

DÉBORD EMENTS

_16.PDF



ÉDITO

Chères lectrices, chers lecteurs,

Ces pages que vous feuillotez sur votre écran d'ordinateur, au format .pdf ou dans votre navigateur sont celles d'une revue de cinéma. Vous vous en doutiez probablement déjà, depuis le temps que nous nous connaissons – dix ans et des poussières maintenant !

Mais ce mois-ci, quelque chose s'est produit, un événement – du moins, du point de vue de l'histoire de la critique de cinéma en France. Cette année pour la première fois, deux revues en ligne se sont vu attribuer l'aide aux revues du CNC.

écrit par **Occitane Lacurie**

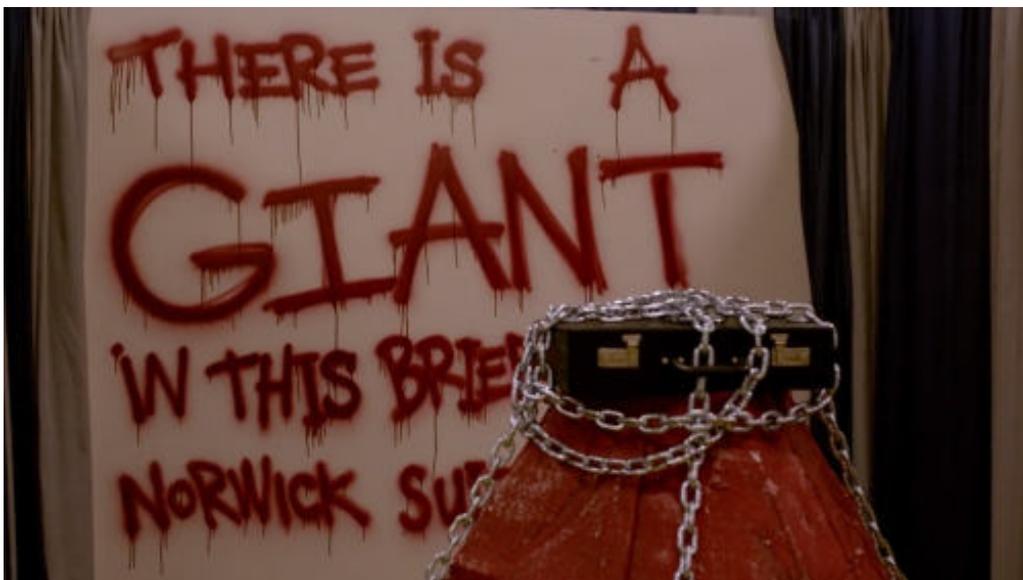


← *Halt and Catch Fire*, Christopher Cantwell et Christopher C. Rogers (saison 1, 2014)

Longtemps coincées entre l'antique dignité qui se dégage, paraît-il, des fibres de cellulose agglomérées sur lesquelles s'imprime la véritable pensée du cinéma, et le talent audiovisuel de la jeune critique youtubienne, les revues en ligne faisaient grise mine. Car après le foisonnement des débuts, peu d'entre elles ont survécu et leurs archives ne perdurent parfois que dans les méandres précaires des disques durs de leurs rédacteur·ices. La tempête ne nous a pas épargné·es, Débordements a parfois contemplé la possibilité de sa disparition [1].

[1] Nous en parlions avec nos camarades de *Critikat* dans un [entretien pour la Lettre du Syndicat de la Critique](#) que nous remercions encore ici.

Je vous propose un voyage dans le temps. SPIP naît en 2001, Wordpress en 2003 : premiers logiciels d'édition de contenu web libres et *user friendly* permettant à tout un chacun·e de fabriquer sur son ordinateur un petit quelque chose, un petit espace autour duquel réunir une rédaction, des auteur·ices, une ligne éditoriale et une mise en forme qui *fait* revue – chapô en gras, photogrammes, notes de bas de page et éditos. Comme une vraie revue, mais augmentée : parsemée de liens hypertextes, libre d'accès pour celles qui y écrivent comme pour ceux qui la lisent, et partageable à l'infini. Puis en 2008 et 2012 Facebook et Twitter arrivent en France où se retrouvent, comme jadis sur les forums, quantité de cinéphiles prompt·es à partager et *liker* (et ainsi faire surgir dans le fil d'autrui) ces contenus externes dont raffolent les plateformes naissantes. « C'est gratuit et ça le restera toujours », le monde est bleu, les hyperliens peuplent les *timelines*, le courrier des lecteur·ices arrive en temps réel, les *paywalls* sont la risée d'Internet avant même d'avoir commencé à exister et les alizées du référencement Google semblent favorables.



← *Idem*

Pourtant, le vent du Web 2.0 a bien fini par tourner. Le culte du contenu natif, de l'engagement et de l'économie de l'attention n'a pas tardé à chasser l'utopie du libre partage dont les réseaux sociaux n'avaient pris que le déguisement (Instagram et son interdiction de poster des liens externes en est sans doute l'exemple paradigmatique, tout comme dernièrement, les tentations autoritaires du nouveau PDG de Twitter). Pour côtoyer les sommets interactionnels des véritables entreprises de presse, il fallait désormais payer et puis, de toute façon, le *scrolling* ne devait plus être interrompu que pour quelques secondes, de crainte que le *rabbit hole* dans lequel s'engage l'utilisateur·ice en cliquant sur un lien ne l'entraîne trop loin des placements de produit et des annonces ciblées qui émaillent judicieusement le déroulé des *posts*. Hors des réseaux sociaux, les *pure players* se contentent surtout de reprendre les textes les uns des autres, les traduisant parfois de l'anglais, les saupoudrant de *pop ups* et d'un formulaire de consentement aux *cookies* pensé pour forcer la main de l'internaute (acceptez, ou abonnez-vous pour un euro).

Sale temps pour les contenus gratuits, donc, et pour ces vestiges de l'*open access* qu'ont fini par devenir les revues en ligne, libres, indépendantes, gratuites, sans publicité et sans collecte de données – alors trouver un modèle économique, n'en parlons pas.

Il y a même une théorie du complot à ce propos, la « théorie de l'Internet mort » à propos de laquelle *The Atlantic* titrait l'an passé « **The 'Dead-Internet Theory' Is Wrong but Feels True** ». Celle-ci prétend qu'Internet aurait cessé d'exister, quelque part entre 2016 et 2017, vidé de ses internautes au profit de

contenus générés par des intelligences artificielles ou des *bots*, faisant du web un « espace stérile » ou plutôt, un mur d'informations copiées-collées dès lors qu'une requête Google est lancée. J'en veux pour preuve la rapide recherche effectuée pour connaître la date exacte de l'arrivée d'Instagram en France : je suis tombée sur des kilomètres d'articles titrés tantôt « Instagram fête ses 10 ans : 6 chiffres à retenir / 10 chiffres à connaître / retour sur les étapes clefs », tantôt « Chiffres Instagram 2022 » ; les chapô sont identiques, des phrases entières sont directement réutilisées. La presse de cinéma en ligne n'échappe pas à cette tendance : dès que paraît une bande annonce d'une série ou d'un film étatsunien un temps soit peu attendu, quantité de sites d'information se précipitent sur le lien *embedded* de la vidéo, l'agrémentent de quelques phrases et d'un titre sensationnaliste avant de la publier sur les réseaux sociaux pour créer un maximum d'engagement et ramasser la mise attentionnelle.

Que faire alors ? Continuer, bien sûr, inventer, toujours, croire encore un peu qu'Internet n'est pas tout à fait mort et faire le pari qu'il reste, par endroits, de petits espaces utopiques où peuvent continuer à vivre la libre information, le partage de la culture et pourquoi pas, de *vraies* revues de cinéma.

Car c'est bien ça que veut dire pour nous le coup de pouce du CNC : l'entrée, peut-être, dans une nouvelle ère de la critique de cinéma et l'ouverture d'un nouveau front, celui d'une résistance, discrète et associative, héritière d'une certaine histoire du web, de la cinéphilie et des biens communs.

À bientôt pour notre entrée fracassante dans le XXIe siècle,
avec le soutien du CNC



← *Zapping Zone (Proposals for an Imaginary Television)*, Chris Marker, 1990

SOMMAIRE :

CRITIQUES 6

PACIFUNCTION – TOURMENT SUR LES ÎLES, ALBERT SERRA 7

SON NOM DE L'EUROPE DANS TAHITI DÉSERT

ARMAGEDDON TIME, JAMES GRAY 10

SOUVENIRS DE LA MAISON DES MORTS

CARNETS D'AUTOMNE 2022 15

UN BEAU MATIN / EO / UNE FEMME DE NOTRE TEMPS

RECHERCHE 19

HANEDA SUMIKO (1/2) 20

ENTRETIENS, TÉMOIGNAGES, COMMENTAIRES

LE PERSONNAGE CONFISQUÉ 36

LE CINÉMA À L'ÉPREUVE DE L'ÉPILEPSIE

DES FRONTIÈRES ENTRE CINÉMA ET POLITIQUE 42

SUR DEUX COURT-MÉTRAGES DE JEAN-GABRIEL PÉRIOT

ENTRETIEN 50

LAV DIAZ 2022 51

IN THE NAME OF THE FATHER

NOTES 64

CHIMÉRISME MAGNÉTIQUE 65

À PROPOS DE SAINT OMER D'ALICE DIOP

DU « CINÉMA » DANS UN PROGRAMME TÉLÉ 70

AKLI, RUDI ET CAMILLE COTTIN : ADULTE, JAMAIS.

L'ACTEUR, SOURCE DE LA CRÉATION 74

RÉFLEXIONS SUR LA SITUATION DE L'ACTEUR DANS LA CRÉATION

CINÉMATOGRAPHIQUE À PARTIR DE GRANDEUR ET DÉCADENCE D'UN PETIT

COMMERCE DE CINÉMA (1986) DE JEAN-LUC GODARD

ZINEMALDIA, 2022 82

COMPTE RENDU 83

ÉTATS D'ÂME, ÉTATS D'ART

ENTRETIENS 93

ANN OREN, LAURA BAUMEISTER

PROJECTION 104

NIKOLAUS CUSANUS 105

À JEAN-MARIE STRAUB

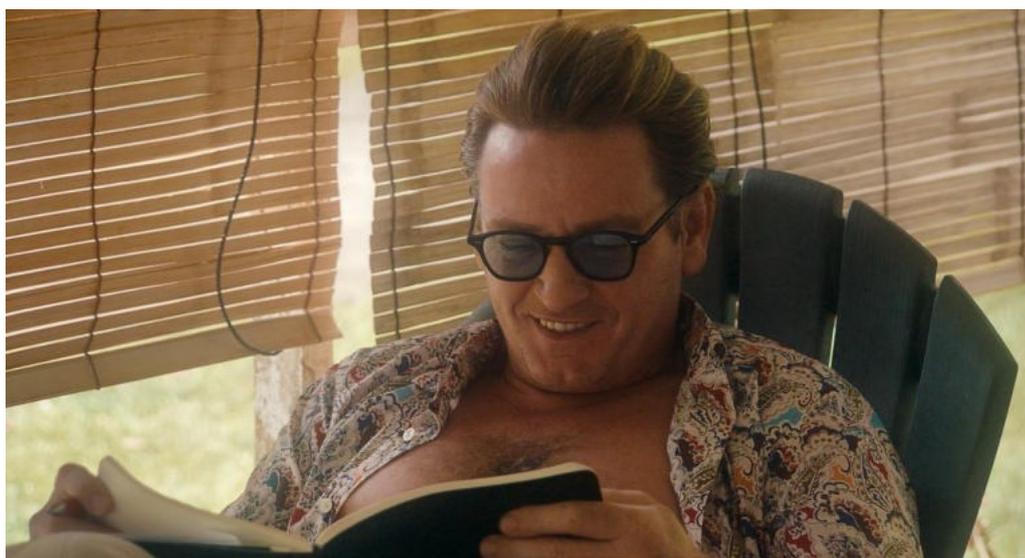
Pacifiction - Tourment sur les îles [2022]
Albert Serra
© les Films du Losange

CRITIQUES

PACIFUNCTION – TOURMENT SUR LES ÎLES, ALBERT SERRA

SON NOM DE L'EUROPE DANS TAHITI DÉSSERT

écrit par Pierre Jendrysiak



Il y a des films faits pour nous, les cinéphiles, des films que nous connaissons bien. Je les appellerai les films *gagnés d'avance*. Des films où l'on constate après quelques minutes de projection que ça y est, c'est gagné, la rampe est prise, maintenant quel que soit la suite c'est du pareil au même, le film est ce qu'il est – la direction est prise, la destination est déterminée, on a appuyé sur le bouton, c'est comme une fusée, comme un missile nucléaire peut-être. Et souvent ces films gagnés d'avance tirent leur confiante sérénité de leur tournage [1] : il peut être chaotique ou harmonieux, rocambolesque ou banal, l'important est que celles et ceux qui fabriquent le film se rendent compte qu'ils sont en train de réussir quelque chose. À ce titre, n'importe quel film peut être gagné d'avance, un film de Francis Ford Coppola comme un film de Jean-Claude Biette : la condition est qu'il parte de ce qu'on pourrait appeler un dispositif imbattable, disons d'une idée tellement puissante (fut-elle minuscule) que le résultat sera *nécessairement* magnifique. Le problème des films gagnés d'avance, naturellement, c'est qu'ils sont aussi un peu *joués* d'avance, un peu trop déterminés. On sait trop vite ce qu'il en est, on pourrait quitter la salle au bout d'une heure – ce sont, souvent, des films qui font très vite comprendre que la résolution de leur intrigue n'est pas très importante, que les attentes ne seront pas vraiment satisfaites, et leur récit est donc une sorte de prétexte, résolu arbitrairement dans les dernières minutes (en cela, Hitchcock, par son usage du fameux MacGuffin, serait le maître incontesté de ce grand genre fantôme). Il faut donc « simuler » des prises de risque et des inventions, utiliser la sécurité dont le film jouit pour se permettre tout et n'importe quoi. Parfois, le cinéaste est tellement sûr de lui qu'il en devient quelque peu paresseux, et que cette prise de risque n'arrive jamais vraiment (cela donne des films charmants, trop charmants, ceux de Wenders par

[1] On en apprendra plus sur le tournage et le montage de *Pacifunction* en lisant l'entretien avec Artur Tort (chef opérateur, monteur) et Baptiste Pinteaux (acteur, « collaborateur aux dialogues ») dans *Critikat*, ou en lisant les entretiens avec Albert Serra et Benoît Magimel dans les *Cahiers du Cinéma* de novembre.

exemple). D'autres fois, le cinéaste, à force de prise de risques et de sauts dans le vide, finit par tout simplement rater son film, par trébucher tellement fort qu'il ne parvient même plus à viser sur cette cible qui devait être impossible à manquer (cela donne des films fantômes, hantés par leur échec et leurs possibilités sublimes non réalisées : *Merry-go-round* de Jacques Rivette, par exemple). *Pacifiction - Tourment sur les îles* n'est ni gorgé de suffisance, ni raté. Il est plutôt très réussi.

Car gérer ce mélange particulier, cette alchimie jouissive, cela ne va pas non plus de soi : il faut trouver cette idée géniale et tenir la note jusqu'au bout. **Albert Serra**, entre son *Histoire de ma mort* (2013) faisant se rencontrer Casanova et Dracula et sa *Mort de Louis XIV* (2016) et la place donnée à Jean-Pierre Léaud, est **habitué** à ce genre de films au principe fondateur tellement génial que le résultat ne saurait être un échec. Cette clef de voûte qui fait que *Pacifiction* est nécessairement un succès, c'est bien entendu ce contexte tropical, cette ambiance conradienne de fin du monde (sujet fait pour les cinéphiles – je ne citais pas Coppola par hasard), ce récit vague racontant le quotidien d'un agent de l'état français cherchant à comprendre sur quoi se fonde la rumeur de la reprise des essais nucléaires français dans l'Océan Pacifique (et son opposition avec un amiral de la Marine française), ce tournage de moins d'un mois en plein confinement, et bien entendu l'acteur principal, Benoît Magimel parfait dans le rôle du Haut Commissaire de la République De Roller (trouvaille patronymique géniale à la sonorité ronronnante et pleine de connotations aristocratiques et européennes). Quant aux risques que prend *Pacifiction*, ce sont ceux de l'incompréhension volontaire et entretenue. Dans un très amusant discours célébrant l'œuvre d'une écrivaine en visite sur l'archipel, De Roller fait l'éloge des écrivains « qui créent plus de trouble que d'éclaircissement », soit très exactement ce qui est à l'œuvre dans le film d'Albert Serra. Car tout *Pacifiction* se déroule dans une lumière légèrement brumeuse, une humidité de l'air qui rend toutes les formes floues. Les mystères même du récit, du portefeuille volé aux essais nucléaires, sont résolus sans jamais se transformer en événements, ils se bouclent seulement dans la dernière heure,atement, sans faire de bruit, sans que l'on en comprenne jamais les véritables enjeux. Tout reste, au fond, un mystère, même le personnage principal : est-il idiot, dupé, habile ? En sait-il plus ou moins que nous ?



Le trouble est si profond, si constant, qu'on ne sait jamais exactement ce que nous sommes en train de regarder, qu'une élucidation semble toujours manquer. Les sources de ce film manifestement référencé sont elles aussi difficiles à déterminer : on pense volontiers aux colons en costume blanc que Conrad inventa dans *Lord Jim* ou dans *La Folie Almayer*, à *Au-dessous du*

volcan de Malcolm Lowry ou à son adaptation cinématographique par John Huston, à Marguerite Duras et son Inde sibylline et décrépée, sans jamais qu'une de ces influences ne puisse être prise comme explication, comme origine de cette esthétique du trouble et de la confusion (Serra en a peut-être inventé une nouvelle incarnation). Et si une influence semble plus déterminante, c'est celle du cinéma paranoïaque américain des années 60 et 70, mais Serra n'en conserve justement que la dimension angoissée et incertaine, diluant totalement les codes du genre. L'espace est toujours laissé ambigu, théorique. Pendant les dialogues, la caméra se positionne toujours de manière à rompre les axes entre les personnages (le film a été tourné avec trois caméras) ; les sons étouffent étrangement certains bruits et certaines voix sont, au contraire, plutôt amplifiées ; soudain un raccord réorganise totalement l'espace, par exemple vers la fin du film, quand De Roller erre dans la maison abandonnée et qu'il se retrouve tout à coup face aux deux espions étrangers qui semblaient l'observer de loin – personnages dont le rôle reste aussi très trouble (on se met même à soupçonner qu'ils n'existent que dans l'esprit du Haut Commissaire). Dans une scène absurde et sublime qui arrive au premier tiers du film, De Roller se retrouve embarqué sur un jet-ski surfant sur d'immenses vagues, dans une mer recouverte de bateaux et de surfeurs ; tous les repères spatiaux sont alors brouillés, le haut et le bas, le ciel et la mer, le plat et les pentes. Chaque scène se termine ainsi comme un couperet, et nous laisse interdit, désarmé : qu'est ce qui vient de se passer, qu'est ce que je viens de voir ?

Une sidération discrète, scène après scène, s'installe donc, et De Roller, lui, *erre*. Un choix onomastique qui raconte tout le film, qui ne cesse de nous montrer des lieux inconnus (une colline cachée derrière une clôture, une maison où se tient une fête, un stade de foot) pour ne rien nous en dire et mieux nous ramener vers des lieux déjà visités, récurrents, mais tout aussi insignifiants (notamment cette discothèque qui trône au centre du récit, le Paradise Club), vers des personnages qui, par leur récurrence, ont quelque chose de rassurant, notamment Shannah, l'employée de l'hôtel. On parvient donc, malgré l'incompréhension, à se repérer vaguement dans l'espace ; si chaque scène laisse un écho, presque un acouphène, on trouve tout de même des points de chute où se ressourcer, se rafraîchir (les personnages, en effet, boivent beaucoup, de l'eau comme de l'alcool). *Pacifiction* est un film qui ne cesse de répéter les mêmes espaces, les mêmes phrases, jusqu'à créer une forme de compréhension incertaine, et les solutions à ses énigmes finissent par s'imposer. Un film de ré-itération, donc d'*itération*, mot qui signifie à la fois la répétition mais aussi, en mathématiques, le fait de résoudre une équation à force d'approximations successives.

Un déplacement entre les vides et les échos – comme se déplacent les sous-marins ? Le récit de *Pacifiction* se déroule comme sous l'eau, et Benoît Magimel s'y déplace comme un grand sous-marin dont l'équipage, nombreux (il semble se cacher quatre ou cinq personnalités dans ce corps imposant), interprète le monde qui l'entoure par des échos, des signaux, des rebonds sur des parois. Dans les 30 ou 40 dernières minutes, le récit étant quasiment dénoué, le Haut Commissaire passe d'un lieu à l'autre sous le regard moqueur de l'Amiral et les regards prédateurs des espions étrangers ; sans doute n'a-t-il pas été assez furtif (il faut dire que c'est un vieux modèle un peu cabossé). Il avoue en tout cas sa défaite dans une confession pathétique et amère, au volant de son énorme Mercedes (blanche comme ses vêtements). Il blâme les gouvernants, leur ignorance, leur cruauté, leur volonté destructrice. On ne sait pas en quoi exactement (après tout, en tant qu'agent de l'état, en quoi serait-il fondamentalement opposé à la reprise des essais ?), mais il a manifestement échoué à quelque chose – ou bien il a parfaitement tenu son rôle, *excepté, peut-être, une désillusion*. Dans un immense stade de foot, en pleine nuit, il est éclairé par d'immenses projecteurs, pris au piège comme une bête prise dans les phares d'une voiture. Si *Pacifiction* est un film

de sous-marin inversé qui se déroule exclusivement sur terre et à la surface de l'eau, alors naturellement, la scène où le navire remonte à la surface doit elle aussi être inversée et se dérouler sous l'eau. Le système d'arrosage automatique du stade s'allume et recouvre le corps de De Roller. Ses lunettes de soleil brillent, il regarde autour de lui, c'est un périscope qui dépasse de la mer. Il faut se rendre à l'évidence : il est découvert et doit se rendre s'il ne veut pas couler. Son costume étincelant est comme un drapeau blanc hissé au mat.



Pacifiction - Tourment sur les îles, un film d'Albert Serra, avec Benoît Magimel, Pahoah Mahagafanau, Marc Susini, Sergi López, Baptiste Pinteaux... Scénario : Albert Serra / Image, montage : Artur Tort / Son : Jordi Ribas / Musique : Marc Verdaguer. Durée : 2h43. Sortie française le 9 novembre 2022.

ARMAGEDDON TIME, JAMES GRAY

SOUVENIRS DE LA MAISON DES MORTS

écrit par [Hugo Kramer](#)

Après Quentin Tarantino (*Once upon a time... in Hollywood*, 2019) et Paul Thomas Anderson (*Licorice Pizza*, 2021), et avant Steven Spielberg (*The Fabelmans* dans quelques mois), James Gray se risque lui aussi à l'exercice nostalgique. En narrant l'amitié entre un jeune garçon juif (Paul, Banks Repeta) et un jeune garçon noir (Johnny, Jaylin Webb) dans son Queens natal, Gray ne cherche pas à idéaliser, des étoiles plein les yeux, le temps de son enfance. Dans une filmographie peuplée d'ombres, en particulier celle des pères qui engloutissent leur progéniture, à l'image de ce plan dans *The Lost City of Z* où Percy Fawcett (Charlie Hunnam) recouvrait de la sienne le berceau de son fils, *Armageddon Time* ne fait pas défaut. Toutes les silhouettes du film sont à la frontière des ténèbres, prêtes à basculer d'un côté

ou de l'autre, telle Esther Graff (Anne Hathaway) complètement assombrie au seuil de la chambre de son fils. L'expérience faite par Paul Graff de la violence et du racisme, épisode aussi fondateur que fugace dans son existence, permet au réalisateur de dérouler, avec une aisance souveraine, son art de la mélancolie (à laquelle se mêle parfaitement la musique toujours sublime de Christopher YOUNG) et du lâcher prise. Ni émerveillement lumineux à la Tarantino, ni euphorie amoureuse façon PTA, mais l'apprentissage d'un renoncement. La noirceur des leçons tirées par Paul n'a rien d'une découverte, elle est déjà en germe dans la maison des morts qu'il habite.



La cellule familiale a toujours été synonyme chez Gray d'étouffement, en dépit de moments d'amour et de ferveur (le Nouvel An de *Two Lovers*). L'aspect ouaté et duveteux de l'image (ici de Darius Khondji, mais l'effet était le même avec celle de Joaquín Baca-Asay), s'il confère aux appartements un caractère réconfortant, renferme souvent, à l'exception notable de *Two Lovers*, des parents violents. On retrouve dans *Armageddon Time* de grandes tablées festives et pittoresques, par exemple lorsque Paul décide de commander chinois car ne voulant toucher à ce qu'a concocté sa mère, mais y transparaît une brutalité, un legs morbide. La richesse de l'écriture de James Gray se niche dans sa manière de dépeindre cette douceur spectrale, à la fois protectrice et restrictive. La figure du grand-père maternel, interprété par Anthony Hopkins, qui ne pourrait rien faire d'autre que marmonner pour bouleverser, illustre bien cette complexité. Aaron, confident bienveillant et bienfaiteur, renvoie à une part tragique de l'histoire. Cette dernière ressurgit lorsqu'il raconte à son petit-fils, là encore dans la pénombre, la jeunesse de sa mère en Ukraine, dont les parents furent exécutés sous ses yeux. Même après sa disparition, il continue de hanter la maison, Paul l'apercevant dans le reflet de son miroir, assis sur son lit. Il en va aussi de la mère de Paul, figure aimante et consolatrice, mais qui livre ses enfants aux mains d'un père colérique, avant de disparaître de la fiction à la mort du sien, n'adressant plus un mot à personne. Irving Graff (le formidable Jeremy Strong), le patriarche, n'échappe pas non plus à cette dualité. S'il ne se prive pas de taquiner ses fils à travers un concert matinal de casseroles, il menace sans cesse d'exploser pendant les repas face à leur insolence. C'est par cette écriture qui ne tombe jamais dans le manichéisme que se dessinent les fondations fragiles de la demeure des Graff, ce monde qui sert de repère à Paul.

La gravité du cinéma de Gray n'est jamais feinte. Elle repose toujours sur des événements dramatiques concrets : la mort (*The Yards*, *La Nuit nous appartient*), la maladie (*Little Odessa*, *Two Lovers*) ou encore la folie (*Ad Astra*) rôdent en permanence. Dans *Armageddon Time*, advient un moment où la violence s'incarne frontalement. Pris dans les toilettes du collège en train de fumer un joint en compagnie de Johnny, Paul n'est cette fois-ci plus couvert par sa mère qui, face à l'attitude nonchalante de celui-ci, bascule dans la rage et l'empoigne par la gorge. À la maison, Paul se rue terrifié dans la salle de bain pour s'y enfermer. Avant même que les coups ne pleuvent, il est déjà en

larmes dans la baignoire. Pour contrecarrer une possible banalisation des faits, pour ne pas renvoyer cet épisode à l'insignifiant, Gray bascule alors dans le film d'horreur en s'en appropriant la grammaire : regards subjectifs de Paul vers l'entrée, gros plans sur son visage apeuré, hurlements du père derrière la porte qu'il finit par défoncer. La relation filiale semble presque une réminiscence du meurtre de *Psychose*. Alors que Marion Crane cédait sous la lame de Norman Bates, Paul subit des coups de ceinture de plus en plus intenses. Tout comme ce dernier n'est pas idéalisé en poupon innocent, Gray ne met jamais en scène cette vie de famille tel un lieu d'harmonie absolue. C'est en cela que le film déjoue le programme *coming-of-age movie*, nulle révélation face aux déchaînements dont est capable son père, à la menace de détraquement du foyer.

Armageddon Time tourne beaucoup autour de la question du « potentiel » des enfants. Le manque dont en ferait preuve Paul inquiète ses parents. Faut-il le laisser à l'école publique ou le mettre dans le privé ? Gray paraît presque se muer en Frederick Wiseman, mettant à nu les dysfonctionnements du système éducatif américain, son incapacité à faire fonctionner l'ascenseur social. L'obsession pour ce dernier, qui se retrouve chez ceux qui ont « réussi » à le prendre (Aaron) comme ceux qui y ont « échoué » (Irving), influence le choix de parents qui au fond ne savent comment procéder. Face aux bêtises de Paul, ils naviguent d'un établissement à un autre et ne le renvoient qu'à des lieux contraignants, tout aussi suffocants que son domicile. En réponse à cette idée de potentiel émerge celle de « retour sur investissement », auquel doivent répondre les générations futures. La pression qui repose sur ces dernières résonne avec celle qu'ont probablement déposée sur leurs épaules ceux qui débarquèrent à Ellis Island au début du siècle. Cette crainte de voir ses enfants ne pas être rentables semble, par effet de propagation, frapper les parents d'un désabusement indélébile.



Les pères grayiens imposent, plus ou moins, à leurs fils leur vocation (le pressing de *Two Lovers*, le métier d'astronave dans *Ad Astra*), voire les entraînent au bout de leurs croyances (Percy Fawcett qui disparaît dans la jungle avec son fils). Un échange entre Paul et le sien est significatif de cette emprise liée à une angoisse de l'avenir. Avant son départ pour son nouvel établissement, Paul, honteux de s'y rendre avec un attaché-case, reproche à

son père de le destiner à une vie identique à la sienne. Irving lui rétorque que non, il veut qu'il soit bien mieux que lui. C'est cette quête du « bien mieux » qui travaille le film, cet horizon d'élévation sociale entretenu par le rêve américain. Et c'est par le biais d'un autre patriarche, figure lointaine et foncièrement contemporaine, qu'elle va prendre corps. À son entrée dans son nouveau collège (plutôt onéreux), Paul a le droit à un grand discours du magnat de l'immobilier Fred Trump (père de l'ancien président) et de sa fille Maryanne Trump (apparition surprise de Jessica Chastain), assistante du procureur fédéral. Le discours a pour but de galvaniser les foules, d'expliquer à tous, y compris aux femmes, qu'ils sont capables d'arriver à des postes importants. Fred Trump n'a rien d'un emblème bienveillant, il fait peser sur ces visages à peine adolescents le poids des responsabilités. Pour appartenir aux élites, ils doivent se fondre dans ce moule capitaliste encore intacte aujourd'hui. Et c'est par le biais de son amitié avec Johnny, parfois chancelante, que Paul, entre abdication et rébellion, va chercher à s'en extraire.

Le benjamin des Graff évolue donc dans un monde fait de seuils qu'il souhaite ou qu'on lui pousse à franchir, une logique de dépassement mise en évidence par sa trajectoire et celle de Johnny. Même si leurs rêves paraissent inatteignables (Johnny veut entrer à la NASA, Paul être artiste), leur amitié fait vaciller des barrières, aussi microscopiques soient-elles. En outrepassant les contraintes sociales ils découvrent des mondes qui leur échappent, de l'épisode trivial du joint dans les toilettes à la fugue plus ambitieuse vers la Californie. C'est Paul qui donne à Johnny l'argent (volé à sa mère) afin qu'il puisse venir à la sortie scolaire à Guggenheim. Et c'est le second qui, à cette occasion, les emmène faire l'école buissonnière dans le Bronx. Mais ces échappées utopiques s'inscrivent dans l'idéal américain et ses désirs de grandeur. La vocation artistique de Paul (il est d'ailleurs amusant que les super-héros qu'il dessine n'aient rien d'exceptionnel) est plus liée à la gloire qu'elle induit, comme en témoigne cette séquence fantasmée (peut-être la première du cinéma de Gray), où la vision d'un Kandinsky le projette en peintre acclamé, plus sensible à l'aspect commercial qu'artistique de cette révélation. De la même façon, Johnny pense à l'argent qu'ils pourront se faire grâce au talent de Paul. Si ce dernier regarde d'en bas la grande aventure capitaliste vendue par les Trump, Johnny occupe une même position vis-à-vis des Graff. Quand celui-ci finit par venir chez ces derniers, ce n'est qu'à la frontière de la maison, dans la cabane de Paul située dans le jardin. Ces franchissements vont d'ailleurs devenir de plus en plus impossibles, en particulier lorsque Paul se retrouve confronté à une forme de ségrégation. Lui qui a changé d'école, voit un jour débarquer Johnny à une récréation. Séparés par le grillage, Paul comprend bien, face aux deux amis qu'il vient de se faire, qu'il vaut mieux minimiser son lien avec l'Afro-américain. Il lui fait donc comprendre, un peu gêné, qu'il ne doit pas rester ici, et se range du côté d'un certain racisme ordinaire. Ces avancées et ces reculs participent à cette impression d'odyssée stagnante propre au cinéma de Gray (les voyages inachevés dans l'espace et la jungle). Pour preuve, lorsque certains seuils symboliques sont franchis, ils n'ont pas la valeur pressentie, espérée. À l'image de la découverte du domicile des Graff par Johnny, qu'il imagine probablement bien plus heureux que le vétuste appartement qu'il partage avec sa grand-mère. Alors que la famille revient du cimetière, il aperçoit son ami en haut de l'escalier, impuissant face aux cris de ses parents qui se désespèrent de son avenir. Ce que chacun convoite du regard n'est qu'une forme d'illusion que le film ne cherche pas à entretenir. Le souvenir ne saurait être fardé.

Le seul apprentissage que fait Paul, c'est celui du renoncement. Renoncement face au racisme, face à la possibilité de faire bouger les lignes. Après avoir tenté de voler un ordinateur pour financer leur fugue, les deux amis finissent au poste. Paul, après avoir dit la vérité (c'est son idée, son

collège), est contredit par Johnny, qui prend pour lui la totale responsabilité de leur fiasco. Et tandis que Paul est raccompagné chez lui par son père, Johnny, dans un geste d'abandon et d'amitié d'une pudeur inouïe, retourne à sa condition sociale, celle d'un enfant modeste, noir, en proie avec les services sociaux et les relents racistes de la société américaine. Toutes les considérations éducatives qui auront alimenté le film paraissent dès lors dérisoire face à ce visage à la candeur captive. Par un travelling au ralenti qui arrache Paul à son ami, séparés d'une vitre, le plan se transforme instantanément en lointain souvenir endolori. C'est encore une fois la figure paternelle qui acte cet ancrage dans l'immobilisme. La leçon transmise n'a rien de glorieuse, elle n'est qu'un héritage poisseux. Dans la voiture stationnée devant chez eux, Irving explique à son fils la fatalité de certaines choses, la victoire des forts sur les faibles. C'est à sa connaissance du chef de police, à qui il n'avait pas facturé une intervention de plomberie, qu'ils doivent d'avoir pu quitter le commissariat. Le visage de Paul résigné rentre alors en résonance avec celui de Johnny, désormais disparu de la fiction. Si Gray ne paraît pas dépasser ce statu quo, dans un constat d'impuissance, il est loin de tout cynisme. Il le doit à la tendresse de son regard, à ces quelques travellings arrière, à la douceur sidérante, qui concluent le film. En s'éloignant du collègue, Paul quitte aussi la salle de classe, son salon ; ces lieux oppressants peuplés de spectres errants. Ils accompagnent, sans tambours ni fracas, sa nouvelle trajectoire, au creux de laquelle se loge une amitié éteinte.

Le film n'est pas simplement une façon de parler de l'Amérique d'aujourd'hui depuis celle du passé, il permet de formuler ce que l'histoire ne cesse de refouler. Face à un dessin de son petit-fils, Aaron lui explique qu'il doit poser sa signature dessus, c'est ce qui lui donnera sa valeur. Dans son école privée, Paul se fait recadrer en cours d'arts plastiques car il ne respecte pas la consigne. Il ne s'est pas perdu dans son imagination, il a au contraire été trop scolaire (faut-il y voir un parallèle avec l'attachement de Gray à ses modèles, Coppola en tête ?). Si son enseignante lui demande de recommencer, elle garde cette fusée colorisée de bleu pour l'afficher dans la vitrine du couloir. Malgré le caractère désabusé et l'échec auquel renvoie tout ce tissu mémoriel, souvenir incapable d'illuminer le présent, Gray y appose sa signature. À la manière de son double juvénile, le metteur en scène trace sa voie sans se complaire dans l'autobiographie romantique, simplement en laissant s'élever une dernière fois cette réminiscence. Comme la fusée que Paul fait décoller avec son aïeul, traînée de fumée en direction des étoiles, aussitôt évanouie et perdue dans les nuages.



Armageddon Time, un film de James Gray, avec Michael Banks Repeta, Jaylin Webb, Anne Hathaway, Jeremy Strong, Anthony Hopkins... Scénario : James Gray / Image : Darius Khondji / Montage : Scott Morris / Musique : Christopher YOUNG. Durée : 1h55. Sortie française le 9 novembre 2022.

CARNETS D'AUTOMNE

2022

UN BEAU MATIN / EO / UNE FEMME DE NOTRE TEMPS

écrit par [Pierre Jendrysiak](#)

***Un beau matin*, de Mia Hansen-Løve, sortie le 5 octobre 2022.**

Tous les films de Mia Hansen-Løve sont, d'une certaine manière, autobiographiques ; sa relation avec Olivier Assayas est au cœur d'*Un amour de jeunesse*, et *Tout est pardonné* se base également sur sa propre vie. Dimension prolongée et parfois détournée, dans ses autres films, qui s'intéressent à ses proches et aux membres de sa famille : *Eden* était d'abord inspiré par la vie de son frère, Sven Hansen-Løve, mais s'amusait surtout du rapport du personnage principal avec la scène électronique française dont il s'éloignait peu à peu (une idée géniale du film était de faire des Daft Punk des personnages secondaires qui rodent autour du récit principal). *L'Avenir* mêlait la dimension biographique à la recherche d'un « parfum contemporain », d'une inquiétude plus sociale qui bourdonnait derrière l'apparat bourgeois que Mia Hansen-Løve a toujours filmé ; le titre du film faisait écho à une déclaration étrange et soudaine du personnage basé sur sa mère et interprété par Isabelle Huppert : « L'avenir semble compromis ». *Bergman Island*, l'an dernier, avait désaxé cette dimension autobiographique : l'enchâssement des récits, le double éloignement géographique (des personnages anglophones installés en Suède) et la figure autoritaire de Bergman (lui aussi spécialiste de l'autobiographie tordue et détournée) éloignaient le film d'une simple fiction autobiographique, aboutissant à une œuvre plus dialectique et plus trouble.



Dans *Un beau matin*, l'autobiographie n'est pas trouble : elle est au contraire parfaitement lisible, et même terre à terre. Le film raconte la fin de vie du père de Mia Hansen-Løve des suites d'une maladie neuro-dégénérative, dite « Syndrome de Benson ». Un récit réécrit, interprété par des comédiens, mais qui s'adosse aux à une certaine réalité : les livres, l'appartement, les vêtements du père sont ceux du vrai père de Mia Hansen-Løve ; la plupart des lieux sont les mêmes, la plupart des objets sont les vrais. Même l'autre récit du film, celui de la retrouvaille amoureuse entre Sandra (Léa Seydoux) et Clément (Melvil Poupaud), passe par des objets véritables qui lui offrent une sorte d'accréditation, de facteur de vérité : Clément fait par exemple visiter à Sandra son laboratoire (il se définit comme « cosmochimiste », en opposition à « astro-physicien »), assez étrangement situé dans de vieux appartements parisiens, et lui montre l'énorme microscope servant à analyser des particules cosmiques – objet imposant, étrange, dont on devine qu'il est authentique. Mais l'objet réel qui est le mieux employé, ce sont les notes du père, retrouvées par hasard par Sandra, où il raconte, avant que la démence l'empêche d'écrire, les premières traces de sa maladie. Or, ces notes, ce sont les véritables notes de Ole Hansen-Løve, lues en voix off par Pascal Greggory. Son interprétation extraordinaire et inquiétante de vérité est d'ailleurs bousculée par cette lecture : tout à coup on reconnaît la voix de l'acteur de Rohmer et de Chéreau, alors qu'il avait inventé, pour le reste du film, une petite voix chevrotante et hésitante qu'on ne lui connaissait pas.

Le geste du film nous évoque celui de certains films de Philippe Garrel, mais un Garrel qui s'intéresserait plus aux objets et aux lieux qu'aux êtres ; là où Garrel faisait souvent jouer des situations qu'il avait vu (en réalité ou en rêve) par les véritables personnes concernées (d'où la présence des membres de sa famille), tout en procédant à un travail de réécriture scénaristique très profond (dès ses premiers films « narratifs », « écrits », Philippe Garrel a travaillé avec des scénaristes professionnels), Mia Hansen-Løve prend les mots et les lieux de la réalité et les transfigure par l'interprétation des acteurs, par la lumière brillante du 35mm, et par des choix musicaux très beaux et très marqués (la manière d'utiliser de la musique préexistante, ponctuellement et avec une grande précision, est probablement l'influence la plus déterminante d'Olivier Assayas sur l'œuvre de Mia Hansen-Løve). *Un beau matin* est plein de singularités esthétiques, de petits détails formels que certains appelleraient des manières ; ça ne suffit pas de dire que le film est autobiographique, il faudrait décrire comment il « écrit » cette autobiographie. On pourrait résumer d'un mot le travail opéré par Mia Hansen-Løve en citant le métier qu'elle donne au personnage de Sandra, celui qui occupe, dans la fiction, sa propre place : traductrice. Oui, c'est bien d'une opération de *traduction* de la réalité que semble procéder le film, jusque dans son titre : le personnage de Sandra dit ainsi à sa mère qu'elle a trouvé, dans les carnets du père, une ébauche autobiographique dont le titre est « *An einem schönen Morgen* », titre qu'elle s'empresse de traduire : Un beau matin.

Eo, de Jerzy Skolimowski, sortie le 19 octobre 2022.

Face à la glorieuse histoire du cheval au cinéma, qui s'étend des séries chronophotographiques de Muybridge à *Nope* en passant par toute l'histoire du western, on pourrait construire une autre histoire du cinéma, qui irait des ânes morts d'*Un chien andalou* de Buñuel et Dali, passerait par *Au hasard Balthazar* de Robert Bresson et déboucherait donc sur *Eo*, dernier film de Jerzy Skolimowski, prix du jury au dernier Festival de Cannes. Une histoire parallèle, intermédiaire, mal-aimée peut-être, comme le sont les ânes, bêtes de somme et mauvais exemples (« bonnet d'âne » & « tête de mule »). Une histoire du cinéma qui ne serait pas vue du point de vue de Quichotte et de Rossinante, mais du baudet de Sancho, auquel Skolimowski a dû penser tant

son film emprunte une construction épisodique, absurde et parodique qui évoque l'œuvre de Cervantes. *Eo*, âne de cirque confisqué à ses propriétaires en faillite, traverse en effet toute l'Europe, de fermes en villages, en passant par un château italien où règne une étrange aristocrate interprétée Isabelle Huppert, un stade de foot où des joueurs amateurs fissent par s'étriper, une aire d'autoroute où un routier punk sera sauvagement assassiné. Le cinéaste polonais persiste dans la voie qu'il a au fond toujours suivi, celle de films centrés sur les enjeux de leur temps, aussi ambitieux esthétiquement que cruels dans leur écriture.



L'intérêt d'*Eo* est moins dans cette cruauté (qui s'exerce aussi bien entre les êtres humains que contre les animaux) que dans son autre versant, son miroir, fait d'incompréhension et d'altérité : ce qui se passe entre les animaux, auprès d'eux. Les plus belles scènes du film sont en effet celles où aucun humain ne passe et où *Eo* erre dans une Europe qui semble à peine sortir de la Seconde Guerre mondiale, dans des couloirs abandonnés angoissants, dans une forêt peuplée de loups, de chouettes et de grenouilles. Le regard porté sur les animaux est certes anthropomorphisant, sursignifiant, un peu naïf peut-être, mais c'est que le film prend un point de vue volontairement désuet, comme s'il adaptait une littérature perdue, ancienne ; celle, déjà datée du temps de Cervantes, du conte et du roman de chevalerie. Paradoxalement, le film prend aussi une direction esthétique qui semble venir d'un futur possible, d'un monde posthumain (pour le dire clairement, certaines scènes semblent se passer après la fin du monde). Après une scène de plongée psychédélique semblant sous-entendre une disparition de l'humanité, l'âne *Eo* erre dans une petite ville polonaise dont tous les habitants semblent avoir disparus. Nous voyons alors un animal entouré de constructions humaines, anthropomorphisé avec persévérance par la mise en scène, répondre de la plus belle des manières à ce regard humain, trop humain : par l'indifférence.

***Une femme de notre temps*, de Jean Paul Civeyrac, sortie le 5 octobre 2022.**

Dans ce film très premier degré, une seule ironie : celle du titre. Car cette femme supposément « de notre temps » est ancrée dans un récit et dans un film manifestement venus d'un *autre* temps. Le nouveau film de Jean Paul Civeyrac, en effet, est hanté par le passé : explicitement d'abord, car c'est le



retour d'un passé supposément enfoui que le film raconte, à travers cette femme flic obsédée par la mort de sa sœur (elle regarde souvent, justement, des images de sa sœur) et qui découvre les infidélités de son mari. Implicitement ensuite : Civeyrac, cinéaste cinéphile, multiplie les citations et ancre son film dans un imaginaire terriblement français. Même l'influence du cinéma américain (le format scope) et les quelques échos hitchcockiens (le couple central peut rappeler celui de *Soupçons* ou de *Notorious*), est française : c'est un cinéma américain tel qu'il fut digéré et interprété en France qui hante ainsi le film. Et par un cinéaste en particulier : Claude Chabrol. De la même manière que *Mes Provinciales* était une sorte de copie ou de pastiche de Philippe Garrel, *Une femme de notre temps* est une franche reprise chabrolienne. Le mari pianiste et l'accident de voiture mortel qui revient comme un fantôme dans la vie des personnages font ainsi écho à *Merci pour le chocolat*, alors que le personnage de commissaire de police interprété par Sophie Marceau rappelle toutes les femmes fortes et violentes des films de Chabrol, et l'on pourrait aussi citer la musique omniprésente et ses cordes inquiétantes, la maison bourgeoise où vivent les personnages... Mais plutôt qu'un pastiche, on a un peu l'impression, comme avec *Mes Provinciales*, d'être face à une contrefaçon : l'imitation est plutôt réussie, mais on sent bien que le résultat n'a pas la solidité de l'original (il manque notamment à Civeyrac l'ironie acerbe et cruelle de Chabrol)... et par conséquent, il est difficile de ne pas en rire un peu.



Women's College in the Village
(1957), Haneda Sumiko
© Iwanami Productions, Courtesy
Kiroku Eiga Hozon Center



RECHERCHE

HANEDA SUMIKO

(1/2)

ENTRETIENS, TÉMOIGNAGES, COMMENTAIRES

écrit par **Ricardo Matos Cabo**
et **Teresa Castro**

À l'occasion du cycle de projections, de rencontres et de débats autour de l'œuvre de la documentariste japonaise Haneda Sumiko intitulé « **Prendre soin** » ouvert au Jeu de Paume du 15 au 27 novembre 2022, *Débordements* est heureux de publier un ensemble de textes proposé et monté par les programmeur·ices de l'événement Teresa Castro et Ricardo Matos Cabo.



← Haneda à sa table de montage dans son film *Women's Testimony : Pioneering Women in the Labor Movement* (1996)

Née en 1926, à Dalian, dans ce qu'on appelle alors la Mandchourie, la documentariste japonaise Haneda Sumiko est l'auteurice d'une vaste œuvre, tournée entre 1957 et 2012, et riche de plus de quatre-vingts titres. Encore peu connue en dehors du Japon, son travail fait aujourd'hui l'objet d'un regain d'intérêt. En Europe, plusieurs cycles de films, ainsi que des rencontres universitaires, ont attiré l'attention sur la singularité de son regard et de sa démarche, permettant de découvrir des films jusqu'ici peu visibles [1]. Avec ce dossier, nous souhaitons contribuer à une meilleure connaissance de son travail en France, où peu d'écrits lui ont été consacrés. Dans ce but, nous avons choisi de compiler quelques passages d'entretiens avec Haneda ou de textes rédigés par la réalisatrice elle-même. Haneda s'est souvent exprimé sur ses films, ayant publié un ouvrage illustré sur le tournage d'*Ode au mont Hayachine* (1982), ou encore un livre sur son travail autour des institutions de soins aux personnes âgées. Deux versions de son autobiographie ont également vu le jour. Un texte du cinéaste portugais Paulo Rocha (qui collabore avec Haneda lors de la rédaction du scénario de son film *L'Île des*

[1] En amont du cycle *Prendre soin. Conversations autour des films de Haneda Sumiko* (Paris, Jeu de Paume, 15-27 novembre 2022), signalons les projections de *Le cerisier aux fleurs grises* (22 octobre 2021) et d'*Ode au mont Hayachine* (1er avril 2022) dans le Courtisane Festival (Ghent), le *Tribute to Haneda Sumiko* (Londres, Open City Documentary Film Festival, 11 septembre 2021), ainsi que la journée de projections autour de Haneda réalisée dans le cadre de l'exposition *No Master Territories* (Berlin, Haus der Kulturen der Welt, 28 août 2022). Des journées d'étude autour de Haneda ont également eu lieu à Londres (2021) et à Valence (2022). Un ouvrage collectif autour de son travail est actuellement en préparation (parution annoncée en 2024). Le travail de Haneda a été occasionnellement montré en France et ailleurs. Nous soulignons notamment les projections d'*Ode au mont Hayachine* à la Cinémathèque Française en 2008, lors du cycle « Hommage à Madama Kawakita », et lors du 17ème Festival de l'imaginaire en 2013, ainsi que la rétrospective « Protéger et conserver. Films de Tanaka Kinuyo, Haneda Sumiko et Kawase Naomi » (Schütze und Bewahre. Filme von Tanaka Kinuyo, Haneda Sumiko und Kawase Naomi), programmée par Olaf Möller et organisée à Cologne, en Allemagne, entre le 13 et le 20 septembre 2004.

amours, 1978) fait aussi partie de ce dossier. Nous espérons que ces quelques éléments pourront susciter la curiosité des lectrices et lecteurs et, surtout, stimuler des travaux, des traductions, des projections et des discussions.

- **Haneda Sumiko, témoignage, 1987-1988.**

En 1987, à l'occasion du Festival des Films du Monde de Montréal, la revue québécoise *Ciné-Bulles. Le cinéma d'auteur avant tout* publie un entretien avec l'historien et critique japonais Satō Tadao. Un encadré donne l'occasion à Haneda de s'exprimer : son documentaire *Univers de la démence sénile* (1986) fait partie de la sélection de quinze films japonais inscrits au programme du festival. Ce court texte, lors duquel la réalisatrice insiste sur sa méthode et l'éthique du soin qui la soutient, est, à notre connaissance, la seule fois que ses mots ont été traduits en français. Nous le reproduisons ici intégralement.

.....

« J'ai toujours aimé les arts, traditionnels entre autres, et je voulais écrire des livres sur l'art. Je suis entrée à l'école d'Iwanami comme rédactrice, et c'est en regardant travailler les cinéastes à Iwanami que j'ai changé d'orientation. Depuis, chaque nouvelle entreprise est un début, une quête constante ; à chaque fois, un nouvel apprentissage. Je me laisse guider par les émotions. J'aborde mes sujets avec la même sollicitude, les objets comme les êtres. Tout a de l'importance. L'intérêt majeur est de trouver l'âme de mes sujets. Après plus de 80 films, restent toujours deux difficultés : l'une d'ordre mentale, qui entoure tout processus de création et les problèmes d'éthique qui s'y rattachent ; l'autre d'ordre technique, c'est-à-dire les conditions de production et distribution.

Je prépare une suite à *How to Care for the Senile* [NdT : *Univers de la démence sénile*], où j'essaierai de décrire les faiblesses du système et des institutions qui prennent soin des personnes âgées et séniles. Je ne m'attendais pas à ce que ce film prenne tant d'importance. Il est donc de mon devoir de continuer ce projet, c'est ma responsabilité. Et puis je veux terminer un déjà démarré avec l'un des plus vieux acteurs de Kabuki... [2] »

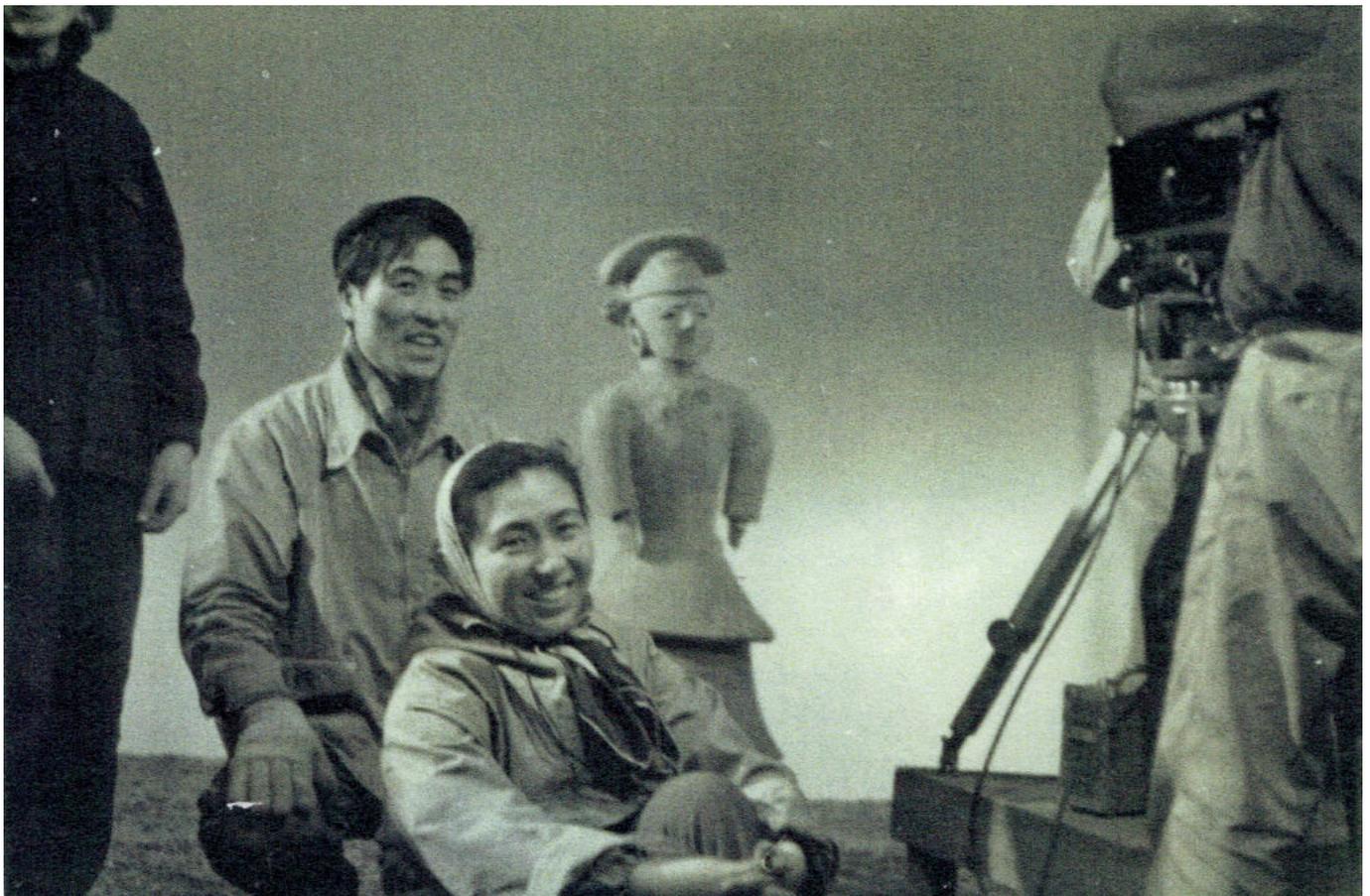
[2] Haneda Sumiko, dans Marie-Josée Rosa, « Entretien avec Tadao Sato », *Ciné-Bulles*, vol. 7, n° 2, novembre 1987, janvier 1988, p. 12.

- **Haneda Sumiko, « La femme dans le monde audiovisuel japonais », 1987.**

Toujours en guise d'introduction à son travail, nous accompagnons ce témoignage par un texte rédigé par Haneda à peu près à la même époque – c'est-à-dire, au moment où la réalisatrice est repérée à l'étranger comme une documentariste « indépendante » et « autodidacte ». C'est dans ces termes qu'elle se présente dans « La femme dans le monde audiovisuel japonais », article de commande, paru dans un recueil sur les femmes dans l'audiovisuel. Publié au Mexique en 1987, cet ouvrage est publié dans la foulée du VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, réalisé à La Havane, Cuba, en 1986, auquel Haneda participe. Comme le signale la cinéaste, il s'agit alors de sa première invitation dans un festival en dehors du Japon. Le texte, dont nous traduisons ici un long passage, est l'occasion pour la réalisatrice de se confronter à la question du genre et aux difficultés subies par les femmes japonaises souhaitant s'engager dans la voie de la création cinématographique. Elle y présente également les films qu'elle a pu réaliser jusque-là en tant que cinéaste indépendante. Dans ce texte, Haneda esquisse rapidement un portrait des femmes ayant travaillé dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle japonaise. Elle opère une distinction entre les réalisatrices travaillant dans le cinéma, subissant beaucoup de difficultés, et celles exerçant leur métier à la télévision, un milieu offrant malgré tout un peu plus de possibilités. Elle discute également de la division du travail dans l'industrie cinématographique,

évoquant la difficulté d'accéder au poste de réalisatrice et remarquant que les femmes qui ont pu réaliser des films travaillaient souvent comme monteuses, scénaristes ou actrices. Parmi les cinéastes mentionnées par Haneda se comptent Tazuko Sakane (1904-1975), ou encore Tanaka Kinuyo (1909-1977). Elle mentionne l'importance de scénaristes telles que Yoko Mizuki (1910-2003, responsable des scénarios des films d'Imai Tadashi et Naruse Mikio) et Wada Natto (1920-1983, collaboratrice fréquente d'Ichikawa Kon). Elle souligne également le travail d'actrices passées dans la réalisation, comme Hidari Sachiko (1930-2001, auteure du remarquable *Un chemin lointain*, 1977), ou Miyagi Mariko (1927-2020), connue par le travail admirable qu'elle réalise dans l'école pour enfants handicapés qu'elle crée. Ailleurs dans ce dossier, Haneda mentionne le travail d'autres documentaristes ayant travaillé après-guerre, en particulier chez Iwanami Productions, à l'instar de Tokieda Toshie (1929-2012) et Nakamura Rinko (1916-2009).

Haneda sur le tournage de
Beauté ancienne (1958)



« Je m'appelle Sumiko Haneda et je suis japonaise. Je suis une réalisatrice de films documentaires.

Je suis venue vous parler de la situation actuelle des femmes dans le monde audiovisuel japonais. Leur statut est différent au cinéma et à la télévision.

(...)

Jusque-là, j'ai expliqué la situation générale des réalisatrices de fiction. Pour résumer, l'accès officiel à la réalisation est complètement bloqué pour les femmes et elles doivent chercher d'autres voies. (...)

Le cas du cinéma documentaire n'est pas très différent de celui du cinéma de fiction. Les studios n'emploient pas de femmes réalisatrices. Il y a des exceptions, des femmes qui ont eu la chance de devenir réalisatrices. Moi-même, je suis devenue réalisatrice par hasard. Si je discute de mon cas personnel, vous allez peut-être mieux comprendre. Je sens que ma vie est divisée en deux parties. La première partie, allant de ma naissance à ma

jeunesse, coïncide avec l'implication du Japon dans la guerre. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, le Japon a capitulé. Le militarisme a été détruit et nous avons connu la paix pour la première fois. J'ai commencé une autre vie à partir de ce moment-là. Jusque-là, on n'apprenait aux femmes qu'une seule chose : une femme devait rester à la maison et essayer d'être une bonne épouse et une mère exemplaire. Les femmes n'étaient pas éduquées pour travailler en dehors de la maison et leurs aspirations politiques n'étaient pas encouragées. Le fait même d'avoir un métier était considéré comme quelque chose de honteux.

Personnellement, j'étais frustrée. Pourquoi les femmes ne pouvaient-elles pas travailler ? Pourquoi ne pourrait-on participer à la vie politique ? Je n'avais aucune collègue avec qui discuter de ces questions. À cette époque, je ne connaissais pas bien la situation, car j'étais très jeune et le contrôle sur la liberté d'expression était très fort ; mais il y a eu des femmes qui se sont battues pour la libération des femmes. Elles étaient journalistes, éducatrices, fonctionnaires politiques. Tazuko Sakane, que j'ai évoqué auparavant, a travaillé à cette époque. J'avais alors environ dix ans.

À la fin de la guerre, les femmes japonaises ont pu voter pour la première fois. C'est quelque chose d'inoubliable, dont je chéris avec fierté le souvenir. À cette époque, le moral des femmes était plutôt bon, en contraste avec la pauvreté de l'après-guerre. Le Japon était ruiné ; si tous les membres de la famille ne travaillaient pas, on ne pouvait pas manger. Naturellement, les préjugés à l'encontre des femmes travaillant en dehors de leur foyer ont diminué. Ces années ont été pour moi une période heureuse.

J'ai travaillé dans différents endroits et j'ai rejoint Iwanami Eiga (la société cinématographique Iwanami) dès sa création. J'ai d'abord travaillé dans le département de photographie et j'ai pu observer de près le processus de réalisation d'un film. J'ai trouvé que c'était un métier intéressant. Heureusement, le travail dans la société ne cessait d'augmenter et on a fait appel à toutes les petites mains. On m'a proposé de travailler dans la production. J'ai accepté sans aucune hésitation. Je voulais avoir un emploi stable, pour la vie, mais je ne savais pas quoi faire, ni ce que je voulais faire ; travailler dans le cinéma me semblait intéressant.

L'après-guerre a été une période de désarroi et la plupart des réalisatrices qui travaillent aujourd'hui sont entrées dans le métier à cette époque, moi y compris.

Alors que l'économie japonaise connaissait un boom, l'espace pour que des réalisatrices s'épanouissent diminuait. Dans la maison de production pour laquelle je travaillais, j'ai dû acquérir des compétences économiques, parce que l'efficacité était privilégiée et que les assistants-réalisateurs choisis étaient des hommes, qui pouvaient porter des valises plus lourdes que moi. Par ailleurs, en temps de paix, tous les hommes cherchaient du travail.

J'ai alors compris pourquoi, après notre génération, si peu de réalisatrices sont apparues. Cela me déconcertait. De nombreuses femmes souhaitent travailler dans la production cinématographique, mais elles n'y arrivent pas. »

Dans notre domaine, il est plus facile à un chameau de passer par le trou d'une aiguille qu'à une femme de devenir réalisatrice. Mais si vous vous y mettez sérieusement, que vous en avez les capacités et que vous faites des efforts, vous avez peut-être une chance de percer.

(...)

J'ai travaillé longtemps en tant qu'assistante de réalisation et j'ai commencé à produire des films [3]. Iwanami avait besoin de moi en tant que réalisatrice, mais je suis tombée malade et j'ai dû rester dans le département scénaristique et de montage pendant une dizaine d'années. Lorsque j'ai pu revenir à la réalisation, j'avais 40 ans.

[3] NdT : comme l'explique Haneda dans un autre texte, chez Iwanami, « produire » signifie « réaliser ». Voir « Jusqu'à ce que *L'école des femmes d'un village* soit tourné » (2012) dans ce dossier.

En travaillant pour Iwanami, je pouvais produire un film à ma façon, en traduisant mes sentiments, car les commandes arrivaient d'institutions différentes et je n'avais pas à étouffer mes désirs.

Après l'âge de 45 ans, j'ai eu l'occasion de produire des œuvres qui étaient vraiment les miennes. J'ai ainsi réalisé *Le cerisier aux fleurs grises*. C'est l'un de mes principaux travaux. Je me suis intéressée à un arbre vieux de plus de 1400 ans. Avec cet arbre, je présente les quatre saisons. Ce film dure 43 minutes.

Plus tard, j'ai réalisé *Ode au mont Hayachine*, film dans lequel je me penche sur la vie d'un village de montagne, avec son art traditionnel. Il s'agit d'un long métrage de 3 heures et 5 minutes.

J'ai également tourné *Akiko, Portrait d'une danseuse*, qui dure 1 heure et 47 minutes. Il s'agit d'un portrait de Kanda Akiko, la première danseuse moderne du Japon. Ce film a été présenté au premier festival international du film de femmes de Tokyo, où il a représenté le Japon.

Mon dernier film en date est *Univers de la démence sénile*. Au Japon, l'espérance de vie a augmenté ces dernières années et avec elle, le nombre de personnes âgées. Un nouveau problème social est apparu, autour des personnes souffrant de démence. Ce film s'intéresse à la démence des personnes âgées et a provoqué des réactions à l'échelle nationale.

On me demande parfois si je vais réaliser un film de fiction ; mais j'aime le documentaire. Lorsque j'ai besoin d'exprimer mes sentiments, j'essaie de trouver une nouvelle façon de créer. Je n'aime pas séparer les films en fictions et documentaires. Le cinéma possède un monde expressif, intéressant et libre. La fiction et le documentaire sont-ils séparés ou superposés ? [4] »

Comme Haneda le rappelle dans « La femme dans le monde audiovisuel japonais », pendant plusieurs décennies elle a été l'une des rares femmes à avoir travaillé comme réalisatrice dans un pays qui les cantonna longtemps à d'autres rôles. Sa percée dans le métier est indissociable d'Iwanami Productions, chez qui elle commence sa carrière et pour qui elle tournera la plupart des films qu'elle a réalisés. Créée en 1950, cette société appartenant à la maison d'édition Iwanami se spécialise dans les documentaires institutionnels, éducatifs et scientifiques, réalisant essentiellement des films de commande. Plusieurs noms importants du cinéma japonais y font leurs débuts : Hani Susumu, Ogawa Shinsuke, Tsuchimoto Noriaki, ou encore la réalisatrice Tokieda Toshie [5].

Après avoir travaillé comme assistante de réalisation de Hani, en particulier lors du tournage du très important *Les enfants dans la classe* (*Kyoshitsu no kodomotachi*, 1954) – un documentaire brisant les conventions, filmé dans la classe d'une école primaire et lors duquel Haneda improvise un système pour étouffer le bruit du moteur de la caméra Arriflex utilisée [6] –, la réalisatrice est enfin autorisée à « produire » son propre film. Tourné dans un village rural, avec des femmes que la réalisatrice encourage à créer un groupe de discussion, *L'école des femmes d'un village* (1957) est fortement marqué par l'expérience avec Hani. Haneda y éprouve pour la première fois la nécessité d'établir des liens solides avec les sujets qu'elle filme. Cet impératif se fait également sentir lorsque les sujets en question ne sont pas des êtres humains, comme dans *Comportements des papillons du chou : observation expérimentale* (1968), film scientifique imaginé sous le signe des sciences comportementales. Mais c'est sans doute dans *Univers de la démence sénile* (1986) que cette éthique du soin se fait le plus évidemment sentir. Bouleversée par sa rencontre avec les malades et les soignants dans une maison de retraite, Haneda transforme ce qui est à l'origine un film commandé par une société pharmaceutique en un documentaire poignant, tourné tout au long de deux ans et terminé en indépendant. Avant que des questions similaires se posent en Europe, ce film suscite de vifs débats au Japon sur la société du soin et de l'accompagnement.

[4] Haneda Sumiko, "La Mujer en el Mundo Audiovisual del Japón", in *Las Mujeres en los medios audiovisuales. Memorias del VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, Mexico, Coordinación de difusión cultural, Dirección de actividades cinematográfica, 1987, pp. 131-137.

[5] Née en 1929 à Busan, en Corée, Tokieda commença sa carrière chez Nippon Eigasha en 1950. L'année suivante, elle rejoint Iwanami Productions, où elle travaille d'abord comme assistante réalisatrice. Elle tourne son premier film en 1953, *Report on Nursery Schools (Yojiseikatsudan no hokoku)*. Au total, elle travaille sur plus de 100 films chez Iwanami. Elle se lance dans une carrière indépendante en 1984. Voir, entre autres, l'entretien de Tokieda Toshie avec Imaizumi Ayako, *Documentarists of Japan*, #19, *Documentary Box #21*, Yamagata, Yamagata Documentary Film Festival, 2003, traduit du japonais par Michael Arnold, disponible [ici](#).

[6] À ce sujet, voir Mathieu Capel, « Le paradoxe Iwanami, ou l'invention des auteurs », *Cahiers du CAP*, n°5, Publications de la Sorbonne, 2018, pp. 217-254.

Cette section comprend des traductions de trois textes : un entretien entre Haneda et Abé Markus Nornes, réalisé en 1993 pour la série « Documentarists of Japan » ; et deux textes de Haneda, portant respectivement sur *L'école des femmes d'un village* et *Comportements des papillons du chou : observation expérimentale*.

- **Haneda Sumiko et Abé Markus Nornes, « Un entretien avec Haneda Sumiko », 1993.**

(...)

« Je pense que les films les plus intéressants que j'ai tourné pour Iwanami sont ceux que j'ai réalisés pendant les premières années de vie de la société : *Les enfants dans la classe* (*Kyoshitsu no kodomotachi*, 1954), pour lequel j'ai travaillé en tant qu'assistante de réalisation de Hani, et *L'école des femmes d'un village* (*Mura no fujin gakkyu*, 1957), mon premier film en tant que réalisatrice. Comme tous ceux qui ont vu *L'école des femmes d'un village* le savent, le Japon de cette époque était extrêmement pauvre. Les villages ruraux agricoles ressemblaient tous à celui que l'on voit dans le film. Mais une dizaine d'années plus tard, l'économie japonaise a commencé à se développer rapidement et la situation de ces villages a changé de façon spectaculaire. Suite à ce boom économique, la plupart des films produits par des sociétés privées sont devenus des films faisant la promotion de ces mêmes compagnies. Ce n'était pas un travail que je trouvais très intéressant. Je suis très reconnaissante à Iwanami de m'avoir permis de réaliser surtout des productions sur la culture et les arts traditionnels japonais et non pas des films publicitaires pour des entreprises privées et autres choses de ce type.

(...)

Hani a entamé le travail sur *Les enfants dans la classe* au moment où les caméras Arriflex commençaient à être employées et il a utilisé une Arriflex avec un objectif télescopique fixé dessus. Il l'a fait parce que si la caméra est à proximité, le sujet filmé a tendance à devenir nerveux et excité, mais s'il est filmé à distance, la caméra semble moins menaçante et il peut être filmé dans un état plus naturel. Nous avons utilisé cette méthode pour *Les enfants dans la classe*, en filmant les enfants avec une caméra que nous avons apportée avec nous. Nous avons pu filmer les enfants tels qu'ils étaient, se comportant naturellement. Ce genre de naturel, cette absence d'artificialité, n'avait pas encore été vue dans les documentaires japonais. Bien sûr, les actualités témoignaient d'un certain naturel, mais c'était surtout des personnes qui couraient dans tous les sens en hurlant à propos d'un quelconque événement majeur... Il est tout à fait normal que dans un moment pareil les individus ignorent la caméra, mais personne n'avait encore capturé devant une caméra les gens vivant leur vie ordinaire, naturellement, sans aucune mise en scène. À l'époque, les gens étaient comme ça. Les documentaires britanniques ont effectivement été réalisés de cette façon. Comme nous les avons étudiés, c'était la méthodologie que nous avions à notre disposition. C'est la raison pour laquelle Hani a choisi une méthode si différente. S'il a pu le faire, c'est parce qu'il y avait encore un sens d'aventure et d'expérimentation dans la toute jeune société Iwanami, mais aussi parce que Hani y occupait une place spéciale. En gros, ils lui ont donné carte blanche. À l'époque, la règle tacite du cinéma japonais était de n'accepter aucun écart à la norme. Autrement dit, il y avait une doxa autour de ce qu'était un « film » et comment il devait être tourné. Si une personne ne suivait pas cette règle, elle était traitée d'« incompétente », « maladroite », « nulle », « inefficace », ou quelque chose dans le genre. Comme la plupart des réalisateurs craignaient les critiques, et aussi parce que leur équipe les aurait boycottés, ils ne pouvaient jamais

expérimenter de choses nouvelles. Mais grâce à sa position, Hani a pu le faire. Et pourtant, lorsque *Les enfants dans la classe* était en train d'être tourné, tout le monde disait des choses du type, « si c'est filmé comme ça, on ne pourra pas couper ». Finalement, le film s'est avéré formidable. *Les enfants dans la classe* a fait sensation et a même reçu une bonne critique dans *Kinema Junpo*. Il est devenu le tremplin pour la carrière de Hani.

J'avais vu des films, mais je ne les trouvais pas très intéressants, donc, il ne m'était jamais venu à l'esprit d'en faire. Ce que je veux dire, c'est que je n'avais pas été cinéophile quand j'étais petite, ou quelque chose comme ça. Je ne me sentais pas particulièrement attiré par le cinéma. Mais lorsque j'ai travaillé avec Hani, je me suis dit : « C'est intéressant ». Je me suis également dit que je ne voulais pas faire des films comme ceux tournés dans le passé – une « image filmée », c'est-à-dire, quelque chose de mis en scène. Lors du tournage de *L'école des femmes d'un village*, je voulais mettre à profit ce que j'avais appris avec Hani. C'est pourquoi je suis allée dans un village où il n'y avait rien. J'ai discuté avec les femmes qui allaient devenir les organisatrices de l'école en question et j'ai réellement créé la classe dont il est question dans le film. Notre première tâche a été d'organiser. Puis, nous avons créé un groupe avec les mères du village, et nous sommes restées à leurs côtés, les filmant pendant qu'elles et nous étudions. Même si le film final est court, nous sommes restés dans ce village fermier pendant deux mois. C'est grâce à cette familiarité et à cette interaction que nous avons pu saisir cette image particulière. Depuis, chaque fois que je fais un film, j'ai pour principe d'essayer d'instaurer un rapport sincère, de confiance mutuelle, avec les personnes que je vais filmer. Bien sûr, les vrais documentaristes essaient toujours de le faire, et considèrent probablement qu'une telle attitude va de soi. Mais, à l'époque et même encore aujourd'hui, il y a beaucoup de gens qui ne travaillent pas de cette façon.

Autant *Les enfants dans la classe* que *L'école des femmes d'un village* étaient des films commandés par le ministère de l'Éducation. Par conséquent, les films ont été diffusés dans les bibliothèques audiovisuelles du pays. À l'époque, les forces d'occupation américaines avaient créé des bibliothèques audiovisuelles dans chaque préfecture, afin d'insister sur la nécessité de l'éducation audiovisuelle. Tous les films réalisés sous l'égide du ministère de l'Éducation ont été distribués dans ces bibliothèques et projetés dans des écoles et autres lieux, probablement dans le cadre de ce qu'on appelait l'« éducation sociale ». Par exemple, il y avait des mouvements similaires à celui de l'« école de femmes » partout dans le pays. Les personnes intéressées par ce type de projet voyaient *L'école des femmes d'un village* et avaient envie de créer une école de femmes dans leur village ou ailleurs. Dans un certain sens, c'était l'une des conséquences des idées éducatives et démocratiques introduites par les Américains dans le Japon de l'après-guerre (évidemment, l'éducation au Japon a beaucoup changé depuis). Bien que le mouvement des femmes au Japon compte de nombreux courants, l'« école de femmes » ne relève pas du féminisme, mais plutôt d'un mouvement qui se construit très lentement, changeant et étant changé par ses principaux éléments, les femmes agricultrices du monde rural. Ce n'est pas un mouvement syndical féminin, ce n'est pas du féminisme, c'est juste un mouvement qui a changé les femmes japonaises (et qui rappelle à quel point elles ont changé).

Avant la guerre, la loi japonaise stipulait que tout long métrage devait être projeté avec un film éducatif. Par conséquent, on produisait pas mal de films éducatifs. Dans ce domaine, il y avait deux ou trois femmes réalisatrices. Lorsque j'ai commencé à travailler dans l'industrie cinématographique, je suppose qu'il n'y en avait encore que trois, pas plus. Mais nous n'avons jamais travaillé ensemble. La réalisatrice du célèbre *Shinkuu no sekai sekai* (« Le monde du vide », 1953), Nakamura Rinko, était notre aînée [7]. Je

[7] Nakamura Rinko (1916-2009), réalisatrice de films scientifiques et éducatifs. Nakamura rejoint la société de production Nippon Eiga Sha en 1944, travaillant d'abord comme assistante d'Ota Nikichi (1893-1954), connu pour son travail révolutionnaire dans le domaine du film scientifique. Elle rejoint ensuite la société Nichiei Kagaku Eiga (fondée en 1951), où elle joue un rôle central. *Le monde du vide* (1953) est l'un de ses films les plus connus : il s'intéresse aux propriétés de l'air et présente la technologie du vide, alors utilisée, entre autres, dans la fabrication de médicaments.

pense qu'elle a réalisé de nombreux films scientifiques. Il y avait aussi Tokieda Toshie (toujours active aujourd'hui). Tokieda et moi étions les deux seules réalisatrices chez Iwanami Productions [8]. »

Haneda Sumiko, « Jusqu'à ce que *L'école des femmes d'un village* soit tourné », 2012.

« *Mura no fujin gakkyu (L'école des femmes d'un village, 1957)* est le premier film que j'ai réalisé pour Iwanami Productions. Chez Iwanami Productions, ceux qui réalisent des films ne s'appellent pas réalisateurs. On les appelle « producteurs ». Par conséquent, je désigne toujours les réalisateurs « producteurs ». En un mot, pour faire un film de fiction, les réalisateurs emploient une équipe nombreuse. Cependant, comme le disait Yoshino Keiji, producteur exécutif chez Iwanami Productions : « Dans un film documentaire, les producteurs produisent la scène, ils ne la dirigent pas ». Il n'a pas utilisé le mot « réalisateurs » : il a choisi le mot « producteurs ». Je fais toujours comme lui.

[8] Haneda Sumiko, Abé Markus Nornes, "Documentarists of Japan (First in a Series). An Interview With Haneda Sumiko", traduit du japonais par Ronald Foster ; *Documentary Box*, vol. 1, Yamagata, Yamagata International Documentary Film Festival, 1993, pp. 9-13 (disponible **en ligne**). Avec l'aimable autorisation d'Abé Markus Nornes et du *Yamagata International Documentary Film Festival*.

L'école des femmes d'un village (1957)
↓



(...)

À l'époque, devenir réalisateur était très compliqué. Si vous vouliez en devenir un, il fallait d'abord travailler comme assistant de réalisation pendant une dizaine d'années. C'était la même chose pour le cinéma documentaire : pour devenir producteur, il fallait être l'assistant d'un producteur pendant de nombreuses années. Mais Iwanami Productions avait une culture complètement différente du reste de l'industrie cinématographique, car c'était une jeune maison de production. Puisque tous les employés étaient jeunes, moi y compris, nous tournions des films avec des techniciens expérimentés, qui travaillaient comme prestataires. C'était une façon pour nous, en tant que

jeunes employés, de nous former et d'acquérir suffisamment d'expérience et de compétences. La société encourageait ses employés à travailler comme producteurs dès qu'ils se sentaient prêts.

Il est intéressant de noter qu'Iwanami Productions était un lieu de travail démocratique, ce qui était plutôt rare parmi les entreprises japonaises de l'époque. Il n'y avait pas d'inégalités entre les hommes et les femmes. À l'époque, la discrimination envers les employées était la norme ; par rapport à leurs homologues masculins, les femmes étaient traitées de manière injuste en termes de tâches et de salaires. Néanmoins, la maison d'édition Iwanami Shoten, la société mère d'Iwanami Productions, était une entreprise progressiste et démocratique, et il n'y avait aucune inégalité de traitement concernant les tâches et les salaires. Donc, il n'y avait pas d'écart salarial entre les hommes et les femmes, ni de malaise par rapport aux tâches confiées aux femmes. Cela dit, c'est grâce à M. Yoshino qu'une employée comme moi a pu être choisie comme productrice. M. Yoshino a joué un rôle central dans l'implantation d'Iwanami Productions dans l'industrie cinématographique. Il a fait tout ce qu'il a pu pour forger une nouvelle culture d'entreprise. Bien avant moi, il avait déjà nommé Mme Tokieda comme première femme productrice.

Sur le travail avant le tournage de *L'école des femmes d'un village* :

(...) Bien que j'aie réalisé beaucoup de recherches en 1956 (j'ai commencé à filmer en janvier 1957), j'ai rencontré de nombreux obstacles lors du tournage proprement dit. Tout d'abord, comme c'était une époque où on était réticent à laisser les épouses du village se joindre à l'école de femmes, j'ai dû non seulement demander le consentement de leurs familles pour tourner le film, mais aussi pour que les épouses puissent prendre part à la classe. Nous avons commencé par visiter chaque foyer, discutant et négociant avec les familles de chaque épouse, en particulier avec leurs maris, leurs belles-mères et leurs beaux-pères.

Haneda raconte comment son mari, le producteur Kudo Mitsuru [9], chargé du repérage du film, ainsi qu'un certain M. Suzuki de la mairie de Iwane, ont joué un rôle essentiel dans le processus de persuasion des familles.

Sur le tournage

(...)

Haneda revient sur le processus de tournage : l'équipe passe quarante jours dans le village d'Iwane, s'adaptant à son rythme. Des divergences surgissent entre la cinéaste et son directeur de photographie, Komura Shizuo. Ce dernier refuse d'utiliser la caméra Arriflex que Hani avait choisie pour le tournage de *Les enfants dans la classe*, lui préférant une caméra Mitchell 35mm, lourde et volumineuse. Haneda s'y oppose, mais ne réussit pas à le faire changer d'avis.

En outre, il y avait plusieurs points sur lesquels le directeur de photographie et moi n'étions pas d'accord. Lorsque j'observais attentivement les expressions faciales des mères [NdT : les femmes qui participent aux débats], mes plans avaient tendance à être longs. Contrairement à aujourd'hui, la quantité de pellicule que nous utilisions avait un fort impact sur les coûts de production ; par conséquent, les directeurs de photographie s'inquiétaient souvent de la longueur des plans.

Il y avait une mère qui attirait particulièrement mon attention. Elle correspondait à l'idée qu'on se faisait alors d'une femme villageoise opprimée.

[9] Le producteur Kudo Mitsuru (1924-2014) a joué un rôle essentiel dans la carrière indépendante de Haneda Sumiko, avec qui il était marié. En 1981, il crée la société Jiyu Kobo, produisant de nombreux films réalisés par sa femme, dont *Le cerisier aux fleurs grises* (1977) et *L'acteur de Kabuki Kataoka Nizaemon* (1992-1994). En amont, il a produit plusieurs films importants dans l'histoire du cinéma japonais, parmi lesquels *Chua Swee-Lin*, *Exchange Student* (1964) de Tsuchimoto Noriaki, ou encore *Mères* (1967) et *Les Funérailles des roses* (1969) de Matsumoto Toshio.

Même quand les discussions s'enflammaient, elle ne disait jamais un mot. Malgré cela, j'ai remarqué que l'expression de son visage changeait petit à petit. Je filmais tout en la regardant en même temps, car je ne voulais pas manquer son intervention. Mais la caméra s'est soudainement arrêtée. Le directeur de la photographie m'a alors regardé : « Combien de temps vas-tu encore filmer ? Cela fait déjà quarante secondes ! » À cette époque, la durée moyenne d'un plan était de dix secondes, une vingtaine de secondes au maximum. Le directeur de la photographie a dû être gêné. Je pense qu'il s'est senti ainsi parce que j'étais une femme ; en plus, c'était la première fois que je produisais un film. Si j'ai en partie réussi à filmer les expressions naturelles des mères, je me suis quand-même sentie limitée par la caméra.

Postérieurement

Dans cette section, Haneda revient sur la jeune mère silencieuse (Sonoda Sae) que l'on voit dans la dernière scène de son film et qui semble avoir bénéficié de la classe de femmes instituée. Après le tournage, plusieurs lettres des villageois la remercient pour l'initiative.

(...) en 1989, il y a eu un séminaire sur le mouvement de libération des femmes à Hikone, dans la préfecture de Shiga. *L'école des femmes d'un village* a été projeté et on m'a invité à faire une conférence. Avec l'équipe qui a organisé le séminaire, nous avons eu l'idée d'aller à Iwane et nous nous y sommes rendus le lendemain. Cela faisait plus de trente ans que j'avais tourné le film ; malgré cela, neuf mères qui vivaient toujours dans le village se sont réunies à cette occasion. Jadis, elles étaient de jeunes épouses ; désormais, elles atteignaient un âge mûr, leurs cheveux devenant gris. Nous avons partagé un repas ensemble et passé un moment très agréable. Elles m'ont dit que grâce au film, elles avaient entretenu des rapports durables.

(...)

Lorsqu'ils tournent un film documentaire, les cinéastes ont des attitudes différentes à l'égard de la réalisation, abordant les questions de façon très diverse. Selon moi, lorsqu'on tourne un film sur les habitants d'un lieu, il est important de ne pas oublier que l'on est en train de construire une relation à long terme, comme dans le film que j'ai tourné à Iwane. Quand j'ai fait *L'école des femmes d'un village*, c'était la première fois que je réalisais un film et je ne pensais pas consciemment à cela. Tout au plus, je me disais : « Je ferai un film que je ne regretterai pas si je réussis à établir une relation à vie avec les habitants d'Iwane. » Il s'est avéré qu'ils m'ont encore accueilli à bras ouverts presque cinquante ans après le tournage, ce qui m'a rendu très heureuse.

Comme cela fait longtemps que le film a été tourné, les jeunes épouses ont vieilli et certaines sont décédées. On m'a dit que Sae, la mère belle et silencieuse, est également décédée dans une maison de retraite. Je regrette profondément ne pas avoir pu lui rendre visite [10]. »

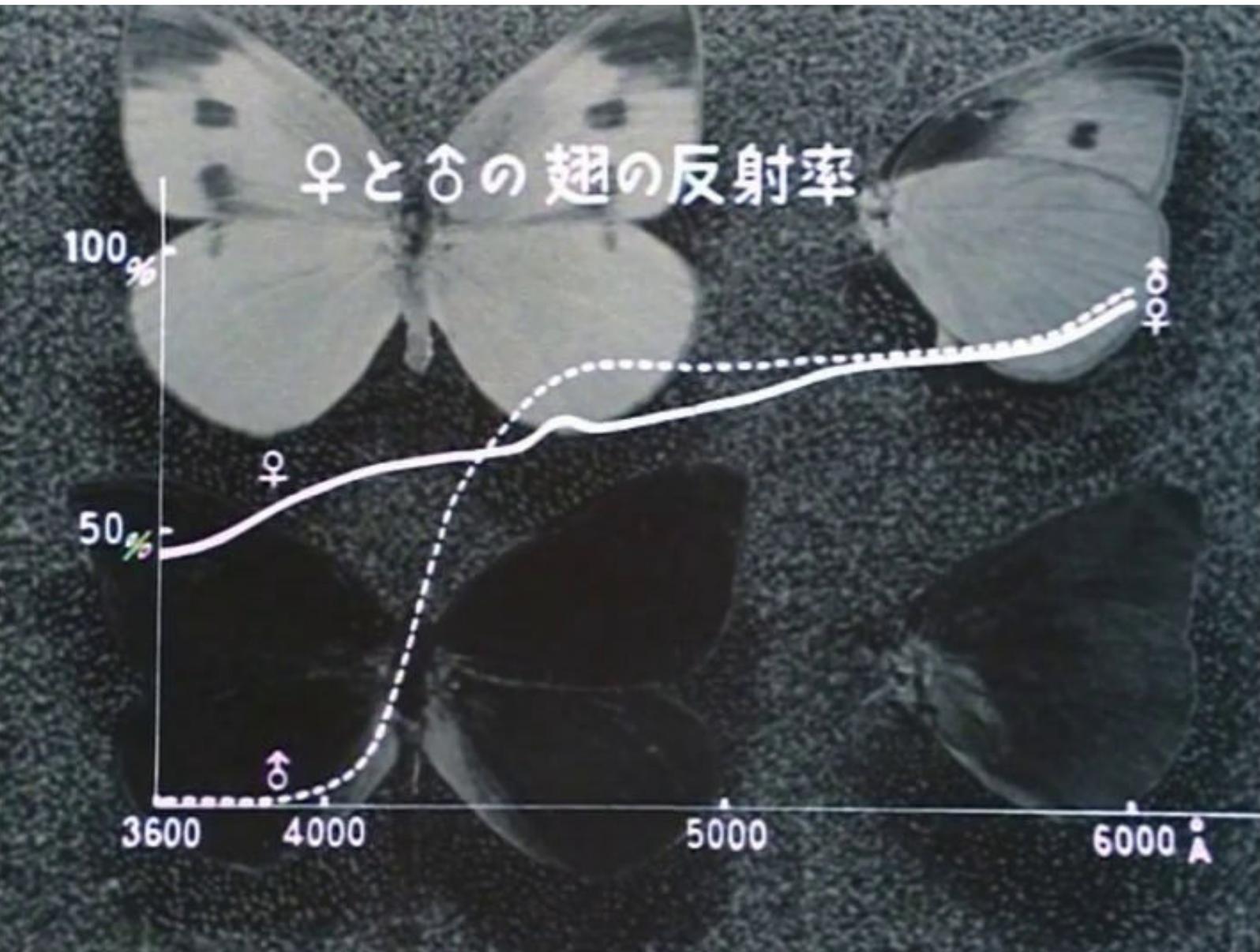
• Haneda Sumiko, « À propos de *Comportement des papillons du chou : observation expérimentale* », 1993.

Publié en 1993, ce texte revient sur les origines et le tournage de *Comportement des papillons du chou : observation expérimentale* (1968). Une partie du texte a été rédigée en 1981 pour le numéro du 100ème anniversaire de *Anima*, une revue d'histoire naturelle sur l'écologie et le comportement des animaux.

[10] Haneda Sumiko, "Until *Village Women's Classroom* Was Made", traduit du japonais par Mitsuyo Wada-Marciano avec Beth Cary, dans Erika Balsom et Hila Peleg (dir.), *Feminist Worldmaking and the Moving Image*, Cambridge, Massachusetts and London, England, MIT Press, 2022, pp. 165-174. Avec l'aimable autorisation de Haneda Sumiko, Kanatasha, Inc.

« J'ai terminé *Comportement des papillons du chou : observation expérimentale* en 1968. Comme il a fallu trois ans pour le produire, cela signifie que le film a été pensé pour la première fois en 1965.

Comportement des papillons du chou : observation expérimentale (1968)
↓



L'idée du film m'est venue grâce à ma découverte de l'éthologie (l'étude du comportement des animaux) du Dr Konrad Lorenz. Lorenz a obtenu un prix Nobel en 1973 et, à partir de ce moment-là, l'éthologie est devenue une science très populaire. Je pense qu'il n'est pas exagéré de dire que presque toutes les émissions de télévision sur la nature se fondent aujourd'hui sur les enseignements de l'éthologie.

Cependant, lorsque j'ai imaginé ce film il y a près de trente ans, l'éthologie était encore une nouvelle discipline et pas un seul film animalier n'avait adopté la perspective des sciences comportementales. Ce film a été produit de façon indépendante pour Iwanami Productions : dans une société où la production de films d'entreprise était la règle, le choix derrière la production de ce film revenait au directeur exécutif Yoshino Seiji. L'esprit original d'Iwanami Productions était celui de « produire de bons films scientifiques » et la personne qui a le plus honoré cette disposition a été le regretté Yoshino Seiji. Ce projet a vu le jour grâce à son soutien vigoureux.

Même une fois entamée la production, j'ai passé des journées entières à me demander si on allait réellement réussir à faire un film. Si je n'y arrivais

pas, j'aurais beaucoup contrarié non seulement la société, mais aussi Yoshino ; j'étais donc particulièrement stressée. À l'époque, je me mettais inconsciemment à mémoriser où j'avais vu combien de papillons du chou en un jour, ou où on pouvait trouver des terrains à choux. Après deux années de tentatives multiples, nous avons enfin commencé pour de bon, terminant les rushes sans problèmes. J'ai un souvenir ému d'avoir montré plusieurs plans documentant des expériences à Yoshino, dans la salle de projection de la société ; il m'a regardé avec des yeux pétillants et satisfaits, observant : « C'est bien que tu en aies pris autant de plans. »

Haneda rappelle les origines du projet : une discussion avec le Professeur Hidaka Toshitaka et Maki Tadashi, le superviseur de films scientifiques chez Iwanami Productions. Les trois sont d'accord sur le fait que les films sur les papillons se concentrent sur leur métamorphose, en s'arrêtant généralement à leur émergence de la chrysalide. « Mais qu'est-ce qui se passe après ? », s'interroge le Professeur, en évoquant l'étrange attraction du papillon du chou pour la couleur jaune.

.....

« À cette époque [NdT : dans les années 1960], j'ai eu l'occasion de lire // *parlait avec les mammifères, les oiseaux et les poissons* de [Konrad] Lorenz. Comment un livre aussi petit pouvait-il contenir un monde aussi merveilleux ? Ce livre m'a enthousiasmé, car j'ai senti que l'humanité était en train de développer une nouvelle vision et d'enlever les œillères qui lui avaient caché un monde que l'on pouvait alors à peine soupçonner. Lors d'une exposition de photographie, j'ai vu une photo, « Le Dr Lorenz observant des oisons ». Je ne savais rien sur Lorenz, mais l'image de ce professeur réputé et barbu, entrant nu dans une rivière pour observer attentivement des minuscules oisons qui nagent en criaillant « coin-coin », m'a profondément marquée.

J'ai voulu faire mien ce paysage impressionnant dans lequel l'humanité, alors qu'elle n'est qu'une forme de vie parmi d'autres, se trouve enfin au seuil de la connaissance du véritable monde des autres êtres vivants. Maudissant la partie sur les larves et affins, je me suis lancée dans la réalisation d'un film sur le papillon du chou et « ce qui venait après ».

Si le début a été enthousiasmant, les trois années qui ont suivi ont été ponctuées par des journées de désespoir. (...)

Haneda évoque les difficultés rencontrées par l'équipe de tournage, en particulier lorsqu'il a fallu élever des larves de papillons. Après un échec cuisant, elle décide de cultiver ses propres choux dans un terrain rural à Chiba. Elle compte alors sur la collaboration d'un groupe d'écoliers. Une fois plusieurs centaines de papillons sortis de leur chrysalide, l'équipe peut enfin mettre en place des expériences leur permettant d'observer le comportement des papillons mâles et des papillons femelles. Un premier constat concerne les papillons mâles : lorsque le cadavre d'une femelle est épinglé sur une feuille de chou, les mâles se précipitent sur lui. « C'était un spectacle pénible à voir », observe la réalisatrice choquée.

.....

Nous nous étions déjà demandé si les papillons du chou se fiaient ou pas à leur sens de vision, évaluant la différence entre mâles et femelles grâce aux réflexions de rayons ultraviolets. Nos expériences ont poursuivi cette piste, déterminant un élément après l'autre. Le film que nous avons uniquement exposé à la lumière ultraviolette à l'aide d'un filtre a été acclamé dans la salle de projection. On y voyait des papillons noirs (mâles) et blancs (femelles) papillonnant gracieusement. Bien que nous l'ayons anticipé, nous ne pensions pas que la différence serait aussi évidente. Je me suis toutefois rendue



compte que le problème n'était pas seulement lié aux rayons ultraviolets. Si les papillons étaient attirés par la lumière ultraviolette, que penser du fait que leurs ailes antérieures devenaient beaucoup plus brillantes lorsque soumises à la lumière ultraviolette ?

Après avoir réalisé plusieurs expériences, nous sommes arrivés à une conclusion qui nous semblait correcte. Les papillons mâles étaient attirés par une couleur qui mélangeait l'ultraviolet et le jaune, c'est-à-dire la couleur de l'aile arrière des papillons femelles. Nous nous sommes également rendus compte qu'ils ne semblaient pas avoir d'autres façons de confirmer leur genre. Pourquoi ? Parce qu'ils essayaient de copuler même avec des morceaux de papier coloré et découpé en forme d'aile.

Par ailleurs, nous avons également réalisé des expériences autour de la couleur des fleurs. À ce moment-là, les papillons nous ont complètement surpris. Alors que nous pensions qu'ils appréciaient le jaune, la couleur qui les a le plus attiré a été le violet.

Pendant l'été, j'ai continué à observer les papillons avec un chapeau à larges bords pour éviter les coups de soleil. Ceux d'entre nous qui regardaient intensément les papillons étaient capables de lire beaucoup de choses dans les comportements qui se déroulaient en toute innocence (vraiment innocemment) devant nos yeux. Pendant un petit moment, j'ai pu porter « la bague du roi Salomon » [11]. Le bonheur fut assez considérable pour effacer ma peur des larves de chenilles.

Ce film a probablement été le premier film scientifique au Japon à avoir été tourné sous l'angle de l'éthologie.

↑
Le cerisier aux fleurs grises
(1977)

[11] NdT : Le titre anglais et japonais d'*Il parlait avec les mammifères, les oiseaux et les poissons* est *King Solomon's Ring* (« La bague du roi Salomon »), une allusion à la légende selon laquelle le roi Salomon avait un anneau magique qui lui permettait de parler avec les animaux.

Toutefois, n'ayant absolument aucun lien avec ce type de science, j'ai commencé à penser à ma propre vie en regardant ces papillons. J'ai été choquée par l'apparition du papillon qui s'envole avec entrain et passion par désir pour la femelle. Qu'il s'agisse d'un spécimen mort, de simples ailes ou de bouts de papier, si le papillon mâle pense qu'il s'agit d'une femelle, il s'envole à plusieurs reprises. J'ai été surprise par le pouvoir absolu que la femelle avait sur ce mâle obstiné. Je n'étais pas pleinement conscient du fait que les femmes étaient si attirantes pour les hommes. Si je l'avais su, j'aurais peut-être pu envisager une façon différente de vivre. Mais, tant pis, c'était trop tard. J'étais arrivée jusqu'ici sans rien savoir de la vie, sans comprendre ce que voulait dire être une femme.

Les hommes de l'équipe râlaient souvent : « Quand on fait ces expériences, on a l'impression que les hommes sont plutôt pathétiques. » Tout en marmottant, l'ensemble de l'équipe a quand même accompli cette tâche troublante. Et ils se sont occupés de moi pendant que je terminais ce film. Quand j'y pense, j'ai toujours travaillé dans un monde exclusivement masculin. Peut-être étais-je la seule à me pavaner sans être consciente d'être une femme, alors que tous les autres me voyaient comme une et me traitaient avec gentillesse. Si c'était le cas, alors il n'était peut-être pas si regrettable d'avoir tant tardé à admettre que j'en étais une [12]. »

- **Haneda Sumiko, « Ma vision de *Le cerisier aux fleurs grises* », 1995.**

Inspiré par un arbre vieux de 1300 ans, *Le cerisier à fleurs grises* (1977, 42 min) signe le début de la carrière de Haneda en tant que cinéaste indépendante. Méditation poétique sur le deuil et la mémoire (le projet ne démarre qu'après le décès de son unique sœur), guidée par une voix *off* féminine, le film constitue aussi l'occasion de s'essayer à des formes plus expérimentales. La fondation avec son mari Kudu Mitsuru de sa propre société en 1981, permet à Haneda de s'engager dans la voie de l'indépendance, confirmée par l'exceptionnel *Ode au mont Hayachine* (1982, 184 min). Pendant de nombreuses années, la réalisatrice a entretenu l'idée de réaliser un film sur les danses masquées du sanctuaire de Hayachine, une forme de danse rituelle pratiquée depuis plusieurs siècles, appropriée en secret par des villageois qui en assurent jusqu'à aujourd'hui la sauvegarde. En suivant deux troupes de danseurs et de musiciens, le film dresse un tableau complexe de la vie de ces communautés rurales, à la croisée entre tradition et modernité, archaïsme et renouvellement.

« *Le cerisier aux fleurs grises* (*Usuzumi no sakura*) occupe une place singulière dans ma vie de cinéaste. En regardant en arrière, j'ai l'impression de comprendre la vraie signification de ce travail.

Cerisier aux fleurs grises est l'appellation d'un ancien cerisier situé dans le village montagnard de Neomura, dans la préfecture de Gifu. Les caractères japonais actuels signifient littéralement « cerisier aux fleurs noir clair », mais autrefois on pouvait lire « cerisier aux fleurs noires fades ». Cet arbre n'est pas n'importe quel arbre. On dit qu'il a plus de 1 200 ans – le plus vieil arbre du Japon. *Le cerisier aux fleurs grises* capture l'arbre tel qu'il apparaît à chacune des quatre saisons, mais ma rencontre avec cet arbre s'est faite tout à fait par hasard.

C'était au printemps 1969. L'année d'avant, j'avais réalisé un film intitulé *Kyōgen* [13], produit par l'Agence des affaires culturelles, dans lequel j'avais intégré plusieurs exemples d'arts folkloriques censés être à l'origine du théâtre kyōgen, parmi lesquels un kyōgen transmis de génération en génération dans la région de Nogo, à Neomura. J'avais filmé ce kyōgen à l'automne, mais à l'origine il était joué chaque printemps, à l'occasion du festival du sanctuaire

[12] Haneda Sumiko, « On The Cabbage Butterfly : An Experimental Observation of its Behavior », traducteur.ice du japonais inconnu.e, dans *Documentaries of the 1960s*, Yamagata, Yamagata International Documentary Film Festival, Planet Bibliothèque de Cinéma, 1993, pp. 38-40. Avec l'aimable autorisation de Haneda Sumiko, Kanatasha, Inc. et du Yamagata International Documentary Film Festival, Tokyo Office et de la Planet Bibliothèque de Cinéma.

[13] *Kyōgen* (1969) est l'un des films clés pour comprendre le tournant futur de la carrière de Haneda. Le film se concentre sur une forme ancienne de théâtre comique. Dans ce film, Haneda enregistre les représentations d'une pièce de kyōgen et réalise des entretiens avec certains de ces interprètes les plus connus. Surtout, elle devient attentive aux formes traditionnelles de représentation populaire qui subsistent encore et qui se transmettent de génération en génération. Comme elle le raconte dans ce texte, c'est pendant le tournage de ce film que Haneda rencontre pour la première fois le vieux cerisier qui est à l'origine de son premier film indépendant. Le désir de préserver ces traditions et d'en même temps documenter un Japon en profonde transformations anime son projet de filmer les danses Kagura de Hayachine, qui donnera lieu à l'un de ses plus beaux films, *Ode au mont Hayachine* (1982).

de Nogo Shirayama, le 13 avril. Je voulais voir un kyōgen nô performé en l'honneur de ce festival, et je suis donc repartie à Neomura au printemps. On m'a alors dit qu'il y avait un vieux cerisier à Neomura, et après avoir regardé dans un guide, je suis partie à pied.

Adossé à une colline verdoyante, l'arbre se trouvait sur un plateau qu'il fallait atteindre en traversant la rivière Neo et en gravissant ensuite une colline. Les extrémités des branches étaient d'un blanc fumé, comme si elles avaient été recouvertes au pinceau. Il était en pleine floraison. En m'approchant, je me suis progressivement rendue compte de sa taille : c'était un cerisier extraordinairement gigantesque. Son tronc large était déjà creux et ses branches étaient soutenues par des tuteurs, réussissant tout juste à conserver sa forme. Des petits bourgeons blancs, étonnants par rapport à cette silhouette étrange, fleurissaient à l'extrémité des branches plus hautes. On aurait dit qu'une atmosphère envoûtante enveloppait les alentours de l'arbre. L'idée « Avec cet arbre, et seulement avec cet arbre, je pourrais faire un film » m'est soudainement venue à l'esprit. À ce moment-là, je dois dire que ce n'était qu'une pensée fugace.

Cela faisait déjà plus de dix ans que je travaillais comme réalisatrice sous contrat pour Iwanami Productions. Mais à cette époque, je n'avais qu'un seul projet que j'avais envie de faire, de planifier et de réaliser. Tout le reste étaient des films imposés par les commanditaires.

À cette époque, des gens comme Hani Susumu, Tsuchimoto Noriaki, Kuroki Kazuo, Higashi Yoichi et Ogawa Shinsuke, qui n'étaient pas contents de travailler pour une société de production, ont quitté Iwanami pour devenir indépendants. Malgré cela, travailler au sein de la compagnie me plaisait et j'ai continué à le faire avec enthousiasme. Cependant, et n'étant pas en mesure de transformer le projet que je caressais en un film, cela m'arrivait de m'énerver et j'ai recommencé à penser à ce vieux cerisier. Je me suis dit que filmer un cerisier était probablement quelque chose que je serai capable de faire.

Deux ans plus tard, avec ma jeune sœur pour partenaire, je me suis dit que ses poèmes pourraient me servir pour réaliser un film ressemblant à un court morceau de musique chantant les louanges du cerisier. Mais elle est tombée malade – c'était un cancer – et est morte exactement un an plus tard. Avec le décès de ma sœur, le cerisier est devenu quelque chose de sinistre pour moi. De plus, ce n'était pas évident pour quelqu'un comme moi, habituée au travail dans une société, de me lancer dans mon propre projet de film. Malgré cela, je suis allée voir l'opérateur de caméra Nishio Kiyoshi. Il a immédiatement accepté mon invitation et il est devenu pour moi une inspiration majeure. Par ailleurs, mon mari, le producteur Kudo Mitsuru, a assumé la production du film. J'étais alors complètement décidée. Nous avons commencé à filmer six mois après la mort de ma sœur, à l'automne 1972.

L'équipe était constituée de seulement Nishio-san et moi. Entre deux missions de la société, nous nous rendions au pied du cerisier avec notre matériel, poursuivant le travail à la manière d'un peintre du dimanche. Lorsque Nishio ne pouvait pas venir, Segawa Junichi et Wakabayashi Hiromitsu m'aidaient.

Le projet initial, que j'avais imaginé sous forme d'un court-métrage musical, s'était transformé après le décès de ma sœur. J'ai été fortement attirée par l'atmosphère envoûtante du cerisier. Tout en conversant avec l'arbre, j'ai essayé de figer son apparence à chacune des quatre saisons. En réalisant ce film, je me suis dit : « Ce n'est pas grave si personne ne le voit. Je vais juste faire ce que je veux, à ma façon. » Pour quelqu'un comme moi, qui avait passé des années à réaliser des films de commande pour la société Iwanami, ce film est devenu l'occasion de me chercher moi-même. Mais si un an aurait suffi pour filmer les quatre saisons, le tournage s'est étalé sur deux ans et

demi. Je n'ai pas pu prendre beaucoup de congés. Ensuite, j'ai eu besoin d'un an et demi pour terminer un film qui ne dure que 43 minutes. Pendant ce temps, j'ai réalisé 19 films pour Iwanami. De sa conception à sa version finale, *Le cerisier aux fleurs grises* est entièrement mon œuvre. Pour moi, ce film a impliqué être fidèle à moi-même lors de la création. Lorsque je l'ai fini, je ne m'attendais pas à ce qu'il soit vu par qui que ce soit. Cependant, avec le soutien de Takano Etsuko d'Iwanami Hall, une projection a été organisée au printemps 1977 et il a reçu le soutien de nombreuses personnes. En réalisant ce film, j'ai trouvé une nouvelle voie. Après *Le cerisier aux fleurs grises*, je me suis dit que je pourrais faire ce que j'avais pensé auparavant et aller filmer la danse *Yamabushi kagura*, existant encore dans un village de montagne dans les hauts plateaux de Kitakami. C'est ainsi qu'*Ode au mont Hayachine* est né. En y repensant aujourd'hui, je pense que la réalisation de *Le cerisier aux fleurs grises* m'a aidé dans mes activités cinématographiques ultérieures [14]. »

← *Ode au mont Hayachine* (1982)

[14] Haneda Sumiko, « My view of *The Cherry Tree with Gray Blossoms* », traducteur.ice du japonais inconnu.e, dans *Japanese Documentaries of the 1970s*, Yamagata, Yamagata International Documentary Film Festival, 1995, pp. 20-21. Avec l'aimable autorisation de Haneda Sumiko, Kanatasha, Inc., Yamagata International Documentary Film Festival, Tokyo Office and Planet Bibliothèque de Cinéma.

- **Extrait d'un texte du cinéaste portugais Paulo Rocha sur *Ode au mont Hayachine*.**

Haneda Sumiko a collaboré avec Paulo Rocha lors de la rédaction du scénario de son film *A Ilha dos Amores* (1982), tourné entre Lisbonne, Macao et le Japon. Rocha a été l'attaché culturel du Portugal au Japon de 1975 à 1983 et y a réalisé un autre film, *A Ilha de Moraes* (1984). Ses films ont été projetés au Iwanami Hall entre 1980 et 1983. Le texte que nous traduisons partiellement a été publié dans une brochure éditée par l'Équipe de Cinéma et distribuée à l'Iwanami Hall au moment de la projection d'*Ode au mont Hayachine*. Inauguré en 1968, l'Iwanami Hall était une salle d'art et essai tokyoïte, accueillant également des activités culturelles. En 1974, Etsuko Katano, sa directrice historique, et la productrice Kashiko Kawakita y créent « l'Équipe du cinéma » dans le but de diffuser et distribuer le travail d'auteurs nippons et étrangers peu connus au Japon. Iwanami Hall et l'Équipe du cinéma ont joué un rôle fondamental dans le développement de la culture des "mini-cinemas" (*mini-shiatā*), des petites salles indépendantes, essentielles pour la distribution des cinémas alternatifs au Japon. La salle a été fermée en 2022.

« Dans un film italien qui ressemble beaucoup à celui-ci, *L'arbre aux sabots* [1978], le réalisateur Ermanno Olmi nous racontait, avec une rare profondeur, l'âme et le monde intérieur des paysans italiens. Haneda va ici encore plus loin, car pour elle, ce n'est pas seulement l'âme du peuple qui parle, c'est comme si la nature toute entière, arbres et pierres, nous parlait. Bien que nous vivions en 1982, et que nous soyons confrontés à tous les problèmes de la vie moderne, nous vivons aussi dans un monde simple et pur, où tout vient d'être créé. Il y a une différence entre Olmi et Haneda et c'est peut-être une différence liée au fait que d'un côté nous avons un pays de tradition catholique, et de l'autre, un pays avec une tradition shintoïste. Mais il y a tout de même un miracle commun. Avec eux, plus de matériau opaque, de prétextes vides, d'ostentation culturelle ou de sentimentalisme propre à l'artiste médiocre. Grâce à leur esprit lucide, tout est sublimé. Pour Haneda, les dieux de la montagne, les produits en plastique dans les petites boutiques du village, les gens qui dansent le kagura et les touristes sont tout aussi passionnés et fantastiques. Face à son regard impassible, tout a de l'importance. C'est-à-dire le passé et l'avenir, la nature et les machines, les montagnes et les villes [15]. »

[15] Avec l'aimable autorisation de Matteo Boscarol, qui a attiré notre attention sur ce texte et les faits cités ici, et dont nous avons adapté la traduction en français. Pour lire la version intégrale du texte, ainsi que d'autres traductions de textes de Haneda, voir son site [Asian Docs](#).



LE PERSONNAGE CONFISQUÉ

LE CINÉMA À L'ÉPREUVE DE L'ÉPILEPSIE

écrit par Erwann Berthelot

L'épilepsie est un trouble neurologique dont l'étymologie latine *epilepsia* signifie « interruption, arrêt soudain. » Nous avons tous en tête des images d'attaques tonico-cloniques, parfois spectaculaires, au cours desquelles les malades sont pris de perte de connaissance, de convulsions, de raideurs musculaires et d'éruption de salive [1]. Ces crises, (particulièrement liées au cinéma puisqu'un type d'épilepsie dit « photosensible » est déclenchée par des effets proprement cinématographiques) sont régulièrement mises scène par des auteurs tel Gus Van Sant (*Drugstore Cowboy*, 1989), Bruno Dumont (*La vie de Jésus*, 1997), Jeff Nichols (*Take Shelter*, 2011), Joachim Trier (*Thelma*, 2017) ou Gaspar Noé (*Climax*, 2018). Bien souvent, ces cinéastes font de la pathologie un instant non seulement critique pour le personnage, mais pour le film lui-même. Nous pensons donc que cette détonation dans l'architecture de l'œuvre posera de nombreuses questions théoriques au cinéma. À commencer par celle du rapport entre le personnage et le corps de l'acteur depuis lequel il se désincarne le temps de la crise.

[1] La crise « tonico-clonique » est la forme la plus représentée de la maladie. Notons cependant qu'il existe un ensemble très vaste d'attaques épileptiques et des symptômes souvent plus discrets. Il peut s'agir d'absences, d'hallucinations, de troubles de la motricité, de crises au cours desquelles les malades chantent, dansent, sifflent ou s'expriment de façon a-signifiante. Le large spectre des manifestations du trouble fait dire à Pierre Jallon qu'il ne faudrait pas parler de l'épilepsie, mais des épilepsies. Voir JALLON, Pierre, *L'épilepsie*, Presses Universitaires de France, coll. *Que sais-je*, Paris, 2002, p.4.

La découverte de la maladie remonte à Hippocrate. Elle prend alors le nom de *morbus divinus* [2] (maladie divine). Cependant, malgré le diagnostic précis du savant antique, la maladie n'en demeure pas moins en grande partie mal

[2] JALLON, Pierre, *ibid.*, p. 5.



← *Mouchette* (1967) de Robert Bresson

connue par la communauté scientifique. Reconnue désormais comme une maladie neurologique, elle a longtemps été frappée du sceau de l'infamie, considérée comme un fléau démoniaque durant le Moyen Âge occidental, ou comme une maladie psychique associée à l'hystérie jusqu'à la fin du XIXe siècle (Jean-Martin Charcot, au XIXe siècle la nommait encore « hystéro-épilepsie »). Les malades ont régulièrement été victimes de déclassements, d'excommunications, de stérilisations, voire d'exterminations.

Donnant lieu à des spéculations mystiques, c'est ce « mal sacré » que met en scène Raphaël dans son ultime œuvre picturale, *La Transfiguration*. Nous y voyons le Christ en lévitation dans une lumière bleutée, tandis qu'au premier plan, un jeune épileptique fait le lien entre l'espace miraculeux et l'espace prosaïque. Le maître italien fait le choix d'associer deux épisodes consécutifs de la Bible, celui de la transfiguration (bref moment de la révélation divine du corps de Jésus) et celui de l'épisode de la « guérison d'un démoniaque ». Le neurologue René Soulayrol montre dans son livre sur l'enfant épileptique que la posture de l'enfant est celle d'un malade en crise, dépeinte avec une fidélité scientifique [3], ce que montre également Guillaume Cassegrain dans son texte sur la représentation de la vision en peinture [4]. Or, c'est cet enfant au regard divergeant qui fait le lien entre ces deux mondes qui ne cohabitent pas, le sacré et le profane. Ici, au lieu d'être racontée, la transfiguration est le sujet d'une vision ésotérique, dont le personnage épileptique est le *médium*, au double sens de *visionnaire* et de *moyen* de la représentation. L'artiste italien insiste alors déjà sur le lien entre la maladie et les processus de formation des images, ce que nous retrouvons chez des cinéastes qui conjuguent dans leurs films ésotérisme et épilepsie, comme Joachim Trier (*Thelma*, 2016) ou Gaspar Noé (*Lux Aeterna*, 2019).

De la même manière que l'œuvre de Raphaël rompt avec les conventions de la *storia* de son époque en usant du motif de l'épilepsie, les cinéastes figurant cette atteinte neurologique, par un phénomène de contagion, font de l'œuvre elle-même un objet critique. Le figuré trouvant un écho dans sa figuration, le film « sort du silence de sa normalité » pour introduire dans l'œuvre ce qu'Hubert Damisch repère concernant la tache, un dysfonctionnement « pathologique [5] ». En créant une dysharmonie dans la structure narrative, l'épilepsie, va révéler les éléments du film comme interdépendants dans un réseau symbolique grippé. Cette détonation dans l'architecture de l'œuvre posera de fait des questions théoriques au cinéma. Celle qui nous occupera ici concerne le personnage dans les œuvres narratives. Lorsque vu comme une entité métaphysique, s'incarnant dans le corps de l'acteur le temps de la fiction, qu'en reste-il lorsque celui-ci est pris

[3] SOULAYROL, René, *L'enfant foudroyé. Comprendre l'enfant épileptique*, Odile Jacob, Paris, 1998.

[4] Voir CASSEGRAIN, Guillaume, *Représenter la vision. Figuration des apparitions miraculeuses dans la peinture italienne de la Renaissance*, Actes Sud, Paris, 2017.

[5] DAMISCH, Hubert, *Théorie du / nuage/, pour une histoire de la peinture*, Seuil, Paris, 1972, pp. 47-49.

d'une attaque épileptique ? Où passe-t-il le temps de son absence ? Et que faire de ce corps rendu illisible par ce temps suspendu du protagoniste, où le corps de l'acteur apparaît dans toute sa tessiture matérielle ?

La polyphonie du terme anglais qualifiant la pathologie épileptique : *a seizure*, nous aidera à répondre. Alors que l'épilepsie ne renvoie, en français, qu'à la maladie neurologique, dans la langue anglo-saxonne, *a seizure* renvoie tout autant à la « capture », la « confiscation », la « saisie » ou « l'arrestation ». Le terme qualifie une suspension, une dépossession de soi qu'on ne trouve pas en français. Il nous semble justement que le rapport du cinéma à l'épilepsie est construit à l'aune d'une confiscation en vue d'une remise au monde. En effet, la crise, même simulée, nous présente un corps dont on retire l'incarnation le temps d'une crise. C'est un esprit qui est confisqué, saisi, qui ne laisse derrière lui qu'un organisme d'autant plus visible que son comportement se fait erratique, en dehors de l'entendement. Le personnage ne disparaît cependant pas définitivement. Il est simplement confisqué, en attente d'une réincarnation prochaine.

Robert Bresson, dans *Mouchette* (1967), sa seconde adaptation d'un roman de George Bernanos (après *Journal d'un curé de campagne* (1951)), met en scène les malheurs d'une adolescente mal-aimée, marginalisée et souffre-douleur de la communauté rurale à laquelle elle appartient. Agressée à plusieurs reprises sans que personne ne la défende, la protagoniste, rejetée, mettra fin à ses jours par noyade à l'issue du long métrage. Dans une scène au milieu du film, Mouchette qui, cachée dans un fossé en bord de route, vient de maculer de boue [6] les camarades qui la martyrisent, envisage de rentrer chez elle, non pas par les routes traditionnelles (qui semblent n'appartenir qu'à la bonne société), mais en passant par les chemins tourbeux de la forêt. Surprise par la nuit tombante et par une pluie diluvienne, elle trouve un temps refuge sous un arbre. Arsène, braconnier à la mauvaise réputation, paria (comme elle) du village, trouve la jeune fille et la recueille dans son cabanon en pleine forêt. Avant de croiser Mouchette, celui-ci vient d'avoir une altercation avec un garde forestier. Après avoir abrité la jeune fille, ivre, il ressortira et assassinera le représentant de l'ordre à l'issue d'une nouvelle rixe au bord de l'eau. Coupable et sous le choc, poussé à la confession par l'adolescente, il sera pris d'une crise épileptique « généralisée », incluant une perte de connaissance, des raideurs musculaires, des spasmes et une érucation involontaire de salive.

Nous pourrions penser que la crise est provoquée par la culpabilité et le souhait d'échapper aux aveux. Nous remarquons en effet que, dans d'autres œuvres narratives, l'épilepsie intervient dans un contexte de culpabilité et permet au personnage, tout en demeurant physiquement présent, d'échapper aux accusations. Chez Dostoïevski, auteur épileptique et inspiration majeure de Robert Bresson, le trouble ponctue les romans. Il y sert bien souvent aux personnages à s'échapper ou disparaître, lorsqu'ils sont confrontés à leurs responsabilités. La pathologie, réellement vécue par les protagonistes ou singée, permet aux protagonistes d'esquiver leur culpabilité, de demeurer présents, tout en prétendant l'absence. C'est ce qu'on retrouve dans *Les Frères Karamazov* quand Smerdiakov tente d'échapper à toute accusation en ayant une crise qu'il anticipera, ou préméditera, et qui lui sert d'alibi. Il existe alors un doute que nous retrouvons dans différentes manifestations artistiques de l'épilepsie, sur la vraie nature de la crise [7]. Ce soupçon quant à la véracité de la crise semble alors faire écho au paradoxe de jouer une crise, qui implique le jeu d'un événement qui met en lumière la soustraction, bien que ponctuelle, de l'incarnation. On retrouve ici la « confiscation », comprise dans l'acception du terme *seizure*, chez ces personnes happées hors de la fiction et ne pouvant alors affronter ce dont ils sont accusés, à l'instar du volte-face du présumé voleur de bicyclette dans le film éponyme de Vittorio De Sica (1948) [8], ou de la diversion permise par la crise dans *Drugstore Cowboy*.

[6] Remarquons que le surnom du personnage renvoie au verbe *moucheter*, qui signifie faire des taches, ce qu'elle fera tout le film durant.

[7] Voir DOSTOÏEVSKI, Fiodor, « Livre V – Pro et Contra. Chapitre VI : Où l'obscurité règne encore », *Les frères Karamazov*, Gallimard, Paris, 1997, pp. 368-378. Tout un arc narratif de l'ouvrage, du chapitre tourne autour de l'anticipation par Smerdiakov de la crise qu'il aura le lendemain, jour du crime de Fiodor Pavlovitch Karamazov.

[8] Le protagoniste, Antonio Ricci, lorsqu'il retrouve l'homme lui ayant confisqué son bien, ne saura obtenir de réparation. En effet, celui-ci fera volte-face, ayant (ou en jouant) une crise, alors qu'il est confronté par le personnage central. Antonio Ricci ne peut alors réclamer son dû à cet homme gisant dans les bras de ses proches, présent et pourtant rendu abstrait à la narration. Il est alors impossible de s'en prendre à un être dont seul le corps subsiste dans la foule. Le cinéaste nous indique ici que le film ne peut suivre la route d'une résolution. L'auteur du forfait, s'il apparaît dans la diégèse n'atteindra pas le statut de personnage. Son rôle ne pourra être que celui d'un *figurant*, et non pas celui d'un *actant*. Or, un figurant ne peut être tenu responsable, puisque son rôle se confine à celui d'*apparaître* et non à celui d'*agir*.

De la même manière, dans *Mouchette*, l'épilepsie permet au personnage du braconnier de s'évader un temps hors du récit. Venant de commettre un crime, celui-ci ne peut répondre de ses actes, une crise venant interrompre son récit. Mais, à la différence des exemples cités précédemment, la crise, chez Robert Bresson, n'apparaît pas de façon brève ou au seul service d'une démarche narrative. La crise, dans le film de Robert Bresson, est à l'image du temps suspendu. Elle permet de rendre visible un temps mort, ou un temps creux, de la fiction. Il s'agit d'une pause, d'une percée temporelle dans la narration, où le corps, confisqué de son personnage, demeure, dans sa tessiture matérielle et dans sa durée. En l'attente de sa réincarnation par le protagoniste invisible, son rôle se borne à celui de *figurant*, et non pas celui d'un *actant*.

Alors même que plus rien ne peut avoir lieu, il s'agit, paradoxalement, comme le propose Tom Gunning, d'une scène purement « attractionnelle ». C'est un moment dans la fiction où la narration devient secondaire et où la contemplation fascinée du corps prime. La narration s'interrompt pour renouer avec le cinéma des premiers temps qui, comme le note le théoricien « ne disparaît pas avec la période de domination du récit, mais deviendrait plutôt souterrain à partir de ce moment-là, intégrant certaines pratiques d'avant-garde et certains films narratifs [9] ». Le film, dans ces moments de pure contemplation fait ressurgir le souvenir du cinéma antérieur, selon l'auteur, à 1906, où la fable, même chez Méliès, ne servait souvent que de prétexte au spectacle des corps.

Plus précisément, le film de Robert Bresson perpétue dans cette scène l'usage attractionnel de l'imagerie médicale des premiers temps. Nous pensons plus particulièrement aux films scientifiques de Walter Chase qui, en 1905, a filmé, sur fonds neutres, des patients pris par des crises épileptiques. Figurés nus et face à une toile tendue, les corps sont mis en valeur de manière à apporter le plus haut degré de visibilité possible au corps pris dans une phase critique. Sur cette scène médicale apparaîtront même, dans certains cas, des praticiens qui viendront sur scène articuler le corps de façon à le replacer dans le meilleur angle de vue pour la caméra, quand celui-ci basculera du côté invisible de la prise de vue. De la même manière, le film de Robert Bresson entretient un rapport ténu à la spectacularisation de la maladie. La séquence de l'évanouissement d'Arsène permet de montrer avec pléthore de détails cet événement qui vient interrompre la fiction dans une scène de pure visibilité. Ainsi, le film élabore une mise en spectacle du corps malade, tout en ayant soin de retranscrire le phénomène de la crise avec une fidélité clinique, en le disséquant de manière à rendre compte de l'événement comme de la somme d'une multitude de chainons qui aboutissent au point culminant de l'attaque.

Filmé en clair-obscur, Arsène, saoul, après avoir fait tomber la gourde qui annonce sa chute à venir, se passe la main sur le front, souffrant visiblement de vertiges. Il décrit cette première étape de la crise, qui consiste en une sensation qui précède l'attaque, qui portait le nom « d'aura [10] » avant d'avoir été remplacée par l'expression de « signal symptôme [11] ». Cette étape de la crise est particulièrement décrite dans les romans de Dostoïevski, qui lui attribue des vertus divinatoires. Il s'agit d'une phase, où seul le malade entrevoit les signes imperceptibles de sa pathologie [12]. Arsène complétera sa sensation de malaise par les paroles annonciatrices qu'il articule péniblement : « ne t'inquiète pas, ça m'arrive souvent. Des absences. ». Tandis que la jeune fille et l'assassin scénarisent leur alibi (leur fausse absence sur les lieux du drame), le personnage finit par dissimuler de sa main son œil droit alors qu'il continue de parler. Il se masse le visage, dont la déformation progressive répond au trouble qui s'empare et donne une image à sa dépersonnification progressive. Tandis que *Mouchette* continue de s'exprimer, les mots d'Arsène deviennent confus, son corps vacille. De sa

[9] GUNNING, Tom, « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur et l'avant-garde », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 1895, n°50, Paris, 2006, p. 55-65.

[10] JALLON, Pierre, *op. cit.*, p. 31.

[11] *Idem.*

[12] Il s'agit donc d'une phase où l'épileptique entre dans un état d'hypersensibilité, auquel on prête des pouvoirs de perception accrue, comme c'est le cas dans *Take Shelter*, (Jeff Nicols, 2011), où le thème de la prédiction est associé au motif de l'épilepsie qui frappera le protagoniste.



main, il se masse une nouvelle fois la tempe puis la nuque avant que la bave ne commence à écumer de sa bouche. Il bredouille : « Petite je n'y vois plus clair. Ma nuque me prend. Je vais avoir ma crise. ».

L'homme s'effondre et, en frappant le sol, se blesse l'arrière de la tête tandis qu'écume une bave mousseuse de sa bouche entr'ouverte, à laquelle vient se mélanger un filet de sang noirâtre. La silhouette sombre de l'homme se dessine sur le sol blanc. Arsène s'y tortille. Incapable d'articuler, il ne produit plus que de faibles gémissements qui se confondent dans un devenir-bruit avec le crépitement du feu [13]. Pour accentuer le trouble et marquer l'évasion du personnage dans un espace alternatif, le cinéaste renversera l'image. L'homme sera figuré, comme dans une œuvre de Georg Baselitz, le visage vers le bas, accentuant l'étrangeté et l'illisibilité de son faciès. Alors que ce visage est filmé en gros plan, siège des émotions, l'expression se fait opaque, siège d'une souffrance muette. Est décrite dans ce second temps de la crise, ce qu'on appelle la « phase clonique », étape de perte de conscience au cours de laquelle apparaissent les mouvements convulsifs des membres. Cette scène se présentera comme le miroir de la scène de meurtre que le braconnier aura décrit quelques instants plus tôt – « il était là, il tenait dans l'eau. Il a tricoté les jambes, d'abord très vite puis lentement et après il n'a plus bougé. L'eau est devenue rouge. » – et qui se redoublera plus tard dans le film dans les scènes de mise à mort des lapins et qui eux aussi sont pris de spasmes nerveux des membres. Ainsi la scène entre dans une continuité de motifs, caractérisés par les secousses, qui tous renvoient à une mise à mort définitive. Lui aura droit au Salut, et sa mort ne sera qu'un épisode, car enfin, le personnage revient progressivement à lui dans ce qu'on nomme l'ultime phase de la crise, la phase postcritique.

L'intermédiaire du regard de Mouchette recadre l'image dans son sens ordinaire. Le braconnier se réveille mais demeure fébrile et désorienté à l'issue de son attaque épileptique. Alors qu'Arsène gît au sol, entouré du halo formé par ses fluides déversés, la jeune fille, accompagnera sa résurrection par la comptine apprise à l'école, dont les paroles sont : « Espérez ! Plus d'espérance ? / Trois jours leur dit Colomb / En montrant le ciel immense / Le fond de l'horizon / Trois jours et je vous donne le monde / À vous qui n'avez

[13] Sur la non distinction entre ce qui est dit et les bruitages cf : DANEY, Serge, « L'orgue et l'aspirateur (Bresson, le diable, la voix off et quelques autres) », *La rampe*, Cahiers du cinéma, Paris, 1983, pp. 162-176.

plus d'espoir / Sur l'immensité profonde / Ses yeux s'ouvraient pour le voir. ». Cette chanson est selon toute vraisemblance une réécriture du poème « trois jours de Christophe Colomb » de Casimir Delavigne [14], qui décrit, après l'errance en mer, l'abordage vers la terre nouvelle. Comme l'explorateur dont le voyage est incertain, critique, le personnage aborde la vie de nouveau, après avoir essuyé la tempête. La jeune fille invite de son chant l'homme à revenir parmi les vivants. Elle amorce sa résurrection.

Convalescent auprès de Mouchette, revenant à lui, le corps matériel retrouve peu à peu son personnage. Comme un nourrisson dans les bras de sa mère, Arsène renaît. Mouchette adopte ici la posture de fille-mère, qu'on retrouve dans les scènes où celle-ci donne le lait à son frère nouveau-né, tout en lui chantant la fameuse comptine. Elle endosse l'attitude de la *mater dolorosa*, pleurant le martyr dans une composition proche des *piéta*. Enfin, l'homme revient tout à fait à lui, ses yeux s'ouvrent de nouveau sur le monde. Toujours vulnérable, son corps réintègre en lui le personnage. Celui-ci reprend chair et, en retour, la chair redevient personnage. Son organisme redevient signifiant et la fiction, après son absence, peut reprendre.

Les matières organiques qui marbraient le visage du personnage rappellent cette intériorité physique qui est celle du corps du « modèle » bressonnien [15] non-professionnel et qui jaillit, du dedans vers l'extérieur du visible. Ils permettent d'envisager le corps, non plus dans son rôle (au double sens de *personnage* et *d'utilité*), mais la matière concrète dont sont faits les personnages de cinéma, visible au lieu de lisible. Guillaume Cassegrain dans son ouvrage sur le motif de la coulure dans l'Histoire de la peinture rappelle le caractère phénoménologique de son objet d'études, « entre le signe (« c'est ça ») et la matière (« c'est ça ») [16] », « renvoyant à une antériorité de l'image » et du sujet avant que l'artiste ne le façonne. Ainsi le modèle (terme issu de la peinture) revient-il à son état liquide de pré-façonnage, à son état de pure matière d'avant incarnation et donc, de figuration. Tandis que la crise renvoie au sensationnalisme d'un cinéma attractionnel, le corps et le « cinémonde » tout entier, pris d'un devenir-fluide [17], retrouve ses origines liquides le temps de l'attaque qui confisque le personnage pour rendre le monde matériel.

Cette scène est emblématique des questions soulevées par l'épilepsie au cinéma. En interrompant le flux de l'action, le corps se fait purement matériel. Il se liquéfie comme le monde qui les entoure. Robert Bresson, peintre et cinéaste rappelle la fluidité de ces corps qu'il compose pour l'œuvre et décompose dans cette scène qui met en valeur la plasticité du corps. C'est le corps de l'acteur non professionnel, du figurant fait personnage qui apparaît. Mais le personnage, lui, est confisqué dans un ailleurs interdit aux images. Il demeure virtuel jusqu'à ce que la fiction reprenne, jusqu'à ce que la fiction ne le reprenne. Nous voyons que chez Robert Bresson, l'épilepsie est filmée de manière distante, scientifique. D'autres cinéastes, au contraire, s'évadent avec le personnage dans cet ailleurs chimérique que compose Raphaël dans la *Transfiguration*. Comme dans la toile du maître italien, se confrontent un monde prosaïque et un univers fondé à partir des images qu'induisent les crises. C'est par exemple le cas dans *Thelma* de Joachim Trier, où la psyché du personnage victime d'attaques neurologiques est inductrice de visions. Ces films, contrairement à celui de Robert Bresson, sont plus enclins à user d'artifices cinématographiques ayant eux-mêmes la faculté de susciter des crises chez les spectateurs, comme c'est le cas avec les effets stroboscopiques. Car si nous avons vu que l'attaque épileptique entraînait un rapport singulier à l'incarnation, et donc, à la question de l'union entre personnage et acteur, qu'en est-il du corps de l'audience ? Le septième art entretient un lien viscéral à la chair des spectateurs. Plus qu'un contact émotionnel, c'est l'individu physique qui est touché par les films. Les crises épileptiques le montrent bien en faisant du corps « une surface d'inscription des événements [18] », où se composent et se vivent les images.

[14] Le poème « Trois jours de Christophe Colomb » de Casimir Delavigne commence de cette façon « En Europe ! En Europe ! – Espérez ! Plus d'espoir ? / Trois jours, leur dit Colomb, et je vous donne un monde / Et son doigt le montrait, et son œil, pour le voir, / Perçait de l'horizon l'immensité profonde. ». DELAVIGNE, Casimir, *Les Méseniennes, Livre III*.

[15] BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975.

[16] CASSEGRAIN, Guillaume, *La coulure. Histoire(s) de la peinture en mouvement, XIe-XXIe siècles*, Hazan, Paris, 2015, p. 57.

[17] Le film thématise la liquéfaction du monde dès son premier plan, dans lequel la mère pleure d'épaisses larmes face caméra. Par la suite, nous retrouverons ponctuellement des pleurs, de l'alcool, du café, du lait, de la pluie, de la boue ou encore l'eau du fleuve dans lequel l'adolescente met fin à ses jours. L'œuvre, qui renouvelait les formes « attractionnelles » du cinéma d'avant 1907, semble d'ailleurs ici, réactiver une logique du cinéma de la première avant-garde française où le motif de l'eau est omniprésent, en particulier en conclusion des films. Voir à ce sujet THOUVENEL, Éric, *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2010.

[18] "If we provisionally accept Foucault's supposition that the body is "an inscribed surface of events", then the body itself becomes addressable by media epigraphy. A seizure, then, can be viewed as one of such events, inscribed on the body by compressed moving images." « Si nous acceptons provisoirement l'hypothèse de Foucault selon laquelle le corps est "une surface inscrite d'événements", alors le corps lui-même devient adressable par l'épigraphie médiatique. Une crise d'épilepsie peut donc être considérée comme l'un de ces événements, inscrit sur le corps par des images compressées en mouvement » (traduction personnelle). JANCOVIC, Marek, *Misinscriptions : a media epigraphy of video compression*, Thèse de doctorat en philosophie et philologie, Université Johannes Gutenberg- Universität Mainz, Mayence, 2020, p. 181.



← *Mouchette* (1967) de Robert Bresson

DES FRONTIÈRES ENTRE CINÉMA ET POLITIQUE

SUR DEUX COURT-MÉTRAGES DE JEAN-GABRIEL PÉRIOT

écrit par **Carlos Tello**

Le réalisateur brésilien Glauber Rocha insistait, en 1965, sur la nécessité d'une recherche d'originalité formelle qui accompagnerait l'engagement politique des cinéastes. Si le cinéma se veut désaliéné, disait-il, il doit être en mesure de démontrer qu'il échappe à l'académisme [1]. Trois ans plus tard, en France, Jean-Luc Godard évoquait l'idée de « trouver de nouvelles façons de réaliser des films et de les présenter au public [2] », ce qui pour lui signifiait l'annulation de la distinction entre la réalisation d'un film et l'élaboration d'un discours social. En 1970, le réalisateur italien Valentino Orsini affirmait qu'un cinéma « politiquement juste » devait exclure ou rénover « les formes traditionnelles du spectacle », car c'est seulement à travers un langage « libéré des formes reçues du cinéma ancien » qu'il pourrait provoquer chez le spectateur l'émotion et la réflexion politiques [3]. D'autres réalisateurs, dont le cubain Santiago Álvarez, le français Chris Marker ou l'allemand R. W. Fassbinder ont également exprimé et travaillé diverses manières non seulement d'intégrer le politique dans le cinéma, mais de faire de leur cinéma une manifestation du politique. Ces réalisateurs partagent également le fait d'être des références pour l'œuvre de **Jean-Gabriel Périot** (1974-), pour qui, en effet, un questionnement politique qui cherche à s'incarner cinématographiquement, doit être porté par une *forme*, par une construction particulière [4]. Un film pourrait ainsi, par exemple, rendre évidents les mécanismes de sa propre fabrication, ou s'approprier de nouveaux outils, techniques et narratifs, en refusant ceux politiquement déterminés d'un cinéma industriel ou de la télévision.

Si l'on entend par la notion de frontière moins l'évocation d'une limite ou d'une borne, que l'idée d'une transgression visant la création d'un espace nouveau, dans les films de Jean-Gabriel Périot la démarche d'un cinéma

[1] Glauber Rocha, « Rencontre avec le Cinema Novo » [propos recueillis par Louis Marcorelles, Rio, septembre 1965], in *Cahiers du cinéma* n° 176, Paris, mars 1966, p. 48.

[2] Nicole Brenez et Édouard Arnoldy (dir.), « Godard à Hollywood (Los Angeles 1968) » [traduction par Aurélien Bodinaux], in *Cinéma/ politique – série 1. Trois tables rondes*, Paris, Labor « Images », 2005, p. 36. Repris dans *Débordements ici*.

[3] Valentino Orsini, « Cinéma et politique », in *Jeune Cinéma* n° 44, Roma, février 1970, p. 22.

[4] « Je rêvais d'un cinéma politique qui interroge de manière critique le monde tout en restant dans une inventivité formelle [...]. Il ne peut à mes yeux y avoir de 'cinéma politique' qu'à la condition que les questionnements politiques qui sous-tendent les films soient portés par une 'forme', par le plein déploiement des techniques (...)

politique peut être vue comme la création et problématisation de deux types de frontières – l'une diégétique et l'autre extradiégétique – qui se produisent simultanément. La première, ayant donc lieu à l'intérieur de chaque film, concerne sa fabrication technique et formelle ; la deuxième, ayant lieu entre le film et son *extérieur*, concerne des aspects référentiels, historiques ou cinématographiques. Les courts-métrages *We Are Winning Don't Forget* (2004, 7 min) et *Eût-elle été criminelle...* (2006, 10 min), tous deux produits par Envie de tempête, permettent d'approcher deux manières différentes de la conception, la problématisation et la fonction de ces frontières. En parallèle, dans les deux cas, a lieu également une réflexion à propos de la manière dont les images sont structurées à l'intérieur des films et dont elles structurent le réel.

We Are Winning Don't Forget

À première vue, ce film semble se composer de deux parties. Dans la première, d'abord sur un fond noir, s'entend une musique *in crescendo* [5], puis, au bout de six secondes, apparaissent des images fixes, des photographies, qui s'enchaînent rapidement rythmées par la même musique, dont la percussion fait penser au son d'une montre, au passage du temps. Les images présentent des enfants, des hommes et des femmes sur leur lieu de travail (usines, mines, laboratoires, bureaux, chantiers, etc.), souvent avec des uniformes (mécanicien, boulanger, policière, militaire, astronaute, ouvrier, secrétaire, etc.). La deuxième partie du film montre d'autres photographies, cette fois-ci dans la rue, ce sont des images de manifestations. Les personnes affichent des cartels avec des revendications variées et dans plusieurs langues. Puis les images se concentrent sur la présence de la police en tant que force de répression, avec l'apparition des émeutes, puis de personnes blessées, pour arriver enfin à celle d'un jeune homme mort.

• Frontière diégétique

La première partie du film est composée, principalement, par des images que le réalisateur appelle « génériques » [6]. Il est ainsi question de photographies sans une valeur artistique, esthétique ou historique particulière, et qui très souvent n'ont pas un auteur identifié. Ce sont au contraire, pour la plupart, des images récupérées d'Internet ayant pour seul point commun le fait de présenter des personnes dans leur environnement de travail. Certains posent et regardent la caméra, tandis que d'autres semblent ne pas être conscients d'être observés et encore moins photographiés. Il ne semble pas y avoir un principe hiérarchique ou un critère social dans l'organisation de ces images, l'employé d'un hôtel est suivi par une femme dans un bureau, et elle-même par un homme dans un aéroport ; une employée de McDonalds est suivie par un homme de la police militaire états-unienne et précédée par une femme de ménage. Sur de nombreuses images, il est également difficile d'établir le type d'activité réalisé par les personnes, des enfants exploités, des hommes et des femmes devant un ordinateur, etc. Cependant, l'ordre d'apparition des images n'est pas pour autant arbitraire. Peuvent servir à faire la transition entre deux ou plusieurs photographies un espace (extérieur, bureau, usine), un objet (une machine, un outil), le positionnement des personnes (leur place dans la composition), leur attitude (ils peuvent sourire, être méditatifs, concentrés sur leur activité) ou bien, leur nombre. À partir de deux minutes et quarante-quatre secondes, et pendant sept secondes, s'enchaînent vingt et une images montrant une seule personne. Dans chacune de ces photographies, la personne est située au centre du cadre et pose avec le même type de diplôme dans ses mains, affichant « *Employee of the Month* » [Employé du mois]. Cette série est suivie par une autre (entre

[4 suite] cinématographiques. Il n'existe pas de technique ou de forme cinématographique qui serait 'neutre' en soi et que l'on pourrait utiliser indépendamment de son sujet. Il existe seulement des techniques qui nous paraissent 'neutres' ou 'naturelles', qui sont ressenties comme telles ». Jean-Gabriel Périot et Alain Brossat, *Ce que peut le cinéma*, Paris, La Découverte, 2018, p. 18.

[5] Il s'agit de la première partie du titre « *Rockets Fall on Rocket Falls* » de l'album *Yanqui U.X.O.* (2002) du groupe *Godspeed You ! Black Emperor*. Proche du rock expérimental et du post-rock, ce groupe canadien est également connu pour ses positions anticapitalistes et son soutien aux mouvements de contestation au Québec.

[6] Voir : Jean-Gabriel Périot et Alain Brossat, *Ce que peut le cinéma*, op. cit., p. 111.

deux minutes cinquante et deux minutes cinquante-cinq secondes) de vingt images avec deux personnes, puis dix images avec trois personnes, etc. Cette augmentation progressive clôt la première partie du film à trois minutes et vingt secondes, avec une image en plongée dont le cadre est rempli par les employés d'une entreprise en bleu de travail.

La deuxième partie du film démarre à trois minutes et vingt-trois secondes et présente plusieurs groupes de personnes dans la rue, participant à des manifestations sociales. Les panneaux qu'ils affichent (principalement en français, anglais, espagnol et portugais) parlent de « travail », de « travailleurs », de « salaire », de « justice », d'« égalité », de « femmes ». À partir de quatre minutes et vingt et une secondes, la police apparaît. Le flux d'images, qui jusque-là a suivi la musique en s'accélégrant, commence à ralentir. On voit des voitures brûlées, des vitres cassées, et dans le désordre plusieurs manifestants arrêtés par la police. À cinq minutes et trente-deux secondes apparaissent les premiers blessés.

Si chaque partie du film a une durée de trois minutes et vingt secondes – pour un total de six minutes et quarante-deux secondes – c'est que, très précisément à la moitié du film, les deux sont séparées, pendant deux secondes, par un fond noir. Cet entre-deux, cette frontière, est également un espace, et malgré l'asymétrie dans la durée, constitue une troisième partie du film. Pour Jean-Gabriel Périot, il s'agit d'une interrogation : comment lier une partie à l'autre, comment passer de ces corps, pour la plupart statiques ou aliénés dans leur travail que l'on voit dans la première partie (qui sont de plus en plus nombreux), à ceux en mouvement et regroupés librement, dans la deuxième.

Ces questions prennent donc forme dans cette charnière, et en le faisant ouvrent un espace nouveau où, précisément, le caractère politique du film va se constituer, car la manière même de formuler le questionnement a la forme d'une (troisième) réfutation, d'une (troisième) contestation concernant le cinéma industriel. Dans sa première partie, le film refuse de représenter, de jouer ou de mettre en scène une réalité sociale. Pour cela, la quasi-totalité des photographies choisies a ce caractère anonyme mais profondément authentique, quotidien et banal, qui semble irréfutable. Dans la deuxième partie, sans qu'un lien évident ne soit présenté avec la première, le refus est toujours du même ordre. Les manifestations ne sont pas représentées, aucun leader syndical ou autre n'est identifié, les causes, les arguments, les contextes et les justifications ne sont pas explicités, tout comme les villes ou les pays où les manifestations ont lieu, car on ne voit pas non plus de monuments, de rues ou de bâtiments célèbres, mais les personnes et leurs revendications. Dans les deux parties, les images fonctionnent non dans leur spécificité mais dans leur juxtaposition et regroupement. C'est ensemble, travaillées dans le montage pour créer des séries, qu'elles composent des unités de sens et narratives. Enfin, dans la frontière que crée la troisième partie, le fond noir est, avant de pouvoir être identifié comme une interrogation, un simple élément de transition, un modeste moyen visuel pour séparer [7], mais qui peut également servir à souligner les autres images qui l'entourent, comme dans *Sans Soleil* de Chris Marker, où la voix off (Florence Delay) raconte :

« [Fond noir] La première image dont il m'a parlé, c'est celle de trois enfants sur une route, en Islande, en 1965. [Vidéo, trois enfants] [Fond noir] Il me disait que c'était pour lui l'image du bonheur, et aussi qu'il avait essayé plusieurs fois de l'associer à d'autres images [Vidéo, un porte-avions] et ça n'avait jamais marché. Il m'écrivait : [Fond noir] Il faudra que je la mette un jour toute seule, au début d'un film avec une longue amorce noire. Si on n'a pas vu le bonheur dans l'image, au moins on verra le noir. [8] »

[7] À propos du montage et de l'inclusion d'un troisième élément entre deux principaux, le réalisateur arménien Artavazd Pelechian affirmait, en 1996 : « Le plus important, pour moi, ne commence pas au moment où je raccorde deux morceaux à montrer, mais quand je les sépare et mets entre eux le troisième, le cinquième, le dixième morceau. En prenant deux images de base, qui portent une charge significative, je n'essaie pas de les rapprocher, de les confronter, mais de créer une distance entre elles ». Artavazd Pelechian, « Montage 5623 », in Annick Bouleau (composition, choix des fragments et montage), *Passage du cinéma*, 4992, Paris, Ansedonia, 2013, p. 569.

[8] Chris Marker, *Sans Soleil*, France, Argos Films, 1983, 104 min (00:40 – 01:12).

Dans *We Are Winning Don't Forget*, la question contenue dans le fond noir, pourtant fondamentale pour le film, n'est exprimée que par la négation même de sa formulation. La tâche du spectateur n'est pas seulement celle de recevoir un discours terminé qu'il peut accepter ou critiquer, mais celle de le compléter, de chercher et de trouver les éléments manquants, d'interpréter le fond noir, d'énoncer lui-même la question, de nommer la frontière.

• Frontière extradiégétique

Deux éléments de type différent peuvent être évoqués afin d'étudier les rapports du film avec l'extérieur référentiel. Le premier est une photographie qui apparaît à une minute et deux secondes, œuvre du sociologue et photographe états-unien Lewis Wickes Hine (1874-1940). Faisant partie de son travail au sein du National Child Labor Committee [9], entre 1908 et 1918, son image montre une très jeune fille devant une machine à filer le coton, version la plus récente d'une évolution industrielle initiée en 1735 et connue plus tard comme *mule-jenny* [10]. L'enfant, chaussures usées, chaussettes trouées, robe et tablier sales, apparaît debout, entre deux longues machines. La main droite posée délicatement sur l'une des machines, elle observe concentrée devant. Derrière, flou, un homme en chapeau surveille de près l'action. Trois composants donc dans cette image : le travailleur, celui qui surveille et représente les intérêts du patron, et la machine. Karl Marx expliquait, dans *Misère de la philosophie* (1847), les rapports entre ces trois composants :

« En Angleterre, les grèves ont régulièrement donné lieu à l'invention et à l'application de quelques machines nouvelles. Les machines étaient, on peut le dire, l'arme qu'employaient les capitalistes pour abattre le travail spécial en révolte. Le *self-acting mule*, la plus grande invention de l'industrie moderne, mit hors de combat les fileurs révoltés. [11] »

Un an plus tard, dans son *Discours sur le libre-échange*, Marx précise la logique de cette relation :

« L'accroissement du capital productif implique l'accumulation et la concentration des capitaux. La concentration des capitaux amène une plus grande division du travail et une plus grande application des machines. La plus grande division du travail détruit la spécialité du travail, détruit la spécialité du travailleur, et en mettant à la place de cette spécialité un travail que tout le monde peut faire, elle augmente la concurrence entre les ouvriers. [12] »

De cette manière, il est dit que le développement industriel représenté par l'amélioration technique de la machine à filer, cherchait avant tout à supprimer le travailleur spécialisé afin de favoriser le travail, moins cher et contraignant pour l'employeur, des femmes et des enfants [13].

Cette image apparaît donc dans la première partie du film, précédée et suivie par celles d'autres travailleurs, dont d'autres d'enfants. Mais il n'y a aucun avertissement concernant le type différent de cette photographie, son caractère historique, artistique et politique, aucune référence non plus à son auteur. Elle est laissée parmi les autres et compose avec elles une série. Cependant, cette photographie contient et exprime un plus fort point de connexion avec le réel référentiel, d'abord, et de manière immédiate, par un message au caractère intemporel et international (un enfant exploité) ; puis, de manière médiante, par la présentation des éléments permettant une critique précise du système qui entraîne une telle exploitation.

Le deuxième élément qui sera évoqué pour examiner la frontière entre le film et le réel, est la présence, à la fin du court-métrage, de Carlo Giuliani

[9] Cette organisation privée états-unienne a été créée en 1904, à New York. Ayant pour mission la promotion des réformes pour les droits, la sensibilisation, la dignité, l'éducation et le bien-être des enfants travailleurs, l'organisation a fermé ses portes en 2017, déclarant la victoire sur le mal social qu'elle combattait.

[10] Après la machine à tisser de John Wyatt créée en 1735, apparurent en 1764 la *mule-jenny* [*Spinning Jenny*] de James Hargreaves, puis une version améliorée, entre 1769 et 1771, par Richard Arkwright. La plus célèbre de ces machines a été créée en 1779 par Samuel Crompton, remplacée en 1825 par la *self-acting mule* de Richard Robert. Ces inventeurs, ingénieurs et industriels anglais, sont nés entre 1700 et 1750. En parallèle du développement de la machine à vapeur (1776), eux, et leurs inventions, sont à l'origine du mouvement produisant la révolution industrielle.

[11] Karl Marx, *Misère de la philosophie. Réponse à la Philosophie de la misère de M. Proudhon*, in *Œuvres Économie I*, Paris, Gallimard « La Pléiade », 1963 [1847], p. 130.

[12] Karl Marx, « Discours sur le libre-échange », in *Œuvres Économie I, op. cit.*, [1848], p. 149.

[13] Marx cite l'ouvrage *Philosophie des manufactures ou économie industrielle de la fabrication du coton, de la laine, du lin et de la soie, avec la description des diverses machines employées dans les ateliers anglais* (1836), de celui qu'il nomme le « libre-échangiste le plus passionné », l'économiste écossais Andrew Ure : « Le but constant et la tendance de tout perfectionnement dans le mécanisme est, en effet, de se passer entièrement du travail de l'homme ou d'en diminuer le prix, en substituant l'industrie des femmes et des enfants à celle de l'ouvrier adulte ou le travail de l'ouvrier grossier à celui de l'habile artisan. Dans la plupart des filatures par métiers continus, en anglais *throstle-mills*, la filature est entièrement exécutée par des filles de seize ans et au-dessous. La substitution de la *mule-jenny* automatique à la *mule-jenny* ordinaire a eu pour effet de congédier la plupart des fileurs et de garder des enfants et des adolescents ». *Ibid.*, p. 151-152.



(1978-2001). L'étudiant et militant italien, tué par un carabiniere lors des émeutes anti-G8 de Gênes [14], est montré dans une série de quinze photographies composant le récit de sa mort. À partir de cinq minutes et quarante-deux secondes, il est vu faisant partie d'un groupe qui attaque, avec des objets divers, une voiture de carabiniere. Trois secondes plus tard, on le voit porter un extincteur qu'il se prépare à lancer vers la voiture, puis un zoom de la même image l'isole. Ensuite s'enchaînent : son corps par terre, son corps sous la voiture de carabiniere, son corps après avoir été écrasé par la même voiture, et enfin six images le montrent sous des angles différents et entouré par des policiers et secours.

Comme pour la photographie de Lewis Hine, rien dans le film ne prévient de l'arrivée ni n'explique ou contextualise cette série. Le nom de Carlo Giuliani n'apparaît pas, ni celui de la ville de Gênes ou du G8. La référence opère donc d'une autre manière. D'abord, elle s'inscrit dans la continuité des autres combats menés par les manifestants que l'on voit dans le film (dans d'autres pays et qui s'expriment dans d'autres langues). Ensuite, et surtout, la série incarne la dernière des trois formes de violence évoquées par l'évêque brésilien Hélder Câmara (1909-1999), à savoir la violence institutionnelle, la violence révolutionnaire et la violence répressive [15].

La mort de Carlo Giuliani est ainsi révélatrice de la structure du film, car si pendant la première moitié on assiste aux portraits des travailleurs, anonymes, standardisés et dont l'oppression et la violence (institutionnelle) qu'ils subissent sont plus au moins visibles [16], dans la deuxième moitié la réponse des corps des travailleurs une fois qu'ils se sont regroupés, qu'ils exigent leurs droits, qu'ils demandent d'autres conditions de vie, et qu'ils attaquent avec violence (révolutionnaire) ceux qui les attaquent, est écrasée par une dernière violence (répressive), qui se révèle auxiliaire, complice et garante de la première [17].

Cependant, et malgré le caractère définitif de cette répression, la mort de Carlo Giuliani ne cherche nullement à clore le film [18], mais fonctionne au contraire (tout comme la photographie de Lewis Hine), comme un pont vers l'extérieur, comme une manière de traverser, par un état de conscience, la frontière entre le film et le réel.

Eût-elle été criminelle...

Il est possible d'identifier dans ce film, intégralement composé par des images d'archive, quatre moments, ou quatre parties. Dans la première, de trente-quatre secondes, ayant pour fond musical *La Marseillaise*, sont montrés en accéléré plusieurs défilés. Des hommes politiques, des religieux, des

À gauche : *We Are Winning Don't Forget* : fileuse dans Lancaster Cotton Mills, Caroline du Sud, 1908. Photographie Lewis W. Hine

À droite : *idem* : Carlo Giuliani. Émeutes anti-G8 de Gênes, 20 juillet 2001

[14] Le Sommet du G8 a eu lieu dans la ville italienne de Gênes, du 20 au 22 juillet 2001. Ayant pour thème principal la réduction de la pauvreté, se sont réunis les dirigeants de huit pays les plus industrialisés (Allemagne, États-Unis, France, Italie, Japon, Royaume-Uni, Russie et Canada). L'événement a été marqué par des manifestations altermondialistes et des émeutes. L'affaire concernant Carlo Giuliani a été classée sans suite par l'Italie en 2003, puis la Cour européenne des droits de l'homme, après avoir condamné l'État Italien en 2009, l'a finalement acquitté en 2011.

[15] « Il y a la violence même, la violence numéro 1. Ce sont les injustices qui existent partout. Des petits groupes, des privilégiés dont la richesse est maintenue sur la misère de millions de concitoyens maintenus dans une situation sous-humaine. Ces injustices, qui sont la violence mère, attirent la réaction des opprimés. Et ça c'est la violence numéro 2. Après arrive le gouvernement, qui se juge dans l'obligation de sauvegarder l'ordre public, la sécurité nationale [violence numéro 3] ». Hélder Câmara, *Les trois violences selon Hélder Câmara*, enregistrement vidéo, Ina, 1970, 03min 03s. Consulté le 11 avril 2021.

[16], [17], [18] : cf page suivante

militaires marchent salués par des publics nombreux. Dans la deuxième partie, d'un peu plus de deux minutes, la musique continue mais elle devient méconnaissable, se transforme plutôt en bruit constant. L'accélération des images est accentuée. Ce sont des troupes qui défilent maintenant. On voit des tanks, des drapeaux nazis, des avions, des bombes, des villes détruites ; on reconnaît Adolf Hitler et Philippe Pétain. Puis défilent d'autres soldats et avec d'autres drapeaux, états-uniens. On observe encore des tanks, des avions et des bombes, des villes détruites. Sont enfin montrés des bateaux, l'arrivée des soldats en ville. Dans la troisième partie, jusqu'à quatre minutes et cinq secondes, il est à nouveau possible d'identifier *La Marseillaise*, mais le bruit d'auparavant ne disparaît pas. Les images présentent des personnes de la population civile danser, rire et célébrer en plein air. Ils regardent la caméra, se savent filmés, posent et saluent. Dans la dernière partie, de plus de cinq minutes, soit plus de la moitié du film, on revoit les scènes de la partie précédente, mais cette fois-ci, on découvre leur hors-champ et par là le motif de la réunion des foules. Il s'agit de l'humiliation publique d'un groupe de femmes, elles sont frappées, leurs têtes sont rasées.

Les deux premières parties du film comportent des images en couleur et en noir et blanc, les deux dernières sont entièrement en noir et blanc. À la fin du film, sur un fond noir, on voit passer le titre du film puis l'inscription : « France, été 1944 ».

• Frontière diégétique

Deux types de frontières sont reconnaissables à l'intérieur du court-métrage. Le premier type apparaît deux fois et sert à isoler la deuxième partie du film du reste, à l'enfermer dans une sorte de parenthèse. Ces frontières sont doublement marquées, d'une part par le changement de vitesse dans la présentation des images, d'une autre part, par la distorsion du fond musical. L'épisode compris dans cette parenthèse est celui de la Seconde Guerre mondiale – dans tous les cas en ce qui concerne certains événements en Europe, et plus précisément entre la France et l'Allemagne. Ces deux éléments donc (accélération de l'image et distorsion de la musique), opérant tout au long de cette partie, vont souligner la différence de ce moment et sa déconnexion apparente avec le reste. Ils créent l'illusion d'une forme de suspension du temps et de l'action, comme si l'on pouvait, après cette parenthèse, reprendre sans conséquences le fil de l'histoire, connecter la fin de la première partie du film avec le début de la troisième.

Dans ce sens, il est pertinent d'évoquer le travail de R. W. Fassbinder – réalisateur important dans l'œuvre de Jean-Gabriel Périot [19] –, qui dans une partie considérable de sa filmographie insiste sur ce qui a été pour lui le problème fondamental de la reconstruction en Allemagne après la Seconde Guerre mondiale, le fait que ni les institutions, ni la société, ni les mentalités n'ont été transformées, et que la société est donc repartie des mêmes bases qui avaient déjà produit la catastrophe [20].

La critique contenue dans ces deux frontières internes dans *Eût-elle été criminelle...* semble du même ordre. Les images de guerre passent rapidement, comme quelque chose que l'on veut oublier, ou que l'on connaît déjà, et la musique, *La Marseillaise*, est déconstruite, et avec elle la représentation d'un mythe national d'abord, puis d'une représentation internationale des valeurs portées par ce mythe.

Dans son court-métrage de deux minutes *Je vous salue Sarajevo* (1993), Jean-Luc Godard montre, l'une après l'autre, et accompagnées par la lecture d'un texte en voix off, dix-huit images fixes, fragments d'une même photographie que l'on découvre à la fin du film [21]. Cette dernière image montre trois paramilitaires serbes, dont un avec une cigarette à la main donne des coups de pied à des cadavres de civils bosniaques musulmans. Un

[16] À ce propos, Jean-Gabriel Périot affirme : « Je me rappelle par exemple que les photographies de travailleurs m'ont rapidement troublé. Je me suis rendu compte en les regardant que la plupart étaient mises en scène, elles avaient dû être commandées par des syndicats ou par des directeurs d'usines. Les travailleurs y apparaissaient souvent comme des comédiens : toujours propres, souriants et semblant tellement heureux d'être là ». Jean-Gabriel Périot et Alain Brossat, *Ce que peut le cinéma*, op. cit., p. 104.

[17] « Quand la violence quotidienne ne suffit pas, le Système recourt à des formes plus explicites et impitoyables pour maintenir sa paix, son ordre, ses normes ». Je traduis. Fernando Solanas et Octavio Getino, *La hora de los hornos* [L'Heure des brasiers]. « iii Violencia y liberación », 1968, (02:21:23). Dans ce film, référence du cinéma militant et politique, et issu du mouvement *Cine Liberación*, créé par Fernando Solanas lui-même, s'alternent des titres, des images et des fonds noirs, afin de procurer des espaces de réflexion et visant le passage à l'action révolutionnaire de la part des spectateurs.

[18] Cela se confirme par la présence d'une toute dernière image du film, juste après la série de Carlo Giuliani. Il s'agit d'une photographie montrant deux statues masquées comme des manifestants.

[19] Cela est particulièrement clair dans le long-métrage *Une jeunesse allemande* (2015), de Jean-Gabriel Périot, où sont utilisés plusieurs extraits du segment réalisé par Fassbinder pour le film *Deutschland im Herbst* [L'Allemagne en automne] (1978).

[20] « Pour Fassbinder, entre le Troisième Reich et la RFA, il n'y a jamais eu de véritable rupture. Celle-ci n'est que de surface : si la paix a succédé à la guerre, la République au Reich, les mentalités, elles, n'ont pas changé. Elles sont soumises aujourd'hui à l'impératif démocratique comme hier elles l'étaient à l'État fasciste. » Yann Lardeau, *Rainer Werner Fassbinder*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1990, p. 173. Voir en particulier les films composant la « Trilogie allemande » : *Die Ehe der Maria Braun* [Le Mariage de Maria Braun] (1979), *Lola* [Lola, une femme allemande] (1981), et *Die Sehnsucht der Veronika Voss* [Le Secret de Veronika Voss] (1982).

[21] Il s'agit d'une photographie prise par le photjournaliste états-unien Ron Haviv, à Biheljina, Bosnie, le 31 mars 1992.

procédé similaire est utilisé dans le film de Jean-Gabriel Périot [22], et constitue le deuxième type de frontière qui y est présentée. La différence essentielle avec le film de Godard, c'est que ce dernier travaille à partir d'une seule image, et que celle-ci est l'œuvre d'un auteur (re)connu. Jean-Gabriel Périot travaille, au contraire, à partir de plusieurs documents filmés, inégaux techniquement, anonymes, et qui reçoivent d'abord un traitement sériel afin de composer un ensemble qui dépasse leurs caractéristiques particulières.

Dans la troisième partie de *Eût-elle été criminelle...*, les frontières des images que l'on voit, parce qu'elles sont leurs limites (leur cadre), restent invisibles. C'est par des effets de répétition, de ralentis et surtout de cadrage, que ces frontières deviennent non seulement visibles mais également un questionnement politique, quand elles sont dévoilées dans la quatrième partie, révélant le contexte intégral des faits. Ces personnes qui s'amuse ensemble, qui rient et saluent la caméra, se voient ontologiquement transformées par le caractère de leurs actions. Ils passent d'être un peuple qui, dans sa diversité, se réunit autour d'un sujet commun, à être les tortionnaires d'un groupe de femmes qui n'ont pas les moyens de se défendre.

L'événement historique montré, les femmes tondues à la Libération [23], est ainsi découvert par le spectateur, grâce à un déplacement de la frontière du cadre, ou plutôt, il était caché par une manipulation de cette frontière. L'impact immédiat de ce procédé est, pour le spectateur, la conscience d'avoir (eu) un regard partiel, ce qui équivaut à se rendre conscient d'être un spectateur et de regarder un film, mais il s'agit, par le même biais, d'un moyen d'interroger le récit historique et d'être obligé d'assumer une position critique, car dans le film aucune voix off n'accompagne ni ne guide, aucun récit verbal contextualise, accuse ou explique.

[22] Dans une discussion dans le cadre du ciné-club Cinéma posthumaniste, au cinéma Grand Action (Paris), le 1er mars 2019, Jean-Gabriel Périot affirmait avoir vu ce film de Jean-Luc Godard après avoir fait le sien.

[23] « De 1943 au début de l'année 1946, la tonte de la chevelure a été massivement pratiquée à l'encontre de femmes accusées d'avoir collaboré avec l'occupant allemand. Vingt mille femmes environ, de tous âges et de toutes professions, ont été tondues sur l'ensemble du territoire français. Il s'agit d'une pratique multiforme, dans son déroulement comme dans l'identité de ses auteurs. On trouve, en effet, parmi les tondeurs des résistants et des participants aux combats de la Libération, des voisins descendus dans la rue après le départ des Allemands et des hommes investis du pouvoir de police et de justice. » Fabrice Virgili, *La France « virile »*, *Des femmes tondues à la Libération*, Paris, Payot & Rivages, 2000, p. 7.



À gauche : *Eût-elle été criminelle...*, troisième partie du film

À droite : *idem*, quatrième partie du film.

• Frontière extradiégétique

Le titre du film est le seul geste écrit du réalisateur pour laisser entendre sa position, car indépendamment de si l'on connaît ou non l'histoire référentielle, si l'on sait ou non ce que ces femmes ont pu faire, cette punition publique à laquelle on assiste semble, pour lui, irrémédiablement disproportionnée et fondamentalement injuste. À part cela, la seule information donnée par le film vient après les images, et se réduit au strict minimum, un lieu, une date. De cette manière, les images regardées cherchent à déborder le cadre du référentiel historique pour incarner une question ouverte, voire une allégorie politique, où il est moins question de juger, avec la distance et le confort du spectateur, ce groupe de personnes qui décide d'exécuter la justice par eux-mêmes, que de s'attarder sur la question, plus complexe, de la justice en général, de la justice du peuple.

Ainsi, le film crée et problématise une sorte de triple frontière avec l'extérieur référentiel. Premièrement, par la nécessité d'interprétation et d'auto-questionnement qui suit le visionnage, et cela moins dans le sens

d'essayer de se mettre à la place des personnes que l'on voit, que de se demander, théorique et pragmatiquement, où est la justice dans ce cadre précis, et surtout où peut-elle être dans un contexte présent. Deuxièmement, car le cadrage dans les deux dernières parties du film opère un démasquement, qui ne saurait pas se réduire à celui d'un groupe d'individus (finalement anonymes et sans importance particulière), mais qui est surtout celui d'un peuple et d'une nation qui construisent un récit et une mythologie nationaux, qu'il s'agit ici d'examiner, de compléter et de critiquer. À ce propos Alain Brossat affirme :

« Il me semble que *Eût-elle été criminelle...* adopte très distinctement le point de vue des vaincus, fait de la tondue de la Libération une figure exemplaire, si l'on peut dire, de vaincu de l'Histoire, dans la mesure où la narration, telle qu'elle est conduite dans le film, consiste non pas à décrire la scène de la tonte comme détail de celle de la Libération, détail fâcheux mais détail, mais au contraire comme ce 'secret intime' bien ou mal gardé, enfoui au cœur même de l'événement et vers lequel nous conduisent tout examen attentif ou toute description scrupuleuse de celui-ci. La tonte ne se produit pas 'en marge' de la Libération, elle est au contraire une clé et un ressort premier de la 'fête' collective que constitue cet entre-deux périlleux – l'instant où la population française passe, sans transition, de la condition de vaincue à celle de victorieuse. [24] »

Enfin, troisièmement, la frontière impliquée par cet « entre-deux périlleux ». C'est-à-dire, l'inattendu basculement du vaincu au vainqueur, qui se révèle, tragiquement, celui d'opprimé à oppresseur, et qui semble montrer l'inquiétante existence d'une autre forme de violence, qui ne serait ni institutionnelle, ni révolutionnaire ni répressive, mais plutôt gratuite et source de plaisir. Dans tous les cas, cette quatrième violence n'apparaît pas comme un moyen, mais comme une finalité.

Plusieurs éléments permettent d'établir de liens entre ces deux films. Outre le fait d'aborder et d'exprimer des questions politiques et de l'utilisation d'une forme adaptée et cohérente avec cette démarche, ainsi que de la création des frontières comme des espaces de réflexion, dans les deux cas il s'agit, comme l'affirmait en 1970 Jean-Luc Godard à propos de ses propres films, de films qui ne cherchent pas à montrer des images, mais des rapports entre les images [25]. Dans *We Are Winning Don't Forget*, ces rapports constituent précisément la frontière qui sépare les deux moitiés en les rapprochant, et qui les rapproche en les séparant. Dans *Eût-elle été criminelle...*, le travail du réalisateur est une démarche critique de reconstruction, mais surtout d'un nécessaire « élargissement du champ de vision [26] » sur la construction d'un mythe national. Dans cette mesure, les rapports créés y sont directement adressés.

Si les images ont un rôle dans la construction de l'histoire, du réel, élaborer et mettre en lumière d'autres rapports possibles entre-elles équivaut d'abord à dévoiler le discours officiel comme construit, puis à s'interroger sur d'autres manières d'exister, d'être dans le monde.

[24] Jean-Gabriel Périot et Alain Brossat, *Ce que peut le cinéma*, op. cit., p. 120-121.

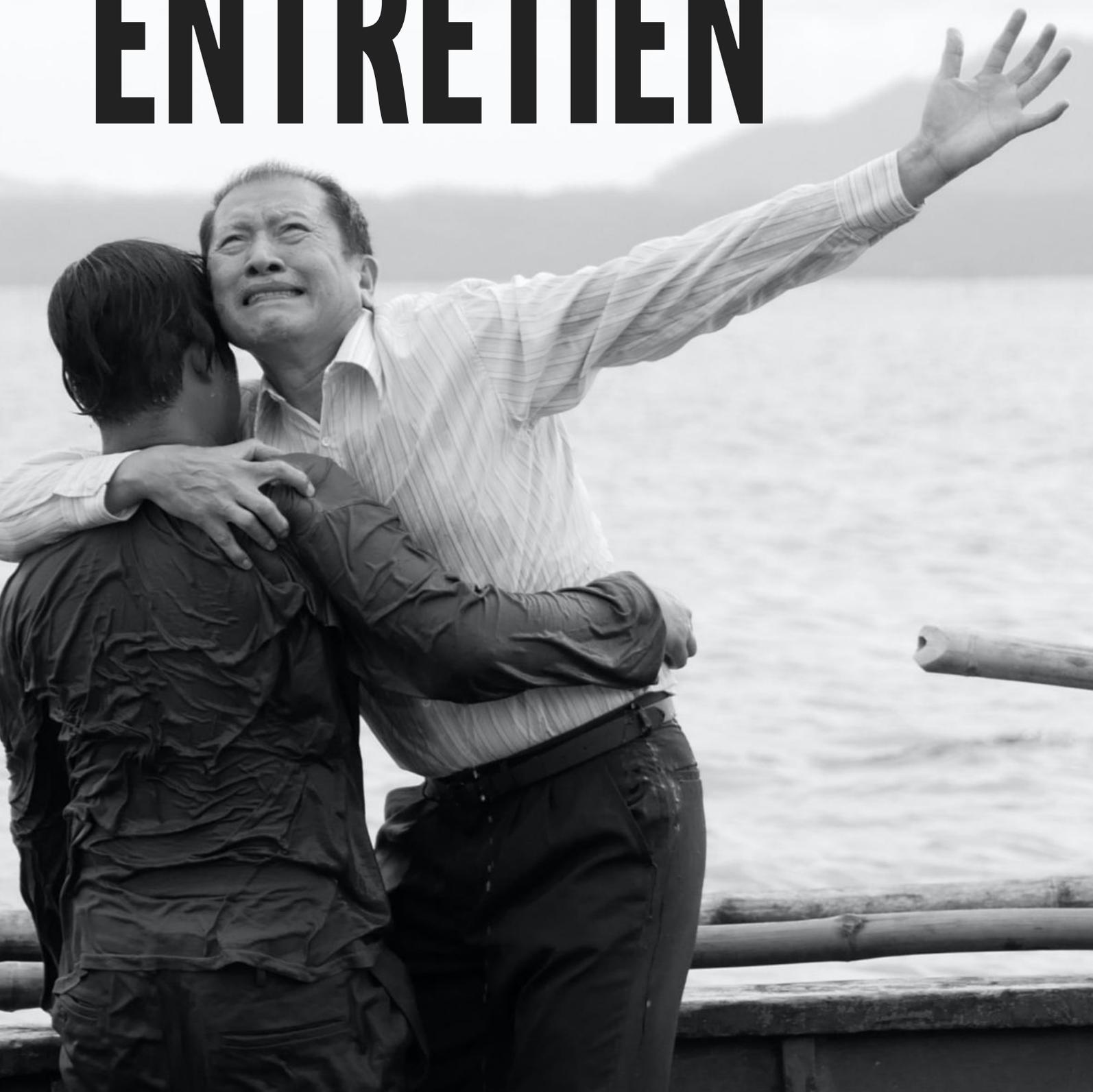
[25] Jean-Luc Godard, « Godard chez les Feddayin » (Entretien réalisé par Michel Garin, *L'Express*, 27 juillet 1970), in *Jean-Luc Godard. Des années Mao aux années 80*, Paris, Flammarion, 1991, p. 75.

[26] Cfr. Alain Brossat, *Les tondues. Un carnaval moche*, Paris, Téraèdre, 2015 [1992], p. 305.



When the Waves are Gone (2022)
© Lav Diaz

ENTRETIEN



LAV DIAZ

2022

IN THE NAME OF THE FATHER

propos recueillis par **Michael**
Guarneri

The late-summer sun shines bright on the Laguna, the seagulls float half-asleep on the murky water among the uneatable remains of yesterday's parties. I am not a fan of the smell of fish and gasoline so early in the morning, but I must admit that the daybreak is as pretty and peaceful as it can be in Italy's most magnificent tourist trap. Another perfect day, Hell is on Earth : in the midst of wars that began long before we were born and will continue long after our death, as the false prophets vomit propaganda 24/7 and unleash what Colonel Kurtz calls "the horror", I sit down with Lav Diaz for a long coffee and a long talk about his film *History of Ha* (2021). As usual, Diaz not only zooms in on the open wounds of the Philippine past, but also puts his fingers into them to let the pus ooze out on the present.

.....



Débordements : *History of Ha* is set in 1957-1958. Tell me about the 1950s Zeitgeist in the Philippines.

Lav Diaz : The late 1940s and most of the 1950s were a period of hope for the country : after centuries of Spanish domination [1521-1898], after decades of American rule [1898-1946], after the Japanese occupation during World War Two [1942-1945], at long last the Filipinos could start to look at life in a more constructive way. Indeed, in the late 1940s and early 1950s, there was much talk about the reconstruction, the regeneration, the rebirth of the newly independent Philippines. Within this Zeitgeist, Ramon Magsaysay was a prominent military and political figure : during World War Two he commanded guerrilla groups that helped to free the Philippines from the Japanese invaders, and in the early 1950s he crushed the Huk rebellion that was trying to bring about a Communist revolution in the country. As a result, Magsaysay was hugely popular among the Filipino masses, who saw him as a strong, fearless freedom-fighter and national hero, while the CIA unconditionally supported him due to his anti-Communism. Naturally, when he ran for president at the 1953 presidential election, he won by a landslide. This ascent to power came to an abrupt end when president Magsaysay died in a plane crash on 17 March 1957.

Débordements : That's when *History of Ha* begins, as a radio speaker reads the news of Magsaysay's death...

LD : Yes, on 17 March 1957 Magsaysay's plane crashed and, when the news spread, the Filipino masses went from hope to disorientation : "Who is going to provide a future for the country now that our liberator and strong leader is dead ?". You know, during the 1953 presidential campaign, Magsaysay was able to conquer the psyche of the Filipinos, he really set the bar for all the politicians to come. Not coincidentally, when he ran for president in 1965, Ferdinand Marcos copied Magsaysay by presenting himself as a liberator and saying to the Filipino masses things like "I am your hope for the future". Marcos even commissioned a film, *Iginuhit ng Tadhana* ["Written by Fate"] (1965), a biopic full of propagandist lies. In it, Marcos annihilates a whole Japanese battalion with a gun that never runs out of bullets, he gets decorated by the US Army, and so on. Marcos had himself portrayed like a World-War-Two superhero and in 1965 he won the presidential election...

Débordements : Do you mean that Magsaysay set the blueprint for aspiring presidents to follow ?

LD : In a way, yes. Magsaysay embodied the need for a liberator and strong leader that the Filipino masses felt in the post-war. After Magsaysay, this need led to the election of many corrupt, self-serving politicians who adopted the strong-man persona and promised freedom and safety for all in a new society : Ferdinand Marcos, Joseph Estrada, Rodrigo Duterte and Ferdinand Marcos's son Bongbong, just to name those who eventually made it to Malacañang Palace [the Philippine presidency].

Débordements : Music was essential to Magsaysay's ascent to presidency, too.

LD : Yes, as I explain in *History of Ha*, the song *Mambo Magsaysay* was used to instill into the Filipino masses the idea that strong man Magsaysay was the only hope for a better future. Ferdinand Marcos did the same with the song *Bagong Lipunan* ["New Society"] in the early 1970s, as he was plotting to subject the whole country to his brutal dictatorship [1972-1986]. Bongbong Marcos also used an updated version of *Bagong Lipunan* in the 2022 presidential campaign. Political anthems are always big hooks for the masses' psyche to bite. These "jingles" (as they used to be called in my youth) work especially well when they are played over and over, and when they are associated to a strong-man persona. It is like a religious creed, really : you constantly repeat a prayer to this or that all-powerful entity, and it becomes a

mantra for liberation, it becomes so fixated in your psyche, until your rationality is completely destroyed... together with your freedom.

Débordements : As you mentioned, the CIA strongly supported Magsaysay's political career. As a president, was he pro-America ?

LD : In the first year of his presidency he was really pro-America but, according to political pundits, he grew very uncomfortable with the intrusions of CIA advisors as time went by. Apparently, all his decisions were being checked, approved or vetoed by the USA. On certain occasions, Magsaysay openly criticized the paternalism and over-protectiveness of the Americans. Then he died, so of course there were all sorts of myths and legends about the plane crash as a premeditated political assassination. Lots of conspiracy theories, as you can imagine, even to this day : "The CIA actually killed Magsaysay !", and things like that...

Débordements : In your opinion, did Magsaysay live up to the expectations of the Filipino masses during his short term as a president ?

LD : I think so. His presidency was cut short after three years or so, but there are proofs that he was trying his best to be progressive and constructive, reforming the country in order to improve the life of millions of destitute people. Moreover, there is no record of corruption in his administration, and this is a very important thing : political corruption was, and still is, one of the biggest problems in the Philippines.

Débordements : The protagonist of *History of Ha* is Hernando Alamada (John Lloyd Cruz), a famous vaudeville artist who used to be a Socialist cadre before the Huk rebellion was crushed...

LD : Yeah, Hernando used to be an ideologue of the revolutionary movement but, by 1957, he has become very disillusioned and bitter. On the one hand, he knows that the system – based as it is on feudal exploitation – isn't working for the people ; on the other hand, during his struggle as a Socialist cadre, he has realized that Marxism simply isn't catching on, the Filipino masses aren't embracing this revolutionary ideology that seeks to change the political and socio-economic *status quo*. Of course, I added a love story that partially explains Hernando's disillusionment and bitterness : Rosetta, the peasant woman he loves, is forced to marry a feudal lord to pay for her father's debts... I didn't want Hernando to be a 100% political animal, I wanted him to be an all-round human being, a mix of intellect and emotions.

Débordements : Do you ever get disillusioned and bitter yourself ?

LD : We come from six years of Duterte's bloody War on Drugs, and now we have another Marcos as president of the Philippines. Not to mention the terrible news coming from all over the world every single day ever since I can remember – authoritarian regimes everywhere, capitalism destroying everything... How can one not get disillusioned and bitter ? In such a situation, it is easy to turn your back and be a nihilist, a negative guy, a selfish hedonist : "Everything is fine as long as I can provide for myself and my family ! Fuck this country, fuck this world, I will just sit back and enjoy my coffee !". I feel bad every day from the minute I wake up, but I think that feeling bad and giving up is too easy. The regenerative way of living has been with me since I was a kid, because my parents spent their whole life with the poorest and most forsaken indigenous people in order to promote education, bring about change and improve the country. From my parents, I inherited this kind of mentality : as a human being, I must be responsible and do my best to help out and make things better. What can I do ? I can make movies, so I will continue to make movies until I get dementia. [Laughter] What can you do ? You can write, so turn all the bad feelings into creative energy, follow the muses of your inspiration and publish as many books as you can.

Débordements : "Because of sadness, there is music... Because of sadness, there is poetry... Because of sadness, there is cinema...".

LD : That's my film *Melancholia* (2008), yeah, now people can skip the seven plus hours. [Laughter]



Débordements : Hernando dreams of being a teacher, a farmer and a family man. Were you thinking of your father while creating the main character of *History of Ha* ?

LD : Very much so, very much so, I patterned Hernando after my father. Like Hernando, my father was an intellectual, a hardcore Socialist ideologue. Like Hernando, my father learned from experience that he had to let go of theory, focus on the very practical aspects, and teach and teach and teach. Not only my father taught the indigenous people how to read, write and count, he also taught them the basic hygiene practices, like how to properly wash hands, how to keep a clean backyard, how to build a toilet, and so on. In the ending of *History of Ha*, Hernando and the tribesmen dig a toilet in the forest, that's exactly what my father used to do. As a young graduate, my father was all about theoretical discussions but, as the years passed, he became very pragmatic. He used to tell me : "Make a small improvement in people's life today and it will have a big impact eventually ! A proper toilet, that's a good start !".

Débordements : Did your father abandon the revolutionary movement like Hernando ?

LD : The ideology of the revolutionary movement inevitably led to armed struggle. However, my father was against violence, so he couldn't join the movement as an insider, as an active member. Active members must kill people : they are at war with the Armed Forces of the Philippines, the government must be overthrown, it is a revolution. My father couldn't bring himself to kill people. I remember that, when I was a child, he couldn't even kill our farm animals : we nurtured cows, carabaos, goats and chickens, but he never killed any of these animals to provide us for food. He would rather sell them alive and use the money to buy meat at the market. He was really against violence, he couldn't shed blood. He even had problems cutting trees... He didn't want to kill any living being.

Débordements : Where does the idea of making Hernando a vaudeville artist come from ?

LD : The Filipino version of vaudeville – bodabil – was at the height of its popularity in the 1940s and 1950s. Bodabil was especially popular during the

Japanese occupation, when it was used to attack the invaders, for example through parody and satire.

Débordements : Do you think that it is possible for cinema to be hugely popular and also convey a political message ?

LD : Like any other form of expression, like any other medium, cinema is just a tool. It is up to you to decide what you want to do with it.

Débordements : Sometimes, if you really want to be popular, if you really want your work to reach the masses, compromise is needed. Big producers and big distributors regularly ask you to make a two-hour movie in color, don't they ?

Lav : If you are a politician, compromise is important. Compromise is the key, always, if you work around politics, because you have to find a way to make everybody happy in the end. But in the arts it is different : you don't need compromise in the arts. Once you allow compromise into your creative process, you end up destroying your own perspective and your work becomes a fraud. Be careful !

Débordements : Why did you decide to make Hernando a ventriloquist, specifically ?

LD : *History of Ha* is a film about a guy who is split between two perspectives : on the one hand, he wants to be part of a greater movement, which is the Socialist movement, and solve the issues of his country ; on the other hand, he has many personal problems to deal with – love issues, family issues, career issues... In order to see things clearly and make important decisions about his life, Hernando needs to create a "buffer", a "second persona" that allows him to have a discourse with himself and within himself. Hence the use of the dummy, the puppet Ha.

Débordements : Talking about confronting oneself, in *History of Ha* there are two mirror scenes : the first one as Hernando goes to the barber shop, the second one as Hernando hangs out in the backstage getting ready for a public performance...

LD : Confronting your own reflection in the mirror is very hard, you know. Do you really want to look at yourself in the mirror ? Do you really want to talk with yourself face to face, eye to eye ? Have you ever tried it ? It is one of the hardest things to do ! So John Lloyd and I had a discussion about it. I told him : "It is so difficult for me to look at myself in the mirror and talk with myself ! It is so hard to lay bare my own soul ! I would rather talk with myself in my mind, without having to look at myself in the eyes...". So John Lloyd started to talk with himself in front of the mirror by using the dummy. With the dummy, the confrontation was a little bit easier...

Débordements : In your films, artists usually go crazy and ultimately destroy themselves. I am thinking of Benjamin Agusan (Roeder Camañag) in *Death in the Land of Encantos* (2007) and Julian Tomas (Perry Dizon) in *Melancholia*. This isn't the case with Hernando in *History of Ha*.

LD : That's because of Hernando's ideology. Most of the times, artists are too focused on themselves, their medium, their artistic research, and they lose sight of everything else, they get lost, they lose their mind, they lose their life... But, thanks to his Socialist background, Hernando doesn't go astray. On the contrary, he becomes a very practical person, very down-to-earth, altruistic and constructive rather than self-centered and self-destructive. Hernando is able to find his foothold in real life because of his progressive ideology that pushes him to help other people.



Débordements : *History of Ha* is a road movie...

LD : With a carabao instead of a big car or motorbike, yeah. [Laughter]

Débordements : The disillusioned revolutionary and vaudeville star Hernando crosses the immensity of the Filipino landscape with his cart and carabao, like poor peasant Heremias (Ronnie Lazaro) does in *Heremias : Book One - The Legend of the Lizard Princess* (2006).

LD : Heremias and Hernando are travelling, they are journeying, they are going through these rivers of uncertainties... and, at a certain point, you don't know if they are going to get hold of their footing again. Hernando succeeds in the end, he doesn't get carried away by the current. He becomes a very responsible human being.

Débordements : Compared to the ending of *Heremias : Book One - The Legend of the Lizard Princess*, in which we leave the title-character wandering aimlessly in search for help that never comes (from neither God nor man), the ending of *History of Ha* seems more hopeful, as we have the certainty that Hernando has found his way in life, becoming a teacher and trying to help the indigenous people.

LD : Well, nothing is certain in life so... I don't know, maybe Hernando will be one of the thousands of activists red-tagged and killed during the Marcos regime throughout the 1970s and the early 1980s... The certainty is that Hernando is doing his best to educate the poorest, most forsaken Filipinos. What he says at the end of the movie in his letter to Rosetta is very important : "OK, the system is failing, but I refuse to be part of this failure ! I will try to educate the tribespeople and make their life better... I will do it on my own terms and I will be part of humanity's success !".

Débordements : The road-movie genre provides you with an open structure that perfectly fits your "organic" way of working...

LD : Drafting a storyline, finding a location and immersing myself in it, writing the movie as I am shooting it : this is the way I work... I discover the movie as I go... You know, I love the images of roads opening in front of me, especially if they are rough roads. Rough roads can lead to finer roads at some point. Yeah, I believe in that.

Débordements : In *History of Ha*, all the roads lead to Diwata Island : destitute people from all over the Philippines are trying to reach this island where, according to rumors, gold has been struck. Why did you choose the name "Diwata" ?

LD : "Diwata" means "fairy" in Malay. A beautiful young woman is called diwata nowadays, but the term originally comes from the mythology of our culture, and it designates the beautiful fairies who dwell in beautiful gardens, in beautiful forests, or even in our dreams. So Diwata Island is an island of beauty and hope, a place that gives out things, a place that provides for the people. The idea of diwata is central in the psyche of the Filipino masses : they are so poor, so neglected, so helpless, they are all hoping to find a fairy that provides for them, somewhere, someday, somehow. Many, many people in the Philippines are forced to emigrate abroad to make a living, they say things like "Italy is diwata, there is hope there that I can provide for my family !". In *History of Ha*, Diwata Island is a place that attracts people with the promise of providing them with gold. Gold is hope, gold is the reason why aging prostitute Dahlia (Dolly de Leon), teenage peasant Joselito (Jonathan Francisco) and all the others want to reach Diwata Island so badly. Only Hernando opposes the idea of diwata because it creates illusions and delusions. That's his Socialist perspective : "Destroy illusions and delusions, be real ! We Filipinos have this long, long history of violence and exploitation, be dialectical ! Don't be fooled by yet another false myth, by yet another false hope !".

Débordements : Actually, the fact that gold was struck in Diwata Island might just be fake news...

LD : It definitely is fake news ! It is a rumor created by the capitalists, by the feudal lords who want to do business in the area and exploit the Filipino people even more.

Débordements : The feudal lord controlling access to Diwata Island is Among Kuyang (Teroy Guzman). He acts a bit crazy but he is no fool...

LD : Yeah, Among Kuyang is very intelligent. The people believe in mythology ? Among Kuyang uses the idea of diwata. The people believe in nationalism ? Among Kuyang presents himself as a heir to "the original Filipino", Lapu-Lapu, the great hero and liberator who fought the Spanish colonizers as they tried to set foot on the islands many centuries ago. The people believe in Christianity ? Among Kuyang presents himself as a God-fearing person. The people believe in Magsaysay ? Among Kuyang says that he and Magsaysay are best friends. The power of myth-making is very apparent to Among Kuyang : "I can attach myself to the mythologies of this culture, and the people will believe me !". Feudalism is more destructive when it is managed by intelligent people, because it doesn't control you by brute force only... it also manipulates your mind.

Débordements : Among Kuyang even plays the role of the prophet...

LD : He predicts that in the future (the film is set in the late 1950s) a leader from the North will come, then a leader from the South will come. Liars and opportunists resort to prophecy as a tool to make people believe, and in this Among Kuyang is no different than a manghuhula [fortune teller] using the cheapest tricks in the book. For one thing, his prophecy is very vague : a president from the North and a president from the South will come... Well, these things are very likely to happen at some point in the future, you don't need prophetic powers to foresee such events ! Secondly, there is the issue of repetition : every prophecy is bound to become true someday if it is repeated over and over, if people cling on to it and really want to believe. *History of Ha* is a warning : "Beware ! Guys like Among Kuyang ruled, are ruling and will rule the country !". Ferdinand Marcos, the opportunistic liar and supreme manipulator, came from Ilocos Norte [from the North]. Rodrigo Duterte, who

has been waging war against his fellow Filipinos for the past six years, came from Davao [from the South]. Now we have Bongbong Marcos, the son of Ferdinand Marcos, as a president. Will Sara Duterte, the daughter of Rodrigo Duterte, be Bongbong Marcos's successor ? She currently is vice president...



Débordements : I have more and more the feeling that cinema is always "too late" : a film can deplore that bad things happened, but somehow it doesn't seem to be able to prevent bad things from happening. You currently are here in Venice, you are presenting at the Venice Film Festival your new film *When the Waves Are Gone* (2022), which is an indictment of Duterte's War-on-Drugs-related extrajudicial massacres from 2016 to 2022, and yet Duterte has just retired, we have president Bongbong Marcos now and the specter of another Marcos dictatorship is looming over us. How can we make cinema more "timely" and therefore more effective as a "prevention tool" ?

LD : That's the big question, man ! In my view, the idea that cinema is always "too late" and somewhat "powerless" comes from the fact that we can't reach the masses, I mean the mass population of the Earth. Cinema is still confined to very few people. I am not talking about Hollywood movies : the big business of course manages to reach millions and millions of spectators. I am talking about greater cinema : the cinema that deals with the struggle of humanity simply doesn't reach a lot of people. Maybe cinema wouldn't be "too late" if a film like *From What Is Before* (2014) could get a Marvel-movie kind of release. But how do you do that ?

Débordements : Do you think that, with a better distribution, your cinema can have more impact on society ?

LD : Yes, I think so, but we can't use the capitalist tool. Distribution is still the capitalist tool. One day in our so-called Internet Age maybe there will be a democratization of the streaming services, and maybe the masses will have better and less expensive tools to access cinema... Then, maybe, cinema won't be "too late" anymore. If we can reach, say, 75% of the population of the Earth, cinema won't be "too late" anymore because we will really be able to communicate with the people, affect their perspectives and bring about change. We have great cinema since when ? The problem is that great

cinema only reaches a small number of spectators. Maybe 10% of the masses ? Nah, not even that. Only big Hollywood movies can reach 50% or 60% of the masses.

Débordements : Have you been trying different distribution strategies other than the usual festival screenings plus brief commercial run ?

LD : We are going to stream *From What Is Before* for a week for free on YouTube, because September 21 is coming, it is the anniversary of the proclamation of Martial Law [21 September 1972], the beginning of Ferdinand Marcos's dictatorship. How many people will be reached ? In the past years we streamed *A Lullaby to the Sorrowful Mystery* (2016) for three days for free and it reached 30,000 people. That's great, but there are 110 million Filipinos out there ! [Laughter] Today we have all these entertainment sanctuaries, from YouTube to Pornhub, bringing images and sounds directly into people's homes... But if you do serious work, you have to be patient : popcorn is just everywhere, so you have to wait for people to engage with your serious work, one person at a time... I get impatient too, but there is no easy fix...

Débordements : We talked about cinema's being "too late", but in *History of Ha* there is a rant against Duterte that, uttered in the Philippines of 1957-1958, is clearly "too soon". Why did you decide to include this anachronism ?

LD : I never name Duterte in the satirical poem that Hernando recites in front of the crowd at the festival organized by Among Kuyang but, yeah, it is quite clear that I am referring to Duterte and his cronies. I included this anti-Duterte rant in *History of Ha* because I wanted to show that a period film can be relevant to the present, that a period film isn't just about history but also about the now. The problems of the Filipinos denounced by José Rizal in the late nineteenth century are the same problems denounced by Hernando in the Magsaysay years, and the problems of the Magsaysay years are the same problems of today : from the haciendas of the colonial period to the Marcoses and the Dutertes, the country is still run by a feudal, dysfunctional system... and it keeps getting worse ! So I didn't want the spectators to watch *History of Ha* and say : "This is what happened in the 1950s, that's over and done with...". No, it is still happening now ! Some spectators noticed a cardboard box in Hernando's cart, from a brand of instant noodles that is very popular today but didn't exist back in the 1950s : it is another intentional anachronism on my part.

Débordements : While Hernando is performing his rant against Duterte, Among Kuyang barges in on the show basically saying : "Enough of that ! Let's give people some escapism !"...

LD : As I said, Among Kuyang is very intelligent. He doesn't want the masses to come into contact with progressive thoughts. He is far ahead of everybody, that's why he is "Among Kuyang" : "Among" is the Malay word for "God", and "Kuyang" is the Malay word for "big brother".

Débordements : Another important character name in *History of Ha* is "Ernesto Guevara". In your film, Ernesto Guevara (Earl Ignacio) is an undercover Huk guerrilla who infiltrates Among Kuyang's turf and assassinates him.

LD : The character is a tribute to "El Che".

Débordements : We always come to the point where violence is needed : Among Kuyang must be destroyed.

LD : The character of Ernesto in *History of Ha* is a symbol for that. Among Kuyang must be eliminated, otherwise he will rule forever. But how do you do that ? Only through the supreme sacrifice, the sacrifice of one's own life.

Débordements : Ernesto eliminates Among Kuyang in a suicidal attack – a sudden burst of violence that kills many innocent bystanders as well...

LD : The so-called collateral damage is the saddest part, especially if it involves innocent people, like in *History of Ha*. That's the harsh reality that revolutionaries have to face : if you do a revolution, there will always be collateral damage. The death of the innocents is a cathartic moment in the film, because in front of the dead bodies of the poor kids Hernando is finally able to cry, and his emotions shift from his failed relationship with Rosetta to his fellow Filipinos oppressed by this failure of a system. Now Hernando can let go of his personal burden, move forward, and do real things like being a teacher and working hard to construct a better country. He hasn't forgotten Rosetta – he never will, probably. He still loves her, but he is much more mature now. His intellect has acknowledged his emotions, and his emotions have acknowledged his intellect, so at the end of the movie Hernando writes a letter to Rosetta about this new majestic responsibility : he doesn't write about his love for her anymore, he writes about his love for humanity now.



Débordements : Rosetta can never be seen in the movie. Why ?

LD : Originally, Rosetta was to be seen at the beginning of the film, but then I decided not to show her : Hernando's obsession – the source of his pain – is the invisible Rosetta, so it is more effective that she exists only as a voice reading the letters.

Débordements : After Hernando's catharsis and decision to become a teacher, he sets his "alter ego" Ha free by placing the puppet on a makeshift raft and pushing it adrift in the sea. Actually, I was expecting Hernando to burn Ha...

LD : The original ending of the film was this : Ha sets sail ; a poor fisherman casts his net in the high seas ; Ha is caught in the net ; the poor fisherman takes Ha to his decrepit hut and gives it to his child ; the child plays with Ha. However, I eventually decided not to shoot this ending.

Débordements : How come ?

LD : It could have been a great conclusion, very romantic, but then I decided to pursue a more progressive ending by showing that Hernando becomes a teacher in a remote barrio, among the indigenous people.

Débordements : **I like Hernando's mentality as a teacher. He doesn't say : "I am going to teach you the truth !"...**

LD : No, no, no, he says : "I am going to learn with you !". He is very humble. He says : "I am not actually the teacher, I am also learning !". That's my father. I heard him say those very words. He kept telling me that he had learned more things by living in the middle of the forest with the tribespeople than by studying at the university.

Débordements : **Although he quits the showbusiness and parts from Ha, Hernando doesn't forget his background as a vaudeville artist. As a matter of fact, he uses his musical skills to teach the indigenous people how to read and write.**

LD : That's the key of the Abakada [alphabet] scene : you can make use of the arts progressively. When Hernando finally understands that he can use his art for humanity, without selfishness, he becomes a full human being. He could carry on with his successful career as a bodabil performer, or he could be a teacher in a fancy institution... He could lead a comfortable life in the city, and instead he chooses to work in the middle of nowhere with the needy masses.

Débordements : **Did your father also use music in order to teach his pupils how to read and write ?**

LD : He did. You see, my father was crazy for teaching. During Martial Law, at the height of the Muslim-Christian war, he would walk for miles through the war zone just to reach these forsaken places in the forest and teach the people there. Imagine that ! That's so scary ! I have never prayed so hard in my life than when I was a kid, every time my father left home to teach in a far-flung barrio. I kept asking him : "Why do you have to go around while the military, the [Communist] rebels, the Muslims and the Christians are butchering each other ? Why don't you wait for the situation to stabilize ?". He was like : "No, no, no, the people badly need education now, I must go !". So my mother would be praying all day, I would be praying all day... And my father always came back home safely... Wow, he survived, what a miracle !

Débordements : **Tell me about the practicalities of shooting the Abakada scene, which in my opinion is the best scene of *History of Ha* and one of the best scenes in your whole body of work.**

LD : I shot the Abakada scene with real indigenous people in a barrio in Sibaltan. Sibaltan is this very secluded place in the northern part of Palawan. It still looks like the 1950s : no roads, no electricity, nothing. We got the right feel and everything because we stayed in the area for two months, living with the local people who are more or less abandoned to themselves. We didn't create sets, we found this place and we decided to shoot there. That's my idea : go out there and learn things, don't stay in safe places like sets. I hate sets, you know. [Laughter] The trip to Sibaltan was also good for my crew, they understand more of our country now.

Débordements : **What do you think that the youngest and less experienced members of your crew learned during the shooting in Sibaltan ?**

LD : The same thing that Hernando learns during his journey "on the road". There is nothing more violent than poverty. There is nothing more violent than having nothing to eat in the morning when you wake up. I have seen that as a child in Maguindanao : many of my classmates didn't eat for days, they never wore shoes, and so on. I grew up in the kind of setting where you see real poverty, it is cruel. Poverty is so violent in the psyche of the people who have

to endure it. Some of my classmates later joined distorted religious cults or distorted revolutions, all because of poverty. They never had anything so, when they were given a machete or a gun, they were like "Oh, now I am powerful ! Now I can get what I want !". Without even understanding the ideology of the religious cult or the revolution... Just rejoicing in the sheer power that comes from holding a deadly weapon... That's why they are dangerous, that's why they become so violent : they would do anything to get out of the most violent of any violence – poverty. Not "poverty" as in "having less". "Poverty" as in "having nothing".

Débordements : In Hernando's choice to live among the tribespeople I feel a profound desire to start over. Not just from an existential point of view, but also from a philosophical one...

LD : From capitalism to Marxism, from Christianity to Islam, all the ideologies that we have now in the Philippines come from the West. Not that we don't have anything of our own – Malay culture is as ancient and as vast as Western culture ! – but we seem to have set our own ideas aside and forgotten them. We didn't develop anything starting from our own culture, we just embraced whatever came from outside. Hernando has realized this. That's why he goes to the indigenous people to learn : for him, disillusioned with Socialism as he is, going back to "the roots" is a great start to really understand himself, his culture, his people, his country. Other cultures are OK, our culture is OK, let's study all these ideas, let's discuss them, let's put them to the test, let's work with them, let's use them constructively and progressively. Let's use them well. Responsibly. When he teaches the Abakada, Hernando insists that this is such a powerful tool : the sound is very powerful, the letter is very powerful, the word is very powerful, the sentence is very powerful... Language is the most powerful tool, it must be used responsibly, otherwise it becomes very destructive.

Débordements : *History of Ha* is indeed a film full of deep silences that really made me feel the weight of every single word. Hernando says : "The world is too noisy, words have lost meaning...". I think that this is a perfect description of our social-media-infested, post-truth world.

LD : Very much so, very much so. I discussed this issue with John Lloyd while we were shooting the film. Words, words, words – they have become so poisonous, the world has become so noisy that we don't hear real words anymore. The irony of having too many words, of using too many words, is that real words get lost... If we go on like this, the worth of words will be lost forever. Meaning will be lost forever. It is frightening the way words have become nowadays. The world is deafening and people listen to the lame words of Duterte, Trump, Putin, Erdogan... all those false prophets... the latest one is Bongbong Marcos, who is now president of the Philippines. He keeps repeating this word : "unity". What do you mean, "unity" ? Why don't you say sorry for the sins of your mother and father [Imelda and Ferdinand Marcos], for the atrocities that they committed during Martial Law ? Why don't you give back to the country all the money that your parents stole ? Now the Marcoses are hell-bent on revising the history of our country, repeating over and over on every medium, and especially on social media, that "the Martial Law years were the real progressive years in the history of the Philippines".

Débordements : The average age of the Filipino population currently is 24 years. The Filipino population is very young, millions of voters were born after Ferdinand Marcos's dictatorship ended in 1986.

LD : The demographics are against us. Many people voting now have never experienced Martial Law, they don't even believe that it happened. The Marcoses are trying to erase their own crimes. It is easy for them to do that now because of the way social media work, spreading fake news for money.

Débordements : The Philippines are among the countries with more Facebook users : surely top ten, perhaps even top five, according to the latest data.

LD : Yeah, and the Marcoses are taking full advantage of this. But the Marcoses will never succeed in erasing their own crimes, we will make sure of that.

Entretien réalisé à Venise le 5 septembre 2022.



NOTES

Saint Omer (2022), Alice Diop
© Les films du Losange



CHIMÉRISME MAGNÉTIQUE

À PROPOS DE SAINT OMER D'ALICE DIOP

écrit par **Emilie Notéris**



Je n'ai pas l'intention de parler de. Juste de parler tout près de.

Trinh T. Minh-ha, Reassemblage, 1982

Il faut avoir respiré de près la souffrance, l'avoir connue parfois pour en parler sans endosser un rôle de composition qui sonnerait creux.

Fabienne Roy-Nansion, Droit au cœur, 2019

Le 10 décembre 2021, soit il y a un peu moins d'un an, j'envoyais, après les avoir découvertes sur facebook, ces quelques lignes à mon amie Yala Kisukidi, qui était devenue mère depuis quelques mois : « Pendant la grossesse, les cellules du bébé migrent dans la circulation sanguine de la mère, puis reviennent en boucle vers le fœtus, c'est ce qu'on appelle le "microchimérisme fœto-maternel". Pendant 41 semaines, les cellules circulent et fusionnent dans les deux sens, et après la naissance du bébé, beaucoup de ces cellules restent dans le corps de la mère, laissant une empreinte permanente dans les tissus, les os, le cerveau et la peau de la mère, et y restent souvent pendant des décennies. Chaque enfant qu'une mère aura par la suite laissera également une empreinte similaire dans son corps. Même si une grossesse n'est pas menée à terme ou si vous avortez, ces cellules migrent quand même dans votre circulation sanguine. Des recherches ont montré que si le cœur d'une mère est malade, les cellules fœtales se précipitent vers le site lésé et se transforment en différents types de cellules spécialisées dans la réparation du cœur. Le bébé aide à réparer la mère, tandis que la mère construit le bébé. »

Le 20 novembre 2022, j'entends résonner de nouveau ces mots, presque identiques, à mes oreilles, alors que j'assiste à une avant-première de *Saint Omer* d'Alice Diop. Ils font partie de la plaidoirie finale de l'avocate qui défend son personnage, Laurence Coly, accusée d'infanticide. Si l'histoire est inspirée de faits réels, que l'écriture du scénario colle aux minutes du procès, ce ne sont pourtant pas les mots prononcés au tribunal, en juin 2016, par Fabienne Roy-Nansion, l'avocate de Fabienne Kabou, accusée d'avoir abandonné sa fille, Adelaïde, âgée de 15 mois, sur la plage de Berck-sur-Mer, à marée montante, trois ans plus tôt. La réalisatrice s'est autorisée cet ajout, cette greffe de la fiction opérée sur le réel.

Dans un entretien donné au journal *La Croix*, en 2019, Fabienne Roy-Nansion affirmait : « être avocate, c'est donner ma parole aux noyés ». Dans une **conversation filmée** avec la critique de cinéma Lucie Garçon, publiée en novembre 2022, sur la plateforme Flux, Alice Diop rappelle une parole prononcée à plusieurs reprises par Fabienne Kabou lors de ses premiers interrogatoires : « J'ai offert ma fille à la mer », la réalisatrice ajoute qu'« elle a offert sa fille à une mère qui était plus forte qu'elle ». La petite fille est morte noyée sans que sa naissance ait été déclarée. Interpellée par ce fait divers, intriguée par la personnalité de Fabienne Kabou, Alice Diop s'était rendue au procès, à Saint-Omer, avec sa monteuse Amrita David. « C'est une femme noire qui a tué une enfant métisse, mais toutes les femmes que je connais, toutes les femmes qui ont assisté à ce procès ont été renvoyées à des questions éminemment personnelles. Et tellement universelles. Cela nous renvoie à la relation très intime à nos mères [1] ». Il n'y a chez Alice Diop pas de fascination pour l'infanticide, ni pour les faits divers, mais plutôt la volonté d'observer les effets de la dissociation, de la dislocation chimérique maternelle, d'une femme sur une multitude d'autres femmes, en particulier sur son héroïne romancière, Rama, qui assiste au procès : « Ce qui m'intéressait dans cette histoire c'est la dimension mythologique et la façon dont le récit de cette femme questionne la maternité, le lien entre la mère et son enfant. C'est par le truchement du personnage de Rama que ces enjeux peuvent être précisés. S'il n'y a pas Rama, je ne sais pas quoi regarder et surtout je n'ai pas envie d'écouter une femme qui raconte comment elle a noyé son enfant dans l'eau. A contrario, j'écoute cette femme qui a offert sa fille à la mer et j'entends quelque chose parce que je l'écoute à l'aune d'une femme qui elle-même est enceinte, qui ne peut pas le dire à sa propre mère et qui va faire un trajet pour éclaircir en elle-même ces zones troubles [2] ».

Le cinéma est parfois une expérience chimérique, une *migration des cœurs* [3], de petits morceaux d'images se cristallisent sur nos rétines, des paroles viennent se loger pour toujours dans notre cortex cérébral, il habite

[1] Christophe Caron, « **Saint Omer : pour Alice Diop, 'ce qui est beau dans un procès, c'est le fait d'écouter l'accusée'** », *La Voix du Nord*, 22 novembre 2022.

[2] « Affaires culturelles », *France Culture*, émission du 23 novembre 2022. Entretien avec Arnaud Laporte.

[3] Maryse Condé, *La Migration des cœurs*, 1995.

nos corps. Nous voyons le monde à travers la lentille des films qui nous ont marqué·e·s, qui nous ont remué·e·s. Le film d’Alice Diop est de cette veine précisément, il s’infiltrer sous la peau comme une pluie d’échardes. Aborder la question de l’infanticide est un geste risqué, c’est se placer, placer sa caméra, à l’intersection des plaques que l’on maintient usuellement à bonne distance les unes des autres pour préserver l’équilibre entre nos passions et nos raisonnements. Au sortir de la salle, une opération magique a eu lieu, je repars avec des bribes de Laurence Coly, de Fabienne Kabou, en moi. Je n’ai pas envie d’en parler tout de suite, j’ai besoin de laisser infuser les émotions, les intuitions, la pensée.

S’intéresser à la maternité, non-biologique en ce qui me concerne, ce n’est pas mettre de côté ses impossibilités, ses difficultés, ses empêchements, ce n’est pas rejeter au loin l’histoire d’une femme noire, d’origine sénégalaise, venue en France pour étudier la philosophie, invisibilisée dans sa relation avec un homme blanc plus âgé, incapable de faire advenir au monde une autre femme qu’elle, sa fille. *Saint Omer* évoque « ce lien trouble et cassé qui peut exister entre le corps de nos mères, ce qu’elles peuvent nous dire, ce qu’elles peuvent nous transmettre, ce qu’on peut partager [4] » nous explique Alice Diop. Elle nous invite à suivre ce trajet, celui d’une femme qui a vécu à quelques encablures de moi, à peine à quelques années d’écart, une femme qui a habité dans un immeuble devant lequel je passe tous les jours, quasiment, qui y a accouché seule dans la nuit du 9 août 2010. Si je veux prendre le métro, je remonte sa rue, qui est une avenue, celle du général de Gaulle, une ligne droite dans une ville de droite, Saint-Mandé.

Le lendemain de la séance, je donne cours, en tant que vacataire en histoire de l’art, à l’Université de Paris 8 Saint-Denis. Saint-Omer, Saint-Mandé, Saint-Denis. Je reprends avec mes élèves la lecture, commencée la semaine précédente, du dernier chapitre du livre de la réalisatrice et théoricienne d’origine vietnamienne Trinh T. Minh-Ha, *Femme, indigène, autre*. Il s’intitule « L’Histoire de grand-mère » et un marque page rose fluo autocollant est fixé page 170 pour signaler l’endroit où nous nous étions arrêté·e·s : « Une magie ‘noire’ et ‘blanche’ à la fois ». Je commence à leur lire le texte. « Dans de nombreux endroits du monde, la magie (et la sorcellerie) sont considérées comme des fonctions essentiellement féminines [...] celle qui sème la mort et la maladie est aussi celle qui donne la vie et la santé. La séparation entre le bien et le mal, la magie et la sorcellerie, n’est pas toujours aussi nette qu’elle devrait l’être ». C’est la lecture de ce passage qui m’oblige ainsi, dès la première minute, à marquer une pause pour leur parler de *Saint Omer*. La sorcellerie est invoquée comme raison de son acte par Fabienne Kabou : « Quelque chose s’est réalisé à mon insu [5] », « J’ai parlé de sorcellerie et je ne plaisante pas. Quelqu’un de stupide dans un coma éthylique ne fait pas ce que j’ai fait. Or, on dit que je suis intelligente », et par Laurence Coly, personnage inventé par Alice Diop dans son film, magistralement interprétée par Guslagie Malanda. Les paroles de Trinh T. Minh-Ha résonnent ce matin-là, elles répondent directement au film d’Alice Diop, elles l’éclairent. La lecture est ensuite émaillée des souvenirs de ma présence dans la salle de cinéma, d’une forme d’analyse sensible qui naît dans mon cerveau et se poursuit à travers le déchiffrement de ces quelques pages lues à voix haute pour une trentaine d’étudiant·e·s. Se sont ainsi entrecoupés, dans l’espace de l’amphithéâtre Y, les travaux des deux réalisatrices qui ont davantage en commun que simplement cette intersection temporelle.

Trinh T. Minh-Ha s’intéresse aux mensonges familiaux, au pouvoir de la fiction qui contamine incessamment le réel et inversement : « Lorsqu’elle compose avec ‘l’imagination’ et ‘les faits’, cette dernière sait quand elle doit dire ‘le blanc est blanc’ et quand elle doit dire ‘le blanc est noir’ en faisant référence à la même chose, et sa fille sait aussi quand mettre les points sur

[4] Sophie Grassin et Amandine Schmitt, « Alice Diop et Marie Ndiaye, rencontre avec deux femmes puissantes », *L’Obs*, 20 novembre 2022. On pense notamment aux propos tenus par Alice Diop où elle évoque le parcours de son amie, l’universitaire Maboula Soumahoro.

[5] Julie Brafman, « **Je la pose sur la plage et devant son silence, je m’enfuis** », *Libération*, 21 juin 2016.

les 'i' et quand s'en abstenir. Son écriture, qui n'est ni fiction ni non-fiction, invite constamment le lecteur, la lectrice, à dériver naturellement du domaine de l'imaginaire vers le domaine de l'actualité, ou à les investir tous les deux sans tracer une ligne de séparation nette, mais sans pour autant perdre de vue leur différenciation [6] ».

[6] Trinh T. Minh-Ha, *Femme, indigène, autre*, B42, 2022.

Je crois m'être également arrêtée sur cette citation pour reprendre le fil de *Saint Omer*. Dans son entretien vidéo avec Lucie Garçon, Alice Diop explique : « J'ai essentiellement avant *Saint Omer* tourné des documentaires, mais s'il y a une chose que je peux dire et dont j'ai toujours eu la conviction c'est qu'il n'y a pas de différence pour moi entre une fiction et un documentaire. Mes documentaires sont énormément écrits, sont très travaillés, sont très mis en scène. Et au fond *Saint Omer* est un film qui est nourri par la documentariste que je suis et nourri par le réel, à plusieurs niveaux. La plupart des dialogues au tribunal sont issus des minutes du vrai procès et sont quasi littéralement les propos tenus par l'accusée dans ses échanges... ».

Cette importance donnée à la porosité entre documentaire et fiction est au cœur de l'œuvre cinématographique des deux réalisatrices. Il y aurait une lecture parallèle à déployer des films *Reassemblage* (1983) de Trinh T. Minh-Ha et *Les Sénégalaises et la Sénégalaise* (2007) d'Alice Diop. Je dis « il y aurait » parce que je ne vais pas le faire maintenant. C'est une intuition, c'est-à-dire que c'est déjà une certitude. Dans les toutes premières minutes de *Reassemblage*, son premier film, tourné au Sénégal, Trinh T. Minh-Ha prévient : « I do not intend to speak about/Just speak near by » (Je n'ai pas l'intention de parler de. Juste de parler tout près de). Trinh T. Minh-Ha critique la posture de l'anthropologue qui vient poser son regard faussement neutre et surplombant sur les sociétés qu'il étudie. Dans le cadre de ses études, dans un cours donné par l'historienne Hélène d'Almeida-Topor, Alice Diop a visionné le documentaire de l'anthropologue Eliane de Latour, *Contes et comptes de la cour* (1993) qui s'est avéré crucial dans sa pratique. Pour Eliane de Latour, « la position de l'anthropologue qui filme sur le terrain n'est pas la même que celui qui cherche des données, des informations, des observations qui iront dans un travail scientifique [7] ».

Parler tout près de, c'est, me semble-t-il, exactement ainsi qu'Alice Diop a abordé l'histoire de Fabienne Kabou en la faisant légèrement dévier de son axe avec la création du personnage de Laurence Coly qui simultanément existe et n'existe pas. La caméra d'Alice Diop, tout au long du film, se rapproche avec prudence et délicatesse de son sujet, Fabienne Kabou, de son personnage, Laurence Coly, et de son actrice, Guslagie Malanda, pour « épaissir sans cesse la superficialité d'un premier regard paresseux [8] ». Elle se retrouve ainsi au plus près, tout près de Laurence Coly qui lorsqu'elle nous fixe du regard et esquisse un sourire [9], ne nous l'adresse pas vraiment mais le décoche plutôt à Rama (Kayije Kagame), écrivaine noire venue suivre les minutes du procès pour l'écriture de son prochain livre, une réécriture contemporaine du mythe de Médée.

[7] Interview d'Eliane de Latour dans « Ouvert la nuit » le 22 novembre 2011 sur *France Inter*, diffusée dans « Affaires culturelles », *France Culture*, émission du 23 novembre 2022.

[8] *Ibid.* *Libération*.

[9] Guslagie Malanda m'a confié au téléphone que ce sourire l'avait d'abord mise mal à l'aise, qu'elle l'avait trouvé morbide, refusant de tourner la scène puis se laissant convaincre après avoir discuté à part avec la réalisatrice qui l'a finalement convaincue de la tourner. (Entretien téléphonique du 24 novembre 2022).

Marie N'Diaye, qui a contribué à l'écriture du scénario avec Alice Diop et Amrita David, a publié en 2021 *La Vengeance m'appartient* qui s'inspire de cette même affaire. Elle n'aurait jamais écrit ce livre sans la proposition d'Alice Diop. La rencontre de la réalisatrice avec l'écrivaine commence en librairie, avec la lecture de *Rosie Carpe*, acheté à Fontenay-sous-Bois, alors que cette dernière est âgée de 18 ans ; elle a depuis souvent répété dit-elle : « J'aimerais être cinéaste comme Marie N'Diaye est écrivaine [10] ». C'est donc tout naturellement qu'elle la contacte par mail pour lui proposer de collaborer à l'écriture du scénario. On entend dans la formation même de l'équipe du film une éthique et une puissance collaborative forte. « Ni Alice ni moi n'avions jamais écrit de scénario, relève Amrita David. Nous avons procédé comme en salle de montage, en plongeant dans cette matière, en

[10] *Ibid.* *L'Obs*.

l'élaguant, l'organisant ; et la fiction est arrivée. Car il fallait le truchement de la fiction pour évoquer ces événements passés et élargir le propos du film à la question de la maternité [11] ».

Alice Diop a refusé d'entretenir une relation de trop grande proximité avec la mère de Fabienne Kabou, ou d'aller rencontrer cette dernière en prison. De la même manière, son actrice, Guslagie Malanda qui avait commencé à faire des recherches sur internet a très rapidement arrêté, submergée par la peur que lui inspirait Fabienne Kabou, elle n'avait pas davantage envie de la rencontrer [12]. Ou plutôt, elle a préféré la rencontrer autrement, l'a effectivement rencontrée mais à travers ses mots : « Ses mots sont les miens [13] ». Au visionnage du film, l'avocate de Fabienne Kabou s'est exclamée : « Vous ne l'avez jamais rencontrée mais vous êtes elle [14] ». Je comprends ces gestes de retrait face à Fabienne Kabou comme des moyens de préserver la fiction dans la distance qu'elle prend avec le réel, ou comme l'exprime Guslagie Malanda de « se laisser envelopper par la fiction [15] ».

Alice Diop applique le même soin à son héroïne de fiction qu'à son actrice : « J'ai senti dans cette histoire que quelque chose pouvait entrer en résonance avec le vécu de Guslagie. Je pense avoir vu juste et c'est avec ça qu'elle a joué. Elle était comme possédée. Mon seul apport : lui offrir un cadre bienveillant pour l'accompagner dans ses propres souterrains. » Ainsi que le formule Guslagie Malanda : « Elle a tout pris de moi sans rien casser [16] ». Alice Diop n'a pas imposé de nombreuses répétitions à ses actrices, n'a pas non plus vraiment fait preuve d'autorité, si ce n'est d'une « autorité bienveillante », elle même chavirée et bouleversée par l'expérience du film. Sa fragilité était lisible au même titre que celle des actrices placées en première ligne.

L'interprétation de Guslagie Malanda préserve tout le mystère du personnage, sa parole est claire et lucide, articulée et froide, mais elle véhicule pourtant l'incompréhension de son personnage quant à la raison qui l'a poussée à tuer son enfant. La profusion de paroles prononcées par l'accusée depuis son box (vitré pour Fabienne Kabou et ouvert pour Laurence Coly) ne clarifie pas son geste mais véhicule, au contraire, davantage d'opacité : « Elle s'est inventé une thèse sur Wittgenstein, qui professait : 'Ce dont on ne peut parler, il faut le taire.' Ça prouve qu'elle a une forme de lucidité sur son geste [17] » précise Alice Diop.

J'achève la lecture du livre de Trinh T. Minh-Ha qui se referme sur ces presque derniers mots : « Elle ne savait pas exactement quand elle pourrait conjuguer son action avec le destin (elle est aussi le destin) mais elle a planifié, elle a attendu que le moment se présente, de sorte que ce qui est apparu comme accident avait en réalité été minutieusement mûri. Son sens de l'histoire excède les limites du temps et de la vérité patriarcale. Il excède la notion d'une histoire comme un produit fini ('juste une histoire') —une histoire bien ficelée qui s'achève sur une fin normative et 'laisse l'esprit en paix' ». Le cinéma d'Alice Diop et en particulier *Saint Omer* ne laisse pas l'esprit en paix, il inquiète le réel, raison pour laquelle des réactionnaires et autres anti-féministes se plaisent à le détester, une critique de cinéma se laissant aller à avouer s'y être ennuyée à mourir comme à la messe.

Aucune liturgie pourtant, aucun missel, aucun sermon, aucune absolution ni bénédiction finale. Nous sommes rejeté·e·s à l'extérieur de la salle (d'audience, de cinéma) sans réponse, mais avec davantage de questions. L'histoire n'est pas terminée, elle recommence. Les cellules chimériques du film se pressent là où il nous a simultanément blessé·e·s et ouvert·e·s à l'intranquillité de la réparation.

[11] François Ekchajzer, « Alice Diop : "Le premier jour du tournage de 'Saint Omer', j'ai été prise de panique" », *Télérama*, 23 novembre 2022.

[12] Entretien téléphonique avec Guslagie Malanda, 24 novembre 2022.

[13] *Ibid.*

[14] *Ibid.*

[15] *Ibid.*

[16] *Ibid.*

[17] *Ibid. L'Obs.*

Remerciements à Guslagie Malanda pour sa disponibilité.



↑
Kayije Kagame dans le rôle de
Rama
Saint Omer d'Alice Diop (2022)

DU « CINÉMA » DANS UN PROGRAMME TÉLÉ

AKLI, RUDI ET CAMILLE COTTIN : ADULTE, JAMAIS.

écrit par [Pierre Feytis](#)

LIEU

Dans la salle de cinéma, je me sens protégé du reste du monde et libre de me mouvoir avec l'autisme que je porte. Je m'accorde le droit d'être "l'autiste-réalisateur-monteur" que je suis intrinsèquement, sans devoir rendre des comptes aux autres, sans devoir me cacher auprès de la société, du système et de la nébuleuse sphère des "auteuristes". Elle – la salle – est pour moi un "monde-barque" flottant sur des eaux douces, rechargeant mes jauges d'énergies vidées par la rêche cohorte cacophonique du monde extérieur. Rarement, le film projeté contient une séquence (voire même un unique plan) pouvant provoquer en moi une violente puis douce émotion. Une émotion qui mène – très rarement – mon organisme à produire du liquide lacrymal qui embrasse mes joues, ma bouche puis mon cou.

Récemment, dans ce lieu de cinéma, j'ai éprouvé un puissant sentiment de "déroute enluminée" devant un *plan de L'Annonce faite à Marie* (1991) d'Alain Cuny : une photographie en noir et blanc intercalée dans une séquence de Noël dans un "Moyen Âge de convention" [1], sur laquelle on voit un homme pourvu d'une moustache, la bouche ouverte, portant une chemise dont le haut, déboutonné, dévoilait son torse poilu. Un homme qui semblait fêter... se révolter [2] ?

Un soir d'octobre, le "liquide-lacrymal-filmique" est revenu, et, ce, devant une séquence de "film de cinéma" télescopée dans un magazine télé inédit. La salle de cinéma ici troquée contre un lit et l'écran blanc par un vieil iPhone X. En sanglots, je me suis ressaisi. Que s'est-il passé ? Le sentiment d'avoir vécu un "grand moment de cinéma" et, ce, depuis l'application *france-tv* abandonnée dans un impersonnel smartphone dont la dimension de l'écran est d'une hauteur de 143,6 mm et d'une largeur de 70,9 mm pour une résolution de 2 436 x 1 125 pixels à 458 ppp.



[1] Le même que celui de la mise en scène sous forme d'opéra du même texte par Philippe Leroux (Rédaction du livre par Raphaële Fleury) à l'Angers Nantes Opéra et l'Opéra de Nantes, qui se tient en ce moment.

[2] [Ajout du 18/12/2022] : J'ai revu le film quelques jours après la publication de ce texte, et je tiens à souligner que ma mémoire ma joué de grands tours puisque le plan de cet homme arrive au début du film (à 14 min et 26 secondes) et non pendant la séquence de Noël. L'homme a bien la chemise déboutonnée et semble dans un état "second", mais il ne porte pas de moustache, il n'a pas non plus le torse poilu... c'est comme si j'avais créé un personnage et que je l'avais placé à un moment du film qui m'a frappé.

CHAISES CINÉTIQUES-SCÉNIQUES

Deux femmes : une assistante de production accompagne une personnalité du cinéma à une chaise neutralisée de toutes possibilités ostentatoires, dans une grande salle lumineuse de l'Institut du monde arabe encore dépeuplée de ses journalistes.

Des chaises disposées en cercle inoccupées dans un dispositif filmique à la fois léger et chargé, composé du réalisateur Henri Poulain, du directeur de la photographie Nils Ruinet (*Solange et les vivants* (2016) d'Ina Mihalache), de six opérateur·rices-cadreur·ses, de deux pointeur·ses, de quatre ingénieurs son, de deux assistants vidéo et d'un prestataire connu de la sphère du cinéma, RVZ (*À Plein Temps, Les Misérables, En guerre...*), faisant tou·te·s partie intégrante de la diégèse du magazine inédit *Les rencontres du*

Papotin [3]. Une idée conçue pour être une approximative déclinaison en mouvement de la revue *Le Papotin – journal atypique* [4] et programmée à un rythme mensuel à 20:30 sur France 2.

L'invitée de cette deuxième session, après Gilles Lellouche, est Camille Cottin.

Enfin installée, Camille, se grattant le cou, semble avoir un brin le trac. À ses côtés une journaliste du *Papotin* déjà présente, carnet sur les cuisses, qui se tourne vers Cottin : « *Bonjour. Madame, ravie de vous connaître, bienvenue. Moi c'est Claire.* », dit-elle en lui serrant la main pour se repositionner aussitôt. Un peu plus tard, l'artiste regarde Claire de dos et sort un machinal « *Merci* ». Un « *merci* » qui semble flottant, décontenancé, qui dit peut-être en substance : « *Mais que va-t-il m'arriver ?* »

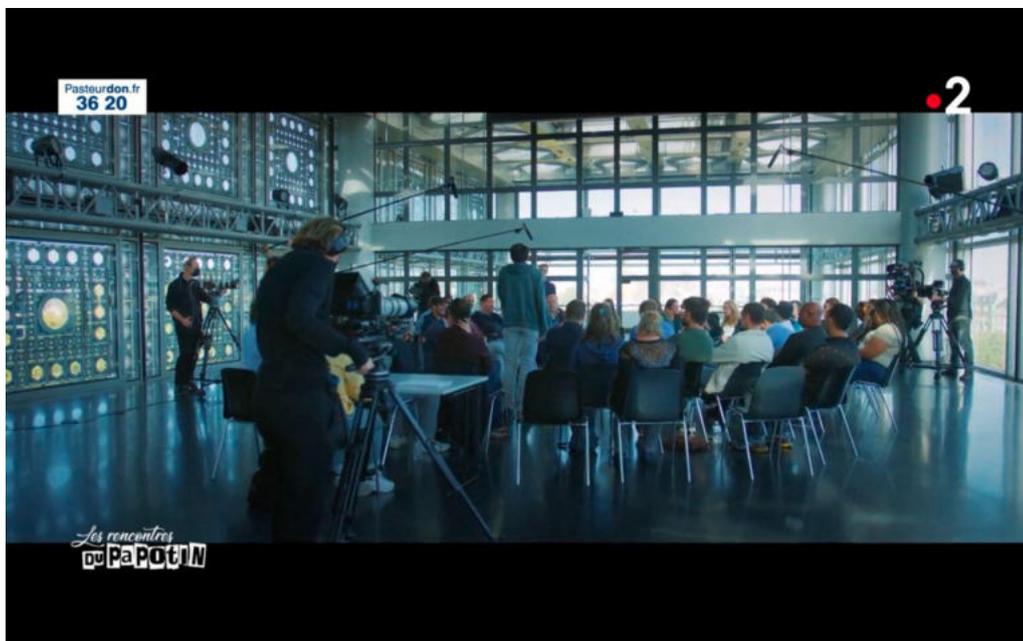
Et puis, accompagné de notes "figuratives", "latines", animées par ce "violoncelle latin" (*The Latin Cello* de Petrus Wilhelmus Notermans), le générique continue de s'afficher au gré de l'arrivée en grande pompe des interviewer·euses dans cette grande salle de l'Institut. *Cut*. D'un coup d'un seul, les chaises, en cercle, auparavant inoccupées, sont à présent occupées par la "garde neuroatypique" du *Papotin*.

LE TABERNACLE

Dans un léger brouhaha, Julien Bancilhon, rédacteur en chef de la publication et psychologue, d'une voix douce dit à Camille Cottin : "*En tout cas, ce qui est sûr c'est que la parole est libre : on peut tout dire, au Papotin.*" Dans le cercle constitué de chaises (le "tabernacle"), il distribue la parole sous les microphones "shotgun" fixés sur de longues perches flottantes au-dessus de l'assemblée comme si en son cœur se cachait le "ciboire".

[3] *Les rencontres du Papotin* est un magazine inédit à retrouver tous les mois sur France 2, le samedi à 20:30 (Elephant-groupe.com / KIOSCO.tv).

[4] *Le Papotin* est un journal créé en 1990 par Driss El Kesri, éducateur à l'hôpital de jour d'Antony. Il compte aujourd'hui 53 journalistes atteints (porteurs) de troubles du spectre autistique. Tous les mercredis matin, les journalistes atypiques se retrouvent pour une conférence de rédaction animée par Julien Bancilhon, rédacteur en chef de la publication et psychologue. Ils discutent des articles et interviews de personnalités qui composeront la prochaine édition du journal.



Annie évoque Mulan et n'aime pas les gros mots, Rudy demande à l'invitée « *Pourquoi ton personnage s'appelle "Connasse" ? Pourquoi on traite les personnes de "connasse" ?* », Mathias évoque une séquence de la série *Connasse*, Jean révèle l'existence d'une ville en Lituanie se prénommant Kaunas, quant à Akli, il pose des questions qui peuvent "sentir le risque du piège" comme « *C'est quoi un abricot ? C'est quoi quelqu'un qui est bouleversé ? C'est quoi quelque chose qui n'est pas un simple hasard ? C'est quoi gaspiller sa vie ?* », on peut penser à bon droit qu'Akli tente de la piéger avec ses sublimes questions. Questions pièges ? Non. Et je vais me permettre de parler en son nom en tant que neuroatypique, certainement à

déraison : ses questions sont SON REGARD, SES "IMAGES FURTIVES" propres à SA "MYTHOLOGIE", SON HISTOIRE, à l'entière d'Akli, à l'envie de les lui poser, tout simplement. Rien de malveillant derrière la tête, seulement une "évidence".

Le "ciboire" dans le "tabernacle", au cœur de l'assemblée, au cœur du cercle, montre un signe inquiétant d'oscillation mais les longues perches semblent arriver à le contenir.

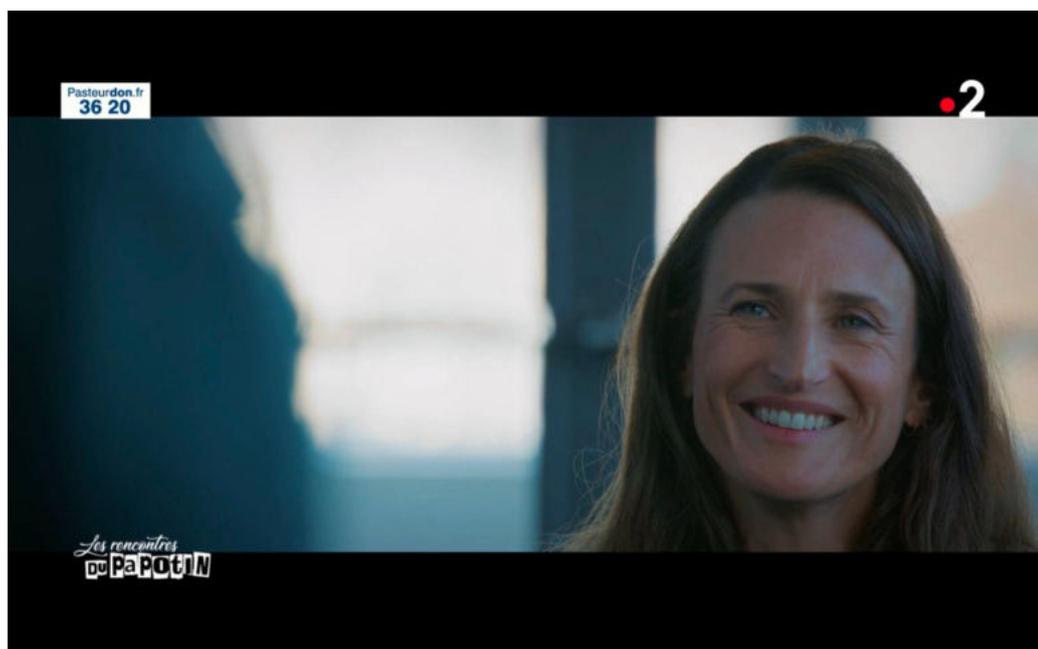
On poursuit avec Stanislas (du groupe Astéréotypie [5] et protagoniste du récent documentaire *L'Énergie positive des Dieux*) à la voix de Louis Jovet, qui souhaite devenir un jour président de la République, et, puis, ce Rudy. Encore.

Ce dernier se lève et tend une feuille à Camille Cottin. La feuille contient un texte. Un texte qui pour moi est le "ciboire" du "tabernacle scénique" : *Adulte, jamais*.

[5] Groupe développé par Arthur B. Gillette (du groupe Moriarty) qu'on apprendra à connaître grâce à ce [reportage d'Arte](#).

THIS IS "ADULTE, JAMAIS"

Le montage passe du plan d'ensemble – les perches, ce cercle, ce "tabernacle" – a des plans serrés sur des visages et, plus particulièrement, sur celui de l'actrice.



Elle se lève le "vase sacré" entre ses mains puis amorce la lecture à voix haute au cœur du dispositif filmique qui se resserre sérieusement sur elle : caméras braquées sur son visage éclatant :

Camille Cottin : « Adulte, jamais.

Adulte, jamais, pour ne pas risquer un râteau avec une femme.

Adulte, jamais, pour que mes parents ne meurent pas. »

Elle marque une courte pause puis reprend :

« Adulte... »

Pause. Elle se gratte le nez et semble contenir ses émotions.

Elle reprend :

« ...jamais, pour éviter d'être en danger.

Adulte, jamais, pour continuer de rêver.

Adulte, jamais... »

À ce moment-là, un "combustible émotionnel" explose en moi, je tombe en sanglots. Des frissons, la chair de poule, aïe ! Un "liquide" d'une complexité fracassante se propage dans tout mon système veineux, nerveux. Une

bousculade complexe d'émotions indescriptibles qui me renvoie à mon autisme. Une séquence de cinéma couplée à la "déroute enluminée" suscitée devant le plan susmentionné de l'homme à la chemise déboutonnée de *L'Annonce faite à Marie*. Une séquence que je qualifierais de séquence de "film de cinéma" et dont l'image en mouvement du magazine télé inédit est arboré d'un faux *CinémaScope* grotesque qui me touche.

Me sentant tout de même un peu enquiné par l'ironie de cette situation "plastique", "esthétique", "filmique", forte en émotion, moi, dans mon lit, autiste Asperger, adulte, réalisateur, monteur, vidéaste, devant ce *Scope* télescopé dans le petit écran du smartphone, je repense à l'année 1952-1953 où l'industrie cinématographique américaine fut malmenée par l'arrivée massive des postes de télévision dans les foyers, causant, semble-t-il, l'absorption du public des salles de cinéma, jusqu'à la présentation du *Cinerama* à Broadway le 30 septembre 1952 avec le film *This Is Cinerama* dans l'idée, à mon avis, d'envoyer sévèrement paître le méchant poste de télévision domestique [6].

[6] Jean-Jacques Meusy (CNRS), "Le Scope fête son cinéma", *La Recherche*, n°359.

Avant le générique de fin de ce "film de cinéma de télévision", Camille Cottin, assise devant l'assemblée neuroatypique, conclut : « Vous avez cerné la personne que j'étais et vous m'avez posé des questions qu'on ne m'avait encore jamais posées. Pourtant ça fait longtemps que je fais des interviews. Et là, aujourd'hui, c'est la première fois qu'il y a autant de questions qu'on me pose pour la première fois et pour ça, merci. »

CUT.

L'ACTEUR, SOURCE DE LA CRÉATION

RÉFLEXIONS SUR LA SITUATION DE L'ACTEUR DANS LA CRÉATION
CINÉMATOGRAPHIQUE À PARTIR DE GRANDEUR ET DÉCADENCE
D'UN PETIT COMMERCE DE CINÉMA (1986) DE JEAN-LUC GODARD

écrit par **Thibaut Morand**

Commandé par une production spécialisée dans l'adaptation des romans de la collection « Série Noire » pour le compte de la première chaîne de télévision, jadis publique, *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* [1] est basé sur le roman noir *Chantons en chœur* de James Hadley Chase. Or, le film n'est pas une adaptation. Du livre, il ne conserve que des éléments génériques du genre, son ambiance nocturne, le mystère d'une femme et une corruption délétère en toile de fond. Plutôt que de suivre une intrigue romanesque, Godard montre une recherche d'acteurs pour un film qui aurait pu être le sien, s'il avait répondu aux critères de la production. Ce détournement éclaire le vrai dessein du film. Il veut mettre au jour les conditions – aussi bien physiques que morales – où les acteurs postulent à un rôle pour être transformés en images.

[1] Ce téléfilm de 1986, longtemps invisible, était ressorti en salles en 2017. *Débordements* avait, à cette occasion, publié deux textes : **1**, **2**. (NDLR)



La petite société de production que Godard met en scène a pour producteur Jean Almereyda, joué par Jean-Pierre Mocky, et pour réalisateur Gaspard Bazin, joué par Jean-Pierre Léaud. Ces deux grands artistes brillent ici par la maîtrise de leur jeu – très facial et sonore chez Mocky, fort gestuel et oral chez Léaud – donnant la part belle à un art perfectionné de l'acteur, autant que les amateurs qui jouent les candidats aux essais vidéo exaltent cette part du réel donné au cinéma, inéluctable même dans la stylisation dramatique. Comme l'indique clairement son titre complet – *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma révélées par la Recherche des Acteurs dans un film de Télévision publique* – le (télé)film place au centre de son opération l'acteur. Il met en scène des essais pour un rôle comme si le destin de la création d'un film résidait en puissance au cœur de ce défilement de candidats qui a tout l'air d'un travail à la chaîne.

↑ *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (1968), Jean-Luc Godard

Cinéma, art du coup de foudre ?

Les essais d'acteurs fondent leur idéal dans le hasard qui place sous les yeux du cinéaste une créature imaginaire s'incarnant dans la vie. Dans *Grandeur et décadence*, c'est hors la foule anonyme à l'essai pour le rôle, hors du commerce, qu'un nouveau visage apparaît en douce, dans une rencontre du hasard en lieu et place d'un coup de foudre. Eurydice (Marie Valera), la femme (cachée) du producteur veut elle aussi tenter sa chance, passer les essais. Sortant de l'ombre dans la nuit, elle aborde Gaspard, le réalisateur possédé par une singulière folie que les procédés commerciaux semblent à la longue avoir provoquée. Mais sa rencontre avec Eurydice lui fait l'effet d'une distraction incongrue, voire suspecte, tant son apparition lui paraît déroger à la règle des essais disciplinés, où chacun attend son tour pour poindre dans le flux des visages. Serait-ce le signe que le commerce a anéanti cette relation mythique entre le cinéaste et son modèle, sa muse, son actrice ? Ou, plutôt, qu'une autre

création se profile dans l'univers du cinéma occupé par les lois commerciales ? Celle où l'actrice en première aurait l'idéal artistique, et viendrait trouver le cinéaste dans l'espoir d'un renouveau. Or, la rencontre inespérée entre deux artistes s'est déjà révélée être le rendez-vous précurseur de ce qui constitue toute l'originalité d'un film ; l'annonce et la promesse d'une création composite où fusionne un style visuel original avec des talents dramatiques singuliers.

En effet, il y a le cinéma classique. Sa beauté originale a souvent été le fruit d'une rencontre, dont le germe était à l'origine la captation d'une actrice par un cinéaste. La période classique du cinéma, où Hollywood brille par son parachèvement stylistique, marque toujours la mémoire avec ces couples inventifs : Lillian Gish et D. W. Griffith, Marlene Dietrich et Josef von Sternberg, Lauren Bacall et Howard Hawks etc. Ces rencontres, qui procédèrent autant de l'essai organisé que du hasard inopiné, supplantent l'intention de faire un film par l'intention de faire *le* film de cette actrice. Sternberg choisissant Dietrich, c'est déjà le désir de l'illuminer. L'actrice est la promesse de son cinéma rêvé, son regard posé sur elle invente déjà. Certes, c'est un rêve fécond, un fantasme stimulant, bien que purement idéal. Par-delà ce mythe du créateur et de sa créature, qui défendrait d'abord la dimension artistique du seul réalisateur au sein des studios, tenterait de lui donner un statut suprême de plasticien dans son atelier, il existe plutôt une synthèse artistique qui rend mieux compte de l'impureté propre à l'art du cinéma. Entre le cinéaste et son actrice, dans un grand art impur tel qu'était celui d'Hollywood, la création est double et réside dans une tension, au sein de la mise en scène entre deux artistes ; un échange tendu dont la résolution engendre l'art du film. Dans le *star-system* américain, le film est fait pour l'actrice et non pas l'actrice pour le film, quoique cela ne nie pas, bien au contraire, le regard organisateur du cinéaste. Si Hawks veut s'accaparer Lauren Bacall, si Sternberg fétichise le visage de Dietrich, leur mise en scène brille d'abord parce qu'elle forme le réceptacle de leur jeu, par la quête de la netteté chez l'un, par la voie d'un sublime chez l'autre. D'autant plus que jadis, la star hollywoodienne imposait son régime iconique à la représentation, faisant du film le piédestal de son jeu. De plus, provenant souvent de la scène musicale – Dietrich et Rita Hayworth pour prendre deux brillants exemples – enrichissaient le film de leur spectacle. Ainsi dans *L'ange bleu* ou *Blonde Vénus*, les chansons de Dietrich font l'effet d'une œuvre originale à l'intérieur du film de Sternberg. Et si *Gilda* n'est pas le film d'un grand artiste – mais cela est une autre question – la danse de Rita Hayworth hausse indiscutablement le film au niveau de l'art. Les films reçoivent, enchâssent – avec plus ou moins de *style* et d'unité selon l'art du cinéaste – ces œuvres d'actrices qui engendrent et subliment avec leur spectacle *in filmo* l'impureté même du cinéma.

Ainsi, l'actrice peut être une muse, mais cela reste une intuition avant la création proprement dite, dans les prémisses d'un film, quand les essais ouvrent le champ à une rencontre décisive où l'actrice peut faire l'effet d'une révélation merveilleuse, fantasme hors des réalités de la création collective. Cet idéal, Gaspard Bazin ne semble pas ou plus l'avoir, et même de s'en défier. Serait-ce une (auto)critique de la part de Godard ? Critique paradoxale en vérité : Godard opère avec *Grandeur et décadence* un sabotage. En mettant en scène des essais, il fait symboliquement du film ce temps même du fantasme, et joue plus librement de son idéal de créateur sur sa créature Eurydice – celle qui, dans le mythe, les yeux fermés, suivait dans l'Enfer les sons de la lyre d'Orphée. C'est une manière d'évacuer – entendu dans la virtualité d'une fiction – la création traditionnelle d'un film où collaborerait plus activement l'actrice, et de la faire jouer pour son ravissement de cinéaste. Cependant, le désir créateur n'est pas ici le fait de Gaspard Bazin. L'idéal s'inverse et change de camp : il est présent chez le personnage d'Eurydice. Ce n'est plus le cinéaste qui voit dans une créature son idéal mais l'actrice qui, fascinée par les mythes du cinéma d'antan, a la première un désir fantasmagorique de cinéma.



Quand Eurydice aborde dans le bar Gaspard, elle lui demande ce que sont les classiques, tant évoqués comme des légendes, relégués au loin dans le passé. Le cinéma classique lui apparaît comme les ruines d'une civilisation mythique ; c'est son désir de cinéma d'en connaître la vie passée, vie qu'elle pressent en elle. Elle a l'intuition d'un art et, à travers celle-ci, c'est l'art lui-même qui se réveille. Gaspard reconnaît qu'elle a un visage classique, elle a un air de Dita Parlo. Elle est comme prédestinée au cinéma, et probablement est-elle le cinéma classique s'incarnant après sa chute. Donc elle veut passer un essai, clandestinement, sous les radars de son mari, le producteur. C'est la situation de Godard – réalisant son film de commande très librement pour la télévision – qui se dédouble dans la fiction. L'art en douce s'immisce dans le commerce, comme un défi lancé à un idéal artistique réduit à l'état de chimère dans la production du petit commerce de Jean Almereyda. La crise profonde que vit sa société de production est en vérité une disparition de l'idéal. Dans le passé, il était producteur du néo-réalisme, ainsi que des premiers films de la nouvelle vague, ces nouveaux cinémas ayant échappé à l'industrie, inconcevables hors les aspirations d'artistes indépendants. Or, cela participe ici à une fiction – celle du film – où joue un passé devenu légendaire, une modernité changée en classicisme et rendue ainsi impossible au présent. Ce qui avantage le commerce. Maintenant, Almereyda, par auto-destruction et désespoir, détourne des fonds. Gaspard, jadis grand maître pour trouver le meilleur acteur lors des essais, dorénavant trafique les corps. Face au désir d'Eurydice de faire du cinéma, Gaspard et Almereyda se trouvent tous les deux embarrassés, ne veulent pas y croire. Le rêve leur est devenu étranger.

↑ *Idem*

Toutefois, devant le défilement des candidats pour le rôle, une intuition d'artiste arrête brusquement le mouvement inexorable des essais, transperce le regard désemparé que pose Gaspard sur ces acteurs à la file. Le visage d'une jeune femme brune arrête son attention. Dès lors, c'est l'image qui s'arrête, rembobine et ralentit, comme pour prendre en douce le temps de

travailler l'expression de son visage, faute de ne plus pouvoir le faire lors de réalisations arides de films commerciaux. Dans ces manipulations visuelles, le visage de l'actrice laisse alors percer dans ses traits figés une douleur, une affliction visiblement inhérente aux essais qu'elle passe, et tels qu'on les organise dans ce petit commerce.

Des essais révélateurs

« Des essais, c'est bien. On voit du monde »
JLG

Dans le premier film, *La sortie de l'usine*, c'est avec les ouvriers des frères Lumière qu'on essaye la nouvelle invention. On les met en scène, on les essaie – les deux se fondant ici dans une même recherche expérimentale – quand, après le travail, ils sortent de l'usine, ils retournent à leur vie. À l'opposé, le premier plan de *Grandeur et décadence* propose, lucide, son négatif. C'est, dans un cadre qui a la fraîcheur d'une image du muet, l'entrée en rang des acteurs pour faire leurs essais dans le petit commerce pour le tournage du téléfilm. On nommerait volontiers cette image *Le retour dans l'usine*. Ainsi, le destin du cinéma peut dépendre de la façon dont on envisage les essais d'acteurs.

En parallèle de l'essai d'Eurydice, il y a le défilé des candidats, procession qui tourne en rond et se mord la queue devant l'objectif de la caméra qui les vise. Au croisement de ces deux essais, il y a un texte en désordre ; des extraits de la nouvelle *Sépulture sud* de Faulkner qui narre les dernières heures avant des obsèques. Ainsi, ses mots font délibérément chanter une oraison funèbre aux candidats ; les essais procèdent d'un deuil. Gaspard Bazin demande à Eurydice de reconstruire le texte pour ensuite le jouer – proposition hautement symbolique qui place le personnage de la comédienne au cœur des ruines à soulever. Tandis que du côté des acteurs défilant devant la caméra, le même texte reste tel qu'il est : un amas de lambeaux. Mais ce désordre s'organise. Une composition musicale, proche du sérialisme, se fait jour ; une variation subtile qui, dans l'apparente pagaille d'un texte confus, de la ronde des amateurs fait percer un chant unique de voix diverses. Chacun a sa partie à réciter, qui varie et s'échange comme réglée par une série infinie. À terme, dans la durée de cette longue scène hypnotique, les acteurs à l'essai forment le chœur d'une rhapsodie brisée. La scène s'étire. Elle fait advenir dans la durée ce qui échappe à la précipitation des essais courants qui s'enchaînent ; les acteurs, progressivement, révèlent leur identité particulière qui alors a le temps de se dévoiler. Une voix devient cette voix, une démarche devient sa démarche... Cependant, si ces essais étendus témoignent bien de leurs qualités inexplorées, ils accusent aussi, dans cette mise en scène distanciée, le système de domination dans lequel ils tournent en circuit fermé.

Si dans son dispositif même, l'essai d'acteurs ressemble à un travail à la chaîne, Godard prend pour jouer ses acteurs décœuvrés – non sans une ironie révélatrice – des chômeurs de l'ANPE, l'actuel Pôle Emploi. L'idée est forte et lucide. L'essai est un entretien d'embauche, il faut porter à nouveau, pour paraître, les masques de l'emploi, grimaçant autant que ceux du théâtre antique. C'est donc cela qu'il faut montrer, leur travail. Caroline Champetier, la directrice photo du film, derrière sa caméra joue son propre rôle, se représente à la tâche, comme les chômeurs se représentent dans leur mouvement en chaîne inexorable, mouvement semblable dans sa forme à celui des essais d'acteurs. L'amateur joue et représente sa propre situation politique. La mise en scène des essais nous montre des candidats qui ne sont plus que des chiffres. À l'entrée du commerce, ils ne donnent pas leur nom mais leur numéro de sécurité sociale. À la sortie, le comptable compte ce qu'ils valent et ce qu'ils coûtent en charge sociale. C'est l'art directement qui

en prend un coup : dans un tableau du Tintoret, Gaspard compte les figures comme on compte les figurants pour le budget d'un film.

Mais en proposant une interprétation critique de son rôle, le jeu de l'acteur est un geste politique. On pense à Brecht. Le film commence avec lui. Léaud proclame son fameux principe du jeu de l'acteur, qui doit s'étonner et se contredire sur la scène pour exprimer le conflit politique dans lequel il se représente. Le titre complet du film de Godard est en lui-même brechtien. L'essai d'acteur est donc doublement révélateur. Là où d'abord il révèle la sublimité propre de chaque personne, il révèle en même temps sa situation dans le système économique de la production des images.

Vidéo, une question de jeu d'acteur ?

Par ailleurs, le cinéma est devenu vidéo. *Grandeur et décadence* en montre le tournant et, surtout, la double conséquence qu'opèrent ses images sur le jeu même de l'acteur. D'une part, l'intense marchandisation des images qui semble avoir (dés)orienté à cet usage la technique vidéo doit faire du jeu d'acteur, en toute logique, un aspect de la marchandise. D'autre part, au contraire, la vidéo, en tant que nouveau procédé formel de création visuelle, doit envisager sous un nouveau jour l'acteur, son jeu et son corps.

En lieu et place du petit commerce de cinéma de Jean Almercyda est apparue une nouvelle société de production spécialisée dans la publicité. Ici, l'essai d'acteur consiste, dans une apparente bonne humeur, au défilement des candidats personnalisant eux-mêmes un slogan creux, sous l'approbation systématique d'un réalisateur. Dans l'objectif de la caméra, chacun imite un bonheur hystérique et surenchérit l'extravagante fausseté de son prédécesseur. Ce n'est plus les premiers essais montrés au début du film, où les candidats, quoiqu'amateurs, avaient chacun un jeu singulier et un texte différent. Avec la vidéo envisagée comme instrument du commerce, l'acteur est souvent sommé de jouer une forme d'imitation, comme des produits fabriqués à la chaîne ont surtout pour qualité de se ressembler. L'idéal du commerce, c'est l'identique.

En outre, l'image vidéo à visée commerciale se rassasie d'un jeu naturaliste, où l'acteur jouerait sa propre personne, dans une visée « réaliste » et mimétique qui est, on le sait, depuis la fin du XIXe siècle jusqu'à aujourd'hui encore le principe cardinal du théâtre commercial. C'est une figuration *au naturel* où l'acteur joue son personnage comme une vraie personne et, pour ce faire, *paye de sa personne*. Par le biais de cet excès de naturel, l'image semble vampiriser l'acteur. Dans *Grandeur et décadence*, lors des premiers essais, poussant à bout les candidats, leur faisant répéter leur texte avec un surplus de violence, Gaspard les fait sortir d'eux-mêmes et exaspère leur jeu. Il n'attend pas d'eux une expression singulière mais un surmenage qui les pousse à se donner plutôt qu'à jouer. Il en ressort non pas plus de maîtrises mais une spontanéité excessive et démesurée qui est le propre du jeu naturaliste, consistant en l'épuisement intentionnel de l'acteur. Eurydice elle-même est menacée par ce « jeu » du débordement. S'abandonnant à son désespoir devant la caméra, elle reste attachée aux barreaux d'une fenêtre, prisonnière de son émotion, tandis que Gaspard lui donne l'indication de jeu de se retourner – et on se demande à quoi elle tourne le dos. Ainsi, poussé à l'extrême, la finalité du jeu naturaliste est une impasse car, *in fine*, c'est le lien rompu entre le cinéaste et son acteur, submergé sous l'émotion. L'art du jeu est brisé. L'acteur n'est plus qu'un reflet piégé au lieu d'être le rayonnement même de l'image. Son art, qui n'est pas d'imiter la vie mais de l'interpréter, est manifestement aliéné par l'injonction naturaliste.

Il serait intéressant d'évaluer les ressorts de la dialectique entre image vidéo et jeu mimétique. Quoiqu'il ne s'agisse en partie que d'une conjoncture, c'est surtout, en toute logique, un principe de facilitation économique où les images ne s'encombrent plus d'une recherche artistique avec l'acteur mais de

sa seule manifestation physique. Quoi qu'il en soit, on peut déduire de ces brèves remarques qu'un art dramatique fait défaut, que l'image vidéo n'a pas eu sa nouvelle technique de jeu d'acteur. L'image numérique, après elle, ne semble pas en avoir produit une non plus. Et pourquoi pas ? Ne devrait-on pas savoir réinventer la représentation de la figure humaine autant qu'on invente les nouvelles technologies de l'image ?

À l'opposé de sa pratique commerciale, l'image vidéo peut inventer à partir de l'acteur des formes nouvelles. Elle fait de lui l'objet de son art et son modèle. Les possibilités plastiques de la vidéo orientent, dans *Grandeur et décadence*, le désir de Godard de faire avec le cinéma de la peinture. L'acteur est sa véritable matière picturale. Il veut retrouver l'art du chef-d'œuvre dans un visage. Le zoom chéri des caméras vidéo lui permet d'aller au plus proche du visage, avec une mise au point fluide. Il use du zoom vidéo, où la matière de l'image s'altère, comme une touche visible de l'art. Ailleurs, la technique de la superposition de deux images ouvre un espace irréel de composition picturale, dédoublant le personnage en plusieurs temps et en différents jeux superposés. La vie intérieure du personnage transparaît dans une image complexe à plusieurs dimensions. Ces essais vidéo, ces tentatives plastiques, sont la recherche de Godard pour insérer l'art de l'acteur dans une nouvelle profondeur ouverte par l'image vidéo, qui l'intègre dans une nouvelle composition visuelle, plastique et dramatique. Par conséquent, le visage de l'acteur retrouve ici le primat qu'il avait autrefois dans la figuration des stars à Hollywood, où il était le substrat même de l'image. Ces expériences vidéo, proche de l'expérimental, se donnent pourtant un idéal classique. On voit l'image vidéo tentée de retrouver par des moyens neufs la beauté classique de la peinture. Mieux encore, dans les manipulations quasi scientifiques que fait Godard de l'image, décomposant les mouvements imperceptibles d'un visage et faisant apparaître les états successifs de son émotion, l'image vidéo retrouve l'origine scientifique du cinéma. À travers ses analyses du mouvement qui évoquent les recherches optiques du XIX^{ème} siècle, Godard fait la tentative idéale de plonger aux racines de son art, d'y revenir, de rejoindre nostalgique la pensée pionnière d'où procéderait logiquement, fruit de ses recherches, un nouvel art. L'image vidéo a été prise par Godard comme une seconde origine possible du cinéma. Comme le cinématographe des Lumières avait ses nouveautés techniques (vitesse de défilement, projection...), la vidéo analogique en donnait autant d'inédites, voire plus (durée d'enregistrement, retour direct de l'image, nouveau montage...). Dès lors que la figure humaine reste l'objet suprême de l'image en mouvement, la création avec les acteurs se voit modifiée au sein d'une nouvelle réalité technique. L'acteur doit-il en conséquence réinventer lui aussi son art ?

Ces expériences ne font pas de l'acteur une bête de laboratoire. Faire de lui le modèle à partir duquel on fait sa recherche ne signifie pas le contraindre à endurer passivement la pose, bien au contraire. Godard manifeste son désir de confondre l'art dramatique avec celui de la peinture au nom de la noblesse qu'il désire faire atteindre à ses acteurs. Il souhaite toucher ce qu'il y a de plus beau dans les deux arts : devant la reproduction d'un autoportrait de Rembrandt, Jean-Pierre Léaud dit qu'il ressemble à Molière. Modèle de peinture et acteur de cinéma ont en effet l'art commun d'être l'objet même de la création d'une image. De surcroît, Godard veut faire jouer ses acteurs comme les figures dans les peintures. Ici, il y a cette scène magnifique entre Léaud et Caroline Champetier, entre le cinéaste et sa directrice photo, mari et femme dans le film. Leur jeu est une harmonie de gestes expressifs et symboliques, à l'équilibre classique ou à la tension baroque. Dans leur succession, sans paroles échangées, on comprend tout de leur amour contradictoire, entre union et discordance, envie et répulsion. Mais il ne s'agit pas d'un tableau vivant ; accompagné d'une musique, leur jeu devient chorégraphie, un art musical comme la danse dans les ballets. Avec l'acteur au croisement du théâtre, de la peinture et de la musique, le cinéma se fait art

total. À l'issue de la scène, Léaud repousse définitivement la chef opératrice. Symbole pur de la tension du réalisateur, entre son désir de faire des images de l'art et son impossibilité de les créer au sein du commerce. Dans la création des images, le directeur photo a une place déterminante et cruciale. Il est, ou l'assistant de l'artiste, ou le technicien du commerce ; ou un complice, ou un poids. Dans le cinéma classique, encore, les couples cinéaste/chef opérateur sont aussi légendaires et ont autant façonné la beauté du cinéma que les couples cinéaste/acteur. Mais aujourd'hui, et ce depuis au moins quinze ans, les petites caméras numériques offrent au réalisateur un contrôle total sur la création de ses images.

Si l'art du cinéma a un futur, peut-être réside-t-il dans l'amour de l'acteur retrouvé dans les manipulations libres et infinies propres à cette image numérique, technologie de notre temps. Avec *Grandeur et décadence*, Godard montrait que l'essai du comédien et l'essai de l'image vidéo – analogique à l'époque – se fondaient sûrement dans une seule et même recherche de l'art.



↑ *Idem*



ZINEMALDIA
2022

COMPTE RENDU

ÉTATS D'ÂME, ÉTATS D'ART

écrit par Johanna Pataud et
Thomas Bingham

Pour sa 70ème édition, le festival de San Sebastián nous a réservé bien des surprises. Loin des dates anniversaires, nous avons profité des 70 bougies soufflées par le festival pour découvrir des talents en pleine naissance, afin de prendre la température sur le cinéma de demain.

Fort de sa longévité, San Sebastián reste un festival de premier plan pour la diffusion et la découverte d'un cinéma latino-américain qui impressionne par sa vitalité. Réunissant auteurs confirmés (Patricio Guzmán) et cinéastes émergents, la sélection d'Horizontes Latinos a globalement proposé des œuvres ambitieuses (*La Jauría*, *Carvão*, *La Hija de Todas las Rabias*), présentant l'Amérique du Sud comme un continent plein d'espoirs, malgré de grandes fragilités et inégalités entre les différentes structures de production nationales.

Venant de tous horizons nous avons voulu regrouper nos coups de cœur, défendant avant tout les auteurs et les visions nécessaires pour l'avenir du cinéma, sans pour autant taire certaines réticences. Car si l'ensemble du monde du cinéma ne fait que répéter que le septième art est en crise, rappelons que cette crise ne vient certainement pas des cinéastes. Contre vents et marées, ils et elles continuent de surprendre par leurs fulgurances. Charge aux critiques – à défaut de changer le monde, serait-ce celui du cinéma – de faire leur office : parler d'eux.



← *Foudre* (2022), Carmen Jaquier

La loi du plus fort

Parmi la sélection Horizontes Latinos, la criminalité juvénile et la présence larvée des cartels sont apparus comme des enjeux majeurs pour les sociétés sud-américaines contemporaines. *Un Varón* de Fabián Hernández s'ouvre sur une séquence dans un foyer de Bogotá, jouant de l'ambiguïté du *mockumentaire* : des hommes et des femmes interviennent face caméra, parlent de la banalisation de la violence, évoquant la fameuse "loi de la rue" faisant de l'espace public un lieu d'impunité criminelle. La frontière entre

documentaire et fiction se résorbe rapidement, concentrant l'intrigue sur le parcours de Carlos, un jeune homme obsédé par les codes virilistes qui déterminent la vie dans son quartier. Toutefois le casting de comédiens non-professionnels choisis dans les rues de Bogotá ne sauve pas un récit qui, loin de déconstruire les stéréotypes accolés à la Colombie, enfonce le clou avec un scénario attendu plaçant crimes et drogues au premier plan. La caméra mobile toujours collée à la nuque du personnage réduit le décor à un flou d'arrière-plan constant : cette esthétique inspirée du jeu vidéo en troisième personne, empêche toute représentation naturaliste de la violence et provoque un étrange sentiment d'artificialité, déréalisant les événements montrés. Le long travelling avant où le protagoniste, pistolet à la main, tente en vain de commettre un meurtre pour se conformer aux critères toxiques et masculins, touche par son honnêteté naïve mais condense cette impression de facticité. Par ailleurs, les difficultés d'entrer en empathie avec Carlos découlent d'une confusion regrettable dans son combat intérieur contre les codes du quartier : le jeune homme rejette-t-il l'extrême violence, ou est-ce une ébauche de coming-out transgenre lorsque s'esquisse un jeu de reflet superposant le visage du héros avec une bouche dessinée au rouge à lèvres ? La fascination de Carlos pour le maquillage et les collants résilles, sa vie sexuelle compliquée et ses efforts constants pour se composer une apparence *gangsta* – longues séquences chez le coiffeur, devant le miroir de sa chambre ou occupé à essayer diverses tenues – entremêlent maladroitement ces deux sens, diluant irrémédiablement la substance du personnage.

À l'inverse, *La Jauría* joue l'éternelle rengaine des cartels en la subvertissant à son plus grand avantage, reprenant cette fameuse équation – meurtres, drogues et mineurs – tout en s'émancipant des clichés sur la délinquance. Mis à l'écart dans la jungle, des délinquants mineurs sont envoyés dans un centre de réhabilitation. À l'abri des regards, cette colonie disciplinaire se veut innovante en invitant les jeunes à réfléchir sur leurs actes, en expulsant leurs pulsions destructrices à travers la pratique du yoga et de la méditation. Rapidement, le spectateur est amené à entrer dans un microcosme qui, voulant supprimer la violence, ne parvient qu'à la refouler : si l'espace confiné emprisonne les personnages, ni les sévices physiques ni le travail psychologique ne peuvent mater ce que le dispositif carcéral ne sait traiter que comme une meute de jeunes loups. Les relations entre prisonniers ne sont jamais laissées de côté et prennent toujours en compte la jeunesse des détenus ; même s'ils sont contraints d'être enfermés, la camaraderie prend des allures d'escarmouches fraternelles. Des plans-séquence laissent le temps d'analyser et de vivre les relations inter-détenus, dans leurs mouvements de corps, toujours à la lisière du cadre. Décadrés, leurs conversations baignent dans cette violente fraternité : compétitions à qui est le plus timbré, à qui connaît le mélange de drogue le plus puissant à consommer (coke/weed, exta/weed ou LSD/coke). En regard de cet espace carcéral, la photographie travaille l'espace de la jungle, faisant de son entrelacs végétal un sombre labyrinthe dans lequel les héros s'enfuient, se perdent, et reviennent changés.

Plus que dans la rumeur étourdissante de la ville, la violence s'exprime avec tout son éclat dans un environnement reculé. Ce parti-pris du huis-clos a bien été compris par Carolina Markowicz qui en fait un élément narratif déterminant de son film *Carvão*. La violence s'introduit de manière bien plus insidieuse dans un quotidien qui semble paisible et sans histoire : héberger secrètement un baron du cartel dans la chambre de son fils pour arrondir les fins de mois, voilà l'étrange marché qu'accepte Irene, mère de famille qui s'efforce de préserver l'équilibre précaire de son foyer. Entre un mari mutique, un enfant insolent et cet invité encombrant, la cohabitation promet d'être difficile : la maison se change rapidement en une redoutable poudrière. *Carvão* entrelace deux logiques, celle du thriller, et celle de la comédie noire.

L'intrigue hybride se resserre autour de ces personnages prisonniers de cette maison miteuse dans laquelle la poussière de la mine s'infiltré. L'équilibre précaire entre gravité et légèreté se maintient miraculeusement, grâce à des situations dont le décalage réinjecte sans cesse de la surprise dans le récit. Par métonymie, la maison dans laquelle cohabitent les personnages représente le pays entier ; l'influence du cartel et de la drogue sont dénoncés avec un humour féroce. On songe à l'entretien entre Irene et la directrice de l'école de son fils, pendant lequel l'institutrice menace d'exclure l'enfant : le gamin de neuf ans a été pris sur le fait alors qu'il tentait de se procurer de la cocaïne. Les secteurs essentiels au bien-être de la population sont rongés par la corruption : l'infirmière d'abord engagée pour accompagner le grand-père dans sa fin de vie est celle qui fait entrer le loup dans la bergerie. Profitant de la pauvreté de la famille, elle les greffe à cette logique de pots-de-vin qui, on le devine, se ramifie à travers le Brésil entier. **Carvão** est un film cruel, mais il ne prive pas ses personnages d'espoir : le cycle de l'humiliation peut être rompu, et les moutons pourraient bien mettre le loup en pièces. Pari réussi pour un film qui ne tombe ni dans le pathétique ni dans le spectaculaire, et qui montre la violence imposée et subie comme un enjeu politique majeur du Brésil contemporain.

Carvão (2022), Carolina Markowicz
↓



L'orage du désir gronde, libérez la femme

Gangs, stupéfiants et violence juvénile sont aux antipodes du portrait de l'adolescence que propose Carmen Jaquier dans **Foudre**, qui abandonne cependant la brutalité contemporaine et va folâtrer dans les Alpes suisses à l'aube du XXème siècle aux côtés d'Elizabeth, jeune femme de dix-sept ans qui doit laisser derrière elle le couvent pour retourner auprès de sa famille de paysans montagnards. Les paysages sublimes et bucoliques envahissent l'écran de leur sensualité contagieuse dès l'ouverture. Elizabeth est une jeune fille en fleur dont le désir s'éveille au contact du monde, comme enchantée par la fécondité brûlante de la terre. L'éducation religieuse et austère s'érode rapidement sous le courant irrésistible d'une sexualité neuve, que l'héroïne découvre en lisant le journal intime de sa sœur aînée Innocente. D'abord traitée de traînée par les adolescents mâles qui ne peuvent s'empêcher de graviter autour d'elle, Elizabeth devient la prêtresse d'un nouveau désir

amoureux : allongés à ses côtés, têtes docilement posées sur la poitrine de la jeune femme, les garçons agressifs se sont métamorphosés en doux agneaux. On déplore une candeur frôlant la mièvrerie de ces ébats, où les corps filmés en très gros plans sont découpés et fragmentés. En voulant filmer le lien cosmique naissant du rapport sexuel, **Foudre** pêche par cette excessive soif de transcendance : les personnages se perdent et le contact peine à s'établir, laissant moins transparaître l'amour universel qu'un mysticisme au lyrisme emphatique. Cette déconnexion des corps mine les relations et affaiblit considérablement l'utopie polyamoureuse, célébrant la beauté féminine hiératique autour de laquelle les hommes s'agglutinent. En dehors d'un timide baiser, les garçons ne s'offrent que peu de tendresse, et le désir demeure hétéronormé, loin de l'orgie pansexuelle promise. Mais le scandale éclate dans le village, et c'est bien évidemment Elizabeth qui devra payer, subissant tentatives d'exorcisme et mise au ban dans le chalet familial devenu cellule. Le désir féminin est du côté de la rébellion absolue et irrépressible, malgré l'étau qui tente de le museler. Les voies de l'émancipation sont innombrables, carnet griffonné que le feu n'a pas brûlé ou brassées d'orties frottées à même la peau.

La Piel pulpo (2022), Ana Cristina Barragán
↓



L'ancrage du récit dans un cadre historique passé permet à **Foudre** de mobiliser légendes locales et rites folkloriques. Dans une séquence de danse nocturne autour d'un grand brasier, jeunes garçons et jeunes filles se tournent autour, se frôlent et se provoquent dans un ballet hypnotique. Les masques dont sont couverts les visages des adolescents donnent un aspect monstrueux et bestial au désir, à la manière de jeunes faunes dont le jeu peut tourner à la violence en un éclair. **La Piel Pulpo** choisit un tout autre régime narratif, construit sur la dichotomie entre un espace insulaire hors du temps et une grande ville moderne. Entre ciel et mer, la jeune Iris grandit avec sa famille sur une île isolée. L'intimité partagée avec son frère jumeau et sa sœur constitue le pilier de ce foyer régi par une mère célibataire. Le quotidien est d'une quiétude apaisée, au contact de la faune océanique. Mais l'équilibre fragile vole en éclat le jour où la curiosité d'Iris la pousse à s'aventurer loin de ces rivages hors du temps, vers la ville et la civilisation moderne. Cette fugue hors du cocon familial constitue un point de bascule qui pose le récit comme une énième variation autour du mythe du sauvage, à la suite de Robinson

Crusoé et autres Vendredi. Toutefois au-delà de cette opposition un peu éliminée du sauvage et du civilisé, le récit se concentre sur la métamorphose progressive d'Iris : les derniers feux de l'enfance s'éteignent, et l'adolescente accède à une sensibilité nouvelle. Le parallèle avec la découverte du mode de vie libéral et consumériste n'est malheureusement pas exempt d'une certaine lourdeur. Maquillée et habillée de légers vêtements affriolants, Iris teste son pouvoir de séduction en se déhanchant sur les basses saturées d'une boîte de nuit. Le sexe partagé avec un inconnu rencontré dans la pénombre moite de la discothèque est dépourvu de complicité, et c'est avec une froideur stupéfaite que l'homme reçoit, incrédule, les chatouilles de la jeune femme. Aucun jeu dans ce rapport charnel, et Iris s'en retourne sur son île avec le goût amer de ce contact insensible.

En accordant le primat à la sensation, *La Piel pulpo* fait l'étonnant récit d'un autre rapport au monde, remettant en question les normes humaines au regard d'un devenir-animal des personnages. Le désir sexuel est présent dès le début du récit, comme un besoin naturel qui s'assouvit avec une simplicité désarmante. On songe à cette saisissante scène de masturbation collective où les trois membres de la fratrie se caressent individuellement, mais dans la même pièce. Il y a une certaine fraîcheur à la découverte progressive du quotidien de cette famille, échappant à nos schèmes ordinaires. Par ailleurs les deux jumeaux, bien qu'en pleine adolescence et de sexes différents, dorment encore enlacés comme des chiots. Aucun caractère malsain ou incestueux ne souille ces interactions, au contraire le spectacle de cette intimité expérimentée en dehors des cadres socialement construits invite le spectateur à se questionner sur l'expression de ses propres affects. Le corps est bel et bien au cœur du film : la parole se fait rare, non essentielle à la communication. Lors de nombreuses scènes de jeu, les adolescents miment des animaux, grognant à quatre pattes. Seul le contact physique et la tactilité sont nécessaires pour souder le lien du sang. Ainsi, si *La Piel Pulpo* évoque la transformation du désir à l'âge de l'adolescence – thématique travaillée à d'innombrables reprises –, la singularité de son approche produit une déconstruction poétique de l'érotisme, de la pudeur et de la sexualité juvénile.

La naissance et l'affirmation du désir occupent des places centrales dans les films de la sélection qui ont été nombreux à se construire autour de personnages féminins, d'âges et de milieux très divers. Si la pieuse Elizabeth et la sauvage Iris sont des figures d'émancipation qui parviennent à vivre leur sensualité, d'autres héroïnes n'ont pas cette chance. Quittons le conte pastoral et l'utopie rustique : avec *On either side of the pond*, le réalisateur Parth Saurabh propose le récit d'une quête impossible de liberté pour une jeune femme de l'Inde actuelle.

La pluie tombe doucement, le sol est boueux. Derrière les murs sombres d'un hôtel délabré, vit un couple. Sans argent et coupée de sa famille, Priyanka lutte contre la misère et s'efforce de pousser son compagnon, Sumit, à retrouver du travail. Mais Sumit est aussi insouciant que paresseux, et l'urgence de la situation ne semble pas suffisante pour entamer son oisiveté. Des longs plans fixes s'articulant comme une suite de tableaux, permettent une forte immersion dans le rythme contemplatif du récit : les détails de l'environnement, urbains ou domestiques sont offerts à l'observation. Si la photographie est soignée, elle ne cède pas à un esthétisme aseptisé et conformiste. Le ciel est chargé de nuages sombres et houleux qui défilent inlassablement ; les bâtiments en ruine ont la beauté mélancolique de la déréliction ; le sol rendu boueux par la pluie reflète cette atmosphère opaque et maussade baignant les lieux.

La condition féminine constitue l'enjeu central du film. Si Priyanka cherche à s'émanciper, elle se heurte à des limites infranchissables. Sa fuite avec Sumit, dont elle était tombée amoureuse, est un acte de rébellion contre le mariage arrangé, une tentative d'affranchissement de son existence en



← *On either side of the pond*
(2022), Parth Saurabh

rupture avec sa famille. Priyanka représente une minorité de femmes qui luttent et s'efforcent de se défaire de ces phénomènes d'oppression – son entrevue avec une amie qui a accepté le mariage arrangé livre un bref aperçu. Mais la situation de Priyanka ne fait qu'empirer : sa proposition de travailler à la place de son mari est balayée par celui-ci, son devoir étant de s'occuper d'un espace domestique triste et vétuste. Le point d'acmé est atteint quand, poussée à bout, elle tente de quitter Sumit, prête à retourner dans le réseau familial d'oppressions pour fuir le quotidien misérable aux côtés de son époux. Malgré toutes ses tentatives, Priyanka reste à la merci des hommes dans ce système tentaculaire dont elle ne peut s'échapper.

On either side of the pond raconte la lutte de deux mondes en opposition, sans jamais montrer explicitement ces affrontements. Les difficultés de la vie quotidienne viennent subtilement esquisser une réalité ultracontemporaine, bien loin de l'atemporalité de *La Piel Pulpo* ou du charme désuet de *Foudre* : les conséquences de l'épidémie du covid sur l'économie du pays pèsent largement sur les personnages face à l'urgence de devoir retrouver un emploi dans un monde en crise, avec de nouvelles contraintes sanitaires. Le port du masque n'est pas dissimulé, et pallie cette amnésie volontaire produite par l'absence de ce nouvel accessoire du quotidien au cinéma.

On either side of the pond se construit d'un bout à l'autre sur cette logique ambiguë qui éclaire le dénouement : la fin ouverte montre simultanément la liberté de Priyanka, poussée jusque dans ses retranchements face aux chaînes qu'elle ne saura rompre. Ce constat pessimiste d'une émancipation impossible n'est toutefois jamais montré de manière univoque, laissant planer des ombres sur ce qu'il adviendra des personnages. Les actions des protagonistes reflètent la grisaille du paysage : sombres, voilés, dans une suspension brumeuse et énigmatique de leur devenir. Des fulgurances traversent le récit et portent l'espoir d'une libération, portée par la rage de l'héroïne. Totalement ivre, Priyanka se moque de son époux et le frappe à plusieurs reprises, sans que ce dernier ne sache réagir face à l'assurance de sa compagne. Tyrannique, inquiétant, ce nouveau visage de Priyanka montre que le désir bridé et la liberté refusée s'accumulent à l'horizon comme des nuages orageux. L'orage est prêt à éclater, prenons garde à la foudre.

Amnésies post-modernes

Reconfiguration des attentes, morcellement des intrigues, la vie est longue pour les tentations postmodernes du cinéma et leur cortège de fausses subversions des structures narratives, de doutes constants (venant à nous demander de quoi l'on doutait en premier lieu) et de mépris *par principe* du sentiment ; au risque de tomber dans leur propre pastiche. **Nagisa**, première tentative de long pour Takeshi Kogahara, s'efforce au récit morcelé. Un accident de voiture, une femme qui hante un tunnel, sur une toile de fond de secrets de famille motivant les deux autres éléments, voici les pièces du puzzle offertes à la compréhension. Avec des séquences réfutant toujours ce qui est avancé, le trouble est à son plus haut point. Dans une atmosphère aux néons sanguins, la composition des couleurs agit comme un jeu synesthésique, où l'image, plutôt que vectrice d'un élément narratif concrètement intelligible, agit plutôt par sensations. Cette aventure sensorielle semble nous inviter sur la voie d'une confuse méditation : ne virant jamais totalement dans l'expérimental mais cherchant toujours à déployer un récit qui ne refuse pas complètement l'intrigue, le film stagne à la confluence entre le récit et l'expérience.

Roleless, semble alors le pendant des morcellements de la mémoire. Dès ses premières secondes, vous pensiez voir un film de samouraï ? Raté. Nous sommes sur son tournage. "Samouraï 1 en place, Samouraï 2 en attente, Samouraï 3 à toi" indiquent les gestes rapides et silencieux d'une opératrice aux figurants. Ainsi s'ouvre **Roleless**. En guise de prière d'insérer, la première image est déconcertante à juste titre : un motif régulier et monochrome brouille notre perception. Vagues immobiles sur mer de plomb, drapé d'ardoise, taffetas en fer, autant d'images traversent l'esprit. Le film s'amuse à brouiller les repères des spectateurs, tout en laissant traîner des indices. A peine le plan chassé, la réponse est trouvée : une toiture aux tuiles de zinc.



← *Roleless* (2022), Masahiko Sato, Yutaro Seki et Kentaro Hirase

Le film co-réalisé entre Masahiko Sato, Yutaro Seki et Kentaro Hirase met au premier plan un métier de l'ombre. Responsable d'une ligne de téléphérique, Miyamatsu est figurant à ses heures perdues. Heureusement loin de l'idée de *making of* du « moment de gloire » d'une poignée de figurants, c'est bien un travail qui nous est montré, avec des tâches à exécuter, si ce n'est celle de se faire exécuter. Le personnage s'attache à suivre les indications qu'on lui donne, dans un quotidien réglé et calibré où

chaque action est déterminée en amont. Pénétrer dans l'arrière-plan s'avère troublant pour le spectateur, constamment secoué par de multiples revirements.

D'un geste fin, le trio de réalisateurs s'emploie à nous faire systématiquement douter des images présentées. Exécutant remarquablement leur geste (rappelant celui d'Edward Yang, dans un de ses premiers longs-métrages *The Terrorizers*), impossible de croire ce que l'on voit. Un soupçon pèse sur l'image et hante le spectateur jusqu'à le troubler à chaque seconde. En effet, l'identification d'un tournage dans le film se fait uniquement grâce aux techniciens et personnels qui travaillent sur le plateau. Aucun rail de travelling, aucune caméra n'est visible, rendant la porosité avec le réel encore plus grande. Tout repose sur le rôle de chacun, surtout pour les techniciens essentiels mais d'ordinaire "roleless".

Nagisa et **Roleless** ont en commun de vouloir nous pousser dans les affres de la mémoire. Chacun à leur manière les récits se diffractent, mais le dernier conserve une structure retrouvant petit à petit la mémoire, où les pièces du puzzle nous sont données en même temps que le personnage principal. **Nagisa** essaye de faire planer cette perte de souvenirs dans une amnésie généralisée contaminant tous les plans, sans aucun rail auquel s'accrocher. Si la tentative est intéressante, les bouts du miroir sont tellement déplacés et brisés qu'il est absolument impossible d'y reconstituer un canevas général.

Plutôt que le mièvre doute postmoderne de **Nagisa**, **Roleless** préfère une représentation systématique de l'oubli. Nous regardons un miroir prismatique où les rayons de mémoire diffractée font de l'oubli une position confortable. **Roleless** devient alors une leçon sur l'oubli et la liberté. Suite à de multiples rebondissements et leurres, croire qu'effacer le passé rend libre, est l'énième leurre du film. Or le film se conclut avec une dernière séquence aussi jubilatoire que glaçante. Avec un terrible retournement de situation, les cigarettes *Hope* (nom d'une ironie savoureusement grinçante) permettent à Miyamatsu de retrouver la mémoire, mais c'est là un nouvel effet indésirable du tabac. Jamais la madeleine de Proust n'aura été aussi amère.

Lâchez les chevaux !

Après avoir primé Jean-Gabriel Périot, Damien Manivel, et cette année Hlynur Pálmason avec **Godland**, la sélection Zabaltegi-Tabakalera reste fidèle à son identité éclectique et à son goût pour le cinéma *expanded* comme pour l'expérimental. En mettant sur un pied d'égalité courts, longs et installations vidéo, c'est sans doute la sélection la plus surprenante du festival, où la déception s'est faite rare.

Aux partis-pris forts et assumés, il y a tout d'abord le séisme Ann Oren (voir **l'entretien** que nous lui avons consacré). Annoncé depuis Locarno, son premier long-métrage **Piaffe** défie toutes les attentes. Occupant un rôle que le cinéma a tendance à reléguer en fin de générique, **Piaffe** donne une prime importance au son et au métier de bruiteur. L'ajout singulier d'une queue en crins sur le corps d'une bruiteuse suffit à nous entraîner dans la cavalcade sonore de ce cheval imaginaire. Venue des arts visuels et continuant les expérimentations entamées dans son court-métrage *Passages*, Oren invoque à nouveau le thème du double avec des personnages toujours pris dans des relations d'attraction et de répulsion. Avec un extrême soin plastique, **Piaffe** reconsidère tous nos mouvements et nos façons de percevoir le monde. Déclinant le motif du *piaffere* – pas de dressage voulant l'excitation constante du cheval tout en l'empêchant d'avancer – le film se propose comme bestiaire de nos *piaffe* quotidiens.



← *Piaffe* (2022), Ann Oren

Passerelle vers le court, présenté conjointement avec *Piaffe* le court-métrage de Peter Strickland résonne comme une parenthèse onirique, explorant lui aussi les possibilités plastiques de l'image. Si Oren propose des décors en décalage avec leur temps, à la fois ancrés dans la contemporanéité, Strickland continue toujours dans sa recherche formaliste du décor "carton-pâte" développée à fond dans *Blank Narcissus (Passion of the Swamp)*. Un vieux réalisateur de films pornos retrouve une cassette dans ses archives personnelles et commente en *off* les images de ce film supposément tourné des dizaines d'années auparavant. Présenté comme une œuvre de porno gay se passant sous le manteau et fait avec peu de moyens, l'argument est simple : un aventurier se fait charmer par l'esprit de la forêt avec qui il se met à avoir des relations charnelles.

Le commentaire, fait par une voix tremblante par l'âge, le manque de vitalité et un humour plein d'ironie, développant tout le ressort comique de la situation. Du comique naissent des moments remplis d'une poésie réfléchissant sur le désir. Le réalisateur a perdu toute trace de son acteur, amant d'alors. Du pastiche pornographique, il ne reste qu'une lente nostalgie qui trempe dans le kitch gluant de ces images nostalgiques. L'épreuve de l'âge se ressent dans les réactions érotiques du réalisateur, dans lesquelles, même si son nom comme son visage nous sont inconnus, sa voix marquée par le temps décrit un désir charnel toujours puissant, aussi vif qu'alors, mais indéniablement contrarié par l'affaiblissement physique du corps.

Extrêmement vraisemblable malgré son artificialité affirmée, ce *mockumentaire* replonge dans le cinéma *underground* des années 1970. Ces films ne passant que dans des circuits pirates, faits pour être vus que par certains, justifient ce décor tout droit sorti d'un trip sous LSD fait de récup', où les pénis ne devaient être vraisemblables pour éviter toute forme de censure et de poursuites judiciaires. Avec des images supposément tournées en 1972, Strickland reconstitue un monde fait de bric et de broc, aux fantaisies les plus délirantes les unes que les autres, illustrant une époque pleine d'insouciance avant l'épidémie de SIDA. Le salut ne peut venir que d'une malencontreuse cassette retrouvée au fond d'une boîte. Une lettre d'amour à toutes ces cassettes jamais retrouvées, mais toujours aimées.

Politique de l'ennui

Toutefois tirer sur sa bride pour ralentir la cadence s'avère parfois d'autant plus audacieux. Ainsi, le deuxième long d'Anders Emblem, **A Human Position** séduit par ses pauses et ces instants de quiétude.

Nous sommes emportés dans le rythme routinier d'un couple bien installé dans une ville reculée de Norvège. L'une est journaliste et enquête sur la politique migratoire norvégienne, l'autre poursuit une passion pour les chaises. À elles deux, leurs quêtes rendent compte de cette ambiance désabusée dans les pays dits riches, dans ce pays élu à répétition comme "meilleure démocratie du monde", où de vraies luttes sociales et des motifs de lutte sont sous-jacents. Pour contrer l'effet "complainte des privilégiés", Anders Emblem déplace avec intelligence la question et développe son film autour de la nécessité de continuer à lutter pour préserver droits et avancées sociales, jamais totalement acquises, surtout quand elles ne sont pas défendues. Ainsi, par sa position de retrait qu'exige sa profession, la journaliste analyse les mécanismes et les luttes d'un pays apparaissant comme parfait, mais chasse ses migrants, limite son immigration par des leviers parfois teintés de corruption. Lentement, mais sûrement, la pensée a le temps de se poser et nous voyons une enquête en temps réelle se dérouler, avec les hésitations, les doutes, les liens et la compréhension nécessaires pour traiter un sujet de fond.

Dans un festival où bien des films excellent à nous aveugler par l'absence de profondeur de champ, avec des caméras portées vides de sens, l'image ici, n'y rechigne pas. Dans des images comparables à des clichés faits à la chambre photographique, chaque plan fixe contribue à une atmosphère de méditation. Si richement composés, les plans de **A Human Position** foisonnent de détails. Fixes et longs, ils évitent toute forme de didactisme. Dans un plan fascinant, la caméra se trouve à l'intersection entre deux rues parallèles, l'une montante, l'autre descendante. La perception brouillée par ces rapports spatiaux, croit à un *split-screen* alors qu'il n'y a bien qu'une image. Dans notre regard porté sur l'œuvre, nous sommes constamment renvoyés à notre position d'humains, toujours partielle, parfois contradictoire. Emblem nous offre le temps d'observer chaque détail, surtout ceux qui nous échappent.

A Human position (2022), Anders Emblem.
↓



Ainsi, *A Human Position* ne cherche jamais à imposer un seul point de vue. Avec justesse, les moments sont toujours aigres-doux, on ne sait jamais si on s'ennuie ou si on s'y plaît. L'ennui routinier rassure, mais d'un autre côté nous ne sommes jamais certains du bonheur de ce couple, sans pour autant être assurés de leur malheur. Si toutes deux finissent par trouver l'objet de leur quête, de la parution de son article à la une du journal, à la trouvaille d'un modèle de chaise extrêmement rare, elles n'en sont pas pour autant satisfaites. Il y aura d'autres scandales, d'autres modèles rares de chaises. Non, le bonheur se trouve dans le plaisir à s'ennuyer.



ENTRETIENS

ANN OREN, LAURA BAUMEISTER

propos recueillis par Johanna Pataud et Thomas Bingham

- Ann Oren, *Piaffe con variazione*

Le cheval de Muybridge piaffait-il ? L'animal continue d'hypnotiser les cinéastes, non plus seulement par la vue mais aussi par ses bruits. Si le mouvement de ses pattes est aussi décomposé que chaque image défilante d'un film, le son de ses coups de sabots saccadés contre le sol galope tout autant en rythme contre nos tympans.

Eva (Simone Bucio), bruiteuse professionnelle, cherche par tous les moyens à trouver les sons incarnant parfaitement le cheval pour une publicité de stabilisateurs d'humeur. Entre chaînes, colliers mastiqués, sable, chaussures en cuir et noix de coco, nous sommes plongés dans une fabrique à sons, rappelant l'importance d'un élément fait pour s'oublier, le bruitage. Ce travail, obsessionnel, devient une nouvelle peau pour Eva, jusqu'au jour où elle se réveille avec une queue de cheval, portée avec une élégance somme toute naturelle, lui conférant une nouvelle assurance. La rencontre avec un botaniste, Novak – dont le réemploi du nom de Kim Novak suppose un habile détournement des fétichismes incarnés par l'actrice dans *Vertigo* – poursuit cette identification cavalière.

Cristallisé dans ce moment d'excitation continue, où du cheval le trot est exigé mais le déplacement refusé, le film réfléchit sur la dialectique de pouvoir entre le cavalier et sa monture. L'un ne pouvant avancer sans l'autre, le contrôle est toujours une affaire de jeu où la domination est une affaire complexe. Oren déploie un magnifique ballet où les rapports de force dansent comme des champs de force magnétiques, entre attractions et répulsions, où ce *duetto* évolue dans un *tema con variazione* autour de cette allure de dressage. Un somptueux répertoire de nos *Piaffe* quotidiens.

Débordements : *Piaffe* peut être considéré comme un film queer, notamment à travers sa démarche de déconstruction des frontières du genre et de la sexualité. Cette portée politique était-elle à l'origine du film ?

Ann Oren : Le point de départ était purement artistique. Un jour j'ai rendu visite à un bruiteur, je trouve que c'est un métier passionnant et bien trop méconnu. Je me suis alors demandé ce qu'il adviendrait si mon personnage



était une artiste-bruiteuse travaillant sur des sons non pour des humains mais pour un cheval. Tout ce qui arrive après, la relation amoureuse avec le botaniste, leur sexualité, tout cela est intrinsèquement queer. J'ai alors pensé au froeur non-binaire, Zara, qui était déjà le personnage de mon précédent court-métrage, *Passage*. Zara est un·e artiste bruiteur·euse en dépression nerveuse à cause de son travail. En rencontrant plusieurs bruiteurs pour mes recherches, l'un d'eux m'avait raconté qu'en débutant leur métier, il n'était pas rare de souffrir d'épisodes psychotiques. Ils travaillent seuls dans des pièces totalement silencieuses, créent des sons couche par couche, et lorsqu'ils sortent dans la rue cet excès de stimuli sonores leur paraît tellement brutal et violent.

Dans *Piaffe*, Zara tombe en dépression et c'est Eva, le personnage principal, qui doit le·a remplacer. Zara sert aussi d'*alter ego*, comme une sorte de gourou spirituel qui guide Eva. Elle cherche à trouver sa place dans le monde : ce ne pouvait être un homme ou une femme qui lui serve de mentor, j'ai donc songé qu'un alter ego non-binaire serait parfait.

Lorsqu'Eva commence sa liaison avec Novak, elle adopte une posture de soumission. En réalité, elle contrôle totalement l'échange. Je voulais justement jouer sur les rôles genrés dans les relations amoureuses, car ce sont des choses que j'ai très rarement vu au cinéma.

La *queerness*, c'est justement de pouvoir montrer tout le spectre que le désir peut revêtir.

D. : *Piaffe* est un film extrêmement ambitieux et singulier, comment avez-vous convaincu les producteurs de vous suivre ?

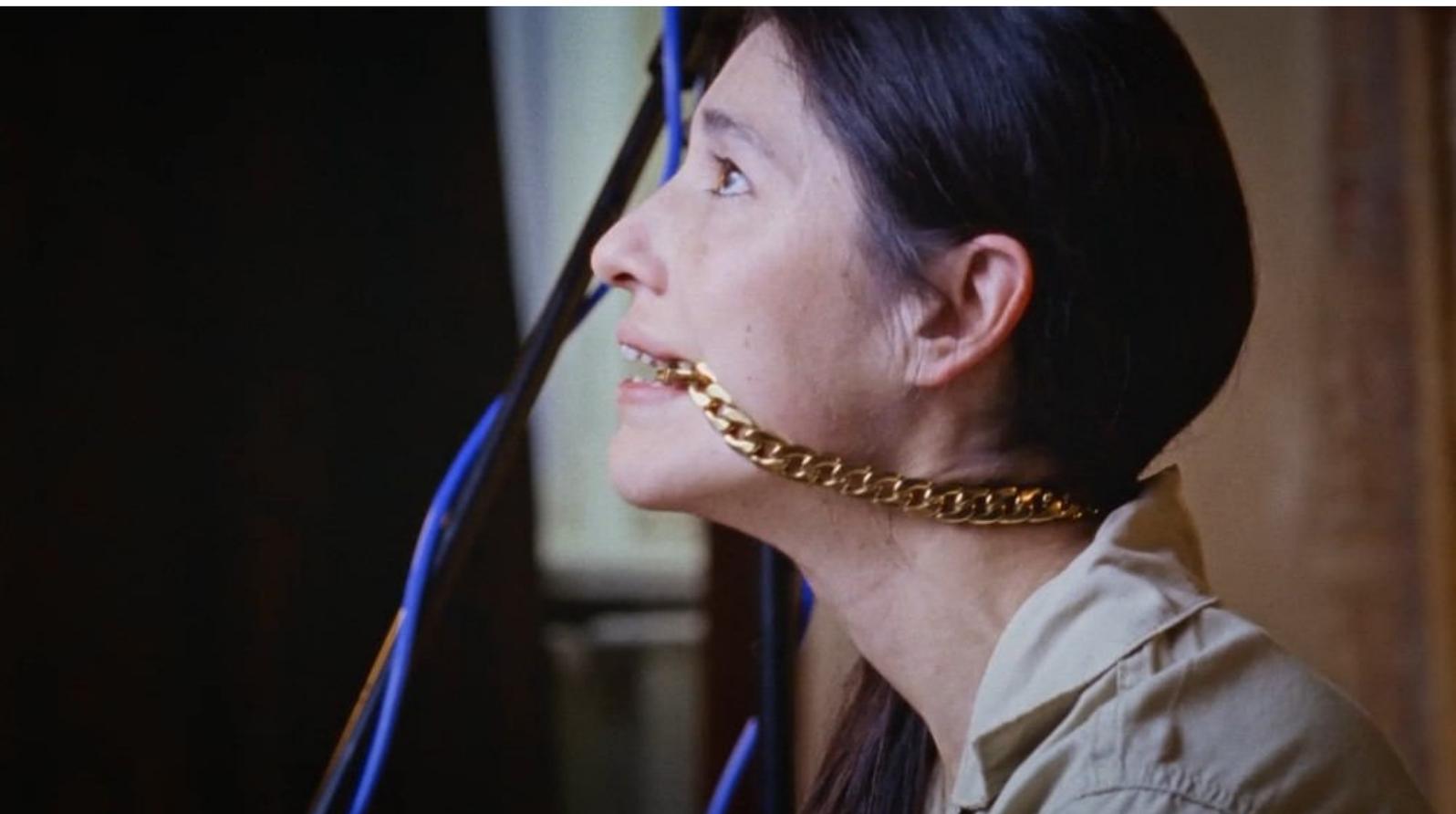
A.O. : Je viens des arts visuels, ce qui m'a compliqué la tâche car je ne connaissais pas bien l'industrie du cinéma. Le scénario est très proche du film : il comportait déjà des descriptions sonores assez poussées. Dès le départ, je savais que je ne voulais pas faire un film qui plairait à tout le monde, ça ne m'intéresse pas.

Mon court-métrage *Passage* était tourné en 16mm, et le personnage de Zara y apparaît pour la première fois : c'est un film plus abstrait. Il explore déjà cette idée du transfert entre l'animal à l'écran et le bruiteur, et toute l'obsession qui découle de cette recherche sonore. C'était un bon point de départ, même si en premier lieu je l'ai réalisé sans penser préparer un éventuel long-métrage. *Passage* constitue une sorte de *prequel*, un portrait de Zara. C'est un projet tout à fait indépendant de *Piaffe*. Mais cela m'a permis de

le montrer à mes producteurs, les convaincant que *Piaffe* était la continuité logique.

Passage a beaucoup été montré en festival, ainsi que dans des expositions muséales où il tournait en boucle : je ne savais pas exactement à quel type de public ce film s'adressait, cela prend du temps de comprendre qui est son public. San Sebastián n'est que le second festival dans lequel nous montrons *Piaffe* – nous étions à Lorcarno avant –, mais j'étais persuadée que ce serait un film pour le cinéma : il est pensé pour être vu du début à la fin.

Idem



D. : Nous aimerions revenir sur les relations développées entre Eva et les autres personnages. Vous contrecarrez totalement le *male gaze*, et les relations de domination sont particulièrement singulières. On sent un héritage d'une culture BDSM, des pratiques à travers laquelle les individus s'attirent et se repoussent magnétiquement sans pour autant qu'une hiérarchie strictement verticale s'instaure.

A.O. : Tout à fait. Je parlais plus tôt de cette énergie, de ce désir circulant entre les êtres. Il y a quelque chose de magnétique qui attire ou repousse, un peu comme un aimant.

Les trois personnages principaux possèdent une connexion plus profonde.

D. : Autour de ces enjeux des relations de pouvoir et de domination, Foucault a-t-il été une inspiration ?

A.O. : Oui, je vois Foucault partout autour de nous. Notamment le médicament promu par la publicité sur laquelle travaille Eva, c'est un stabilisateur d'humeur. Ce genre de produit est très contemporain. Aux Etats-Unis passent à la télévision des publicités pour des produits disponibles sur ordonnance. J'ai vécu longtemps à New-York, et j'aimais regarder les publicités plus que je n'aimais la télévision. Mes préférées, c'étaient les pubs pour médicaments. Ça me fascinait de voir comment le bien-être était représenté afin de vendre davantage de produits. Ces comprimés, ce sont précisément une autre manière de contrôler les gens. Quand Zara fait une

crise devant Eva, iel la blâme pour les effets secondaires que cause le médicament. On ne sait pas vraiment si Zara existe réellement et si iel est à l'hôpital à cause de sa dépression nerveuse, ou si le travail de bruiteuse pour cette publicité est en train de rendre folle Eva, la poussant à inventer ce frère.oeur prenant lui-même ce médicament. Je souhaitais maintenir une ambiguïté.

D. : Sur ce sujet, nous souhaiterions encore creuser la relation entre Zara et Eva, qui se distingue totalement du lien qui se noue entre Eva et le botaniste. Zara apparaît comme un alter-ego, un double.

A.O. : Exactement, j'ai conçu Zara comme un *alter ego*. D'une certaine façon iels sont inséparables, d'où ces effets de surimpression à l'image réalisés sur le plateau. Cette scène est l'une de mes préférées. Dans une des scènes tournées à l'hôpital, on a fait des tests en filmant les deux acteurs principaux. L'éclairage rouge fait référence à Zara, et lorsque l'on voit Eva seule dans son appartement baignée d'une lumière rouge cela signifie la présence de Zara. Iels sont toujours liés. Beaucoup de films jouant sur le double m'ont marquée, c'est une thématique très visuelle. Je voulais qu'ils soient plus que des doubles, des sortes de dopple-gänger, presque comme des jumeaux.

D. : Le son est l'un des éléments centraux du film. Pour la musique vous choisissez des morceaux variés, allant de la techno à des mélodies acoustiques jouées au violoncelle. Pourquoi avoir choisi ces genres pouvant paraître diamétralement opposés ?

A.O. : Absolument. Je suis une grande fan de techno. Quand on regarde certains danseurs en club, cela m'évoque le mouvement de *piaffer* que les dresseurs apprennent aux chevaux. La musique techno provoque aussi une sorte d'euphorie, et le *piaffer* consiste à maintenir l'animal dans une frénésie constante. Les situations dans lesquelles Eva s'engage, notamment son histoire avec Novak, reposent sur une soumission apparente dissimulant son excitation. Toutes ces situations suscitent ces émotions que la techno condense à mon sens.

Quant au violoncelle, vous savez que l'archet est fait de crins de chevaux ? Cela m'amuse. Je voulais une bande son variée, le son des cordes me plaisait et je voulais quelques thèmes mélodiques. J'ai travaillé avec une violoncelliste. Elle a improvisé jusqu'à ce que ces mélodies s'approchent du personnage d'Eva.

Mis à part ça, ce sont les bruitages qui racontent le reste de l'histoire, et bien évidemment le silence. Le silence est tout aussi signifiant que les autres sons pour donner le ton.

D. : De manière générale, les sons avec lesquels vous travaillez étaient-ils enregistrés sur le tournage, ou s'agissait-il de bruitages réalisés dans le prolongement de ce travail sonore ?

A.O. : Le son a été enregistré sur place, c'était plus simple. Mais les bruits de train n'ont pas été pris en direct, il s'agissait d'autres enregistrements. Plusieurs sons sont en effet des bruitages, pour donner cette texture très particulière que je recherchais. Le travail avec mon chef bruiteur se rapprochait presque du travail de direction d'acteur pour obtenir ces résultats.

Je voulais que le spectateur prenne conscience de l'importance de cette profession : jusqu'aux années 1990, les bruiteurs n'étaient parfois même pas mentionnés au générique et peu de gens étaient au courant de l'existence du métier. Eva se tue à la tâche pour trouver ce son. Elle veut seulement faire du bon travail mais elle en devient presque folle. Quand on voit le rendu final, on se rend compte de la finesse de ce travail auquel d'ordinaire on ne prête même pas attention. Il m'était important de montrer la passion de mon personnage, la façon dont elle s'engage corps et âme dans la création.

J'ai beaucoup joué avec le souffle, notamment dans les scènes entre Eva et Novak, pour faire comprendre qui est le personnage principal. C'est un travail subtil, mais qui change totalement la façon dont les interactions entre les personnages sont perçues.

D. : La sexualité est montrée comme hybride, s'inspirant autant des végétaux que des animaux. Etais-ce une façon de réinventer les représentations du sexe au cinéma ?

A.O. : Oui, c'est ça. Il y a une dimension universelle, qui transcende les espèces. Nous sommes tous des êtres de désir. Depuis #metoo, les représentations de soumissions sont souvent mal interprétées, les gens en ont peur alors qu'il s'agit d'un jeu absolument consensuel. Dans ce cas précis, je n'ai pas voulu filmer une histoire d'amour : c'est une histoire de désir. Eva crée un fantasme autour de Novak. Au début toutes leurs interactions sont excitantes car sources de surprise.

Je trouve intéressant de montrer un personnage aimant la soumission, c'est une simple préférence. C'est aussi pour ça qu'elle accepte sa queue de cheval, comme si c'était la matérialisation de ce qu'elle est véritablement. Elle aime explorer son propre corps, et parfois l'acte sexuel consiste simplement à être regardée. Le *shibari* japonais n'est pas toujours lié à la sexualité, cela consiste plutôt à être attaché dans une position pendant une durée assez longue pour provoquer un semblant d'ivresse.

Concernant la sexualité au cinéma, on a l'impression d'avoir tout vu, plus rien ne choque. Je cherchais une nouvelle manière d'explorer le désir d'un point de vue cinématographique, de créer des scènes que je n'avais jamais vues avant. La queue est au cœur du désir, mais elle aurait pu être repoussante, tout dépend de la façon dont on la filme.

D. : Vous parliez plus tôt du rouge associé à Zara. La succession du bleu et du rouge saute aux yeux pendant le film. Est-ce toujours signifiant, ou s'agit-il parfois d'un choix purement esthétique ?

A.O. : Je crois qu'il s'agit plutôt d'un choix esthétique. J'aime beaucoup le rendu des films des années 1970, je trouve que certaines couleurs sont particulièrement vibrantes à l'écran. C'est vraiment mon imagination qui m'a dicté ce choix, tout comme la décision de tourner en 16mm pour l'atmosphère et le rendu très organique de l'image. Je voulais qu'on ait l'impression de pouvoir toucher ces images. Mon court-métrage *Passage* a déjà été tourné sur pellicule. J'avais bien perçu le changement radical d'ambiance sur le



← *Idem*

tournage. On ne peut pas se permettre de faire tant de prises que cela, toute l'équipe est encore plus concentrée.

D. : Comment le travail avec votre directeur de la photographie s'est-il déroulé ? Avez-vous une idée très précise des plans que vous souhaitiez tourner, ou avez-vous accordé une place à l'improvisation sur le tournage ?

A.O. : Il n'y avait presque pas d'improvisation. Le train est un bon exemple d'élément que je désirais retrouver à l'écran dès le départ. J'avais des images mentales très puissantes, comme le plan où Eva court et sa queue oscille pendant le passage du train. J'ai été inspirée par la figure d'Isadora Duncan, une danseuse morte étranglée par son écharpe qui s'était prise dans les roues de sa voiture décapotable. J'avais des envies très spécifiques, et en tournant sur pellicule l'improvisation est d'autant plus compliquée. On s'en est beaucoup tenu au plan de tournage, et beaucoup de repérages ont été faits en amont. Six mois avant le tournage, j'ai commencé à chercher des lieux particuliers : c'est là que j'ai découvert ce jardin botanique à Berlin. J'ai eu beaucoup de mal à obtenir l'autorisation de tournage. Tout était compliqué, donc la plupart des éléments étaient prévus très à l'avance. Mais il y a des exceptions. Lors de la scène où Eva marche sur les quais près de l'eau avec des claquettes, nous devions initialement tourner dans l'autre sens, j'avais un cadrage particulier en tête. Mais lors du tournage, il y avait un sans-abri qui avait installé sa tente. Il a refusé de nous parler, alors nous avons changé le plan et cela fonctionnait encore mieux, avec ce grand graffiti.

Il paraît que Fassbinder ne se rendait jamais sur les lieux avant le tournage, parce qu'il considère que la rue et le décor changent sans arrêt, alors à quoi bon ?

Certaines choses étaient très précisément orchestrées. Pour le plan aérien, on a utilisé le plus gros modèle de drone disponible légalement en Europe : filmer sur pellicule suppose un matériel lourd. Je n'ai pas d'attrait particulier pour les plans au drone, mais pour capturer ce bâtiment en forme de fer à cheval il est nécessaire de prendre de la hauteur. Des moyens importants sont exigés : le temps de faire monter le drone on perdait déjà près d'une minute de pellicule.

D. : En termes d'effets spéciaux, la phase de post-production a-t-elle été déterminante dans la fabrication du film ? Ou avez-vous privilégié les trucages et effets pendant le tournage avec la caméra ?

A.O. : C'est une bonne chose que vous posiez la question, parce que ça signifie que ce n'est pas évident de voir les ficelles du film. C'est une artiste spécialisée dans l'univers des perruques qui s'est chargée de créer la queue – elle avait déjà travaillé sur *Passage*. Le personnage de Zara porte d'ailleurs une perruque, car elle est chauve dans le court-métrage. La queue a été faite à la main, pour être parfaitement adaptée à la morphologie des acteurs. On n'a pas utilisé tant d'effets numériques, j'avais dit à mon chargé d'effets spéciaux que si son travail se voit, c'est mauvais signe : on aurait perdu le public, le spectateur se sent trompé quand il peut déceler que c'est du numérique. J'ai aussi envisagé le recours à l'animation, mais une amie travaillant dans ce milieu m'a plutôt conseillé de le filmer physiquement et le plus près possible. Le rendu en serait bien plus convaincant. C'est intéressant de voir un travail d'artisan, fait à la main et non à l'ordinateur.

D. : Un peu à la façon de David Cronenberg ?

A.O. : Oui tout à fait ! Quand nous étions au festival de Locarno, certains membres du jury jeune m'ont fait une remarque qui m'a beaucoup touchée, en comparant *Piaffe* aux premiers films de Cronenberg. Ça m'a touchée parce que je ne savais pas quel accueil votre génération allait réserver à ces effets spéciaux un peu sans âge.

Je n'avais jamais conscientisé ce lien avec l'œuvre de Cronenberg, bien que ce soit une influence indéniable. On pense savoir où on se positionne avec son travail, mais cette posture est toujours perçue différemment et enrichie par le regard du public.

D. : Au début de votre film, le ton utilisé nous évoquait beaucoup le burlesque, comme dans les œuvres de Chaplin ou Keaton. Le peu de mots, la façon dont tout le sens et le comique sont véhiculés par le corps, cette construction était-elle intentionnelle ?

A.O. : Je vois ce que vous évoquez. Je n'imagine jamais des personnages bavards, j'ai coupé plusieurs scènes parlantes : je trouve que les scènes muettes ont une intensité très puissante. Et de manière personnelle, je suis lassée des films saturés de dialogues. C'est parfois très bien réalisé, mais ce n'est pas quelque chose qui m'attire. Ce qui me charme, c'est sentir un lien se nouer ou se rompre entre les personnages sans aucune parole superflue. On accorde plus d'importance au langage corporel, au regard.

L'influence de Jan Švankmajer a été fondamentale, notamment son film *Les Conspirateurs du plaisir*. Il travaille surtout avec de l'animation, mais ses films y mêlent aussi des prises de vue réelles. Ses personnages sont souvent travaillés par une obsession, et en tant que spectateur on s'identifie d'autant plus car chacun possède ses propres névroses. Ça a été une influence primordiale.

D. : Ce sentiment de burlesque vient d'une sorte d'intemporalité qui se dégage du film. L'histoire paraît à la fois hors du temps et contemporaine, avec la musique techno.

A.O. : Le film sera forcément marqué par ma vie, je ne peux pas m'extraire du monde qui m'est contemporain. Cette subjectivité initiale constitue un matériau premier qui ne peut être évacué. Mais je voulais créer des images qui n'appartiennent pas au registre visuel moderne. Je voulais aborder la façon dont la technologie nous isole, et ce que ça implique d'exister en étant différent.

- **Laura Baumeister, L'enfant des détrit**

Avec *La Hija de todas las rabias*, Laura Baumeister signe un premier long-métrage qui marque une avancée indéniable pour le cinéma sud-américain en étant le premier long-métrage de fiction réalisé par une femme nicaraguayenne. Sociologue de formation, Baumeister filme le quotidien de Maria et de sa mère Lilibeth, qui habitent dans un taudis près d'une immense décharge à ciel ouvert. Lilibeth fait le commerce des déchets qu'elle ramasse et emmène jusqu'à la ville voisine, tandis que Maria explore ces montagnes de détrit pour y dénicher de rares trésors. La relation fusionnelle entre la mère et la fille constitue l'unique point d'ancrage de ce récit traversé de violence. Assoiffées de liberté et d'indépendance, les deux femmes renouent avec une animalité enfouie que le désastre écologique n'a pas encore anéantie. La mère lionne et la fille fauve errent entre le *slum* et la jungle, dans cet espace limite entre le réel et l'onirisme.

.....

Débordements : Concernant l'aspect fantastique du film et la métamorphose de la mère, le voyez-vous avec une approche perspective chamanique en référence à un folklore en particulier, ou bien est-ce se situer dans le sillage du réalisme magique, à l'instar de Gabriel García Márquez qui développe le dialogue entre les vivants et les morts ?

Laura Baumeister : Non, il n'y a pas de référence directe à un certain folklore ou à des mythes propres à mon pays. L'hybridation entre animaux et humains est présente depuis la Grèce antique, l'Empire romain, les Celtes, les



Mayas avec des hybridations de coyotes... Les mythes racontés par l'humanité ont à voir avec des êtres hybrides. L'hybridation est certainement dérivée de la plupart de nos relations avec les animaux, mais à mon sens, la modernité nous a complètement éloignés de cette relation dans notre rapport au monde. Nous avons tellement confiné la relation humain/animal au fantastique qu'elle nous est devenue étrangère. Ainsi je veux mettre à nouveau sur le devant de la scène, cette relation entre humains et animaux pour m'approprier ces hybridations qui ne sont pas uniquement réservées aux Marvel, Avengers et aux comics.

Bien au-delà du simple aspect de chimère, il y a quelque chose qui nous invite à penser notre apprentissage du monde en associant ceux des humains et des animaux. C'est un parti-pris qui refuse la pureté, où l'incorporation de l'humain et de l'animal produit une certaine richesse. Je prends les forces vitales de l'animal, et celles de l'humain pour créer le minotaure.

Mais actuellement, ce que je raconte est d'une manière *intellectualisé*, mais tout vient de ma fascination pour les êtres vivants, depuis mon enfance. Je me souviens des membres de ma famille et d'instantanés grâce aux êtres vivants qui les entourent : par exemple, l'arbre dans le jardin de ma grand-mère, son chien... Mon expérience personnelle est imprégnée par leur présence. Il fallait qu'ils soient protagonistes. Cela constitue certainement une ligne directrice dans mes films à venir.

D. : En effet, dans le film seuls les enfants communiquent avec les animaux.

L. B. : Bien sûr. Le monde moderne nous a tellement éloignés de la nature, qu'on oublie d'en faire partie. Nous sommes avant tout des mammifères. Avant d'être *homo sapiens* nous sommes mammifères. Il y a un grand nombre d'espèces qui nous ressemblent. Dans leur constitution, dans leur façon de se reproduire, la maternité et les façons d'élever nos enfants. Les enfants ont instinctivement ce lien avec les animaux, mais rapidement on apprend que le chien ne doit pas compter autant pour nous.

D. : Vous pensez donc que les images peuvent réhabiliter et réactiver notre lien avec le vivant ?

L. B. : Oui, je l'espère. Le plus important, à mon avis, est de montrer la destruction de la nature. Une image de décharge à ciel ouvert n'a pas d'équivalent. Cette décharge à la vue de tous, je la comparerais avec une mine à ciel ouvert ou une marée noire en pleine mer, des lieux et actions significatifs et alarmants quant à la destruction de la planète. Leur effet néfaste ne peut être mis en doute. Je voulais montrer cette destruction à l'œuvre, mais pour moi la seule manière de freiner cette destruction, c'est de renouer avec la nature. Renouer en ayant une connexion profonde et sensible

↑
La Hija de todas las rabias
(2022), Laura Baumeister

avec le naturel, pas un simple « je vais arroser ma plante ». La mère de María veut atteindre ce stade bien plus profond, jusqu'à ce qu'elle puisse être en paix, se concevant mère en tant que femme-chat.

D. : Cette transformation se fait petit à petit, elle n'arrive pas d'un seul coup. Au vu de la portée écologiste du film, je me demandais si sa transformation ne pouvait pas être interprétée comme une mutation due aux déchets et aux produits toxiques qui l'entourent ?

L. B. : Figurez-vous que je n'y avais pas pensé ainsi, mais ça pourrait en effet être une voie d'interprétation ! La femme-chat est une raison justifiant la disparition de la mère de María. María doit croire que sa mère ne l'a pas abandonnée ou que sa mère est morte, c'est une information bien trop douloureuse pour une enfant de cet âge, en plus des duretés de son quotidien. Il est nécessaire de lui conférer cet aspect fantastique. Elle voit la mutation en femme-chat comme une forme de renaissance.

D. : En parlant de la fluidité des apparences, l'aspect androgyne de l'enfant était-il intentionnel ?

L. B. : Absolument. L'allure d'Ara m'a tout de suite plu, mais ce qui m'a fait chavirer, c'est sa voix. J'ai senti qu'elle avait déjà une dualité en son sein : elle a l'aspect d'une petite fille, avec une voix très grave. Elle est parfaite pour le rôle car elle-même est double, ce n'est pas un cliché pur de représentation de l'enfance. Il fallait qu'elle ne soit absolument pas canonique ou pure. Nous lui avons même coupé les cheveux, pour qu'elle puisse incarner à la fois des qualités habituellement liées au masculin et au féminin, toujours dans la dualité.

D. : Comment s'est déroulé le travail avec les actrices, y avait-il une recherche de fusion entre les deux ?

L. B. : C'était très intense, très intuitif et très physique. Une relation si intime entre une mère et sa fille, semblable à celle d'une jument avec sa pouliche, doit passer par les corps. Le corps de la mère est une extension de celui de l'enfant et vice-versa. Il n'y a pas de séparation entre elles. Seuls la confiance et le temps rendent cela possible. Elles ont passé beaucoup de temps ensemble. Nous étions là pour les accompagner et les guider, tout en supprimant certaines barrières qu'il pouvait y avoir. La préparation avant le tournage était intense : pendant deux mois on se voyait cinq heures par jour, du lundi au vendredi.

J'accorde une importance extrême aux gestes des actrices. Un roi touche les choses d'une certaine manière, un enfant d'une autre et un enfant dans un contexte sauvage et défavorisé le fait d'une autre façon. Je voulais qu'elles développent des gestes en accord avec la réalité de leurs personnages. Beaucoup de répétitions, d'improvisations en plus d'actions du quotidien comme regarder un film, cuisiner ensemble, prendre des cours de natation...

C'est particulier de travailler avec des enfants. Il faut toujours songer à sa position, quand intervenir, que dire, pour ne pas perdre l'enthousiasme apporté spontanément. Il faut toujours les maintenir en activité pour ne pas les ennuyer.

D. : C'est impressionnant, surtout au vu des difficultés que vous avez pu rencontrer pour produire le film et trouver des subventions, dans le contexte politiquement instable du Nicaragua...

L. B. : Je pense qu'un des grands enseignements de la réalisation de ce film, c'est à quel point les difficultés ont été un moteur essentiel dans sa réalisation. Plus on me met des bâtons dans les roues, plus mon envie grandit. Au fur et à mesure on commence à créer un ensemble de personnes qui croient en notre projet, d'où les nombreuses origines de subventions, venant de sept pays différents.



†
Idem

Concernant le Nicaragua, bien au-delà de l'instabilité politique, il n'y a ni industrie établie, ni structures de subventions claires et définies. C'était compliqué, car il fallait trouver des subventions externes, à l'international, en plein milieu de la pandémie. Cependant, l'idée du film a surpris les gens et les a poussés à mener à bien le projet.

Je me rassure en me disant que les pays européens, comme la Norvège ou la Finlande par exemple, n'avaient pas de structures propres de financement dédiées au cinéma, comme au Nicaragua aujourd'hui. Mais avec le temps elles ont fini par exister ! En cherchant des fonds à droite et à gauche je n'ai pas l'impression de faire quelque chose de nouveau dans l'histoire du cinéma ! (*rires*)

D'autant plus si on regarde le cas du Pérou où la filmographie nationale est aujourd'hui de plus en plus importante, des festivals existent avec des structures de production, certes modestes, mais fortes. Or, il y a une quarantaine d'années c'était le désert, comme au Nicaragua ! Il faut juste s'atteler à la tâche.

D. : Est-ce que votre film tente de faire écho avec la situation politique instable du Nicaragua, en instaurant un climat dystopique autour de l'abondance et la gestion des déchets ?

L. B. : Oui, je voulais créer une ambiance dystopique, mais certainement pas pour mettre le spectateur en retrait du présent. C'est plus qu'actuel et le Nicaragua n'est pas le seul concerné, toutes les villes du monde ont leur décharge. C'est tragique.

D. : Y a-t-il une référence aussi au commerce de la poubelle qui par exemple est très significatif en Chine ?

L. B. : En effet, la Chine achète des cargos remplis de tonnes de déchets pour ensuite les réutiliser en matière première. La gestion des déchets est un secteur qui fait circuler beaucoup d'argent, à échelle mondiale. Au Nicaragua, le lac Cocibolca, un des plus grands lacs d'Amérique centrale est entouré de déchets. Tout le paysage est contaminé par les déchets. C'est tragique, mais une des choses qui unit l'humanité c'est la poubelle. Nous produisons tous des déchets. Donc la dystopie est présente uniquement dans le ton, avec une ambiance de fable, mais certainement pas pour que le spectateur pense que ce qu'il voit n'existe pas.

D. : Au-delà de la dystopie, il y a aussi la représentation de la rébellion et de mouvements de contestation, autour de la décharge et de la vente des déchets pour l'incinération.

L. B. : Je viens d'un pays avec une culture politique de profonde instabilité et d'injustices. Pour autant je ne voulais pas entrer spécifiquement dans le



← *Idem*

débat autour de la privatisation de la gestion des déchets, pas présent au Nicaragua, même si au Mexique cela a fait rage. Je voulais présente la contestation, mais je ne voulais pas non plus l'inclure dans une conjoncture particulière, car elle n'est pas permanente. Je cherche à avoir un discours et un propos au-delà de simples faits d'actualité.

D. : Je me posais la question de la symbolique attachée autour de la panthère et son association à la féminité. Il semble que vous renversez les clichés habituellement admis dans cette comparaison, pour au contraire présenter une prise de pouvoir ?

L. B. : La panthère est un félin puissant, solitaire. C'est un chasseur nocturne. Il y a une relation directe avec les façons dont on peut renaître, surtout dans un contexte semé d'embûches. On peut renaître avec force, dans un être qui fait face aux choses. L'association des femmes avec les félins est toujours en lien avec le sexe ou la sorcellerie. Ça n'est pas le cas pour moi. La féline, c'est la cheffe de meute, celle qui sort de l'obscurité pour chasser et se fondre dans la pénombre. Pour arriver à ces effets d'ombre nous avons peu recouru à des effets spéciaux numériques. Sa peau a été recouverte de cendres. Avec ma maquilleuse, Eva Rabina, nous avons fait énormément d'essais et quand on en est arrivées à trouver la technique de la cendre j'étais d'autant plus ravie, car cela faisait écho avec des idées de renaissance et la symbolique du phénix.



*Die werden es sehen, denen von Ihm noch
nichts verkündet ward, und die verstehen,
die noch nichts vernommen haben.*

Que celui qui n'a pas vu
voie

PROJECTION

*Die werden es sehen, denen von Ihm noch
nichts verkündet ward, und die verstehen,
die noch nichts vernommen haben.*

et que celui qui n'a entendu
entende.

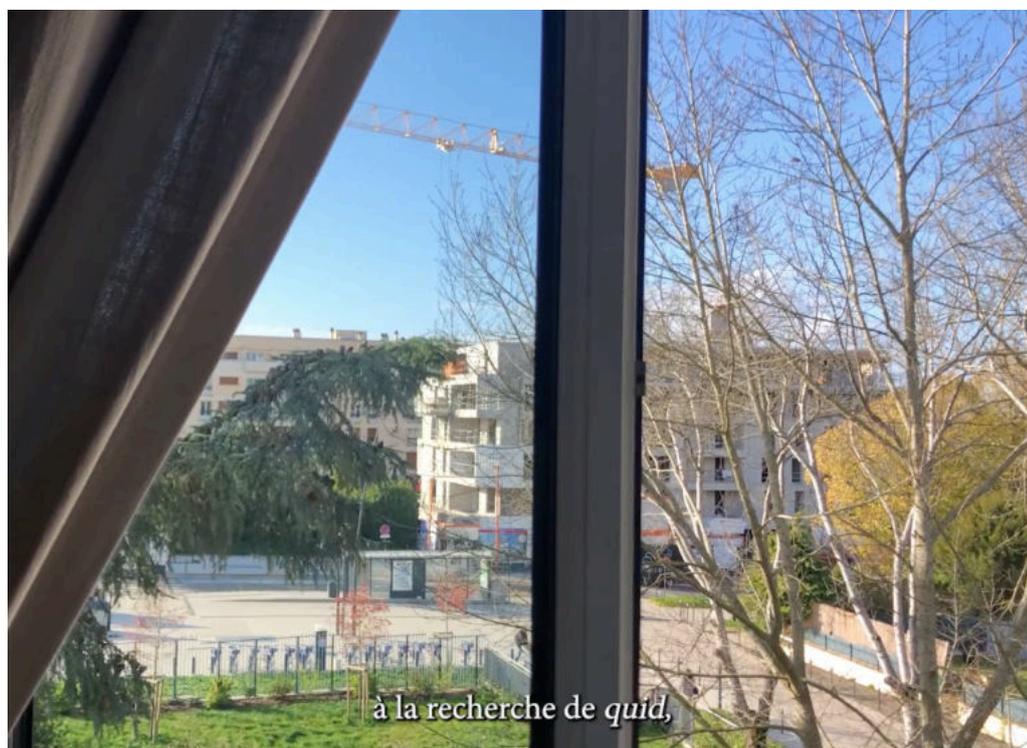
NIKOLAUS CUSANUS

À JEAN-MARIE STRAUB

La rédaction de *Débordements* a reçu ce film-hommage anonyme dédié à Jean-Marie Straub, dans le même esprit que celui **dédié à Jean-Luc Godard**.

Du latin, de l'allemand, des paroles & des paysages.

CLIQUEZ **ICI** POUR VOIR LE FILM



DÉBORD EMENTS REVUE DE CINÉMA

_ 16.PDF

FONDATEURS :

Florent Le Demazel, Romain Lefebvre
et Raphaël Nieuwjaer

Identité visuelle :

Guillaume Levisse et Raphaël Nieuwjaer

Mise en page, design graphique :

Lucie Garçon, Occitane Lacurie

Partenariats et relations institutionnelles :

Occitane Lacurie, Romain Lefebvre

Suivi budgétaire, relations libraires :

Chloé Vurpillot

Communication web :

Pierre Jendrysiak, Occitane Lacurie

ASSOCIATION :

Présidente : Solène Secq de Campos Velho

Secrétaire : Thomas Vallois

Trésorier : Florent Le Demazel

Site web : www.debordements.fr

Contact : revuedebordements@gmail.com

RÉDACTRICE EN CHEF :

Occitane Lacurie

Comité de rédaction et de relecture :

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

Ont également contribué à ce numéro :

Erwann Berthelot, Thomas Bingham,
Teresa Castro, Pierre Feytis,
Michael Guarneri, Hugo Kramer,
Ricardo Matos Cabo, Thibaut Morand,
Emilie Notéris, Johanna Pataud,
Carlos Tello

Conception, mise en page :

Lucie Garçon

Merci !

Laura Baumeister, Lav Diaz,
Guslagie Malanda, Ann Oren

Illustration de couverture :

When the Waves are Gone (2022)
© Lav Diaz

AVEC LE SOUTIEN DE :



centre national
du cinéma et de
l'image animée