



3

CES FLEURS ENTRE
LES RAILS,
DANS LE VENT CONFUS
DES VOYAGES



DÉBORD EMENTS

_14.PDF



5

LA RÉGION CENTRALE



JLG 1930-2022

écrit par **Débordements**

ECCE HOMO

Jean-Luc Godard est mort le 13 septembre 2022. Il est mort chez lui, entouré de ses proches, en ayant recours au suicide assisté – il souhaitait que ça se sache. La revue *Débordements* a régulièrement abordé son œuvre à travers des textes, des entretiens, la publication d'un de ses « scénarios », jusqu'à l'édito de notre dernier .pdf, où nous citions l'ouverture des *Histoire(s) du Cinéma*.

Auteur d'une œuvre constituée d'un océan d'emprunts et de citations, il est difficile d'attribuer à Jean-Luc Godard une phrase définitive, une belle citation, un bon mot qui résumerait tout. On a peur, en en choisissant une, de se tromper et de découvrir qu'en fait, cette phrase qu'on pensait être de Godard, elle sortait d'un livre de Malraux, de Brecht ou de Faulkner. Possibilité d'autant plus forte que Godard citait souvent de mémoire, et attribuait parfois ces citations de manière assez fantaisiste. Dans le dernier épisode des *Histoire(s) du Cinéma* qui est comme un autoportrait et où il abordait déjà, en creux, sa propre disparition, les citations d'artistes admirés s'enchaînent, de Orson Welles à Maurice Blanchot, de Friedrich Murnau à Emily Dickinson... Jusqu'aux dernières secondes, où l'on voit une fleur venue d'un plan de *Hélas pour moi* ; une reproduction par Francis Bacon d'un tableau de Van Gogh ; et enfin une phrase venue des *Autres inquisitions* de Borges, qui cite en réalité le poète Samuel Taylor Coleridge. Cette phrase est la suivante. « Si un homme traversait le paradis en songe, qu'il reçut une fleur comme preuve de son passage, et qu'à son réveil il trouva cette fleur dans ses mains, que dire alors ? » C'est Godard lui-même qui ajoute cependant, alors qu'apparaît une photo de son visage, avec cette voix d'outre-tombe, cette solennité si particulière que nous n'entendrons plus : « *J'étais cet homme.* »

Gardons alors ces mots qui servent de conclusion à cet enchaînement de citations : « *J'étais cet homme.* » Une conclusion, un commentaire, une simple « note de bas de page » ajoutée à une citation qui est elle-même une citation. Un simple ajout, l'air de rien, qui résume pourtant très bien toute sa poétique et tout son apport au cinéma. D'abord parce que c'est comme cela qu'il se considérait, jamais comme un pape ou un dieu mais comme un témoin, un des « derniers témoins » de quelque chose, cette chose qu'il appelait « le cinéma » et dans lequel il mettait beaucoup (car le cinéma, pour lui, c'était aussi l'Histoire du XXème siècle, une manière de penser...), cinéma que lui et quelques autres auraient vu passer, comme on voit passer un train. Il était donc cet homme, ce gardien, cet ultime témoin.



Mais il était aussi, en un autre sens, l'Homme ; et ce qui intéressait cet obsédé de l'autoportrait, c'était la figure humaine, l'être humain. Il a réalisé un film dont le titre était *Ecce homo*, filmé les grands mythes de l'humanité (d'Amphitryon à l'immaculée conception), mis en scène les textes de Dostoïevski et de Shakespeare, la musique de Mozart et de Patti Smith, exploré joyeusement les origines du langage et de l'écriture – dans *Scénario*, le film sur lequel il travaillait, il projetait de s'intéresser à l'idée du Dieu unique. Il était l'homme, aussi, au masculin : une figure masculine et hétérosexuelle dont tous les films étaient traversés par une opposition simple, dialectique, entre les hommes et les femmes, leurs différences et leurs ressemblances. Mais enfin, si l'on pense si facilement à la voix et au visage de Godard en lisant son nom, c'est parce qu'il était « cet homme », cette figure qui n'a rejeté l'incarnation et l'auctorialité qu'avec une forme d'ironie et de malice, tant il était présent, bien présent, dans toute son œuvre. Il était aussi un homme, mais « rien qu'un homme », un homme qui s'est donné tout entier au cinéma et qui y a dédié sa vie. Cela semble être un cliché, mais c'est cela que l'on veut dire quand on dit qu'il était « l'homme cinéma », qu'il « incarnait » et qu'il en avait fait sa chair. Dans plusieurs de ses films, Godard cite *Clio* de Péguy, et particulièrement cette phrase : « Témoin signifie martyr. »

Godard jetait tout : les chutes, les livres, le matériel de tournage. Après son exposition au Centre Pompidou en 2006, quand on lui demanda ce qu'il fallait faire des objets achetés pour l'exposition (les meubles, les télévisions), il demanda à ce que tout soit donné à Emmaüs. S'il a reçu une fleur comme preuve de son passage, elle est probablement, elle aussi, partie à la poubelle. Nous n'aurons pas de fleur, seulement une œuvre, une parole, une promesse. Il était cet homme.

PS : Dans certaines organisations mafieuses, la tradition veut que le commanditaire d'un assassinat se fasse connaître en prononçant l'éloge funèbre de la personne assassinée. C'est une manière d'imposer le silence et de prouver sa force, en assumant, face aux amis comme aux ennemis, la responsabilité de cet acte, tout en faisant mine d'être attaché à l'être disparu, l'air de rien, la larme à l'œil mais le sourire aux lèvres. C'est l'impression que donnent les hommages répétés au réalisateur d'*À bout de souffle*, de *Pierrot le fou* et du *Mépris*.

David Faroult, dans l'émission *Plan Large*, est un des rares à avoir osé dire ce qu'il fallait pourtant dire, si l'on voulait rendre un véritable hommage au réalisateur de *Ici et Ailleurs*, de *Prénom Carmen*, de *Détective*, de *Notre musique* et d'*Adieu au langage* (et de plus d'une centaine de films) : qu'il fallait « un moratoire » sur ces années 1960-1965, et qu'il fallait désormais, plus que jamais, aborder sérieusement les 50 années de cinéma qui les suivent. Rendre hommage aux premiers films de Godard et ne parler que d'eux, c'est assassiner le cinéaste qui a passé sa vie à souhaiter ne jamais les avoir faits.



← *Histoire(s) du cinéma*,
Jean-Luc Godard
(1988-1998)
© Gaumont

JLG / D

Entretien : Cinéma / Politique - Los Angeles, 1968. Godard à Hollywood / Jean-Luc Godard, Samuel Fuller, King Vidor, Roger Corman, Peter Bogdanovich.

La face cachée de la lune. Godard et la vidéo / Jean-Paul Fargier

Innig. Les chansons de Leonard Cohen et les films de Jean-Luc Godard / Jean-Marie Samocki

Adieu au langage, Jean-Luc Godard. La mort la mort, toujours recommencée / Gabriel Bortzmeyer

Pour une méthode. A propos d'Adieu au langage / Geoffrey Chambord

Scénario de Film Socialisme / Jean-Luc Godard

La mer, la projection. En navigant avec Film socialisme / Raphaël Nieuwjaer

TRANSLATION VIOLENCE. Les sous-titres « Navajo » dans Film Socialisme de Jean-Luc Godard / Nathan Letoré

De la fiction à la falsification. A propos du Redoutable, de Michel Hazanavicius / David Faroult

Entretien avec Jean-Luc Godard (2017). Morale Archéologique / Dmitry Golotyuk et Antonina Derzhitskaya

Le Redoutable, Michel Hazanavicius. Le réfugié / Gabriel Bortzmeyer

Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma, Jean-Luc Godard. Au travail ! / Simon Lefebvre

Voir s'il y a quelque chose à voir. A propos de Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma / Arnaud Widendaële

Une recherche de Jean-Luc Godard / Geoffrey Chambord

Entretien avec Jean-Luc Godard (2018). Des mots comme des fourmis / Dmitry Golotyuk et Antonina Derzhitskaya

Le livre d'image, Jean-Luc Godard. ... du côté des bombes / Nicolas Klotz

Parole aux images. Le silence chez Jonas Mekas et Jean-Luc Godard / Romain Lefebvre

De la réécriture chez Herberto Helder et Jean-Luc Godard / Rita Novas Miranda

Portrait de l'artiste en Toutankhamon. À propos du Studio d'Orphée de Jean-Luc Godard (2019, Fondazione Prada, Milan) / Occitane Lacurie et Barnabé Sauvage

Du film au livre. Hiroshima dans la "Blanche". A la préhistoire des Histoire(s) / Paule Palacios-Dalens

Duras pour Godard. Un vidéogramme-affiche, blason d'un nationalisme de poésie / Paule Palacios-Dalens

Entretien avec Jean-Luc Godard (1974) (1/2). Cancer de l'auteur / Nourredine Saïl

Entretien avec Jean-Luc Godard (1974) (2/2). Appareil contre appareil / Nourredine Saïl

Vent d'ouest, JLG. Qui signe le conflit en milieu viral ? / Camille Noûs, Jacopo Rasmi

SOMMAIRE :

<i>Critiques</i>	7
THE CENTENIAL CASE: A SHIJIMA STORY, H.A.N.D.	8
PENSER EN RYTHME	
TROIS MILLE ANS À T'ATTENDRE, GEORGE MILLER	17
TRACTATUS NARRATIVO-PHILOSOPHICUS	
NOPE, JORDAN PEELE	20
LES CHEVAUX DU PLAISIR	
L'ÉNERGIE POSITIVE DES DIEUX, LAËTITIA MØLLER	24
THÉRAPIE DE GROUPE	
THE REHEARSAL, NATHAN FIELDER	28
FIELDER UNBOUND	
AVEC AMOUR ET ACHARNEMENT, CLARE DENIS	33
L'UN CONTRE L'AUTRE	
FEU FOLLET, JOÃO PEDRO RODRIGUES	37
CUL PAR-DESSUS TÊTE	
<i>Entretien</i>	41
NÖEL HERPE	42
LE FANTÔME DU RÉCIT	
<i>Actualités</i>	58
LE MAGOT BIENTÔT SOUS CLEF ?	59
DES NOUVELLES DE LA LUTTE (6)	
VENT D'OUEST, JLG	61
QUI SIGNE LE CONFLIT EN MILIEU VIRAL ?	
TOUT LE MONDE DÉTESTE LA TECHNOPOLICE	70
RENDEZ-VOUS À MARSEILLE	
LE ZINE « DÉBORDER L'ŒIL DE L'ÉTAT »	

Trois mille ans à t'attendre (2022),
George Miller
© Metro-Goldwyn-Mayer



CRITIQUES

THE CENTENIAL CASE: A SHIJIMA STORY, H.A.N.D.

écrit par [Guillaume Grandjean](#)

PENSER EN RYTHME

Le 12 juin dernier est paru *The Centennial Case : A Shijima Story* du studio japonais h.a.n.d, peu connu en Europe jusqu'ici au-delà de ses collaborations avec plusieurs grands noms de l'industrie nipponne (Square Enix, Bandai Namco, Level 5). Le jeu obéit à une double filiation générique : celle du jeu d'enquête d'abord, consistant à réunir des indices puis élaborer un raisonnement visant à confondre un coupable parmi une liste de suspects – genre relativement mineur quoique brillamment illustré par la série *Ace Attorney* (Capcom) depuis 2001 ; et celle, plus insolite en 2022, du FMV. Le FMV (*Full Motion Video*) désigne une technique de rendu de l'image imposant généralement ses contraintes à des jouabilités variées, consistant en l'utilisation de prises de vue réelles mobilisant de vrais acteurs et actrices, au lieu des habituelles images de synthèse du jeu vidéo. Le FMV a connu une histoire sinueuse depuis son apparition sporadique au début des années 1980 sur certaines bornes d'arcade, puis sa vogue passagère au milieu des années 1990 à l'époque de la généralisation du support CD. Perçu un temps comme l'avenir du jeu vidéo, la logique derrière son exploitation était somme toute légitime : à quoi bon s'échiner à concevoir des modèles 3D plus vrais que nature, s'il est possible de mettre sous les yeux du joueur ou de la joueuse la nature elle-même ? Malheureusement, si le projet était sans faille, le trajet aura été plus mouvementé. Aujourd'hui largement tourné en ridicule par la communauté des joueurs et des joueuses [1], le corpus des jeux en FMV est souvent parvenu à réunir le pire des deux mondes : une réalisation cinématographique généralement médiocre du fait de l'absence de moyens (l'idée originale étant de se passer des coûts de production associés à la modélisation et l'animation 3D, la plupart des projets n'étaient clairement pas budgétisés pour

[1] Voir notamment les deux vidéos humoristiques du Joueur du Grenier sur le sujet : « Les jeux FMV », 15 mai 2016, et « Les jeux FMV 2 », 25 avril 2020.



← *The Centennial Case*
(2022) ©H.A.N.D



rivaliser avec les productions hollywoodiennes), avec son lot d'acteurs et d'actrices amateur·rices, de vilains décors, de champs/contre-champs sans âme – sans parler de la triste compression d'image imposée par les premiers supports CD ; et de, à l'autre extrémité, une jouabilité cadencée par les contraintes de l'image réelle, cantonnant la technologie aux genres par définition les moins interactifs qui soient – *rail shooters*, *point'n clicks*, « expériences interactives » – la somme totale du contrôle possible sur le jeu étant soumise au peu d'images disponibles tournées par les équipes. Se replonger aujourd'hui dans un jeu en FMV des années 1990 se résume souvent, et malheureusement, à visionner un incroyable nanar tout en pressant un bouton de temps en temps. Notons néanmoins que si les expérimentations du FMV des années 1990 prêtent aujourd'hui à sourire, sa petite sœur, la *motion capture*, qui consiste filmer des performances d'acteur·rices réelles pour leur appliquer en post-production des modèles 3D sur le corps et le visage, se trouve être aujourd'hui la norme incontestée des superproductions vidéoludiques. Filmera bien, donc, qui filmera le dernier.

Si tout n'est donc pas à jeter dans cette honorable tentative [2], le genre a rapidement enregistré un déclin à l'aube des années 2000, avant d'être étonnement ressuscité par la scène indépendante au milieu des années 2010. Entre les remakes insoupçonnables d'anciennes gloires [3], les simulateurs de « drague » extraordinairement douteux [4] et les ratés de grands éditeurs [5], une œuvre en particulier sort du lot : celle de l'anglais Sam Barlow, et son hit expérimental *Her Story* (2015), suivi de *Telling Lies* en 2019, avant la sortie récente d'*Immortality*, le 30 août dernier. L'itinéraire de Barlow et l'inscription de son œuvre dans l'histoire du FMV ont déjà fait ailleurs l'objet d'analyses pénétrantes [6]. Disons pour faire simple que Barlow a inauguré une phase « post-moderne » du FMV : au lieu de faire croire au joueur ou à la joueuse qu'il·elle « est dans un film » comme avait tenté de le faire le FMV des années 1990, celui·celle-ci est invité·e dans les jeux de Barlow non pas à habiter ces images étranges, mais à les *visionner*.

[2] Les contours exacts du genre sont d'ailleurs difficiles à tracer : qu'en est-il des jeux intégrant des modèles de personnage réalisés à partir de photographies digitalisées, comme le célèbre *Mortal Kombat* (Midway, 1992) par exemple, ou bien des jeux ne faisant qu'un usage sporadique de saynètes filmées, comme *Myst* (Cyan Worlds, 1993) ?

[3] On peut citer *Night Trap* (Digital Pictures, 1992), ressorti à la surprise générale en 2017, ou encore *Quantum Gate* (Hyperbole Studios, 1993), supposément en attente d'un remake après avoir été faussement annoncé pour 2019.

[4] Étonnamment ou non, la série *Super Seducer* (RLR Training inc., 2018-2021) mettant en scène un soi-disant « pick-up artist » délivrant ses conseils au joueur concernant la meilleure manière de harceler des inconnues, constitue l'un des plus grands succès récents du genre.

[5] Notons la précédente tentative de l'éditeur du présent *The Centennial Case*, Square Enix, qui avait fait paraître en 2018 *The Quiet Man* (Human Head Studios) à l'accueil public et critique catastrophique.

[6] Voir l'article d'Adrien Mitterrand publié en septembre 2021 sur Critikat, « Sam Barlow : le jeu vidéo hors-champ ».

Leur nature de prise de vue réelle est alors justifiée dans la diégèse par le fait qu'il s'agit de *found footages* – vidéos d'interrogatoires, images de caméra de surveillances, enregistrements d'écran d'ordinateur, etc. Le joueur ou la joueuse est extrait·e de la position intenable d'acteur ou d'actrice du film qu'il·elle occupait dans les années 1990, pour être investi·e de celle beaucoup plus crédible de spectateur·trice et, plus précisément, de « spectateur·trice-détective » (dans le but de renouer les fils d'une intrigue policière) – posture, une fois encore, beaucoup plus familière à une époque où le passage au crible des images est devenu une manie partagée.

De cette position astucieuse et consciente d'elle-même, *The Centennial Case* ne reprend rien, ou presque rien. La première chose qui frappe sous le rapport de l'appartenance au genre du FMV, c'est à quel point le jeu de h.a.n.d se veut classique. Les développeurs adoptent un parti résolument illusionniste : le joueur ou la joueuse incarne bel et bien l'héroïne du film, une jeune romancière du nom d'Haruka Kagami, appelée à enquêter sur de mystérieux ossements découverts sur la propriété de la puissante famille Shijima. Les séquences filmées s'enchaînent de façon linéaire comme le feraient les scènes d'un téléfilm, voyant les personnages discuter entre eux, évoluer dans la maison, sans que l'action du joueur ou de la joueuse n'ait a priori une quelconque influence sur le déroulé des événements contemporains de son inscription dans le récit (contrairement aux jeux de Barlow, où le filmé est toujours rétrospectif). L'intrigue est vue à travers les yeux d'Haruka, et reprend les codes du roman d'enquête, façon Agatha Christie : un huis clos, un meurtre, une distribution de suspects tous plus louches les uns que les autres, un ou deux assistant·es dévoué·es, une série de déductions alambiquées avant, passage obligé du genre, la grande scène de révélation finale au salon devant un *casting* réuni pour l'occasion. L'intrigue a néanmoins la particularité de se déployer sur plusieurs époques différentes, chacune faisant l'objet de sa propre petite enquête, à l'occasion de récits enchâssés déclenchés par la lecture de romans retraçant le destin tragique de la famille Shijima sur un siècle (d'où le titre). À la fin, bien sûr, le passé permet de comprendre le présent, et tous les fils narratifs se renouent lors d'une dernière affaire.

Sur le plan de la production cinématographique, le jeu est réjouissant : réjouissant comme un petit téléfilm en costume, une mini-série tragicomique dont la qualité première est, à mon sens, son caractère ludique – non pas au sens attendu, mais plutôt dans sa capacité à exciter l'attention du spectateur ou de la spectatrice par ses choix de mise en scène. La direction d'acteur·rices adopte un soupçon de second degré rendant l'ensemble relativement imprévisible, très délicatement parodique sans être auto-dépréciateur et, finalement, plaisant à regarder malgré les figures imposées du genre. Mention

spéciale au personnage de (faux ?) détective incarné par Yuki Kaji, dont la performance semble tout droit sortie d'un *anime* burlesque. Chaque fois que le joueur ou la joueuse se trompe dans sa déduction et sélectionne la mauvaise piste de dialogue, le jeu met également un point d'honneur à nous faire visionner une séquence de dégringolade argumentative, toujours différente, montrant l'enquêtrice s'embourber dans son raisonnement de façon farcesque face aux objections légitimes des suspects. Le jeu et son récit se prennent rarement très au sérieux, écueil pourtant historiquement massif des jeux FMV.



← *The Centennial Case* (2022) ©H.A.N.D

Mais la principale décision de mise en scène consiste sans aucun doute à faire jouer aux mêmes acteurs et actrices différents rôles au sein des trois histoires enchâssées que comprend le récit cadre. Si l'actrice principale (Nanami Sakuraba) écope pour chaque époque du rôle d'héroïne enquêtrice, tel acteur (Mansaku Ikeuchi) jouera par exemple un collectionneur excentrique puis un patriarche aimant en 1922, un ingé-son de cabaret en 1972 et un jardinier en 2022 ; tel autre (Gaku Sano) enchaîne les rôles du grand-père, du père et du fils sur un siècle avec, pour chaque itération, costume, coiffure et performance à l'avenant. Avec son petit méta-jeu spectaculaire de « Où est Charlie ? » venant astucieusement redoubler le véritable jeu de recherche de coupable, *The Centennial Case* a des allures de *murder party* autant que d'enquête pour meurtre : difficile de savoir si ce sont les personnages qui sont en habits d'époque, ou les acteur·rices en soirée costumée. L'artificialité assumée du procédé ajoute au ton relativement dramatique de l'intrigue une dimension légèrement carnavalesque : tout le monde joue dans *The Centennial Case* – joueur·euses, spectateur·trices, personnages et acteur·rices. Certes, le jeu ne questionne pas son procédé autant qu'un *Her Story*, mais il n'en est pas complètement dupe pour autant. Il fait, comme disait Mallarmé, un « salut de part et d'autre » : aux amateur·rices de romans policiers, ses déductions sérieuses et ses mystères à tiroirs ; aux curieux·euses du genre, un drôle de jeu costumé, dont la vraisemblance mimétique cède volontiers le pas à la ludicité des images. À vrai dire, c'est moins le FMV *The Centennial Case : A Shijima Story* qui m'intéresse ici (même si c'en est l'aspect le plus ostentatoire), que le jeu d'enquête.

Performance cinématographique mise à part, qu'en est-il du système de jeu ? Au-delà des quelques choix de dialogue sans conséquence qui parsèment le récit, l'essentiel de la jouabilité se concentre dans ce que le jeu appelle « l'espace imaginaire de réflexion ». Après vingt/vingt-cinq minutes de visionnage du petit film correspondant à l'enquête en cours, présentant généralement les protagonistes et leurs relations, la découverte du corps et l'examen de la scène de crime, le jeu transitionne vers une phase unique en son genre : le joueur ou la joueuse se retrouve propulsé·e dans une sorte d'espace mental où apparaît un long chemin alvéolé représentant l'itinéraire de réflexion sur la voie de la vérité. À intervalles réguliers, sont disposés sur ce chemin des alvéoles correspondant à des questions cruciales pour l'enquête : quel suspect était présent sur les lieux du crime ? À quelle heure le meurtre a-t-il été commis ? Quelles raisons avait tel ou tel personnage d'en vouloir à la victime ? etc. Dans la partie supérieure de l'écran, le joueur ou la joueuse fait défiler la pellicule du film qu'il vient de visionner pour en revoir les scènes-clés, auxquelles sont associées d'autres petites alvéoles représentant des « pistes » de réflexion. Dans cette scène, l'on apprend par exemple que tel suspect était absent au moment du meurtre : au joueur ou à la joueuse d'associer la piste en question à la question correspondante (qui était présent sur les lieux du crime ?). L'association fait alors apparaître sur le chemin une ou plusieurs « hypothèses » : par exemple, le suspect n'était pas présent à l'heure présumée de la mort, il n'a donc pas pu commettre le crime ; ou encore, hypothèse concurrente, le suspect a fait croire qu'il s'absentait, mais est revenu en secret pour assassiner la victime ; ou enfin, le suspect a en réalité assassiné la victime avant de s'absenter, et le crime n'a pas eu lieu à l'heure que l'on croit. Après avoir associé l'intégralité des pistes disponibles à toutes les questions posées, le joueur ou la joueuse a donc à sa disposition une myriade d'hypothèses, plus ou moins plausibles, quant à la manière dont se sont déroulés les événements. La réflexion prend alors fin, et laisse place à la scène de dévoilement sous forme de séquence filmée. Lors de cette dernière phase, le joueur ou la joueuse a alors à charge de sélectionner parmi toutes les hypothèses qu'il a formulées précédemment celles qui lui semblent pertinentes pour étayer l'argumentation d'Haruka. S'il·elle choisit bien, l'argumentation continue ; s'il·elle se trompe, l'argumentation s'effondre, et le joueur ou la joueuse visionne une *game over* avant de devoir reprendre la démonstration depuis le début.

Dans l'idée, ce système est non seulement relativement original, mais plutôt malin. À partir d'une mécanique de dérushage, le joueur ou la joueuse est guidé·e dans sa capacité à se poser les bonnes questions, tout en étant laissé·e dans le flou concernant la pertinence des réponses possibles. Contrairement à un jeu d'enquête traditionnel où la démonstration progresse par étapes de façon généralement linéaire, concaténée, l'argument A

débloquant l'accès à l'argument B, le système d'hypothèses concurrentes de *The Centennial Case* introduit une forme de confusion qui laisse le joueur ou la joueuse en grande partie maître·sse de sa déduction. Une fois l'étape de dévoilement atteinte, rien d'autre n'indique au joueur ou à la joueuse quelle hypothèse de réponse est plus plausible à la question posée que sa propre perspicacité. Le problème de ce système est néanmoins que l'association des « pistes » aux questions correspondantes ne représente pas l'enjeu ludique ni réflexif escompté. Si le joueur ou la joueuse peut mettre un point d'honneur à essayer de déduire quelle information est réellement pertinente pour résoudre la question qui l'occupe, le système de jeu ne lui donne pas tout à fait les moyens de ses ambitions. Tout d'abord, parce que l'ambiguïté de certaines formulations dans l'énoncé des pistes et des questions rend le processus souvent hasardeux, et pousse finalement le joueur ou la joueuse à associer tout et n'importe quoi au petit bonheur, en espérant qu'une connexion se fasse. Bien conscient du problème, le jeu prend alors le parti de lui indiquer à l'aide de petits symboles visuels, dont il est difficile de faire abstraction, les connexions attendues. « L'espace imaginaire de réflexion » se transforme alors en une sorte de jeu de paires, ou de puzzle à deux pièces (le triangle va avec le triangle, le carré avec le carré, etc.), digne d'un cahier de vacances, rendant l'effort de réflexion, effectivement, « imaginaire ».

Mais si le bât blesse en amont, c'est sans doute en aval que le système de jeu produit ses résultats les plus frustrants. Je m'estime être un joueur relativement moyen de ce type de jeux – non pas tant dans le sens de « représentatif », que celui de moyennement compétent et cultivé dans la perspective du défi proposé. J'ai joué à quelques jeux d'enquête, lu quelques *Hercule Poirot*. Et pourtant, je me suis rarement senti aussi mauvais détective qu'au moment de présenter mes conclusions d'enquête dans *The Centennial Case : A Shijima Story*. Dans la mesure où le joueur ou la joueuse ne mène pas lui·elle-même son enquête et ne fait que visionner les personnages enquêter à sa place, ne collecte aucune preuve ni ne monte aucune « dossier de l'affaire » comme c'est généralement le cas dans ce genre de jeux, son réservoir d'« hypothèses » constitue sa seule et unique base de réflexion. Or, si l'idée de perdre le joueur ou la joueuse dans la foule des hypothèses envisagées, toutes avec le plus grand sérieux, était plutôt alléchante sur le papier, il m'est difficile de concevoir que les informations à sa disposition pour trancher, une fois le moment venu, entre les options disponibles aient été correctement délivrées. Quelle hypothèse privilégier et surtout, selon quels critères ? Pourquoi le suspect n'a-t-il pas pu pénétrer sur les lieux du crime : a-t-il peur du noir, du braséro allumé ou des statues de Tanukis ? L'intrigue se voulant vaguement surnaturelle, le critère de la vraisemblance s'en trouve assez aléatoirement malmené.

Dois-je pénétrer la psyché du coupable pour révéler ses phobies secrètes, trouver un lien logique entre les différents événements ou bien réviser ma mythologie japonaise ? L'expérience est d'autant plus hasardeuse que le récit ne tient pas toutes ses promesses dans sa fidélité au genre littéraire qu'il adapte. Ce que Conan Doyle et Christie nous ont appris, c'est non seulement que toute manifestation surnaturelle a en réalité une explication rationnelle, mais aussi que l'intérêt d'un huis-clos est de faire accuser, *in fine*, un individu insoupçonné et innocenté d'emblée, parfois même, comble de la perversité, l'enquêteur·trice ou la victime elle-même. Sans entrer trop dans le détail, le jeu ayant une politique anti-spoiler compréhensible mais particulièrement agressive [7], disons que le joueur ou la joueuse ne peut même pas se raccrocher aux clichés du genre pour se sauver de la noyade déductive.

[7] Le jeu nous prévient dès l'entrée qu'il est par exemple impossible de prendre des captures d'écran pour les diffuser sur Internet.

J'ai arrêté de compter pour mon propre bien les moments où la sympathique Haruka déclare d'un air concerné à l'assemblée que « le coupable ne peut être que... », et où j'ai accusé à tort trois innocents sur un misérable total de quatre suspects. Je suis même parvenu, lors de la toute première affaire censée servir de tutoriel, à opter pour le mauvais coupable entre les deux seuls suspects envisagés. Et je ne parle même pas des autres erreurs de mobiles, armes du crime, horaires, alibis : ma carrière d'enquêtrice n'a été qu'une succession de fiascos intellectuels. Si le jeu nous apprend que la phrase gimmick des romans d'Haruka est « La logique frappe à la porte », force est de constater que me concernant, la logique s'est visiblement trompée d'étage.

Le problème touche ici à un point particulièrement subtil de ce genre de jeux : la question du rythme de la pensée, et de sa maîtrise. Ici, la comparaison avec la référence du genre, la série des *Ace Attorney* (plus connue sous le nom de *Phoenix Wright* en France) que j'évoquais en introduction, est inévitable. *Phoenix Wright* est non seulement un jeu d'enquête, mais aussi un jeu de procès : après une phase de terrain, où l'avocat et son assistante passent au crible la scène de crime, le joueur ou la joueuse se retrouve à la barre pour défendre un·e client·e, généralement innocent·e du meurtre dont on l'accuse, sans avoir aucune idée du déroulé réel des événements. C'est même un *topos* de la série que de voir le héros suer à grosses gouttes au moment de l'ouverture de séance, totalement ignorant de la ligne à adopter pour sa plaidoirie. Au commencement du procès, le joueur ou la joueuse se trouve parfaitement aligné·e sur l'ignorance de son personnage. De fait, la virtuosité de *Phoenix Wright* tient dans sa capacité à maîtriser le rythme déductif du joueur ou de la joueuse tout du long : non seulement sans abandonner le joueur ou la joueuse au bord du chemin – ce qui est sans doute la partie la plus aisée du processus, consistant à énoncer clairement les informations recueillies et les grandes étapes du raisonnement une fois atteintes ; mais

également sans lui permettre de prendre une avance substantielle sur les capacités de déduction de son personnage principal. *Phoenix Wright*, à tout le moins dans les trois premiers épisodes (2001-2004), réalise de bout en bout ce miracle consistant à maintenir son joueur ou sa joueuse dans l'ignorance tant que son personnage principal s'y trouve aussi, mais surtout de lui faire comprendre le fin mot de l'histoire jamais plus d'une seconde avant ou après que Phoenix lui-même n'ait percuté. La série de Capcom réussit à positionner intellectuellement le joueur ou la joueuse exactement où elle l'entend, quand elle l'entend. Sa maîtrise sur le rythme – non pas seulement de l'action, ce qui est un défi communément relevé dans le jeu vidéo – mais de la pensée de son joueur ou de sa joueuse, est totale.

On s'en doute, cette maîtrise rythmique qui représente à mon sens un idéal du genre, est bien plus facile à atteindre lorsque le raisonnement se dévoile étape par étape de façon relativement rectiligne. Les procès de *Phoenix Wright* comportent bien, à certains moments-clés, quelques sauts de l'ange, au cours desquels le personnage principal affirme avoir saisi une conclusion qui échappe généralement au joueur ou à la joueuse à ce stade : à lui ou elle alors, de hasarder un rapprochement audacieux dont la logique n'est pas immédiatement perceptible dans l'espoir de raccrocher les wagons. Mais ce genre d'acrobaties est rare dans le déroulé des procès, et annoncent une montée en tension particulière : elles constituent des sortes de « boss » déductifs, où le risque est proportionné à l'enjeu. L'horizontalité de *The Centennial Case* en la matière, qui oblige le joueur ou la joueuse à passer en revue toutes les versions possibles d'une même déduction en amont de la révélation finale, rend l'entreprise beaucoup plus aléatoire. Soit le joueur ou la joueuse a tout compris avant même de pénétrer dans le salon où l'attendent les suspects, ce qui, j'imagine, devait être le vœu pieux des développeur·euses, soit il·elle navigue à vue durant le *happening* final en espérant qu'Haruka elle-même qui, pour sa part, a tout saisi, lui souffle quelques indices lui permettant de refaire son retard.

Le problème majeur du système de *The Centennial Case* est qu'il tombe dans le piège de sa propre transmédialité. Le jeu aborde la question de la maîtrise du rythme déductif de son·sa joueur·joueuse comme le ferait un roman ou un film, et non comme devrait le faire un jeu vidéo. S'il peut être grisant d'admirer Sherlock ou Poirot jouer toujours avec un coup d'avance sur soi-même et les autres personnages, c'est évidemment parce que l'éventuelle frustration engendrée par sa propre infériorité déductive se résorbe entièrement dans l'admiration portée au personnage principal. Le roman policier ou le film d'enquête dans sa forme la plus classique, ne se soucie pas de faire avancer son·sa spectateur·trice-lecteur·trice au même rythme que son·sa brillant·e détective. Au contraire :

plus le héros ou l'héroïne domine, à la fois son sujet et ses témoins, plus l'éclaircie qui succède au brouillard est éblouissante et jouissive. Le plaisir pris à ce genre de films ou de romans repose d'abord sur un spectacle de l'intelligence. Mais ce principe ne fonctionne pas dans un jeu vidéo où le·la joueur·euse est sommé·e de prouver son identification permanente au personnage principal. Soit les deux sont en phase, dans l'incompréhension comme dans la fulgurance (à l'image de *Phoenix Wright*), soit l'interro surprise tourne rapidement au désastre. Il est plaisant à ce sujet de visionner le *making of* de ce *Centennial Case*, dans lequel on voit les acteurs et actrices s'étonner avec beaucoup d'insistance d'avoir eu à tourner toutes ces petites scènes de loupés argumentatifs que j'évoquais plus haut : eux·elles-mêmes ne semblent pas saisir leur inscription dans le projet – et à raison, puisque de leur point de vue d'acteur·trices, le projet en question est d'abord cinématographique. Malheureusement ici, le FMV ne rend pas service au jeu.

Il est amusant de noter, pour finir, que le jeu accuse un acte manqué remarquable du point de vue de sa propre intrigue. Tout le récit reposant sur l'idée qu'il existerait un fruit magique permettant à celui ou celle qui le consomme de devenir immortel, on pourrait légitimement penser que le jeu tirerait le meilleur parti de sa décision de faire incarner par les mêmes acteur·rices différents personnages à différentes époques. Le·la coupable des meurtres qui endeuillent la famille Shijima depuis un siècle serait-il·elle *in fine* ce suspect aux mille identités, dont le visage, mystérieusement, reparaît d'un récit enchâssé à l'autre ? Malheureusement ici encore, tout espoir de se sentir un peu plus intelligent·e qu'on ne l'est s'envole : le jeu abandonne son joueur ou sa joueuse au bord de la route, suintant·e et toujours en retard, condamné·e à courir après le train de pensées de l'indéfectible Haruka. En dépit de ce système de jeu bancal, *The Centennial Case* laisse malgré tout une impression sympathique, et s'offre quelques moments de grâce inattendus : notamment une phase tardive d'hommage aux codes incertains du *point'n click* en FMV, où la caméra transite d'une troisième personne qu'on croyait inamovible à un point de vue en FPS lors d'une tentative d'évasion sous tension. Et le sentiment, en définitive très involontairement cinématographique, d'y jouer non pas Holmes, mais un Watson encore plus endormi que d'habitude, confirme cette impression étrange mais pas totalement désagréable d'avoir pris part, pas tant à l'enquête elle-même, qu'au tournage du drôle de film qui l'encapsule.

The Centennial Case : A Shijima Story, H.A.N.D.(2022) / Éditeur : Square Enix / Plateformes : Nintendo Switch, PlayStation 4, Microsoft Windows, PlayStation 5 / Sortie initiale : 12 mai 2022

TROIS MILLE ANS A T'ATTENDRE GEORGE MILLER

écrit par Pierre Jendrysiak

TRACTATUS NARRATIVO-PHILOSOPHICUS

La principale différence entre la construction de *Trois mille ans à t'attendre* et celle des *Mille et une nuits*, c'est que les deux personnages sont, tour à tour, narrateur et narratrice. C'est Alithea (Tilda Swinton) qui entame la première un récit : quand un Djinn (Idris Elba) apparaît dans sa chambre d'hôtel et lui demande trois vœux à exaucer, elle répond en lui racontant l'histoire d'un ami imaginaire inventé quand elle était enfant. Pourquoi raconte-t-elle cela ? Sans doute en guise d'avertissement à elle-même, comme un rappel qu'il faut faire attention à ses propres perceptions et ses propres croyances (elle met un certain temps à accepter la présence du Djinn, en fermant les yeux, comme pour sortir d'un rêve). Son nom a beau être associé à la Vérité (l'*alithèa* grecque), c'est elle qui est pleine de doute, qui soupçonne le Djinn de duplicité ou de tromperie, et c'est aussi elle qui fera un récit mensonger : elle expliquera plus tard avoir quitté son mari car ils ne s'aimaient plus, en omettant de mentionner une fausse couche et un adultère, ce que le film nous donne à voir. Et cette séparation entre la fiction et la vérité, est précisément le sujet de ses recherches, car Alithea est *narratologue*, et s'interroge sur l'utilité de la fiction dans un monde matérialiste et scientifique, où les récits fondateurs ne semblent plus être une nécessité pour comprendre le fonctionnement de l'univers. Quant au Djinn, Alithea a beau douter de lui, tout nous pousse à croire que c'est cet être de pure fiction qui peut accéder à la Vérité, car il fut le témoin des événements qui ont donné naissance à nos mythes (il sait que c'est Salomon qui est venu à la rencontre de la Reine de Saba et non le contraire), possède une connaissance fine et directe de la science physique (fait de « feu subtil », il interagit directement avec les fondements de la matière et les ondes magnétiques). Le nouveau film de George Miller n'est donc pas tant un film sur la fiction en général qu'un film sur la notion, plus spécifique, de vérité et son rapport avec la fiction – sujet qui reste, certes, très abstrait.

En effet, la notion de fiction apparaît souvent dans les réflexions des philosophes obsédés par les notions de vérité et d'exactitude. Des descriptions définies analysées par Russell (analysant la proposition « L'actuel roi de France est chauve ») à la philosophie « en action » que Wittgenstein voyait dans la littérature, aussi bien dans Tolstoï ou Dostoïevski que dans les romans policiers, les exemples ne manquent pas ; comme si, pour chercher les fondements de la connaissance ou la source

connaissance suprême, à laquelle sa race a accès, afin de construire une « *Mathematica* » de la certitude, il fallait en passer par les inventions de l'esprit. Y a-t-il une vérité dans la fiction ? Ou, pour prendre le problème à l'envers, tout système de vérification, toute épistémologie, n'est-elle pas elle aussi une construction fictionnelle ? *Trois mille ans à t'attendre* semble être un exposé pratique de ces questionnements, des paradoxes et des questions qu'ils soulèvent. Car ni l'un ni l'autre des personnages n'est le « tenant de la vérité » ou le « maître de la fiction » : les rôles s'inversent, entre celui qui possède la connaissance instinctive et naturelle (le Djinn) et celle qui ne cesse de l'interroger, de questionner socratiquement les fondements de ses pouvoirs (le souhait suprême, n'est-ce pas de ne plus rien souhaiter ?).



← *Trois mille ans à t'attendre*,
George Miller (2022)
© Metro-Goldwyn-Mayer

Pour sortir de cette dialectique entre fiction et vérité, entre croyance et connaissance, on pourrait dire que *Trois mille ans à t'attendre* traite de l'expérience du monde, et même de l'expérience du monde *au second degré* ; alors ce ne serait pas une parabole épistémologique, mais métaphysique. Car ce qu'ont en commun les récits pseudo-orientalistes hauts en couleurs et les théories scientifiques qui parsèment le film (on croise Albert Einstein et on visite un accélérateur de particules), ce sont d'être des expériences au second degré, des tentatives d'explication, d'organisation *a posteriori* du monde. Le plus gros du film, d'ailleurs, se déroule dans le confort d'une chambre d'hôtel où les personnages racontent des histoires – même quand les personnages rentrent à Londres, c'est à l'intérieur de la maison que se fait la majeure partie du récit. Jusqu'au dénouement, les personnages ne font qu'expliquer, parler, et ne vivent jamais « au premier degré » ; on peut d'ailleurs remarquer l'omniprésence des voix (idée de génie du film : avoir choisi Tilda Swinton et Idris Elba, leurs voix si belles et leurs accents si particuliers), qui ne s'effacent jamais plus de quelques secondes, chose rare dans ce genre de mise en abyme cinématographique, où la voix a tendance à disparaître jusqu'au retour au récit « principal ».

En faisant du film une méditation sur cette expérience indirecte du monde, on s'aperçoit alors que nous ne possédons pas un mot qui permettrait de décrire ces fictions auxquelles, pourtant,

nous consacrons nos vies – est-ce la raison pour laquelle le Djinn reste anonyme ? Nous lisons des livres et des articles de journaux, nous regardons des films, nous discutons de choses extérieures à nous-mêmes, et cela compte autant, sinon plus, que notre expérience du monde, quand nous mangeons, buvons, respirons, faisons l'amour – et ces expériences, nous les vivons souvent déjà au second degré, en cherchant à les comprendre, à les décrire... À les saisir dans le langage ? « Langage », peut-être est-ce le mot que nous cherchons, et ce serait alors cela, le vrai sujet du film, mais un langage compris, comme l'écrivait Wittgenstein, comme les « limites de notre monde ». Alithea, vers la fin du film, affirme en voix off que les Djinns, au paradis, se nourrissent d'histoires, qu'elles sont leur « oxygène », et que tel est également notre cas ; ce n'est pas une simple parole poétique, c'est une description exacte de nos vies nourries de fictions, de discours, de réorganisations psychiques. Voilà un film qui n'est pas magnifique parce qu'il rejoindrait l'idée que l'on se fait de la vie même, sa fluidité, son naturel – un film à la Renoir, disons – mais parce qu'il donne à voir une vérité qui se cache à l'intérieur de nous, celle qui parcourt toute l'histoire de la philosophie, de Platon à Descartes.



← *Trois mille ans à t'attendre*,
George Miller (2022)
© Metro-Goldwyn-Mayer

Le parti pris esthétique de *Trois mille ans à t'attendre* correspondrait aussi à cette expérience au second degré. Un film qui touche à des choses aussi essentielles ne pouvait sans doute être qu'un produit étrange et *kitsch*... car le vrai *kitsch*, ne serait-ce pas plutôt d'essayer d'exposer ces idées platement ? Wittgenstein disait qu'un travail philosophique sérieux pourrait être écrit exclusivement sous forme de blagues. Et si ce film ridicule et grandiose, plein d'humour vulgaire et de chutes *slapstick*, avait la forme adéquate pour un *traité narrativo-philosophique* ? On se tromperait en considérant que cette étrangeté serait un prix à payer derrière lequel se cacherait la beauté du film, ou une condition malheureuse qui permettrait d'y accéder : la gêne, la bizarrerie, sont les seules possibilités pour exprimer un sublime indescriptible. Prenons par exemple la scène où Zéfir, qui a acquis toutes les connaissances « utiles, belles et vraies », demande au Djinn de lui enseigner la

laquelle sa race a accès, afin de construire une « *Mathematica* » universelle : la caméra s'envole alors dans le ciel, traversant des formes géométriques, des formules mathématiques, des nuages de poussière dorée (toutes les poussières du film sont magnifiques). L'image, bien sûr, est assez kitsch, un peu grotesque ; mais quelle image de cinéma pourrait être appropriée à cette connaissance impossible à obtenir, à cette Vérité cosmique ? Aucune, bien sûr. L'esthétique grotesque de *Trois mille ans à t'attendre* est donc la meilleure image de l'impossible, la meilleure expression de l'incommunicable. Paradoxalement, c'est une grande preuve de sagesse : ce ridicule est le ridicule de notre prétention à toute affirmation définitive. Deux des plus beaux films de l'année dernière, *Old* de M. Night Shyamalan et [Matrix Resurrections](#) de Lana Wachowski, étaient eux aussi à un cheveu de sombrer dans le grotesque, et c'était de cette proximité que venait leur beauté ; ils étaient à la frontière du ridicule comme à la frontière d'un pays étranger. Film philosophique, film platonicien, *Trois mille ans à attendre* escalade les parois de la caverne ; bien sûr que nous refusons de prendre au sérieux les images qu'il nous montre.

Trois mille ans à t'attendre, un film de George Miller, avec Tinda Swinton, Idris Elba... / Scénario : George Miller et Augusta Gore, d'après *The Djinn in the Nightingale's Eye* d'A. S. Byatt / Photographie : John Seale / Musique : Junkie XL / Montage : Margaret Sixel / 108 minutes. / Sortie française le 24 août 2022.

NOPE

JORDAN PEELE

LES CHEVAUX DU PLAISIR

L'œuvre de Jordan Peele semble être de ces filmographies bien ordonnées qui offrent la satisfaction de la lisibilité tant elles choisissent soigneusement leurs thèmes et leur succession. *Nope* semble le confirmer en liant histoire du cinéma de genre, archéologie des média et menace extraterrestre.

écrit par **Occitane Lacurie**

En 2017, il investissait pour son premier film la figure du *hill billy horror* avec *Get Out* (bien que les campagnards anthropophages soient plutôt de grands bourgeois retirés dans leur maison de « style » colonial, que d'authentiques crétins des collines façon *Deliverance* (1972) ou *Texas Chainsaw Massacre* (1974)) mêlée d'une pincée de *Wicker Man* (1973) et de *Birth of a Nation* (1915). Mais à l'inverse du trope raciste qu'installe Griffith au cinéma en 1915, c'est un personnage noir qui doit s'échapper du domaine familial où il est retenu prisonnier (et non pas forcer l'entrée de la frêle mesure d'honnêtes *pioneers*). Deux ans plus tard sortait *Us*, assumant le jeu de mot du titre (à la fois « nous » et « United States ») et convoquant d'autres références horribles, plus proches du cinéma d'épouvante cosmique d'un John Carpenter dans *Prince of Darkness* (1987) ou *In the Mouth of Madness* (1994). Dans les années 1980, ce dernier transformait le territoire étatsunien en le perçant (littéralement) de trous d'où pouvaient alors émerger les créatures cauchemardesques issues des abysses lovecraftiennes de l'imaginaire national. Dans *Us*, Jordan Peele explorait d'autres profondeurs de l'Amérique, où se terrent des Morlocks vêtus de bleus de travail rouges, exactes répliques des habitant·es de la surface, en forme de métaphore peut-être obvie mais néanmoins réussie de l'exploitation et d'un retour du refoulé historique. Là encore, la famille victime de cette *home invasion* (genre qui a si longtemps été cantonné aux castings de famille blanche suburbaine) est noire. Entre temps, le parcours de scénariste ou de producteur de Jordan Peele n'en est pas moins cohérent : après la production de *BlacKkKlansman* de Spike Lee, il finance *Lovecraft's Country*, série adaptée du roman de Matt Ruff qui propose une réécriture des thèmes du maître réactionnaire de l'horreur étatsunienne, en mêlant menaces surnaturelles et racistes en peuplant les *sundown towns* non seulement de policiers avides de lynchages mais aussi de créatures indescriptibles et autres couleurs tombées du ciel. En 2021, c'est tout naturellement qu'il scénarise le remake du chef d'œuvre *Candyman* (1992) en y soustrayant le personnage un brin exotisant d'Helen Lyle, anthropologue blanche de l'Université de Chicago qui s'en va enquêter sur la légende urbaine des quartiers populaires de la ville, au profit d'un couple d'artistes noirs.

C'est donc à l'issue de ce voyage à travers le cinéma fantastique hollywoodien qu'apparaît *Nope*, en forme de confirmation du projet peeléen. Un ranch isolé, un drame familial et une soucoupe volante : après les années 1990, ce sont semble-t-il les très shyamalanesques années 2000 qui font l'objet d'une réécriture par Jordan Peele cette fois-ci ; plus précisément *Signs* (2002), son Mel Gibson vieillissant en pasteur défroqué, son Joaquin Phoenix en jeune oncle bien plus commode, et ses enfants chéris de l'*entertainment* (Rory Culkin, frère de, et Abigail Breslin). Tous ces éléments sont repris et transformés par *Nope* : le thème de l'enfant star est pris en

charge par le trouble passé du patron du parc à thème voisin, la relation frère-sœur se déploie cette fois entre jeunes adultes dont la figure paternelle a disparu, demeure la défense de la propriété familiale contre une forme de vie venue d'ailleurs. Mais il serait terriblement réducteur de n'interpréter le cinéma de Peele qu'à l'aune d'une extension du domaine de la *blaxploitation*, d'une revanche d'un cinéma de série B sur un autre, qui l'aurait éclipsé.



← *Nope*, Jordan Peele (2022)
© Universal Pictures

Nope met en scène Daniel Kaluuya (déjà rôle-titre dans *Get Out*) et Keke Palmer (*scream queen* de la série éponyme dans laquelle elle pointe le racisme et le classisme systémiques des sororités universitaires) en descendants du jockey noir anonyme des chronophotographies de Muybridge. À celui-ci, Jordan Peele invente une identité, Alistair Haywood, et une postérité, une affaire centenaire de dressage de chevaux pour le cinéma. Car le thème de *Nope* est surtout cette contre-histoire du médium cinématographique qui prend très explicitement pour objet « le premier acteur, cascadeur et dresseur » plutôt que l'inventeur des *Animal Locomotions*. Comme *Get Out* se réappropriait la figure de l'hypnose spectatorielle dans la droite ligne d'un Mabuse théorisée par Jonathan Crary aux États-Unis [1] (pour le versant plus médiatique) ou par Raymond Bellour en France [2] (pour l'approche plus psychanalytique), *Nope* remonte un peu plus loin dans la généalogie des questions posées au cinéma avec le problème du mouvement et de sa recomposition. Ainsi, le film est parcouru de chevaux et de singes peu à peu supplantés par des animaux de synthèse, dont l'exploitation à des fins de divertissement et les drames qui en résultent sont largement thématiques par le film. Même les bonhommes colorés géants qui hantent le bord des routes, animés par un système de soufflerie dont les variations de vitesse imitent la vitalité d'une étrange chorégraphie, sont utilisés en guise de détecteur de mouvement pour une chasse à l'image animalière hors norme. La reproduction de la vie au cinéma est aussi l'obsession du vieux briscard du documentaire animalier sur pellicule qui se joint au groupe de chasseuses d'OVNIs, armé de sa caméra trafiquée pour fonctionner à l'aide d'une manivelle – comprendre, traction animale. Il apparaît alors que la contre-histoire du cinéma de genre que pratique Jordan

[1] Jonathan Crary, « Dr. Mabuse and Mr. Edison », in *Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors*, dir. Russell Ferguson, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1996.

[2] Raymond Bellour, *Le corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris, POL, 2009, p.14-49.

Peele n'est pas que la formulation d'une nécessaire critique en matière de politique des représentations (d'autant que l'affaire est loin d'être réglée, quand on songe à tous les psychodrames récents relatifs aux différentes adaptations d'œuvres de SF ou d'*heroic fantasy*). Elle se fait aussi matérialiste en interrogeant les conditions de production de l'image filmique depuis ses débuts et la relation des corps noirs avec ces techniques d'extension de la visibilité humaine. Ainsi, les expérimentations neuropsychiatriques dont sont victimes les Noir·es dans *Get Out* sont réminiscentes (en particulier lorsqu'associées avec le style architectural de la maison dans laquelle elles ont lieu) des pratiques des médecins du Sud des États-Unis avant la Guerre de Sécession [3].

Nope est orienté par la volonté de discuter la blancheur du cowboy et de remettre le corps du cavalier noir au cœur de l'histoire de l'image en mouvement. À ce titre, après que la famille Haywood soit (re)rentrée dans l'histoire de la photographie en réalisant une image d'un genre absolument inédit, l'un des derniers plans du film montre Otis juché sur son cheval, de profil, émergeant d'un nuage de sable et ironiquement surcadré par l'un des chambranles de bois du parc à thème sur lequel s'étaient en typographie *western* « OUT YONDER ».



D'aucun·e pourrait trouver les ficelles symboliques un peu lourdes et la métaphore cousue de fil blanc ou même, la critique du « spectacle » usée jusqu'à la corde. Peut-être Jordan Peele ne fait-il que prolonger une histoire vieille comme la mise en scène du postmodernisme par le cinéma de genre, pleine de plateaux de télévisions sanguinolents, ravagés par les zombies de George Romero et d'opérateurs vidéo assassinés par les tueurs en série masqués de Wes Craven. Peut-être n'a-t-il suivi qu'un chemin parallèle à celui d'Adam McKay, qui, comme lui, est passé de l'humour télévisuel au cinéma, désireux de traiter de sujets sérieux (l'info en continu, la crise de 2008, la guerre en Irak ou la catastrophe climatique) en remployant les recettes élaborées sur petit écran et/ou sur Internet, pour mieux les critiquer. Pour autant, si prolongement ou répétition il y a, ces critiques formulées avec une certaine justesse et un indéniable brio, parviennent à se frayer efficacement un chemin dans le

[3] Todd L. Savitt, « The Use of Blacks for Medical Experimentation and Demonstration in the Old South », *The Journal of Southern History*, vol. 48, no 3, Southern Historical Association, 1982, p. 331-348, citant notamment une chanson populaire de l'époque :

« THE DISSECTING HALL
Yuh see dat house ?
Dat great brick house ?
Way yonder down de street ?
Dey used to take dead folks een dar
Wrapped een a long white sheet.

An' sometimes we'en a nigger'd stop,
A-wondering who was dead,
Dem stujent men would take a club
An bat 'im on the head.

An' drag dat poor dead nigger chile
Right een dat 'sectin hall
To vestigate 'is liver – lights –
His gizzard an' 'is gall.

← *Nope*, Jordan Peele (2022)
© Universal Pictures

Tek off dat nigger's han's an' feet –
His eyes, his head, an' all,
An' w'en dem stujent finish
Dey was nothin' left at all. »

magma visuel dans lequel nous nous trouvons jusqu'au cou et à vulgariser plaisamment des questions d'épistémologie des média visuels avec lesquelles nous nous débattons à longueur d'articles – et avec des soucoupes volantes en plus.

Nope, Jordan Peele, 2022 / Nope, un film de Jordan Peele, avec Daniel Kaluuya, Keke Palmer, Steven Yeun... / Scénario : Jordan Peele / Image : Hoyte van Hoytema / Montage : Nicholas Monsour / Musique : Michael Abels / Durée : 130 minutes. / Sortie française le 10 août 2022.

L'ENERGIE POSITIVE DES DIEUX LAETITIA MØLLER

écrit par **Caroline Zéau**

THÉRAPIE DE GROUPE

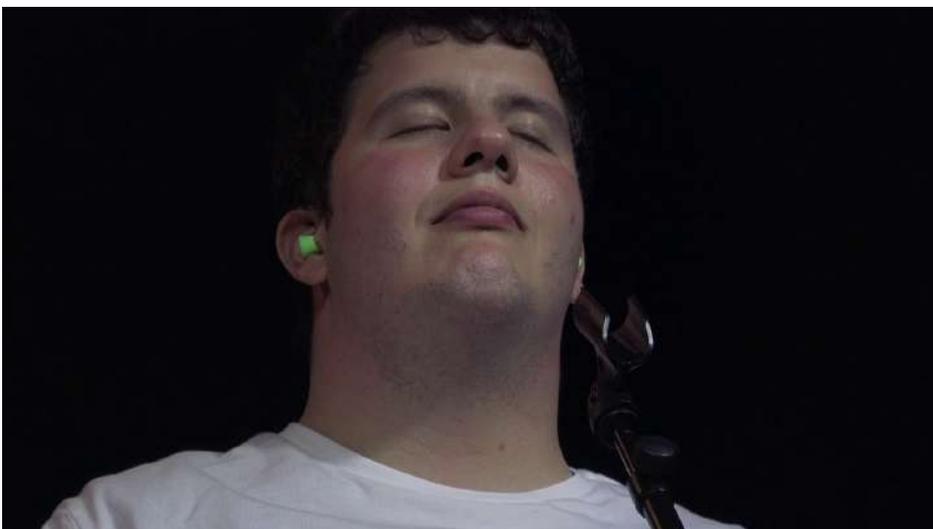
Dans *L'Énergie positive des dieux*, la réalisatrice Laetitia Møller s'intéresse aux membres du collectif Astéréotypie, un groupe de rock post-punk constitué d'auteurs-interprètes autistes, bientôt rejoints par une jeune femme autiste elle aussi, et de musiciens professionnels [1]. Le film sort au moment même où le collectif commence à être identifié comme une surprise artistique et un événement scénique d'importance par les festivals spécialisés aussi bien que par les médias grand public (Les Inrockuptibles, Arte...). Il ne faut pourtant pas s'y tromper : dans son apparente simplicité, il ne se contente pas de documenter, de l'extérieur, un phénomène émergent de la scène rock française. Les choix de mise en scène et la qualité de l'observation sont ceux d'un grand film de cinéma direct : il nous immerge dans l'expérience des relations qui sont à l'œuvre au cours du processus créatif, entre l'individu et le collectif, les besoins du quotidien et ceux de la création, l'intention thérapeutique et le geste artistique. Ce faisant, il met au jour une transformation qui déplace définitivement le regard porté sur l'autisme.

[1] Deux membres du groupe Moriarty, le bassiste Artur B. Gillette et le batteur Eric Taffany, et Benoît Guivarch au clavier.

Le film est centré sur le travail d'écriture et les répétitions, en prévision des concerts qui sont programmés ici et là, et aux performances scéniques qui en résultent. Dans le pavillon en meulière qui abrite l'institut médico-éducatif Alternance de Bourg-la-Reine, Christophe Lhuillier, éducateur et musicien, organise depuis plus de dix ans les séances d'écriture et d'expérimentation sonore. Sa relation à Yohann, Stanislas, Aurélien et Kevin est à la fois attentionnée et directe. Très vite, nous prenons l'habitude de guetter dans son regard affuté la perception d'une baisse d'attention ou d'un trouble chez l'un d'entre eux, susceptible de faire dérailler la dynamique collective et de briser le fil ténu qui les garde en réseau. Et nous devinons que la réalisatrice (qui filme seule sauf à l'occasion des concerts) a elle aussi appris, au fil du temps long consacré au tournage, à anticiper les micro-événements susceptibles de faire dévier la narration prévisible du moment. La réussite du film est

d'abord de lier étroitement le destin de la création à ce suspens, cette crainte infime mais permanente de l'angoisse qui déborde, que nous partageons et qui rend d'autant plus jouissifs le surgissement poétique et l'exaltation des moments de performance collective.

La séquence consacrée à Kevin déploie sur plus de dix minutes toutes les dimensions de cette dramaturgie qui porte le film et qui relie l'attention du spectateur à l'émotion la plus furtive et au moindre geste, sans aucune concession aux usages du storytelling. Il s'agit d'un moment de répétition, avec les musiciens professionnels, en studio cette fois. Kevin est un garçon brun, robuste et doux, son regard enfantin est toujours inquiet même quand il sourit largement. Les musiciens découvrent la première chanson. Elle parle des aliens qui sont ses amis extra-terrestres et se termine après une infime rupture de ton par la phrase « et cependant – je ne me souviens pas très bien ». L'étrangeté de cette chute crée la surprise : est-ce vraiment la fin ? Faut-il l'isoler et laisser Kevin l'énoncer sans musique, au risque d'un malentendu ? Peut-on susciter la perplexité, perturber les attentes du public sans prendre le risque de l'amateurisme ? En l'espace de quelques brefs échanges, la singularité irréductible des mots et de la syntaxe de Kevin est exposée à l'appréciation diverse des membres du groupe et nous comprenons que la portée poétique de cette discordance voulue tiendra à la découverte du juste phrasé et du subtil hiatus qui est peut-être le propre de l'art brut.



← *L'énergie positive des dieux*,
Laëtitia Møller (2022)
© La Vingt-Cinquième Heure

La deuxième chanson s'appelle *Je crois que je l'aimerais*. Kevin s'y projette dans la vie future qu'il pourrait aimer « Moi comme Chanteclair / Le coq qui fait lever le soleil / Et elle coquille pour aimer encore et encore », il se voit fiancé et hétérosexuel, il se voit papa et devenir musicothérapeute pour ses enfants, il se voit vieillir et ses enfants grandir. Mais le temps du travail en studio est compté, la répétition piétine et l'heure du déjeuner approche : Kevin sent monter l'angoisse et la menace qu'une crise qu'il ne pourra pas contrôler, or dans ce lieu non-médicalisé, il sent qu'il ne le faut pas. Il prévient par

euphémisme, mais Christophe rassure, maintient le cap, minimise les signes. La caméra capte le regard de Kevin qui cherche une échappée, en vain... Lors d'une deuxième interprétation, il vocifère les paroles de plus en plus fort, produisant une version parfaitement punk de cette chanson sentimentale. Le bassiste bluffé le félicite, Christophe craint pour sa voix mais Kevin panique et bientôt son corps entier exprime l'angoisse. Face à l'urgence, il téléphone à sa maman et lui dit sa terreur de se sentir submergé par cette chose sans nom, cet « alien » qu'il croyait avoir domestiqué et qui menace de le dominer. Dans le couloir, Christophe lui demande ce qui pourrait l'aider à se maîtriser et il répond « juste une boisson mais pas un médicament ». Dans le plan suivant, il retrouve sa place au milieu du groupe, et sa douceur. Sur scène, dans la lumière, les yeux fermés face au public, il écoute les premières notes de musique qui s'élèvent autour de lui, puis il entonne : « C'est quoi le cachet ? Je vais vous le dire... », et interprète avec une assurance nouvelle un texte qui nous parle de sa lutte contre les effets mortifères du médicament prescrit pour corriger son « comportement inadapté ».

Au cours de cette séquence, les plans attentifs nous invitent à éprouver viscéralement la complexité qui est à l'œuvre pour Kevin alors que les ruptures de ton qui la ponctuent témoignent de la dangerosité de son quotidien. Sa construction déploie l'idée que l'écriture, la musique et la scène vécues collectivement sont en mesure de permettre à ces jeunes autistes d'exprimer pleinement la singularité de leur rapport au monde. L'autre beauté du film est de nous faire éprouver le caractère organique – non-théorique - de cette idée. Lorsqu'au début Johann, aidé par Christophe, improvise un texte sur la Belgique et sa capitale, le flux des mots, mélange de faits et de pure invention reçus sans réserve, ondule, enfle et devient musical. Les répétitions et les reprises, les ajouts, les bifurcations et les néologismes offrent un apparent désordre que la musicalité résout. Le travail avec Aurélien, dont l'expression favorite est la juxtaposition de mots aimés, renouvelle les questions que sous-tend ce matériau artistique : comment faire exister sans trahison ce qui surgit sans ordre apparent ? Comment faire varier le sens de la répétition ? Comment la musique et la performance permettent-elles le lien et l'inclusion tout en laissant à l'individu toute sa dimension subversive ? Comment accueillir les peurs et quand faut-il les contenir ?

Le nom que s'est choisi le collectif, une contraction des mots astéroïde et stéréotypie (on entend aussi stéréo et atypie) inventée par Kevin, affirme la conscience du principe créateur propre à l'autisme. La stéréotypie est un comportement répétitif, corporel ou verbal ; longtemps perçu comme un symptôme de l'autisme à éliminer, il est aujourd'hui compris comme un moyen d'apprivoiser les débordements suscités par une perception

sensorielle exacerbée. Une idée proche de ce que la musique rock, au sein du collectif, permet, de l'écriture à la scène : l'expérience d'une tension entre la recherche d'un jaillissement vital et le besoin d'une structure, entre l'habitude nécessaire et l'improvisation. À tout moment, la crise peut advenir mais il ne s'agit pas toujours de l'éviter. Et la musique permet l'émergence d'une parole poétique libérée des enjeux de la communication.



← *L'énergie positive des dieux*,
Laëtitia Møller (2022)
© La Vingt-Cinquième Heure

Bien qu'en équilibre sur une crête, le collectif est un espace de sécurité pour être soi. Et le film, par la délicatesse de l'observation, la juste distance et l'importance accordée au temps partagé, l'est aussi. L'expérience de proximité est d'une telle intensité qu'il nous semble connaître chaque personnage après à peine plus d'une heure de film. Nous nous sentons impliqués à chaque instant dans l'alchimie complexe et passionnante qui permet à ces jeunes hommes retenus du côté de l'enfance par leur inadéquation aux codes de la vie sociale de se dédoubler pour devenir des professionnels de la scène porteurs d'un message libérateur pour l'humanité (comme l'affirme Yohann au début du film). Une transformation qui trouve un aboutissement avec l'influence féminine de Claire qui rejoint le collectif à la fin du film. Dotée d'une aura de poétesse innée, un peu sorcière – elle « aspire » le contenu des livres pour en faire le matériau de ses textes – elle semble contaminer le groupe par son attitude assumée de rock star. Ainsi pourront-ils projeter sur scène le destin de super-héros que le quotidien leur impose.

***L'Énergie positive des dieux*, un film de Laëtitia Møller, avec le groupe Astérotypie. / Durée : 70 minutes. / Sortie française le 14 septembre 2022.**

THE REHEARSAL

NATHAN FIELDER

écrit par Pierre Jendrysiak

FIELDER UNBOUND

« Et alors la touche fut donnée, et alors le glaciis fut placé ; et pendant un moment le peintre se tint en extase devant le travail qu'il avait travaillé ; mais, une minute après, comme il contemplait encore, il trembla, et il fut frappé d'effroi ; et, criant d'une voix éclatante : « En vérité, c'est la Vie elle-même ! » il se retourna brusquement pour regarder sa bien-aimée : — elle était morte ! »

Edgar Allan Poe, Le portrait ovale
(trad. Charles Baudelaire)

The Rehearsal est, au départ, le prolongement d'un concept qui apparaissait régulièrement dans *Nathan for You*, la première grande série de Nathan Fielder. Avant de faire ses suggestions farfelues ayant prétendument pour but d'aider des commerces en difficultés, Fielder devait parfois « préparer » ses interactions avec les individus étranges qu'il rencontrait et simuler en avance les conversations qu'il risquait d'avoir avec eux. Ce processus était directement mis en scène dans l'épisode final, où Fielder préparait un des étranges personnages récurrents de la série (un pseudo-comédien faisant une très mauvaise imitation de Bill Gates) à retrouver une ancienne compagne perdue de vue. Il organisait alors une « répétition » de la rencontre à venir, sur la scène d'un théâtre, afin de préparer ces retrouvailles. Cette scène, qui semblait étonner Fielder lui-même, on peut aujourd'hui la voir comme une version miniature de *The Rehearsal*.

Nathan for You était déjà une série difficile à résumer, et *The Rehearsal* résiste encore mieux à l'exercice. Il s'agit toujours d'une télé-réalité, proposant cette fois à des individus de « répéter » des événements auxquels ils souhaitent se préparer afin de les appréhender plus sereinement ; des événements qui vont du plus trivial (avouer un mensonge à un ami) au plus important (avoir un enfant). C'est la répétition de ce second événement qui sera le fil rouge de la série : le comédien propose à Angela, une femme qui envisage d'avoir un enfant mais ne sait pas si elle est prête, de vivre une simulation accélérée de la maternité. Il invente donc tout un dispositif qui lui permettra de vivre, sur un mois, les dix-huit premières

années de la vie de ce fils, qui sera joué par des dizaines d'acteur-enfants. Plus tard, Fielder (dont on sait qu'il est, dans la vraie vie, divorcé et sans enfants) rejoint Angela et devient « co-parent » du petit Adam, et son investissement personnel deviendra vite le vrai sujet (et la grande interrogation) de la série. Le dispositif, assez unique, est donc à la frontière de la simple télé-réalité et d'une émission de caméra cachée, ou plutôt de *prank*, dans le sens où la caméra reste visible pour les « sujets » filmés, mais les intentions réelles de la production sont volontairement floues.



Production HBO oblige, les inventions de Nathan Fielder prennent une autre dimension ; les quelques décors de théâtre de *Nathan for You* sont devenus des étranges maisons de poupées à échelle humaine. Angela est par exemple installée dans une maison gigantesque au beau milieu de l'Oregon, où une équipe technique assure une surveillance et un contrôle sur toutes ses conditions de vie (ils reproduisent notamment un faux hiver au milieu de l'été, remplacent les légumes de son potager en pleine nuit pour mimer le passage des saisons). On pense aussi aux scènes où Fielder fait construire des décors « grandeur nature » dans des entrepôts : il fabrique ainsi une reproduction d'un bar réel, le peuple de figurants et d'acteurs, le déplace à travers plusieurs États, et le transforme finalement en véritable bar. Cet humour de la démesure budgétaire est évoqué directement à de nombreuses reprises, notamment quand Fielder affirme que « c'est marrant d'avoir son propre bar payé par HBO ». Très vite, *The Rehearsal* donne ainsi l'impression de posséder des moyens quasi illimités qui entrent en contradiction avec le style pseudo-documentaire impliquant supposément une réduction de moyens, et on devine qu'au fond, ces bâtiments reconstruits à l'échelle et ces quelques figurants qui font mine de manger au restaurant coûteront toujours moins chers qu'un épisode de *Game of Thrones* ou de *The Leftovers* (pour ne pas citer la série *Le Seigneur des Anneaux* d'Amazon Studios, pour laquelle l'entreprise annonce fièrement avoir dépensé 500 millions de dollars). Or, dans une série dont le but est de recréer la vie ou de lui mettre des bâtons dans les roues, la liberté économique entraîne la liberté de création, et les premiers épisodes donnent en effet un sentiment de création sans limites, y compris morales. Le problème posé par les créations de Nathan Fielder est toujours le fait

↑
Nathan for you,
 Nathan Fielder (2017)
 © Comedy Central

d'impliquer des personnes réelles et de les manipuler jusqu'à un certain point, et *The Rehearsal* ne fait pas exception, en touchant, comme d'habitude, à des tabous (sexualité, religion, implication d'enfants-acteurs...). Parmi ces personnes réelles, il y a aussi lui-même : ce sont aussi des éléments de sa personnalité, de sa vie, qui sont utilisés comme matière première de la série. La reconduction pour une deuxième saison laisse, à cet égard, songeur, car l'économie courante des séries télévisées est celle d'un accroissement du budget : avec des moyens encore plus importants, est-ce la Terre entière que Nathan Fielder va reconstruire, répéter ?

C'est le paradoxe de la série qui revient sans cesse au visage de son créateur : la contradiction entre l'envergure des « reproductions » et leur dimension factice, impossible à ignorer. L'humour se nourrit souvent de l'absurdité fondamentale de ces répétitions, du fait qu'elles ne sauraient « fonctionner » et avoir les effets désirés, car aucune des personnes impliquées ne parvient tout à fait à en oublier le caractère fictionnel. Dans le premier épisode, Kor finit par avouer son mensonge à sa camarade de *trivia*, mais on peut douter de l'efficacité de la répétition qui précédait, car quand il commence sa confession, il sort immédiatement des clous prévus. De la même manière, Angela, au bout de quelques épisodes, cesse d'agir avec les enfants-acteurs comme s'ils étaient son fils Adam, et les pousse à quitter leur rôle (à « *break character* », dit la belle expression anglophone consacrée). Nathan est le seul qui croit à ces répétitions, et il est bien possible que cette croyance soit elle-même une fiction, un simple véhicule qui permet à la série d'avancer et aux situations de s'enchaîner. Un paradoxe prévu, et productif : si le principe de la série est de préparer, prévoir, répéter, contrôler, la série n'est jamais aussi passionnante que quand Nathan Fielder en perd le contrôle – contrôle qu'il cherche souvent à reprendre en couvrant ces événements inattendus d'une couche d'écriture, de jeu, de récit, notamment dans le quatrième épisode, où l'on devine que la fausse plongée dans la drogue de Adam, qui a désormais 16 ans, est intégralement écrite et organisée [1].

Cette absurdité fondamentale est d'autant plus problématique qu'elle n'est pas sans conséquence. L'humour de la série repose en effet, au mieux, sur le fait de cacher ses intentions réelles ; au pire, sur une mise en danger des personnes filmées. C'est le sujet explicite du dernier épisode, dans lequel Nathan donne à voir les conséquences bien réelles de ce jeu fictionnel, en montrant la confusion d'un très jeune enfant-acteur qui n'a jamais connu son père et qui, à force d'appeler Nathan Fielder « papa » lors du tournage, voit ses repères familiaux troublés. Plus largement, la série joue avec l'étrange pouvoir de l'exposition médiatique : elle sort ces individus singuliers, marginaux, de l'anonymat, et leur offre une célébrité inattendue

[1] On peut d'ailleurs légitimement s'interroger sur la dimension « scriptée » de la série de manière générale : sans doute sommes-nous également en partie dupés par le montage et la mise en scène, y compris dans les passages supposément « réels ».

(Angela capitalise déjà, sur internet, sur son apparition dans la série) – c’est d’ailleurs un problème qui existe depuis l’apparition même de la télé-réalité, et même du star-system. Après tout, c’est cela que la série recherche, ingénument : au premier degré, elle cherche à préparer les gens à des événements à venir, y compris par des moyens dissimulés ou détournés ; au second degré, elle cherche à faire rire ou à créer de la sidération. Dans les deux cas, cela se fait souvent au dépend de ces personnes, qui sont plus ou moins piégées. Tout cela, Fielder le sait bien et l’avoue à demi-mot lors d’une répétition qu’il organise pour lui-même, où il se dispute avec une actrice qui interprète Angela, et à qui il finit par faire cette confession : « *The situations are funny, but interesting too.* »

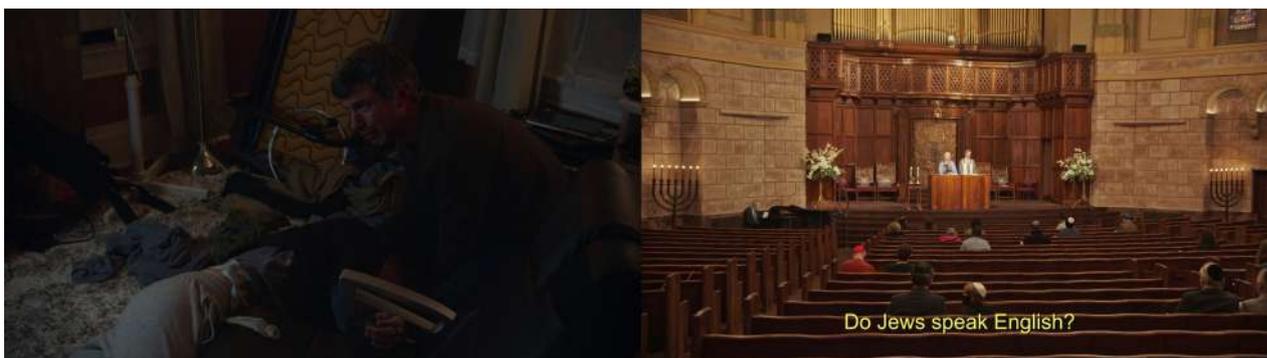


← *The Rehearsal*, Nathan Fielder (2022)
© HBO

La série pourrait aussi s’insérer dans une petite histoire de la télévision (et d’un certain cinéma) consacré au pouvoir de la caméra, au sens où la présence de celle-ci a un effet sur les individus qu’elle filme. Depuis les prémices de la télé-réalité jusqu’à YouTube, des créateurs s’amuse des réactions des personnes qu’ils filment, de leur capacité à accepter l’inacceptable uniquement pour ne pas déplaire à la caméra, à dire une chose et immédiatement son contraire, ou encore, lorsque la caméra est si omniprésente qu’elle devient invisible, de la possibilité de montrer publiquement des choses qui devraient rester privées. Le dispositif de *The Rehearsal*, comme celui de *Nathan for You*, s’adapte à toutes les situations de la vie, à tous les désirs possibles des participants, et passe donc par toutes ces étapes, les mêlant dans un grand fourre-tout télévisuel. L’équilibre qu’atteint Nathan Fielder vient donc de sa propre personne : c’est son implication personnelle dans l’entreprise qui la rend possible, qui fait tenir le sérieux du dispositif, car il a pour mission de continuer à le prendre au sérieux même au comble du ridicule et de l’embarras. Mais en s’impliquant ainsi, il court aussi le même danger que les sujets filmés : le personnage que nous voyons dans la série est certes un « personnage », mais il porte le même nom, possède le même corps, et c’est aussi le véritable Nathan Fielder qui se retrouve piégé, coincé dans des situations effroyablement

embarrassantes et hilarantes (situations dans lesquelles il s'enfoncé un peu plus à chaque épisode). On pourrait ainsi faire remonter le travail de Fielder – ou d'autres comédiens à l'approche similaire, comme Tim Heidecker ou Eric André – à *Jackass*, mais un *Jackass* moral où les personnes filmées prennent le risque d'abimer non pas leur vie ou leur santé physique, mais leur santé mentale, leur réputation (ils flirtent souvent avec les limites du politiquement correct). Au fond, ils remontent donc directement à l'ambiguïté morale qui était déjà présente dans la série de Jeff Tremaine, Johnny Knoxville et toute sa bande : comment peut-on accepter de rire de cette souffrance ? Est-ce que cela en vaut bien la peine ? Le problème est d'autant plus fort que les méthodes douteuses de Fielder aboutissent à des situations de pure sidération, et que c'est précisément le mélange étrange entre réalité et fiction qui autorise les plus belles scènes de la série, où des émotions inattendues, et même inédites, surgissent : c'est notamment la scène de l'overdose d'Adam dans l'épisode 4, où le visage couvert de larmes de Nathan Fielder créé à la fois l'hilarité et le trouble [2] .

[2] Bien que ces enjeux traversent toute l'histoire du cinéma documentaire, Werner Herzog nous semble être un des premiers auteurs à avoir joué à ce jeu dangereux : son cinéma est fondé sur son implication personnelle dans des projets siégeant à la frontière entre le documentaire et la fiction, où il assume (y compris avec humour !) l'interaction avec les sujets filmés, l'action directe sur la réalité, et une forme de prise de risque. La célèbre scène de *Grizzly Man* où il suggère à l'ex-compagne de Timothy Treadwell d'effacer la cassette



La volonté de contrôle absolu de Fielder, ces moyens démesurés appliqués pour garder à tout prix le contrôle de la réalité, tout cela est en effet assez vain, et la série elle-même l'assume. Pourrait-on parler alors d'*hubris* télévisuel ? Nathan Fielder affirmait avoir trouvé l'inspiration pour *The Rehearsal* dans le désir impossible de maîtriser tous les aspects de notre vie et de notre futur, qu'il jugeait « très amusant [3] ». Le mot a aussi l'avantage de contenir un sous-texte religieux, qui sied bien à la série : Angela est une chrétienne fervente, et le judaïsme de Nathan Fielder prend une place importante dans la deuxième partie de cette saison. Difficile de ne pas voir le comédien comme une figure divine de pacotille, un Dieu télévisuel ou un messie de la fiction qui coupe la mer en deux à coups de dollars de HBO, invoquant à sa guise une armée d'archanges-figurants prêts à défendre sa création. Mais son implication personnelle dans les événements, en particulier dans l'arc final de la série, où des couches de fiction s'entassent afin de reproduire des événements passés et les interpréter, fait aussi de Nathan Fielder son propre exégète. À la fin, la série n'existe que pour lui et par lui, comme s'il se sacrifiait sur un autel fictionnel afin de purger l'inévitable vice de son œuvre, qui

↑
The Rehearsal,
 Nathan Fielder (2022)
 © HBO

de l'enregistrement de sa mort, ou le dispositif d'un documentaire comme *Les Ailes de l'espoir*, posent à peu de choses près les mêmes questions au cinéma documentaire que celles que Nathan Fielder, Tim Heidecker ou Eric André posent à la télévision américaine.

[3] "It's sort of universal that people want to have control over their lives," he said. "There's something really funny to that compulsion."

est une part de lui-même ; comme s'il en était à la fois le père, le fils, le saint esprit, et *aussi* la création (l'enfant inventé, après tout, s'appelle Adam). Dans le deuxième épisode, Angela rencontre un homme nommé Robbin avec qui elle souhaite élever l'enfant. Sans être profondément religieux, Robbin voit partout autour de lui, notamment dans les nombres, des signes mystiques : chaque nombre qu'il voit est un indice laissé par une force cosmique, la trace d'un destin qu'il doit suivre, une indication divine. Sa vie lui apparaît donc comme un grand récit pré-écrit, une cosmogonie tournée intégralement vers lui. Si Nathan semble si troublé par Robbin (qui quittera d'ailleurs très rapidement la série), ce n'est peut-être pas seulement à cause de ses étranges manies, mais parce qu'il est un double de lui-même : tous deux inventent leur propre vie.

The Rehearsal, une série de Nathan Fielder, épisodes réalisés par Nathan Fielder, écrits par Nathan Fielder, Carrie Kemper, Eric Notarnicola. / Diffusion : HBO, depuis le 15 juillet 2022. 6 épisodes (27 minutes à 44 minutes).

AVEC AMOUR ET ACHARNEMENT CLAIRE DENIS

écrit par [Hugo Kramer](#)

L'UN CONTRE L'AUTRE

Les personnages de Claire Denis ne cessent de voyager dans des passions troubles. Le désir pour l'autre et son corps s'accompagne d'un besoin de le posséder pleinement, voire de l'avoir *dans la peau*, les amours cannibales de *Trouble Every Day* en étant le point culminant. *Avec amour et acharnement*, qui raconte l'histoire d'amour contrariée de Sara et de Jean (Juliette Binoche et Vincent Lindon), ne déroge pas à cette règle. Dans une ouverture magnifique, le couple, debout en pleine mer, forme deux ombres lointaines perdues dans la splendeur du scope. Deux corps qui, au fil des plans, se serrent, s'embrassent, fusionnent dans une étendue d'eau translucide. La mise en scène fait sienne ce principe de circulation flottante (grâce à la caméra d'Éric Gauthier), et à l'Éden aquatique succèdent le métro parisien, l'appartement et la grisaille. Après la fusion à ciel ouvert vient immédiatement l'éloignement sous

cloche. Pourtant, les époux ne cessent de se poursuivre, de traverser embrasures et baies vitrées, de franchir des frontières invisibles pour se toucher. En dépit du mouvement et des cordes lancinantes des Tindersticks, le film ne cherche pas tant à raviver l'éclat des premiers plans qu'à retourner sans cesse à leur négatif, et la rapide consommation de l'ardeur entraperçue transforme les ombres inaugurales en mauvais présages.



← Avec amour et acharnement,
Claire Denis (2022)
© Ad Vitam

La quête de lumière avec laquelle s'ouvre *Avec amour et acharnement* est remise en cause par François (Grégoire Colin), ancien associé de Jean et surtout précédent compagnon de Sara. Lorsque cette dernière l'aperçoit au loin, alors qu'elle se rend au travail (anticipant l'appel de François à son mari), c'est un premier soulèvement qui s'opère. Les poings et les yeux fermés, elle énonce son prénom dans l'ascenseur, comme un mantra enchanteur dont on se persuade qu'il nous délivrera. S'opère un déplacement du désir de Sara, de son centre de gravité. La passion obscure prend le relais de la passion lumineuse. De celle-ci, qui était déjà là, au creux des vagues, naît une grande scène opératique, lors des retrouvailles physiques avec François. Au ralenti, ils se frôlent sans que ne puisse éclater leur attirance l'un pour l'autre, comme deux bêtes qui se frottent la tête, se hument et se reconnaissent. Mais quelque chose se grippe. L'observation minutieuse des corps (par exemple ceux des militaires de *Beau Travail*) a cédé le pas à la logorrhée d'un fantasme bourgeois. En témoigne ce plan où Sara énumère face à un miroir le gouffre dans lequel la fait plonger François, la réapparition de sensations physiques impossibles à réprover. Ce tressaillement est si puissant qu'il lui faut le verbaliser pour elle-même. Nous ne sommes plus à la surface de la peau mais dans l'exposition de symptômes, et l'abîme entrevu est aussitôt captif du reflet. Le film, une fois ce diagnostic posé, s'intéresse plus aux hésitations amoureuses qu'aux vibrations corporelles. Il ne sait dépeindre Sara autrement que comme une adolescente passive, figée dans un scénario adultérin archétypal (désir immense pour l'amant, impossibilité de quitter le mari). La réalisatrice, pourtant loin d'être réticente à l'idée d'arpenter des territoires extrêmes (il n'y a qu'à songer aux fins incestueuses des *Salauds* ou de *High Life*), met cette fois-ci en scène un frisson convenu.

Sara et Jean ne sont pas uniquement éloignés dans leur couple, ils le sont au sein même de la fiction. Alors que la première doit composer avec le retour de François, Jean, quant à lui, est au cœur de préoccupations plus concrètes. Ancien rugbyman passé par la prison, il cherche à développer (sous l'impulsion de François, mais l'idée est la sienne) une agence pour jeunes rugbymans, où son œil de professionnel saura détecter les talents les plus prometteurs. Ce besoin de transmission est en contradiction avec les rapports qu'il entretient avec son fils, Marcus (Issa Perica). Adolescent métis vivant à Vitry, chez sa grand-mère paternelle (Bulle Ogier), il ne reçoit que rarement la visite de son père. Ce récit à la marge, dont l'éloignement géographique traduit des différences de classes (Jean va jusqu'à Vitry pour faire les courses, sous prétexte qu'il y a tout, ce que Sara ne comprend pas) et continue de donner vie à l'idée de déplacement (allées et venues en voiture, en RER), n'outrepasse jamais sa condition. Opposé aux tourments de Sara, auxquels Jean ne veut surtout pas participer, cette histoire de filiation manquée ne débouche sur rien d'autre qu'une démonstration sociologique schématique. À savoir Jean expliquant à son fils, rattrapé dans sa fugue, qu'il ne subira pas le sort qu'on offre « aux noirs et aux arabes » (un bac professionnel tout sauf professionnalisant) mais qu'il ira dans un lycée général en attendant de voir ce qu'il en sera. Le père tout-puissant, malgré son absence, vient sermonner un fils et une grand-mère engourdis, avec des conseils frappés au coin du bon sens. Ce lointain *35 Rhums* (impression renforcée par la présence de Mati Diop en infirmière bienveillante) est à l'image de Marcus. Un garçon perdu sur le quai d'une gare, qui aimerait prendre son envol mais reste cloué au sol. Son portrait prend la forme d'une trajectoire effleurée, réduite à des lieux communs.

Avec amour et acharnement est ainsi scindé en deux : le thriller passionnel de Sara et la chronique sociale de Jean. Un schématisme redondant qui se retrouve dans le choix des interprètes, deux habitués du cinéma de Claire Denis que sont Vincent Lindon, en viril taiseux mais impulsif, et Juliette Binoche, en femme accomplie et sensuelle. Si chaque personnage a conscience de l'écart qui le sépare de l'autre (Jean voit le manège amoureux de Sara, cette dernière ne cesse de dire que son beau-fils compte pour elle), le scénario s'obstine à l'accentuer. Au-delà de son échec à amalgamer à nouveau les corps, il y a celui de la mise en scène, prise à son propre piège. À force de laisser du champ (au sens propre) à la relation toxique entre Jean et Sara, de donner aux acteurs leur morceau de bravoure, elle ne se définit plus que par son identité bourgeoise (cadre de vie confortable, focalisation sur le drame amoureux, préoccupations sociales reléguées au second plan, stars dans des rôles éprouvés). Incapable de se défaire de son noyau dur (l'appartement d'un couple aisé et désuni), *Avec amour et acharnement* se fourvoie dans les clichés qu'il entendait dynamiter, à travers une grande séquence de crise

conjugale, dans ce qu'elle a de plus sérieux et d'hystérisé. Dans celle-ci, Sara se ridiculise, à genoux, dans un grand supplice et des gestes contrits, tandis que son conjoint joue le gueulard musclé. « Le passé revient ? », s'étonne Jean quand Sara n'a que ces mots pour justifier ce passage à vide. Avec un certain surplomb, Jean et le scénario se défont des marivaudages sordides et d'une Sara prisonnière de ses pulsions. Si celle-ci retrouve *in fine* sa liberté, elle est plus subie que désirée. Ce sont le départ de Jean et la perte de toutes ses données (elle fait tomber son téléphone dans son bain après la dispute, et perd donc, dans un acte manqué, le numéro de François) qui le permettent. Sara est renvoyée à sa nuit, tandis que Jean s'épanouit sur des terrains de rugby ensoleillés. En dépit de sa volonté d'aller d'un micro récit à un autre, de déjouer le triangle amoureux pour lui substituer un autre horizon, la cinéaste finit par se complaire dans un cinéma français embourgeoisé et criard, presque un genre en soi quand on pense au récent *Frère et Sœur* d'Arnaud Desplechin.

Ces deux êtres ne savent jouer que l'un contre l'autre, et la rencontre de leurs désirs tacites (celui brûlant de Sara, le besoin de transmission de Jean) échoue, de fait, à former un tout. Ces formes d'affrontements et de joutes verbales ne sont pas une nouveauté chez la réalisatrice. *Un beau soleil intérieur* (lui aussi coécrit avec Christine Angot, sans être l'adaptation d'un de ses romans) reposait sur les mêmes rapports de classe et sur un flux de mots qui ne cessait de se déployer, la caméra épousant leur mouvement par des va-et-vient envoûtants. Mais l'épopée amoureuse de son héroïne (Isabelle, déjà interprétée par Binoche) était traversée par une légèreté, une dimension comique (à travers une galerie de prétendants souvent risibles) et une envie de s'extraire des carcans. Les différentes rencontres (même si certaines portaient en elles une violence sociale, sexiste) dessinaient des cercles concentriques qui ouvraient la quête amoureuse d'Isabelle à une multitude de départs fictionnels. Le film cherchait à construire à partir des mots, à faire naître des attentes et à se tourner vers l'avenir, à l'image de sa jubilatoire séquence finale, où Gérard Depardieu, en voyant, n'en finissait plus d'élucubrer sur l'avenir radieux de son interlocutrice. Il réussissait là où *Avec amour et acharnement* bute, dans sa capacité permanente à ménager des échappées.

Avec amour et acharnement, un film de Claire Denis, avec Vincent Lindon, Juliette Binoche, Grégoire Colin... / Scénario : Claire Denis, Christine Angot / Image : Éric Gautier / Montage : Emmanuelle Pencanalet / Musique : Tindersticks / Durée : 1h56. / Sortie le 31 août 2022.

FEU FOLLET

JOAO PEDRO RODRIGUES

écrit par **Hugo Kramer**

CUL PAR-DESSUS TÊTE

Le rite funéraire occupe une place importante chez Rodrigues, comme dans le déchirant enterrement final de *Mourir comme un homme*, où Tonia, dans ses habits de scène, contemplant sa propre mise en terre. Dans *Feu follet*, il est un point de départ. De la chambre mortuaire où le corps quasi-inanimé du vieux roi Alfredo ne s'exprime plus que par des flatulences (intrusion du grotesque dans le sacré), le film tire le fil d'un souvenir amoureux, déclenché par la vue d'un camion de pompier. La grandeur du film ne tient pas uniquement à la passion, qui défie classes et couleurs de peaux, entre Alfredo (Mauro Costa) et Alfonso (André Cabral), mais à la façon dont João Pedro Rodrigues l'entremêle à l'histoire de son pays (colonialisme, urgence climatique). Le long-métrage cherche constamment à se défaire de tous les cadres (formels, sociaux, sexuels) pour tracer sa propre voie, dans une logique de renversement permanent (des corps, de l'histoire, des hiérarchies). Cinéaste de la mue (la transition de genre de *Mourir comme un homme*, le changement d'interprète de *L'Ornithologue*), Rodrigues investit le terrain brûlant d'une caserne de pompiers pour qu'Alfredo, prince héritier de la couronne portugaise, puisse laisser ses désirs s'émanciper et s'accomplir.



← *Feu Follet*, João Pedro Rodrigues (2022)
© JHR Films

Sa forme modeste de *fantaisie musicale* d'une heure sept n'empêche pas *Feu follet* de narrer une odyssée intime s'étalant de 2011 à 2069. Ce bond dans le temps, s'il nous fait passer du morbide au féérique, grâce à l'interprétation par une chorale d'enfants, en pleine forêt, d'*Un ami, un arbre* (ode écologiste des années 1980), retourne immédiatement à l'ordre

monarchique. Par le biais d'une esthétique codifiée quelque peu brechtienne (portes coulissantes, adresses au spectateur et regards caméra), figée à l'extrême, la famille royale affirme un point de vue surplombant et la hauteur de son rang. Alfredo, élevé dans la beauté des pinèdes, ne peut supporter de rester passif face aux incendies qui ravagent ce paysage, et outrepassa donc son rôle, devient moteur de l'action. Un premier renversement s'opère, il sera pompier. Non pas en profitant de son statut pour être fait commandant, mais en s'engageant comme simple sapeur-pompier, dans des vestiaires régis par un principe égalitaire, entre peaux noires et blanches, soldats habillés et dénudés, loin de sa vie de famille aristocratique. Cette découverte ne se fait pas sur le mode de la confrontation schématique, mais dans une forme de frôlement et d'échange constant.

L'arrivée à la caserne révèle cependant un autre protocole, d'autres gestes tout aussi ritualisés. Ceux des entraînements, tractions, courses, fétichisés dans des plans rapprochés, dont le montage dynamique résonne avec la discipline militaire. Mais cette rigueur est tout de suite contrebalancée par la rencontre d'Alfredo avec le corps de pompiers, et particulièrement avec le corps, athlétique, d'Alfonso, son instructeur. L'attraction entre eux naît d'une dialectique entre acrobatie et décélération, envie de virevolter et nécessité de reprendre son souffle. Au sérieux des poses il y a donc un envers récréatif, à savoir la préparation du calendrier des pompiers. Ces derniers parodient des toiles de maîtres dans le plus simple appareil, illustrant des titres graveleux qu'Alfredo, étudiant en histoire de l'art, doit reconnaître. Si l'ordre est essentiel (être ici signifie sauver et protéger), il est également transfiguré par la sensualité. Au fil des approches lascives, le désir s'infiltré dans les épidermes, à l'image de ce plan où Alfonso soulève et retourne Alfredo, avant de se figer. Puis ce sont les gestes de premier secours, enseignés par l'instructeur à son élève, qui ralentissent la respiration et font s'accélérer la passion. En les reproduisant, Alfredo donne à voir leur versant délicat et intime, sans se détourner de l'importance de ce qu'il exécute. Le massage cardiaque, qui dévoile le torse saillant d'Alfonso, et le bouche à bouche (au sens propre un partage de souffles) sont les premières braises d'un feu qui ne cesse de grandir. Le partage d'une même musicalité, d'un même mouvement, permet aux deux hommes de se rapprocher. D'une chorégraphie à une autre, Alfredo et Alfonso composent un duo qui se meut de plus en plus intensément, virevoltant jusqu'à la jouissance. Dans une grande séquence de danse collective, la partie *musicale* de cette fantaisie militaire, les deux futurs amants ne restent pas rivés à leurs propres pirouettes et s'ouvrent aux autres sapeurs-pompiers, dérégulant un peu plus la routine de la caserne. Au-delà des rapprochements corporels, ces envolées sont riches de mouvements et de profondeur de champ, en opposition à la

première partie et ses décors aristocratiques. L'acte politique d'Alfredo donne à voir une autre esthétique, un autre spectacle plus ludique et plus chaleureux.



← *Feu Follet*, João Pedro Rodrigues (2022)
© JHR Films

Quand Alfredo s'essaie au massage sur Alfonso, ce dernier lui fait remarquer qu'il a les mains froides, ce à quoi il lui rétorque qu'il a néanmoins le cœur chaud. L'émotion de *Feu follet* tient à l'intensité de ce cœur et à son évanouissement presque instantané. Pour qu'il resplendisse, il lui faut à lui aussi un cérémoniel qui le célèbre et le condamne. Au milieu de la terre brûlée, dans les cendres des pinèdes noircies, les deux hommes se dénudent pour s'adonner à un 69 (année érotique, celle de la mort d'Alfredo) autour duquel la caméra effectue un travelling circulaire. Là encore, les corps se font face à l'envers, tête-bêche, et la semence qui jaillit sur le visage de l'un et de l'autre redonne sa fertilité à la terre. Cette jouissance, qui malgré son statisme pourfend le déni (l'esclavage, le réchauffement climatique), est l'aboutissement de leur utopie amoureuse. Le film avance sur un fil tendu entre farce (*Feu follet* est l'œuvre la plus drôle de son auteur) et acuité historique, ce que le coït évoqué incarne parfaitement. Dans celui-ci, chaque amant (les deux arborant, en guise de doublure, deux énormes et comiques godemichets) affuble l'autre de surnoms qui n'éludent pas leur classe et leur couleur de peau. Leur union c'est aussi « *l'esclave qui passe par la porte de derrière du maître blanc* ». Le royaume intime qu'ils façonnent n'avance pas avec des œillères. Ils ont conscience de cet équilibre fragile, des menaces qui pèsent sur eux et sur le monde. Ce sont d'ailleurs celles-ci qui les rattrapent et ramènent Alfredo à son héritage, lorsqu'à la mort de son père le poids du trône tombe sur ses épaules. Comme en témoigne son reflet brouillé dans une flaque d'eau, il est renvoyé à son trouble identitaire, soumis à des déterminismes qui lui font perdre son cavalier.

Au-dessus du lit de mort du roi Alfredo, trône *La Mascarade nuptiale (Portrait des nains de la reine Marie du Portugal)*, vision coloniale verdoyante. Ce poids de l'histoire et de la monarchie

(inventée, puisqu'elle n'existe plus depuis 1910), Alfredo s'en défait dans une ultime parade qui ressuscite son cœur chaud. La brigade des sapeurs-pompiers, contre l'avis de la famille, lui offre une *pietà* en guise d'adieu, renouant avec l'esthétique née dans la caserne. Mais le feu follet ne s'éteint pas avec Alfredo, il continue de luire avec l'arrivée d'Alfonso, qui assiste encapuchonné à la cérémonie. Dans un nouveau pied de nez, le spectateur découvre qu'il est désormais le président, musulman, du Portugal. S'il a été tué dans l'œuf, le souvenir utopique n'aura pas été vain : le roi est mort et le président est noir. Ultime basculement d'un film qui n'aura cessé, par ses percées horizontales et verticales, d'avancer cul par-dessus tête.

***Feu follet*, un film de João Pedro Rodrigues**, avec Mauro Costa, André Cabral... / Scénario : Scénario : Paulo Lopes Graça, João Rui Guerra da Mata et João Pedro Rodrigues / Image : Rui Poças / Son : Nuno Carvalho / Montage : Mariana Gaivão / Musique : Paulo Bragança / Durée : 1h07. / Sortie française le 14 septembre 2022.

ENTRETIEN



↑
La Tour de Nesle (2021), Noël Herpe
© Tamasa Distribution

NOËL HERPE

écrit par **Thibaut Morand**

LE FANTÔME DU RÉCIT

Troisième film de Noël Herpe, *La Tour de Nesle*, sorti en salles en 2021, en DVD en avril dernier (et diffusé cet été sur Ciné +), confirme le déploiement d'un style unique dans le cinéma français contemporain. Rendant passionnément leur fraîcheur à l'héritage du muet, à la tradition française de l'adaptation théâtrale, aux intrigues rebondissantes du mélodrame, l'œuvre herpienne s'inscrit sous le signe de la fantaisie, de l'imaginaire et des plaisirs magiques de la fiction.

Grâce à un récent recueil d'articles et d'entretiens, *Les films me regardent* (2021), on redécouvre, en amont de ce travail de cinéaste, une réflexion d'écrivain et d'historien, attaché à se frayer un chemin dans les images qu'il aime. Je l'ai rencontré dans son atelier du 11^{ème} arrondissement, qui tient lieu de décor à son nouveau film, pour revenir avec lui sur ses sources d'inspiration, son économie singulière de tournage, son regard volontiers polémique sur l'évolution du cinéma français.

Débordements : Pour commencer, j'aimerais aborder la dimension fantastique, voire surréaliste, de votre cinéma. Elle est manifeste dans votre premier film *C'est l'homme* (2010), et plus subtile dans les deux autres, *Fantasmes et Fantômes* (2017) et *La Tour de Nesle* (2021). Ce côté fantastique provient surtout d'un sentiment de terreur diffuse qui semble les organiser - et qui est, je crois, à l'origine de votre désir de cinéma.

Noël Herpe : Plutôt que de fantastique, je parlerais d'une mise en scène de la peur, qui est commune à ces trois films. On ne peut pas vraiment dire que ce sont des situations fantastiques, dans la mesure où je ne montre rien de surnaturel. Tous les événements qui traversent ces fictions sont des événements fondés en réalité. Je les relierais plus largement au registre de la peur et du suspense. C'est un répertoire auquel, l'âge venant, je suis de plus en plus sensible. Cela va des maîtres incontestés (Hitchcock, Kubrick, Jacques Tourneur) à d'obscures séries télévisées comme *Thriller* de Brian Clemens, que j'ai redécouvert récemment. J'adore ces histoires de femmes isolées dans des cottages, avec des serials killers qui rôdent autour... J'y trouve un rapport entre la peur et la convention (des décors vieillots, un personnage féminin stéréotypé, mis en danger par un méchant masculin) qui me fascine.

D. : Si, dans tous vos films, vous tenez le rôle principal, vous piégeant vous-même dans une situation telle qu'un enlèvement dans *C'est l'homme*, n'est-ce pas une façon de vous faire peur ? Je pense aussi au second épisode de *Fantasmes et Fantômes*, où un assassin invisible attaque une famille dont le mari est absent.

N. H. : C'est vrai. À force d'avoir vu tous ces films à suspense, j'ai sans doute voulu me retrouver dans le rôle de la fille en détresse. Il y a chez moi, historien du cinéma et cinéphile obsessionnel, l'envie d'entrer à l'intérieur du film, de devenir un personnage du film, à mille lieues de ma raison sociale d'universitaire respectable. A priori, je coche toutes les cases du mâle blanc dominant et conventionnel. Quand je fais cours à la fac, je n'expose pas mon goût pour le bondage et je ne viens pas en talons hauts (j'ai peut-être tort, d'ailleurs !). En faisant des films, je me mets en danger, je m'expose à des situations dont je rêve d'être prisonnier : dans *C'est l'homme*, je suis un travesti que kidnappe une bande de voyous ; dans *Au téléphone* (le deuxième sketch, dont vous parliez, de *Fantasmes et Fantômes*), c'est plus complexe, car ce sont les femmes qui sont attaquées dans une maison isolée, tandis que mon personnage est pris en otage par le téléphone qui l'empêche d'intervenir (situation fondatrice du suspense, telle que l'élabora Griffith dans sa version 1909 de la pièce d'André de Lorde) ; dans *La Tour de Nesle*, je suis jeté au fond d'une geôle mais je n'ai pas dit mon dernier mot... Je constate une certaine évolution en fait. On pourrait dire que de film en film, je prends le pouvoir sur mes peurs.



← *C'est l'homme*, Noël Herpe (2009) © Noël Herpe

D. : Vous triomphez de vos peurs à travers la réalisation ?

N. H. : Disons que je les organise davantage. Je passe du rôle de la fille en détresse au grand méchant manipulateur. Dans *La Tour*, c'est mon tour de faire peur aux autres. Le moment qui m'impressionne le plus dans ce film, le plus terrifiant, c'est quand, appuyé à la fenêtre, je lance à Marguerite : ...*mon secret*

surnagera sur la Seine ! Et demain ! Demain ! À la dixième heure... Il s'agit moins de violence que de menace, à l'état pur. La menace de quelque chose de terrible qui pourrait arriver, et qui reste en suspens.

D. : Passer de celui qui a peur à celui qui fait peur, et qui joue à effrayer le spectateur comme un Hitchcock, n'est-ce pas devenir metteur en scène ? Dans *La Tour de Nesle*, on constate une maîtrise de la mise en scène, une direction de l'émotion du spectateur, qui confirment votre trajectoire de cinéaste. Vous avez commencé par incarner vos expériences de spectateur, et aujourd'hui, par le truchement du personnage de Buridan, vous vous projetez dans la figure du metteur en scène, qui prémédite, intrigue, dirige.

N. H. : Dans *C'est l'homme*, la situation, assez basique, visait à me procurer le plaisir de la peur, ou le frisson de l'humiliation. Il y a encore un peu de cela dans *La Tour* quand je suis ligoté, mais c'est pour mieux reprendre le pouvoir, jouer de ces stratégies de la peur et les montrer comme une procédure de la parole. Dans *C'est l'homme*, il n'y avait pas beaucoup de paroles, c'est presque un film muet (il aurait dû l'être encore plus). Dans *La Tour*, j'utilise la parole pour créer de la peur, ou l'imaginaire de la peur. A travers les chantages que Buridan ne cesse d'exercer sur autrui, je me souviens plus ou moins consciemment de mon mon père qui n'arrêtait pas de faire des scènes, dans tous les sens du terme : il arrachait le fil électrique de la télé pour m'empêcher de voir un film, il déchirait mes partitions de musique... Ces "scènes primitives", je les retourne en principe de plaisir - et de mise en scène. Je me réapproprie le pouvoir sur elles. Il ne s'agit pas pour moi de décliner le thème, à la mode, de la masculinité toxique. J'essaie plutôt de montrer combien, dans ces situations de peur, il y a un enjeu de fiction crucial. Je renvoie à des émotions primaires de l'enfance, vécues ou fantasmées, pour en faire l'objet de récit par excellence. C'est pour moi lié au suspense, à l'idée d'une chose absente et qui va, enfin, apparaître. C'est ce qui m'intéresse le plus, sans doute : retarder le plus possible l'avènement de la peur en passant par la parole, la suspendre aux mots. Ce que j'ai commencé à développer dans *Les Mentons bleus* (premier sketch de *Fantômes et Fantômes*), et que j'ai approfondi dans *La Tour*. En même temps, je retourne dans ces films à une tradition du muet : celle de Griffith, on l'a dit, qui donna au suspense une valeur rythmique et dynamique, celle de Feuillade, qui réinventa le *suspens* à la Corneille, un jeu de frustration du spectateur où s'annonce Hitchcock. Tout cela n'est plus guère à la mode aujourd'hui, peut-être parce qu'on redoute la dimension sado-masochiste du suspense, qui met le spectateur dans une position de plaisir coupable.

suragera sur la Seine ! Et demain ! Demain ! À la dixième heure... Il s'agit moins de violence que de menace, à l'état pur. La menace de quelque chose de terrible qui pourrait arriver, et qui reste en suspens.

D. : Dans quel sens aimeriez-vous pousser l'expérience du suspense ?

N. H. : Mon travail vise à sauver, à sublimer par l'art un certain désastre de la vie, et les désillusions de mon enfance. J'ai commencé à expérimenter le suspense de manière spectaculaire à travers la performance. Je me faisais ligoter en public dans des concerts rock, je jouais au briseur de chaînes sur le plateau Beaubourg. Et puis je me suis lassé de cet exercice, un peu comme du théâtre, parce qu'il ne laisse aucune trace. En outre, dans la performance, il manquait à l'exhibition masochiste la dimension sophistiquée du suspense fictionnel, le jeu avec les obsessions, le lien avec le spectateur. Même dans *C'est l'homme*, cette médiation par la fiction était insuffisante, la cruauté brute des situations mettait le spectateur dans l'embarras. Dans *La Tour*, l'importance du récit vient transcender ce que l'histoire peut avoir de cruel. Je ne suis pas sûr d'avoir envie de faire un film aussi détestable (bien qu'admirable !) que *Funny Games* de Michael Haneke. Peut-être me tournerai-je vers le documentaire, vers un mode de performance renouvelé par le cinéma, ou d'autres modèles théâtraux que j'ai envie de revisiter : le vaudeville, l'opérette, la scène amoureuse où j'aimerais bien, par exemple, investir le rôle de la femme abandonnée... Dans le thème de la rupture, il y a encore de la peur.



← *La Tour de Nesle*, Noël Herpe (2020)
© Tamasa Production

D. : Allez-vous continuer à mettre en scène des situations à l'intérieur des décors stylisés de votre studio ? Vous en avez fait, d'un film à l'autre, un espace dévolu à l'imaginaire.

N. H. : J'aime ce mot de situations. Il faut qu'elles soient le plus conventionnelles possibles, pour en extraire toute la poésie. Et j'aimerais en effet continuer à tourner dans mon atelier de la rue

Saint Ambroise dans le 11^{ème} arrondissement de Paris. C'est un lieu peu spacieux, mais pas trop bruyant et permettant des lignes de fuite (baie vitrée, couloir, entrée d'immeuble ou sous-sol). C'est une formule heureuse, un *white cube* de la fiction cinématographique, une boîte à musique qui me permet de faire un peu ce que je veux. J'ai aussi pris mes quartiers dans une maison en Corrèze, où j'ai aménagé, sans trop m'en rendre compte, un studio à fond vert. Chaque fois que je m'installe quelque part, je projette un désir de tournage.

D. : N'avez-vous pas envie de filmer un lieu réel ?

N. H. : Ce n'est pas évident. Même quand nous tournions *Au téléphone* dans une vraie maison de campagne, j'ai tout fait avec mon décorateur Cyril Duret pour la transformer en studio, pour la styliser. Concernant *La Tour*, j'ai quelque temps songé à telle ou telle version qui aurait pris place dans un vrai château (ou dans une maison, avec une partie contemporaine qui se serait mêlée à l'affabulation de la pièce de Dumas)... Mais c'est naïf de croire qu'un lieu va vous donner la réponse. Ce que je recherche est un lieu intérieur, un lieu mental que je veux maîtriser totalement. Mon questionnement est surtout celui de la forme, aussi bien au plan économique qu'esthétique : fiction ? Clip ? Expérience d'art contemporain ? Au lieu d'entrer dans le moule de la fiction *mainstream* (ce à quoi je résiste de toutes mes forces), je devrais peut-être investir d'autres champs que celui du cinéma. Je pense au travail de Jean-Luc Verna, quand il reprend des personnages féminins de films connus, ou aux "scènes conjugales" de Valérie Mréjen... J'ai envie d'explorer ces chemins de traverse, car je me sens terriblement à l'étroit dans le système de production (et de réception) actuel. On peut toujours produire des films comme je les fais (avec peu d'argent et tournés chez soi), on peut plus difficilement trouver, comme je l'ai fait, un distributeur et un diffuseur - mais ensuite, la réception n'est pas à la hauteur. Les festivals qui ont pignon sur rue, et la critique institutionnelle, ont un horizon d'attente qui est celui des films calibrés, préfinancés, soutenus par le CNC. Cela implique un cahier des charges sociologique, un certain type de sujets qu'il faut traiter. Ne m'intéressant, pour ma modeste part, qu'à la mise en scène du fantasme, je suis peut-être voué à assumer mon côté expérimental.

D. : Vous qui êtes d'abord l'auteur d'une oeuvre autobiographique conséquente, et notamment d'ouvrages empruntant la forme du journal, n'avez-vous pas le désir de vous appuyer, pour faire des films, sur ce registre de l'écriture de soi ?

N. H. : C'est une piste à creuser... Dans mon livre *Souvenirs/Écran* (2019), je racontais une sorte de pérégrination dans la France profonde, pour y présenter des films de Clouzot, suite à l'exposition que j'avais conçue à La Cinémathèque française. Je

m'y représentais comme un petit personnage mélancolique, qui se balade de ville en ville, et secoue la poussière des salles de cinéma désertées. Quand le livre est sorti, Laure Adler m'a reçu dans son émission et a esquissé un parallèle avec le cinéma d'Alain Cavalier. Cela m'a fait entrevoir une possible expression cinématographique, à partir d'un travail littéraire inscrit à côté du cinéma. Le documentaire introspectif me tente, mais je crains les poncifs du genre. J'ai sans doute envie d'être seul dans mon royaume, je veux continuer à faire ce que personne d'autre ne ferait à part moi. Personne d'autre n'aurait cherché à faire aujourd'hui un film de *La Tour de Nesle*, et n'en aurait fait, en tout cas, un objet aussi solitaire et bizarre.

D. : Ce qui est spécial dans votre cinéma, c'est avant tout votre inspiration, puisée dans des références théâtrales qui ne sont plus communément partagées. Mais aussi dans des références de cinéma qui s'inscrivent à rebours du goût dominant. Qu'il s'agisse du vaudeville 1900 ou du réalisme poétique français des années trente, qu'est-ce que vous trouvez de neuf et de moderne dans ces œuvres du passé ?

N. H. : Il faut faire la distinction entre mes goûts de cinéma et mes goûts de théâtre. S'il est vrai que je m'appuie sur un répertoire théâtral tombé dans l'oubli pour éprouver ma vitalité de cinéaste, je crois m'inscrire dans une histoire du cinéma qui n'est pas figée. À trente ans, j'étais quasiment le seul à m'intéresser à René Clair, à René Clément, à Henri-Georges Clouzot ou à André Cayatte. Ils sont largement redécouverts aujourd'hui par de jeunes générations de cinéphiles. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'à la différence de beaucoup de gens de mon âge, mes références remontent à des périodes qui précèdent la Nouvelle Vague. Je n'ai jamais considéré celle-ci comme un aboutissement, ou une apothéose indépassable. Je la considère comme une école parmi d'autres, peut-être la dernière école prestigieuse du cinéma français (peut-être, justement, parce que personne n'a osé la dépasser et qu'elle nous a tous enterrés sous ses ruines). Il y a eu des francs-tireurs comme Eric Rohmer, ou des électrons libres comme Jean Eustache et Maurice Pialat, vers qui va davantage ma tendresse. Ce qui me gêne dans la Nouvelle Vague, c'est la tendance paresseuse qu'elle a générée chez ses descendants : un dogme réaliste ou impressionniste non revisité, correspondant à ce qu'on croit devoir faire pour rester dans les clous du grand cinéma français des années soixante.

D. : C'est une question de génération ?

N. H. : Déjà, mes parents ne juraient que par Jean-Luc Godard - alors que moi, j'allais regarder Julien Duvivier ou Marcel Carné. Déjà, j'étais un peu tordu. J'allais chercher des films des années trente et quarante par esprit de contradiction, mais aussi parce que je développais, très fortement, un rapport à la poésie du passé. J'y voyais un extraordinaire gisement de poésie, justement parce qu'il était en déshérence. Pour écrire un texte

sur Gérard Philipe, j'ai revu ces jours-ci *La Chartreuse de Parme* et *Les Orgueilleux*. C'étaient des films que je découvrais vers 1976, ils avaient vingt, vingt-cinq ans, mais ils me paraissaient antédiluviens, aussi anciens qu'aujourd'hui. Justement parce qu'entre temps, il y avait eu la Nouvelle Vague, la couleur, un jeu d'acteurs qui n'était plus celui de Michèle Morgan ou de Renée Faure... Je suis tombé amoureux de ce cinéma par un désir de renouer un lien rompu, de déchiffrer un message effacé. Des films comme *Le Corbeau* ou *Quai des Orfèvres* paraissaient bien plus loin de nous que ne l'est, de nos jours, un film des années quatre-vingt ou quatre-vingt-dix. Il y avait comme un fossé à franchir pour tendre la main au passé, comme si le passé m'attendait pour exister à nouveau. Après coup, j'ai rationalisé tout cela, en critiquant la notion de qualité française, ou l'académisme rampant des suiveurs de la Nouvelle Vague, mais c'est d'abord une histoire d'amour presque fou.



← *Au téléphone*,
Noël Herpe (2017)
© Noël Herpe

D. : Ce goût pour le passé qui vous caractérisait a peut-être préfiguré la nouvelle cinéphilie dont vous parliez, et le regain d'intérêt pour un certain romantisme au cinéma.

N. H. : Un certain nombre de cinéphiles s'intéressent de plus en plus au cinéma des années quarante et cinquante. L'autre jour je présentais *Le silence est d'or* de René Clair à La Filmothèque du Quartier Latin. Ce cinéaste qui fut en son temps l'un des plus célèbres du monde entier, je m'étais résigné pendant des années à être un des derniers à le défendre, face à des auditoires polis ou mollement nostalgiques. Cette fois, je me suis retrouvé au milieu d'un essaim de jeunes filles qui se sont révélées complètement incollables sur Maurice Chevalier, François Périer, ou le thème de la fenêtre dans *Sous les toits de Paris*. Et combien de jeunes cinéphiles, de blog en blog, qui redécouvrent jusqu'aux nanars de Christian-Jaque ! L'offre en DVD et en streaming permet à présent de battre en brèche les anathèmes truffaldiens (qui avaient rejeté tant de cinéastes dans les ténèbres, sans autre forme de procès), et de revoir les films d'un oeil neuf. J'espère, humblement, proposer de nouvelles formes à partir de ce retour aux sources d'avant la

Nouvelle Vague. Et je rappelle que dans les années quatre-vingt, avec la mouvance *Diagonale* et les films de Paul Vecchiali, Jean-Claude Guiguet ou Guy Gilles, l'adoration du cinéma des années trente s'était frayée un chemin. Je ne peux pas dire que j'adore le brechtisme un peu brouillon de *Femmes Femmes* ou de *Faubourg Saint-Martin*, mais le sentimentalisme flamboyant de ces cinéastes me touche.

D. : Ce qui est unique chez vous, c'est l'articulation, dans votre mise en scène, du vocabulaire du cinéma muet (ou du premier cinéma parlant) avec une modernité singulière. Le cinéma des années vingt ou trente n'est pas une vieille chose poussiéreuse, c'est un langage auquel vous vous attachez à rendre sa fraîcheur.

N. H. : Mon goût du passé, j'ai moins envie, aujourd'hui, de le décliner en tant qu'historien que de lui rendre, en tant que cinéaste, cette fraîcheur dont vous parlez. C'est pourquoi (à moins d'un gros malentendu !), je ne crois pas être perçu comme un cinéaste académique. Sans être systématiquement occupé de modernité, j'essaie de faire en sorte que le passé vive à nouveau, d'une manière qui parle à notre époque. C'est pourquoi je n'aimerais pas mettre en scène ces pièces au théâtre, cela m'entraînerait dans une démarche archéologique (Eugene Green) ou fétichiste (Michel Fau), qui n'est pas vraiment la mienne. Cela ne m'intéresserait pas non plus, à la Stéphane Braunschweig, de solliciter dans une pièce ancienne des thèmes contemporains, de faire de Marguerite de Bourgogne (dans *La Tour de Nesle*) une féministe avant la lettre, que sais-je ? Ce qui donne à mes films une certaine fraîcheur, c'est le fait que je m'y donne complètement. C'est ma double implication d'auteur et d'acteur : je suis tellement investi dans ces textes, j'ai une telle foi dans ces situations périmées (et devenues miennes) que le spectateur, à moins d'être totalement réfractaire à cet univers, peut accepter d'y rentrer. Ce qui empêche mes films d'être des objets de musée, c'est ma folie. S'il n'y avait pas la folie de Noël qui déboule dans le grenier, ça n'aurait aucun intérêt. Dans un cadre assez figé et rhétorique (et que souligne la sophistication du dispositif, par exemple la carte postale/toile de fond de *Mentons bleus !*, premier sketch de *Fantasmes et Fantômes*), mon inconscient s'engouffre. Je ne fais peut-être du cinéma que pour cela : donner une forme à ma folie. Au fond, il s'agit moins de modernité ou d'archaïsme, de présent ou de passé, que d'un jeu de cache-cache entre la raison et ce qui la déborde.

D. : La première étape pour rendre la vie à ces conventions, ce serait donc d'élaborer un regard personnel et créatif sur les films : des films que nous ne savions plus regarder, et dont la vision nécessite d'être réinventée.

N. H. : Je m'y efforce. Dans mon dernier livre *Delair/Clouzot*, j'aborde *Quai des orfèvres*, un film qu'on croit bien connaître. J'essaie d'y déchiffrer une structure inconsciente dont personne

n'a parlé jusqu'ici : une dialectique entre la désuétude rassurante du théâtre et les pulsions de mort que dévoile le cinéma. Même jeu pour *Miquette et sa mère*, du même Clouzot, un de ces *rosebuds* qui ont inspiré mon désir de réaliser des pièces filmées. Ce film génial, personne ne l'avait regardé jusqu'alors. Dans une préface que j'ai écrite à une réédition de la pièce, j'ai confronté celle-ci à ses différentes adaptations à l'écran, jusqu'à Clouzot, pour mettre en valeur la poésie (et la drôlerie) qu'il a tirée d'un vaudeville oublié. Je m'appuie, je crois, sur une certaine innocence du regard qui m'aide à m'immerger dans ces fictions. J'y traque des archétypes, une dimension mythique qu'on a trop longtemps laissée de côté (à cause du noir et blanc, du côté soi-disant vieillot, ou du gimmick "Truffaut a dit que")... Disons que je fais résonner ma propre folie avec celle du film que je regarde. Un autre exemple : *Avant le déluge*, à mes yeux l'un des grands films d'André Cayatte. En général, on parle de ce cinéaste à travers les lunettes malveillantes de Truffaut, et toute la doxa qui en découle. Pour ma part, je suis très sensible à l'extraordinaire cruauté des situations que met en scène ce film sur la jeunesse délinquante. Il y a ce plan final où, après le procès et l'incarcération des gamins qui ont volé et tué, la mère d'un des garçons (une femme étouffante et castratrice) se retrouve toute seule. Filmée de l'autre côté des barreaux du Palais de Justice, elle tâtonne, en perte de repères, dans la rue. Cette image me bouleverse à chaque fois, je me projette complètement dans une telle situation. Pour des raisons autobiographiques, et aussi par empathie pour les Français de cette époque. Elle n'est pas aussi loin de nous qu'on l'a cru (que je le disais tout à l'heure). Elle me parle, j'y lis un inconscient historique qui nourrit, en parallèle, mon travail d'artiste. La fiction est un territoire où je suis chez moi.

D. : Vous vous projetez dans vos films, comme un spectateur-créateur, avec la même foi en la fiction. La mise en scène devient une manière de concrétiser en images son propre regard.

N. H. : J'ai tellement été hanté par des scènes de fiction, venues transcender ou sublimer les scènes de mon enfance, que j'en suis devenu prisonnier. Au lieu d'essayer d'y échapper, je les réinvente et les réincarne. Je cherche ma liberté à l'intérieur des ruines. Ces scènes qui m'ont pris en otage, elles sont en même temps un espace infini d'imaginaire. Mon amour pour un certain théâtre, un certain cinéma a été tel que je voudrais, à la lettre, vérifier leurs situations. Qu'elles ne soient pas de vieilles choses mortes, qu'elles vivent encore. Ce qui assure une place cruciale au regard, jusque dans mon jeu d'acteur. L'intensité de mon regard d'interprète, me semble-t-il, est ce qui fait tant bien que mal tenir mes films. Plus ou moins consciemment, je convoque cette dimension autour de laquelle s'organisera le plan. C'est vrai dans *C'est l'homme*, lors de la séquence du lynchage où seuls mes yeux traduisent une intériorité. Et dans *La Tour de Nesle*, au moment où j'ouvre le mystérieux coffret à l'intention

de Gaultier d'Aulnay. J'ai trouvé là, sans l'avoir forcément prémédité, un regard où se croisent le machiavélisme, la nostalgie de l'amour perdu, l'amour (incestueux ?) pour le fils rêvé... Le regard s'avère plus riche que la parole. Il est porteur d'une polysémie qui m'a beaucoup aidé pendant le tournage. Je ne savais pas trop, au départ, comment jouer certaines machinations incohérentes mises en place par Buridan. Eh bien, je me suis appuyé, à travers le regard, sur la force du désir de ce personnage. A travers toutes ses stratégies tordues et foireuses, il cherche quelque chose de caché et de mystérieux. C'est sans doute de l'ordre du récit. Faire de sa vie un récit, qui puisse enfin tenir debout. Cela ne marche jamais, et c'est cela qui est beau. Le récit se promène au bord de l'abîme, il n'est qu'un désir qui tâtonne. Dans *C'est l'homme*, si je sors dans la rue habillé en femme, c'est moins par goût du travestissement que pour m'embarquer dans une histoire.

D. : A *contrario*, le naturalisme qui règne sur le cinéma français ne fonctionne-t-il pas (grâce au système de financements qui le favorise) comme une forme de censure de la fiction, ou plus largement de l'imaginaire ?

N. H. : Le naturalisme est une vieille tradition du cinéma français. Elle remonte au moins aux années trente, avec les adaptations de Zola ou de Simenon qui portaient un regard sur la société. La Nouvelle Vague a prétendu bousculer ce modèle, qui a resurgi bon an mal an sous des oripeaux s'inspirant d'elle (caméra à l'épaule, style documentaire...). Je ne suis donc pas sûr qu'on en soit tout à fait sorti. On lui doit de grands et bons cinéastes (de Duvivier à Henri Decoin, de Pialat à Claude Sautet), mais c'est un modèle qui s'essouffle. Plus récemment, il y a eu des gens comme Yann Gonzalez, Bertrand Mandico ou Serge Bozon, qui proposent des chemins des traverse, un jeu sur l'artifice, voire la caricature. Ce qui me manque dans ce paysage, c'est peut-être surtout le genre, en tant qu'instance de fiction. Je ne parle pas du cinéma du samedi soir mais des films d'auteur (où l'auteur, justement, s'est cru plus fort que le genre, à la différence des Clouzot et Jacques Becker de naguère qui ne craignaient pas de se confronter à ses contraintes). L'imaginaire lié au genre s'est estompé, au profit d'un auteurisme qui prend toute la place. Cela nous ramène à la question de la croyance. La plupart des films français actuels que je vois (et j'en vois beaucoup, par acquit de conscience et par espoir fou) ne croient plus à la fiction. Ils font la chronique d'individus qui occupent l'écran, et y traînent leur désillusion. A l'exemple de *Rosetta* des frères Dardenne, un opus paradigmatique de cette tendance française et francophone, on y voit un garçon ou une fille qui fait la gueule pendant une heure et demie, quitte à esquisser un timide sourire à la fin. On reste dans le registre du portrait, vaguement décousu, et le montage, à travers des ellipses devenues un poncif, va dans le sens de cette défaite du récit. Cela fourmille d'états d'âme, de clins d'œil sur la société, d'aperçus psychologiques ou sur les rapports

entre les sexes. Même quand certains (je ne citerai pas de noms !) prétendent restaurer le genre, celui-ci n'apparaît que comme un pur dispositif, aussitôt dénoncé comme tel parce qu'il faut se démarquer en tant qu'auteur. Si j'ai fait des films, à mon humble niveau, c'est peut-être parce que je ne trouvais pas mon compte dans ces propositions. Parce qu'il me fallait, obscurément, renouer avec l'innocence et la naïveté du genre.

D. : N'y a-t-il pas dans le paysage que vous décrivez un manque de curiosité pour le merveilleux qui peut surgir du quotidien ? Un cinéaste comme Feuillade mettait sa caméra dans la rue, et y projetait des aventures grandioses qui transfiguraient le banal.

N. H. : C'est une autre grande tradition du cinéma français, celle qui consiste à susciter le merveilleux à partir du décor urbain. Il en est sorti *L'Atalante*, *Le jour se lève*, aussi bien que les films de Georges Franju ou, plus récemment, de Jean-Claude Brisseau, de Léos Carax... Si ce merveilleux se raréfie, c'est dû en partie à l'horizon d'attente des commissions de financement. On attend des films à sujet, à message, qui montrent les banlieues ou l'adolescence comme il est convenu de les montrer depuis les hautes sphères.



← *La Tour de Nesle*,
Noël Herpe (2020)
© Tamasa Production

D. : Cette sélection arbitraire par le soin des commissions vient freiner la spontanéité qui caractérisait les meilleurs films de la Nouvelle Vague. Si on veut faire financer son film en passant par ce processus long, laborieux, semé d'embûches, on ne peut guère plus s'en remettre aux joies de l'inspiration.

N. H. : Prenons l'exemple du *Signe du Lion* de Rohmer. C'est un film a priori strictement réaliste, où il ne se passe à peu près rien qu'un homme qui marche dans la rue - et où pourtant s'invitent la force de l'imaginaire, des échappées presque mystiques. On peut en dire autant de *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda, ou du *Feu follet* de Louis Malle...Ce sont des films qu'on ne se lasse pas de revoir. La "nouveauité" des années soixante n'a pas tant consisté à descendre dans la rue (Feuillade et Léonce Perret le faisaient déjà) qu'à retrouver ce surgissement

de la poésie, au-delà du réel, qui est un secret du cinéma français. Au lieu de quoi on subit, à présent, un nez collé contre la vitre qui fait considérer les choses sous un seul angle. Certes, c'est lié au formatage dont vous parlez en termes de financement, mais aussi à l'état actuel de notre société. Le cinéma français ressemble à la société française. Une société que l'utopie a désertée, et où le discours sociologique est devenu l'unique grille d'analyse du monde.

D. : Ce qui nous renvoie, en dernière analyse, à une certaine censure institutionnelle, dès lors que les films sont voués au "témoignage sociétal".

N. H. : Pour ma (petite) part, j'ai renoncé à prétendre au cinéma avec un grand C. A répondre aux attentes de la commission Poitou-Charentes, ou du producteur qui n'aspire qu'à se faire des marges en gonflant les budgets. Je fais des films à partir de ce que je suis. A partir de mes désirs, à partir de mes moyens, même s'ils sont faibles et même si je dois réaliser mon film sans la moindre aide publique. Quand je cherchais un producteur pour *La Tour de Nesle*, l'un me déniait la possibilité de jouer le rôle principal (il y aurait beaucoup à dire, aussi, sur la tyrannie des acteurs *bankable*), en m'opposant qu'un metteur en scène ne saurait jouer dans son film. Un autre voulait tripatouiller le scénario, remettant en cause ma fidélité au texte de Dumas. Un troisième me suggérait même de gommer le thème de l'inceste, maniant les ciseaux d'Anastasia avec plus d'empressement que les ministres de Louis-Philippe !!! J'ai fini par comprendre que je devais inventer ma propre économie, si je ne voulais pas trahir mon désir.

D. : A-t-on jamais vu, d'ailleurs, une fois l'argent public obtenu, un réalisateur suivre son désir en s'écartant du projet validé par l'institution ?

N. H. : À partir du moment où l'on accepte la logique des notes d'intention et des scénarios calibrés au long d'une douzaine de versions, la mise en scène risque quand même de se vouer à illustrer le texte écrit... Je m'étonne qu'on remette si peu en cause le fonctionnement pyramidal du cinéma français, alors qu'on n'hésite pas à le faire pour le système universitaire - que je connais bien aussi, et qui en est un peu le paradigme : sélection sur dossier, intrigues de couloir, jeux d'influence, de pouvoir et de cooptation... Croit-on vraiment que les sélectionneurs des festivals ou des instances du CNC soient plus irréprochables que leurs homologues en milieu académique ?

D. : En tant que maître de conférences en cinéma, qu'attendez-vous de ce champ d'enseignement, notamment face à la reproduction des élites qui perdure à la FEMIS (à travers des étudiants préparés à se conformer aux attentes de la profession) ? N'y aurait-il pas, par exemple, un pont à rétablir avec la Cinémathèque, qui fut, dans les années

cinquante, la plus formidable des écoles pour les futurs auteurs de la Nouvelle Vague ? Un lieu libérateur des tendances contraignantes du présent, un espace d'ouverture à l'imaginaire.

N. H. : Ce qui manque le plus cruellement aujourd'hui, en effet, c'est la curiosité pour l'histoire du cinéma. La plupart des cinéastes de ma génération ne connaissent du cinéma français que la Nouvelle Vague. Même si l'offre de cours à l'université (ou de rétrospectives à la Cinémathèque) est très diverse, je constate un certain rétrécissement des références. Encore plus sensible, je ne saurais le nier, chez les étudiants. Le goût légitime pour les séries ne devrait pas rendre ringards Griffith ou Fritz Lang.



← *La Tour de Nesle*,
Noël Herpe (2020)
© Tamasa Production

D. : Selon André Bazin, la théorie, lors des périodes les moins intéressantes du cinéma, devait jouer son rôle et préparer le terrain pour l'avenir. Est-ce que la critique joue pleinement ce rôle à l'heure actuelle ?

N. H. : Bazin a eu Roberto Rossellini ! Il faut qu'un cinéma nouveau émerge pour qu'une critique nouvelle en fasse son miel, et en déduise non seulement des choix critiques, mais des propositions théoriques nouvelles... Et si, pendant les années cinquante, le cinéma français était très corseté, il l'était moins qu'on ne l'a dit. En tout cas, il était suffisamment vivant pour inspirer les fulgurances théoriques de Bazin (je pense à son admirable texte sur Cayatte), ou les impertinences critiques de Truffaut (qui est brillant même lorsqu'il attaque un film aussi brillant que *Monsieur Ripois*). C'est peut-être la réponse à une question que je ne suis pas seul, je crois, à me poser : pourquoi n'assiste-t-on pas à l'émergence de nouveaux Truffaut, qui reprendraient le combat jamais fini contre l'académisme ? Quelles que fussent les pesanteurs qui ont repris le dessus, l'immédiat après-guerre (en France comme en Italie ou aux Etats-Unis) avait favorisé des propositions de cinéma. Nous traversons depuis pas mal d'années une période de glaciation - et surtout de peur. Peur d'exprimer quelque chose d'original, de choquer, d'être mal noté... Tout le monde a peur. C'est un thème, on l'a vu, auquel je suis particulièrement sensible, mais

avec lequel je joue. Dans ce registre, j'avais bien aimé le film de Vecchiali, *À vot' bon cœur*, où son personnage allait assassiner tous les membres de la commission d'avance sur recettes du CNC qui avaient refusé de financer son projet ! Ce pitch devait beaucoup amuser Rohmer, qui a d'ailleurs permis à ce film de se faire – et qui, pour sa part, n'a jamais trop compté sur l'argent public. Il a créé sa propre structure de production pour travailler comme il le souhaitait, et n'a cessé d'alléger cette structure pour rester au plus près de son désir. C'est une façon de considérer le cinéma comme un écrivain, qui fait ce qu'il veut. Peu importe que l'on s'appuie (comme l'a souvent fait Rohmer) sur un texte préexistant. Quand je mets en scène, avec mes menus moyens, une pièce de Georges Courteline, d'André de Lorde ou de Dumas, j'exprime mon amour de la littérature, et en même temps, je développe une écriture qui passe essentiellement par la mise en scène : le découpage, le cadre, le hors-champ... Alors oui, le scénario me fait peur, dans la mesure où c'est un exercice artificiel. Il implique de tout prévoir à l'avance, il freine la spontanéité. Quand j'écris, je m'adosse à une construction assez lâche, au cœur de laquelle j'essaie de libérer mon inspiration ou ma folie. Je crois fermement à ce qui se passe dans le présent de l'écriture, à un rythme intérieur qu'il ne faut pas enfermer dans la préméditation. A partir d'un texte écrit par un autre, je peux en tant que metteur en scène laisser aller mes intuitions - et de plus en plus à chaque étape, jusqu'au montage qui est pour moi un moment merveilleux. Je contourne aussi les exigences des acteurs professionnels en tournant avec des amis, dans une économie qui (contrairement à ce qu'on pourrait croire) me permet d'avoir les coudées franches, et d'évoluer en cours de route. Pour *La Tour de Nesle*, par exemple, le découpage préparé en amont, et mis à l'épreuve avec mon assistant (sous forme de *story boards* filmés) a été modifié plusieurs fois pendant le tournage, et encore davantage pendant le montage, en gardant la liberté de s'adapter aux imprévus. Je voudrais aller aussi loin que possible à l'avenir dans cette liberté, et cette légèreté.

D. : Cette liberté vous permet également de jouer vous-même dans vos films, de donner corps aux fictions que vous mettez en place.

N. H. : Je mets en place un piège, avec un découpage très précis, un lieu clos où sont conçus des décors, des répétitions... pour qu'advienne un moment d'écriture, qui passe, je l'ai dit, par la mise en scène, mais aussi par mon jeu d'acteur. Je retrouve dans le jeu cette fraîcheur de l'écriture que je recherche avant tout. Elle consiste à aller vers quelque chose que je ne connais pas encore, vers l'inconnu, l'altérité, le bouleversement.

D. : Cette écriture qu'est le jeu d'acteur, il vous faut, pour la libérer, ce studio que vous avez créé dans votre atelier.

N. H. : Un piège à imaginaire. Cela peut être compliqué pour mes partenaires. Pour *La Tour de Nesle*, il m'arrivait de leur

infliger vingt-trois prises - parce que j'étais en train, en tâtonnant, de chercher quelque chose qui me déborde. Quelque chose que viennent révéler ma voix, mon regard, mon corps. La liberté est un fantôme, je ne sais pas trop ce que cela veut dire : je ne la conçois que dans un jeu de cache-cache avec la contrainte. Du coup, les autres interprètes sont un peu menacés par ce que j'appelle l'effet musée Grévin. Ils ont des rôles et des places bien assignés, un texte à dire exactement, une articulation particulière à respecter - et j'ajouterais même une certaine idée du passé, à quoi je tiens. Face à eux, je me comporte comme un éléphant dans un magasin de porcelaine. Pour moi, la création artistique est toujours plus ou moins un piège, d'où l'on s'échappe. On est prisonnier d'un certain nombre d'obsessions, de tropismes ou de conventions, sur les ruines desquelles on invente sa fantaisie. Cette invention se fait, dans mon cas, sur un mode autobiographique et égocentrique, et je me demande si je ne devrais pas radicaliser cette logique, cet usage du cinéma comme voyage à l'intérieur de soi-même. J'aimerais notamment porter à l'écran une pièce de Labiche, où je jouerais tous les personnages.

D. : L'autobiographie est le lien entre vos livres et vos films.

N. H. : Mes livres sont des fragments d'autobiographie, mes films déclinent mon goût pour les fictions des autres. Ceux-ci, pourtant, sont peut-être encore plus impudiques que ceux-là, dans la mesure où j'y exhibe mes flottements et mes angoisses identitaires. Je ne sais pas qui je suis, je n'arrive pas à trouver ma limite.

D. : Dans *C'est l'homme*, votre théâtre était un petit village, dont vous faisiez le lieu d'une passion christique, d'une procession cruelle. N'aimeriez-vous pas quitter votre studio, et, vous rapprochant de l'esprit "documentaire" de vos derniers livres (*Dissimulons !* ou *Souvenirs/Écran*), chercher dans le monde extérieur un dépassement des apparences ?

N. H. : Si le cinéma français, on l'a dit, manque d'imaginaire, de mon côté je manque cruellement d'imagination. C'est l'une des raisons qui me tiennent à distance de l'écriture de scénarios. Dans *C'est l'homme*, la narration procédait moins de l'imagination que du fantasme : enfiler des vêtements féminins, se faire enlever, ligoter... Ce n'était qu'une série de situations, au sens primaire du terme, auxquelles la mise en scène donnait forme. De ce point de vue, je suis peut-être pleinement un homme de mon temps : je ne m'essouffle pas, après la bataille, à faire semblant de réinventer la fiction. Je ramasse des traces, et je joue avec. *La Tour de Nesle* reste tout aussi théorique que *C'est l'homme*. J'essaie d'y rendre sensible le récit à l'état pur, ou plus exactement le fantôme du récit.

D. : Ce fantôme de récit se décline sur internet, à travers les figures de soi qu'on peut multiplier à l'infini.

N. H. : Je ne m'en prive pas, à travers les identités que je m'invente sur les réseaux sociaux, aux antipodes de ma raison sociale dans la vraie vie... A partir de photos de *C'est l'homme*, je me fais passer pour un *escape artist*, que son méchant patron force à parader dans les rues en tenue d'Adam enchaîné ; ou, grâce aux images de *La Tour de Nesle*, pour un danseur de ballet dans le style ORTF... Être moi-même m'ennuie.

D. : **Il reste que sur internet, l'imaginaire se retrouve captif de ses virtualités : il ne s'incarne pas dans une forme.**

N. H. : Pourquoi pas ?

Propos recueillis à Paris, en mai 2022.

Images : *C'est l'homme*, 2009 ; *La Tour de Nesle*, 2020 ; *Au téléphone*, 2017

ACTUALITÉS

HISTOIRE
DU (S)
CINÉMA

LE MAGOT BIENTÔT SOUS SOUS CLEF ?

écrit par **Occitane Lacurie**

DES NOUVELLES DE LA LUTTE (6)

Le 21 septembre au matin, au Reflet Médicis, le collectif La Clef Revival avait convié la presse pour causer argent.

Cet été, peut-être avez vous croisé au gré des festivals, des membres du collectif qui, de Marseille à la fête de l'Humanité en passant par Lussas, exposaient la stratégie de rachat de La Clef dont nous parlions dans un précédent épisode. Ou alors, peut-être avez vous participé à l'une des nombreuses projections ou discussions, organisées un peu partout dans Paris, au Saint-André-des-Arts ou à l'Archipel, à la Parole errante ou au DOC ! et même hier soir, sur une péniche... Car bien qu'expulsé, le collectif des occupant-es du cinéma n'a pas cessé de vivre, bien au contraire – certains des films en préparation au Studio 34 ont même déjà vu le jour et ont commencé leur vie sur les écrans de quelques festivals.



← La Clef Revival à la Péniche cinéma pour le "Le Portugal au fil de l'eau"
© Marin Pobel

Au-delà de cette vitalité (dont ressort tout de même une fatigue bien compréhensible de celles et ceux qui en sont à l'origine) la Clef Revival ne désespère pas de racheter son cinéma de la rue Daubenton, et paraît même pouvoir y arriver.

Sur l'écran de la salle 3 du Reflet, prêtée par Jean-Mark Zekri (directeur du cinéma et heureux membre du conseil d'administration du fond Cinéma Revival, dont nous décrivions le fonctionnement **en mars dernier**) se déploie un plan de financement ambitieux et réaliste, détaillé par les membres du

collectif. Les dons s'élèvent aujourd'hui à 150 000 euros mais devraient atteindre le cap des 200 000 avant la fin de l'année. De la levée de fonds auprès de "grands" mécènes – dont un premier nom, Pascal Breton, producteur, est déjà connu – sont espérés 2 millions d'euros qui seront récoltés lors d'un dîner pour La Clef. Un prêt bancaire d'un million d'euros est déjà envisageable, bien que l'objectif du collectif soit d'atteindre les 1,5 millions (pour lequel l'Institut pour le Financement du Cinéma et des Industries Culturelles, IFSIC, se porterait garant à 50%) – on espère que la Caisse d'épargne proposera quant à elle un taux d'intérêt à prix d'ami. La grande inconnue demeure la participation des collectivités locales, la ville et la région, et des institutions, le CNC en tête, pour laquelle le plan de financement spéculait sur un montant de 500 000 euros d'aides. Reste à savoir quelle décision sera prise dans la discussion au sommet réunissant la Mairie, le Conseil Régional et le CNC pour discuter du sort de La Clef...



← La Clef Revival à la Péniche cinéma pour le "Le Portugal au fil de l'eau"
© Marin Pobel

En attendant, l'enjeu est de maintenir un niveau élevé de radioactivité médiatique pour le lieu (pour reprendre la métaphore d'un membre du collectif) afin que les compteurs Geiger des spéculateurs immobiliers restent trop agités pour qu'une nouvelle offre d'achat soit formulée – le Groupe SOS s'étant retiré de la vente avant tout pour des raisons d'image. Pour ce faire, la fête continue, dans des lieux amis à Paris (à l'Archipel ou dans le Jardin des Arènes de Montmartre), dans des festivals partout en France (FIFIB de Bordeaux, Entrevues de Belfort), dans les médias et sur les réseaux sociaux.

Il est toujours possible de donner évidemment, ou de conseiller un investissement de caractère à vos ami-es riches.

Calendrier des événements de La Clef et plateforme de dons : laclefrevival.com

Les épisodes précédents :

Le podcast : [La Clef Revival, une utopie concrète](#)

Épisode 1 : [La Clef, son univers impitoyable](#)

Épisode 2 : [Clef Revival contre Ligue des ombres](#)

Épisode 3 : [Tous·tes à la Clef](#)

Épisode 4 : [La Clef est toujours à vendre](#)

VENT D'OUEST, JLG

écrit par Jacopo Rasmi

QUI SIGNE LE CONFLIT EN MILIEU VIRAL ?

Pendant sa phase d'engagement la plus radicale et frontale qui avait suivi 1968, Jean-Luc Godard avait inauguré un manifeste au titre léniniste – « Que faire ? » (1970) – par une première note qui postulait « faire des films politiques ». Mais cette injonction ne suffisait pas et dans la note suivante elle était rectifiée par une deuxième : « faire *politiquement* des films ». En soulignant l'adverbe dans sa phrase, Godard mettait en évidence l'importance des pratiques et des manières de faire : le cinéma n'est pas simplement affaire de « textes » visuels, mais aussi de *contextes* par lesquels les images sont fabriquées. Et également par lesquels ces mêmes images circulent ! En effet, les façons de publier et recevoir les œuvres comptent autant que celles de les créer. Ainsi, le manifeste godardien nécessiterait une troisième note, qu'on ajoute aujourd'hui à titre de complément posthume : quelque chose comme « faire circuler politiquement des films ». Ceci en particulier dans le contexte contemporain de diffusion des images tel qu'il a été reconfiguré par les nouveaux médias et les réseaux. Quelle(s) politique(s) de la diffusion audiovisuelle aujourd'hui ? Comment mobiliser des images qui nous mobilisent dans les milieux médiatiques contemporains ? Une réponse à telles questions peut s'ébaucher à l'ombre du monument godardien et en plongeant dans ce qu'on appellera « le cas *Vent d'Ouest* » (court-métrage de 2018 attribué à Godard par sa signature et son style).

1.

Pour retracer l'histoire du cas *Vent d'ouest*, il est d'abord important de remonter à il y a une cinquantaine d'années. Un bon lieu pour entamer ce récit est au bord de la Méditerranée, plus précisément à Cannes, en mai 1968. La vingt-quatrième édition du festival, lancé après la deuxième mondiale et déjà devenu un carrefour crucial du cinéma international, commence le 10 mai 1968 dans une période aucunement anodine. L'événement s'ouvre au milieu du bouleversement général que les révoltes étudiantes et ouvrières ont déclenché à partir de Paris. Générées par la nouvelle société industrialisée et urbanisée, les masses ouvrières et étudiantes remettaient en question celle-ci aussi soudainement que radicalement. Après quelques jours de têtue routine festivalière, la rue fait irruption dans la salle. La révolte y pénètre par un groupe de cinéastes – dont Jean-Luc Godard et François Truffaut (précédemment réunis à Paris autour des « Etats généraux du cinéma ») – qui

hacke une projection officielle en demandant la suspension du festival. D'un ton polémique, Godard déclarera en prenant la parole :

« Y'a pas un seul film qui montre des problèmes ouvriers ou étudiants tels qu'ils se passent aujourd'hui. Y'en a pas un seul qui soit fait par Forman, par moi, par Polanski, par François (Truffaut), il n'y en a pas. Nous sommes en retard. [...] Il s'agit de manifester avec un retard d'une semaine et demie la solidarité du cinéma avec les étudiants et les ouvriers. [...] On vous parle de solidarité avec les étudiants et les ouvriers et vous me parlez travelling et gros plan ! Vous êtes des cons ! »

L'intervention de « piratage » génère une discussion très agitée et une bagarre qui sera suivie par le retrait de nombreux œuvres de la compétition par leurs auteur.es et les démissions de plusieurs membres du jury dont Monica Vitti. Cette « grève artistique » conduit immédiatement le CA du festival à acter une interruption inédite du festival. Le blocage des infrastructures productives et intellectuelles (à savoir, les usines et les écoles) n'a pas épargné cette célèbre infrastructure artistique, mise à l'arrêt à son tour et malgré elle.



← *Vent d'Ouest*, JLG (2018)

En 2018, cinquante ans après ces événements mémorables, le festival cannois se déroule sous une affiche célébrant sournoisement l'un des films les plus populaires du Jean-Luc Godard de la Nouvelle Vague, *Pierrot le Fou*. Ainsi Cannes renouvelait symboliquement la relation ambivalente, aussi amoureuse que conflictuelle, qu'il entretient historiquement avec ce cinéaste, convié à la même occasion à présenter son dernier film *Le livre d'image*. On pourrait s'attarder dans une analyse formelle de ce film qui, en poursuivant une recherche critique rigoureuse entamée par Godard depuis longtemps, élabore une esthétique du montage en conflit avec l'ensemble des automatismes hégémoniques de la communication et de la narration audiovisuelle (tout en récupérant des matières et des outils de ces univers). Mais je préfère me pencher sur quelque chose d'autre, qui se passe à la périphérie de cet événement

tout en se branchant sur l'énorme bulle attentionnelle que le festival cinématographique le plus important au monde génère chaque année. C'est ici, à l'écart et tout contre le spectacle cannois, que se produit le cas *Vent d'ouest* : un exemple intrigant de « tactique médiatique » [1].

Quelques semaines avant l'inauguration de Cannes 2018 (le 23 avril), le site *Lundi Matin* – une revue en ligne hebdomadaire située nettement à la gauche de l'écosystème d'information francophone – publie une lettre ouverte à Jean-Luc Godard. Il s'agit d'un appel à réitérer une action de protestation en mettant un bâton dans les roues de la grande machine festivalière cinquante ans après les faits légendaires de 1968. Ce geste devrait épauler d'autres révoltes qui animent la société française et sont durement réprimées par l'état, notamment celles écopolitiques des ZAD :

Le cinéma français pue la naphtaline et la bourgeoisie malgré toutes ses épopées. Alors rend lui honneur et défonce lui la gueule. Les brèches sont multiples, qu'elles soient devant un écran, devant un front, devant une ligne de CRS, dans un nuage de lacrymo, sur un blocus de fac, ou dans un cortège de tête, on est là prêt à faire vaciller ce vieux monde, ensemble. Alors vas-y Jean-Luc, comme une dernière bataille, comme le plus beau des tournages, comme un poème que tu sais faire, avec ton langage mais qui ferait écho en nous tous : nique tout. ZAD A CANNES ET BLOCUS DU PALAIS ! [2]

Comme une sorte de réponse fatalement tombée, une vingtaine de jours après le site mettra en ligne un court-métrage signé JLG et nommé *Vent d'ouest* en l'annonçant publiquement le 10 mai [3]. Le style du court-métrage ressemble en tous points à l'écriture filmique à base de *found footage* hétérogène et de voix off que Godard expérimente au moins depuis ses *Histoires du cinéma* (1988-1998). Les sceptiques trouveront maniériste cette ressemblance indéniable. Les contenus engagés font référence surtout à la lutte de Notre Dame Des Landes qui au début de l'année 2018 n'avait pas seulement obtenu une victoire historique (lorsque le gouvernement renonce à la construction de l'aéroport), mais a été aussi violemment écrasée par les forces armées en avril lorsque certaines de ses composantes refusent les compromis étatiques. Parmi les archives cinématographiques et picturales défilent des images aériennes réalisées pendant les interventions d'expulsion et démantèlement – un élément visuel dont l'actualité fondamentale est témoignée par le nombre de films saisissants qu'il a inspiré dans le champ documentaire contemporain (des *Antilopes* de M. Martinot à *Il n'y aura plus de nuit* d'E. Weber). En hors-champ, à l'aide de mots s'inscrivant sur les plans, une voix godardienne esquisse un essai elliptique sur la technique et le pouvoir.

[1] David Garcia et Geert Lovink, « ABC des médias tactiques » (1997) in Annick Burdeau et Nathalie Magnan (éd.), *Connexions. Arts, réseaux, médias*, Paris, Beaux-Arts, 2002

[2] Un collectif de régisseurs enragés, « Cher Jean-Luc », *Lundi Matin*, 23 avril 2018 : <https://lundi.am/Cher-Jean-Luc>

[3] *Lundi Matin*, « Festival de Cannes : Vent d'Ouest », 10 mai 2018 : <https://lundi.am/Vent-d-ouest-JL-Godard>

Descendu du Nord-Ouest, le vent se met à tourbillonner dans le Sud-Est cannois. La publication du nouveau court de Godard prend rapidement une tournure virale : autant les cinéphiles que les journalistes annoncent cet événement, partagent et commentent frénétiquement ces images. Un débat contagieux se génère autour de l'attribution de ce film dont le titre fait écho à une autre œuvre de Godard *Vent d'est* – film expérimental signé par le collectif Dziga Vertov en 1970, pendant sa période la plus militante qui marque un éloignement de la grande production cinématographique. Le cinéaste lui-même ne dément pas officiellement et personnellement, au contraire il laisse planer le doute et mentionne les thèmes du court lors de la conférence de presse qu'il donne à distance, par *Face Time*, autour de son *Le livre d'image*. En cette occasion, en réagissant à la question d'une journaliste autour du fameux cinquanteaire, il esquisse un pont entre les luttes du mai rouge et celles zadistes :

Je me suis dit à un moment mes films faisaient, il y a très longtemps, 100 000 entrées et puis tout à coup ils en ont fait moins. Et puis je me suis dit mais peut-être que dans le monde entier au bout de 50 ou 100 ans ils feront aussi 100 000 et ce 100 000 venait du nombre de jeunes gens et de gens plus âgés qui étaient à la mort, à la mort de Pierre Overney et voilà ce dont je me souviens de 68. Et de Gilles Tautin aussi. Et aujourd'hui des zadistes, voilà. Merci... [4]

Ce n'est que l'attachée de presse de son film en compétition qui niera la signature de celui sorti sur les réseaux.

Entretemps, la paternité du film avait fait l'objet d'investigations comme celle d'Emmanuel Burdeau (ancien directeur des *Cahiers du cinéma*), responsable d'une opération qu'on pourrait appeler aujourd'hui de *fact-checking* visant à épingler non sans humour ce *fake* [5]. Et, toujours entretemps, l'histoire se répète. Les derniers occupants de Notre Dame Des Landes ayant refusé les négociations étatiques subissent une deuxième expulsion militaire autour de la mi-mai. *Lundi Matin* reprend donc la parole en se positionnant [6].



[4] La conférence de presse est accessible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=KceYX_A-ERI

[5] Emmanuel Burdeau, « Vent d'ouest : Godard, la ZAD et le pastiche », Mediapart, 11 mai 2018 : <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/110518/vent-d-ouest-godard-la-zad-et-le-pastiche>

[6] Lundi Matin, « Du vrai Godard », 25 mai 2018 : <https://lundi.am/Du-vrai-Godard>

2.

Cette position prise par le site en revisitant les faits des semaines précédentes constitue un excellent tremplin pour plonger dans quelques réflexions théoriques autour de la conflictualité visuelle au sein de nos médias de masse et des effets de viralités de la communication numérique. C'est une forme de conflictualité qui nous échappe totalement si on se noie dans le combat embrasé par l'attribution objective des images à une personne (une identification aussi philologique que policière), en oubliant le plan crucial d'une efficacité sociale et affective des images qui dépasse largement ce type de dispute.

En refusant explicitement le niveau de l'attribution personnelle et en jouant avec le rapport ambivalent de Godard à l'auctorialité (à la fois membre des *Cahiers* à l'origine de « la politique des auteurs » et grand iconoclaste), l'article de *Lundi Matin* revendique un autre horizon de « vérification » et affirme :

Ce qui fait un « grand auteur » c'est une certaine capacité à rendre sensible les vérités informulées de son temps ; si bien que le nom de l'auteur, la gloire qui entoure son titre, relèvent toujours d'une appropriation induite de ces vérités. Ce qui fait sa grandeur c'est que tous les autres, autour, mentent et c'est cet environnement de mensonges qui fait « l'auteur » si rare. Si « Vent d'ouest » a été jugé comme du bon Godard, c'est qu'il est saturé d'une vérité qui se suffit à elle-même et ne peut être platement rabattue sur la fiction d'un patronyme ou d'une signature.

Rien de nouveau sous le soleil : depuis un demi-siècle des penseurs comme Roland Barthes (1968), Michel Foucault (1969-1970) ou Friedrich Kittler (1986) nous ont appris à nous méfier de l'évidence réelle et absolue de l'auteur, alors qu'il s'agit manifestement d'une production socio-culturelle (donc, une « fiction ») historiquement connotée [7].

Pour autant, cette fictionnalité ne signifie pas que l'auteur et sa signature « n'existent pas » tout court, c'est-à-dire qu'ils n'ont aucun poids dans la réalité que nous habitons. Bien au contraire, comme toutes les fictions auxquelles on croit, ces paramètres agissent dans notre monde et scénarisent nos jugements, nos désirs et nos choix [8]. Il faut leur reconnaître une dignité ontologique. Nous faisons des choses par ces fictions qui, elles-mêmes, nous font faire des choses : en somme, elles ont une « agentivité », pour le dire avec un terme en vogue en ce moment.

Le statut personnel d'auteur et la fonction de la signature qui en est l'opérateur « documentaire » [9] constituent deux dispositifs cruciaux dans nos écosystèmes de valorisation des productions

[7] Pour un résumé de ce débat : Dominique Samson, « Le spectre de la mort de l'auteur », *L'Homme & la Société*, 2003/1 (n° 147), p. 115-132.

[8] Voir Yves Citton, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Amsterdam, 2010.

[9] Sur la question d'une ontologie de l'enregistrement social dite « documentaire » et la place de la signature en son sein voir : Maurizio Ferraris, *Documentalité. Pourquoi il est nécessaire de laisser des traces*, Paris, Cerf, 2021.

culturelles (en contribuant à certaines de leurs dynamiques de concurrence, hiérarchie, individualité...). Ce sont deux attracteurs clé de l'attention collective et de la valeur que celle-ci génère. Leur fonctionnement se produit en symbiose avec des « vecteurs » (des journaux, des chaînes YouTube, des festivals...) qui agencent et déplacent la visibilité et la reconnaissance [10]. L'auteur et sa signature jouent un rôle d'agrégateurs au sein d'une économie de l'attention où l'attraction et la concentration du regard des publics équivaut à l'accumulation de richesse et de pouvoir. Comme l'affirme le sociologue allemand Georg Franck, nous vivons dans un univers médiatique et perceptif de type capitaliste qui reproduit une division entre une classe restreinte détenant un grand capital attentionnel (ainsi que les moyens pour l'accumuler) et une classe massive relativement dépourvue d'attention qui tend à prêter plus qu'obtenir de l'attention [11]. Autant dans le milieu artistique qu'intellectuel, le statut d'auteur et sa signature permettent de s'accaparer personnellement l'attention collective dans un régime de « capitalisme mental ». Au sein de ce dernier, se reproduisent la capture et l'exploitation d'une activité sociale par des acteurs privés typiques de tout système capitaliste.

En tant qu'expression personnelle et originale, le « style » se situe au cœur de cette dynamique et aide à identifier l'auteur autant qu'à incarner sa signature en justifiant une certaine valeur. Mais il indique également une faille dans le système. Comme nous le rappelle Marielle Macé, la nature modale et non substantielle du style n'est pas une propriété rare, naturelle ou privative. Au contraire, il s'agit d'une qualification qui, dans sa singularité, est transmissible, contagieuse, reproductible :

Un style, n'est pas une chose ou une personne, mais la manière caractéristique de cette chose, sa façon singulière de s'élancer, qui l'excède : c'est l'individuel (le « tel ») qui s'ouvre au partage, au commun, et donc aussi à l'expropriation [...]. L'individuel y constitue une puissance employable, mobile, « médiale » ; il n'est plus enfermé dans la prison d'un unique mais devient possible, restitué à sa vibration, que d'autres pourront endosser, investir, élargir, gauchir. [12]

En entendant ainsi la dimension du style, il devient possible de saisir la manière dont, métabolisé et réemployé, elle constituera la brèche de l'opération d'*hacking* qui se nomme « *Vent d'ouest* ».

3.

Comment situer d'un point de vue théorique une telle stratégie au-delà de la surface de la controverse ? Autrefois le conflit a pu impliquer d'entraver et arrêter les infrastructures par la grève, y

[10] Sur la notion des vecteurs et de l'élite qui le maîtrise voir : McKenzie Wark, « Nouvelles stratégies de la classe vectorialiste », *Multitudes*, 2013/3 (n° 54), p. 191-198.

[11] Georg Franck, « Capitalisme mental », *Multitudes*, 2013, n° 54, p. 199-213.

[12] Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Gallimard, Paris, 2016, p. 23.

compris celles liées à la production et à la diffusion intellectuelles et créatives, comme dans le cas de Cannes 1968. Mais il a aussi mené à la fabrication de moyens alternatifs (de production et de publication), à l'instar des expérimentations des groupes Dziga Vertov ou Medvedkine. Cependant, à un troisième niveau, la nécessité d'intervenir au sein même des infrastructures existantes par des tactiques de contamination et détournement a pris une place de plus en plus importante au sein de la conflictualité contemporaine. Cette approche peut être résumée sous le terme d'*hacking*, préférable à celui de « piratage » ou « parasitage » à cause de sa connotation positive et créative : « Le hacker crée du nouveau à partir d'une propriété qui appartient dès le départ à tout le monde [13] ». Le présupposé du *hacking* n'est pas d'agresser frontalement les « adversaires » en tant qu'« ennemis » hostiles (*hostes*), mais de trouver une brèche dans leur propre mode de fonctionnement pour pénétrer à leur intérieur et faire circuler des images et des messages étrangers aux logiques qui les gouvernent habituellement (*exploit*). Il s'agit d'une perspective virale qui envisage l'opposant comme « hôte » (*hospes*) et qui, en se nichant à son intérieur, induit des transformations malgré l'adversaire lui-même (parfois conduisant à la disparition de l'hôte). Yves Citton donne une description efficace de cette condition : « La viralité consiste en ce qu'un bout de code (qui n'a rien de vivant en soi) pénètre dans une cellule hôte dont la vie nourrit alors la reproduction dudit bout de code (en ce moment crucial de passage par le vivant). Il est essentiel pour la persistance du virus de ne pas tuer (trop vite) les organismes qui l'accueillent, puisqu'il a besoin d'eux pour sa reproduction [14] ».

[13] McKenzie Wark, « Nouvelles stratégies de la classe vectorialiste », *art. cit.*, p. 196.

[14] Yves Citton, *Faire avec. Conflits, coalitions, contagions*, Paris, LLL, 2021, p. 105.

Dans une logique de viralité, la contagion (c'est-à-dire la capacité de circuler et d'affecter) représente le critère fondamental d'existence des images et il prime sur d'autres principes comme celui de vérification factuelle et référentielle. D'un point de vue viral, la dispute autour de la vérité ou pas d'une image ou discours n'importe que dans la mesure où cela aide à diffuser davantage, fatalement, telle image ou tel discours. C'est une situation qu'on peut facilement observer à l'œuvre dans des phénomènes dits « complotistes » comme QAnon étudiés par l'écrivain italien Wu Ming 1 [15]. Membre du groupe médiariviste « Luther Blisset » pendant les années 1990, Wu Ming 1 démontre que le « ratiosuprémisme » voué à vérifier la réalité objective ou non d'une affirmation (par exemple liée à un fantasme du complot) n'atteint ni ne désamorce le processus par lequel celle-ci se reproduit. La guerre du « *debunking* », au contraire, tend à alimenter l'incendie qu'elle prétend éteindre. Elle n'arrive pas à saisir le « noyau de vérité » (la racine d'injustice ou menace ressentie) qui inspire tel fantasme de complot, en ayant tendance à instaurer à nouveau une relation verticale et exclusive à partir d'un principe

d'objectivité transcendent. Or, si la viralité génère des phénomènes redoutables – socialement et environnementalement redoutables, comme Trump ou Qanon – elle est aussi capable d'insuffler des mouvements émancipateurs et militants comme Black Lives Matters, Fridays for Future ou MeToo. Elle permet également à des messages critiques comme l'appel à la désertion des diplômés de AgroParisTech de se propager d'une manière foudroyante [16]. Dans chacun de ces exemples, comme écrit Yves Citton à propos de l'information, il s'agit d' « apprendre à s'implanter dans des corps vivants en profitant de leur vitalité pour reproduire, en eux et à travers eux, un message et une forme favorables à l'amélioration de nos conditions de vie [17] ».

[16] Le discours viral à la cérémonie de remise des diplômes est disponible [en ligne](#).

[17] Yves Citton, *Faire avec*, op. cit., p.107-108.



4.

Vent d'ouest constitue un autre exemple de propagation par contamination des circuits médiatiques d'images et discours que ceux-ci d'habitude rechignent à faire circuler. Le débat autour de la vérité de la signature JLG (vraie/fausse) ne saisit pas un enjeu majeur de cette opération, tout en contribuant à sa réussite dans la mesure où il alimente sa diffusion. Ici, la signature et le statut d'auteur – et avec eux, un certain « style » qui produit une authentification des deux – font l'objet d'un « *hacking* » à entendre encore une fois comme usage d'un commun plutôt que comme « vol » d'une propriété personnelle. Pour exister, ce film (ses propos, ses images) s'empare de dispositifs de concentration attentionnelle – comme la renommée de l'auteur Jean-Luc Godard ou l'importance événementielle de Cannes – dont la puissance n'est que le résultat de l'engagement des regards collectifs. En ce sens, l'auctorialité et la signature, n'étant aucunement une propriété privée et inaliénable, mais plutôt une fonction socialement entretenue, peuvent être activées et modulées librement à travers la collectivité.

← Jean-Luc Godard à Cannes en 2018 © AFP

L'auteur n'est pas mort, il est plutôt mort-vivant – on pourrait dire – ou sur-vivant. Et, ainsi, comme le zombie dans le vaudou tropical, il devient un avatar posthume qui est réveillé et piloté par la volonté d'autrui, un autrui qui fait travailler l'auteur autrement. Cela n'est compréhensible que dans le cadre d'une politique non-identitaire de la création et de la communication, c'est-à-dire une compréhension des gestes créatifs comme activité sociale et collaborative. Une réalité que la vitalité diffuse et excentrée des réseaux impose désormais même aux plus réticents parmi nous. Ainsi *Vent d'ouest* esquisse une « désidentification » de la signature et de l'auteur s'opposant aux logiques d'individualisme, profilage et compétition qui régissent notre univers social et ces instances plus précisément [18]. Ce qui ne signifie pas leur disparition, comme on disait, mais leur passage à une existence flottante, incertaine et plurielle qui ressemble à celle d'un masque. En prenant la distance d'une représentation référentielle, la politique du masque – incarné dans tous les pseudonymes utilisés en ligne tout comme les signatures collectives des milieux militants – renoue avec une certaine « politique du proxy » en employant l'expression d'Hito Steyerl [19]. Ces paradigmes ont été parfaitement assimilés par les militants écologistes qui ont arraché la signature de l'équipe de France de football (excellent vecteur médiatique) pour diffuser une annonce surprenante et provocante sur *Terrestres* : la décision de renoncer à participer à la Coupe du monde 2022 en plein désert qatari, délire indécent du divertissement sportif en ces temps de réchauffement climatique aggravé... [20]

Ce processus ne concerne pas seulement le monde artistique, mais aussi plus largement celui de la production intellectuelle qui fonctionne selon des régimes similaires de capitalisation attentionnelle individualiste et compétitive – d'où cette initiative formidable de (co)signer les écrits académiques par un pseudonyme collectif (Camille Noûs) lancée par le groupe RogueESR afin de signaler la nature collégiale et collaborative de toute enquête scientifique. Inappropriable et librement utilisable, cette signature circule d'une manière contagieuse entre les disciplines depuis plusieurs années : c'est un « masque » ou pour le dire avec Marco Deseriis un « nom impropre » [21], à la libre disposition de tout un chacun.

5.

Je voudrais conclure par une note qui revient sur les manières de publier, de mobiliser des publics et leurs attentions – notre interrogation initiale. Si la viralité constitue un champ incontournable de la conflictualité visuelle contemporaine dans la diffusion, elle n'est pas la seule option. Les modalités particulières de diffusion choisie par Godard pour son « Livre d'image » constituent une stratégie qui remplace l'*hacking*

[18] Voir le dossier « désidentifications » coordonné par Emma Bigé dans la revue *Multitudes* (n° 82, 2021).

[19] Hito Steyerl, « Proxy Politics », *E-Flux*, n° 60, 2014

[20] Equipe de France de football, « Communiqué officiel de l'équipe de France de football », *Terrestres*, 31 mai 2022

[21] Marco Deseriis, *Improper names. Collective Pseudonyms from the Luddites to Anonymous*, Minneapolis, Minnesota University Press, 2015.

tactique des médias de masse par l'engendrement de situations micro-médiatiques et d'une échelle d'attention conjointe et conviviale [22]. Outre une diffusion télévisuelle sur ARTE, Godard a souhaité que son film soit installé d'une façon itinérante dans des petites salles improvisées au gré des rencontres et des disponibilités dans un dispositif presque-domestique (une sorte de cinéma chez l'habitant) destiné à aller à la rencontre des publics dans les lieux qu'ils fréquentent en sortant de la frénésie et de la saturation des nouveaux médias à la demande. Celle-ci aussi constitue une manière de créer un conflit dans l'univers audiovisuel à partir des circonstances de réception et transmission des images.

[22] Voir à ce propos le n° 759 des *Cahiers du cinéma*.

Ce texte est issu d'une intervention dans le cadre de la journée d'étude « L'image comme brèche. La conflictualité dans les pratiques contemporaines » coordonnée par Marie Kaya et Carole Nosella dans l'espace d'art et de recherche « Les limbes » (Saint Etienne, 16 juin 2022).

TOUT LE MONDE DÉTESTE LA TECHNOPOLICE

RENDEZ-VOUS À MARSEILLE

Pour trois jours, Marseille s'est transformée en capitale de la lutte cinématographique contre la Technopolice et Débordements a la joie d'être partenaire de la première édition de ce festival.

écrit par **Occitane Lacurie**



← *All Light Everywhere*,
Theo Anthony (2021)
© Memory

« Technopolice », sous ce mot-valise un brin *cyberpunk* se cache un collectif émané de la Quadrature du Net, célèbre association de lutte pour les libertés numériques. Si la Quadrature défend les droits des citoyen·nes en ligne, les collectifs Technopolice s'occupent quant à eux de politiques numériques échappées d'Internet pour venir truffer les villes de caméras de surveillance, déployer des drones au-dessus des

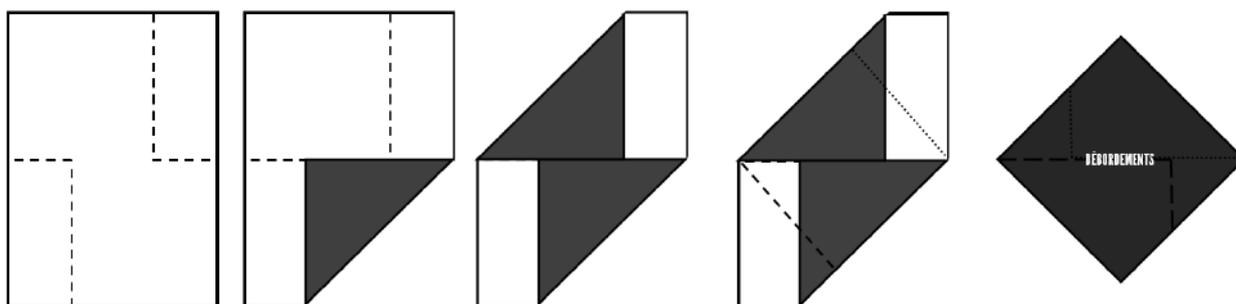
manifestant·es et même, fricoter avec les géants du Web pour épier l'espace public. Souvenez-vous, en avril dernier, un membre du collectif était d'ailleurs venu se joindre à nous lors de notre ciné-club dédié à *All Light Everywhere* de Theo Anthony, archéologie croisée du cinéma et des dispositifs de surveillance dans l'espace urbain.

All Light Everywhere est montré en ouverture du **Festival Technopolice de Marseille** au Vidéodrome 2 et suivi d'une discussion avec les membres du collectif Matsuda, auteur du livre *Abolir la police* paru récemment chez Niet éditions. Le lendemain, vendredi 23 septembre, Félix Tréguer (auteur d'*Internet, l'utopie déchue* et membre de la Quadrature) programme *Machine in Flames* d'Andrew Culp et Thomas Dekeyser qui revient sur l'histoire d'un groupe un brin luddiste, le CLODO (Comité pour la Liquidation Ou le Détournement des Ordinateurs), qui s'était donné pour mission, dans les années 1980, de détruire les outils informatiques dont le potentiel liberticide était déjà sensible à l'époque. Le dernier jour, samedi 24 septembre, ce sera le tour d'un programme de courts métrages militants contre la surveillance précédée d'une promenade cartographique dans Marseille, avant le dépôt collectif de la plainte contre la Technopolice marseillaise.

Tous les événements du festival se tiendront dans des lieux autogérés de la ville : le Vidéodrome (cours Julien), qu'on ne présente plus, le Dar, centre social autonome de la rue d'Aubagne et la librairie l'Hydre Aux Mille Têtes située sur la Plaine. Des choix particulièrement politiques dans le contexte de privatisation accélérée de la ville qui conduit des géographes de l'Université d'Aix-Marseille à organiser, à quelques pas des lieux du festival, une exposition poétiquement nommée « **Marseille Privatopia** » (Bibliothèque de l'Alcazar, du 6 septembre au 15 octobre)...

Rendez-vous à Marseille, donc, pour lutter joyeusement contre la technopolice et le capitalisme immobilier !

Pour l'occasion, Débordements a préparé un petit zine pour l'infokiosque du festival. Mais pour ceux qui n'ont pas pu être à Marseille ce week-end, le voici avec un petit tuto pliage :





Comment ne pas mettre en danger les manifestant·es en les filmant, conseils pratiques :

1) Les trois « détails » principalement utilisés par la police pour les identifications sont : le visage, les chaussures, les oreilles. Filmer une action « au sol », en s'en tenant aux parties postérieures du corps, ne réduit donc pas tous les risques. Aussi faut-il prendre soin d'en minimiser la visibilité, voire de les flouter. Le floutage n'est bien sûr requis que dans le cas d'actes pouvant être judiciairisés. Néanmoins, la police opérant par des recoupements de détails, ne pas flouter l'image de tel manifestant lors d'un moment calme du cortège ne veut pas dire qu'on le met à l'abris, puisque ce même manifestant peut être filmé par la suite lors d'un épisode plus sportif, et être identifié par ses vêtements.

2) Il est donc préférable, de manière générale, de ne laisser apparaître aucun visage. Le floutage étant une tâche fastidieuse, le plus pratique est d'adapter ses méthodes de tournage : privilégier les plans larges, et éviter tout plan rapproché ; filmer de préférence de dos ; diffuser en priorité les images au sein desquelles il y a beaucoup de mouvement, parce que cela rend l'identification plus difficile ; éviter de diffuser à une vitesse supérieure à 25 images/secondes, des vidéos en 48 ou 50 i/s étant beaucoup plus exploitables.

3) Du choix de l'emplacement dépendront beaucoup de choses. L'habitude veut qu'on reste avec les manifestants, surtout lorsqu'on est soi-même militant. Cela revient néanmoins à les exposer encore plus que nécessaire (il suffit d'être arrêté pour que la police dispose de toutes les images prises, avant même d'avoir été triées). Il peut être parfois plus judicieux de se couper du groupe pour choisir un angle masquant les manifestants tout en offrant une pleine vue sur les forces de l'ordre et leurs éventuels abus.

4) Il est recommandé, pour les filmeurs, de se présenter avant d'actionner la caméra, d'expliquer son positionnement, le mode de diffusion des images, etc., bref d'installer une relation de confiance minimale. Rappelons aussi qu'un filmeur ami peut aussi, lors de mouvements de foule, de résistance ou d'attaque, se révéler un poids ou un obstacle s'il est proche du groupe en action et ne suit pas le rythme ou le sens du mouvement.

5) Enfin, les images ne parlent pas d'elles-mêmes : elles s'adosent bien souvent à un contexte discursif pour produire du sens. Si vous diffusez des images, faites attention aux commentaires qui aideraient à l'identification de ceux qui s'y trouvent. Vous pouvez également désactiver les commentaires sur des plateformes comme YouTube. Attirer l'attention sur une action, alimenter le « buzz » ne manqueront pas d'attirer l'attention des enquêteurs.



RL, « Le dressage des images »

C.B., « contre le regard policier »

DÉBORDER L'ŒIL DE L'ÉTAT

Rendre l'action de la police visible et aisable : voici la première tâche de ces autoportraits filmiques des forces de l'ordre chargés à la fois de montrer le métier, selon une prétention réaliste, et d'illustrer, par diverses saynètes, l'action héroïque des agents. Ainsi, l'un des films les plus caractéristiques de la fonction portraitiste du cinéma des premiers temps, *Life of an American Policeman* (Edwin S. Porter, 1905), travaille la même ambiguïté qu'*Arrest of Goudie et Arrest in Chinatown* : ici encore, la mise en scène de l'action de la police capte, accidentellement, des signes de la réticence des individus à se laisser prendre dans le portrait cinématographique des forces de l'ordre. La mise en scène de la police implique de représenter les rapports entre les agents et la population qu'ils servent et, inévitablement, que cette population déploie des gestes de résistance qui sabordent les prétentions réalistes

... ?

Demander à la police de se présenter avant d'actionner la caméra, d'expliquer son positionnement, le mode de diffusion des images, etc., bref d'installer une relation de confiance minimale. Rappelons aussi qu'un filmeur ami peut aussi, lors de mouvements de foule, de résistance ou d'attaque, se révéler un poids ou un obstacle s'il est proche du groupe en action et ne suit pas le rythme ou le sens du mouvement.

Enfin, les images ne parlent pas d'elles-mêmes : elles s'adosent bien souvent à un contexte discursif pour produire du sens. Si vous diffusez des images, faites attention aux commentaires qui aideraient à l'identification de ceux qui s'y trouvent. Vous pouvez également désactiver les commentaires sur des plateformes comme YouTube. Attirer l'attention sur une action, alimenter le « buzz » ne manqueront pas d'attirer l'attention des enquêteurs.



debordements.fr

DÉBORDEMENTS_14.PDF

Rédacteur en chef : Pierre Jendrysiak

Comité de rédaction et d'édition :

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

Ont également participé à ce numéro :

Guillaume Grandjean, Hugo Kramer, Thibaut Morand,
Jacopo Rasmi, Caroline Zéau

Conception - Mise en page : Lucie Garçon, Occitane Lacurie

Merci ! La Clef Revival, Technopolice Marseille, La Quadrature
du Net, Noël Herpe

Illustration de couverture : *Le livre d'image*, Jean-Luc Godard
(2018) © JLG

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