourt à une stratégie de contre-visibilité, lavée des représentations indignes de cadavres qu'on ne peut regarder, comme l'écrivait Susan Sontag, que lorsqu'ils viennent d'un « endroit éloigné ou exotique » [7], et dont les images qui nous parviennent alimentent « la croyance selon laquelle, en ces parties obscures ou arrières – c'est-à-dire pauvres – du monde, la tragédie est inéluctable » [8]. Opposé à une rhétorique visuelle macabre ou sensationnaliste, le film choisit d'évoquer la mort par son absence, et à partir de ceux qui restent. *To Be Continued* de Sharif Waked est un long plan-séquence de 41 minutes reprenant la mise en scène des vidéos de « martyrs » se filmant avant ce qui est généralement appelé un « attentat-suicide ». Court-circuitant ce type de discours, l'acteur Saleh Bakri, fixant les spectateur-rices de ses yeux perçants à travers la caméra, lit de longues pages des *Mille et une nuits*. Dans un arabe littéraire à la musicalité hypnotique, le narrateur conjure la mort à la manière de Shéhérazade qui, par ses récits, ajournait son funeste destin en tenant le sultan éveillé. Ce film invite à faire l'expérience d'une écoute ininterrompue, d'une captivité causée par le plan-séquence et par cette petite pièce sombre dans laquelle était montrée l'œuvre. Cette mise en relation décalée du récit et de la mort, rappelée par la présence d'armes à feu dans le plan, suggère une relecture possible des images évoquées par cette mise-en-scène : la parole, la mise en récit, sert à différer la mort tout en lui donnant sa valeur, sa raison d'être, avec l'espoir d'une vie éternelle, ailleurs.

En programmant à la fois des cinéastes et vidéastes confirmés et émergents, en revendiquant une attention aux démarches originales voire radicales, en prenant le critère régional et linguistique à rebours de toute stratégie commerciale ou pseudo-ethnographique, mais aussi en privilégiant le public aux professionnels, le festival affirme son identité et sa place sur la scène nationale comme internationale, une place qui devrait grandir au fil des éditions.

↑
l'un des conteneurs à l'intérieur desquels est projetée une partie de la programmation vidéo El Kazma, sur la plage de Gabes.

[7] Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Bourgois, 2003, p. 79.

[8] *Ibid.*, p. 80.

FRAGMENTS & MANIFESTATIONS

SUR G DE IGNAZIO FABIO MAZZOLA

Des différentes branches identifiables qui structurent le maillage cinématographique d'Ignazio Fabio Mazzola – qui s'est beaucoup adonné aussi aux portraits d'artistes ou aux essais courts sur l'architecture (par exemple sur les travaux achevés et inachevés de Maurizio Sacripanti) – les fragments autobiographiques nous réservent un mystère bien particulier. Ils composent les restes troubles d'une existence, les pages échouées d'une expérience particulière, se présentant, comme tant d'autres structures dans les films d'IFM, sur le modèle de la ruine, ou du schéma.

Cette ossature intime et morcelée, cette vie imaginée à laquelle ces fragments du monde nous donnent accès, nous invitent à une archéologie semblable à celle que l'on engage face aux éclats de plans et de bâtiments qui parcourent les films d'Ignazio Fabio Mazzola. Ces œuvres, souvent éphémères (certaines durant moins d'une minute), se fondent en un sens sur un phénomène d'impression, où les courts événements lumineux, et les espaces vides qu'ils nous offrent, convoquent, éveillent et valorisent notre capacité à sentir et à discerner. Ce n'est pas tant là un jeu de déduction que d'écoute des plus simples signaux, des plus modestes manifestations et de ce qu'elles révèlent. Tant d'incursions soudaines dans le monde du sensible et de la vision.

écrit par [Camille Simon Baudry](#)

G (2022), Ignazio Fabio Mazzola



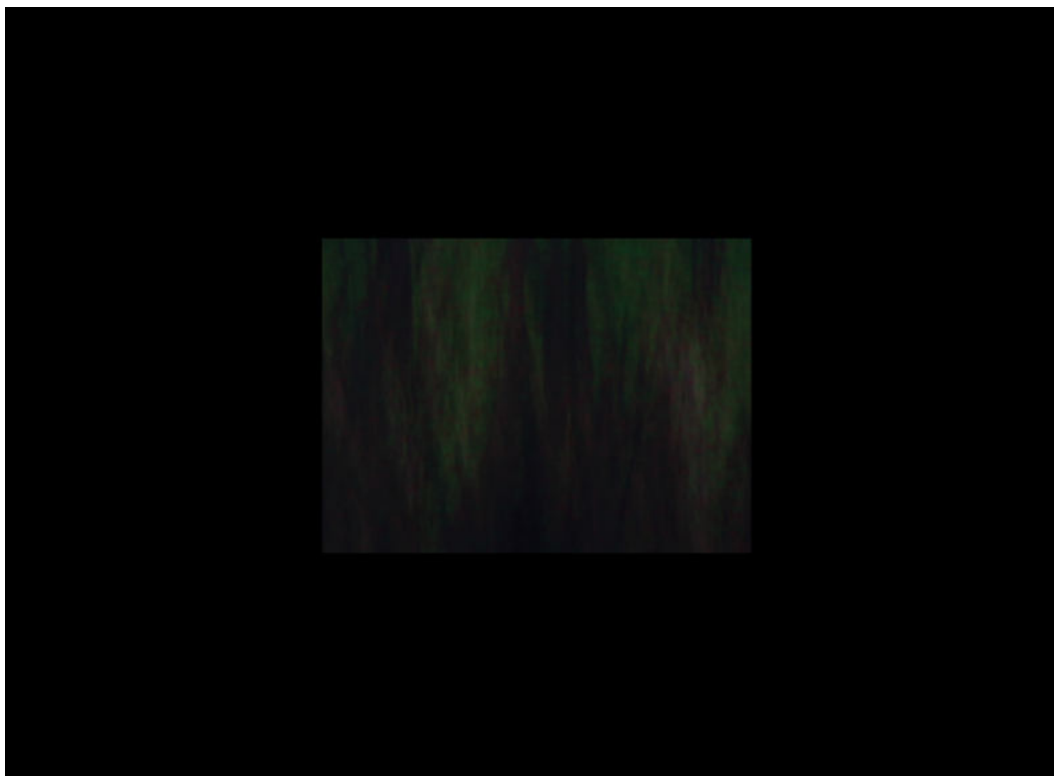
G, présenté en ce moment à la 58e édition de la Mostra internazionale del Nuovo Cinema, à Pesaro, engage d'une manière renouvelée ce rapport à l'impression, propre au cinéma d'IFM. Sa durée de 18 minutes traduit déjà ce déplacement. En proposant une œuvre plus longue et plus méditative, l'endroit de l'impression se décale. Elle n'est plus tant rétinienne que mémorielle, sentimentale, nourrie par nos mouvements intérieurs : sujette à l'empreinte simple et profonde de quelques vues statiques d'un monde mouvant, où l'eau du lac se raccorde à elle-même sous les sons environnants des oiseaux et du vent. Sans doute les mêmes ressorts sont encore à l'œuvre, tant les films d'Ignazio Fabio Mazzola engagent notre corps et notre subjectivité ; mais l'inspiration des événements qui se profilent à l'image et sur la piste sonore prend, par ces minutes denses à fixer la rive, une teneur toute différente, et peut être plus complexe.

Il fallait sans doute un dispositif esthétique plus ample pour empreindre l'image d'un sentiment si singulier : celui de la paix retrouvée loin du chahut des villes et de la présence paternelle enfouie sous les âges écoulés depuis les premières escapades pour se rendre au lac, réapparaissant le temps de pensées fugitives. Lointaines sont les villes et les bâtisses morcelées qui convoquent l'agitation et la frénésie habituelles aux films de Mazzola. Ce paysage obstinant appelle des émois plus lents et labiles. Il invite ces vagues intuitions qui traversent parfois un cœur le temps d'une seconde ou deux.

Cette exploration du fragile et de l'introspectif est intensifiée par quelques cuts, alimentée par les choix de réalisation d'Ignazio Fabio Mazzola : l'angle de sa caméra, le miroitement trouble de l'eau et les émanations spectrales de la MiniDV. Si la surface du lac n'est pas animée par de vifs éclats solaires, c'est qu'elle n'est pas tant un miroir qu'un écran, une toile tendue, mouvante.

Quand on a longuement filmé les rives et les cours d'eau, il nous vient naturellement de percevoir combien cette relation esthétique aux paysages lacustres et fluviaux est singulière et proprement cinématographique. Tout comme au cinéma, il y a l'espace du regard (d'où gît ce reflet mystique dans *L'esprit de la ruche*) et l'espace du

G (2022), Ignazio Fabio Mazzola
↓



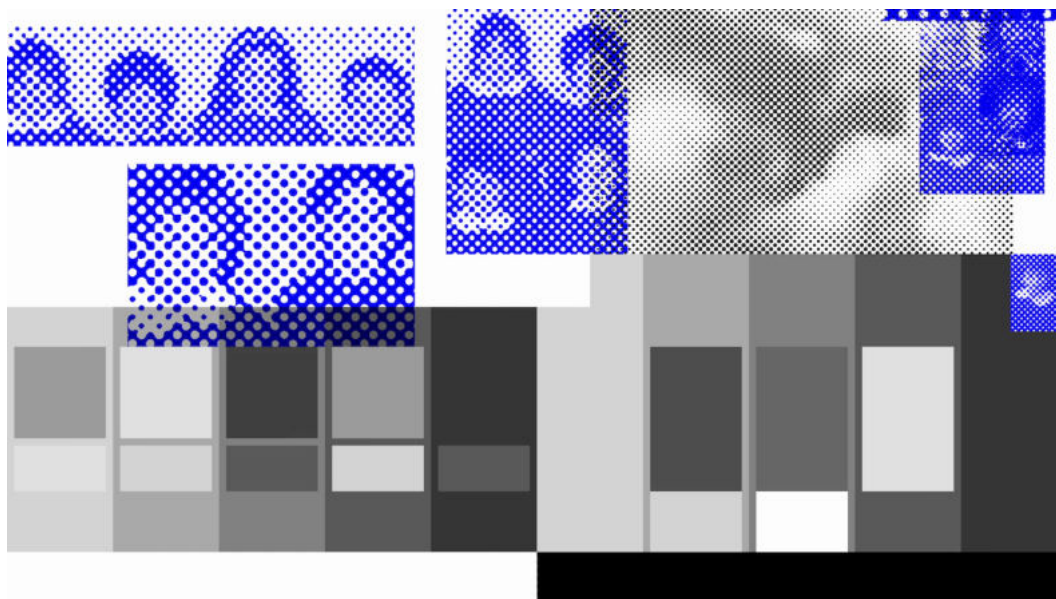
corps, esseulé, dont les agitations nerveuses et la mémoire viennent accoucher d'un terrain intérieur, où se rencontrent les flux visuels et perceptifs et les flux intérieurs, du corps et de la pensée.

Tout comme les rares traces vivantes de nos souvenirs nous aident à faire sursauter nos cœurs et nos mémoires, ces modestes phénomènes suffisent à suggérer la figure fantomatique qui habite le geste de ce film et qui transparait déjà dans les changements de plans et de lumière, dans les plus simples mouvements de l'eau et à travers les vapeurs d'insectes qui habitent sa surface. Cette figure n'est pas forcément propre à IFM. Comme nous le montre l'apparition du titre en fin de film seulement, l'émotion et l'interprétation sont laissées tout du long ouvertes, subjectives... La projection est le lieu d'une impression relative et partagée. L'irrésolution du titre (que l'on pourrait imaginer être la lettre initiale d'un prénom cher) et le contexte du synopsis (évoquant ce lac, son père qui l'y amena et sans lequel il y retourne) laissent à l'état d'indice la vie, les détails et souvenirs particuliers d'Ignazio Fabio Mazzola : suffisamment pour y comprendre un geste et l'habiter de notre propre expérience, de nos propres sentiments.

Une fois de plus nous venons capturer le feu de ces lumières éphémères, de ces phénomènes sitôt repartis, et l'alphabet latin, à nouveau renvoyé à l'état de rune ou de simples symboles, nous invite à croire que l'irrésolution manifeste du cinéma d'Ignazio Fabio Mazzola a trouvé ainsi d'autres formes de complétude, dans un art nouvellement activé des trames et du fragment. *G*, n'est probablement pas un film sur la nature, si tant est qu'elle existe. C'est un contrepoint à la ville : une contreforme pareillement habitée, semblablement sujette à l'ère de nos troubles métamorphoses. Cette agitation est sans doute ce qui convoque les formes actuelles du cinéma d'Ignazio Fabio Mazzola.

« Dans la ville, et à travers la consommation de masse, nous avons appris à gérer un tourbillon de paroles et de signes. Nous avons appris à composer avec l'incohérence des signes les "collages" de la post-modernité. [...] C'est dans ce terrain vague et ses repères hétéroclites, ses graffiti et ses tags que nous apprenons à nouer des communications spectrales [1]. »

[1] Marc Guillaume dans l'ouvrage *Figures de l'altérité*, (1994, Descartes & Cie), en conversation avec Jean Baudrillard



↑
MSSM (2021), Ignazio Fabio Mazzola



LA MAMAN ET LA PUTAIN, JEAN EUSTACHE

LE RENDEZ-VOUS MANQUÉ

VOIR LA MAMAN ET LA PUTAIN AU CINÉMA (1)

Le samedi 6 mai 2017, je prends un bus depuis Lille pour aller voir, à la Cinémathèque française, *La Maman et la Putain* de Jean Eustache, projeté à l'occasion d'une rétrospective de l'œuvre du cinéaste. Je n'ai jamais vu le film, j'ai 19 ans, je suis étudiant en licence d'études cinématographiques, c'est la première fois que je vais à la Cinémathèque. La projection a lieu à 14h30, j'arrive vers midi ; à mon arrivée à Bercy, les places sont toutes achetées. Avec le camarade qui m'accompagne, nous n'avons pas pris la peine d'acheter nos places en avance : nous aurions dû. On attend quelques minutes en espérant que des places se libèrent, ce n'est pas le cas, on manque la projection. Je crois que nous n'avons pas trouvé le courage d'aller voir un autre film : nous avons pris le métro pour aller dans le dixième arrondissement faire un petit tour cinéophile, probablement acheter des DVDs ou des livres. Le soir même, nous rentrons à Lille.

écrit par [Pierre Jendrysiak](#)



La Maman et la Putain

Premier rendez-vous manqué, avec un film que l'on aimait décrire à l'époque comme « inaccessible », pourtant un film que tous les cinéphiles, d'une manière ou d'une autre, ont pu voir : des copies pirates circulent depuis fort longtemps, encore plus depuis 2013, où un passage sur Arte a permis au monde entier de conserver et de distribuer un fichier en haute définition ; j'avais moi-même téléchargé le film plusieurs mois plus tôt, sur un célèbre *tracker* privé dont le titre bizarre s'abrège en deux consonnes, mais je l'avais conservé au fin fond d'un disque dur, sans y toucher, en attendant d'avoir envie. La séance à la cinémathèque devait régler le problème : pas besoin d'avoir envie si le film « passe », on va le voir, un point c'est tout. Justement, il est *passé*.

Je ne devais pas être le seul à attendre d'avoir envie, puisque la séance était pleine – probablement pleine des habitués de la Cinémathèque, cette faune que l'on voit à toutes les séances, mais également de cinéphiles plus intermittents, qui y voyaient l'occasion de voir le film « sur grand écran », d'affronter son poids et sa durée dans le confort relatif de la salle de cinéma (face à celui, absolu, du lit ou du canapé – mais où on risque encore plus l'endormissement...). Souvent je pense que, traînant dans ces espaces quand même pas très bien agencés, j'ai dû croiser des cinéphiles qui ont croisé ma vie, peut-être même certains qui sont devenus, plus tard, des amis – à moins qu'ils n'aient préféré se rendre à une des deux autres séances, programmées dans les semaines qui suivaient. Malgré l'agonie de notre réseau ferroviaire, le trajet province-Paris pour voir des films reste un événement déterminant de la cinéphilie française, et une bonne raison de lutter contre son sabotage institutionnel...

Mais si ce film était accessible pour tous les cinéphiles qui étaient prêts à « fouiller un peu », pourquoi la salle était-elle pleine ? Par coquetterie peut-être ? Car nous n'avons pas attendu internet et le *peer-to-peer* pour écrire et lire des textes qui affirmaient qu'on pouvait tout à fait voir un film chez soi ; les nuances que chaque écrivain de cinéma apporte ne sont que des nuances, du « chez soi c'est pour revoir les films » au « tout de même ce n'est pas la même chose » et autres querelles de dispositifs. Peut-être par esprit de contradiction, peut-être parce que la déception était trop grande, j'ai, pour ma part, fait durer la coquetterie : je n'ai pas regardé le film dans les mois ni dans les années qui suivaient, alors que j'ai regardé d'autres films de Jean Eustache – ses magnifiques court-métrages, la version restaurée d'*Une sale histoire* (restauration assurée par Potemkine en 2017), la copie sortie des limbes de *Numéro Zéro*, version longue d'*Odette Robert* (miraculeusement apparue il y a quelques mois sur le

tracker dont je parlais plus haut)... Mais pas « son chef d'œuvre », le chef d'œuvre invisible du cinéma français, pourtant tout à fait visible sur un disque dur, attendant patiemment mes double-clics. Aujourd'hui, le film est restauré, un accord avec les ayants-droits est signé, et *La Maman et la Putain* aura finalement droit, ce mercredi 8 juin, à une sortie nationale.

Si je n'ai pas vu le film avant, c'est après tout parce que je n'en ai jamais ressenti le désir – je veux dire, le désir de cliquer, de m'asseoir devant mon ordinateur pendant plus de trois heures et de faire cette expérience qui ressemble quand même à un rite de passage cinéphilique. Pourtant j'avais bien un désir de voir ce film, ne serait-ce que parce que le monde entier s'accorde aujourd'hui à dire que c'est un des plus beaux films jamais faits, un témoignage inestimable du monde qui suit Mai 68 (il est amusant de remarquer que *L'Amour fou* de Jacques Rivette, témoignage inestimable du monde qui précède Mai 68, est aussi de ces films français invisibles-visibles – il est d'ailleurs lui aussi en cours de restauration). Et après tout la quasi-intégralité de ma cinéphilie s'est faite via des .mkv et des écrans d'ordinateurs...

Mais j'ai cette croyance, que certains trouveraient superstitieuse, qu'il vaut mieux voir un tel film dans une salle de cinéma, en faire l'expérience dans le noir, sans pouvoir regarder ailleurs (ou en ne pouvant voir autour de soi qu'une salle de cinéma, des sièges, des rambardes, d'autres spectateurs et spectatrices), sans pouvoir fractionner ou interrompre le visionnage (je sais que c'est une habitude très courante pour beaucoup mais moi ça ne m'arrive jamais, de mémoire ça ne m'est arrivé que quatre fois ces dernières années^[1]). Pourquoi ce film méritait-il, spécifiquement, ce traitement ? Probablement parce qu'il cumule tous les aspects que j'ai déjà cités : durée, piédestal cinéophile, importance historique. Et puis, c'était aussi peut-être une manière de respecter le mythe de son invisibilité ; comme si regarder cette copie, ce « *rip* » floqué du logo « Arte », était une sorte de blasphème.

Il faut aussi dire que voir un film chez soi, mais c'est seulement en ce qui me concerne, cela me demande au fond bien plus d'investissement personnel que prendre le métro pour aller le voir au cinéma : choisir, décider, (s')installer, appuyer sur la barre espace – sans même parler de la lourdeur pénible d'un « support physique », de l'inconfort d'un disque que l'on sort de sa boîte. C'est peut-être cela qui me charme dans la salle de cinéma (qui est, pour le dire clairement, de loin la manière par laquelle je préfère voir un film) : paradoxalement, sa légèreté. Plus léger qu'un DVD ou un Blu-Ray, plus léger qu'un disque dur, plus léger qu'une clé USB, plus léger même qu'un site de streaming (légal ou pas), la salle de cinéma nous permet de regarder les films sans jamais les garder. On voit le film, sans poids, sans action de notre part, qui s'étale sur l'écran, simple projection de lumière et donc sans épaisseur – les photons ne sont pas de la matière. En manquant ma séance de *La Maman et la Putain*, en 2017, j'ai au fond fait l'expérience ultime de la salle de cinéma : je n'ai même pas eu à voir le film.

[1] Puisque je me souviens des détails et qu'ils ont à mon avis un fort potentiel comique, autant les partager : j'ai interrompu au bout de quelques minutes le visionnage d'*En avant, jeunesse* (finalement vu quelques mois plus tard), de *La Taupe* (jamais terminé) et de *Flight (idem)*, et fractionné en deux celui de *A. I. Intelligence Artificielle*. Inutile de préciser que ces mises en pause ont moins à voir avec les films mêmes qu'avec d'intenses états de fatigue...

LES RETROUVAILLES

VOIR LA MAMAN ET LA PUTAIN AU CINÉMA (2)

écrit par [Pierre Jendrysiak](#)



Le 8 juin 2022, vers 18h, je prends une place pour *La Maman et la Putain* dans mon cinéma de centre-ville, une salle rachetée par un des plus grands exploitant de cinéma en France, qui, deux ou trois fois par mois, daigne projeter un film dit « de patrimoine », comme s'il s'agissait d'une simple obligation contractuelle. Je suis avec un ami, pas le même que la dernière fois, on a acheté des sandwiches. Je demande à la caisse si la copie a une entracte ou une pause au milieu, on me répond que non. Nous nous asseyons, la salle est presque pleine ; le film commence. 220 minutes plus tard, nous sortons de la salle sans parler. Pour briser le silence, je dis : « Aujourd'hui, il y a un écrivain qui est mort, il s'appelait Jean Louis Schefer. Il a écrit un livre qu'il s'appelait, euh, je me souviens plus... *L'Homme ordinaire du cinéma*, je crois. Et il y a une idée qui est dans ce livre que plein de critiques de cinéma ont cité par la suite : que les films que les gens de cette génération ont vu enfants, genre *La Nuit du Chasseur* ou certains films de Fritz Lang, ce ne sont pas eux qui ont regardé ces films mais ces films qui ont regardé leur enfance. Et devant *La Maman et la Putain* j'ai pensé que le film nous regardait, mais il nous regardait en adultes, trop adultes, terriblement adultes. » Je raccompagne mon ami chez lui, je rentre chez moi, je vais dormir.

Le plus étrange, en découvrant ce film aujourd'hui, c'est probablement qu'il est impossible de deviner ce qu'il a pu représenter précisément à sa sortie, et que l'on ne peut que croire sur parole les témoignages et les nombreuses pages écrites à son sujet. Ce n'est pas tant que notre époque l'aurait « dépassé » (il est encore, à sa manière, vulgaire et scandaleux), mais plutôt qu'on ne voit véritablement *plus le même film*. Après ces décennies d'invisibilisation, on est encore plus frappés que d'habitude par la propreté nette de la restauration ; ce noir et blanc numérique fort contrasté doit faire un tout autre effet que la projection, qui eut lieu à quelques reprises, d'ombres et de lumières traversant une pellicule

35mm, elle-même gonflée depuis du 16mm. Et puis il y a, bien sûr, tout le savoir que nous avons désormais sur ce film : au dessus de l'image et des dialogues se superposent ce que l'on sait de sa dimension autobiographique, de son tournage, des suicides qui l'entourent (celui de Catherine Garnier, ancienne compagne d'Eustache, juste après le tournage du film, et celui d'Eustache moins de dix ans plus tard) – et même le destin du film, son invisibilisation, ses rares projections, son passage télévisé... Désormais tout cela appartient aussi, inévitablement, et c'est très bien comme ça, à *La Maman et la Putain*.

Première surprise créée par cette attente : celle d'un film très drôle. La salle était ainsi à plusieurs reprises hilare : bien sûr pendant certaines sorties complètement réactionnaires d'Alexandre, ou au moment du coup de téléphone qu'il passe au beau milieu de la nuit à son ami pour raconter le « toucher » qu'il vient de faire à Veronika, mais cet humour reste jusqu'à la fin, interrompu seulement par moments lors des scènes les plus dures (les dernières). C'est la double désuétude qui fait rire, celle des personnages par rapport à leur époque, du film par rapport à la nôtre.

Mais même au sein de cet humour, *La Maman et la Putain* tient la promesse que tous les cinéphiles connaissent, celle d'une ambiance dure, sinistre, désabusée. C'est, certes, celle d'une époque, et les références à Mai 68 et à la morosité politique sont nombreuses, mais on est aussi frappé par la transcription proprement cinématographique de cette ambiance : le noir et blanc est caverneux, la lumière triste. Alexandre parle de Murnau, Veronika lui téléphone en disant qu'elle souhaite voir un film fantastique : plus que « sinistre » ou « morose », on ferait une description exacte en disant que *La Maman et la Putain* est un film spectral ou funeste. Si tous les personnages semblent issus d'un autre temps ou d'un autre monde, c'est bien celui de Veronika qui ressemble le plus à un fantôme : sa pâleur, son maquillage lui donnent l'air d'un mort-vivant venu hanter Alexandre. Sa présence même, dans l'image, est fantomatique : vers la fin du film, un raccord de mouvement la suit alors qu'elle se relève, faisant apparaître sa figure blanche sur un fond intégralement noir ; plus tard, alors qu'elle s'adresse à Marie en se tenant dos à la caméra, sa figure est légèrement floue, fondue dans l'obscurité. Et comme tout bon fantôme cinématographique, elle maudit Alexandre en lui apportant exactement ce qu'il recherche : lui qui cherche une femme pour « baiser » (on entend le mot des dizaines de fois), qui n'a aucun scrupule à tromper la femme chez qui il vit, est rendu fou par la présence de son amante, qui le harcèle au milieu de la nuit, dont la présence suffit à créer un étrange chaos ; Veronika est presque une succube.

Bien sûr la source de cette noirceur, c'est le parfum de mort qui entoure chaque scène, parfum qui n'a fait que se renforcer avec le passage du temps, alors que l'on en apprend toujours plus sur la gravité du tournage du film et sur les grandes difficultés qu'Eustache a rencontrés dans les années qui l'ont suivi. *La Maman et la Putain* est bien un film sur la mort, et peut-être d'abord sur la mort : parce que l'on en parle d'abord, avec notamment ce discours d'Alexandre sur les « assassins » qui peupleraient les rues, ou encore à travers les nombreuses mentions du suicide (« Michelle s'est suicidée, et moi j'ai raté mon suicide »), mais aussi à travers la sexualité, présente en mots comme en actes, et qui est ici irrémédiablement liée à la mort. On pense à Marie qui essayait de se suicider alors qu'Alexandre couche avec Veronika, ou bien à cette phrase d'Alexandre adressée à Marie plus tôt, dans le film : « Quand je fais l'amour avec vous je ne pense qu'à la mort, à la terre, à la cendre. » Je parlais, plus haut, de Veronika comme d'une figure démoniaque ; on pourrait se demander si cette présence paradoxale de la mort dans la sexualité n'est pas le reste d'une angoisse religieuse (quand Veronika parle de son

costume d'infirmière à Alexandre, celui-ci la compare à une religieuse), une mauvaise conscience qui revient, comme un *memento mori*, à l'écoute du *Requiem* de Mozart.

Je m'étonnais un jour qu'Eustache, auteur d'une œuvre obsédée par les motifs de la mort et du trou, n'ait jamais filmé une scène d'enterrement ; en découvrant *La Maman et la Putain*, je me rend compte qu'il l'a fait, et que ce film est tout entier une grande cérémonie mortuaire. De la Nouvelle Vague et de Mai 68, cela a souvent été dit ; mais c'est un enterrement de choses plus vastes encore : du langage par exemple, magnifique et choquant par sa splendide pauvreté (les personnages finissent pas ressasser les mêmes mots : « maximum », « baiser », « connerie », « merdique »...). Du cinéma, aussi ? L'œuvre d'Eustache est marquée par son rapport au vide, c'est parfois une œuvre qui semble « sans dispositif », qui cherche presque à s'effacer elle-même ; ses films sont faits de répétitions, de paroles errantes, d'évènements saisis dans toute leur platitude. *La Maman et la Putain* est, avec *Mes Petites Amoureuses* (qui devrait aussi ressortir dans quelques mois), son seul long-métrage, son film le plus écrit ; et en même temps on voit bien que la longueur du film, l'écriture du dialogue (que les comédiens devaient interpréter avec précision) vise à une sorte d'évidement, d'appauvrissement volontaire. Je veux dire que dans *La Maman et la Putain*, Eustache enterre en quelque sorte le cinéma traditionnel, le cinéma d'écriture, de mise en scène et d'interprétation, et n'en joue le jeu que pour l'anéantir.

Dans **la première partie de ce texte**, j'écrivais « qu'en manquant ma séance de *La Maman et la Putain*, en 2017, j'ai au fond fait l'expérience ultime de la salle de cinéma : je n'ai même pas eu à voir le film ». J'avais en tout cas certainement fait l'expérience la plus juste du cinéma d'Eustache. Dans une scène de dialogue au lit, Alexandre projette la fin du monde : « J'ai pensé qu'il n'y en avait plus pour très longtemps, qu'il en serait bientôt fini de tout ça... des voitures, des HLM, des cinémas. Peut-être quelqu'un de très vieux, l'ancêtre, se souviendra encore et racontera aux jeunes qu'il y avait des cinémas, que c'était des images, qui bougeaient, qui parlaient. Et les jeunes ne comprendront pas. » Fantasma réac sans doute, mais qui correspond bien au chef d'œuvre d'Eustache.

La Maman et la Putain est sorti en 1973 ; pendant près de 50 ans, il fut quasi invisible ; le 8 juin 2022, il ressort en salles en France. Sa disparition lui convenait fort bien.





TRADUCTION

↑
Feuillets arrachés au Livre de Satan (1920), Carl Theodor Dreyer

LE SEIGNEUR DES IMAGES

HOMMAGE À JEAN LOUIS SCHEFER

Au fil des années 1970, Jean Louis Schefer laissa tomber le trait d'union à l'intérieur de son prénom en deux parties, ce qui pose autant de problèmes de citation aux exégètes de son œuvre ramifiée qu'en pose au cinéphile le point disparu après le prénom abrégé de Chris Marker. Ceux qui tentent de classer ses activités peuvent également être confrontés à des difficultés. Même la répartition des écrits en essais érudits et en essais autobiographiques semble problématique si l'on y regarde de plus près.

écrit par [Christa Blümlinger](#)

L'écrivain indépendant, l'historien de l'art, le théoricien de l'image et le philosophe (c'est selon) n'est pas imaginable en Allemagne, malgré son noble nom de famille poméranien. Non pas qu'il n'y existe de dandys portant des chaussures britanniques, de préférence sur mesure. Mais il est difficile de trouver dans les pays germaniques un chercheur indépendant aussi illustre et polyvalent qui, en tant qu'« homme ordinaire », se serait tourné vers le cinéma avec une inspiration comparable et dont les écrits singuliers seraient tout autant littéraires, s'adonnant au genre de l'essai dans la tradition de Diderot et de Baudelaire. La critique allemande Frieda Grafe aurait voulu traduire son premier livre sur le cinéma bien avant que *L'homme ordinaire du cinéma* (Gallimard/Cahiers du cinéma, 1980) ne paraisse dans une collection savante (*Film Denken* chez Fink, en 2012). Elle n'avait, à l'époque, pas trouvé d'éditeur disposé à le faire. Grafe avait apprécié le style à la fois précis et condensé de l'écrivain et fut probablement l'une des premières à reconnaître outre-Rhin la capacité révolutionnaire de Schefer à décrire le monde des projections comme un théâtre de la cruauté.

L'auteur polyvalent, dont les descendants n'hésitent pas à prendre la plume malgré la puissance d'écriture écrasante de leur père — un fils est historien de l'art, un autre est écrivain et scénariste, un troisième travaille dans l'image pour le cinéma —, aimait se présenter parfois lui-même comme « Schefer l'Ancien » : désignation qui, si ambivalente puisse-t-elle paraître dans un contexte privé, rappelle combien le père s'inscrit dans l'héritage des grands maîtres, sa famille ayant d'ailleurs fréquenté ceux de l'impressionnisme tout en étant apparentée à Valéry.

Schefer a publié dans des organes théoriques aussi célèbres que *Tel Quel* et *Communications*, à l'époque où ceux-ci étaient en plein essor. D'abord structuraliste enthousiaste (Barthes et Greimas figuraient parmi les rapporteurs de sa thèse de philologie à l'École des Hautes Etudes) et auteur d'une des premières études sémiologiques sur la peinture (*Scénographie d'un tableau* est paru en 1969), il s'est cependant vite tourné vers l'affect et la perception, apportant en esthétique du cinéma les fruits de cette conversion théorique. Deleuze s'en était immédiatement rendu compte et en avait tiré les conséquences, notamment dans *L'Image-temps*. Plus tard, la réception d'Artaud par Schefer deviendra un fil conducteur pour de nombreux théoriciens plus jeunes, plaçant le corps au centre pour en finir avec la sémiologie ou avec les théories psychanalytiques du spectateur.

Schefer faisait partie du conseil éditorial de la revue de cinéma *Trafic*, fondée par Serge Daney et publiée, comme la plupart de ses livres, aux éditions P.O.L. Ses livres avaient fait à plusieurs reprises l'objet d'une critique de Daney, toujours rédigée avec admiration. L'écrivain et le journaliste partageaient l'idée que ceux qui ont « regardé notre enfance », ce sont les films que nous avons vus. Notre mémoire se formerait ainsi dans le cadre de séances « d'irradiation d'un être indifférencié [...] probablement déposé en nous » (*L'homme ordinaire du cinéma*, p. 112). L'enjeu de Schefer dans *L'homme ordinaire* est « d'expliquer comment le cinéma était en nous, à la manière d'une chambre ultime où tourneraient à la fois l'espoir et le fantôme d'une *histoire intérieure* [...] » (p. 17). Cette intériorité transforme le cinéma en émotion pour le spectateur, qui est comme entouré de vampires ou d'anges gardiens. À l'être souvent imparfait, jauni et éraflé à l'écran, cet « homme sans naissance » (p. 113), s'ajoute l'homme ordinaire dans lequel, face à toutes ces images dont il sait pourtant qu'elles ne sont que lumière, une sorte d'homme « sans contours » se lève et rit « comme un nain ». Il s'agit d'un être dansant en nous, qui reste invisible et incompréhensible et que l'auteur décrit non pas comme spirituel et immatériel, mais comme un être avec un corps, comme l'éclair momentané d'un homme-machine.



C'est de l'insaisissable, de l'étrange, qu'il s'agit selon Schefer quand il entre dans la nuit du cinéma : « Écrire sur le cinéma ne serait pas autre chose ici que s'enfoncer dans ces ténèbres éclairées par des points changeants et parvenir au moment où cette nuit-là se fait en nous » (p. 112). Dans *L'homme ordinaire*, l'essayiste consacre tout un chapitre au *Vampyr* de Dreyer, qu'il intitule « La roue » : à travers la description de motifs (la roue de l'écureuil, les roues du moulin, le cadran d'une horloge géante) et des effets de mise en lumière, de figuration et de contraste noir et blanc, Schefer évoque la roue du temps, entraînant le spectateur dans le film et le mort-vivant dans sa perte. Ce qui préoccupe l'écrivain à cet endroit, c'est la disparition progressive du vampire dans l'image, plus que sa mort elle-même.

Jean Louis Schefer n'a pas fait preuve de fausse modestie en notant, en tant que cinéphile volontairement « ordinaire », en quelque sorte en homme sans qualités, que « le cinéma n'est pas son métier » et que son texte « n'est pas théorique ». Car si les fondements de sa pensée sont cultivés, il s'agit pour lui de l'immédiateté d'une expérience dont le corps est le centre, de zones énigmatiques et incohérentes de la perception et de la mémoire qui sont en jeu lors de la projection d'un film. « Non théorique » veut dire ici : critique, littéraire, descriptif, appartenant à une sorte de poésie négative, où il s'agit plus de nommer la nature des mondes affectifs et des secrets à peine accessibles que de décrypter des messages. Dans le texte de couverture de *La Lumière et la proie*, son livre sur un tableau du Corrège, l'auteur note de manière sibylline : « La limite du tableau, c'est toujours nous-mêmes qui la formons, nous qui le regardons et désespérons de lui ressembler ». Car les tableaux, poursuit-il, ne reflètent pas nos figures, mais ce qui nous manque, c'est-à-dire le sublime. Ce livre, organisé de manière similaire à *L'homme ordinaire du cinéma* et paru la même année, comporte un chapitre sur la représentation du mariage mystique de Sainte Catherine avec le Christ, intitulé « disproportions ». Schefer cherche au cinéma ces

↑
Vampyr (1932), Carl Theodor Dreyer



mêmes variations d'échelle, soit un « manque de proportions » qui résulte des changements de plans, comme il le dit dans son essai *L'image, la mort, la mémoire. Dialogues imaginaires*, coécrit avec Raül Ruiz et également publié en 1980 (*Ça Cinéma* n° 20, Albatros, p. 25).

↑ *Bérénice* (1983), Raul Ruiz

« Nous », a-t-il déclaré lors d'une interview à la radio, en référence à ses origines nobiliaires (les comtes Scheffer von Carlwaldt), « sommes français et avons quitté la Prusse il y a deux siècles ». Une certaine obligation morale lui viendrait de cette ascendance liée à la diplomatie. Sur le même ton, il me fit remarquer un jour, lors d'une visite dans son bureau parisien, situé dans les hauteurs d'un immeuble avec vue sur la Tour Eiffel, qu'un de ses illustres ancêtres avait contribué à sa construction (et qu'il avait donc un certain droit à cette vue exceptionnelle). Le jeune Schefer s'est rendu compte très tôt de ces distinctions, comme le montre la description impressionnante du voyage en train par lequel, adolescent après la guerre, il s'était arraché à son cercle familial protégé : le passage se trouve au sein d'un de ses romans d'éducation (*La Cause des portraits*, 2009). À en croire ses confessions, son goût pour les mystères et les secrets prend sa source dans une éducation catholique et bourgeoise, qu'il qualifie lui-même comme un genre, le « montage de tableaux » : il y a des choses qu'on ne dit pas.

Ainsi, l'écrivain met en valeur son fin *sensorium* du non-dit aussi bien dans l'exploration littéraire de souvenirs d'enfance que dans ses essais de philosophie culturelle ou de théorie de l'image, au centre desquels se trouve toujours, depuis son livre sur Augustin, le corps chrétien. Librement inspirée de l'inventeur de la lanterne magique, l'esthète fonda jadis, avec des chercheurs érudits partageant ses idées, comme Max Milner ou Raymond Bellour, une « Académie des secrets », dont le projet (jamais réalisé) consistait entre autres à créer un musée de la magie à Blois.

Le sous-titre de son étude sur le Corrège est « Anatomies d'une figure religieuse ». S'il s'agit d'une étude du Mariage mystique de

Sainte Catherine, on pourrait presque appliquer cette précision de méthode et de contenu à l'ensemble de l'œuvre. Presque, car le théoricien de l'image ne craint aucune discipline dans le choix de ses objets de recherche : avec une étude sur les peintures rupestres, Schefer s'est par exemple fait un nom parmi les paléontologues dans les années 1990 (*Questions d'art paléolithique*). Dans l'*opus magnum* de Schefer, mêlant sciences des religions, histoire de la culture et théorie de l'art, il ne s'agit cependant de rien de moins que de l'histoire du dogme de la transsubstantiation, ainsi que du rituel et de diverses légendes sur l'hostie (*L'hostie profanée, L'histoire d'une fiction théologique*, 2007). Partant d'un panneau d'une prédelle de Paolo Ucello, *Le Miracle de l'hostie profanée*, il étudie grâce à sa formation classique, à partir de textes originaux italiens, latins et allemands et de représentations figuratives, les significations, l'origine et la survivance d'un mythe chrétien – jusqu'à la représentation cinématographique des vampires.

Ce faisant, Schefer remet en question la théologie et fait apparaître à quel point bien des fondements de notre culture occidentale de l'image s'ancrent dans une morale douteuse. Un service amical sous la forme d'une modeste contribution à cette étude critique de plus de 600 pages m'a permis de mesurer dès le départ l'ampleur de la recherche de sources sous-jacente. Il s'agissait de traduire un texte illustré du moyen haut allemand, une légende bavaroise du sang, constituant un nouvel exemple de l'expression figurative du mythe antisémite de la « profanation d'hosties ». Ceux qui ont lu les écrits autobiographiques de Schefer savent à quel point son éducation catholique l'a façonné et à quel point il est à l'affût de ses répercussions affectives et somatiques. Ainsi, le mystère de la transformation du corps et du sang du Christ constitue dans l'ensemble une obsession plus ou moins cachée de ses recherches.

L'œuvre littéraire et essayistique de Schefer est traversée par le cinéma, au-delà de *L'homme ordinaire de cinéma*, suivi en 1997 par un autre livre sur le cinéma (*Du monde et du mouvement des images*, Cahiers du Cinéma). Le livre sur Le Corrège, par exemple, contient quelques allusions à une recherche cinématographique sur le tableau ; en lisant attentivement, on constate qu'il est issu d'un projet de film – qui n'a apparemment jamais vu le jour – en collaboration avec Philippe Grandrieux, dans le cadre de l'atelier de Thierry Kuntzel à l'Ina. Grandrieux n'apporta pas seulement l'idée, mais aussi quelques photographies pour la partie visuelle du volume. L'étude publiée chez Albatros, comme le montrent les illustrations, ne s'attache pas seulement aux détails énigmatiques du tableau (le punctum de la peinture, selon Barthes) et à ses réminiscences, par exemple chez Delacroix, mais aussi à l'ambiance muséale de son exposition au Louvre. Les photographies montrent des contre-plongées sur le tableau, des touristes japonais étonnés, des visiteurs qui se promènent, évoquant les films photographiques de Marker.

Pour Schefer, le cinéma n'est pas simplement un lieu de fantômes et de revenants, c'est le lieu par excellence du reflet et de la réminiscence du passé. La Lumière et la proie contient une section intitulée « Film », dans laquelle on peut lire : « Ce film restitue une scène vue dans l'extrême paralysie d'un souvenir [...] ». Il s'agit, dans le détail du tableau en question, du moment précédant de peu le martyre de Sainte Catherine. Le tableau du Corrège est examiné à l'aune de ce détail d'arrière-plan, une constellation lumineuse, pour ainsi dire évaporée, de deux figures, que le critique compare à l'arrêt d'une roue de la vie. Selon sa thèse, le regard central sur la scène principale, comme éclairée de l'intérieur, correspondrait à l'œil anticipé du cinématographe et coïnciderait avec celui de la Vierge. Son regard règne sur le temps, la scène d'arrière-plan est suspendue dans le coin de son œil.



↑
La Jetée (1962), Chris Marker

Dans un fragment de son autobiographie singulière, paru en 2010, le dix-neuvième livre qu'il a publié chez P.O.L (*De quel tremblement de terre ...*), Schefer se réfère également au cinéma comme lieu de reviviscence : « La mémoire doit dérouler comme un ruban d'orgue de barbarie un paysage à transformations, des lueurs et des silhouettes projetées par une lanterne magique qui ne sont encore rien d'un film. Tout est passé, tout est contemporain et ce que j'ai oublié c'est le moteur secret qui fait tourner cette machine. » Par sa capacité à incarner le temps, le cinéma devient donc le gardien privilégié d'une poétique à l'histoire de laquelle la littérature et la peinture participent de manière essentielle. *Cinématographies* est d'ailleurs le titre d'une série d'essais publiés en 1998 (toujours chez P.O.L) et dans lesquels il est question, entre autres, des gouttes de sang de Perceval dans la neige blanche. Ce motif constitue un prolongement des questions de théorie de l'image sur la représentation du corps chrétien. Dans le cercle d'un de ses éditeurs, aux *Cahiers du cinéma*, on aurait appelé en effet, selon un bon mot de Jean Narboni, le noble seigneur, un « Saigneur »...

Christa Blümlinger, « Der Herr der Bilder », *Cargo* n°15/2012, p. 39-41, texte publié en 2012 à l'occasion de la traduction de *L'homme ordinaire du cinéma* en allemand, version traduite et légèrement élargie par l'autrice ; Jean-Louis Schefer, né en 1938, est décédé le 8 juin 2022.





SUR TROIS RENCONTRES TARDIVES

MICHÈLE FIRK (1937-1968), GENEVIÈVE
SELLIER (1949-) ET GINETTE VINCENDEAU (1948-)

Dès lors qu'une recherche en cinéma s'intéresse à la question du genre, celle-ci croise invariablement les concepts de *gaze*, qu'il s'agisse du *male gaze* de Laura Mulvey ou de l'*oppositional gaze* de bell hooks et des notions qui en ont découlé, enrichies des théories féministes du point de vue. En cinéma, comme dans d'autres champs, l'émergence de ces questionnements est volontiers assimilée à un impérialisme scientifique ou idéologique états-unien qui s'immiscerait parmi les références françaises d'une critique tantôt strictement esthétique, tantôt circonscrite autour de questions de représentation du « prolétariat », des « opprimés », saisis comme des masses aux prétentions universalistes.

Cette haine du renouvellement théorique dans notre discipline qu'identifie Mathias Kuszniarz dans son [article de 2016](#), plonge ses

écrit par [Occitane Lacurie](#)

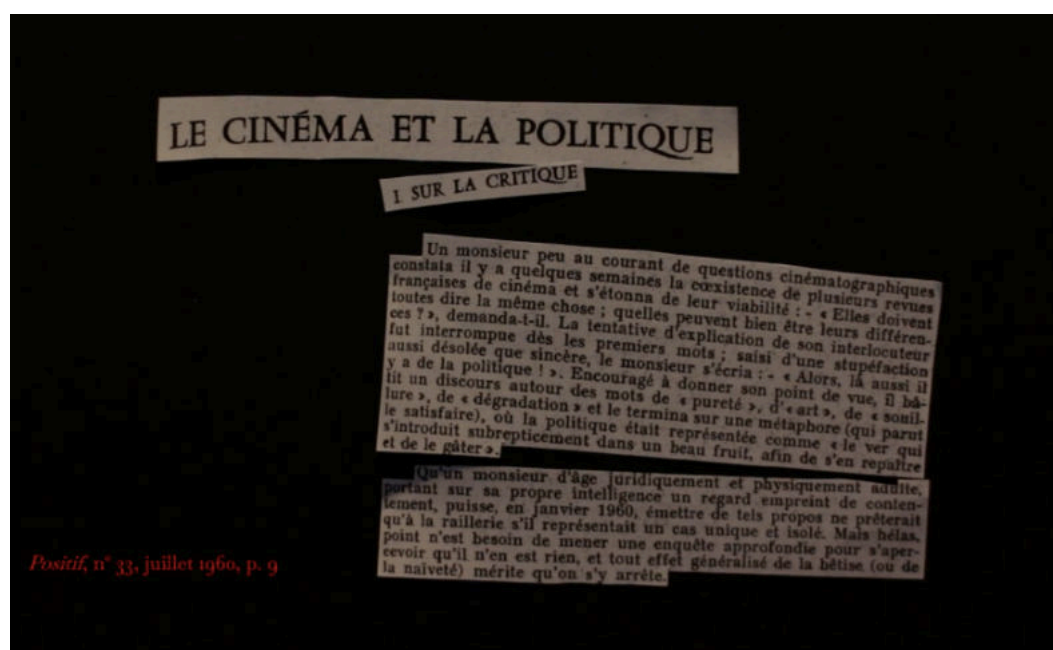
racines dans une forme de sacralisation des textes et des auteurs critiques des années 1960 françaises, symétrique presque parfaite de la politique des auteurs de cinéma élaborée à la même époque et dans le même champ, dont découle une sorte de fétichisme de l'esthétique contre les incursions jugées impures des sciences sociales.

Si certaines approches d'obédience matérialistes sont parvenues à tirer leur épingle du jeu conceptuel français, les approches féministes francophones peinent à émerger dans les cours de cinéma, en témoigne le livre d'Iris Brey par exemple, s'appuyant presque exclusivement sur des références anglo-étatsuniennes. Ce livre a pourtant rencontré un succès de librairie certain chez les étudiant·e·s en cinéma et les chiffres de fréquentation de la page de la revue en ligne *Débordements* consacrée la traduction de "**Plaisir visuel et cinéma narratif**" de Laura Mulvey sont la preuve s'il en fallait d'un intérêt persistant pour ces questions et d'une quête théorique d'outils analytiques permettant d'aborder la question du genre au cinéma en France.

Tel a également été mon cas, a fortiori lorsque je me suis approchée du nœud épistémologique de cette affaire : la Nouvelle Vague et son héritage aussi bien filmique que critique.

Alors j'ai choisi de recourir à la méthode de l'autobiographie raisonnée, méthode des sciences sociales visant à interroger son propre parcours à l'aune de l'analyse des structures qui l'ont façonné. Récemment, c'est le cas du livre de Rose-Marie Lagrave à La Découverte, *Se ressaisir : enquête autobiographique d'une transfuge de classe féministe*. Alors évidemment, je ne vais pas me lancer dans le récit monographique de ma vie, quoiqu'il eût été intéressant de se plonger rétrospectivement dans les cours d'esthétique du cinéma et d'histoire de la critique que j'ai pu recevoir et les sources qu'ont rencontré mes professeur·e·s avant moi.

J'ai souhaité partir d'un événement précis qui a suscité chez moi une archéologie du savoir ou plutôt du non-savoir, une enquête bibliographique sur un angle-mort à la fois de ma connaissance du champ des études cinématographiques mais aussi de l'autre champ dans lequel je travaille : celui de la critique.



[CLIQUER ICI POUR VISIONNER L'ESSAI](#)

DÉBORDEMENTS_12.PDF

Rédactrice en chef : Occitane Lacurie

Comité de rédaction et d'édition :

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

Ont également contribué à ce numéro :

Thomas Bingham, Christa Blümlinger, Robert Bonamy, Bathilde
Boutin, Cédric Boyer, Marianne de Cambiaire, Jules Conchy, Circé
Faure, Hugo Kramer, Gaspard Labastie, Paul Michel, Marcos Nunez,
Ariane Papillon, Johanna Pataud, Jacopo Rasmi, Camille Simon
Baudry

Conception - mise en page : Lucie Garçon

Merci ! Francesca Comencini, David Easteal, Carl Elsaesser, Ryan
Ermacora, Jessica Johnson, Arnaud des Paillères, Adirley Queirós,
Joana Pimenta.

Illustration de couverture :

Il Buco de Michelangelo Frammartino (2021) © Les films du Losange

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