



LETTRE AU PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE

AU SUJET DU SYRIEN FANATIQUE

écrit par [Collectif Abounaddara](#)

Monsieur le Président de la République,

Nous avons l'honneur de vous solliciter au sujet d'un compatriote condamné pour fanatisme, dont le corps réside en France depuis très longtemps. Ayant été à tort déclaré Syrien par les autorités françaises, et ayant par ailleurs fait preuve d'une parfaite intégration dans son pays d'adoption, nous vous demandons de bien vouloir le déchoir de la nationalité syrienne et le naturaliser français. Cela, dans l'intérêt bien compris de nos deux pays.

D'après le procès-verbal de son jugement, notre compatriote se prénomme Soliman et se nomme *al-Halabi*, *al-Kurdi*, ou *d'Alep*. Il est né en 1777 alors qu'Alep constituait une province de l'Empire turc. Écrivain formé à la mosquée-université du Caire, il a été arrêté dans cette même ville pour avoir poignardé à mort le général Kléber, successeur de Bonaparte à la tête de l'Expédition d'Égypte et de Syrie (1798-1801). Le 16 juin 1800, un tribunal militaire français l'a jugé coupable d'assassinat à caractère fanatique, et l'a condamné au supplice du pal en guise de peine capitale. Le tribunal a toutefois retenu que les autorités turques avaient incité la population au *jihad* contre les Français, et que l'assassin a agi à l'instigation directe de ces autorités, sous l'emprise de « *fausses idées sur la perfection de l'Islamisme* ».

En tout état de cause, Soliman al-Halabi a eu droit à une longue vie posthume. Son corps a été amené en France en 1801 par le chirurgien de l'Expédition, et déposé à l'École de médecine de Paris où il s'est révélé porteur d'une protubérance osseuse au niveau du crâne. Pour les médecins, il y avait là une anomalie qui attestait une emprise de la religion sur la raison, et corroborait une thèse des Lumières selon laquelle le fanatisme était une maladie de l'esprit causée par le despotisme. En conséquence, le fanatique a été considéré comme un spécimen scientifique, et exposé à la Galerie d'anatomie comparée du Muséum national d'Histoire naturelle. Puis il a rejoint le Musée de l'Homme où il a pris place aux côtés du crâne du philosophe René Descartes. Le public pouvait ainsi admirer sa protubérance, plus connue sous le nom de *bosse du fanatisme*, jusqu'au début des années 1990. Entretemps, Alexandre Dumas l'a dépeint en fanatique-malgré-lui, dans

un feuilleton de presse intitulé *Mort de Kléber*. Et les frères Lumière l'ont érigé en ennemi de la République, barbu et perfide, dans une vue historique consacrée à l'*Assassinat de Kléber*.

Pour le reste, Soliman al-Halabi qui était sujet turc a été déclaré Syrien en raison de son anomalie diagnostiquée à Paris. Car sa protubérance corroborait une autre thèse des Lumières, selon laquelle la Syrie représentait un berceau de la civilisation et une nation gréco-romaine dont le génie était altéré par le fanatisme musulman. Cette thèse avait été lancée par un disciple de Voltaire dans un best-seller du siècle des Lumières, *Voyage en Égypte et en Syrie*. Elle a ensuite été adoptée par la République qui a inscrit à son agenda la *résurrection* de la Syrie au même titre que la *régénération* des Juifs. Si bien que, au retour de l'Expédition qui était censée initier la résurrection, le corps du fanatique a témoigné du sort de la nation en proie au fanatisme. Il a été déclaré Syrien dans la mesure où son anomalie correspondait à celle de la nation homonyme. Exhibé au Muséum en tant que « *Syrien instruit mais très fanatique* », il a donné à voir le premier Syrien identifié comme tel depuis l'Antiquité. Ce faisant, il a constitué tout à la fois un avorton et un héraut de la nation disparue dont le dernier représentant connu était Saint-Éphrem-le-Syrien qui vécut au 4^{ème} siècle.



← Le Syrien fanatique et le général de la République, extrait de *l'Assassinat de Kléber*, Vue Lumière, 1897.

Or donc, la nationalité syrienne inaugurée à Paris sous l'égide de la République cause un préjudice grave et durable à nos deux pays. D'une part, la Syrie qui n'existait pas à l'époque se retrouve à présent avec un fanatique pour premier citoyen. Cette nation née du démembrement de l'Empire turc a, de fait, été incarnée par le héraut dégénéré du Muséum. Elle a dû se soumettre à la tutelle coloniale de la France qui avait été chargée de sa résurrection par la Société des Nations (1920-1946). Puis, au lendemain de son indépendance, elle a dû se soumettre à la tutelle des juntes nationalistes qui ont mis en place un régime despotique au nom du *Baath* (*Résurrection*, en arabe). À ceci près que les nouveaux maîtres du pays ont requalifié le fanatisme en nationalisme. Ils ont dénoncé les frontières de la nation née du démembrement de l'Empire turc, tout en érigeant Soliman al-Halabi en héros d'une nation alternative

dénommée *Grande Syrie* ou *Châm*. Ils ont ainsi gravé le nom du nouvel héros sur le fronton des édifices publics et glorifié son coup de poignard dans les livres scolaires. De sorte que la Syrie donne désormais l'impression d'avoir endossé le fanatisme de son premier citoyen dont l'avatar barbu et perfide n'en finit d'ailleurs pas de défrayer la chronique, notamment depuis l'échec du Printemps arabe.

D'autre part, la France se retrouve en situation de détenir un ressortissant étranger sans titre légal. Sa responsabilité est engagée à l'égard de la Syrie qui est en droit d'obtenir la restitution de son héros, tout comme l'Algérie a récemment obtenu le retour des siens conservés au Muséum. À cela s'ajoute que la conservation d'un Syrien fanatique dans un établissement public est de nature à alimenter les soupçons de racisme ou d'islamophobie d'État. Car le corps de Soliman al-Halabi a beau avoir été soustrait au regard, il continue à faire partie des collections publiques. Lors de son retrait des vitrines dans les années 1990, les journaux faisaient déjà état de demandes de restitution exprimées par un « *mouvement terroriste* ». Aujourd'hui, les médias sociaux regorgent plutôt d'appels à venger le héros martyr dont la relique est supposée être au « *musée des plantes et des animaux* », pour reprendre l'appellation arabe la plus en vogue.

Dans ces conditions, il serait tout aussi préjudiciable de restituer le Syrien fanatique à son pays attiré que de le conserver comme si de rien n'était. La restitution entérinerait la nationalité syrienne fondée sur le fanatisme, et confirmerait par là même la thèse de la nation dégénérée en mal de résurrection. La conservation, quant à elle, risquerait de raviver le souvenir des temps obscurs où les Mahométans étaient regardés comme des assassins perfides apparentés aux Juifs déicides.

Pour remédier au préjudice dans l'intérêt bien compris de tous, nous vous demandons, monsieur le président de la République, de bien vouloir déchoir Soliman al-Halabi de la nationalité syrienne que la France lui a indûment attribuée. En même temps, nous vous demandons de le naturaliser français, étant donné que le Syrien fanatique qu'il est devenu correspond à un personnage français qui n'a rien à voir avec la Syrie.

Nous ne sommes pas sans ignorer que la naturalisation d'un pareil personnage pourrait heurter les honnêtes gens. Il s'agit néanmoins d'une mesure juste, nécessaire et opportune qui profiterait à tous, des deux côtés de la Méditerranée. Elle déchargerait notre compatriote du rôle de Syrien fanatique qui l'accable, tout en dégageant la responsabilité de la France à ce propos. Elle affranchirait aussi la Syrie d'une figure tutélaire qui l'empêche de se forger un destin propre. Elle contribuerait enfin à dissiper l'image du barbu perfide qui, depuis trop longtemps, fait écran avec la réalité du fanatisme.

Damas, octobre 2022

Abounaddara, collectif de cinéastes syriens

■

 **[CLIQUEZ ICI](#) POUR VOIR LE FILM**

SOMMAIRE :

CRITIQUES 6

JUSTE SOUS VOS YEUX, HONG SANG-SOO 6

AUJOURD'HUI COMME PRÉSENT

HOUSE OF THE DRAGON, SAISON 1 11

VOL AU DESSUS D'UN NID DE DRAGONS

BOWLING SATURNE, PATRICIA MAZUY 16

CE QUE VOULAIT EN NOUS LA BÊTE

LES CINÉASTES DE BONNE VOLONTÉ 20

SUR REVOIR PARIS D'ALICE WINOCOUR ET NOVEMBRE DE CÉDRIC JIMENEZ

ENTRETIENS 26

RITA BURKOVSKA 26

ON NE JOUE PLUS

GILLES PERRET (2022) 35

BANDE ORGANISÉE

NOTES 45

FCDEP, 2022 45

DES CINÉMAS DIFFÉRENTS

ÉTATS GÉNÉRAUX DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS, 2022 50

DISTURBED MATERIAL

FILMER AVEC LES PIEDS 59

LE CINÉMA DE MARIE MENKEN

I'M JUST FUCKING WASTING FILM OU REGARDER PAR LA FENÊTRE ! 64

À PROPOS DE THE PRESENT DE ROBERT FRANK

ACTUALITÉS 70

RÉPÉTITION GÉNÉRALE 70

APPEL À DES ÉTATS GÉNÉRAUX DU CINÉMA, 6 OCTOBRE 2022

QUAND IL APPELLE À DES ÉTATS GÉNÉRAUX, LE CINÉMA OUBLIE MAI 68 73

POUR QUOI LUTTE LE CINÉMA FRANÇAIS ?

PROJECTION 77

POUR LA ROUTE 77

À JEAN-LUC GODARD



JUSTE SOUS VOS YEUX, HONG SANG-SOO

AUJOURD'HUI COMME PRÉSENT

écrit par [Hugo Kramer](#)

Juste sous vos yeux fait partie des films de Hong Sangsoo dont le cœur secret est l'un des plus déchirants. Il est sans doute, avec *Hotel by the River*, l'un de ceux qui se confrontent le plus frontalement à la mort. Mais ce voile funèbre n'empêche pas le cinéaste de dérouler son art de l'insignifiant. Ici, on vante la qualité d'un café, on s'émerveille des fleurs qui éclosent ou encore on se délecte d'un tteotbokki plus ou moins épicé. Rien de nouveau semble-t-il dans cette alliance, dans des proportions équivalentes (un tiers du long-métrage est consacré à une promenade euphorisante, un autre à un déjeuner où les non-dits surgissent), de la flânerie et du drame, des bavardages et des larmes. Mais de film en film, le non-événement et le sur-événement s'amplifient de façon toujours plus stupéfiante. Lorsque Sangok, qui condense ce grand écart entre insignifiance et gravité, annonce au réalisateur avec qui elle déjeune sa grave maladie, elle se met dans la foulée à réinterpréter à la guitare, approximativement, un menuet de Bach, alors que son interlocuteur sèche ses larmes et retrouve ses esprits. Cette façon de réunir ces éléments si extrêmes et si chargés au cœur du même plan fait de *Juste sous vos yeux*, par son évidence émotionnelle et sa richesse d'écriture,

une déflagration dont il est difficile de s'emparer avec aisance. Le film tente constamment de faire poindre un rayon coloré au milieu de l'orage qui s'annonce. Cet appel à la grâce, il est le fait d'une femme qui nous invite, entre croyance naïve (voir comme une bénédiction ce qui est sous nos yeux) et conscience aiguë (toute espérance a sa part d'obscurité), à observer et comprendre ce qui nous fait face.

La distribution de *Juste sous vos yeux* tient lieu de premier événement. Jamais depuis *Yourself and Yours* Kim Minhee ne s'était absentée d'un film de Hong (même si elle reviendra jouer les actrices flâneuses dans *La Romancière*, *le Film* et *le Heureux Hasard*). Tout du moins à l'écran, puisqu'elle est depuis *Introduction* (où elle avait déjà un rôle à la marge) créditée à la production. Lee Hyeyoung (fille du cinéaste Lee Manhee) ouvre une autre voie et marque ainsi une rupture avec les rôles féminins de Kim, ses errances sur les terres de l'amour fantôme et sa grande silhouette en équilibre. La présence d'une actrice d'une soixantaine d'années dans le rôle principal relève presque de la nouveauté, à l'exception de l'irruption d'Isabelle Huppert dans *In Another Country*, en 2012. Si HSS exploitait tout particulièrement la légèreté comique de l'actrice française (qui avait le même âge au moment de *In Another Country*), avec ses airs d'exploratrice bondissante, c'est une gravité et une détermination qui marquent ici. Il faut dire la sidération de découvrir cette actrice, son art du geste et de la posture, qui compose un personnage aux yeux noirs et perçants, les bras croisés, comme n'arrivant pas à digérer son secret. Et c'est à partir de cette profondeur de regard que le film tire toute son émotion.

Sangok se distingue par sa volonté de ne jamais s'appesantir sur le passé, se laisser corrompre par sa charge mélancolique. Pour cela, elle ne cesse de remercier le ciel de ce qui l'entoure, de bénir chaque instant. Presque à la façon d'une fanatique, sa voix off martèle la nécessité de voir « le présent comme paradis ». Seul aujourd'hui compte, il n'y a ni hier ni lendemain. Actrice disparue des écrans, partie vivre aux États-Unis il y a de cela bien longtemps, Sangok est venue rendre visite à sa sœur Jeongok (Cho Yunhee) et à son neveu (Shin Seokho). Mais Jeongok a du mal à saisir les motivations exactes du retour de sa sœur, même si elle découvre que cette dernière a un rendez-vous avec un réalisateur, un certain Jaewon (le toujours magnifique Kwon Haehyo). Quand elle se fait tancer sur son départ précipité il y a des années, Sangok se rentre en elle-même, comme si la dispute n'était pas un horizon envisageable. Nulle volonté d'éluder les reproches, simplement celle de ne pas laisser ces derniers empoisonner les affects. Peu importe l'éloignement, compte avant tout d'être réunis ici et maintenant. De la même manière, quand, profitant du report de son rendez-vous avec Jaewon, elle décide de retourner dans la maison où elle a grandi, la nostalgie est une pensée qu'elle se reproche d'éprouver. « Les souvenirs qui emplissent mon cœur sont si lourds », comme elle se le murmure, se tapant sur les doigts après avoir osé pénétrer à l'intérieur. Même si Sangok, comme un peu perdue dans les brumes du temps, ne comprend pas immédiatement que la petite fille qui surgit devant elle (et qu'elle a vu par la fenêtre avec sa mère, la propriétaire) ne vit pas seulement « dans le coin » mais bel et bien dans cette maison, elle la prend dans ses bras. Le retour à Séoul n'est pas synonyme de repli familial, au contraire, Sangok ne cesse de s'émerveiller de chaque personne qui lui paraît douée de bienveillance. Comme cette femme qui la reconnaît dans le parc et ne cesse de vanter sa beauté, ou encore la gérante absente du restaurant où elle rencontre Jaewon (le bar Roman et sa propriétaire fantôme, réminiscence de *The Day He Arrives*) et qui, selon Sangok, a forcément foi en l'humanité pour laisser les lieux ainsi.



Le temps que Sangok passe à taire ce qui la ronge, elle l'occupe à être rivée à l'instant, à se fondre dans le réel. L'image numérique, par la surexposition, ne cesse de faire ressortir les verts, jusqu'à les rendre fluorescents : celui du parc que les sœurs traversent pendant une vingtaine de minutes, de l'eau dans laquelle se reflète la végétation, du haut du piquet d'un pont. Lorsque Sangok retourne dans sa maison d'enfance, elle se faufile au fond du jardin jusqu'à presque disparaître dans la végétation hirsute, dans des branchages devenus refuge. Mais cette cachette enfantine, dans une forme extrême de cette disparition dans le *présent*, pourrait insidieusement révéler le souhait de ne pas être trouvée. La mise en scène s'accorde à ce besoin quasi-compulsif en redoublant l'effet de contemplation. Sa sérénité, Sangok ne la tire pas uniquement de ses prières, il y a aussi son regard. Après avoir observé un chemin de fer avec sa sœur, un plan le montre au fil d'un long zoom avant. Même chose lorsqu'elle se trouve dans le jardin. Là encore, ses pensées s'accompagnent d'un plan subjectif sur la nature abondante. C'est à se demander si Hong pourrait filmer autre chose que cette femme qui fixe un point devant elle et s'y engouffre. C'est aussi ce qui désarçonne : tout est là, comme si le monde se suffisait à lui-même et ne nécessitait aucune modification. On finit par accepter ce pacte, par s'en persuader, arrimé à la clarté de l'attention de Sangok au réel. Que cache ce besoin d'abandon ? Tout l'enjeu du film, dans une logique de contrepoint, est d'en révéler les douleurs rentrées sans cesser de s'émerveiller de leur envers épiphanique.

Les quelques notes jouées à la guitare, à la fausseté dissonante, comme perdues dans le silence, qui recouvrent ces passages pensifs soulignent bien que quelque chose de plus sombre palpite sous la surface des visages. Comment accepter d'écouter cette fausseté ? Sangok est une des héroïnes hongiennes les plus émouvantes par sa compréhension accrue du monde. Sa conscience du gouffre qui la guette et menace de la happer (elle concède d'ailleurs à sa sœur sa difficulté à s'approcher du balcon de celle-ci) lui confère une stature, une force de caractère prompte à combattre la peur. Cela elle ne le sait que trop bien, puisqu'elle raconte que c'est à dix-sept ans, prête à se suicider, qu'elle a ouvert les yeux, s'extasiant face à des passants dont elle aurait presque pu lécher le visage. Il ne s'agit pas d'un mantra tout frais dans son esprit, mais d'une perception de l'existence qui l'accompagne depuis des décennies. Sangok, à laquelle les médecins ne donnent qu'entre cinq et

six mois, dévoile à Jaewon sa mort prochaine lors de leur rencontre, à l'aide de quelques bouteilles, puisque que comme souvent chez Hong les cœurs se délient grâce aux vapeurs d'alcool. Cet aveu n'est pas une fin en soi, et Sangok incite Jaewon à se saouler « jusqu'à la mort » avec elle. Aucune fatalité car des *présents* sont toujours à découvrir. Cette décontraction souveraine aboutit à la proposition d'un court-métrage, dont ils prévoient le tournage pour le lendemain, à la campagne. Tentative miraculeuse de déjouer la mort par la captation cinématographique, de réinventer une fiction condamnée à disparaître.

Pour Jaewon, Sangok est avant tout associée à des souvenirs de spectateur. Il ne retient pas de la comédienne des personnages ou des récits, mais des gestes dont il se souvient « comme si c'était hier ». Sangok qui tend la main vers des pigeons, ou encore son visage dans un taxi qui regarde, dans une robe vert tendre, la neige qui tombe. Cette révélation est en miroir de l'art sans égal de Hong pour recueillir des élans aussi simples : deux sœurs qui marchent en se tenant la main, un neveu qui enlace sa tante, une main qu'on pose sur une tête ou une épaule, qu'on tend dans la pénombre du matin. C'est par une mise en scène de plus en plus frontale que le réalisateur rend si évident et si bouleversant l'irruption de ces gestes de tendresse. Les panoramiques qui ne cessaient d'aller d'un visage à un autre ne sont plus légion. Au cours du repas entre Jaewon et Sangok, l'objectif reste la plupart du temps fixe. Seuls quelques panoramiques permettent d'inclure à l'image l'assistant du réalisateur, au fil de ses allées et venues. Tout comme les zooms avants se raréfient, dans une lenteur moins brutale. Ce qui se formule et se joue ici est d'une telle fragilité que la mise en scène n'ose brusquer les choses, elle-même étonnée de voir de tels instants advenir. Hong est à l'image de son héroïne, il sait la valeur des choses, et qu'il suffit d'un léger zoom pour qu'éclate la grâce de Sangok lorsqu'elle interprète maladroitement Bach.

Jaewon joue un rôle paradoxal dans l'existence de Sangok. Il est à la fois celui à qui elle ouvre son cœur et celui qui la ramène aux ténèbres, celui avec qui se noue la promesse et celui qui la rompt. *Juste sous vos yeux* ne se conclut non pas sur cette actrice et ce réalisateur ensemble sous la pluie, ce torrent de larmes que Sangok ne verse pas, mais le jour d'après, dans l'appartement de Jeongok, sur le canapé où Sangok avait ouvert le film. Un message vocal de Jaewon tire celle-ci du sommeil pour lui annoncer qu'il ne pourra tenir sa promesse, celle dont il ne sait si elle s'est formulée sérieusement ou sous l'effet de l'alcool. Il concède, à regret, qu'il ne peut embrasser pleinement la vision du monde de Sangok (si intrigante pendant le repas), sans que cela ne remette en cause le désir naît entre eux (de coucher ensemble, de tourner). On ne sait si Jaewon préfère se réfugier dans le passé et ses souvenirs cinéphiles, ou si le lieu d'où lui parle Sangok, à la fois celui de la mort à venir et de la grâce immédiate, est trop lointain ou trop redoutable pour lui, mais leur histoire reste lettre morte. Même s'il n'y a pas d'explication précise à la réaction de Jaewon, on ne peut éluder qu'il échoue à voir le monde comme elle (il lui dit qu'il aimerait essayer, pendant le repas). Si cela n'est pas une fin en soi, leur promesse reposait sur le partage du secret de sa fin prochaine. Elle est désormais seule avec ce poids.

Il faut ce contrepoint cruel, pour donner toute sa profondeur à une croyance qui à force de se répéter pourrait se vider de sa substance. C'est cette incapacité à se saisir de chaque aujourd'hui qui met en lumière la lutte permanente pour s'emparer de ce qui se trouve juste sous nos yeux. Cette défection plonge l'héroïne dans un fou rire irrépressible et troublant, qui se nourrit autant de la trivialité de la situation (le ton très

cérémonieux de Jaewon, le fait de lui laisser un message vocal plutôt que de l'appeler) que de sa tristesse (le film ne verra pas le jour, ils ne se verront plus, lui l'homme marié). Cette rencontre inachevée la renvoie en partie à une forme de solitude, à une existence dont les mois sont comptés. Mais elle ne se défile pas, continue de saisir chaque instant du fait de la conscience de leur précarité, et de la sienne, celle d'une femme qui n'est pas seulement malade mais mourante, alors que c'est invisible. Et cette précarité qui n'est connue de personne, sans l'empêcher de se focaliser sur le présent, fait « fuir » le seul qu'elle informe. C'est là la cruauté de cet épilogue, qui n'est pas celle de Jaewon. Ainsi, elle s'en va demander à sa sœur, qui sommeille au creux des draps, si elle rêve à nouveau. La veille, celle-ci en avait fait un, chargé selon ses dires de bons présages, sans que l'on en sache le contenu. Voir le présent c'est comprendre que toutes ses promesses ne se matérialisent pas, mais qu'il fait peut-être naître encore une fois, dans la tête de sa sœur, un songe plein d'espoir. Une fois l'indécision de la lumière du matin passée, il ne reste qu'à s'en emparer.

■



Juste sous vos yeux, un film de Hong Sang-soo, avec Lee Hye-young, Kwon Hae-hyo, Cho Yun-hee... Scénario, image, montage, musique : Hong Sang-soo. Durée : 1h25. Sortie française le 21 septembre 2022.

HOUSE OF THE DRAGON, SAISON 1

VOL AU DESSUS D'UN NID DE DRAGONS

écrit par [Gabriel Bortzmeyer](#)

Des innombrables *spin-offs* mis en chantier par HBO pour faire fructifier l'univers de George R. R. Martin, *House of the Dragon* est celui qui se rattache le plus directement à ***Game of Thrones***, généalogiquement (le récit se situe cent-soixante-dix ans en amont, lorsque débute le déclin de la famille dragonnière) et géographiquement (l'intrigue est encore sise à Westeros et tourne autour du trône, quand les autres projets annoncés devraient arpenter d'autres terres ou mobiliser d'autres castes). Peut-être est-ce en raison de cette descendance immédiate que toute l'intrigue de la première saison interroge la légitimité des successions, et que les protagonistes qui occupent le trône ou s'en approchent s'inquiètent à haute voix de leur petitesse relative face à l'éclat des gloires passées. Bien que Martin ait accompagné cette nouvelle série comme il avait auparavant épaulé celle de Dan Weiss et David Benioff, Ryan Condal, le *showrunner* de *House of the Dragon*



(épaulé pour la seule première saison par Miguel Sapochnik), semble s'être demandé à chaque instant comment succéder sans suivre ou perpétuer sans répéter. Mais plus largement, toute l'histoire de HBO tient dans cette logique de l'amendement amenuisé. Son premier coup d'éclat, *Les Sopranos*, était déjà hanté par l'angoisse de n'être pas à la hauteur – plainte constante de Tony se plaignant de la disparition du « *strong, silent type* » autrefois mis en scène par le cinéma (la formule vient de *River of No Return* de Preminger, appliqué par Monroe à Mitchum), quand les *mafiosi* nouvelles générations bavardent sur des divans. Depuis, de *The Wire* à *Game of Thrones*, la chaîne câblée américaine n'a cessé de répéter que films et séries diffèrent comme le mythe et le roman, le manichéisme et le machiavélisme ou le céleste et le sublunaire, si bien qu'aux voyages et conversions des héros d'hier succède le nuancier des surplaces et le règne du gris, qui décolore l'éclat des grandes gestes au profit du clair-obscur des calculs. L'épique s'y renégocie au contact du quotidien – canal même de la télé, médium domestique fondamentalement répétitif –, de sorte que la gloire se mêle aux petites choses et que la logistique remplace les récits de l'élection. Et si *Game of Thrones* a pu un temps passer pour l'épopée de notre époque, c'est justement parce qu'elle arrivait à un âge déserté par l'esprit de croisade et qui ne pense plus l'aventure qu'à l'aune de l'entrepreneurial, avec ce que cela implique de pions, placements et OPA.

Cette conscience aigüe des impératifs de son canal laisse espérer que les futurs *prequels*, *sequels* ou *parallels* ne s'apparenteront pas à l'entreprise de pillage de *lore* qui frappe aujourd'hui des franchises comme *Star Wars* ou *Le Seigneur des anneaux*, minées par des empires marchands (Disney et Amazon) peinant à concevoir les fils narratifs autrement que comme un chemin de randonnée (le tourisme galactique de *The Mandalorian*, prétexte à un style versant dans le Ushuaïa science-fictionnel) ou comme une saga légendaire drapée dans une toge rococo qu'aucun kitsch n'effraie (*Les Anneaux de pouvoir*, qui inaugure au sein du format sériel le genre du nanar chic, avec un style aussi clinquant que les manières d'un nouveau riche). Sans doute de tels ratages procèdent-ils d'abord d'une inadéquation du matériau, les deux grands cycles épiques du siècle se laissant mal réduire aux dimensions du petit écran et à la logique narrative de la petite semaine. À l'inverse, l'entreprise littéraire de Martin s'y prête excellemment, puisqu'elle s'est conçue comme une réécriture de Tolkien à la lumière de Machiavel, accommodant Sauron aux Borgia et s'inquiétant des finances et des infrastructures plus que des chevauchées. Son *Fire and Blood*, duquel est adapté *House of the Dragon*, se présente comme un *Silmarillon* préférant la forme de la chronique médiévale – le livre croise différentes mémoires des règnes des premiers Targaryen – à la formule des contes et légendes. Intrigant, aussi, est le fait que Ryan Condal ait d'abord travaillé sur une série autour de Conan le barbare, à partir du livre de Robert Howard comptant parmi les influences partagées de Tolkien et Martin. Prévu pour Amazon Prime, le projet avait été torpillé pour faire place à l'adaptation pompière des appendices du *Seigneur des anneaux*. Martin et HBO l'ont donc recruté pour travailler sur un segment particulier de *Fire and Blood* : le déchirement d'un règne après la gloire de la conquête – pente déclinante absente de la série d'Amazon droguée aux merveilles. L'exode et les victoires d'Aegon premier proposent un type de drame auquel le canevas sériel reste inapproprié ; que celui-ci vienne après, comme copie rétrécie, c'est ce que montre assez, dans cette première saison, le couronnement d'Aegon second du nom, créature dénaturée dont le sacre ne fait qu'accuser l'écart entre deux âges. Ryan Condal a d'ailleurs plusieurs fois comparé la période dépeinte par sa

série à celle des empereurs romains tardifs, non sans un flou épochal qui ferait sourciller les antiquisants. Manifestement, la manière qu'ont Martin et lui d'envisager la trajectoire de la dynastie targaryenne est imprégnée du modèle décadentiste ayant innervé une historiographie romaine trouvant en Montesquieu et Gibbon leurs versions les plus célèbres, et qui se résume dans le postulat d'un pourrissement intérieur (Rome n'est toutefois pas le seul modèle d'un récit qui, comme toujours chez Martin, puise dans différentes époques : difficile d'imaginer qu'un écrivain revendiquant l'influence des *Rois maudits* de Druon n'ait pas trouvé l'argument de ce récit – des problèmes de succession liés au genre de l'héritière – dans les discordes du bas Moyen Âge autour de la loi salique, qui interdisait en France que la couronne revienne à des femmes ou soit héritée d'elles).

Si *House of the Dragon* raconte la fin de l'ère des serpents ailés et *Game of Thrones* celle de leur provisoire renaissance, les deux peignent gris sur gris et déduisent leurs drames de la sclérose des règnes. Ce pourquoi les premières saisons de chacune se ressemblent tant – la mort d'un roi mène à la guerre civile –, même si celle de Ryan Condal joue sur une élasticité temporelle pleine d'ellipses que ne se permettait pas sa devancière. C'en est une des plus grandes beautés que ce ralentissement donnant au démarrage narratif des airs de délayage ennuyé, de sorte que le temps semble figé par l'attente tout en usant les corps avant même qu'ils ne s'exercent vraiment (d'où ce choix de changer d'actrices en cours de saison, au lieu de recourir aux moyens pourtant avancés de la cosmétique digitale : seul le troc des corps souligne à ce point une maturation en forme d'épuisement). L'espèce de fatigue résignée qui plane sur tous les personnages et donne à cette série pourtant encore peu meurtrière son parfum de mélancolie funèbre vient en grande partie de cette élongation que n'avaient jusqu'alors expérimenté que des séries anthologiques comme *True Detective* ou *Fargo*. Cela explique aussi que, malgré la similarité des situations (une foire d'empoigne pour le trône) et l'apparent cousinage des protagonistes (Rhaenyra rappelle Daenerys, Daemon Jaime, etc.), *House of the Dragon* finit par se démarquer de *Game of Thrones*, puisque l'une joue sur la stratification temporelle quand l'autre (ab)usait de la multiplication des espaces, s'éparpillant à force de vouloir englober. La série compte certes des excursions hors des palais, dans les bas quartiers de la capitale ou les marches du royaume, mais les branches ne cachent pas un tronc vertébrant plus solidement l'ensemble. Car à la rivalité entre familles s'est substitué un conflit intra-familial et inter-générationnel, né de l'inconséquence de pères ayant mis leurs filles dans des situations délicates au point que s'entretuer passe pour nécessité – tout cela pour une toquade de veuf royal, prêchant en pure perte une paix que son mariage déraisonnable ne pouvait que mettre en péril. Ce resserrement de l'intrigue autour d'un réseau relativement étroit et le soin qu'elle met à ne pas trop élargir l'arbre des affins et alliés évitera peut-être à *House of the Dragon* l'émiettement de *Game of Thrones*, qui s'ouvrait sur une décapitation et un démembrement quand sa sœur commence sur un sacre censé préserver l'unité. Une telle différence montre également que *House of the Dragon* prend au sérieux une royauté que sa prédécesseure frappait sans cesse de nullité. Les rois de *Game of Thrones* était fainéants, fous, faibles ou impuissants, et toute la série s'attachait à exposer l'art du gouvernement caché sous le cérémonial du règne ; elle mettait donc au centre les conseillers, Tyrion au premier chef, et ruinait la symbolique du pouvoir en rappelant qu'un titre n'est rien sans les armes pour le défendre. Une figure aussi intéressante que Viserys y était impensable, alors qu'il incarne ici la pratique d'un pouvoir sage par défaut

et erratique par moments : ni faible ni fort, entre la mesure et la tiédeur, conscient des devoirs de sa charge tout en étant prêt à déroger à ce que son sceptre commande et dont la seule grandeur est de refuser la gloire des batailles en raison d'un secret légué de roi en roi (le rêve d'Aegon annonçant la guerre de la glace et du feu) dont tout présage qu'il aura été le dernier dépositaire consciencieux. À tous les égards, il représente l'antithèse des Underwood dans la paradigmatique *House of Cards*, où la constante métaphore du poker ramène la sphère du symbolique au simple art du bluff et du buzz. La nouveauté de *House of the Dragon* tient cette affirmation qu'en politique le dessous des cartes n'est pas tout, et que l'apparent compte autant que le caché.

De telles figures de monarques mous mais aptes sont somme toute assez rares dans nos fables politiques. Qu'elle serve ici de centre de gravité – certes croulant – montre combien la méditation sur le pouvoir a évolué depuis *Game of Thrones*. Disons que le problème n'est plus vraiment le trône mais la couronne : il s'agit moins de savoir qui exerce le pouvoir que de saisir les ressorts de son incarnation (lors du dernier épisode, plusieurs insistent sur le fait qu'Aegon a reçu les « *symbols of legitimacy* » dont *Game of Thrones* n'avait cure) et de son intériorisation (voir le cri tragique de Viserys au milieu de la saison, « *Even I do not exist beyond traditions and duties* » ou la réponse de Rhaenyra à son amant la pressant de fuir avec lui, « *I am the crown.* »). De son fardeau, aussi bien : la série aligne les personnages fuyant leurs titres, de Aegon refusant d'être roi à Lucerys repoussant l'héritage de Driftmark ; Rhaenyra elle-même désire moins le pouvoir que la sécurité qu'il lui garantit, et, comme Alicent, elle apparaît lasse d'être prise dans des querelles pour un titre auquel elle ne tient plus mais que sa naissance la force à préserver sous peine de mourir ; seuls les guerriers Daemon et Aemond cultivent une ambition hors de leur portée – ils ont de toute façon trop le culte de la force pour observer les usages du règne – et le premier est même un temps fatigué de son rang et de son sang, au point d'être prêt à cet exil pour lequel optera un autre prince, Laenor. Le trône attire mais la couronne pèse : là où *Game of Thrones* montrait des appétits destructeurs pour le pouvoir, *House of the Dragon* figure plus tristement l'usure d'êtres obligés de rester couteaux tirés parce que, dirait Bourdieu, ils ont été hérités par l'héritage. D'où l'obsession de la série pour les mariages et successions, bien au-delà de ce que *Game of Thrones* en faisait (les alliances par épousailles y finissaient d'ailleurs toujours assez mal) ; ce n'est pas pour rien que l'arc de la saison tourne autour de trois accouchements malheureux, le premier débouchant sur une césarienne assassine, le second sur une immolation volontaire et le dernier sur un enfant mort-né (manière, aussi, de rappeler l'enjeu politique propre au genre du monarque, au-delà des préjugés patriarcaux : si, comme le voulait Kantorowicz, le roi a deux corps, toute reine en a régulièrement trois, de sorte que les périls de la grossesse représentent autant de dangers pour le règne). Le sang qui irrigue les maquettes du générique a donc ici une valeur généalogique débordant la simple mesure des massacres. En témoigne l'inflexion du motif de la bâtardise, déjà central dans *Game of Thrones* mais à titre de séparation entre les grands et les petits – Jon, Gendry ou Ramsay figuraient le maillon entre *low born* et *high born*, déroutant à leur façon la fracture sociale qu'exploitait si vivement la série alors que, passées quelques excursions à Culpicier, le ghetto de Port-Réal, *House of the Dragon* reste étrangère au problème de la division des naissances. Constamment rappelée, la bâtardise des enfants de Rhaenyra ne prend sens qu'au regard de la légitimité de leurs titres et de l'inquiétude juridique de la série, qui fait du droit du sang le seul rempart contre le bain d'hémoglobine. C'est dire aussi combien, en

faisant mine de présenter l'archéologie de *Game of Thrones*, *House of the Dragon* va à rebours des axiomes politiques qu'elle exposait : l'art du gouvernement, ici, réside entièrement dans le soin du règne, non dans les égouts dont Tyrion se vantait d'être l'ingénieur ou dans la gestion de l'argent intronisé seul véritable prince. Preuve en serait que les conversations du roi avec ses conseillers, Lyonel Strong au premier chef, ne concernent que les différents mariages en vue. Inutile de souligner le conservatisme d'une telle morale politique, comparée aux esquisses démocratiques traversant ça et là *Game of Thrones*. Il faut surtout noter qu'il s'agit d'un conservatisme de survie, de ceux qu'engendrent les mondes au bord du gouffre – celui de Westeros comme le nôtre.

Le seul élément inchangé d'une série à l'autre est au fond la militarisation des dragons, et c'est peut-être en cela qu'elles nous renseignent le plus sur notre âge. De ces créatures de légende à la croisée du serpent et de l'oiseau, gardiens de trésor ou voleurs de vierges, les mythes d'hier avaient fait soit un emblème du mal à terrasser, de Horus à Saint Georges, soit, comme en Chine ou au pays de Galles, une divinité protectrice placée résolument au-dessus du royaume des hommes. Certes, *Game of Thrones* et plus encore *House of the Dragon* insistent par moments sur la divinité virtuelle des Targaryen en tant que *dragonriders*. Mais l'essentiel reste que la plus indomptable des créatures ait été domestiquée et transformée en machine de guerre, dussent-elle parfois échapper à ceux qui la manient (mais c'est le destin de tout instrument guerrier que de s'emballer en rendant captifs de sa force ceux qui en usent). Difficile de ne pas y voir l'écho d'un certain usage du monde transformant toute chose terrestre en ressource et, *in fine*, toute ressource en arme.



***House of the Dragon*, une série de Ryan Condal et George R. R. Martin** avec Milly Alcock (Rhaenyra jeune), Emma d'Arcy (Rhaenyra mature), Paddy Considine (Viserys), Emily Carey (Alicent Hightower jeune), Olivia Cooke (Alicent Hightower mature), Matt Smith (Daemon), Eve Best (Rhaenys). Nombre d'épisodes de la saison 1 : 10, d'environ 1h chacun, diffusés du 21 août 2022 au 23 octobre 2022. Chaîne de diffusion : HBO.

BOWLING SATURNE, PATRICIA MAZUY

CE QUE VOULAIT EN NOUS LA BÊTE

écrit par [Pierre Jendrysiak](#)



Le cinéma de Patricia Mazuy est singulier dans sa manière de ne pas s'embarrasser de détails, d'exigences réalistes ou politiques, de moments d'explication psychologique, d'exposition narrative. On pourrait reprendre à son sujet la phrase de Jean-Claude Biette à propos de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, dont il disait qu'ils ne « s'intéressent qu'à ce qui les intéresse. » Les films de Mazuy donnent parfois l'impression d'être faits pour son propre regard, comme si elle cherchait à créer une situation pour voir à quoi elle ressemblera à l'écran, sans préjuger a priori de ce que ça « donnera ». C'est ce qui fait autant le charme que l'austérité, la difficulté de ses films, et peut-être ce qui explique sa rareté, que toute la presse souligne alors que la Cinémathèque Française entame une rétrospective de son œuvre : il faut mobiliser une production, une équipe, pour répondre à l'exigence d'une seule personne, une attente personnelle, un regard qui ne se préoccupe que de lui-même. Cinéma égoïste, affaire privée (Achille Reggiani, fils de la réalisatrice, est d'ailleurs un des comédiens principaux de *Bowling Saturne*).



Ce qui intéresse Mazuy ici, comme dans son précédent film *Paul Sanchez est revenu !*, c'est le fait divers. Le meurtre de province, les notables, les personnages de la région, les flics, les décors (un cimetière, un commissariat, un bowling). Déjà en 1985, elle participe au montage de *Sans toit ni loi*, qu'Agnès Varda décrivait comme « un fait d'hiver ». *Peaux de vaches* s'ouvrait sur un événement dramatique que les journaux reprenaient (l'incendie plus ou moins volontaire d'une ferme) ; *Paul Sanchez est revenu !* naissait d'une obsession pour *Faites entrer l'accusé*. *Bowling Saturne* pourrait d'ailleurs être un grand épisode de l'émission de France 2, dont l'essentiel tient, comme toujours, en quelques lignes : un flic, Guillaume, hérite du bowling de son père et en confie la gérance à son demi-frère marginal, Armand, chez qui cette nouvelle stabilité sociale va réveiller des pulsions de violence et le transformer en prédateur. Une sorte d'affaire Alain Lamare inversée où le tueur fou n'est pas le flic mais son frère. Un récit extrêmement simple, plus proche d'un western (on peut penser à *Pursued* de Raoul Walsh) que d'un film policier.

Si Bourdieu disait que les faits divers font diversion, c'est parce qu'ils sont – sujet tristement d'actualité – insignifiants en eux-mêmes mais pleins de possibilités d'interprétation, et Mazuy s'intéresse précisément à cette insignifiance, allant jusqu'à vider le récit des éléments pittoresques ou piquants qu'on pourrait y trouver ; la ville où le film se déroule est à peu près invisible et anonyme, les paysages absents, même le groupe de chasseurs est dépaycé (ils chassent du gros gibier à l'étranger). Ne reste que la substance, l'essentiel, dans cette scène centrale qui est incontestablement la grande scène du film : celle dans laquelle un rapport sexuel consenti, assez magnifiquement filmé et monté, se transforme en une scène de viol et de meurtre sordide, montrée très frontalement. C'est ce nœud qui intéresse Mazuy, ainsi que les corps qui s'accumulent dans la seconde partie et sur lesquels elle insiste parfois longuement, filmant les peaux en décomposition, les cheveux mêlés à la terre, leur yeux livides, révulsés. Cette horreur d'un geste incompréhensible, dont se repaît le *true crime* et autres séries Netflix (documentaires ou fictionnelles), est affrontée directement, et cette scène de violence centrale met au fond le spectateur au défi de la regarder ; on voudrait se cacher les yeux car pour une fois tout est donné à voir, dans l'espace et dans le temps (c'est aussi la longueur de la scène qui choque – le temps que la vie met à quitter un corps).

Il s'agit donc de regarder, d'aller voir. On pourrait faire la liste des regards filmés dans *Bowling Saturne* : ceux que se lancent silencieusement les frères (dans un étrange faux champ-contrechamp dans l'ascenseur du bowling, où Armand reste filmé de dos, les regards des frères semblent annoncer les coups qu'ils s'infligeront dans la scène finale), ceux, impossibles, des victimes, dont Mazuy filme souvent le visage et les yeux, et ceux des animaux, bien entendu, en particulier de ce chien qui assiste aux meurtres. Des regards qui frappent justement par leur variété, leur altérité, par l'impossibilité de les comprendre et de les interpréter : ils sont fondamentalement autre, et pourtant nous devons y mettre quelque signification. Manière d'infliger aux personnages ce que nous pensons voir en eux ; le SMS terrifiant d'Armand, qui harcèle une femme au téléphone, est « Je sais que t'en as envie, je l'ai vu dans tes yeux. »

L'animalité, sujet essentiel du film, est d'ailleurs elle aussi une question de regards : comme un animal n'est anthropomorphisé que par le regard que nous portons sur lui (ce que rappelait fort bien *Eo* récemment), un être humain n'est « animal » que parce que l'on juge qu'il en est ainsi ; et ce que l'on qualifie d'animal, ce sont souvent des choses pourtant profondément humaines dans leur absurdité, leur codification, leur intégration dans notre culture (tuer, manger, faire l'amour). Il y a, par moments dans le film un passage de l'être humain à l'animal, où les comédiens grognent, crient, se laissent comme posséder par quelque chose qui sommeille en eux, et pourtant ce sont leurs sentiments humains qui sont à la source de ces comportements – exemplairement, le plan qui suit la scène de meurtre, où Armand marche nu dans sa cuisine, comme une bête affamée, pour finir par... allumer une cigarette.

Fort heureusement Mazuy ne sert pas la tarte à la crème réflexive du « vous qui trouvez ça horrible, pourtant, vous regardez » – ça, c'est justement le *true crime* de Netflix qui le fait, idiotement, ironiquement. *Bowling Saturne* n'a aucune ironie, il est totalement premier degré, terre à terre même. Cela pourra surprendre, à propos d'un film manifestement aussi chargé en significations : il suffit d'entendre Mazuy parler du film, de son intérêt pour la violence que les pères laissent en héritage à leur fils, ou de la signification de ce bowling en sous-sol, relié à l'appartement du père par un ascenseur, comme si tout cela était un réseau organique, que le père était encore vivant et emprisonnait ses fils dans ce bâtiment maudit (d'où le Saturne du titre, le dieu romain dévorant ses enfants). Mais le fait divers, justement, a cette particularité d'être à la fois insignifiant et impossible à maintenir dans cette insignifiance : il mobilise forcément l'imaginaire, l'angoisse, il se charge malgré lui de nos mythes, nos convictions. Filmer un fait divers est comme filmer des chevaux – et Mazuy, qui a si bien filmé des chevaux dans *Sport de filles*, le sait bien : c'est à la fois la chose la plus terre à terre du monde (il ne faut pas effrayer l'animal), et cela mobilise en même temps tout un imaginaire, une histoire du cinéma et de l'humanité (y compris dans ses aspects les plus terribles : la guerre, les massacres de la Conquête de l'Ouest...).

Cette sur-signification de *Bowling Saturne*, cette charge métaphorique (une fois n'est pas coutume, le terme convient parfaitement) est donc inévitable ; le film se dirige donc vers un anti-réalisme presque abstrait, par exemple dans la scène où le groupe de chasseurs, avant de visionner des images de chasses, chante en chœur une chanson du XVe siècle. Ces images de chasse, d'ailleurs, sont l'occasion d'une mise en abîme on ne peut plus claire : les chasseurs y voient quelque chose, Xuan (une jeune militante écologiste) une autre, et il est impossible de dire avec certitude ce qu'y voit Armand, manifestement désarçonné par ces images, alors que sa tête se mêle en surimpression avec la vidéo de

chasse (est-il attristé par la mort du fauve, dans lequel il se reconnaît, ou par la violence de son père, dont il constate qu'il est l'héritier ?). Ce que dit cette scène, c'est que cette sur-signification, ce n'est pas Mazuy qui l'impose, mais que plus la violence est inutile, vaine, absurde, plus il faut lui donner, artificiellement peut-être, une signification.

Nous arrivons alors au point le plus problématique du film, qui est aussi celui du traitement médiatique des faits divers. Car l'expression même de fait divers semble les ramener à des faits non politiques, anodins, inévitables, ce qu'ils ne sont évidemment pas, en particulier quand il s'agit de meurtre de jeunes femmes, en réalité conséquences terminales d'un système patriarcal. Mais les films de Mazuy, un peu comme ceux de Catherine Breillat (dans un film comme *À ma sœur !* par exemple, qui passe lui aussi par le fait divers), sont précisément intéressants parce qu'ils poussent jusqu'au bout une logique patriarcale qui transforme ces crimes en moments esthétiques, métaphoriques, presque spirituels (Armand finit d'ailleurs par ritualiser ses meurtres). Si je précisais que la scène centrale de *Bowling Saturne* commence avec douceur et se termine dans la violence, c'est parce que justement le passage de l'un à l'autre est à la fois soudain et monotone ; la scène n'est pas vraiment coupée en deux, le découpage ne s'accélère pas soudainement, et tout se déroule dans un seul et même mouvement. C'est aussi pour cela qu'à la fin le « bon » frère est tout à coup rattrapé par la même violence qui possède le « mauvais » (Guillaume arrache avec colère la ronce qui pousse sur la tombe de son père, hurle sur Xuan, rit en voyant Armand se jeter par la fenêtre). C'est que Mazuy, fascinée de longue date par ces êtres horribles de virilité que sont les héros de western, filme dans le même temps la masculinité convenable, admissible, et sa conséquence monstrueuse, en montrant du même coup que l'une ne va pas sans l'autre. C'était déjà ce que disaient, peut-être un peu malgré eux, les westerns d'Anthony Mann, de Budd Boetticher ou de Sam Peckinpah, auxquels Mazuy se réfère souvent. *Bowling Saturne* rejoue au fond ce cinéma, mais recentre le regard sur cette conclusion habituellement esquissée, sous-entendue, et refoulée : que le héros viril et le monstre assoiffé de violence sont, au fond, les mêmes.



Bowling Saturne, un film de Patricia Mazuy, avec Arieh Worthalter, Achille Reggiani, Leïla Muse, Y-Lan Lucas... Scénario : Yves Thomas, Patricia Mazuy / Image : Simon Beaufiles / Montage : Mathilde Muiyard / Musique : Wyatt E. Durée : 1h56. Sortie française le 26/10/2022.

LES CINÉASTES DE BONNE VOLONTÉ

SUR *REVOIR PARIS* D'ALICE WINOCOUR ET *NOVEMBRE* DE CÉDRIC JIMENEZ

écrit par [Pierre Jendrysiak](#)

Si quelques films, parfois très réussis, ont abordé les attentats terroristes de 2015, c'était jusqu'à présent de manière distanciée ou détournée. Près de sept ans après les événements, deux films, sortis à quelques semaines d'intervalles, en traitent directement : *Revoir Paris* de Alice Winocour et *Novembre* de Cédric Jimenez. Malgré leurs différences, ils ont quelque chose en commun : leur volonté, face à un sujet où se rejoignent des questions esthétiques, politiques et morales, de prendre un recul nécessaire, de sélectionner soigneusement ce que l'on peut montrer et ne pas montrer, en bref de bien faire les choses. Mais cette (bonne) volonté n'est, en fait, pas exactement la même : Alice Winocour veut *bien faire*, Cédric Jimenez veut *faire bien*. Est-ce suffisant ?

Novembre (2022), Cédric Jimenez



La principale différence entre les films est celle du point de vue. *Revoir Paris* est centré sur une survivante, Mia, ayant oublié la majorité des événements ; elle se souvient des premières secondes des attentats, de l'arrivée des terroristes, et puis c'est le trou noir, qui s'éclaircira petit à petit au fur et à mesure. Il faut cependant signaler que l'attentat qui a lieu, s'il ressemble en tout point à ceux qui ont touché « les terrasses » le 13 novembre 2015, n'est pas clairement identifié ; ce qui intéresse Alice Winocour est moins le récit véridique des événements que le trauma traversé par les victimes. Le point de vue de *Novembre* est tout autre : c'est celui de la police, factuel et linéaire. On y suit, jour après jour, les difficultés de la brigade qui traque les terroristes rescapés, jusqu'au siège de la planque d'Abdelhamid Abaaoud à Saint-Denis, le matin du 18 novembre. Malgré le carton initial, qui nous « rappelle » que le film est bel et bien une fiction, nous sommes ici dans un récit de reconstitution réaliste, qui se fonde sur les événements réels et cherche, d'une manière ou d'une autre, à les reconstituer. Pour prolonger ce jeu des différences, il faudrait faire la liste exhaustive de ce que l'on voit et l'on ne voit pas. Jimenez s'intéresse avant tout aux jours qui suivent les attentats et à la traque des terroristes survivants : des attaques, on ne verra donc que quelques fragments, et ils seront plutôt évoqués par des témoignages, des appels téléphoniques, des documents télévisuels ; souvent des documents réels donc, que nous connaissons et qui renforcent le cadre réaliste. Paradoxalement, *Revoir Paris*, qui ne donne ni dates, ni noms, ni lieux pour « authentifier » ces attentats, les montre bien plus directement, en montrant de manière continue l'arrivée des terroristes dans le café, les premiers tirs et les premières victimes. Enfin, les films diffèrent évidemment par leur mode de représentation : « art et essai » pour Winocour, polar et même film d'action pour Jimenez – approches esthétiques qui correspondent bien à leurs approches narratives, psychologique et introspective d'un côté, pseudo-documentaire de l'autre.

Ces codes de représentation « art et essai » qui saturent *Revoir Paris* ne sont cependant ni gratuits, ni vraiment désagréables : l'impression de maîtrise est pleine, certaine, et d'une certaine manière Alice Winocour semble chercher à être « à la hauteur » du sujet, et le résultat est en effet très abouti. On pourrait ainsi découper le film en petites rubriques technico-esthétiques : la musique surprenante d'Anna von Hausswolff, la très belle photographie nocturne, le scénario choral parfaitement écrit, et surtout la direction d'acteurs, Benoît Magimel en tête (sans doute commence-t-il à prendre l'habitude d'interpréter des hommes malades, en quête d'amour et un peu patauds). De beaux personnages interprétés par de beaux acteurs, dont les performances s'enchaînent comme des perles, multipliant ainsi les points de vue et ouvrant le récit psychologique de son personnage principal à d'autres trajectoires, d'autres angoisses, d'autres traumas (tout l'inverse de *Novembre*, où les policiers sont tous tournés dans la même direction et font un bloc uni). Et parfois une ne synthèse entre tous ces éléments s'opère : c'est le cas dans la scène très belle et très drôle où le personnage de Virginie Effira propose à celui de Benoît Magimel, devenu claustrophobe depuis l'attentat, de s'inviter dans une fête de mariage à laquelle ils ne sont pas invités ; ou encore, dans un tout autre style, celle où une survivante des attentats avoue que ce n'est pas Mia qu'elle a vu s'enfermer dans les toilettes sans laisser les autres entrer, mais elle-même. Et même les maladresses du film ne sont pas sans leurs idées fortes : tout le dernier axe, où Mia cherche à retrouver le jeune travailleur sans-papiers avec qui elle était lors de l'attaque, et qui semble parfois un peu forcé, tient à quelques mots et à un geste bien choisi, « tenir la main ».

Mais tout est peut-être « trop bien choisi », justement, et le charme (qui semble opérer : plus de 500 000 spectateurs en salle) repose sur sa manière d'être aussi « bien fait » qu'il cherche à « bien faire », à assouplir les conflits et les violences pour aller vers un calme plat, un moment d'extase, Paris devenu fête ; c'est trop beau, trop bien écrit, trop bien éclairé, trop bien mis en musique. Même ce qui semble apporter du conflit, c'est à dire, pour le dire clairement, l'irruption de la politique, est ramené à un dialogue d'égal à égal où les différences s'effacent : quand Mia retrouve ce travailleur sans-papiers, précaire et sans domicile, c'est pour une balade parisienne, une discussion revigorante. *Revoir Paris* cherche à refermer la plaie ouverte des attentats et à en tirer une fiction, comme on dit, « réparatrice » ; peut-être aurait-il gagné à être plus dur, plus cruel, et à proposer une fiction plus « transformatrice ». Difficile de ne pas penser au film d'Alain Guiraudie, *Viens je t'emmène*, qui avait provincialisé les attentats pour mieux les analyser, parvenant ainsi à décomposer une certaine vision de la France pour en créer une nouvelle, anar et rebelle.

Revoir Paris (2022), Alice Winocour



Pour Cédric Jimenez aussi, il s'agit de *réussir* son film, ce qui, dans le cadre d'un polar, a une toute autre signification. *Novembre* est bien un film bien fait, « bien foutu », qui tient sa ligne jusqu'au bout – du travail de « professionnel », comme on lit dans *Le Figaro*, évidemment très client de Jimenez. Et en effet, il faut reconnaître qu'il est difficile de ne pas se laisser prendre dans le rythme et la tension du film, d'autant plus que, contrairement à *Bac Nord*, le film n'est pas *immédiatement* critiquable comme un outil réactionnaire servant comme image de « l'ensauvagement » de quelconques quartiers populaires (il y a même, comme une preuve de bonne conduite, un personnage de méchant nazi). Bien sûr, le diable se cache dans les détails, et une analyse plus détaillée

du film montrerait aisément que ce qui se dégage de cette ambiance virile et policière n'est pas sans relents droitiers – mais, et c'est précisément ce qui donne au film sa tenue, ces relents ne sont ni plus ni moins forts que ceux des films américains qu'il imite. Car *Novembre* contient la même contradiction que *Bac Nord* : celle d'être un film au sujet profondément français, presque franchouillard, et qui pourtant imite à la moindre occasion le cinéma criminel américain, avec ses clichés, ses flics qui prennent des médicaments pour tenir, ses conflits entre les différentes instances du pouvoir dans la *control room*, ses feuillets disposés à même le sol afin de chercher la solution de l'enquête qui piétine (c'est pour cette raison que, malgré la rancœur bien française de *Novembre*, *Revoir Paris* est un film bien plus ancré dans ce que l'on appelle « le cinéma français »).

Et si l'on pense au cinéma américain en général, c'est un film en particulier qui nous vient à l'esprit : ***Zero Dark Thirty*** de Kathryn Bigelow. C'est bien sûr la concordance de sujets qui évoque le film de 2012, consacré à la traque et la mort d'Oussama Ben Laden, mais aussi certains détails : les scènes de poursuite à travers le traçage d'un téléphone portable, la violence des interrogatoires, mais aussi, plus surprenant, la maladresse des forces de l'ordre, qui culmine dans l'assaut final, où les policiers ne parviennent pas à forcer la porte de l'appartement où se cachent les derniers terroristes, et vident leurs chargeurs sur les murs dans une confusion générale. Mais le film de Jimenez est comme la version miniaturisée du film de Bigelow : moins étendu dans le temps (cinq jours et 1h40), dans l'espace (presque uniquement Paris et sa banlieue, malgré quelques escapades en Grèce, en Belgique et au Maroc), et bien entendu, production française oblige, moins dispendieux en terme de budget. Et donc, tout ce qui était sidérant et ambigu dans *Zero Dark Thirty* est ici univoque, sans aspérités ; les scènes de torture interminables ne sont que quelques claques et quelques cris, la maladresse des policiers se résume à quelques mauvais gestes, et les larmes d'Anaïs Demoustier ne sont que celles de son personnage, alors que celles de Jessica Chastain semblaient contenir toute la position intenable de Bigelow, perdue quelque part entre sa fiction et les « faits réels » sur lesquels elle se basait. C'était d'ailleurs l'ambiguïté la plus passionnante de *Zero Dark Thirty* : d'être basé sur des événements encore récents autour desquels il fallait composer, inventer, et chercher une impossible « neutralité ». Nulle neutralité, même manquée, dans *Novembre* : Jimenez prend non seulement le point de vue de la police, mais assume pleinement de montrer un point de vue *policier*, avec tous les biais qu'il contient. C'est, après tout, sa spécialité, comme il le prouve film après film.

Novembre (2022), Cédric Jimenez



Faire une fiction avec ces événements réels, détricoter une tragédie pour fabriquer un déguisement à faire porter à des comédiens et enregistrer par des techniciens, c'est pourtant bien le problème essentiel des deux films ; et des personnes réelles se sont, dans les deux cas, mêlées au processus, qu'il s'agisse du frère d'Alice Winocour dans le premier cas (qui était au Bataclan le 13 novembre 2015), ou de la femme ayant inspiré le personnage de Lyna Khoudri dans le second (un carton au générique nous apprend que le voile islamique que son personnage porte est une création fictionnelle – inutile de se pencher les possibles significations de cet ajout fictif, très parlant vis à vis de l'imaginaire invoqué dans *Novembre*). Car ces films ne donnent pas à voir n'importe quel événement, mais un acte de violence inouïe, qui, une fois représenté, peut servir à la propagande de ceux qui l'ont commis (on a souvent remarqué que la propagande de l'État Islamique s'inspirait de l'imaginaire du cinéma américain) comme de ceux qui en profitent en asseyant leurs désirs de surveillance généralisée (c'était d'ailleurs un reproche fait à *Zero Dark Thirty* : de légitimer l'usage de la torture).

Face à cette question, on pourrait citer encore et toujours le texte de Jacques Rivette, « De l'abjection », bien qu'il faille le manipuler avec précaution et ne pas l'invoquer à tort et à travers (il a trop souvent servi de garde-fou puriste, de petit manuel de non-représentation). Une phrase, en particulier – pas la plus citée – nous semble importante : « C'est que les uns ne se posent que des problèmes formels, et que les autres les résolvent à l'avance en n'en posant aucun. » *Revoir Paris* et *Novembre*, malgré leurs différences, ont cela en commun : leurs problèmes sont bel et bien formels, une certaine pudeur dans un cas, une efficacité de film de genre dans l'autre. Les deux films, par leur excellence technique même, poussent à bout une contradiction qui ne les quitte jamais, celle d'être des films de cinéma, de fiction, avec des acteurs et des actrices, des techniciens et des techniciennes, un scénario, un plan de travail et des dialogues, aboutissant à la représentation soignée de quelque chose que personne n'oserait parler (« Il est des choses qui ne doivent être abordées que dans la crainte et le tremblement », écrit Rivette) – et si l'on a peur des mots, comment peut-on imaginer en faire des images, par nature équivoques, pleines, ambiguës ? Face à nos souvenirs de ces événements, difficile de ne pas considérer chaque détail de ces films comme des clichés, ceux de la vie bourgeoise et apaisée dans *Revoir Paris*, ceux d'un américanisme viril plaqué sur la France dans *Novembre*. Que ces clichés correspondent ou non à une quelconque « réalité » est sans importance, car c'est de représentation, de « style » qu'il s'agit – décontextualisé et apaisé dans un cas, pseudo-factuel dans l'autre. Que le film soit bien fait ou que les cinéastes aient voulu bien faire n'est pas la question. La question est : fallait-il *faire* ces films ?

Il faudrait cependant immédiatement faire un pas en arrière, et ne pas donner à ces films une importance qu'ils n'ont pas. Ils sont tous les deux, au fond, un peu insignifiants, et se détournent vite de la représentation des attentats eux-mêmes. C'est au fond un problème de degré plutôt que de nature ; il doit être possible de faire quelque chose, cinématographiquement (c'est à dire esthétiquement et politiquement), de ces attentats. Que dire alors des dispositifs choisis par chacun des films ? L'insignifiance de *Novembre* est redoublée par sa facture de série B : c'est un film automatique et inévitable, pas plus réactionnaire que la France de 2022, peut-être même moins. C'est un numéro de cirque violent et crasseux, souvent ridicule, un peu puéril, plutôt assumé mais aussitôt oublié – fondamentalement idiot en tout cas, c'est certain. Quant à *Revoir Paris* et ses velléités artistiques, il pose un autre problème, et court un autre risque : « c'est l'autre pornographie – celle, 'artistique', de

Kapo, [...] qui toujours me révolterait », écrivait Daney quand il commentait à son tour l'article de Rivette. C'est pour cela que la beauté du film, qui n'est pas sans charme et que nous pourrions admirer, nous gêne : car la France post-attentats, marquée par une xénophobie décomplexée et un virage particulièrement droitier du pouvoir, nous en semble fort éloignée ; on a parfois l'impression que *Revoir Paris* ressoude un peu trop vite cette France fracturée, et que le vernis qu'il pose par-dessus est prêt à se fissurer. Il faudrait peut-être, pour faire un grand film sur les attentats de 2015, y mettre moins de bonne volonté... et plus de mauvaise foi ?

■ *Revoir Paris* (2022), Alice Winocour



Novembre, un film de Cédric Jimenez, avec Jean Dujardin, Anaïs Demoustier, Sandrine Kiberlain, Jérémie Renier, Lyna Khoudri... Scénario : Olivier Demangel / Image : Nicolas Loir / Musique : Guillaume Roussel. 100 minutes. Sortie le 05 octobre 2022.

Revoir Paris, un film d'Alice Winocour, avec Virginie Effira, Benoît Magimel, Grégoire Colin... Scénario : Alice Winocour, Jean-Stéphane Bron, Marcia Romano / Image : Stéphane Fontaine / Montage : Julien Lacheray / Musique : Anna von Hausswolff. 105 minutes. Sortie le 7 septembre 2022



RITA BURKOVSKA

ON NE JOUE PLUS

propos recueillis et traduits par **Mathieu Lericq**

Jouer sous les feux des sunlights tout en satisfaisant aux exigences du microphone, c'est là une performance de premier ordre. S'en acquitter, c'est pour l'acteur garder toute son humanité devant les appareils enregistreurs.

Walter Benjamin

↑
Les images illustrant cet entretien
proviennent de **Butterfly Vision**
(2022) de Maksym Nakonechnyi

Présenté à Un certain regard au Festival de Cannes en mai 2022, *Butterfly Vision* est un film bouleversant, dont la guerre du Donbass, débutée en Ukraine en 2014, tient lieu du contexte narratif à la fois proche et lointain. Cette œuvre tente plus précisément de mesurer l'ampleur des effets de la guerre sur une jeune soldate qui a été retenue en captivité et a subi les pires atrocités. Maksym Nakonechnyi, qui signe ici son premier long métrage, se refuse à la fresque grandiloquente pour se pencher, à travers un portrait évanescent, sur le possible rétablissement de cet être meurtri, sa potentielle ré-intégration dans la vie sociale (et éventuellement militaire). Partant d'un présent inextricable, où se pressent les souvenirs (du pire), le cinéaste investit le genre du réalisme magique très en vogue depuis les années 1980 dans le cinéma mondial, et en particulier en Europe centrale et orientale (Emir Kusturica, Alexandre Sokourov, Wojciech Marczewski, Kornél Mundruczó). Dans le cas de *Butterfly Vision*, on pourrait même parler de réalisme cauchemardesque tant le film est hanté par un imaginaire de violences, à la limite de l'exprimable. Maksym Nakonechnyi inaugure au fond un cinéma en prise avec les plus dures réalités géopolitiques, mais surtout en butte avec les conséquences psychosomatiques d'événements traumatiques. Une vision complexe sur

les effets effroyables d'une guerre innommable, matinée de virtualité et aux confins de l'humain. Un appel à la liberté, adressée aux papillons noirs qui peuplent nos esprits, encore davantage depuis le 24 février 2022 ?

Nous avons rencontré l'actrice principale du film, Rita Burkovska, à la suite de sa venue dans le cadre de la précieuse rétrospective *Slava Ukraïni !* organisée à la Cinémathèque française du 2 au 4 septembre derniers. L'occasion de revenir sur la longue préparation du rôle, élaborée sur le terrain de la guerre lui-même, au contact d'une réalité moins à interpréter qu'à sentir, comprendre et absorber. Situation un peu paradoxale pour une actrice, puisqu'il s'est agi d'éviter de jouer pour mieux laisser émerger une manière d'être au monde, rendant compte avec subtilité d'un état-limite, d'une lutte intime inavouable.



Débordements : *Butterfly Vision* est le deuxième long-métrage dans lequel vous jouez le rôle principal, n'est-ce pas ?

Rita Burkovska : En effet, il s'agit du deuxième film auquel je participe. Avant cela, j'avais joué l'un des rôles principaux dans *Parthenon* du lithuanien Mantas Kvedaravičius (2019). Ce dernier est par ailleurs le réalisateur de *Mariupolis* (2016) et *Mariupolis 2* (2022), deux films programmés à la Cinémathèque française dans le cadre de la rétrospective *Slava Ukraïni !*.

D : Devenir actrice, est-ce un rêve que vous nourrissez depuis longtemps ?

R. B. : C'est plutôt une nature. Être actrice exige une prédisposition, cela prend racine dans la manière qu'on a de communiquer avec le monde, avec les gens ou avec le paysage. Cela n'a jamais été un rêve pour moi. Je n'ai jamais désiré travailler à Hollywood ou être une grande star. C'est plutôt mon tempérament qui me permet de travailler en tant

qu'actrice, une certaine façon de me raccorder au monde. Pour le dire simplement : être actrice ne consiste pas à jouer un rôle. Il s'agit plutôt de nourrir une « sensibilité naturelle ». Cela concerne les gens qui remarquent les éléments environnants, qui captent les états émotionnels des personnes qui les entourent. Je parlerais donc de « nature ».

D : Vos débuts se sont faits sur scène ou bien avez-vous directement travaillé au cinéma ?

R. B. : J'ai d'abord étudié à Kyiv, à l'Université nationale de théâtre, de cinéma et de télévision Karpenko-Kary. J'ai beaucoup joué au théâtre. Mais j'ai toujours pensé que je serai plus à l'aise au cinéma. Je pense que ces deux métiers n'ont rien à voir l'un avec l'autre.

D : D'où vient cette préférence du cinéma par rapport au théâtre ?

R. B. : Le cinéma offre l'occasion exceptionnelle de se trouver dans des situations très différentes. Il est nécessaire de faire des recherches pour chaque rôle. Pour *Butterfly Vision*, j'ai rencontré plusieurs prisonniers de guerre, des soldats et des anciens combattants. J'ai même été sur la ligne de front. Vous imaginez ? Pour le film *Parthenon*, on a aussi effectué des recherches. On a visité plusieurs pays. On a vécu des situations bizarres, voire même dangereuses. Selon moi, le travail de cinéma est plus flexible. J'aime être devant la caméra. C'est un moment extraordinaire lorsque tu dois être toi-même. Tu peux agir comme dans la vie quotidienne. Tu peux boire, manger, marcher, respirer. Le cinéma, c'est un laboratoire de détails. Il est très difficile de respirer devant une caméra et devant toute l'équipe. Mais il faut transmettre de la vie, je dirais. J'adore ce défi. Le théâtre, c'est autre chose : on y croise des comédiens âgés, orgueilleux. C'est ennuyeux. Il faut tout imaginer et transmettre cet imagination au spectateur. Je respecte le théâtre, les comédiens et leur métier. Le théâtre requiert bien plus d'imagination pour sentir le personnage. C'est courageux de rester entouré d'une même équipe pendant si longtemps, parfois sa vie entière. Personnellement, je n'y arriverais pas.

D : Vous avez évoqué le fait que l'activité cinématographique engageait parfois une forme de danger. Aimez-vous le fait que le cinéma comporte des risques ?

R. B. : Oui. J'aime les différents degrés de risque qu'implique un rôle. Parfois, on prend de vrais risques. Dans les séquences de nudité, on se met aussi en danger. S'offrir entièrement est une forme de danger. Explorer des situations sensibles et « politiques », comme la guerre, c'est évidemment dangereux. C'est un défi de discuter avec des prisonniers de guerre, ils ont vécu des choses terribles. C'est un défi que j'aime relever. Paradoxalement, je n'apprécie pas les situations de danger, je ne suis pas une fille courageuse.

D : Pensez-vous que Mantas Kvedaravičius et Maksym Nakonechnyi vous ont choisie précisément parce que vous aimez ce type de défis ?

R. B. : Oui. Ce que j'aime au cinéma, c'est qu'on peut rencontrer des personnes avec lesquelles on partage une sensibilité à l'égard du monde extérieur. Il y a une solidarité presque aussi forte qu'entre frères et sœurs. Mantas Kvedaravičius m'a dit qu'il m'avait choisi parce qu'il avait le sentiment que je ne serais pas complaisante avec lui. Il a senti une honnêteté, on peut dire. Maksym, lui, m'a dit que je pouvais jouer le rôle de Lilia à ma manière, d'une façon unique. Quand on parle de syndrome post-traumatique, on doit combattre de nombreux clichés. Il en est de même avec les anciens combattants, et avec les soldats. Pour lui, c'était très important de confier le rôle à quelqu'un de singulier. L'interprétation

devait être unique. Il voulait que j'interprète les choses à ma manière, que j'avance avec mes opinions, que je sois mue par mon énergie propre. Avec la plupart des acteur·ices, c'est très compliqué. La plupart d'entre eux ou elles souhaitent suivre un chemin déjà tracé, simple.

D : Dans le cadre de la production de *Butterfly Vision*, le réalisateur Maksym Nakonechnyi a-t-il pensé à vous dès le début, ou bien a-t-il organisé un casting ?

R. B. : Je ne suis pas si connue ! (*Rires.*) Un casting a été organisé. Cinq actrices avaient été pré-sélectionnées. On nous a demandé de venir ensemble. On nous a demandé de parler de la guerre. Il fallait parler de ce qu'on ressentait par rapport à la guerre. La plupart des actrices ont répondu qu'elles ne se sentaient pas concernées, que la guerre était une mauvaise chose, et ainsi de suite. J'ai été la seule à dire : « Vous savez quoi ? Je comprends la guerre. Il s'agit d'un sujet complexe. La guerre n'est pas seulement une mauvaise chose. » J'ai dit la vérité, tout simplement. J'ai toujours été intéressée par la nature des guerriers et des défenseurs. Je suis intriguée par ceux et celles qui manipulent des armes, qui servent une cause. Le fait de servir, d'être entre la vie et la mort, a toujours été intrigant pour moi. Je respecte beaucoup les gens qui s'engagent comme volontaires.

D : Comment expliquez-vous le rapport singulier, ou pour tout dire rare chez les acteur·ices, que vous entretenez à la guerre ?

R. B. : C'est aussi ma nature. Il y a des gens qui aiment grandir au milieu des fleurs... J'aime aussi les fleurs, ceci dit. Je ne suis pas quelqu'un de naïf. Pas du tout. Je comprends le moment historique que nous traversons. J'ai vécu à Moscou avant le début de la première guerre, autour de 2013. Juste avant les événements de Maïdan. Mon identité posait problème en Russie. Lorsqu'on vit entouré de Russes, on peut s'identifier comme Ukrainiens. Et je n'ai jamais renoncé à le faire. Je n'avais que des amis proches à Moscou. Mais, dans le théâtre où je travaillais, pendant une fête organisée après la première d'une pièce, mes collègues russes m'ont dit : « Tu sais quoi, la Crimée n'est pas un territoire ukrainien. Lviv, ce n'est pas l'Ukraine... » Ils ont initié une conversation très agressive. Moi, j'avais besoin de ce job. J'avais toujours rêvé de travailler dans ce théâtre. J'ai compris qu'il fallait être forte, et avoir de la dignité. Et j'ai dit : « Non, les gars, je vais vous expliquer en quoi la Crimée est ukrainienne, etc. » Je n'ai pas été agressive mais droite dans ma compréhension des choses. Mes collègues m'ont dit : « Mais tu es si agressive. Les Ukrainiens sont toujours des gens agressifs. » Et j'ai répondu : « Oui, si vous voulez séparer mon être de ma nation, je deviens agressive. Ne faites pas cela, s'il vous plaît. » J'ai reconnu à ce moment-là que j'étais ukrainienne. J'ai compris qu'il fallait que je défende ma culture. Que je me défende. D'autant qu'ils ont commencé à employer des insultes qu'ont les Russes pour désigner les Ukrainiens.

D : Cette expérience moscovite semble avoir été un moment clef dans votre appréhension de la situation concernant les rapports entre l'Ukraine et la Russie.

R. B. : Ce n'était pas vraiment une surprise pour moi, ceci dit. Mais cela a été important dans la manière dont je me suis identifiée à la nation ukrainienne. J'ai commencé à me demander comment je devais composer avec mon peuple, ma langue, mon identité. Je vivais à Moscou chez une partie de ma famille, avec mon petit-ami. Il venait de Louhansk (Луганськ), à l'Est de l'Ukraine. Des gens appellent cette région le « Donbass », mais je n'aime pas ce nom. Mon petit-ami de l'époque était

pro-Russe. Dès que j'ai compris cela, j'ai senti que je n'étais pas à ma place. Si j'ai des enfants un jour, j'adorerais qu'ils sachent parler ukrainien. Parfois, on est dans le confort, on dispose de conditions favorables, mais on ressent aussi quelque part une appartenance à notre pays, à notre nation, à notre territoire, à notre culture. C'est une chose très sensible.



D : Dans quelle mesure cette expérience et cette connaissance acquises ont-elles servi la préparation du film *Butterfly Vision* ? Comment vous êtes-vous glissée dans le personnage de Lilia ?

R. B. : C'est d'abord passé par la perte de poids. Ma coach était une ancienne combattante, c'est aussi une militante LGBT. Elle m'a entraîné pendant quatre mois. Puis, j'ai repris du poids pour jouer la période de la grossesse. J'ai dû prendre neuf kilos. Ce n'est pas énorme, mais c'était violent pour moi. La préparation du film a consisté à écouter beaucoup de gens, à communiquer avec l'énergie des personnes qui avaient vraiment vécues sur le terrain de la guerre. On a rencontré une femme, par exemple, qui a été en captivité à *Izoliatsia* (Ізоляція), une prison située à Donetsk (Донецьк). C'est là que les pro-Russes torturent les gens, en utilisant la gégène par exemple. Ils utilisent la violence physique. Le viol y est commun. C'est un lieu connu pour de mauvaises raisons. C'est insensé qu'en Europe au XXI^e siècle, de tels lieux existent. J'ai longuement écouté les personnes qui y ont été en captivité. Ils ont cette énergie malade, une âme brisée. C'était très important pour le personnage que je capte cette énergie. J'ai aussi lu aussi de la littérature scientifique sur les syndromes post-traumatiques, par exemple le livre de Cathy Caruth intitulé *Listening to Trauma : Conversations with Leaders in the Theory and Treatment of Catastrophic Experience* (publié en 2014). Malgré la dureté de la lecture, c'était très important. Et puis, on est allés avec le réalisateur sur le front. On a rendu visite aux soldats. Je me souviens de la vétusté de leurs conditions de vie. Je me souviens de leurs mains.

D : Au-delà du travail personnel que vous avez engagé, pourriez-vous évoquer le moment où vous avez rencontré les autres acteurs et actrices du film ?

R. B. : Au début, l'équipe était minuscule : Maksym le réalisateur, la directrice de casting et moi. Pendant trois ou quatre mois, on a travaillé tous les trois. On a organisé ensuite un casting pour les rôles secondaires. Pour le rôle de Tokha (le compagnon de Lilia dans le film), on avait trouvé cinq ou six acteurs potentiels. On a aussi organisé un casting pour le rôle de la mère de Lilia. Maksym et moi aimions tellement parler de politique que les castings devenaient des espaces de discussions très vivants ! (*Rires.*) Maksym tenait à discuter avec les acteurs et les actrices, à connaître leurs opinions sur la guerre.

D : On trouve au générique du film Natalia Vorobjyt, qui est une metteuse en scène très connue en Ukraine, mais aussi en France désormais.

R. B. : Elle est aussi réalisatrice. Son film *Bad Roads* (2020) a été sélectionné à Venise. Elle prépare son deuxième long métrage. C'est formidable de travailler avec elle. Elle propose souvent d'apporter des changements dans les dialogues. Elle a une connaissance large de la guerre et des enjeux politiques, mais aussi des enjeux artistiques.



D : C'est un film très féminin. Diriez-vous que la perspective que le cinéaste a choisi peut-être même qualifiée de féministe ?

R. B. : Maksym développe une approche plutôt féministe, oui. Les femmes sont très actives dans la société ukrainienne. Mais parfois les femmes sont plus sexistes que les hommes. Seules les jeunes générations se disent « féministes ».

D : Le film relate une situation psychologique très dure, celle d'une femme ayant vécu la captivité et qui tente de s'en sortir après avoir été victime d'atrocités. Le traitement visuel du film jongle entre une dimension réaliste et une dimension onirique, voire surréaliste. On a parfois l'impression que le film suit la structure d'un cauchemar. Était-ce facile de jouer sur ce fil, conjuguant ces deux tonalités ?

R. B. : On a fait de nombreuses répétitions afin de combiner ces deux dimensions. On a dû travailler pour aborder notre meilleure façon d'atteindre la dimension onirique, en particulier. On devait statuer sur la nécessité ou non d'ajouter une dose d'émotion ou bien au contraire de rester à un niveau plus neutre. Il s'est agi de trouver une ligne inconsciente. Dans nos vies quotidiennes, cette ligne existe aussi. On fait des choses illogiques parfois, portés par quelque chose d'inconscient. L'enjeu de l'avortement a à voir avec l'inconscient du personnage. Le film ne traite pas des raisons religieuses qui auraient pu pousser Lilia à ne pas avorter. Il s'agit plutôt d'une interrogation sur l'inconscient. C'était très délicat d'évoquer le sujet de l'avortement.

D : L'inconscient du film semble jaillir à travers des images, des métaphores. Il y a ce rêve que Lilia fait durant lequel son corps est comme un champ de bataille. Elle est littéralement « éventrée ». C'est pourtant à cet endroit précis qu'un individu se forme. A-t-il été violent de travailler avec cet inconscient traumatique ?

R. B. : Dans la vie, on a parfois des émotions positives, et parfois des émotions négatives. Parfois on est très proches de ces émotions contradictoires. On peut les entendre. Certaines émotions nous guident, même. Mais cela ne concerne pas seulement le fait de donner naissance. Il s'agit de ce sentiment de se sentir au mauvais endroit. Quelquefois, on ne sait plus quelle est exactement notre place. Lilia rencontre ce problème. Elle ne sait pas où elle veut être. Elle cherche sa place. Elle veut servir comme soldate et pourtant elle est enceinte. Et puis, pour mieux saisir l'inconscient du personnage, Maksym m'a demandé d'écrire le journal de captivité de Lilia. Et je l'ai fait.



D : Dans le film, Lilia est un personnage pris en charge par d'autres personnages. On s'occupe d'elle. Est-ce que cela a été facile de jouer un personnage si passif ?

R. B. : Le film repose sur l'idée de rompre avec certaines attentes, le cliché par exemple selon lequel « tu dois faire quelque chose ». On peut comprendre que vivre une situation terrible implique de reconnaître avoir des problèmes, avoir des séquelles ou non. C'est une situation très humaine que de ne pas prétendre être super fort, puissant. Par moments, on se trouve dans une situation d'observation. C'est une question de sagesse, en fait. En rencontrant les personnes qui étaient au front, j'ai vu qu'ils étaient pour la plupart très « calmes ». Ce n'étaient pas des personnes actives. On apprend sur le front à être attentif, calme, confiant. Les sons doivent être identifiés. Lilia s'est habituée à la violence en tant que soldate. Et la captivité lui a fait vivre des choses très fortes. Quand la mère de Lilia lui demande : « Veux-tu de la soupe ? », c'est comme si les rôles s'étaient inversés. La mère est comme un enfant, et Lilia est beaucoup plus mature. Les deux personnages ne peuvent pas dialoguer vraiment. Lilia ne peut pas parler de ce qu'elle a vécu à sa mère. La guerre est une expérience qui change profondément quelqu'un. Il y a un décalage. C'est pour cette raison qu'elle est calme, et non pas active. Mais je ne dirais qu'elle est passive, en fait. Elle tente de savoir ce qu'elle a à faire pour le futur.

D : Le calme que vous mentionnez, était-il facile de le formuler à travers votre jeu ?

R. B. : C'est naturel pour moi. Au cinéma, il est très difficile de jouer ce que l'on ne connaît pas. Il est impossible de s'opposer à sa propre nature. Ce calme, je l'ai remarqué chez les soldats et c'était naturel pour moi de le jouer. Je connais ces sentiments. La recherche avant le tournage permet d'explorer ces sentiments, de constater le fonctionnement de la réalité sur le terrain. Il ne s'agit pas d'imaginer. Mais il y a autre chose. Le producteur du film, étonné, a demandé à Maksym pourquoi Lilia est si heureuse, surtout au moment de l'échange des prisonniers. Mais, ayant vu des documentaires sur ce type d'échanges, il y a des personnes pleines de dignité tentant de garder la face. J'ai décidé d'incarner les choses comme ça. J'aurais suivi un cliché si j'avais incarné la femme déprimée...

D : Étiez-vous à chaque moment en accord avec le personnage ? Y'a-t-il eu des moments où vous vous sentiez en opposition à Lilia ?

R. B. : Le tournage d'un film, c'est pénible. C'est très douloureux. Qu'il soit physique ou émotionnel, le processus devient à un certain moment une espèce de souffrance. Jouer ce rôle était difficile. On veut être « vrais », mais parfois il est compliqué de trouver cette vérité sur le plateau. Il faut se forcer. Je ne peux pas dire que je me sens différente de Lilia. Mais comme actrice, je dois me battre avec cette obligation, cette contrainte de produire quelque chose, cette nécessité d'être d'un coup enthousiaste, honnête, pendant quinze prises. Le filmage implique une force. Mais je sais qu'au final ce qui compte, ce n'est pas l'avis des journalistes ou des critiques mais la manière dont les anciens combattants perçoivent la vérité de mon interprétation.

D : L'action du film se déroule en 2017. Est-ce que *Butterfly Vision* permet selon vous de mieux saisir les enjeux de la guerre commencée en 2014 dans le Donbass, et qui a pris une autre dimension depuis l'invasion à grande échelle de l'Ukraine par la Russie depuis février 2022 ?

R. B. : L'action du film concerne la guerre débutée en 2014. Il était très important pour Maksym que le film évoque cette guerre. Il était très important d'en savoir beaucoup sur cette guerre, avant même l'invasion de février 2022. C'est encore davantage le cas aujourd'hui. La guerre à grande échelle n'a rien d'une surprise pour nous. Ceci dit, le cinéma n'a pas à voir avec les informations, avec la production de connaissances. On peut prendre conscience que le problème existait avant 2022 en voyant le film, bien entendu. En Europe, mais aussi en Ukraine, de nombreuses personnes ne veulent pas se réveiller. Ils ne veulent pas quitter leur confort. Je ne crois pas que le cinéma puisse changer quoi que ce soit, en vérité. Mais il peut pousser les spectateurs à s'intéresser un peu plus à la situation. Ce film parle de la responsabilité et du courage.



D : La guerre est très intense désormais. Vous vivez à Kyiv. Comment voyez-vous le futur ?

R. B. : J'ai reçu des propositions pour jouer dans d'autres longs métrages. On tourne à Kyiv en ce moment. Vous imaginez ! Mais je suis une citoyenne, désormais. Je ne suis pas actrice. Je suis un être humain. Je serai peut-être soldate. Pour nourrir les rôles au cinéma, on a besoin de vivre des expériences. Avoir un joli visage compte bien sûr, mais l'énergie et le langage du corps comptent encore plus. Je suis pour le moment une Ukrainienne. En tant que peuple, nous devons nous battre ensemble dans nos champs d'action respectifs. À Paris, pendant la rétrospective *Slava Ukraïni !*, je me suis un peu battue. Parler aux spectateurs français est important. Et puis j'envoie régulièrement de l'argent à l'armée. J'aide parfois des journalistes qui viennent faire des reportages. J'attendrai pour poursuivre ma carrière. Je ne vois aucun problème là-dedans.

■

Butterfly Vision, un film de Maksym Nakonechnyi avec Rita Burkovska, Lyubomyr Valivots, Myroslava Vytrykhoska-Makar... Scénario : Maksym Nakonechnyi, Iryna Tsilyk / Montage : Alina Gorlova, Ivor Ivezic, Maksym Nakonechnyi / Musique : Dzian Baban. Sortie française le 12 octobre 2022.

GILLES PERRET (2022)

BANDE ORGANISÉE

propos recueillis par [Florent Le Demazel](#) et [Romain Lefebvre](#)

Il y a dix ans, à l'occasion de la sortie de *De mémoires d'ouvriers*, nous rencontrons Gilles Perret pour faire le point sur son œuvre documentaire, qui se caractérisait déjà par sa cohérence militante et son ancrage régional. D'autres discussions ont suivi, dont l'une consécutive à sa collaboration avec François Ruffin. Avec le député Insoumis, le documentariste marquait une inflexion sensible : d'une filmographie largement consacrée à l'héritage et à la transmission des combats du passé (la Résistance, le CNR, la Sécu, la culture ouvrière), Perret tournait sa caméra sur les colères du présent. La collaboration débouchait sur deux films singuliers et importants. Le duo se rendait sur les ronds-points, dans les hôpitaux ou chez les gens, pour faire entendre une parole inaudible et composer un regard précieux et original, sur le mouvement des Gilets jaunes puis sur les métiers du soin. Dans le même temps, les deux films, portés par un idéal d'agit-prop, prenaient place dans une stratégie politique plus large, réinvestissant la salle de cinéma comme agora, comme lieu d'échanges et de débats.

Reprise en main était donc l'occasion de reprendre des nouvelles de Gilles Perret, et de poursuivre la réflexion sur la visibilité des classes laborieuses, la fonction des images dans l'opposition entre capital et travail ou la compréhension des mécanismes de la finance internationale. D'autant que le film dialogue ainsi avec les moments précédents de l'œuvre de Perret : situé dans la Vallée de l'Arve et l'industrie du décolletage, comme *Ma Mondialisation*, on y suit des personnages de classes moyennes, a priori éloignés de tout engagement politique, qui vont se découvrir une dignité insoupçonnée en menant un combat épique pour sauver (et par là-même s'approprier) leur entreprise. L'entretien était donc aussi l'occasion d'interroger les différences d'écriture, de mise en scène ou de production qu'implique un tel passage à la fiction, marqué par une ambition assez atypique dans le paysage français : une comédie populaire et politique dans le monde du travail.



Débordements : L'une des réussites du film tient dans la manière dont les personnages sont écrits. Les rapports de production y contaminent tous les autres rapports sociaux. Le travail infuse dans toutes les sphères de la société : l'amitié, la famille, les loisirs. C'est une réalité finalement assez rare dans le cinéma de fiction. Cette préoccupation était-elle présente dès le début ? Comment avez-vous mené ce travail d'écriture ?

Gilles Perret : Le film est co-écrit avec ma compagne, Marion Richoux, qui produisait *De mémoires d'ouvriers* (2011). Et ce que vous avez vu dans le film, c'est ma vie. Mes parents travaillaient dans ces usines de décolletage quand ils étaient jeunes ; moi, j'y ai travaillé (à l'origine j'ai un diplôme d'ingénieur), et notamment dans l'usine où on a filmé, où j'ai installé des machines automatiques au début de ma carrière professionnelle, avant de bifurquer. Cette vallée je la connais bien : j'étais au lycée là-bas, j'ai grimpé sur la falaise, bu des coups dans les bistros... Le film a été écrit à partir de toutes ces expériences, avec la ferme volonté d'être le plus réaliste possible. On a essayé de travailler ces ambiances de famille, de copains, pour que cela sonne juste. Et la réalité de cette vallée, c'est que le monde du travail est très présent : on est dans une région où la « valeur travail » est fondamentale, où on est beaucoup jugé par rapport à ça. Et cette industrie du décolletage, qui est relativement méconnue, fait vivre énormément de monde. Cette activité rythme la vie de la vallée, et comme on passe quand même un tiers de notre vie au boulot, tout le monde ou presque là-bas a un lien avec le décolletage. Donc c'est très imprégné dans les discussions, dans les façons d'être, et aussi dans quelque chose qui est moins présent ailleurs : des classes sociales qui se mélangent. Quand tu vas boire une bière le jeudi ou le vendredi soir au Bobby Bar – le bistrot du film –, tu croises des gens qui sortent du boulot en habit de travail comme des commerciaux ou des patrons de petites boîtes, parce qu'il y a beaucoup de PME. Nous, au lycée, on se mélangeait entre fils d'ouvriers, fils de patrons – ou filles, mais on était plutôt des garçons. Donc on a essayé de montrer ça : cette vallée où tout le monde se connaît, où tout le monde sait qui est qui, sans forcément se côtoyer. Et puis il y a une autre dimension : la montagne, qui est très présente dans l'état d'esprit des gens.

↑
Les images illustrant cet entretien
proviennent de *Reprise en main*
(2022) de Gilles Perret

Quant à la relative absence du travail dans la fiction cinématographique, je suis le premier à la déplorer. Le monde du travail a déserté les écrans, pour deux raisons selon moi : premièrement, et ça c'est plutôt à mettre au crédit d'autres cinéastes, c'est que le monde du travail est difficile à filmer – pour des raisons de sécurité, de confidentialité, de communication... Rentrer dans une boîte aujourd'hui est devenu très compliqué. Et deuxièmement, le monde du cinéma n'a pas d'intérêt pour la question, par méconnaissance et par origine sociale. À la limite, on aime bien aller filmer le monde du travail parce que ça fait un beau décor, mais justement ça reste du décor, ça ne vit pas. Moi, ça me touche parce que c'est mon histoire et que j'ai grandi là-dedans. Donc c'était important d'essayer de contrebalancer cette tendance, en montrant que l'on pouvait être fier en travaillant dans ces industries, alors que l'on a laissé croire depuis trente ans qu'il n'y avait plus d'industries en France, que tout était foutu, que cela devait partir à l'étranger, que c'était vieillot, et que notre intérêt était de devenir une économie de services, qui allait vivre sans produire. On mesure à quel point cette stratégie politique s'est révélée être une erreur monumentale, dont on paye le prix fort aujourd'hui. D'une certaine manière, mes films cherchent aussi à réhabiliter ces métiers, ces savoir-faire, à rappeler que l'on peut avoir envie de vivre sans devenir Bill Gates, mais simplement de vivre dignement de son travail, avec des métiers industriels qui ne sont pas si pourris que ça et surtout qui sont bien rémunérés. On peut aussi être heureux en vivant chez soi d'un travail rémunérateur et satisfaisant, et qui est beau, voilà.

D. : Une séquence, particulièrement, montre cette fierté ouvrière, lorsque Cédric fait visiter son atelier de décolletage à ses enfants : sa fille sort de scène maquillée et costumée, la musique appuie la dimension féerique de la scène, qui se conclut sur un plan d'ensemble nocturne illuminé par les lumières des machines. L'usine est-elle le dernier endroit où l'on trouve de la « magie », comme le suggère la ministre Agnès Panier-Runacher ?

G. P. : Je ne sais pas si elle a déjà mis les pieds dans une usine ! Si c'est effectivement le dernier endroit où l'on trouve de la magie, ce serait bien qu'elle fasse en sorte de protéger tout ça. Cette séquence, c'est quasiment la première qui a été écrite. C'est une situation que j'ai vécue avec mon père, qui est décédé aujourd'hui mais qui m'a beaucoup inspiré pour le film. En parler maintenant, cela m'émeut encore. Et j'ai vraiment ce souvenir-là : le monde du travail, on en parle en famille, mais on ne sait pas ce que c'est quand on est enfant. Et encore, aujourd'hui les parents parlent de moins en moins de leur boulot à la maison, car ils en sont de moins en moins fiers. Mais nous on nous en parlait, et le jour où mon père nous a emmenés, je devais avoir l'âge du jeune garçon dans le film, et c'était formidable. Il y avait vraiment ce côté féerique, ce côté manège, avec ces machines qui bougent, mon père qui discutait avec ses copains d'usine, dont j'entendais les prénoms... Le film raconte aussi comment se transmet la fierté du travail.

Dans cette séquence, la mise en scène bascule dans le regard des enfants : c'est le seul plan où l'on s'est servi d'une grue, pour accompagner leur mouvement, et on a vraiment travaillé la lumière pour donner cet aspect merveilleux. Pierre Deladonchamps est venu en repérages, on a grimpé ensemble, il a rencontré les ouvriers – le prénom de son personnage est celui du mec qui lui a montré comment fonctionné la machine –, mais les enfants, on a pris soin de les préserver de tout ça

afin qu'ils découvrent vraiment l'usine lors de cette séquence, et que le film puisse se nourrir de ce regard.

Pour l'anecdote, il y a eu lors du tournage de très beaux moments qui m'ont beaucoup rassuré, sur le passage à la fiction, notamment le fait que l'on peut aussi avoir de belles libertés, proche du documentaire. Je suivais Pierre et les deux enfants dans l'usine, en caméra portée, comme en tournage documentaire, tout en soufflant parfois des répliques aux uns et aux autres. Et à un moment, Pierre dit à Adélaïde, qui joue Eva dans le film : « Tu sais Papy, il faisait ça aussi », parce que le personnage du grand-père que l'on voit dans le film était lui aussi décolleteur. Et spontanément, la petite répond : « Oui, maman me l'a dit », parce que c'est la fille de nos voisins – il y a tous nos amis et nos voisins dans le film –, et qu'effectivement son grand-père a travaillé dans une usine de décolletage. Ces moments où la fiction et la réalité se télescopent sont parmi mes meilleurs souvenirs de tournage. On fait du « cinoche », dans la mesure où on a utilisé les moyens du cinéma pour magnifier ce moment, mais on est dans un décor réel, et la réalité vient percuter la fiction. C'était très rassurant de voir que même en fiction, avec une équipe de quarante personnes, on peut s'accorder des moments de souplesse comme ça. Surtout pour moi qui vient du documentaire : d'habitude je suis tout seul, et j'ai toute la liberté dont j'ai besoin. Même quand on est avec François Ruffin, c'est moi qui m'occupe de la technique. Donc là, pouvoir trouver cette marge de manœuvre, c'était chouette.

D. : Vous évoquez les télescopages entre fiction et réalité. Quels ont été pour vous les enjeux, les découvertes dans ce premier passage à la fiction ? Dans quelle mesure votre travail documentaire a pu nourrir cette première expérience ?

G. P. : Dans un premier temps, on peut déjà dire que ma manière de faire des documentaires – sans commentaire, en créant des situations, en cherchant comment amener des informations par l'humain – passe par des méthodes un peu similaires à la fiction. Sur *Debout les femmes* (2020, avec François Ruffin), c'est moi qui avait suggéré cette conclusion fictive, avec cette fausse Assemblée nationale, ce Parlement des femmes. Donc on n'est pas si loin dans l'esprit. Après, c'est sûr que passer d'une équipe de deux mecs dans une bagnole pourrie avec une petite caméra à quarante techniciens et comédiens à gérer, avec tout ce qui va autour, c'est quand même autre chose. Ce que je voulais absolument, c'est que l'on soit une bande. Pour ce faire, on a immergé tout le monde dans notre milieu. On a choisi les techniciens et les comédiens au feeling, en misant surtout sur la relation directe, humaine. Je voulais vraiment qu'ils se sentent porteurs d'une mission : ils étaient chez nous, et ils ne voulaient pas décevoir les gens. Les habitants et habitantes les ont accueillis à bras ouverts, contents de mettre en valeur le métier, la région, la montagne, donc il y a eu une ambiance formidable. Pour moi, travailler dans cet esprit-là, c'est fondamental. Que le film soit ou non réussi, faire des films pour faire des films, dans une ambiance pourrie, à gérer des égos d'acteur, des conflits entre ceux de l'image et ceux du son, ce n'est pas un métier qui m'intéresse. Là au contraire, cela a contribué à la relative simplicité du projet, à faire que le pallier soit un peu moins important.

Après, la complexité du scénario faisait que l'on a dû adapter nos méthodes de tournage. On avait peu de jours, et le scénario – on a mis sept ans pour l'écrire – est quand même compliqué. Cela nous laissait peu de marge au montage : tu enlèves une séquence, une information, et tu perds le cheminement et le spectateur. Et puis il y a beaucoup de

personnages, beaucoup de décors, et des passages obligés qui étaient assez contraints. On souhaitait laisser de la place aux comédiens pour l'improvisation, d'être dans l'échange avec eux, notamment Pierre Deladonchamps, qui avait souvent des propositions intéressantes, et qui au bout d'un moment connaissait mieux son personnage que nous. On souhaitait donc garder cette marge de souplesse, mais notre scénario était sacrément bordé.

Enfin, il ne faut pas voir cette lourdeur d'équipe comme un boulet : tout le monde est là pour être à ton service, pour me décharger de tout ce dont je m'occupe d'habitude quand je fais un documentaire. Bien sûr, il y a des grosses journées, du fric, de la pression, mais j'étais assez serein.

D. : L'usine est un lieu essentiel du film. Comment avez-vous pu tourner dans une entreprise de la région ?

G. P. : C'est l'usine dans laquelle j'ai tourné mon premier doc, *Ma Mondialisation* (2006). Le propriétaire est un copain de lycée, avec qui j'ai été en coloc ensuite pendant trois ans. Il nous a prêté l'usine pendant la fermeture du mois d'août. C'est un lieu exceptionnel, qui a été déterminant pour convaincre le producteur. On fait le film avec 1,8 million, donc c'était impossible de construire un tel décor. En plus de cela, des ouvriers ont décalé leurs vacances pour mettre en route quelques machines, d'autres sont restés avec nous parce que ça leur plaisait d'assister au tournage, et puis il fallait des gens pour la maintenance, la logistique, la sécurité. Cette usine, je la connaissais par cœur : j'ai installé les machines dedans, j'y ai fait des films... Quand j'ai emmené les acteurs et les techniciens la visiter, je leur ai expliqué comment fonctionner les outils, etc. Ça m'a donné un peu de crédit pour embarquer l'équipe dans le projet. Finalement, je suis plus à l'aise dans une usine comme ça que dans le monde du cinéma, duquel je suis assez éloigné, et où mon incursion dans le monde de la fiction n'est pas forcément la bienvenue. Et le petit atelier de Denis, que l'on voit sur les hauteurs de Cluse, c'est pareil : Denis était en terminale avec nous, il a inspiré le personnage, et ils se sont rencontrés avec Vincent Deniard sur le tournage, et ils étaient là tous les deux quand on a fait la grosse avant-première à Cluse. Tout ça, ça existe. C'est avant tout une histoire de copains, ce qui rend les choses assez confortables.

D. : La proximité entre classes de la Vallée de l'Arve est l'une des spécificités du film. Son intrigue serait difficilement transposable dans une autre zone géographique.

G. P. : Je pense que dans le monde rural, dans les petites villes, c'est quand même beaucoup plus souvent le cas que dans les métropoles. La communauté est petite, donc si tu veux inscrire tes gamins à une activité tu as de fortes probabilités pour qu'il y ait ce brassage social, à part si tu les inscrites à l'équitation et que les autres vont au foot, mais encore faut-il qu'il y ait cette diversité de loisirs.

Mais c'est vrai que le film est très implanté. Des fois, des films se tournent en fonction des régions qui financent. Nous, on n'allait pas déplacer les montagnes ou les usines ! La rencontre avec entre Cédric et Frédéric (Finnegan Oldfield), par exemple, entre l'ouvrier et le financier, c'est une spécificité de la montagne. Dans la vraie vie, un financier et un ouvrier ne se rencontrent pas. Jamais. Sauf en montagne. Parce qu'en montagne, dans un refuge, sur un sentier de randonnée, sur une paroi, tu n'as plus l'apparat, et que tu peux discuter. Du coup, la rencontre entre les deux devient crédible. C'était important pour nous, car on savait au début de l'écriture qu'on voulait les faire se rencontrer, et on avait cette passion de Cédric pour l'escalade, donc c'est devenu une évidence que

cette rencontre aurait lieu sur la falaise. Et ça nous est venu d'une histoire vraie : il y a une quinzaine d'années, j'ai filmé un ouvrier décolleteur qui le soir, pour évacuer la pression et le stress, allait grimper le Bargis, comme ça, sans corde.



D. : L'apparence est assez marquée dans l'usine : les ouvriers sont en bleu de travail, les cadres en polo, et les managers en costume. Elle correspond à l'échelle hiérarchique. Mais dans le même temps, le costume finit par apparaître comme une mise en scène propre au monde de la finance : il suffit de mettre une veste devant son écran pour lancer son fonds d'investissement ; dans une autre séquence, Cédric répète devant une audience amicale pour convaincre qu'il est un repreneur crédible. Vous montrez ainsi comment la finance repose essentiellement sur du jargon et de la mise en scène.

G. P. : Effectivement. Je suis persuadé que la finance, ce n'est pas si compliqué, si tu possèdes les codes. Leur force repose essentiellement là-dessus : sur l'opacité, les barrières linguistique et vestimentaire pour conserver leur domination. Toute l'ingéniosité de Cédric, c'est de s'immiscer dans ce milieu et de leur piquer leurs outils et leurs codes. Lui n'a peur de rien : il grimpe sans corde et se lance là-dedans sans filet. À Cluse, on m'a posé la question : « Lui il est malin, il parvient à se déguiser en financier, mais est-ce que les financiers arriveraient à se déguiser en décolleteur ? » Je n'en suis pas sûr !

Le secret, c'est un peu leur fonds de commerce, mais nous on a eu la chance de les rencontrer. Et ça c'est une autre différence avec le documentaire : quand tu fais de la fiction, du « cinoche », tu as des portes qui s'ouvrent. Tu as l'impression que tu es passé dans autre chose : je suis le même mec, je traite des mêmes sujets, mais d'un seul coup on t'ouvre des portes. Et donc le monde de la finance à Genève a bien voulu nous recevoir. Pour imaginer le trader du film, Frédéric, on en a rencontré deux, dont un qui a lu le scénario, qui a fait des remarques, et c'était chouette de bénéficier de son point de vue. Et il nous a confirmé tous ces codes. Sur les anglicismes, par exemple, ça peut paraître caricatural

dans le film, mais il nous a incité à en mettre plus, car il en emploie sans cesse. Et sur la trahison de Frédéric, à la fin, il n'était pas choqué non plus : s'il ne l'avait pas fait, ça aurait presque été une faute professionnelle. Parce qu'il ne sera pas cramé sur la Place de Genève s'il fait ça. Quand on écrivait les différentes phases du scénario, les producteurs se demandaient si c'était crédible, et ce que nous disait Gabriel, notre « conseiller financier », c'est que si tu as une opportunité d'empocher le pactole, tu le fais car ce sera un fait d'arme qui va te glorifier. Ce qui nous apparaît comme une trahison abominable, pour lui c'est un gage de professionnalisme.

D. : Une autre réalité économique qui retient l'attention, ce sont les enchères inversées. C'est un mécanisme essentiel du monde industriel, avec des incidences très concrètes sur la vie des ouvriers, mais c'est sans doute la première fois que nous le voyons dans un film de fiction. Idem pour le LBO, expliqué autour d'une bière. Le film affiche une sorte de didactisme décontracté, qui montre l'implication de l'économie dans la vie des gens.

G. P. : Il s'agissait pour nous d'expliquer des mécanismes complexes, sans sortir du divertissement. Pour ça, la comédie, l'émotion sont des outils formidables, pour rendre digestes des informations potentiellement indigestes. En ce qui concerne les enchères inversées, j'en connaissais le fonctionnement car ça fait un moment que je traîne mes guêtres dans cette usine, mais effectivement personne n'en a entendu parler. Parce que personne n'est fier de participer à ce jeu. Ce sont les constructeurs automobiles allemands qui ont inventé et popularisé ce procédé, et c'est un outil parfait pour être sûr d'obtenir le prix le plus bas, car cela tire sur la fibre joueuse des commerciaux qui, pour ne pas perdre un marché de plusieurs millions d'euros, vont baisser le coût de la pièce de quelques centimes, jusqu'à produire à perte, sous la pression d'un compte à rebours : tu joues l'avenir de la boîte sur un coup de dés, où on ne te laisse pas le temps de réfléchir, de calculer, etc. C'est insupportable.

D. : En terminant votre film sur cette séquence, vous relativisez largement le happy-end.

G. P. : Ça l'amointrit, c'est sûr. Mais je tenais aussi à être réaliste. D'un côté, on peut trouver génial qu'ils aient pu reprendre la main sur l'entreprise ; d'un autre, on peut se demander dans quelle merde ils se sont foutus. Ce qui est certain, c'est qu'ils n'ont pas renversé le capitalisme : ils restent dans une économie de marché dans laquelle il va falloir être concurrentiel. Malgré tout, s'ils arrivent à mettre en place leur plan utopique, élaboré à l'aide de plusieurs bouteilles de vin, avec des salaires plafonnés et sans versement de dividendes, on peut espérer un avenir plus serein que quand les fonds d'investissement étaient propriétaires.

D. : Cette scène d'ivresse, où les trois copains imaginent un avenir meilleur pour leur boîte, détonne aussi : on ne voit plus aujourd'hui de travailleurs et travailleuses utopiques, imaginant qu'un autre monde est possible.

G. P. : On voulait montrer des ouvriers qui théorisent ou qui réfléchissent. Dans cette vallée, le taux de syndicalisation est encore plus bas qu'ailleurs : on est à moins de 2%, quand en France on avoisine les 8%. Il n'y a pas de culture politique, de culture syndicale ; il y a bien la figure du père, joué par Rufus, mais on le voit peu. Cela me plaisait de passer par un ouvrier non-politisé, pour éviter de plaquer un discours sur l'intrigue. En revanche, que par son expérience personnelle, son ressenti, son courage, il parvienne à mettre en application les théories de son

père, à se réapproprié l'outil de travail, cela me paraissait beaucoup plus fin, et même politiquement plus intéressant. Parce que cette génération d'ouvriers et d'ouvrières quarantennaires a baigné dans le déni, voire le dénigrement, du syndicalisme et de la politique. Cédric est l'émanation de ce climat dans lequel il a grandi.

D. : Cela peut apparaître comme un paradoxe par rapport à vos documentaires, qui ont largement remis en lumière la mémoire et la culture ouvrières, ainsi que les conquêtes sociales du mouvement ouvrier. En passant à la fiction, vous semblez faire table rase du passé : les héros ne se syndiquent pas, ne font pas grève, mais inventent de nouvelles formes de lutte.

G. P. : Je pense quand même qu'à travers la figure du père et de ce qu'il a distillé auprès de son fils, cela reste très présent. Même si on a voulu casser tout ça, les théories de son père sont loin d'être si vieillottes et prennent tout leur sens aujourd'hui.

Néanmoins, vous me connaissez, je n'ai rien contre les syndicats ni les partis, au contraire. Mais je pense qu'il faut aussi inventer autre chose, passer par d'autres biais. Et c'est aussi ce que peut le cinéma : il faut inventer des histoires, de belles histoires, et c'est un moyen de proposer autre chose. Et puis politiquement parlant, traiter le sujet par la joie, par l'humour, c'est plus fort pour emmener le spectateur que par le schéma dogmatique de l'opposition de classes. À la sortie des avant-premières, les spectatrices et spectateurs ont la banane. Quand on voit ce qui s'annonce cet automne, il y a de quoi baisser la tête, donc je crois que passer par les affects, par le rire, je crois que même politiquement c'est plus efficace. Mais encore une fois, il ne s'agit pas de dénigrer le travail des syndicats.

D. : Il y a aussi une petite pique pour *L'Humanité*.

G. P. : Je trouvais ça assez rigolo : pour un directeur de fonds d'investissement, c'est sûr, plus personne ne lit *L'Huma*. Il ne sait même pas ce que c'est ! Il connaît à peine *Mediapart* pour le retentissement des affaires. Pour l'anecdote, c'est Samuel Churin qui joue le personnage, et il est aussi le porte parole de la Coordination des Intermittents et Précaires. Un rôle un peu à contre-emploi donc. Enfin, je n'ai rien contre *L'Huma*. Le film a d'ailleurs été projeté à la Fête de L'Huma.

D. : Le côté comédie didactique du film peut évoquer certains films d'Adam McKay, comme *The Big Short* (2015), sur la crise des subprimes.

G. P. : J'avais bien aimé ce film. Une différence peut-être avec ce que nous avons voulu faire, c'est que ce dernier se passe surtout dans des bureaux, alors que nous, nous voulions vraiment montrer la vie des personnages sur le terrain : la vie de famille, au travail, dans les bistrotts entre copains. Et on a vraiment travaillé pour rendre cette vie crédible. Lors des avant-premières à Cluse, on a fait 2500 entrées en quatre jours, et les gens avaient l'impression de se retrouver à l'écran, et ils y trouvaient de la reconnaissance, si rare au cinéma. Donc on s'est dit que là-dessus au moins on ne s'est pas plantés. Pour moi, au-delà des critiques et de ce qui va se dire sur le film, ne pas se loucher localement, c'était la préoccupation première. Surtout quand tu habites là-bas. C'est pareil en documentaire : c'est plus difficile de travailler chez toi qu'à l'autre bout du monde, où tu peux raconter ce que tu veux, tu ne vas pas croiser les gens au bistrot ou sur le marché le lendemain. Quand tu es chez toi, faut faire gaffe. Les ouvriers, chez nous, c'est pas des gros bavards, donc quand ils viennent te voir et qu'ils te disent que tu as réussi à les faire pleurer, tu te dis que ça va, tu as réussi ton pari. Il y en a une

qui m'a dit : « si on m'avait dit un jour que je pleurerais en voyant arriver une machine de décolletage... »

D. : Quand nous nous étions rencontrés pour la sortie de *Debout les femmes*, vous affirmiez justement un désir de faire des films populaires.

G. P. : C'est toujours ma bataille. Comment tu amènes des gens divers voir des films qu'ils n'iraient pas voir d'habitude ? Là c'est un peu différent : chez les exploitants, on oscille entre l'art et essai et les multiplexes. Et je suis très content de ça, car on peut toucher une population variée. Donc j'espère que le côté populaire du film sera suffisamment mis en avant avant la sortie, pour que les gens aient envie de voir cette histoire-là. Chez nous, ça ira, mais ailleurs, on se demande comment on va y arriver, c'est encore assez mystérieux.

Mais cette question, je me la pose depuis que je fais des films. Comment pousser les gens à venir se voir à l'écran ? Avec François Ruffin, on a essayé de trouver des combines avec la force de frappe qu'il a, d'organiser des projections gratuites, de jouer avec les réseaux, de faire passer le message. Pour *De mémoires d'ouvriers*, j'étais passé par les comités d'entreprises ; pour ce film-ci, on est allé tracter sur les marchés, tous les matins pendant une semaine avant la tournée en Haute Savoie. Et là tu touches les gens, tu discutes avec eux, mais il faut y aller. Moi je revendique ce côté artisanal à tous les étages. C'est pas parce que tu fais une fiction que tu vas traîner dans les salons parisiens à raconter ta vie, faut aller sur le terrain, parce que c'est là que tu touches les gens, et c'est plutôt agréable.

D. : Le film oscille entre comédie, politique, suspense avec la trahison finale. Est-ce que ce mélange des genres était présent dès le départ, ou avez-vous ajouté des ingrédients, des personnages secondaires au fur et à mesure ?

G. P. : Le trio d'amis était présent dès le départ. À la base, je voulais faire un doc qui aurait pu s'appeler « Le patron, le banquier et l'ouvrier », et c'était sûr que c'était le banquier un peu médiocre de l'agence locale qui allait amener de la comédie. Les personnages secondaires ont été développés dans un second temps. On est passé par différentes phases, en sept ans. Même si entre deux j'ai fait plusieurs films, et que Marion s'occupait de la Cinémathèque des Pays de Savoie et de l'Ain. On a pris beaucoup de temps pour développer les personnages, mais certains ont fait les frais du montage, comme le personnage de Nathalie, l'épouse de Cédric, joué par Marie Denarnaud. Mais même si elle est peu présente à l'écran, elle est très juste dans le jeu.

Pour l'efficacité à l'écriture, on a aussi travaillé avec Raphaëlle Desplechin sur la dernière année, qui est une scénariste confirmée. La collaboration a été très agréable. Il y avait des façons de faire, des codes d'écriture que nous n'avions pas, et sur lesquelles elle nous a aidés. Ainsi que sur l'efficacité dans les dialogues, les ressorts, le développement des personnages. Elle est arrivée à un moment où on plafonnait un peu, et ça nous a vraiment débloqués. Elle avait un regard parisien, pour le coup, mais c'était vraiment bien de se confronter sur certains stéréotypes, avec bienveillance. Par exemple, de son point de vue, puisqu'on est dans l'industrie et qu'il y avait un fonds d'investissement, cela impliquait un plan social, donc des suicides, etc. C'était une vision un peu schématique, pas tout à fait en accord avec la réalité de la Vallée de l'Arve. La réalité c'est que ces boîtes valent cher et qu'il y a peu de licenciements, parce qu'il faut qu'elles soient rentables à la vente. C'est

pas la grande boucherie. Donc sur certains points, il fallait échanger, se battre un peu. Par exemple, sur le fait que la plupart de nos personnages était des mecs. Et effectivement, c'est l'histoire de trois copains d'école, et en ce moment c'est pas tendance de faire des « films de mecs », mais on l'a invitée à la maison avec Marion, et elle a pu se rendre compte par elle-même : c'est un milieu très masculin. Mais on a essayé d'écrire un vrai rôle pour Julie : c'est elle qui mène la contre-attaque pour le trio. Et puis il y a cet aspect humain, sensible, qui vient gripper son plan de carrière tout tracé, et qui fait basculer l'histoire. J'aime bien cette idée que les affects, un rire, une émotion, peuvent faire dérailler les choses, et montrer que finalement ça se joue à pas grand chose.

D. : Mais n'est-ce pas aussi une des limites du film, l'attachement ou l'ancrage des personnages au local ? Le fait que l'exemple qui y est développé ne pourrait pas être appliqué ailleurs ? C'était peut-être aussi une critique que l'on pouvait adresser à *Merci patron !* (François Ruffin, 2016) : la lutte singulière qui y est menée ne saurait faire école et être répétée.

G. P. : D'abord, moi je pense que ça pourrait se refaire. Mais au-delà de ça, le sens du film, c'est de montrer qu'il y a du possible, dans un monde où on répète sans cesse que rien n'est possible. Et donc tu relèves la tête et tu fonces. J'ai tendance à rester dans cet état d'esprit-là. Et le boulot qu'a fait *Merci patron !*, même si l'expérience n'a pas été renouvelée, c'est d'avoir permis à des foules de gens de passer un bon moment, il y a eu des comités ou des réseaux Fakir qui se sont créés, et politiquement ça a fait du boulot. Pas forcément sur la théorie ou le discours, encore une fois. Ce film, il rentre dans ce cadre. Je sais que l'on va avoir droit à ces remarques par les militants syndicaux, mais je pense que par le rire, par la comédie, on est plus forts que par le discours. Si tu regardes tous mes docs, les témoins n'ont jamais leur étiquette syndicale collée sur le front : c'est l'humain qui parle.

■



Repise en main, un film de Gilles Perret avec Pierre Deladonchamps
Lætitia Dosch, Grégory Montel... Scénario : Gilles Perret, Raphaëlle Valbrune-Desplechin, Claude Le Pape, Marion Richoux. Musique : Léon Rousseau, Les Marmottes. Sortie française le 19 octobre 2022.



FCDEP, 2022

DES CINÉMAS DIFFÉRENTS

écrit par [Camille Simon Baudry](#)

Le **Festival des Cinémas Différents et Expérimentaux de Paris** (FCDEP) organisé par le Collectif Jeune Cinéma, a déferlé la semaine dernière sur le cinéma parisien Le Grand Action pour sa 24^e édition (du 12 au 16 octobre), avec 35 films en compétition, une riche section “jeune publics” dédiée aux jeunes cinéastes et un programme Focus “Corps noirs – Archives de la Violence” coordonné par Maxime Jean-Baptiste.

Il est des volontés troubles qui nous font nous mouvoir : celle qui nous mène, encore et encore, à l’exploration assoiffée des films expérimentaux et différents tient sans doute au désir de faire fondre en nébuleuse les frontières du distinct et de l’établi. Le champ des possibles balayé par

l'événement met chaque année son titre en acte par d'imprévisibles panoramas : amoncellements de pièces ré-interrogeant et ré-incarnant tout autant de fois le statut vague et heureux de ces *cinémas différents et/ou expérimentaux*.



← *Postlude* (2022), Roger Deutsch

“*Différents de quoi ?*” rappelait Laurence Rebouillon (présidente du Collectif Jeune Cinéma) sous forme de question rhétorique. On ne saurait répondre tant cette éternelle interrogation (tantôt aussi posée sur le statut-même du cinéma expérimental, dont il n’est pas plus aisé de définir les contours) est justement motrice : elle nous dispose à voir avec d’emblée l’incertitude suffisante pour que résonne en nous ce programme hétéroclite et vivace, sans que nous puissions en anticiper les modalités. Quel heureux destin nous réserve une fois de plus le FCDEP, jaillissant encore comme un lieu (essentiel et vitalisant) de conversations nouvelles et de transformations, riches de nos bouillonnements intérieurs et de toutes nos formes d’échange.

“*Would I lie to you ? All I do is dream of you !*”
“*Don’t.*”

Il faut toujours trouver son sublime dans ce genre d’événement, attendre d’être frappé·es par la réalité d’un texte, d’une émotion, d’une image, d’un temps. L’étendue thématique et formelle du festival lui permet des grands-écarts tantôt troublants, tantôt stimulants, et, au milieu de ce bourdonnement, surgissent très vite les signes d’une émotion propre et singulière. C’est ce que provoque en nous la rencontre de ce qui ne saurait être dit ou pensé autrement et de ce qui ne saurait être partagé ou éprouvé par d’autres moyens.

Bégayer, spéculer, anticiper, faire le tour, émuler, rassembler ; tenter de refléter ce qui n’est déjà plus, ou de rendre compte de ce qui n’a pas pu être... Quelques motifs se répètent mais chaque geste compte tant tous engagent un chemin *différent*. On repense vite à l’essai d’Ursula K. Le Guin *The Carrier Bag Theory of Fiction* puisqu’il s’agit précisément, avec l’ensemble de ces films, d’envisager la technologie du cinéma comme un récipient, comme un sac culturel – nous ramenant ainsi aux chasseur·euses cueilleur·euses – et non comme un outil de domination (du regard, des corps...).

C'est, d'une façon très littérale, ce que manifestent les nombreux films ayant recours au found footage (pratique bien plus présente qu'ailleurs dans ces champs du cinéma) comme levier d'une nouvelle attention vers un réel et des images déjà-là, préexistantes : un travail d'attention et de valorisation – un travail de cueillette. Cette démarche *différente* se retrouve très bien aussi, et peut-être d'une manière plus profonde, dans un film d'écoute du paysage, d'appréhension des villes et de sensibilité aux instants et aux détails comme *Three Cities Winter '19* de Connor Kammerer, où les vues plurielles de trois villes (Tokyo, New York, Paris) conjuguent les canevas des cartes (et de leur approche rationnelle-analytique de la topographie) en des formes de plans pluriels et mouvants, qui engagent un rapport aux lieux plus fragmentaire, sensoriel, ludique et fugitif, dont la poésie ne saurait être vue par les seuls traits

Three Cities Winter (2021), Connor Kammerer
↓



Mais la nécessité de ces formes nouvelles ne saurait être aussi brûlante que lorsqu'elle s'articule aux questions décoloniales, telles qu'explorées notamment par la section Focus du festival (*Corps noirs – Archives de la Violence*). Brûlante, non seulement pour faire face, mais déjà pour s'extraire des logiques de violence afin de pouvoir engager les révolutions qu'elles appellent (comme le proposait Maxime Jean-Baptiste à la première séance de la section Focus). Il semblerait que le cinéma ne soit précisément pas un médium adapté pour plonger tête la première dans les rapports de force à laquelle la société nous appelle, mais bien davantage une technologie pour s'en dégager, afin de mener un travail qui ne saurait être accompli en profondeur par des moyens ou des règles déjà établies. Les œuvres d'expression, de corrosion et de soin que sollicitent les enjeux décoloniaux sont nécessairement *différentes*, d'une silhouette imprévisible, peut-être informe ou protéiforme, comme cette météorologie transmédia de la violence et des figures de lascar que propose *Sol in the dark* de Mawena Yehouessi, face aux ouragans, tempêtes, représentations et médiums imposés aux corps racisés.

Comme le disait très bien Eden Tinto Collins dans son texte accompagnant la projection du film : “De se retrouver à tout juste (sur)vivre, à travers les rôles et récits de ceux et celles qui ne portaient pas en leurs existences notre expérience, était le film d’horreur le plus long, le plus épouvantable et douloureux qu’il nous ait été donné de voir et même de réaliser. [...] Parce qu’elle découle d’une nécessité, d’un acte existentiel, d’un état d’urgence induit par la forme et la force expansive même de cette quête, de sens, d’essence, ou d’ancrage, oui, elle s’épanche, elle fait oeuvre, elle est même la preuve d’un « savoir-faire » résistant, d’un art appliqué.”

La forme de *Sol in the dark*, ce bouillonnement inarrêtable, ces connexions qui ne cessent de s’enchevêtrer tentant d’avoir la preuve impossible que cela nous mène enfin où nous devons aller (et sachant, au fond, que ce ne sera jamais assez), sembla convoquer chez certain·es spectateur·ices des réactions de saturation. Saturation de quoi ? L’oeil et l’oreille sont alors bombardés par la manière que nous avons de regarder habituellement les films, pas par le film-même, qui si vivace qu’il soit peut toujours être vu autrement. Saturation de soi ? Maxime Jean-Baptiste avait lu en ouverture de la séance un extrait de *Peau noire, masques blancs* de Frantz Fanon, où ce dernier témoignait de son expérience dans les cinémas. “Ceux qui sont devant moi me regardent, m’épient, m’attendent.”. N’était-il pas, alors, lui-même bombardé par ces mêmes regards ? Sujet aux conditions du *voir* et du *paraître* tels qu’imposés aux corps non-blancs depuis les débuts du cinématographe ?

Ce que suscitent les morceaux recueillis, travaillés, agencés, fruits complexes d’une expérience, nécessité brûlante d’une représentation “*par nous et pour nous*”, est intéressant. “*Notre représentation, c’est notre façon d’organiser notre imaginaire et inversement.*”, disait encore Eden Tinto Collins dans son texte d’introduction. Ce que provoque *Sol in the dark*, en particulier chez les personnes cisgenres et/ou surtout non-racisées, est un indicateur ardent de l’état de notre dialogue et de notre écoute. La réaction à une forme inédite (et/ou différente) d’expression dit toujours de ce qui a été jusque-là imposé, de ce dont il ne fallait pas parler, de comment il ne fallait pas parler et d’à quel point cela tenait, ou non, de rapports de pouvoirs et de domination.

To Cut a tree on a green moon
(2022), Felipe Esparza Pérez
↓



La question de ce que vivent les corps dans la salle est fondamentale. Elle traduit tant des choses indescriptibles auxquelles nous pouvons faire face. Elle relate tant de ces surgissements impossibles. Sait-on encore où l'on est devant *Post* de Marylène Negro ? Comprend-t-on tout à fait ce qui émane des plans *The Day lives briefly unscented* de Brandon Wilson, en transcendant les éléments et la temporalité des images ? Peut-on vraisemblablement expliquer les vapeurs qui transpiraient sur l'écran sublime de la salle Langlois et dans le dos de nos rétines à la projection d'*Embers from Yesterday, Aflame*. de William Hong-xiao Wei ? Ces visions-là, qui construisent des parties nouvelles de notre manière de voir, on ne les explique pas.

Au terme de chaque édition, difficile de ne pas se dire, après avoir vu tant de choses et balayé tant de possibles, "Nous en arrivons seulement là ? C'est déjà si loin mais n'irions-nous pas plus loin encore ?" Voilà que déjà, sitôt le festival achevé, nous avons envie d'en voir plus. Sans doute, nous avançons chaque année de cette expérience collective. Tout est plus complexe. Nous remuons encore et encore les strates de la terre et du nitrate, digérant continuellement leurs états : action continue, soutenue et passionnée de nos regards-lombric (spectateur·ices comme créateur·ices) tel qu'esquissée dans le merveilleux *Tutto qui*, d'Anna Marziano, projeté l'avant-dernier soir du festival, avant que les lumières de la compétition, quelques heures plus tard, ne s'éteignent totalement.

"On avait été inventé par le/s (regard) Blanc(s) et on savait déjà assez de choses à propos de la vie pour comprendre que lorsqu'on invente quelque chose, lorsqu'on projette quelque chose, c'est en réalité soi-même qu'on invente, qu'on projette (...) Et nous mettons là le doigt sur la crise en question."

James Baldwin, *Retour dans l'œil du cyclone*

Citation proposée par Eden Tinto Collins dans le texte accompagnant la première séance Focus (intitulée Lascars, bâtards, barbares. Corps noirs et autres âmes fugitives), faisant l'ouverture du festival, mercredi 12 octobre 2022. Le "on" y remplace un "je".



Sol in the dark (2022), Mawena Yehouessi



Un instant en salle devant *Embers from Yesterday, Aflame* de William Hong-xiao Wei.



fertiles et bâtards.

ÉTATS GÉNÉRAUX DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS, 2022

DISTURBED MATERIAL

écrit par **Lucie Garçon**

La trente-quatrième édition des États généraux du film documentaire s'est tenue du 21 au 27 août derniers. Rencontres et discussions avec des cinéastes et des professionnels se sont ajoutées aux sélections et rétrospectives consacrées du festival lussassois ainsi que deux séminaires, eux-mêmes scandés de projections : « Gênes 2001 : une mémoire de l'avenir » coordonné par Alice Leroy et « Du politique au poétique », par Federico Rossin et Christophe Postic. De nombreux spectateurs et spectatrices avides de réflexion, d'échanges et de films ont afflué autour des écrans — attention : les tarifs ne sont pas dérisoires et sans réservation, une carte ou un ticket acheté ne garantit pas l'accès à une séance, même en plein air. On tire notre chapeau aux bénévoles des billetteries et de l'espace restauration, ainsi qu'aux habitant-e-s et commerçant-e-s de la commune de Lussas pour l'accueil d'une telle foule festivalière, un tantinet pressée par un programme si pertinent, et si dense.



← *Soraya Luna* (2021), Elisa Gómez Alvarez

L'atmosphère était vivante ; le fond de l'air, pourtant, recueilli. Les États généraux du film documentaire ont rendu hommage à deux personnes disparues à quelques mois d'intervalle, cette année : Jean-Paul Roux, viculteur et maire de Lussas de 1987 à 2022 et Jean-Louis Comolli, cinéaste, critique et défenseur du cinéma (sous influence) documentaire. Celui-ci exaltait le « méga-rêve de cinéma » sans tapis rouges ni compétition accueilli par le petit village ardéchois de Lussas (il

était régulièrement de la fête), quand celui-là jouait un rôle de premier plan s'agissant de maintenir ce « rêve » dans sa réalité, avec ce que cela implique de pragmatisme. Bien que très différents de par leur biographies et leurs fonctions, ces deux hommes étaient porteurs de ces visions dont ni l'histoire du cinéma documentaire ni celle de sa capitale décentralisée en France, Lussas, ne pourraient aujourd'hui s'abstraire. Visions indépendantes, mais tout compte fait, bien assorties : chacun œuvrait, à sa manière, à la jonction du cinéma et de la politique.

Face aux fantômes

Face aux fantômes (2009) de Jean-Louis Comolli était projeté le mardi 23 août, en présence de Sylvie Lindeperg (qui l'a co-écrit) et de Marie-José Mondzain. Ce film se présente comme la version cinématographiée de l'analyse historique, par Sylvie Lindeperg, de *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais, analyse publiée en 2007 sous la forme d'un livre intitulé *Nuit et brouillard : un film dans l'histoire*. La mise en scène de Comolli est sobre : tout le film est, en fait, une sorte de huis-clos dans un studio de l'INA, où la chercheuse est filmée parmi des appareils et des lecteurs de toutes sortes, en train de parler de *Nuit et brouillard*, de consulter des archives, de nous en montrer certaines et de les commenter. Sa parole est le plus souvent *in*. On la voit s'articuler à l'image ; on voit, en somme, le travail de l'historienne : donner forme (de récit) au monceau de faits dont témoignent les archives. Jean-Louis Comolli apparaît aussi physiquement : il est plus souvent hors-champ, mais on le sait toujours présent au bord du cadre, écoutant Sylvie Lindeperg (le regard de celle-ci



← *Face aux fantômes* (2009), Jean-Louis Comolli et Sylvie Lindeperg

Jean-Louis Comolli écoute, pose des questions (rarement), rebondit parfois sur les propos de l'historienne, hésite... comme s'il n'avait pas vraiment défini son statut. De sa stature (au sens non figuré du terme) en revanche, Comolli sait très bien quoi faire lorsqu'il veut montrer que des films existent qui ne visent qu'à ulcérer leurs spectateur·rices, sans nous y exposer pour autant. Il s'interpose entre sa caméra et le moniteur qui les diffuse, de sorte qu'on ne voit qu'une partie de l'écran. On perçoit l'essentiel, toutefois : le commentaire péremptoire (mais très imprécis) d'une actualité française, le rythme éreintant de son montage, la logique d'accumulation à laquelle elle se conforme. On le perçoit même mieux, ainsi. De *Face aux fantômes*, ressort qu'un document n'est pas inoffensif, vis-à-vis de l'histoire, des mémoires et des consciences qu'il contribue à façonner. Sylvie Lindeperg le dit dans le film et Jean-Louis Comolli, lui, le

montre tout en occultant une partie du champ (mais une partie seulement). Pour le cinéaste documentariste comme pour l'historienne, la question n'est pas seulement de savoir s'il faut, oui ou non, montrer le pire (l'horreur totale) document à l'appui (question éthique) puisqu'il s'agit en même temps et dans le même geste de nous armer contre ce pire (question politique).

Face aux fantômes est une parfaite illustration de l'idée comollienne du cinéma documentaire comme « école du spectateur ». On ne débarrassera pas la formule de ses connotations (elle vient d'un homme né en 1941 et très attaché au service public comme il le disait encore dans son dernier livre, *Jouer le jeu*). Il n'est pas inutile de revenir, par-delà ces dernières, sur ce qui fait l'intérêt de cette idée. Pour Jean-Louis Comolli, « La mise en scène, c'est la question de la place, de la définition du spectateur, de la supposition du spectateur comme sujet à part entière [1]. Lorsqu'il écoute Sylvie Lindeperg depuis la lisière du cadre dans *Face aux fantômes*, il incarne l'idée qu'il se fait du spectateur ou de la spectatrice. Et il ou elle ressemble effectivement à un·e écolier·e, non pas en vertu de son assujettissement au discours du maître mais en vertu d'un certain caractère d'indétermination (quels seront les goûts, les pensées, les aspirations de l'écolier, plus tard ?). D'ailleurs, Jean-Louis Comolli n'est pas parfaitement discipliné dans le film, il lui arrive de vouloir parler quand ce n'est pas son tour. « Mettre en scène [écrivait-il], c'est considérer le spectateur comme susceptible de se transformer, désireux et capable de changer de place. Comme un être disposant d'un devenir [2] ».

[1] Jean-Louis Comolli, "Si on parlait de mise en scène ?" (1992) in : *Voir et pouvoir*, Verdier, 2004, p.79

[2] *Idem*

Révolution Cuba

Histoire de doc — la traditionnelle fresque historique de Lussas, cette année comme souvent programmée et présentée par Federico Rossin — était consacrée au cinéma cubain, et plus particulièrement au cinéma produit par l'ICAIC, l'Institut Cubain de l'art et de l'industrie cinématographique fondé par Alfredo Guevara quelques semaines après renversement du régime de Fulgencio Batista (en 1959). À la suite d'un accord signé en 2012, le fonds pellicule de l'ICIAC, qui compte près de 1500 films réalisés entre 1960 et 1990, a été numérisé par l'INA. Federico Rossin a restreint le cadre chronologique de sa programmation, tenant compte du verrouillage culturel opéré par le gouvernement castriste (devenu « soutien inconditionnel de l'URSS » dans le contexte de l'embargo des États-Unis contre Cuba) au tournant des années 1960-1970 et surtout, de la mise sous cloche ministérielle de l'ICAIC, en 1977 (l'institut étant resté indépendant, financièrement, jusqu'à cette date). *El Mégano* (1955), considéré comme le premier film critique à Cuba, inaugurait cette traversée : réalisé sous l'influence du néoréalisme italien par deux futurs membres de l'ICAIS, Julio García Espinosa et Tomás Gutiérrez Alea, il est en partie mis en scène et des paysan·ne·s cubain·e·s y interviennent dans leurs propres rôles. Outre une actualité datée de 1979, le film le plus tardif de cette sélection était, pour sa part, *Simparelé* (1974) d'Humberto Solás — documentaire musical sur les luttes du peuple haïtien, avec la chanteuse populaire Martha Jean-Claude dans le rôle de conteuse.

Federico Rossin a axé son propos sur la variété des démarches cinématographiques dont l'ICAIC pouvait être le socle durant ses quinze premières années d'existence. Une demi-journée était consacrée aux actualités filmées de Santiago Alvarez, mêlant les registres satiriques, épiques et pamphlétaires pour dénoncer les ravages de l'impérialisme américain, usant de toutes les techniques à sa disposition pour décrire,

informer et convaincre sans recourir à la voix off. Autour de cette figure emblématique du cinéma militant cubain, d'autres cinéastes très différent·e·s dans leurs usages du médium, ont été convoqué·e·s. On peut citer *Por primera vez* d'Octavio Cortázar — un recueil de témoignages et d'impressions au sein d'une communauté de paysan·ne·s très éloigné·e·s des technologies modernes, qui voient un film (*Les temps modernes* de Chaplin en l'occurrence) pour la première fois grâce aux Mobil Cinema Units de l'ICAIC — ou le beau *Gente en la playa* (1960) de Néstor Almendros, sur la nationalisation des plages privées de Cuba : célébration du droit à l'oisiveté pour tou·te·s, ce film fut qualifié de contre-révolutionnaire et interdit par le gouvernement. Le mardi 23 août après-midi, la salle du Moulinage de Lussas était pleine comme un œuf : un échantillon de l'œuvre de Nicolás Guillén Landrián (jugée dissidente et censurée, elle aussi) venait clôturer le programme, précédé de cinq films de la cinéaste afro-cubaine Sara Gómez. Un peu en décalage, au regard d'une propagande générale prônant la militarisation de la société cubaine, Sara Gómez interroge l'ingénierie sociale castriste dans sa mise en œuvre, en adoptant un point de vue immergé, à hauteur des personnes qui l'appliquent et/ou qui la subissent. Elle leur donne l'occasion de s'exprimer à titre individuel, et chacune ébranle sans le savoir la moindre certitude qu'on aurait pu tirer d'un précédent témoignage. Entre ces personnes, en creux, se laisse deviner le morne idéal (sorte d'« Homme Nouveau ») qui menace de structurer l'imaginaire collectif, et dont chacune s'écarte à sa façon.

Una isla para Manuel (1968), Sara Gómez

↓



C'est par sa manière de filmer les enfants que Sara Gómez se distingue le plus nettement des autres cinéastes révolutionnaires de cette période — qu'ils soient « orthodoxes » ou non, d'ailleurs. Sur cette thématique de l'enfance, les films cubains présentés à Lussas cette année oscillaient entre deux tendances : exaltation de la grâce, de la simplicité et de la réceptivité présumée des enfants, et instrumentalisation de leurs images à des fins propagandistes. Ces deux tendances sont d'ailleurs conciliables (bien qu'elles ne soient pas systématiquement conciliées) : la figure de l'enfant campé·e en observateur·rice ingénu·e, plus ou moins perplexe face à la société des adultes, est un élément dramaturgique efficace s'agissant d'amener les spectateur·rices à repenser leur vision du monde. Mais les enfants (et très jeunes adultes) que filme Sara Gómez ne sont représentatif·ves d'aucun idéal exploitable par quelque propagande que ce soit : ce sont celles et ceux de l'Île des Pins — lieu de relégation devenu, en 1960, un centre de rééducation pour une jeunesse perçue comme déviante. Une scène de *Una isla para Manuel* montre, en vue d'ensemble et légèrement plongeante, un exercice militaire où de jeunes garçons sont invités à se tenir en rang et à synchroniser leur marche. Aucun ne commet de véritable faux pas. Mais l'ensemble est émaillé de petites discordances, dont on ne saurait dire si elles sont le fait de la maladresse ou de l'espièglerie (des bras trop raides, des pieds en canard...). Image malicieuse que celle de toutes ces silhouettes, non rétives à faire œuvre commune mais dans le détail, si irrégulières... sachant que Sara Gomez veille, pour sa part, à ne pas

aligner les enfants et les adolescent-es derrière un stéréotype, au service d'un plaidoyer cinématographique pour ou contre l'institution de l'Île des Pins. Ses films *En la otra isla* et — plus encore — *Una isla para Manuel* laissent affleurer tout le charivari de leurs personnalités, plutôt sociables — ils et elles partagent leurs jeux et leurs rêves, interpellent la caméra par toute une panoplie de gestes, d'expressions et de regards — mais non-conformes, insolubles dans l'ordre social.

Trajectoires personnelles ?

La prévalence d'un certain type de film dans le domaine du documentaire de création s'est illustrée, cette année plus que jamais, à Lussas. Le ou la cinéaste suit une personne pendant quelques mois, ou quelques années... : le résultat pourrait être qualifié de *film de trajectoire personnelle*. Ce « genre » — le terme semble approprié — était mis à l'honneur dès la soirée d'ouverture, avec la projection de *Polaris* d'Ainara Vera, qui aborde les thèmes de la maternité et de la sororité à travers le quotidien hors normes d'Hayat — une capitaine de bateaux dans l'Arctique. *Chaylla* de Clara Teper et Paul Pirritano, l'un des plus grand succès du festival à en juger par les conversations entre deux séances, relève aussi de cette forme documentaire : ce film met en évidence le calvaire psychologique et administratif d'une femme battue par son conjoint, au revers d'un dépôt de plainte pour violence conjugale que d'aucuns, du haut de leur chaire, considèrent comme une démarche élémentaire. Le film de trajectoire personnelle a enfin largement dominé la sélection *Expériences du regard* (les deux tiers de ces films en étaient). S'il n'est pas nouveau — ses longue racines iraient bien titiller *Nanook* de Flaherty (1922) — ce genre semble donc particulièrement encouragé dans le contexte actuel.



← *Les Odyssées de Sami* (2021),
Robin Dimet

Tournés dans de nombreuses régions du monde et touchant à des thématiques variées, ces films de trajectoire personnelle sont évidemment très différents les uns des autres. Sauf exception, ils mettent en lumière une personne anonyme (parfois incluse dans un groupe ou une communauté : c'est le cas de Chancelvie, l'adolescente qui vit dans les rues de Kinshasa, dans le documentaire de Marc-Henri Wajnberg, *I am Chance*). Sa situation (géographique et sociale), sa personnalité et son cheminement détermineront grandement la tonalité du

documentaire — et ce d'autant plus que les relations filmants-filmés-films, construites dans le temps (assez long) du tournage, peuvent ici évoluer : il a beaucoup été question de mise en scène de soi, autour de ces films. Outre sa situation particulièrement éclairante quant à un fait de société (ou de culture), ce « personnage » principal va parfois présenter un caractère d'excentricité assez remarquable : dans *Les Odyssées de Sami* de Robin Dimet, un érudit éthiopien plongé dans la précarité se bat pour publier sa version, en amharique, d'une anthologie de la mythologie grecque (il a mis 20 ans à la traduire et à l'adapter). La production du film lui permettra finalement de réaliser ce projet — et ce dans le film : on le voit dédicacer des exemplaires de son ouvrage, à la fin.

Les discussions d'après-séance à propos de ces films ont révélé deux choses : d'une part l'émotion, l'attachement aux « personnages » qu'ils suscitent et de l'autre, l'intuition spectatorielle qu'en sus d'une heureuse rencontre entre le cinéaste et le protagoniste, une telle expérience de cinéma induit un appareil institutionnel et financier vaguement conséquent. Avez-vous des nouvelles ? Comment va-t-il ? Comment va-t-elle aujourd'hui ? Il était souvent question du bénéfice moral de l'expérience pour les personnes filmées et lorsqu'elles sont visiblement indigentes, de l'aide institutionnelle et matérielle qui a pu leur être apportée à l'occasion de la production du film. Il était bien plus rarement question de scénarisation, de techniques narratives, de montage et de postproduction... bref : de forme documentaire. Or, si le centrage autour d'un individu permet d'aborder tout un contexte d'un point de vue immersif et singulier, et d'éviter ainsi les poncifs du documentaire de convention (didactisme, surplomb...), il tend aussi quelques pièges : il dispose à l'identification et pousse à des effets scénographiques et dramaturgiques hérités de la fiction standardisée. Sur tous ces points, ce corpus de films de trajectoire personnelle présente de significantes variations... mais la quête des propositions les plus alternatives en matière de forme documentaire nous conduit fatalement aux limites du « genre », sinon au-delà de ces limites. *Oussama* d'Ina Seghezzi et *Soraya Luna* d'Elisa Gómez Alvarez sont, à ce titre, exemplaires.

Oussama (2022), Ina Seghezzi
↓



Oussama frappe d'abord par son ascétisme, puis par la densité politique des choix qui ont présidé à sa forme. Il ne comporte que deux plans : d'abord un vertigineux zoom avant sur une plaine espagnole, puis un long travelling embarqué zigzaguant entre des serres et autres équipements agricoles. Nulle âme qui vive à l'horizon. En voix off, Oussama, un travailleur sans papier de trente ans, raconte son histoire, et son quotidien. On ne le verra jamais à l'image. Exposé à un vent inextinguible, le paysage qui défile sous nos yeux tandis qu'il parle finit par produire une sensation paradoxale de clausturation, d'asphyxie. *Oussama* révoque tout événementiel, et c'est pourquoi l'inacceptable pèse très lourd pour qui le voit.

Soraya Luna remet en question la légitimité, la possibilité même d'une dramaturgie régulière (donnant à comprendre les relations causales entre les événements à mesure qu'ils sont exposés) face aux réalités les plus brutales. À partir du récit (en voix-je) d'un drame récent et d'une rare violence, Elisa Gómez Alvarez remonte le fil de son histoire personnelle en s'appuyant sur des films de famille des années 1990 où elle apparaît, enfant, avec ses sœurs et sa mère, et sur quelques prises de vues contemporaines — renvoyant peut-être au projet de film qu'elle a dû transfigurer à l'épreuve de ce drame. Mais tout reste à l'état de bribes, d'éclats, de réminiscences. Une anomalie lézarde entre ces images : un geste de rejet, une plaisanterie licencieuse, une fissure dans un mur, une étrange conversation téléphonique. Ici du réel, dans toute sa gravité (il s'agit d'un traumatisme), enraye la narration de façon irrémédiable.

Disturbed Earth

Le moment où s'établit un contact privilégié avec le réel, en cinéma (documentaire), serait le tournage ; le montage, lui, demeure perçu comme une démarche de laboratoire, effectuée en retrait, sinon en rupture avec ce réel — et tout ne serait là qu'arbitraire. Il est pourtant possible que la réalité dans laquelle s'inscrit le film, sa production et sa réception, soit un critérium décisif pour le montage. Et monter en tenant compte de la réalité, ce n'est pas sélectionner les plus grands moments du tournage pour mieux les valoriser. Il se peut aussi que cette réalité *impressionne* le montage du film, de la même façon qu'elle impressionne une pellicule ou un capteur électronique : ainsi en va-t-il de *Disturbed Earth* de Guillermo Carreras et Kumjana Novakova.

Tourné à l'époque contemporaine auprès de personnes concernées par le massacre de Srebrenica de 1995, ce film donne à éprouver le traumatisme causé par ce génocide dans la Bosnie-Herzégovine d'aujourd'hui. Les témoignages y sont sporadiques. Les personnes filmées semblent parfois parler d'autre chose, ou essayer de le faire. Souvent, elles se taisent et s'adonnent à leurs activités quotidiennes (travaux agricoles...). Des images d'archives, dont quelques vidéos de 1995 provenant de l'armée de la république serbe de Bosnie où l'on voit le général Ratko Mladic, sont intercalées dans le film. Avant la dernière séquence (un réveillon de nouvel an, aujourd'hui), des photographies de restes humains exhumés aux abords de Srebrenica défilent à l'écran.

Il peut être utile de rappeler les faits : début juillet 1995, l'armée de la république serbe de Bosnie lance l'assaut contre la ville de Srebrenica. Le 11 juillet, trente mille personnes se présentent aux portes d'une base de l'ONU située à quelques kilomètres de la ville, à Potočari. Le bataillon néerlandais de l'ONU laisse entrer « 4.000 à 5.000 réfugiés », puis ferme les grilles. Ratko Mladic (à la manœuvre d'une vaste entreprise d'épuration ethnique menée dans toute la Bosnie, depuis 1991) procède

alors au tri et au transfert de la population restée à l'extérieur puis des réfugiés de la base, et ce avec l'assistance de casques bleus. Il ordonne le massacre de 8000 hommes bosniaques — adultes et adolescents — après avoir fait déporter leurs mères, sœurs, femmes et enfants. Les premières indications concernant l'emplacement des fosses communes furent tardives, les opérations d'exhumation sont compliquées (les corps ont été volontairement dispersés, les terrains sont minés...). En 2017, 6 938 victimes avait été formellement identifiées grâce à des tests ADN. Beaucoup sont aujourd'hui enterrées au mémorial de Potočari. Mais dans certaines régions, en Bosnie-Herzégovine, des autorités imposent toujours le silence à propos de ce génocide.

Kumjana Novakova et Guillermo Carreras ont rencontré un soldat de l'ONU qui était présent à Potočari en juillet 1995, et qui vit aujourd'hui à Srebrenica. Grâce à lui, ils ont obtenu un ensemble d'informations précises sur les opérations militaires qui ont eu lieu dans la région, à ce moment-là. Mais les cinéastes n'ont pas arrimé le film au point de vue de ce témoin privilégié — « personnage » qui aurait probablement catalysé la discussion. Ils ont préféré présenter le choc de Srebrenica dans sa dimension non seulement psychologique mais aussi sociale. Or, à ce niveau, l'heure n'est pas au passage de micro entre « moi » singuliers mais toujours à la reconnaissance des faits et à la constitution d'un savoir collectif, qui sont une condition du dialogue.



← *Disturbed Earth* (2021),
Guillermo Carreras et Kumjana
Novakova

La société bosnienne est aujourd'hui profondément fragmentée et dans ces circonstances, « créer un espace cinématographique cohérent par le biais d'une narration linéaire compréhensible est pour le moins malhonnête » écrit Kumjana Novakova. Dans sa radicalité, cette phrase m'oblige à préciser une chose : *Disturbed Earth* n'est pas hermétique. Mais il est vrai que l'enchaînement des faits et le rapport des paroles à ces faits ne se laissent pas immédiatement saisir dans le film. Entre de longs silences, les événements rejouent dans un certain désordre, au détour d'un témoignage, d'une image d'archive, d'un ossement retrouvé. Pour les cinéastes, la question était bien de savoir comment montrer et comment raconter ces événements *dans les conditions présentes*. Bien qu'elle ne soit pas pleinement (re)connue à l'échelle de la Bosnie-Herzégovine, l'histoire est en embuscade derrière chaque instant du quotidien. La moindre déformation dans le paysage peut signaler un charnier, la moindre contraction sur un visage, une angoisse infinie. Avant de prétendre l'expliquer, *Disturbed Earth* s'est effectivement laissé perturber — *disturbed* — par cette réalité psychique et sociale, jusque dans sa syntaxe.

Chose importante, tant le dérushage et le montage du film ont manifestement été cruciaux : *Disturbed Earth* a été monté par Jelena Maksimović. Monteuse de plusieurs films d'ex-Yougoslavie — dont *Teret* (2019) d'Ognjen Glavonic — elle a également réalisé le très beau *Domovine* (ou *Homelands*), qui avait été sélectionné au FID Marseille en 2020. Kumjana Novakova a expliqué qu'au tournage, elle avait recueilli un témoignage bouleversant : celui d'une habitante de Srebrenica qui raconte, minute par minute, les derniers instants qu'elle a vécu avec son mari et ses deux fils. Ce témoignage a été exclu du montage, mais *Disturbed Earth* s'est visiblement imprégné du phrasé, de la texture d'une parole traumatisée. À travers ces coupes franches entre les images d'archives et les prises de vues contemporaines, *Disturbed Earth* fait s'entrechoquer, se mélanger les différentes lignes temporelles, ainsi qu'elles s'entrechoquent et se mélangent, en réalité, dans les esprits et dans le paysage en Bosnie-Herzégovine.

Assez tôt dans le film, une image d'archive tournée par un opérateur de l'armée de la république serbe de Bosnie montre des militaires affairés autour d'un lance-missile : ils tirent. L'image suivante est une contre-plongée sur les cimes d'arbres forestiers, en hiver (l'un d'entre eux est abattu). À en juger par sa qualité, cette image nous est contemporaine mais le missile tiré en 1995 — ou plutôt : quelques secondes auparavant — continue sa route hors-champ : l'impression effroyable qu'il va atteindre sa cible dans un futur proche peut longtemps poursuivre le spectateur-riche.

Idem
↓



L'ultime séquence est une scène de retrouvailles, au Nouvel an : rituel social, organisé autour de cette scansion majeure du calendrier, autour d'un instant à partager au présent (moyennant le traditionnel compte à rebours auquel on s'adonne tou-te-s ensemble à ce moment-là). Là où elle est placée — au faite du film, immédiatement après un échantillon de l'inventaire photographique des ossements, vêtements et petits objets personnels exhumés des charniers — cette scène désigne bien l'enjeu, et le problème : il faudrait renouer avec les autres au jour le jour, ne serait-ce qu'un instant, quand chaque seconde le passé est susceptible de ressurgir des profondeurs de la psyché comme de la terre.

■

FILMER AVEC LES PIEDS

LE CINÉMA DE MARIE MENKEN

écrit par Paul Michel

Retour sur Marie Menken, cinéaste américaine née en 1909 et décédée en 1970, dont le travail est mis à l'honneur par l'édition DVD que vient de lui consacrer Re:Voir Vidéo, sous le titre *Visual Variations*.



← Marie Menken filmée par Andy Warhol, dans *Notes on Marie Menken* (2006), Martina Kudláček

Il faut imaginer une cinéaste qui aurait filmé les craquelures du béton d'un trottoir, les ornements sophistiqués d'un des plus beaux édifices au monde et la séparation entre deux buissons avec un même enthousiasme. Qui, dédiant un portrait à Andy Warhol au travail, aurait autant filmé le chat présent dans l'atelier ce jour-là ou les ouvriers à la manutention en extérieur que l'artiste iconique. Une cinéaste dont la caméra aurait papillonné autour de sujets menus et y aurait trouvé des merveilles sans cesse renouvelées, comme les insectes voletant autour d'une mince lumière qui leur tient lieu de soleil. Qui à contrepied de la

lourdeur machinique des studios aurait ciselée avec la légèreté de plume d'une *Bolex* quelques petits films désinvoltes qui sont autant de concentrés de ravissement devant le banal. Des films à la simplicité si alarmante qu'il n'est pas toujours évident de saisir leur splendeur formelle et l'élégance du geste qui s'y exprime. Cette cinéaste se nomme Marie Menken.

Un des plans qui ouvrent *Arabesque for Kenneth Anger* (1961) suit le vol d'une toiture vers une autre d'un pigeon perché sur l'Alhambra de Grenade. Le bâtiment n'est jamais capté dans son ensemble, on ne peut en faire la cartographie. Seules des bribes d'espaces parcourues follement se succèdent au montage, comme traversées par un enfant impertinent et bien vif qui ne penserait qu'à courir en tous sens ou à tourner sur soi-même à la conquête d'épiphanies de lumière, refusant d'adopter la démarche verrouillée du visiteur assagi. Ces plans volatiles assemblés avec fulgurance affirment que le bâtiment est vivant, que ses pierres qui scandent l'espace en arabesques magiques sont là pour accueillir la vibration des pas qui le traversent. Les reflets de la lumière dans les fontaines et les bassins sont si étincelants ! Le cinéma de Menken s'approche de l'affirmation orgueilleuse de jeux enfantins, prêts à migrer en tous lieux puisqu'ils sont égaux face à n'importe quel sujet, ignorant les restrictions imposées par les bonnes manières. *Sidewalks* (1966) ressemble à une marelle filmée sur les trottoirs d'une ville ou au parcours à la première personne d'un marcheur qui évite de piétiner les délimitations des pavés à ses pieds. Les bouches d'égouts, les joints de dilatation, les variations des revêtements de sol déploient un petit univers pour l'enfant démiurge à la curiosité enflammée. Quelles histoires de ruissellement nous donnent à voir ces trottoirs ? Quelle géologie des

Arabesque for Kenneth Anger
(1961), Marie Menken
↓



travailleurs de la voirie ou des piétons urbains est ici inscrite ? Ce cercle d'acier ne ressemble-t-il pas à une sphère céleste et cette alternance de dalles blanches et de pavés gris à un tableau de Mondrian ? La jonction entre le pragmatisme de la matière et l'abstraction complète de la forme est assurée par le balancement du regard de poétesse de Menken.

Autre merveille de l'enfance, on trouve dans ces films une célébration du monde comme carrousel. Dans *Eye Music In Red Major* (1961) le regard se perd dans des scintillements lumineux dont on ne sait pas s'ils appartiennent au défilement d'une pellicule peinte ou à des éclairages tournoyants, si ce sont des étoiles filmées à la vitesse de la lumière ou des lampions agités dans le noir par des esprits carnavalesques. La musique des yeux orchestrée par le jeu des mouvements de la caméra accouche d'un imaginaire explosif, comme ces jouets de pacotille brillants, achetés un soir de fête foraine. Même fascination dans *Lights* (1966) où la promenade au milieu de lampes devient aussi extraordinaire qu'un voyage à travers la voie lactée. Le cadre de ce film est redéfini en permanence par la danse des astres, l'agitation de profondeurs et d'aplats nuancés et l'écriture graphique colorée portent la qualité des films d'animation les plus inspirés. La cinéaste sur orbite paraît prise d'une vibration béate, jouant la genèse par le simple concours d'éclairages urbains qu'on imagine dispersés sur quelques centaines de mètres carrés. Tourné sur trois années lors des illuminations de Noël à New York, *Lights* a la vivacité d'un tourné-monté réalisé en cinq minutes par une cinéaste-abeille faisant son nectar du moindre appareil lumineux. Stan Brakhage explique la minutie du travail de montage qui donne cette impression : « [Menken] suspendait ces bandes de pellicule pour en étudier les motifs, à droite, à gauche, en haut, en bas, puis les assemblait comme des dessins dans le Temps [1] ».

[1] La citation se trouve au dos du DVD *Marie Menken – Visuals Variations*, Re:Voir Vidéo, 2022.

La majorité des poèmes filmés de Menken proclament le plaisir de la déambulation qui, conjuguée avec le tressautement d'un enregistrement stoppé par intermittences, engendre un espace de cinéma chamboulé à chaque instant. Les prises de repères sont évanescentes, les lieux ne sont pas perçus dans leur généralité cloisonnante mais explorés de toute part à la recherche des forces qui les traversent en chaque mètre, en chaque centimètre. Dans son premier film *Visual variations on Noguchi* (1945) la sculpture du *designer* Isamu Noguchi n'est pas filmée en tant qu'objet arrêté mais observée comme depuis une lorgnette, la caméra arpente les alternances de vides et de pleins, les articulations et les inclinaisons brutales de la forme dans l'espace et se défait de notions d'échelle. Le plus beau film de jardin qui soit, *Glimpse of the Garden* (1957), est habité d'une volonté électrisante et désordonnée de parcourir et de saisir les moindres fragments de terre. Un léger dénivelé, l'ombre d'un arbuste, l'élancement d'une fleur : chaque coin filmé recèle un point de ravissement pour la cinéaste, il raconte aussi un espace de vie et de jeu pour les insectes, pour les plantes. Des petits sprints ou de légères prises de niveau font la fête de ces existences discrètes aux formes extravagantes, tandis que sur la bande sonore pullulent les pépiements d'oiseaux. On a rarement eu comme ici l'impression que des plantes étaient filmées pour leurs existences singulières et non comme des motifs symbolisant la nature ou le pastoral. Menken fait preuve d'une empathie sans fard pour leur génie à saisir la lumière, à fixer l'eau si habilement : elle revendique là une parenté évidente.

Cette œuvre butinée par le maniement léger de la *Bolex* témoigne d'une sensualité exacerbée dont émergent toutes les puissances visuelles du cinéma. Marie Menken était d'abord peintre, elle a perçu dans le cinéma un médium qui lui donnait accès au mouvement de la lumière comme nul autre auparavant. Il ne faut cependant pas s'y

tromper, ce n'est pas tant le couple œil-main qu'une implication physique complète qui mène le travail ici : ceux qui l'ont vu au travail disent que cette femme massive et douce dansait avec sa caméra. Les analystes de football s'émerveillent parfois de la façon dont un grand buteur multiplie les appuis pour réceptionner le ballon dans le bon espace et avec le timing parfait, on dit de certains joueurs qu'ils sont des « créateurs d'espace ». On peut avoir la même admiration pour les petits déplacements de Menken, sa façon de reconfigurer son sujet, de choisir ses vitesses d'approches, d'être à ce point d'aplomb avec la dérive de son attention. Lecture sismique du monde qui par de légers appuis déconstruit la hiérarchie du regard, accordant le maximum de préférence à ce dont la valeur semble dérisoire. Son dernier film, *Excursion* (1968), enregistre une promenade sur l'eau en fin de journée autour de Manhattan ; la caméra fait des allers-retours entre le ruban des gratte-ciels qui défilent, les grilles des ponts métalliques et la troupe humaine bondée sur l'embarcation. Le cadre est pris des remous du bateau, il trébuche en pas-chassés et bousculades. Les visages en contre-jour, « mal éclairés », deviennent des noirs puissants dans la suavité de la lumière déclinante. Avec ce regard généreux, une mèche de cheveux vagabonde s'invitant dans l'image suscite notre émoi. Peut-être est-ce le titubement allègre de l'ivresse qui se signale ici, Menken étant une buveuse reconnue (le visionnage de l'étude lunaire *Moonplay* (1964) convoque la figure de Li Po, autre poète alcoolisé intitulant un de ses poèmes *Libation solitaire au clair de lune*). Les vibrations plantaires amènent à l'image et c'est un plaisir physique qui la justifie : c'est avec les pieds que ce cinéma crée de joyeuses comptines de l'espace (on imagine aisément la cinéaste déraper sur la glace, patauger dans l'argile humide, sautiller sur une volée de marches).



← *Dwrightiana* (1959), Marie Menkel

L'observation amusée de la physique du monde passe notamment par le truchement d'autres regards en sollicitant le travail d'artistes divers. Menken redynamise ainsi l'expression d'autrui et se permet de multiplier les procédés techniques. Dans *Mood Mondrian* (1965), *Broadway Boogie Woogie* de Piet Mondrian est scanné en tout sens, tandis que dans *Drips in Strips* (1961) la coulée fluorescente de peinture sur un tableau donne à voir l'expression minimale du phénomène de gravité. Ses animations évoquent parfois des schémas d'explications scientifiques qui ne se seraient pas fermés à la fantasmagorie. Avec *Dwrightiana* (1959) elle utilise les dessins de son ami Dwight Ripley comme un plateau de jeu pour libérer un bestiaire bricolé qu'anime le stop-motion. S'agit-il de

mollusques préhistoriques ou de créatures d'un monde futur qui font ainsi leurs vies ? La ménagerie du vivant est une source de stimulations infinies. Dans *Wrestling* (1964) elle refilme un combat de catch diffusé sur une télé en noir et blanc à la définition douteuse. Le cadre télévisuel est remué par son viseur et le foisonnement des corps de cette image triturée devient celui d'un cartoon ou d'un théâtre de marionnettes avec ces figures outrancières. Le cinéma mineur de Menken s'empare parfaitement de l'autorité télévisuelle et par une déviance du regard en désacralise les modalités de réalisme et de spectaculaire. La jonction impromptue de techniques et de sujets variés aboutit pleinement dans *Notebook* (1962) qui compile des chutes de tournages accumulées au cours des années. La lune encore, une cérémonie religieuse, une cosmogonie en papier découpé, des lumières et des plantes, des filaments colorés ou des chiens disent le goût de la dérivation comique (le dernier chapitre du film s'intitule « etcetcetc ») qui se reprend en sujets à priori inoffensifs et déchargés mais ô combien étincelants de présence.

L'empressement du mouvement s'impose dans des titres comme *Hurry Hurry !* (1957) et *Go ! Go ! Go !* (1964, autre balade urbaine). Le premier est une capsule poético-scientifique dans laquelle des flammes sont superposées à des images de spermatozoïdes en mouvement : la vie se consume brièvement en des trajets chaotiques, semble-t-on y lire. Un cinéma si empreint de la sensualité soudaine des gestes et de l'instantanéité du mouvement ne peut en effet qu'être concerné par la vanité de l'existence. Poésie douce-amère qui boucle le cercle de la naissance à la mort en une autre vision saisissante dans *Notebook*. On y voit des dessins de squelettes d'hommes et d'animaux se recouvrir d'une poudre colorée. Conclusion : nous sommes des poussières d'étoiles et la décomposition est une affaire de strass et de paillettes. En ce sens, on ne peut être trompé par l'intérêt que Marie Menken porte à un groupuscule de moines espagnols qui s'enfoncent dans la terre pour creuser des tombes, elle leur a consacré son film le plus long (*The Gravediggers from Guadix*, 1960). À l'exception de ce dernier, encore invisible, le DVD que vient juste d'éditer Re:Voir vidéo met à disposition l'intégralité de cette œuvre unique qui inspira les plus grands noms du cinéma expérimental américain. Tous ces bijoux attendent d'emporter de nouveaux spectateurs dans la farandole de leurs visions immaculées.

Go ! Go ! Go ! (1964), Marie Menkel
↓



I'M JUST FUCKING WASTING FILM OU REGARDE PAR LA FENÊTRE !

À PROPOS DE *THE PRESENT* DE ROBERT FRANK

écrit par Paul Michel



← Les images illustrant ce texte proviennent de *The Present* (1996) de Robert Frank

Pour le moins dans sa partie tardive, le travail de cinéma de Robert Frank semble être passé largement sous les radars. Pourtant l'audace esthétique dont témoigne un film comme *The Present* nous semble n'avoir rien à envier à l'importance de son œuvre de photographe. Ce corpus de cinéma arbore quelques titres faisant le vœu pieux de l'immédiateté et de la vérité : *One Hour (C'est Vrai)* (1990), *The Present* (1996), *True Story* (2004) ; des noms qui s'inscrivent dans la zone trop transparente pour ne pas être ambivalente du geste artistique spontané, authentique et sincère. Le film qui nous intéresse particulièrement, *The Present*, s'ouvre ainsi par la mise en exergue du premier geste de tout film : « *I'm glad I found the camera* » dit Frank alors qu'il trimballe son appareil numérique tout juste allumé à travers une chambre-bureau / atelier-grenier (état indéterminé qui est une constante des espaces domestiques parcourus dans le film). Le filmeur s'interroge à voix haute

sur l'objet à cadrer, l'histoire à raconter préliminairement. Le lit, la lampe, une caisse pleine d'effets secrets constituent la ribambelle d'objets intimes qui attendent une voix pour délivrer leurs récits. Leur présence stimule le filmeur en même temps qu'elle adresse un doute à la nécessité de son geste, à l'ordre de son discours. Le carton d'ouverture du film proposait un peu plus tôt une datation : *Monday*. L'allumage de la caméra et l'introspection à la première personne, le regard animiste sur les objets proches et l'écriture d'une chronologie, la transparence du geste et des mots sont autant de figures qui inscrivent ce film dans le territoire du journal filmé, dans un témoignage individuel du temps qui passe.



Pourtant *The Present* dérègle cette mécanique bien huilée. La notation chronologique se dissout aussitôt qu'elle est apparue, le conteur se débîne, le filmeur se débarrasse d'un discours continu et intelligible : il n'est ni archiviste de sa propre vie, ni distillateur d'allégories. Les coupures à vif définissent la conduite abrupte du montage crédité à Laura Israel (étrange partage des tâches pour une œuvre à la première personne, Israel est par ailleurs la réalisatrice bien moins inspirée du documentaire *Don't Blink : Robert Frank*). Le collage de plans dépouillés de leur contexte rend sensible la matière (la scénographie, le bruit, la météo) de chaque moment aperçu. Le film se situe ainsi dans une zone mouvante qui de la moindre apparition (un visage vu une poignée de secondes dont on ne saura rien, la toile d'araignée sous une fenêtre, la chambre d'hôtel captée en deux-trois plans, les animaux voisins) fait son sujet temporaire. Des babioles errantes et des gens de passage en deviennent le centre intermittent. On se saisit de la caméra comme on prendrait une gourde dans son sac-à-dos ou un crayon sur une table, semble-t-il. Si la matière sélectionnée laisse percer les amours, les peines et les pertes du filmeur, La fragmentation insensée opère un glissement de figures en figures qui déjoue l'écriture limpide d'un présent individuellement vécu. L'allégation de captation du présent portée par le

titre a alors une signification particulière. Le songe du film serait une « chasse » du présent, au double sens où il le traque en même temps qu'il l'éloigne, l'évacue. Ainsi l'acrobatique quête joue du présent comme d'un modèle esthétique, elle court-circuite le *story-telling* du filmeur au profit d'une absence de régulation de la matière filmée [1].

[1] « Finalement en dernier lieu, Il n'y a ni règle ni régulation » SHIN JIN MEI, Albin Michel, collection spiritualité vivantes, 2021, 53ème verset, p.129.



Chasser le présent signifie en renifler l'odeur, en scruter la trace : la jointure que le film fait de ses morceaux variés ne les rend pas édifiants, l'anonymat brutal dans lequel ils apparaissent empêche la constitution d'un réseau de récits et rend d'avantage sensible leur empreinte propre. Sans orientation appropriée, il est difficile de cerner une direction dans ce kaléidoscope. Le filmage est une dépense pure, celui qui tient la caméra est, aussi invraisemblable que ceux qui cherchent le Snark, le grotesque chasseur du présent : « I'm just fucking wasting film ». Cette énergie de la gratuité permet de tenir à distance l'idéalisation d'une captation uniforme du présent, la structure fuyante du film ne cesse de dédire ou de réinventer sa propre raison d'être : à l'approche du terme de ce film de 23 minutes le filmeur décide par exemple que son sujet sera les corbeaux qu'il observe de sa fenêtre, ce qui n'est suivi que d'éphémères résultats. *The Present* semble être constamment en train de s'achever et de se régénérer, se perdant en détails inconséquents, chaque plan débordant du film en même temps qu'il paraît le concentrer en un geste décisif. De toute cette matière il est impossible de distinguer ce qui est subtil de ce qui est grossier [2].

[2] « Ne discriminez pas entre le subtil et le grossier, Il n'y a aucun parti à prendre » *Idem*, 30ème verset, p.73.

L'esthétique du film est une génération automatique, brouillonne et chaotique. Ce qu'annonce son titre c'est moins qu'il cherche à montrer le présent qu'à en épouser une forme potentielle. Choisir le présent comme modèle reviendrait alors à délaisser la logique de représentation réaliste du journal intime au profit d'une dynamique de translation permanente : ou d'un film qui ne cesse de s'évader d'un mode de figuration vers un autre. Trois techniques récurrentes mettent particulièrement en place ce glissement incessant : l'utilisation des photos, des fenêtres et de l'écriture. Filmer ce qui est proche pour Frank c'est notamment filmer sa photographie, intégrer tout en la distinguant sa pratique de photographe à

THE SILENCE

celle de cinéaste. À de nombreuses reprises des photographies occupent l'intégralité du cadre, par des mouvements de zoom et de dézoom elles viennent saturer le champ visuel, ou à l'inverse la vision en sort pour filmer la pièce, la table où elles se trouvent. La photo quitte son accrochage muséale ou son agencement livresque. Le présent de la prise de vue photographique vient s'entrechoquer avec le présent du tournage qui pose un nouveau regard sur elle. Robert Frank a exprimé sa volonté dans un texte crucial : « je préférerais que ces photographies anciennes apparaissent dans le film comme elles m'apparaissent aujourd'hui, de la même façon bizarre et décousue, mais parties intégrantes de mon quotidien [3] ». Ces apparitions fulgurantes, « bizarres et décousues », empêchent de regarder la photographie comme un souvenir objectifié sur lequel le regard impérieux du présent se poserait. Le film se soustrait à l'idée d'une actualité authentique et se projette (dans le sens premier de se propulser, de quitter ses bases) généreusement dans ces objets, lesquels déjouent l'imaginaire d'un passé catalogué en affirmant leur étrange présence matérielle. Ou de la mémoire comme processus de chocs permanents. Des dessins et des peintures transportent également vers d'autres appréhensions, d'autres chocs de présences qui rebattent la notion du réalisme de ce qui est vu et enregistré (le flou même de l'image vidéo fait penser à de l'aquarelle). Le film file d'ailleurs une micro-géographie poétique des lieux où l'on rencontre ces images, les pièces intimes arpentées sont telles une succession de débarras d'alchimistes ; les tables, les murs et les planchers sont des capharnaüms où les objets superposés entrent en gravitation les uns par rapport aux autres, démontrant au filmeur on ne sait quelle force chaotique de la vie.

La figure de la fenêtre est omniprésente et ce dès l'ouverture. La fuite du film, son évasion d'un motif à un autre se traduit entre autres par ce regard vers l'extérieur, à travers l'écran de la fenêtre. Frank filme à un moment le chien d'amis et leur demande ce qu'il voit par la fenêtre : « he just want to look at the window », lui répondent-ils. Le geste erratique du filmeur, qui relève d'une insoutenabilité à témoigner de son présent personnel, à faire œuvre réaliste sur le passage du temps, conduit ainsi

[3] « Je n'ai pas l'intention de donner une interprétation de mes photographies, de leur attribuer un sens particulier, un sens historique. Ce genre d'information ne m'intéresse pas. Si j'accepte la mélancolie et les difficultés liées au fait d'utiliser mon travail passé, je préférerais que ces photographies anciennes apparaissent dans le film comme elles m'apparaissent aujourd'hui, de la même façon bizarre et décousue, mais parties intégrantes de mon quotidien. Je veux utiliser ces souvenirs du passé comme des objets étranges, à moitié ensevelis, venus d'un autre temps, des objets doués d'une curieuse résonance, porteurs d'informations, de messages souhaités ou non, réels ou non. » FRANK Robert, « J'aimerais faire un film », dans *Robert Frank*, Centre National de la Photographie, collection PHOTO POCHE, 1983, p.5.



vers une forme de défenestration. La fenêtre est cette surface où est fait le catalogue banal de ce qui est vu dans l'immédiat, ce cadre qui offre aux pensées un miroir de symboles mystérieux et muets. Par des imprécations Frank – qui est par intermittence narrateur ou gueuleur (cris, onomatopées) – affirme la nécessité de cette projection : « look out, look out, more, more ! ». Une sécheresse incantatoire à l'adresse du spectateur et de soi-même qui rappelle les coups de bâtons donnés par le maître zen au disciple qui pense avoir atteint la vérité intérieure, signe d'orgueil s'il en est. Le film se refuse ainsi à un discours intellectuel pour se concentrer sur les tâches et le labeur quotidiens : mettre de l'ordre, ranger, nettoyer (ses affaires, son regard, ses méninges). Forme de soin pour laquelle la fenêtre est la surface qui suspend les frontières entre l'intime et l'universel, l'abstrait et le concret, l'immédiat et le lointain [4] . « LOOK OUT ONLY / DON'T LOOK INSIDE » est-il inscrit sur un plan qui évoque la formule LOOK OUT FOR HOPE d'une photo de Frank de 1979. De même que dans sa pratique photographique tardive, l'écrit émaille ainsi les plans de *The Present*, soit écrit après coup sur les plans, soit par des mots notés sur des murs (memory, suffering, silence, the poem), des photos ou des papiers. Ces petites unités de sens transportent un contenu potentiel et transitoire, aimantant le spectateur vers une autre surface d'attention. Elles définissent un sujet générique qui s'évapore mais reste en suspend, renforçant l'indécision choisie du film. Ces étranges formules écrites dérèglent aussi l'agencement chronologique : dans une gare un panneau d'affichage indique la date et l'heure, puis sur un plan s'écrit « encore 1347 jours jusqu'à l'an 2000 ». Il semble n'y avoir ni point de départ, ni point d'arrivée arrêtés. Écrits, chiffres et paroles sont mis en échec, ils n'aboutissent pas et sonnent dans le vide du film, déclarant la faillite du sens et l'abandon de l'organisation. Ce que propose *The Present* c'est peut-être en définitive la forme magnifiquement cahotante d'une simple élégie du temps, insaisissable, indéterminable [5] .

[4] « Le minimum est identique au maximum, Nous devons effacer les frontières des différents lieux »
Op. Cit., 65ème verset, p. 151.

[5] « Finalement, les techniques de notre langage seront totalement brisées, Et passé, présent et futur ne seront pas limités. »
Idem, 72ème verset, p.177



↑
Look out for hope (1979), Robert Frank

1979, Robert Frank

New York City 1979

APPEL À DES ÉTATS GÉNÉRAUX DU CINÉMA À L'INSTITUT DU MONDE ARABE LE 6 OCTOBRE 2022

#ETATSGENERAUXCINEMA2022

RÉPÉTITION GÉNÉRALE

APPEL À DES ÉTATS GÉNÉRAUX DU CINÉMA, 6 OCTOBRE 2022

écrit par [Pierre Jendrysiak](#)

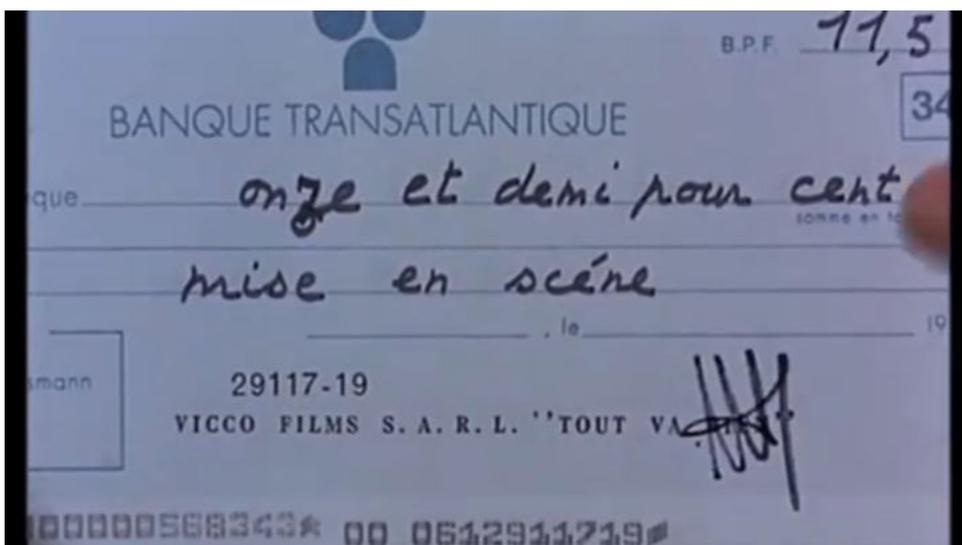
Le 6 octobre 2022, alors que le gouvernement français annonçait son plan de « sobriété énergétique », un collectif d'artistes, de technicien·ne·s, de critiques, de comédien·ne·s, bref de membres du vaste monde du cinéma français se réunissait à l'Institut du Monde Arabe. Faisant suite à une tribune parue dans *Le Monde* en mai dernier, la réunion visait à réfléchir collectivement à la nature de la crise traversée par le cinéma en France, et aux solutions à envisager pour en sortir. Une réunion qui, bien qu'elle manquait parfois d'enjeux concrets, a eu le mérite de rendre évidente la nécessité d'organiser, en effet, des États Généraux du cinéma ouverts à l'ensemble du secteur.

Les initiateur·ice·s du mouvement, Judith Lou Lévy, Elisabeth Perez, Cyril Brody, Axelle Ropert, Grégory Gajos et Gautier Labrusse, ont séparé cette réunion en trois temps : un retour sur la crise qui traverse actuellement le cinéma, une description des menaces qui pèsent concrètement sur la création cinématographique en France, et enfin un *focus* sur les salles de cinéma, elles aussi gravement menacées. Des banalités, pourrait-on dire : et en effet la « crise du cinéma » est de ces

vieilles rengaines que l'on entend depuis toujours, mais qui semble avoir pris, ces deux dernières années, une nouvelle réalité. Car aux crises structurelles avec lesquelles le cinéma français se débat depuis longtemps (le vieillissement du public, la concurrence des plateformes de *streaming*, la concentration des entrées autour d'un nombre toujours plus restreint de films...) s'est ajoutée une crise conjoncturelle aux effets dévastateurs : celle du COVID, ses confinements en série, et son passe sanitaire. Après les records d'entrées de 2019, c'est donc la chute libre, et les semaines de « retour à la normale » de 2022 s'enchaînent avec des entrées en salles toujours plus faibles, alors qu'un CNC obsédé par la rentabilité fait la sourde oreille. La crise est de plus en plus tangible, le basculement de plus en plus proche, les inquiétudes de plus en plus fortes. Bref, selon les professionnels de la profession, nous allons à la catastrophe.

Malheureusement, malgré quelques interventions réjouissantes (le rappel de Saïd Ben Saïd concernant le fonctionnement du CNC et de la TSA ou le discours malicieux et fort de Clément Schneider), la réunion a bien souvent tourné à un éloge général de la magie du cinéma français, de meilleur goût que les spots de la fête du cinéma mais parfois pas très éloigné sur le fond. Si nous voulons éviter la catastrophe, il faut peut-être mettre derrière nous ces considérations abstraites ; il sera difficile de convaincre qui que ce soit, y compris ce « public » fantasmé dans les discours des uns et des autres, si l'on reste dans ces affirmations un peu trop simples, réductrices, consensuelles. Illusions peut-être liées à l'amour du texte, si fort dans notre cinéma : que l'on peut résoudre une crise économique en se payant de mots. Il faudra pourtant bien parler d'économie, d'investissement et de statuts, et il vaut mieux entamer ces difficiles conversations le plus tôt possible. Oui, le cinéma français est sans doute magnifique, varié, riche de son histoire : et maintenant ? et après ?

C'est souvent du public, venu en nombre (deux salles de l'Institut du Monde Arabe étaient remplies, et d'autres personnes attendaient dehors)



← *Tout va bien* (1972), Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin

que sont venues les interventions les plus précieuses, plutôt bien accueillies dans la salle. En signalant, d'abord, le manque de diversité chez les professionnel-le-s intervenant à la tribune, presque uniquement des hommes et des femmes blanc-he-s. En rappelant, comme l'a fait Abraham Ségol, que cette crise ne devait certes pas mettre en péril les acquis du CNC et son système unique au monde, mais qu'elle pouvait aussi permettre de repenser fondamentalement le fonctionnement de ces

institutions qui a aussi ses problèmes et ses limites (pour ne citer que la plus évidente, rappelée par Valérie Osof, celle d'avoir un président accusé d'agressions sexuelles, nommé puis renommé malgré cela par le Président de la République, et ce contre l'avis d'une bonne part des professionnels de la culture et du cinéma). Plusieurs autres intervenant-e-s, à l'instar de Dominique Cabrera, ont également soulevé une question qui fâche : et si le gouvernement refuse d'organiser ces États Généraux ? Alors, une seule solution : s'auto-saisir en États Généraux et organiser de front une lutte plus directe. Ces États Généraux, quelle que soit leur forme, tant qu'ils ne sont pas un « dialogue social » totalement creux, devront avoir lieu, d'une manière ou d'une autre, car trop de choses sont encore irrésolues, tendues, prêtes à craquer – et seules des propositions concrètes, chiffrées, matérielles, pourront répondre aux attentes. Des propositions qui devront s'adresser à toutes et tous, dans toutes les professions et tous les secteurs : dans son intervention, Dominique Cabrera appelait aussi à en finir avec les querelles de chapelles et la défense des intérêts personnels. Le système du CNC se vante souvent d'être vertueux ; rendons alors cette vertu plus universelle, plus égalitaire, qu'elle profite à tout le monde et surtout à ceux qui en ont le plus besoin. Le cinéma n'est ni les metteurs en scène, ni les producteurs, ni les scénaristes, ni les techniciens, ni les distributeurs, ni les exploitants, ni les critiques, ni les spectateurs, mais tout cela à la fois : alors réclapons tous ensemble, et pour tous, un vaste plan qui concernera l'ensemble du cinéma français.

Aux deux tiers, c'est à dire au moment où la tentation de faire une sieste était à son paroxysme, Denis Gravouil, secrétaire de la CGT Spectacle, fut le plus direct, d'une phrase qui résume tout l'enthousiasme de la fin de la réunion : « Si le CNC ne vient pas, alors allons au CNC. » Si les États Généraux appelés par les organisateurs sont une référence aux États Généraux du Cinéma de 1968, organisés à la suite des révoltes du mois de mai, il faudrait peut-être rappeler que le cinéma était aussi le milieu de la grande répétition générale pré-mai 68, c'est à dire les manifestations de soutien à Henri Langlois. Il est bien possible que le petit monde du cinéma, en cherchant à se renouveler et à se mettre au diapason de la société, se souvienne tout à coup qu'il n'est jamais autant à sa place qu'à l'avant-garde des luttes sociales. Voilà, pour le CNC et le Ministère de la Culture, une bonne raison de l'écouter.

■



MANIFESTATION DEVANT LA CINÉMATHÈQUE, MERCREDI DERNIER :
CLAUDE CHABROL, JEAN-LUC GODARD, ANNE GODARD ET MIREILLE DARC.

← *L'Express*, 19 février 1968

QUAND IL APPELLE À DES ÉTATS GÉNÉRAUX, LE CINÉMA OUBLIE MAI 68

POUR QUOI LUTTE LE CINÉMA FRANÇAIS ?

écrit par **Élias Hérody**



← Les images illustrant ce texte proviennent du *Bulletin des États généraux du cinéma*, « Le cinéma s'insurge, n°1 », Paris, Le Terrain vague, Mai 1968.

L'Appel aux États généraux du cinéma lancé ce jeudi 6 octobre à l'Institut du Monde Arabe s'inscrit dans un contexte critique pour la filière cinématographique : crise de la fréquentation accrue au lendemain de la crise sanitaire, mise en péril du système vertueux de redistribution garanti par le CNC et surtout, rupture méthodique des digues qui protègent le cinéma français d'une concurrence déloyale, par une logique managériale [1] qui succède au rapport de Dominique Boutonnat présenté en décembre 2018, voir notre **compte rendu de l'après-midi**.

Si un panel large d'associations et de syndicats soutiennent la journée du 6 octobre et participent à son élaboration, les revendications légitimes des personnalités à l'origine de la tribune se heurtent à la surdité des institutions interpellées. Ni le CNC ni le Ministère de la Culture n'ont participé à l'événement qui se voulait un coup d'éclat médiatique.

Autre lacune remarquable : celle des États généraux du cinéma originels, dans les prises de parole comme dans les perspectives de lutte évoquées. Certains intervenants les ont mentionnés mais l'héritage de Mai 68 n'a pas été pris en compte.

Les États généraux du cinéma, une notion historique.

Si Jack Lang, dans son mot introducteur, a rappelé le rôle de l'histoire dans la compréhension du présent, il n'a usé de cette phrase que pour justifier le long bilan de son passage au Ministère de la Culture. De

[1] Les petites phrases du gouvernement, notamment celle du Président de la République encourageant les salles de cinéma à diffuser des tournois d'e-sport, avaient achevé d'agacer la profession qui avait répondu par une tribune publiée dans *Le Monde* le 17 mai 2022 intitulée « Les choix politiques de nos institutions fragilisent gravement le cinéma » et appelant à la tenue d'États généraux dans l'été. Ceux-ci se tiendront en janvier 2023 et l'Appel du 6 octobre entend d'alerter les pouvoirs publics.

même, plusieurs intervenants rappellent que le CNC est fondé à la suite de la mobilisation du cinéma français contre les accords Blum-Byrnes (1946) – emmenée par le Parti communiste français – même s'ils oublient de dire que la volonté de réguler le cinéma naît du régime de Vichy. L'histoire est invoquée tout le long de l'événement mais peu d'intervenants rappellent la première utilisation du terme « États généraux du cinéma ».

Le 17 mai 1968, au milieu de la révolte étudiante et ouvrière, les étudiants en grève de l'Idhec et de l'ENPC (aujourd'hui La Fémis et l'ENS Louis-Lumière), les techniciens réunis par le Syndicat des techniciens de la production cinématographique – CGT (STPC-CGT) et quelques membres des *Cahiers du cinéma* se réunissent à la Bourse du travail. En plus de la grève de la filière cinématographique, les cinéastes insurgés appellent à la tenue d'États généraux du cinéma dans les locaux de l'ENPC, rue de Vaugirard. Ils interpellent aussitôt les cinéastes présents au Festival de Cannes qui s'empressent de l'annuler pour revenir à Vaugirard. Jusqu'au 5 juin, s'y déroulent des débats interminables sur la forme de la filière cinématographique. Les États généraux de Mai 68 discutent de la négation du CNC et envisagent son occupation. À la place, ils préfèrent se restructurer dans ce temps commun, portés par l'événement.

Des États généraux, les legs restent menus. Aucun des 19 projets soutenus ne donne forme à une convention collective. Les raisons sont multiples. D'une part, les associations de producteurs et de distributeurs ne participent pas au débat et refusent les mesures radicales des cinéastes. D'autre part, le projet de synthèse, regroupant les trois projets qui ont emporté le plus de voix lors de l'assemblée générale du 26 mai qui s'est déroulée à Suresnes, échoue à convaincre le public. Les projets de Louis Malle, du syndicat CGT et de Michel Cournot ressortent des 1500 suffrages exprimés ce jour-là. Le 5 juin, les professionnels du cinéma rejettent le projet de synthèse et le mouvement se disloque. Certains réalisateurs, mis en minorité pendant l'événement par la jeunesse et par les techniciens, fondent la Société des réalisateurs de film et coupent tout lien avec les États généraux du cinéma qui deviennent une association dans le courant du mois de juin.

De cette scission finale, on retient du consensus du cinéma français un « moment de grâce ». Les quelques grands noms présents à Vaugirard sont bousculés. Roger Vadim promet même de brûler ses voitures de luxe. L'atmosphère révolutionnaire redistribue les cartes et le cinéma français parle d'autonomie, de décentralisation et de gratuité des salles de cinéma. On retient de Mai 68 les photographies de presse et l'éclat de Cannes mais l'événement signe un moment de bascule dans l'histoire sociale du cinéma français décrié en son sein dans son cadre d'existence. Les insurgés contestent le vedettariat, le parisianisme des films, les structures capitalistes du cinéma et les inégalités qu'elles sous-tendent. L'un des slogans phares de l'événement : « À compter de ce jour, il n'est plus de cinéastes célèbres. »

De Mai 68 à Octobre 2022 : les oubliés de l'Histoire.

Les États généraux de Mai 68 naissent aussi d'une crise structurelle du cinéma français en proie à un chômage sans précédent. Mais, les résolutions qui émergent de Mai 68 divergent radicalement de celles portées par l'Appel du 6 octobre 2022. Là où les « enragés » de Mai proposent de doubler le tournage de films, les intervenants de l'Appel

doivent lutter contre la petite musique selon laquelle trop de films seraient produits en 2022. Plutôt qu'un plan d'investissement massif distribué aux producteurs et aux distributeurs, les États généraux de 1968 s'accordent unanimement pour s'organiser en autonomie de l'État. Surtout, les soixante-huitards repensent le rapport du cinéma à la réalité sociale et tournent illégalement un ensemble de films d'intervention sociale. En quelques mots, à « un cinéma au service de la révolution » s'oppose « un amour du cinéma », déclamé par Agnès Jaoui, dont on ne sait pas bien ce qu'il veut dire.



Bien sûr, le contexte n'est pas le même. Outre le degré différent de politisation des professionnels de la filière cinématographique – peu de cinéastes se revendiquent aujourd'hui du marxisme, le climat pré-révolutionnaire de Mai 68 influence bien entendu la nature des propositions et leur radicalité. Mai 68 a pourtant laissé en suspens des questions primordiales dont la résolution n'a pas encore été trouvée. Le problème essentiel que soulève la comparaison entre Mai 68 et Octobre 2022 réside dans la façon dont les États généraux se composent. À des intervenants issus des milieux de la production et de la distribution s'opposent les syndicalistes et les étudiants qui composent le gros des auditeurs des États généraux de Mai 68. Nous concevons d'ailleurs parfaitement que la situation économique du cinéma a changé et rejoignons les constats des intervenants des États généraux du cinéma.

À l'Institut du monde arabe, la jeunesse n'était pas présente sinon parmi les stagiaires qui faisaient l'accueil. Le cinéma français indépendant dont les États généraux de 2022 se veulent l'écho repose sur la précarité de ses travailleurs et travailleuses. Aussi sommes-nous sceptiques devant la seule revendication financière des États généraux. Au sein du cinéma français, y compris au sein du cinéma indépendant, subsistent des inégalités très fortes et des infractions récurrentes au droit du travail. L'usine à rêve du cinéma français lessive sa jeunesse et entretient un climat néfaste. Si plan d'investissement il y a, il doit aller vers une redistribution équitable pour les travailleurs et travailleuses précaires. Le cinéma est une industrie, selon le mot d'André Malraux cité dans la tribune du 17 mai, et, comme toute industrie, il est traversé par la lutte des classes.

■





POUR LA ROUTE

À JEAN-LUC GODARD

La rédaction a reçu de façon anonyme un film-hommage dédié à Jean-Luc Godard.

Encore un petit dernier.

Histoire(s) de.

Pour la route :

 [**CLIQUEZ ICI**](#) POUR VOIR LE FILM

DÉBORDEMENTS_15.PDF

Cheffe accessoiriste & effets spéciaux : Lucie Garçon

Édito : Collectif Abounaddara

Comité de rédaction et d'édition :

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

Ont également contribué à ce numéro :

Élias Hérody, Hugo Kramer, Mathieu Lericq, Paul Michel,
Camille Simon Baudry

Merci ! Rita Burkovska, Collectif Jeune Cinéma et Stefano Miraglia,
Gilles Perret, Re: Voir Vidéo

Illustration de couverture :

Débordements, avec l'aide du collectif Abounaddara

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