

A man with dark, wavy hair and a slight beard is shown from the chest up, wearing a white flight suit with orange accents on the shoulders and sleeves. He is looking off-camera to the left with a serious expression. His hands are on a control panel with a large, silver, cylindrical joystick. The background is a bright, futuristic cockpit with various instruments and panels.

DÉBORD EMENTS

_17.PDF

ÉDITO

LA BATAILLE DE LA SÉCU

Il ne sera pas ici question du destin du cinéma, du destin des images, du destin de notre regard qui se perd dans l'obscurité proverbiale de la salle, où la subjectivité s'efface sous les assauts hypnotiques des visages qui s'étalent sur la toile, de l'aventure sensorielle de haute voltige que seul saurait procurer le velours élimé d'un fauteuil rouge et la promesse que quelque part, dans ce rayon de lumière au dessus de nos tête, se cachent – parmi les grains de poussière en suspension dans l'air – les atomes d'une résistance esthétique et politique, vertigineuse et profonde, au monde tel qu'il va, et vice et versa.

En ce début d'année – que nous n'aurons pas le mauvais goût de vous souhaiter « bonne » car nous ne croyons pas aux vœux de bonne santé ni à la providence, mais plutôt à la sécurité sociale – nous n'avons guère le temps d'écrire d'éditoriaux prolixes en considérations métaphysiques. Car pour tout vous dire, entre le temps passé au cinéma, au travail, à la fac, à la bibliothèque et celui passé, ces temps-ci, à battre le pavé (qu'il soit lillois ou parisien) nos mardis de bouclage ont changé de visage.



Comment souvent au cours de notre histoire – celle de *Débordements* et celle, plus individuelle, de nous autres amateur·ices d'images – nous avons approché les événements politiques à travers les images qui en sont faites, tantôt depuis la foule, tantôt depuis les cieux, et quelque fois par hasard.

Ces dernières semaines, nous avons, nous aussi, fiévreusement attendu, chaque soir de manifestation, la photo officielle, celle qui rassure, celle qui permet de se compter en faisant disparaître les pavés de la Place de la République sous l'amas de pixels humains ou qui, par une construction judicieuse, embrasse la foule et les tours de la Place d'Italie qui se découpent sur le ciel bleu.

Nous avons aussi vociféré devant l'image *chiffrée* des manifestant·es, en particulier face aux estimations du sinistre cabinet Occurrence – nous sommes à ce point enfoncés dans le capitalisme tardif que l'ennemi principal n'est plus la dévalorisation policière du cortège mais bien les décomptes d'apprentis sorciers d'une *start up*.

Car cette étrange comptabilité repose, elle aussi, sur des images née du dialogue entre deux machines : une intelligence artificielle reliée à une caméra penchée par la fenêtre d'un appartement.



Fortes de leur conciliabule, elles en produisent une manifestation visible aux êtres humains : cette enfilade de petits triangles verts et rouges signalant le déplacement d'individus réels ou supposés dans le sens du courant pour les uns, à contresens pour les autres. Comme l'explique admirablement le physicien Bruno Andreotti dans un *thread* [1] issu de ses recherches sur les méthodes du cabinet, l'application qu'Occurrence tente de faire de la physique des particules sur une foule humaine ne tient pas scientifiquement. Ce que l'analyste des images peut ajouter à la réfutation du scientifique s'attache plutôt à *l'intérêt* qui les sous-tend, à la valeur d'échange que porte en elle une telle image opératoire chargée en capital symbolique par son apparente scientificité. Une telle image ne peut être le produit que d'un esprit frotté à l'idéologie entrepreneuriale et au solutionnisme technologique [2] qui lui auront appris qu'une image est un produit dont la fonction est de résoudre un problème. Aux yeux d'une chaîne d'information en continu, dont le produit d'appel est « le réel », ces petits triangles alignés sur une image en basse définition brillent comme une promesse.

S'il était jadis du ressort de l'écrivain·e d'humer l'air du temps à travers aux *types* qui le peuplaient, il semblerait que par les temps qui courent, il faille approcher les *types* de nos contemporains par les *types d'images* qui sont éditorialisés pour elleux. L'image algorithmique (ou du moins l'illusion qu'elle suscite) est taillée pour les impénitent·es de la concurrence libre et non faussée des idées sur le marché démocratique en régime libéral. L'image de vitrine brisée est destinée à ceux-là même qui se précipitent à la pompe à dos de SUV dès que les raffineries exercent leur droit de grève. Celle de la fumée s'échappant d'un fumigène craqué depuis le piédestal de la statue Place de la République, dont le rouge se découpe sur le ciel bleu au chant des *siamo tutti*

[1] Le *thread* complet est disponible **sur son compte Twitter** (dont la photo de profil n'est autre que le *Promeneur contemplant une mer de nuages* de Friedrich, idéale pour un spécialiste d'hydrodynamique).

[2] Du même tonneau, selon moi, que les plaisanteries nées de la rencontre entre un développeur peu scrupuleux et d'un·e étudiant·e en école de commerce que nous avons vu fleurir tout au long de la campagne présidentielle, visant à apprendre aux « jeunes » à mieux voter grâce à un algorithme sauce appli de rencontre.

antifascisti ne manque pas d'un certain éclat romantique révolutionnaire qui fascine les amateur·ices des gestes rituels du soulèvement. Les montages *ad hoc* du compte Twitter @caissesdegreve, qui montrent des personnalités de la gauche médiatique en Davis face aux onze autres hommes en colère, sont sans doute destinés à constituer un îlot de réconfort dans le torrent des images anxiogènes que rencontre au fil de son *doomscrolling* quotidien le type auquel je corresponds sans doute.

Des images pour se conforter ou se réconforter, donc, pour reprendre espoir, souvent (y compris si celui-ci est mal placé) et continuer à croire – à la vérité, la liberté, la politique, la lutte...



Une image a unanimement suscité l'espérance du *type* cinéphile en ce début février : celle de Jafar Panahi, sortant de prison, et du sourire de sa compagne, qui le serre dans ses bras, de nuit. Quelques instants plus tôt ou plus tard, une vidéo est faite, montrant le cinéaste debout aux côtés de ses ami·es, prenant la parole. La journaliste Mariam Pirzadeh traduit ainsi ses mots : « Il y a tellement de monde derrière moi, c'est plein d'étudiants, de professeurs, d'ouvriers, comment je pourrais être heureux ce soir ? ». Derrière lui, dans le hors champ de ces images mal éclairées de joie et de victoire, c'est la prison d'Evin où le régime enferme toustes ceux qui s'opposent à lui.

Une image pour rappeler, au détour d'une publication sur les réseaux sociaux français par une revue de cinéma, puis par la voix d'un cinéaste ce que les images ne montrent pas, cachent, oublient de dévoiler, doivent garder secret pour garder intact le pouvoir qu'elles exercent sur ceux à qui elles sont destinées – et ne pas désespérer.

O.L.

SOMMAIRE

Critique 6

ANDOR, TONY GILROY	9
TRANSMISSION RÉVOLUTION	
AVATAR : LA VOIE DE L'EAU	12
BLUEWASHING	
LE PARFUM VERT	16
AGENTS DORMANTS	
GODLAND, HYLNUR PÁLMASSON	21
NORTH OF EDEN	
GRAND MARIN, DINARA DRUKAROVA	25
LARGE, VENTEUX, TANGUANT, POISSEUX	
BABYLON, DAMIEN CHAZELLE	30
PACHYDERME	

Traduction 34

POCAHONTAS NUMÉRIQUE	35
SUR AVATAR DE JAMES CAMERON	

Notes 51

SANS REGRET	52
À PROPOS DE QUELQUES FILMS DE JEAN-MARIE STRAUB ET DANIELE HUILLET	
TOUT EST SON CONTRAIRE	59
PAUL VECCHIALI, L'INATTENDU	
DES ÉTATS GÉNÉRAUX À DIAGONALE. L'UTOPIE CONCRÈTE DE PAUL VECCHIALI	63
HOMMAGE À UN PRODUCTEUR MILITANT	
IL ÉTAIT UNE FOIS JUDY HOLLIDAY	67
UNE ACTRICE EN NEUF FILMS	
FESTIVAL LUMIÈRE 2022	73

Entretiens 90

DAREJAN OMIRBAEV (1/2)	91
DE LA PRÉCISION	
GALA HERNÁNDEZ LÓPEZ	99
LA MÉCANIQUE DES FLUIDES	



CRITIQUE

ANDOR, TONY GILROY

TRANSMISSION-RÉVOLUTION

écrit par **Barnabé Sauvage**



La nouvelle direction qui semble être prise par les studios Disney d'assumer une position d'avant-garde politique (relative) au sein des produits de divertissement issus des industries culturelles ne manque pas d'interroger. Un an après la série controversée *Oussekinge*, qui avait eu le culot de mettre devant les yeux des téléspectateurs et téléspectatrices françaises des pans de l'histoire raciste et policière du pays que même leurs responsables politiques peinent à évoquer, sorti en même temps que le blockbuster afrofuturiste *Wakanda Forever*, dans lequel la dénonciation de l'extractivisme occidental constitue le point de départ d'une nouvelle alliance tiers-mondiste (quoique d'une manière fleurant parfois l'essentialisme), *Andor* semble parvenir à une sorte d'apothéose du genre de la série révolutionnaire produite sous pavillon capitaliste.

Prequel au film de 2016 *Rogue One*, qui s'avérait lui-même une revisitation de la saga *Star Wars* consacrée au développement de ses personnages secondaires, la série *Andor* retrace les années de formation de celui que l'on découvrait alors capitaine rebelle, Cassian Andor. De son monde natal d'où il fut chassé par l'Empire et recueilli par l'exploratrice Maarva à la planète minière de Ferrix où il vivote de quelques larcins et se consacre à la recherche de sa sœur disparue, rien ne disposait pourtant Cassian à endosser ce rôle de résistant aguerri. Sa rencontre avec les membres de l'Alliance rebelle en devenir le détourne cependant peu à peu de ses penchants individualistes de mercenaire et marque le début d'un engagement loyal à la cause de la libération des peuples de la galaxie. Mais c'est surtout dans sa facture même *Andor* tranche avec les appels à la résistance mollassons des précédents *opus* de la saga ou des autres films « politiques » du grand divertissement audiovisuel. Tout porte à croire qu'*Andor* relègue (au moins un temps) les discours idéaux et les bons sentiments pour mettre à l'avant-plan les pratiques matérielles de la révolte, les moyens concrets de son exercice.

↑
Andor, S01E12



Sa politique tient dans exploration méticuleuse des soubassements sur lesquels se fonde toute tyrannie totalitaire (recours à une police stipendiée et soumise à l'exigence de résultat, destruction culturelle des minorités par la profanation de leur culte et le saccage de leurs territoires de vie, subjugation de la force de travail de tout corps un tant soit peu délictueux). Ce n'est pas, en effet, au moyen des paraboles de Nemik, « jeune Marx » théoricien de la révolution, que Cassian éprouve la nécessité physique de sa conversion aux principes révolutionnaires, mais bien dans l'effroi de la prison. Elle se double qui plus est d'un véritable « guide de radicalisation » propre à inquiéter fortement l'Amérique trumpienne qui avait choisi d'amalgamer toute expression critique de l'ordre dominant sous le terme comminatoire d'*antifa* [1]. C'est d'ailleurs en convertissant aux mérites de l'action collective une figure plus désabusée que lui-même, le contremaître Kino, que Cassian affermit ses convictions. Manière d'affirmer que la dynamique de la révolte n'est jamais le fait d'une trajectoire solitaire (ou d'une bande de copains, comme dans la trilogie originale), mais toujours celui de la constitution d'un réseau de discours et d'expériences personnelles et collectives, de la concrétisation d'une solidarité que l'on peut à bon droit dire interplanétaire. Car la structure narrative de la série, accordant autant d'importance à l'histoire personnelle de la jeunesse de Cassian qu'à son parcours picaresque découvrant de monde en monde les schémas divers de l'oppression unique subie par les peuples de la galaxie, correspond également à cette trame dans laquelle la question de la communication joue nécessairement un rôle central.

Le relais de l'information, en effet, correspond à la figure de mise en scène la plus essentielle de la plupart des épisodes-pivots de la série. Celle-ci désigne par-là l'importance qu'elle accorde à une compréhension *médiatique* de la révolution ; non pas certes au sens d'une critique des médias dominants ou de la mise en place d'émission de contre-propagande, de fiction révolutionnaires allégoriques ou de réseaux de journalisme d'investigation, qui représenterait une forme de contre-culture à l'information totalitaire [2]). Non, si l'information et les médias qui la convoient occupent dans la série une place centrale, c'est bel et bien au sens où *Andor* est attentif à la structure socio-technique de la communication et de sa possibilité. Ses aléas les plus concrets sont d'ailleurs constamment rappelés par la mise en scène, de l'antenne de transmission de fortune mise en activité par le réseau de résistance sur Ferrix et avec laquelle Bix contacte Luthen au début de la série, jusqu'au

↑
Andor, S01E09

[1] L'essai vidéo que Sage Hayden (*Just Write*) a consacré à la série porte d'ailleurs explicitement pour titre **Andor : Anti-f*scist Art.**

[2] À ce titre, il faudrait noter que rien, dans l'univers d'*Andor*, n'occupe ce que *Andor* peut représenter dans notre monde historique en termes de mise en cause culturelle de l'hégémonie. Faut-il y décèler l'indice que les *showrunners* eux-mêmes ne croient pas tant que ça à la force politique effective de leur critique, notamment quand elle s'avère circonscrite et policée par les exigences d'un quasi-monopole oligarchique ?

discours holographique de Maarva lors du dernier épisode, qu'un CRS impérial tente sans effet de censurer en couvrant de sa cape le projecteur [3].

Certes, il n'y a peut-être pas lieu de s'étonner que la question du *signal* soit essentielle dans un univers de science-fiction si rempli de gadgets technologiques. Ni que l'alerte déterminant l'action coordonnée (comme dans l'épisode du « casse » de la réserve impériale de crédits sur Aldhani) soit au principe même d'une série qui revendique sa filiation au genre du film d'espionnage, qui en outre manie régulièrement la langue chiffrée (Luthen et Mon Mothma parlent par double-entendre dans le magasin d'antiquités) et brille par sa configuration de la tension dramatique (que sait le ou la téléspectatrice qu'ignore le protagoniste ?) Mais, dans nombre de scènes, la question de l'information dépasse largement la seule fonction d'outil de mise en scène pour révéler plus largement une conception du rapport politique entre les personnages eux-mêmes. Ainsi du soulèvement des prisonniers de la planète-prison de Narkina 5, qui découle du système de code imaginé par les détenus pour communiquer d'un couloir vitré à l'autre de l'immense "complexe industrialo-carcéral". C'est également ainsi que l'on peut comprendre le système de propagation de la révolte lors des incursions policières répétées sur Ferrix. D'abord un signal sonore dispersé, arythmique, celui des passant-es frappant frénétiquement des objets métalliques afin d'alerter de proche en proche tous les habitants de la ville minière et de produire un contre-champ de brouillage de l'opération de police, jusqu'à ce que ces signaux viennent s'unifier en une basse soutenue, celle de l'horloge-enclume frappée à tout rompre lors de la séquence finale. Attentive à tous ces relais qui conditionnent la possibilité de l'organisation révolutionnaire (autre thème fondamental de la série) et qui déterminent en quelque sorte la stratégie dont doivent faire preuve les résistant-es pour demeurer invisible dans le maillage impérial, *Andor* s'avère ainsi tributaire d'un geste épistémologique proche de celui de la théorie médiatique d'un Friedrich Kittler.

On se souvient que le schéma narratif de *Rogue One*, le « film original » de Cassian Andor dont la série constitue le *prequel*, reposait déjà intégralement sur une structure informationnelle manifeste. Puisqu'il existe une faiblesse dans la structure même de l'arme de destruction planétaire de l'Empire, l'enjeu principal de la Résistance besogneuse, celle des petites gens préparant la scène à la venue des héros, est de transmettre la connaissance de son existence à des temps futurs. L'expression narrative et visuelle de cette fonction stratégique de la mission *Rogue One* était d'ailleurs particulièrement sensible dans le dernier moment du film, alors qu'un unique point d'ouverture dans le champ de force de la planète-archive où était stockée le plan constituait l'étroit conduit par lequel Cassian pouvait exfiltrer, au prix de son sacrifice, la réussite de toute sa vie de révolutionnaire. Il en accomplissait alors le sacerdoce, évoqué dans la série rétrospective par son mentor en rébellion Luthen : œuvrer à l'accomplissement d'une idée dont on ignorera toujours les fruits. Du reste, c'était déjà la situation même du film *one-shot Rogue One* dans la structure de plus en plus touffue de l'univers *Star Wars* : celle de passage de relais entre le monde concret et boueux de la Résistance et celui, désincarné et idéalisé des « véritables » héros de la « trilogie originale ». Car seule Leia, dans le message holographique confié à R2D2 avec les plans de l'Etoile noire au début d'*Un nouvel espoir*, moment sur lequel s'achève justement *Rogue One*,

[3] Un autre essai vidéo, *Why Andor Feels so Real* de Thomas Flight, a analysé les effets spéciaux et de mise en scène qui distinguent la série des autres productions de la saga, notamment en mettant en exergue l'importance de la matérialité visuelle et sonore pour son *world-building* et en pointant l'effort de mise à l'échelle des décors urbains ou des vaisseaux impériaux de sorte que leur perspective à l'écran se rapproche de leur expérience physique par les personnages.

aura le privilège de figurer l'idéal de la Résistance. Cassian, petite main d'un ensemble plus vaste, aura le destin des courroies de transmission. À ce titre, la comparaison de l'hologramme géant de Maarva, figure de vieille révolutionnaire expérimentée, haranguant la foule durant ses propres funérailles (dont il semble qu'elle savait qu'elles ne pourraient être qu'une bataille) avec celle du « nouvel espoir » porté par une jeune Leia largement allégorique (le drapé de sa robe blanche en faisait d'ailleurs une parfaite incarnation néo-hellénistique) ne saurait exprimer plus clairement le pas de côté opéré par *Andor* vis-à-vis des modèles politiques de ses prédécesseurs.



La seconde trouvaille de la série, réciproque de la première, réside sans doute dans son vœu de doter d'une épaisseur sensible les logiques de domination desquelles l'Empire se soutient. Les complots encapuchonnés ou les sentences ricanantes qui faisaient la marque de fabrique de la figure du Mal dans les précédents opus cèdent ainsi leur place à l'organisation industrielle de l'ordre galactique. Et particulièrement au rôle qu'y joue l'ambition maligne d'officiers impériaux fascisés n'hésitant pas à accroître une tyrannie légale déjà étouffante par leur zèle à répondre (à correspondre) à la logique profonde du régime. C'est le cas de Dedra Meero, ambitieuse superviseuse du contre-espionnage au plus haut de la hiérarchie de l'Imperial Security Bureau, comme du sergent Linus, officier de terrain proactif dont la relégation disciplinaire aux tâches les plus ingrates ne suffit pas à doucher son amour de l'ordre sécuritaire, mais aussi du commandant raciste d'Aldhani, heureux de détourner insidieusement les autochtones de leur culte sacré par l'alcool et les jeux d'argent. Figure d'incarnation de la logique subjective du pouvoir que, bien sûr, l'officier Syril et sa quête personnelle de rédemption après n'avoir pu être le garant de l'ordre impérial qu'on lui demandait de restaurer, exemplifie le mieux.

Mais la scène post-générique du dernier épisode donne peut-être une autre clef de compréhension figurative du pouvoir de l'Empire, en révélant que les boulons géants auxquels œuvraient les prisonniers des geôles impériales avaient pour destination d'être intégrés à la structure même de l'arme de dissuasion ultime, cette Étoile noire dont la destruction ne sera justement possible que grâce à la dernière mission de Cassian. D'une figure de la bombe, bien évidente pour le contexte des années 1980 dans lequel s'épanouissait la première trilogie, l'Étoile noire glisse ainsi au statut autrement politique de ce qu'il faudrait décrire

↑
Rogue One: A Star Wars Story
(Gareth Edwards,
Chris Weitz
Tony Gilroy, 2016)

comme une sorte de Léviathan postmoderne, fabriqué de l'empilement des produits du travail forcé obtenu secrètement par la généralisation du système industrialo-carcéral sous la férule des impériaux [4]. « Où est le sujet du pouvoir ? » questionnait Grégoire Chamayou dans un texte consacré à un autre « automate politique » dont la puissance reposait elle aussi sur la dissimulation de sa provenance :

« La question est aujourd'hui devenue obsédante sur fond de néolibéralisme et de postmodernité. La phrase d'Adorno donne une bonne indication pour le retrouver : il est précisément partout où il travaille très activement à se faire oublier. C'est même cette intense activité d'effacement de lui-même qui le signale immanquablement. Tout un affairément subjectif, avec des efforts et investissements énormes, pour brouiller les pistes, effacer les traces, escamoter tout sujet repérable de l'action, afin de travestir celle-ci en un pur fonctionnement, une sorte de phénomène naturel, doué d'un genre de nécessité similaire, seulement coiffé par des administrateurs systèmes qui en corrigent de temps à autre les bugs, effectuent les mises à jour et régulent les accès [5]. »

Il n'y a pas meilleure description du lent étau qui peu à peu se resserre sur les membres de la Rébellion, dont beaucoup craignent déjà qu'il soit « trop tard » pour inverser la tendance historique. Que ce soit l'effort aveugle de chacune des subjectivités assujetties (c'est sur cette métaphore de l'endormissement que s'achevait d'ailleurs le discours de Maarva) qui produise la puissance symbolique et effective de l'Empire en dit d'ailleurs long sur la conception politique qui sous-tend la série. En se donnant pour ennemis les logiques perverses de l'enrôlement des individus à la pratique du pouvoir plutôt que des individus haïssables, la série se détourne ainsi largement des stéréotypes mobilisés jusque-là dans l'univers *Star Wars*. Autre indice de ce virage idéologique apparent : la mise en scène n'est jamais aussi emphatique que quand elle filme les soulèvements (organisés, comme celui de la prison, mais aussi plus spontanés, comme celui des funérailles de la révolutionnaire dégénéralant en combat de rues). Autant d'éléments qui achèvent d'interroger le public sur le sens de cette digestion de la critique du spectacle que méditent vraisemblablement les *showrunners* de cette série Disney.

[4] Selon le terme *Prison Industrial Complex* proposé par le collectif anticarcéral californien Critical Resistance (fondé par Rose Braz, Ruth Gilson Wilmore et Angela Davis) en 1998 pour désigner la finalité capitaliste et productiviste de l'incarcération de masse, notamment des populations minorisées. Voir Ruth Gilson Wilmore, *Golden Gulag – Prisons, Surplus, Crisis and Opposition in Globalizing California*, University of California Press, 2006. Voir également le **douzième épisode du podcast Parloir** consacré à la pensée anticarcérale d'Angela Davis, ainsi que le récit des grèves de prisonniers étatsuniens de 2016 dans **Minuit Décousu sur Radio Canut**, dont le dixième épisode, intitulé "One Way Out", rappelle les images.

[5] Grégoire Chamayou, *Théorie du drone*, V, 4 « La fabrique des automates politiques », La Fabrique, 2013



Andor, une série de Tony Gilroy, avec Diego Luna, Stellan Skarsgård, Kyle Soller, Adria Arjona, Genevieve O'Reilly, Denise Gough... / Production : Kathleen Kennedy, Tony Gilroy, Sanne Wohlenberg, David Meanti, Kate Hazell / sur Disney+.

AVATAR : LA VOIE DE L'EAU, JAMES CAMERON

BLUEWASHING

écrit par **Gabriel Bortzmeyer**



Depuis *Terminator*, James Cameron n'a cessé de tourner des remakes de *2001 : l'Odyssée de l'espace*. Exception faite de *True Lies*, réécriture schwarzeneggerée des comédies du remariage, tous ses films ont décliné les figures kubrickiennes en relançant l'interrogation qui les portait : où en est l'humain avec sa technogenèse ? La musique de Strauss employée en 1968 par le maître, « Ainsi parlait Zarathoustra », disait combien l'Américain exilé en Angleterre piochait chez le prophète nietzschéen les éléments de sa propre réponse : l'homme est un pont à dépasser, un maillon entre le singe et le surhomme ou, dans la version de *2001*, le fœtus astral. Cette morale – que l'humain est le seul animal à dépouiller sa propre espèce au contact des outils qu'il forge –, Cameron l'a faite sienne en l'actualisant à mesure qu'évoluaient les moyens de son art. Les deux premiers *Terminator* reprenaient le drame d'une humanité rendue obsolète par l'intelligence artificielle qu'elle a créée, le second opposant en outre la rigidité du morphisme humain à la plasticité du *morphing* propre au nouveau robot assassin, fait de « métal liquide » ; *Abyss* recyclait les alarmes anti-nucléaires du film de Kubrick (où elles restent assez implicites, au regard du scénario écrit avec Arthur Clarke) et le récit d'une communication avec un grand Autre, en l'occurrence une espèce sous-marine et non plus extra-terrestre, tandis qu'*Aliens, le retour* prolongeait la variation kubrickienne inaugurée par Ridley Scott (un vaisseau-cerveau, un androïde traître à l'humain, une espèce surévoluee et, cœur du credo critique de Kubrick, une méditation sur l'universelle

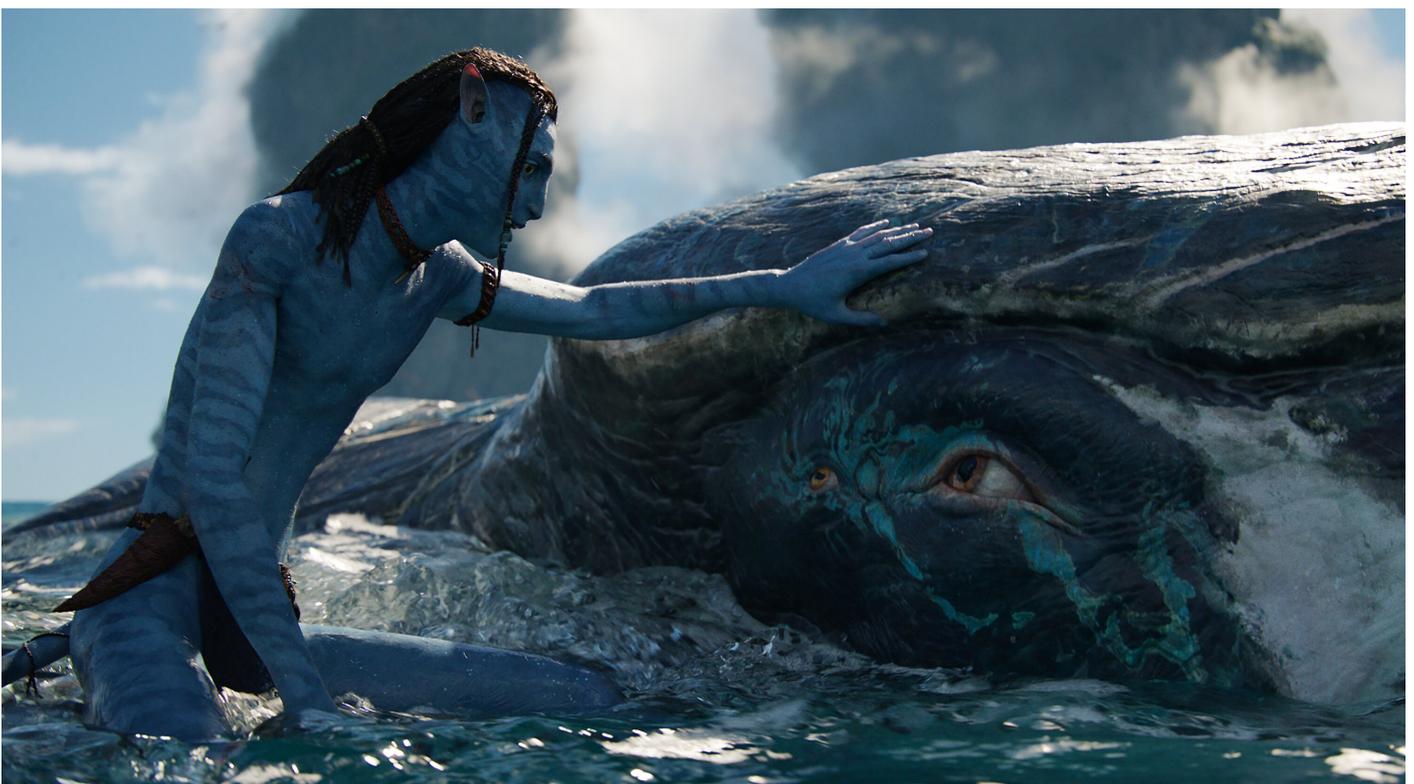
prédation) ; *Titanic* répétait cette prééminence du véhicule – le navire sacrifiant ses passagers, comme Hal – en alimentant la même inquiétude face à l'écrasement de la figure humaine par son propre prométhéisme rapace. L'odyssée de l'espace entraîne un exode de l'espèce en forme d'exogénèse.

Avatar avait couronné cette constante mise à jour en montrant que si *2001* avait représenté LE film de l'âge de l'ordinateur et de la conquête spatiale, lui, en 2009, serait LE film de l'âge du jeu vidéo et des angoisses écologiques. Sorti deux ans après le premier épisode de la franchise *Assassin's Creed* (certes rarement subtile, mais qui aura plus que d'autres jeux mis en abyme la condition même de l'expérience vidéoludique), il en suivait le même scénario : le branchement d'un être dans un autre corps, dans ce que des *game designers* amateurs d'hindouisme avaient jadis nommé un avatar (en référence aux incarnations terrestres de Vishnou). Et, arrivant après le siècle de la guerre des étoiles, il rappelait qu'en notre temps les regards se détournent des astres pour se porter vers le désastre environnemental, même si cette conversion exigeait le détour d'une fable logée dans une planète toute spéculative mais somme toute très terrestre (avec des écosystèmes et des espèces analogues), Pandora, possiblement empruntée à un livre de Bruno Latour (qui s'en était offusqué dans les **colonnes** du *Monde*) relu à travers les grilles du western et de Pocahontas. Critique sommairement manichéenne des accaparements humains, *Avatar* endossait une importance historique en raison du paradoxe technique sur lequel il reposait : cet écosystème équilibré et comme virginal qu'il mettait en scène avec un charme certain n'avait pu être figuré qu'au moyen d'une informatique de pointe, comme si l'originel rêvé par un cinéaste biberonné aux mythes de la *wilderness* ne pouvait aujourd'hui être figuré qu'en recourant aux outils nés de la science qui a favorisé sa disparition (d'où la parenté d'*Avatar* avec la série *Westworld*, où la recréation d'un Far-West mythique a pour condition l'éradication de toutes les formes de vie sentientes excepté l'humain). Bref, le diagnostic du film tenait moins à sa morale greenwashée (un capitalisme vert prônant les prélèvements écosystémiques plutôt que l'extractivisme classique, comme l'avaient analysé **Jean-Baptiste Fressoz** et Christophe Bonneuil dans *L'événement Anthropocène*) qu'aux corollaires des technologies qu'il employait. Le premier stipule qu'à l'âge digital la forme humaine n'est plus un empire dans un empire mais un carrefour de morphismes redéfinissant les frontières de l'espèce ; le second, qu'à l'âge des écosystèmes dérégulés le capitalisme ne scrute l'environnement qu'à travers la lentille déformante de la cybernétique, avec ce qu'elle charrie de fantasmes homéostatiques. À cela, une scolie : la division du discours critique à propos de Cameron manque l'essentiel des enjeux de ce nouage, puisque le relayage admiratif de sa technomanie comme les moqueries attendues face à la candeur de ses récits échouent généralement à rendre compte de ces fables techniciennes où le seul drame tient dans les implications « m-orphiques » des technologies employées.

De ces enjeux, il ne reste plus grand chose dans *Avatar : la voie de l'eau*. Le trait est d'autant plus étrange que ce second opus se présente comme une récapitulation de toute l'œuvre cameronienne. L'exil dans la tribu de Na'vis aquatiques et non plus forestiers suit le tropisme sous-marin d'*Abyss* ou des documentaires tournés dans les grands fonds, la chasse

à l'homme qu'entreprend Quaritch répète la poursuite des Connor par les Terminator, les transfuges Jake Sully et Spider rappellent le reconditionnement de l'un des robots dans *Terminator 2 : le jugement dernier*, les séquences de fin convoquent ouvertement le souvenir de celles de *Titanic* et Cameron radicalise sa passion pour la bioluminescence qu'a analysée Jérémie Brugidou [1]. Mais cette auto-synthèse évacue l'armature kubrickienne qui en avait jusque-là supporté l'édifice. Plus rien sur le destin de l'espèce se respectant, et guère plus sur l'appareillage technique hybridant les êtres. Les esprits ne transitent plus entre deux corps (Jake comme Quaritch sont définitivement Na'vis), l'allégorie vidéoludique disparaît pour laisser la place à une réflexion inaboutie sur le métissage transpéciste (les enfants de Jake ont cinq doigts, comme si l'humaine condition se résumait aux mains). La critique de l'extractivisme a elle été remplacée par une dénonciation des baleiniers et autres harponneurs assassins, certes criminels mais au rôle bien moindre dans l'architecture de l'effondrement (le film remet d'ailleurs moins en cause la chasse que le gâchis : l'Achab version beauf ne prélève que la matière grise – jaune, en l'occurrence – des tulkuns, parce que, comme la pierre philosophale, elle interrompt le vieillissement ; on pourrait longuement épiloguer sur cette confusion de la sagesse et du cerveau). Quant à la luxuriance forestière du premier opus, elle a été revue à la baisse dans cet écosystème marin, assez peu « exploité » (du point de vue figuratif) tant les déplacements s'écartent peu de la surface de l'eau (probable manière d'hameçonner les spectat.rices.eurs, qui devront attendre les épisodes ultérieurs pour plonger davantage). Il ne reste plus grand chose de la fascination que pouvait exercer les mille interactions végétales et animales dans le premier *Avatar*, dont la forêt intégralement calculée faisait pâlir d'envie les *immersive sims* les plus développées du champ vidéoludique. En lieu et place de cette poétique des interconnexions, il n'y a plus qu'une esthétique hawaïenne empruntant moins à Kubrick qu'aux films de plage, et avant tout à *Point Break* de Bigelow dont Cameron fut le producteur. Cela n'enlève rien au fait que le film est plutôt bien écrit et construit, d'une rare fluidité pour un

[1] Voir ses articles publiés dans le second numéro papier de *Débordements* et dans *Trafic*, ainsi que son livre publié chez Mimésis, tous trois intitulés "Vers une écologie de l'apparition".



récit aussi long et avec son lot de frissons blockbusteriens, mais, pour appréciable qu'il soit, il n'en est pas moins vidé des enjeux qui avaient fait du cinéma de Cameron autre chose qu'un simple art de la dépense.

Cette dépense, justement, la fable la thématise une nouvelle fois sous la forme d'une morale écologique insistant sur les ponctions mesurées – une chasse raisonnable, si ce n'est pas là un oxymore. Alors que la générale chargée de domestiquer cette nouvelle frontière rappelle que la Terre est mourante, faute d'avoir su épargner ses ressources, les Na'vis, eux, respectent le « Grand Équilibre » grâce auquel leur environnement reste éternellement abondant (car la « nature » rêvée par Cameron est on ne peut plus généreuse, comme si l'immaculé et la cocagne allaient de pair). L'écologie ainsi prônée est nécessairement édenique, mais sous une forme telle que le paradis terrestre est conçu à travers le prisme informatique du calcul optimal. Que la théologie la subsume est assez évident, si l'on prête l'oreille au mantra des Mektanias célébrant une eau « qui donne et qui prend », à l'instar du Dieu chrétien – motif appuyé par la communion spirituelle de Kiri avec cette crypto-Gaïa que le film doue d'une impénétrable volonté. Hollywood est loin d'être sorti du providentialisme que ses récits n'ont cessé de décliner, même si elle le déguise ici sous la forme d'un écosystème autorégulé. Mais l'essentiel tient plus encore au couplage de cette divine providence avec un paradigme cybernétique concevant l'écosystème comme une optimisation spontanée : non seulement la nature ne fait rien en vain, mais en outre elle fait tout en fonction de la plus grande marge de bénéfice. Les outils informatiques employés pour le design de la faune et de la flore voisinent ceux qu'on utilise ailleurs pour intensifier toute forme de rendements. Cela n'est pas sans conséquences : d'abord, l'écologie ainsi défendue ne sort guère de l'optique capitaliste, fût-il verdi ; ensuite, cette écologie ne peut que prendre la forme d'une utopie préservationniste où tout n'est qu'équilibre et osmose, harmonie stationnaire – une écologie sans histoire, donc, aveugle à tout processus évolutif câblant le social et le vivant, et dès lors foncièrement inutile pour éclairer notre condition. On dira à bon droit qu'un tel modèle spéculatif n'a pas pour vocation d'offrir des outils pratiques. Mais le problème est ailleurs, dans l'association explicite des Na'vis aux Indiens. Car en faire les gardiens d'une telle écologie revient à faire passer les *Natives* pour des peuples anhistoriques, enfermés dans la temporalité cyclique du naturel. Cameron a beau prétendre avoir voulu rendre hommage aux Sioux, il perpétue la condescendance raciste qui permit en d'autres temps leur extermination. Mais peut-on reprocher cela à un film hollywoodien ?

Avatar : la voie de l'eau, un film de James Cameron, avec Sam Worthington (Jake Sully), Zoe Saldana (Neytiri), Stephen Lang (Miles Quaritch) / Image : Russell Carpenter / direction artistique : Aashrita Kamath / supervision des effets visuels : Pavani Rao Boddapati / costumes : Bob Buck et Deborah L. Scott / musique : Simon Franglen. Sortie française le 14 décembre 2022.



LE PARFUM VERT, NICOLAS PARISER

AGENTS DORMANTS

écrit par **Gabriel Bortzmeyer**
& **Pierre Jendrysiak**



Pierre Jendrysiak : On sait aujourd'hui que dans le cadre du projet MKUltra, les services secrets américains ont mené des expériences de *mind control* visant à explorer les limites de la conscience humaine. LSD, électrochocs, hypnose : tout était bon pour découvrir de nouvelles méthodes de manipulations des masses. De ces faits avérés, certains complotistes ont tiré la conclusion que parmi les foules anonymes, les simples citoyens, les civils, se cacheraient des « agents dormants » manipulés à leur insu qui n'attendent que d'être « activés » par un code secret qu'il suffirait de leur faire entendre pour qu'ils passent à l'action. Ce code secret, cela pourrait être une mélodie, une image, une phrase, un mot ou un groupe de mots ; « *Le Parfum vert* », par exemple.

Le titre du nouveau film de Nicolas Pariser est en effet un nom de code, un mot de passe. Pour les personnages bien sûr, qui se transmettent ces mots « déjà entendus, mais jamais ensemble » pour désigner une organisation secrète d'extrême droite qui cherche à mettre la main sur un logiciel fabriqué par les services secrets chinois capable d'augmenter la rapidité de transmission de *fake news* (autre imaginaire complotiste, mais nettement plus proche de la réalité). C'est aussi un mot de passe pour les spectateur·ice·s du film, qui peuvent savoir ou ne pas savoir qu'il

s'agit du titre d'un des plus célèbres pastiches des *Aventures de Tintin*. Mais plus profondément encore, ce titre, par son caractère mystérieux, sa sonorité, son équivoque, me donne un peu l'impression d'être un mot de passe pour cinéphiles, comme s'il « réactivait » le souvenir dormant du cinéma classique (celui d'Hitchcock en particulier) et la manière avec laquelle il fut imité ou synthétisé en France. Le film tout entier est d'ailleurs fait de réminiscences esthétiques ; il évoque Tintin, Hitchcock (*La Mort aux trousses* et les films des années 30 pour le récit, *Vertigo* ou *La Main au collet* pour la photographie), le *Berlin Express* de Jacques Tourneur, les films d'espionnage de Fritz Lang, le *Triple Agent* d'Eric Rohmer (« *Le Parfum vert* » peut aussi évoquer « *Le Rayon vert* »), les films de Rivette peut-être (sur le lien entre théâtre et enquête policière)... Mais en les convoquant, *Pariser* convoque aussi leur inquiétude historique et politique, celle qui est déjà dans Tintin, déjà dans Hitchcock, déjà chez Lang, qui hante parfois les films de Rohmer et de Rivette. Pour un public cinéophile qui reconnaît tout cela, boudier le film de *Pariser*, ça semble donc être boudier son plaisir... Je qualifiais déjà *Pacifiction* de film cinéophile irrésistible, et *Le Parfum vert* l'est aussi, mais autrement : moins par malice et audace que par chocs mémoriels successifs – des électrochocs ?



Gabriel Bortzmeyer : Pour ajouter du grain à moudre au moulin des références, j'ai cru distinguer un album de *Blake et Mortimer* situé en arrière-plan lors de la rencontre entre Martin et Hartz – mais il se peut que ce ne soit là qu'une projection légitime, puisque d'une part l'univers d'E. P. Jacobs répond très bien à celui du film (sinon que le « péril jaune » du dessinateur de droite s'est transformé en péril brun pour le cinéaste de gauche), et que d'autre part l'essentiel des références bédéphiles appartient à l'âge classique du neuvième art (exception faite bien sûr de la bédé de Claire, dont la jaquette rappelle celle des éditions L'Association et qui évoque le graphisme d'un Guy Delisle, primé à Angoulême pour des *Chroniques de Jérusalem* que semble convoquer l'œuvre du personnage, également basée sur un séjour en Israël). Une

telle insistance sur la filiation entre ces deux arts du découpage rappelle Alain Resnais davantage que la figure tutélaire de Pariser, Rohmer (toujours invoqué, certes, même si ce climat de barbouzerie distinguée emprunte à *Triple agent* plus qu'au *Rayon vert*), et, de fait, cette tentative de re-hitchcockiser l'héritage de la Nouvelle Vague fait d'abord penser aux projets inachevés de Resnais, au premier chef son adaptation de *Harry Dickson* censée consommer les noces du roman de gare et du grand art. Plus que tout autre, le cinéma français n'a cessé de poursuivre ce Graal équilibré, qu'on retrouve aussi dans une littérature nationale allant de certains Robbe-Grillet à Tanguy Viel et qui consiste en une sorte d'américanisme cartésianisé, auto-critique : Rohmer désossant Hitchcock pour en garder les schèmes paranoïaques, Godard filmant un éternel « *almost made in US(SR)A* », etc., jusqu'à Desplechin hexagonalisant le *teen movie* avec *Trois souvenirs de ma jeunesse* (et si l'on voulait céder à un esprit un peu taquin, on pourrait sans trop de peine montrer que Cédric Jimenez a réalisé avec *Bac Nord* et **Novembre** des remakes à la sauce Pasqua de *Naissance d'une nation* et *Intolérance*).

Reste à savoir pourquoi cette réflexivité très française est doublée d'un constant geste référentiel (peut-être en raison de l'importance, dans nos contrées, de la figure du cinéaste-critique, dont Pariser et Bozon sont aujourd'hui les plus éminents représentants), avec tout ce que ces jeux de pistes peuvent charrier d'ambivalences (les allusions excluantes, ou simplement le risque que les œuvres recouvrent le réel de références constituant leur véritable matière première). Et même si *Le Parfum vert* est très prenant, renouant avec l'efficacité dramatique de ces *39 marches* que cite la fin, il fait parfois courir le risque aux spectat.rices.eurs cinéphiles de suivre le cheminement des échos volontaires davantage que l'intrigue qui les étaie – cela dès le premier plan rappelant l'ouverture de *Pas de printemps pour Marnie*. *Le Grand jeu* et **Alice et le maire** avançaient clairement sous drapeau rivetto-rohmerien mais reprenaient à leurs mentors des problèmes – comment narrer le complot ou dramatiser la politique sans en écraser la complexité – plutôt que des citations ; ce pourquoi il n'y avait en guise de références que des livres. Dans *Le Parfum vert*, ces derniers ont été remplacés par les bédés, non sans déplacer la question : il ne s'agit plus de résoudre par l'aporie celle, éternellement épineuse, de l'impact des livres sur la vie, mais simplement d'avérer le divertissement ludique commun à ces trois choses, la bédé, le cinéma et le complotisme. En cela, le film épouse davantage l'hémisphère rivettien (avec une nette coloration chabrolienne) de Pariser que son versant rohmérien, parce que Rivette, ce n'est pas que le théâtre dans le cinéma, c'est aussi sinon d'abord l'obsession pour le complot comme jeu de piste – soit la volontaire confusion du cinéphile, du ludomane et du complotiste.

De ce point de vue, *Le Parfum vert* est réjouissant. Mais ce jeu allègre a tout de même un prix, une déflation de l'intérêt politique de l'intrigue. On y retrouve moins cet art de suggérer « les grandes manœuvres », comme le disait un personnage du court *La République*, et, de l'air du temps, le film ne filtre que des enjeux trop univoques, avec ce personnage néo-mabusien dans lequel se croisent Steve Bannon (éminence grise du fascisme international, comme Hartz) et Evgueni Prigojine (chef du groupe Wagner et surtout, par rapport au film, de la *troll factory* de Poutine, probable inspiration des menées de ce réseau de

l'ombre). Certes, une telle figure en dit long sur notre époque, mais sa consistance est maigre au regard de celle du maire de Lyon qu'incarrait Luchini, en qui se cristallisaient tous les paradoxes de la gauche de gouvernement. Il a été, si l'on veut, « macguffinisé », comme cet « Anthracite » d'origine hitchcockienne plus encore que chinoise. On ne fera bien sûr pas reproche au film de ne pas être autre chose que ce à quoi il aspire. Mais cela n'interdit pas de rêver à ce que serait l'équilibre réussi d'*Alice et le maire* et du *Parfum vert*. Peut-être sont-ils toutefois aussi inconciliables que la démocratie et l'espionnage.



P. J. : Globalement, la reprise de références « classiques » (bédés et cinéma hollywoodien) ne se fait pas sans une certaine actualisation. J'ai vu le film en avant-première en présence de Pariser, et il rappelait que les films d'Hitchcock des années 30 ont beau être préoccupés par la montée des totalitarismes en Europe, on y trouve aucun personnage juif – et chez Hergé, encore pire, il y a des caricatures antisémites. Dans son film, les personnages sont juifs, ils en parlent, se reconnaissent, chose d'ailleurs fort rare dans le cinéma français, où la présence du judaïsme est soit folklorique, soit péniblement traitée comme un complexe « sujet » (je crois qu'un des rares films d'auteur français contemporain à avoir consacré quelques scènes affirmant l'identité juive de ses personnages est un film d'autrice, *La Famille Wolberg* d'Axelle Roppert, sorti en 2008 tout de même). Cela m'a d'ailleurs fait penser à l'un des derniers articles de Nicolas Pariser, celui consacré à *Tre Piani* publié dans les *Cahiers du Cinéma*, où il affirmait que le film de Moretti était un film « profondément juif » alors même qu'il n'en était jamais question dans les dialogues ou le récit, comme s'il était traversé par des préoccupations qui faisaient écho à la pensée ou la philosophie juive – et il y était en effet question de loi et de filiation. Et quand un film autant traversé par l'idée de l'Europe parle aussi de personnages juifs, il

invoque nécessairement un autre référentiel historique : l'antisémitisme, autre sujet que le cinéma français n'aborde qu'avec des pincettes, qui transparait ici à la fois comme un fantôme qui hante toute la culture européenne (le film s'ouvre presque sur une réplique d'*Vanov* de Tchekhov, « Tais-toi, sale juive ! » ; Claire, la dessinatrice, semble décrire la seconde guerre mondiale quand elle parle d'une « grande guerre civile européenne ») et à travers sa conséquence funeste, la déportation et la Shoah, évoqués à la fois subtilement et frontalement (exemplairement dans la scène où le personnage de Vincent Lacoste fait une crise d'angoisse dans un train qui traverse l'Europe d'ouest en est).

Pariser n'a donc pas peur de faire prononcer le mot « juif » à ses comédiens, et n'a pas non plus peur de leur faire nommer l'ennemi. Tout comme Luchini dans *Alice et le maire* était explicitement affilié à la gauche de gouvernement, le « Parfum vert » est très rapidement qualifié d'organisation d'extrême droite, avec les liens étatiques et médiatiques que tu as pu citer. Une manière de mettre les points sur les i sans insister, puisque le fond référentiel fait le reste du travail. J'ai été assez frappé par le « parfum » que cela infuse dans son film, comme cet esprit d'inquiétude et de résistance qui occupe *Les 39 marches*, jusqu'au courage dont les héros font preuve dans la scène finale ; au fond c'est peut-être cela que Pariser respecte le plus chez Hitchcock, moins des tics de mise en scène ou des détails de scénario que cette manière de transformer le « *thrill* » du film d'espionnage en inquiétude politique, mais par des moyens différents (Hitchcock, précisément, ne citait pas le « pays étranger » pour qui travaillaient ses espions). Pariser est parvenu à trouver un équilibre assez impressionnant entre la gravité de son sujet et la fantaisie de son traitement, sans jamais paraître grossier ou déplacé – cela vient sans doute de la rigueur formelle du film, car Pariser a bien révisé son classicisme, et de l'authenticité de son inquiétude, rendue parfaitement lisible. Le film ne prend pas le temps de se scandaliser outrageusement, il nomme brièvement un danger puis le filme avec précision – autre leçon de la Nouvelle Vague, qu'il vaut mieux être à la hauteur d'un sujet modeste qu'en deçà d'un grand sujet ; au fond le film ne dit à peu près rien sur la montée de l'extrême droite en Europe, mais il la « macguffinise », comme tu dis, pour pouvoir en faire quelque chose cinématographiquement parlant (un peu comme Chabrol résumant la lutte des classes à une famille bourgeoise, leur bonne et leur postière dans *La Cérémonie*).

Sur cette gravité sourde, la fin du film m'a beaucoup interrogé. Pariser a affirmé à la fin de ma séance qu'elle était avant tout un geste facétieux et ironique, une manière d'induire la possibilité d'une suite sans jamais la projeter réellement. Je me suis tout de même demandé s'il ne fallait pas intégrer cette fin ouverte à la parabole politique du film, un peu à la manière des *Bourreaux meurent aussi* de Fritz Lang, qui se terminait par un carton annonçant « *NOT The End* ». Les précédents films de Pariser s'intéressaient à la gauche du point de vue de sa cohérence interne, interrogeant les paradoxes entre les projets politiques qu'elle défend et ses actions concrètes ; *Le Parfum vert* s'intéresse à une autre question, un point que l'on peut supposer moins clivant et plus « unitaire » : la lutte contre l'extrême droite. Certes, il ne faut pas se faire de (grande) illusion, et je ne pense pas que *Le Parfum vert* aura un rôle dans la réalisation du danger grandissant des forces réactionnaires – nous avons d'ailleurs

appris il y a quelques jours que les héros de fiction de *Pariser* semblent plus impliqués dans la lutte contre le terrorisme d'extrême droite que nos véritables services de renseignement. Mais un film français plutôt *mainstream* avec deux têtes d'affiches très *bankables* (et excellentes dans leurs rôles, d'ailleurs) qui a le courage de mettre les mots sur les choses, cela a le mérite de faire sentir un *parfum* plus agréable dans une ambiance globale assez nauséabonde – le parfum vert contre le parfum brun.

Les 39 marches
(Alfred Hitchcock,
1935)

*Les bourreaux
meurent aussi* (Fritz
Lang, 1943)
↓



Le Parfum vert, un film de Nicolas Pariser, avec Vincent Lacoste, Sandrine Kiberlain, Rüdiger Vogler, Léonie Simaga... / Scénario : Nicolas Pariser / Image : Sébastien Buchmann / Montage : Christel Dewynter / Musique : Benjamin Esdraffo / Durée : 1h41 / Sortie française le 21 décembre 2022.

GODLAND, HYLNUR PÁLMASSON

NORTH OF EDEN

écrit par **Theo Guidarelli**

Troisième film du cinéaste islandais Hlynur Palmàson, salué à Cannes au sein de la sélection *Un Certain Regard*, *Godland* retrace les errances d'un prêtre danois, Lucas, venu construire une église dans le Sud-Est de l'Islande à la fin du XIXe siècle. Ses quelques 2 heures 23 se découpent en deux parties : d'abord l'odyssée du pasteur entouré d'une poignée d'hommes, dont son guide sur place, Ragnar, jusqu'au village où il officiera, puis la vie au milieu des fidèles... jusqu'à un double assassinat.

Sous les auspices de décors grandioses et arides, le cinéaste islandais convoque l'imaginaire du western et du sublime, de la frontière entre l'homme, le divin et la nature. Cependant, si le western est censé représenter l'instauration de l'ordre social et de la civilisation au milieu d'une terre sans loi, propice aux conflits métaphysiques, *Godland* expose l'envers de cette tradition : le rejet par celle-ux qui habitent cette supposée *terra nullius* de l'homme venu leur apporter la foi et la modernité. Le plus proche parent de ce film serait alors l'avant-dernier film de Scorsese, *Silence*, où un prêtre portugais venu évangéliser le Japon au XVI^e découvre progressivement l'orgueil et la vacuité d'une telle mission prétendument civilisatrice. Toute l'originalité de *Godland* tenant au fait que, contrairement à *Silence*, l'évangéliste n'est pas un simple pasteur en quête de sens, mais également un esthète en quête d'images, car il est – c'est là un des moteurs narratifs principaux – photographe.



Godland propose alors une relecture du moment historique où le scientisme, dans un même élan, donna naissance à la photographie, au cinéma, et à un mouvement colonial aux conséquences encore omniprésentes. Au-delà d'un récit intime sur la foi et le doute face à l'immensité, qui aurait été somme toute assez convenu s'il n'avait tenu qu'à cela, *Godland* élabore ainsi une réflexion sur les liens qui unissent évangélisation, colonisation, photographie et cinéma.

Sur l'écran se déploient tout au long du film des paysages islandais d'une beauté à couper le souffle, magnifiant une nature des plus sauvages. Des parterres de mousse reprenant leur vigueur initiale aussitôt le convoi passé, des volcans en éruption au milieu de montagnes enneigées, tout évoque un environnement désert, vierge, auquel se conjuguent les portraits pittoresques

des autochtones vivant en communion avec l'île, leurs visages burinés par les vents et la mer – en bref, tout l'imaginaire exotique du Grand Nord et de la rigueur insulaire sur lequel une certaine partie de la critique n'a d'ailleurs pas manqué de s'appesantir. Un indice pourtant souligne la nature trompeuse de ces images : le film est entièrement tourné dans ce format d'image propre aux clichés photographiques produit par le pasteur-photographe, en 1.35 avec des coins arrondis. L'ambiguïté naît de là : l'île et ses habitant.es ne seront jamais vus qu'à travers le regard de ce pasteur-esthète qui, pour sublime qu'il soit, n'en reste pas moins un regard colonial. Il faut rappeler que l'histoire de l'Islande est marquée par la domination danoise, au moins depuis l'instauration d'un monopole commercial au début du XVIIe siècle, jusqu'à son indépendance en 1944. La complexité de la démarche de Palmàson, natif d'Islande, et ayant effectué ses études de cinéma au Danemark, tient à cela : narrer une histoire de la violence coloniale de la photographie du point de vue du colon.



Rapidement le prêtre, armé de son appareil photographique, apparaît comme ce que l'on nommait déjà au XIXe siècle un touriste, venu s'imposer dans un lieu sans se mêler à ses habitants. Le patriarche local, qui l'assassinera par la suite, lui fait remarquer l'orgueil, et peut-être le ridicule, qu'il y avait à venir jusqu'à eux par une longue traversée à cheval, alors qu'il aurait pu simplement prendre le bateau. Le double assassinat final ne peut se comprendre que comme le prolongement de la violence latente que constitue l'arrivée du pasteur dans la région Sud-Est de l'Islande. Une violence rendue sensible par l'hétérogénéité des langues : la version islandaise du titre succède à sa version danoise, pour marquer l'absence de réconciliation entre les deux cultures. À l'époque, il est encore obligatoire pour les Islandais.es d'apprendre le danois, et la coutume veut que les bonnes familles islandaises le parlent le dimanche.

Lucas ne s'adresse aux Islandais·es qu'en danois, et Ragnar pour sa part refuse de lui répondre autrement qu'en islandais, bien qu'il révèle juste avant son assassinat maîtriser « le danois du dimanche ». Durant la traversée, l'interprète chargé d'accompagner Lucas meurt après que ce dernier a forcé le convoi à franchir une rivière houleuse.

Toute cette violence du regard porté par le prêtre danois sur les Islandais·es se cristallise lors des moments de pose, où le silence et l'immobilité prolongée font ressentir l'étrangeté d'une telle interaction. Ce geste de faire poser pour immortaliser les autochtones dans leur environnement rappelle inmanquablement celui des premiers anthropologues (et de nombre de leurs successeurs), dont l'anthropologie critique a par la suite rappelé le caractère déformant et autoritaire [1]. Palmàson explique en entretien [2] avoir voulu faire de son personnage un parangon de la modernité, l'équipant de plaques argentées au collodion, la dernière innovation photographique apparue dans les années 1860. De là à dire que Lucas s'imagine être un représentant du progrès technologique, venu faire part de ses lumières au monde « barbare » (comme le représente le supérieur danois qui l'envoie en mission), il n'y a qu'un pas... Lucas, en interposant sa plaque de verre entre lui et les habitants de l'île, s'isole par le geste avec lequel il pense communier. Lors du dénouement, Ragnar exige de Lucas qu'il le prenne en photo avant de repartir de l'île. Lucas refuse, laissant paraître son dégoût pour l'autochtone, pas assez photogénique selon lui. Ragnar, dans une ultime tentative de lui faire voir son erreur, lui demande de prier pour lui – actant le lien entre photographie et évangélisation – et pour le peuple islandais qu'il n'aura pas su regarder correctement. Cette ultime demande qui touche au cœur des paradoxes métaphysiques qui l'animent sera le site d'un déploiement fatal d'une ultime violence, physique cette fois. Car si Palmàson nuance son récit en montrant une rédemption possible, il faut malgré tout rendre compte de ses actes.

Cette critique adressée à l'anthropologie coloniale n'aurait pas cette portée si elle n'allait jusqu'à interroger notre propre rapport au regard de Lucas. En ouverture du film est affiché un carton indiquant que le point de départ du récit est la découverte de sept photographies sur plaque de

[1] Voir par exemple le chapitre de Mary Bouquet, « Making kinship, with an old reproductive technology », dans l'ouvrage collectif *Relative values* (Duke University Press, 2002), sur la façon dont les études sur la parenté en anthropologie ont été biaisées par le fait de faire poser et de photographier comme étant des familles des configurations humaines qui en réalité n'avait rien à voir avec la famille nucléaire occidentale.

[2] « Nous utilisons effectivement le processus au collodion humide qui a remplacé le daguerréotype vers 1860. [...] Tout à coup, Lucas possédait cette technique moderne pour capturer les images, et c'est vraiment cela qui a permis de donner sa forme au projet. », Hylnur Pálmason dans « *Godland*, Islande et collodion au cinéma », propos recueillis par Thibaut Godet, entretien disponible sur le site **Réponses Photo**.



← *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983)

verre dans les archives de la famille royale du Danemark. Cette annonce suscite le désir d'en découvrir l'origine. Coïncidence moins hasardeuse qu'il n'y paraît, un autre film explorant les rapports entre anthropologie et exotisme débute par un récit similaire : *Sans Soleil* de Chris Marker commence lui aussi par la redécouverte d'images venues d'Islande, que le cinéaste s'évertue à retrouver. Là où l'enquête amène Marker à une posture d'humilité et de reconnaissance des limites de sa caméra, *Godland* emmène ses spectateur·ices dans l'imaginaire colonial de Lucas, en imposant le cadre de son appareil de prise de vue à chaque plan du film. Cette référence illustre ramène à la tradition bazinienne, qui lie l'exercice filmique au dévoilement d'une vérité ontologique des êtres filmés. L'on prête ainsi à la caméra un pouvoir de révélation qui l'autorise à s'aventurer n'importe où, certaine de faire parvenir jusqu'aux spectateur·ices une forme irréductible de vérité. Cette garantie de vérité a, dès ses débuts, lié l'histoire du cinéma à celle de la colonisation, les premiers essais des frères Lumière se concluant par l'envoi d'opérateurs aux quatre coins du monde colonisé, afin de ramener des « vues » aux spectateur·ices européen·nes avides de terres lointaines. En évoquant ces sept clichés, qu'il admet avoir totalement inventés [3], Palmason joue avec nos attentes et titille notre pulsion scopique, avide de recueillir la beauté archaïque des terres méconnues d'Islande. La première partie du film satisfait cette scopophilie, et l'on passe ainsi le visionnage à attendre la révélation des fameux clichés, qui auraient pu, s'ils avaient existé, être par exemple insérés comme images d'archives juste avant ou pendant le générique. La trajectoire malheureuse de Lucas permet progressivement de réaliser qu'il n'est peut-être pas souhaitable de céder à cette attraction. S'il sera toujours possible de débattre du caractère inné ou non de cette scopophilie, l'attitude de Lucas tout au long du film montre ses racines qui plongent dans une certaine prétention impérialiste et civilisatrice, interrogeant ainsi, en toute discrétion, l'histoire de notre désir

Godland, un film d'Hlynur Pálmason, avec Elliott Crosset Hove, Ingvar Eggert Sigurðsson, Victoria Carmen Sonne... / Scénario : Hlynur Pálmason / Image : Maria Von Hausswolff / Montage : Julius Krebs Damsbo / Musique : Anton Máni Svansson & Aalex Zhang Hungtai / Durée : 2h53 / Sortie française le 21/12/2022.

GRAND MARIN, DINARA DRUKAROVA

LARGE, VENTEUX, TANGUANT, POISSEUX

écrit par **Lucie Garçon**

Sac et blouson sur le dos, Lili se pointe sur un port de pêche islandais et interpelle les capitaines de chalutiers : elle souhaite rejoindre un équipage. Elle n'a aucune expérience de la pêche en mer. La jeune femme ne semble pas rouler sur l'or, mais elle pourrait chercher un autre boulot (c'est ce qu'un premier marin, railleur, lui suggère) : à première vue, son gabarit ne la prédispose pas vraiment aux quarts de nuit, au

relevage des chaluts, à l'éventration de milliers de poissons sur un bateau brimbalé par les vagues et visqueux du sol au plafond. C'est pourtant vers de telles scènes, impressionnantes, que s'achemine le film *Grand Marin* en faisant de cette obstinée de Lili sa principale protagoniste. Dinara Drukarova, qui l'incarne à l'écran, est aussi la réalisatrice du film. Pour ce premier long métrage, elle a pu s'appuyer sur l'expérience du chef opérateur attitré d'Aki Kaurismäki, Timo Salminen (grand habitué des paysages nordiques).



D'autres femmes marines sont apparues au cinéma, récemment — et peut-être n'est-ce pas anodin : il s'agit aussi de premiers longs-métrages, signés par des femmes. Sélectionné à l'ACID à Cannes au printemps dernier, *Polaris* d'Ainara Vera, portrait documentaire d'une navigatrice qui met l'accent sur sa relation avec sa sœur, devrait sortir le 5 avril prochain. Il y a aussi *La passagère* d'Héloïse Pelloquet (et peut-être que celui-ci se prête plus à la comparaison avec *Grand Marin*, qui est une fiction), à l'affiche depuis le 18 décembre 2022 : Cécile de France y joue le rôle d'une pêcheuse de crustacés mariée (Chiara) qui tombe amoureuse de son apprenti. Au-delà des immenses différences entre *Polaris* et *La passagère*, ils ont un point commun que *Grand Marin* fait ressortir par contraste : la problématique qui les innerve, celle de l'exercice, par une femme, d'un métier associé au large, s'y conjugue avec une insistance marquée sur le thème des affects et de l'attachement, voire de la famille — l'histoire (réelle) d'Hayat étant bien plus atypique que celle, pourtant imaginaire, de Chiara dans la romance adultérine de Pelloquet. Dans *Grand Marin*, ce thème est moins dominant, et cela au bénéfice d'une autre intrigue : inexpérimentée, Lili apprend le métier. Le film comporte quelques éléments stéréotypés, qui l'apparentent bien à son genre (comédie dramatique) : une figure pygmalion — en la personne de Ian, le capitaine qui embauche Lili —, une aventure amoureuse... laissent même envisager la perspective lointaine d'une vie maritale pour Lili. Mais celle-ci ne s'encombre pas de tels projets. Et tout cela participe d'un ensemble de scènes liées au thème plus général de la place qu'une femme peut se faire dans cette communauté masculiniste — au-delà des sentiments sincères qu'elle peut éveiller chez l'un ou l'autre de ses membres — : Lili se pose la question du partage des responsabilités sur le bateau, ou encore celle de son salaire beaucoup plus spontanément que celle des liens affectifs qu'elle peut tisser dans cet environnement.

Grand Marin est l'adaptation du roman de Catherine Poulain, *Le Grand Marin*, publié en 2016. L'histoire ne se passe pas sur l'île de Kodiak en Alaska comme dans le livre mais à Olafsvik en Islande, ce lieu de tournage s'étant révélé une solution dans le contexte de l'épidémie de Covid. Dinara Drukarova s'est autorisée d'autres pas de côté vis-à-vis du récit original. La suppression de l'article défini dans le titre donne le *la* : il s'inscrit dans une série d'opérations soustractives assez cohérentes au regard de l'histoire, cette femme ayant largué les amarres au sens figuré avant de les larguer au sens propre. Lili parle déjà peu dans le roman, mais le texte donne accès à sa psychologie, sa vie passée à « Manosque-les-Couteaux » qui la révolte, sa rage intérieure. Le film, lui, ne comporte aucune voix off ou intérieure et les dialogues ne nous apprendront rien du passé de Lili, sinon qu'elle vient de France (mais elle n'a pas de papiers) et qu'elle n'est pas mariée (et ne souhaite pas se marier). Pour aller dans ce sens, plusieurs séquences dialoguées ont même été coupées au montage, le scénario ayant assez « irrigué le corps des acteurs » selon Dinara Drukarova. Regardant Lili d'assez près on peut se dire qu'elle a peut-être un peu vécu... mais rien de plus. La réalisatrice-actrice s'en explique : elle souhaitait que les spectatrices puissent se projeter dans ce personnage en proie à l'appel du large, quelles que soient leurs histoires personnelles. Ce choix d'amputer l'histoire de ses éléments biographiques produit un effet supplémentaire : Lili est toute entière inclinée vers l'action en mer. Ce n'est pas seulement un tempérament, c'est plutôt intrinsèque à la construction de son personnage. En dehors de lui qui aimerait en savoir davantage sur elle (mais y renonce vite), et d'un pilier de bistrot qui voudrait bien la mettre dans une case (« touriste »), la gent masculine ne lui pose pas vraiment de questions sur son passé et ses motivations. À mesure que le film avance, le suspense s'évanouit de ce côté-là. On accepte de se laisser balloter avec Lili, entre les péripéties relationnelles induites par sa position comme entre les mailles des filets qui pourraient l'entraîner sous les flots, et dont l'extraient ses collègues.

Grand Marin s'agrémente d'un décorum évocateur : un bistrot où l'on règle ses comptes, quelques poignées de dollars lorsque vient le jour de la paye, et même un cheval. Tourné en Scope à l'initiative de Timo Salminen, il concède au paysage — qui n'est pas ici l'Ouest américain mais le nord de l'Atlantique — une présence remarquable à la faveur de sa photographie, et même la puissance d'initier l'action dans la mesure où les marins doivent réagir aux vents, aux courants, au froid. Débarquée de nulle part sans forcément payer de mine, Lili, enfin, achève de conférer au film cette (discrète) complexion de western : par son pragmatisme, son naturel taiseux et son sens de la justice, elle ressemble — non pas à un homme mais — aux héros de western qui peuplent l'enfance de nombreux·ses cinéphiles, et auxquels une femme peut s'identifier. La tonalité westernienne de *Grand Marin* se conjugue bien avec les thèmes de la liberté individuelle, de l'audace, de l'intrépidité qui irriguent l'histoire de Lili, histoire en laquelle Dinara Drukarova reconnaît la sienne d'après les entretiens qu'elle a accordés à la presse. Mais considérant les spécificités du genre, elle oriente surtout le regard vers l'action dans sa relation avec le paysage, avec l'Englobant — pour reprendre le terme qu'emploie Gilles Deleuze [1]. Ce que recherche Lili c'est le large évidemment, mais aussi le venteux, le tanguant, le poisseux. C'est répondre par ses gestes au défi que lui lancent ces éléments, c'est « acquérir une nouvelle manière d'être [...] ou élever sa

[1] Gilles DELEUZE, Cinéma 1. *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 196-197

manière d'être aux exigences du milieu et de la situation [2] ». Ce pourquoi Lili pourrait n'avoir pas d'histoire : tout ce qui détermine ses gestes, ses actions, c'est devant elle, autour d'elle. C'est dehors. La seule séquence qui s'ouvre vraiment sur son intériorité est celle du rêve qu'elle fait après s'être blessée au contact d'un poisson ; et c'est donc lorsque l'extérieur, par l'entremise d'une arrête venimeuse, s'est immiscé dans sa chair. Le véritable nœud dramatique du film se situe à ce niveau : entre le corps frêle et genré de Lili et cet environnement, dans ses dimensions naturelles, sociales et économiques. Tout le film est l'histoire de ce « duel » primordial. Aussi invraisemblable que cela puisse paraître, Lili doit habiter ce milieu, y agir et y réagir — s'expliquer sur ce qui l'amène ici est inutile.

[2] *Id.*



Grand Marin est ponctué d'images très harmonieuses, où l'histoire se fond dans le paysage — et parfois, comme Lili, elles sont sans amarres : la caméra dérive alors au gré de la houle. Il présente aussi quelques bizarreries de scénario et de montage. On peut considérer ces étrangetés comme des faux pas de réalisation et éventuellement énumérer les contraintes de tournage et de production comme autant d'excuses. On peut aussi les appréhender à travers ce qui fait l'originalité du film : le cœur du drame (ce « duel » un milieu et un corps, qui se trouve être celui de l'actrice-réalisatrice) rejaillit sur des affaires de découpage et de placement de caméra. Le film est donc centré sur Lili ; les personnages secondaires sont peu développés et peuvent disparaître aussi soudainement qu'ils ne sont apparus. L'enchaînement des plans et des gestes est parfois claudicant, comme par exemple au moment où Lili rencontre l'équipage du *Rebel* dans un hangar et reçoit ses premières consignes... Tout se passe comme si les obstacles qu'elle devait franchir avant de maîtriser son environnement portaient à conséquence à même l'image : le gros plan sur des bobines de cordages qu'elle doit apprendre à manipuler est très beau, d'autant plus troublant qu'il est tout de guingois par rapport au reste de la séquence. *Grand Marin* ne parle plus seulement, alors, du devenir de Lili son personnage fictif, et pas seulement non plus de celui de Dinara Drukarova en tant que réalisatrice novice — la métaphore est tentante... mais réductrice, tant il est vrai que ce film résulte d'un travail de collaboration impliquant, qui plus est, quelques pointures : Timo Salminen comme on l'a vu, mais aussi le scénariste Gilles Taurand, et la monteuse Valérie Loiseleux (qui a monté la plupart des films de Manuel de Oliveira à partir de 1991). On pourrait dire que *Grand Marin* nous parle, à travers ce personnage, mais aussi

cette photographie et ce montage, de son devenir à lui en tant que film. Et en y regardant de plus près, il semble évident que ce devenir — disons cette virtualité — de *Grand Marin* ait quelque chose à voir avec l'image documentaire. Le film de Drukarova est saupoudré d'images prises en mer, en équipe réduite : pour des questions d'espace, de sécurité et d'assurance, les acteurs ne pouvaient pas être présents. Ces plans montrent les gestes de pêcheurs, et les conditions de ce terrain professionnel. D'après le scénario, ils devraient correspondre à un sentiment de satisfaction chez Lili, au risque de l'impensable tant ils se révèlent dantesques. Fiction improbable... fiction contrariée. Que ces plans aient été dispersés dans le film ne suffit d'ailleurs pas à les confondre avec les autres. Ils saillissent, poignants, par leur caractère immersif et — en grande partie, on le suppose — non scénarisés, non scénographiés. Or, cette caméra délestée de l'histoire, à l'épreuve du milieu qu'elle filme, cette caméra est, en ces instants, comme Lili désire être. Il n'est donc plus nécessaire que la qualité photographique soit parfaite, ni que Lili soit incarnée dans le champ, pour qu'un tel plan apparaisse comme une façon de paroxysme, dans *Grand Marin*. Cela, sans doute est-ce à la monteuse Valérie Loiseleux qu'il revient de l'avoir compris (en découvrant tardivement le premier montage du film). Il lui revient, en tout cas, d'avoir exhumé les images que Dinara Drukarova avait filmées elle-même, parfois au téléphone, l'occasion de ses repérages personnels. D'après la réalisatrice, cette décision a permis de combler une carence de rushes nocturnes... Et *Grand Marin* s'achève ainsi : une nuit, un chalutier s'affaisse au creux d'une vague, puis se soulève majestueusement. Quelque part, peut-être, Lili triomphe... mais elle reste invisible. La ligne de fuite du personnage conduisait inévitablement à de tels plans. Peu à peu, l'intrigue déserte l'image comme soufflée par le vent. Demeure l'effacement : des gens séjournent, travaillent, agissent là, entre les gigantesques courbures de ce milieu.



Grand Marin, un film de Dinara Drukarova. Avec Dinara Drukarova, Sam Louwyck, Dylan Robert, Antonyhasan Jesusthasan... / Scénario : Dinara Drukarova, Raphaëlle Desplechin, Léa Fehner et Gilles Taurand, d'après l'œuvre de Catherine Poulain. Image : Timo Salminen. Montage : Valérie Loiseleux, Anita Roth. Sortie en France le 11 janvier 2023.

BABYLON, DAMIEN CHAZELLE

PACHYDERME

écrit par **Florent Le Demazel**



Un éléphant juché sur un camion, coincé au milieu d'une côte un peu trop raide, ouvre grand ses sphincters et se vide sur la caméra – et accessoirement sur un factotum mettant ses dernières forces à pousser le véhicule. Il n'est pas difficile de voir dans cette scène un condensé de *Babylon* tout entier, qui déverse sur son spectateur tout au long de ses trois heures d'hystérie cocaïnée tous les fluides imaginables : pisse, sang, sueur, et autres douches d'alcool et de dégueulis. C'est qu'à travers ces abominations niagaresques, Damien Chazelle entend démontrer qu'au cœur du cinéma réside un phénomène de transsubstantiation, qui élève la plus basse trivialité matérielle en concentré d'émotion pure. Sous l'effet magique – voire mystique – de la caméra, les larmes que Nelly LaRoy déclenchent sur commande, et qui signent le début de sa carrière, débouchent *in fine* sur les pleurs sincères de Manny Torres, et de tout spectateur, tout « cinéphile » digne de ce nom.

Une telle opération permet à Chazelle de conclure sur un parallèle qui cite et entrelace étroitement deux lignes historiques, incarnées par exemple par Cameron d'une part et Godard d'autre part : celle du divertissement technologique à gros budget, à travers un enchaînement de courts extraits du *Voyage dans la lune*, *Tron*, *Matrix* ou *Avatar* ; celle de la recherche expérimentale, cherchant à creuser la matière de l'image, avec des monochromes bleu, vert ou rouge, ou des abstractions

rappelant un fameux trip kubrickien. L'une et l'autre de ces lignes a priori distinctes trouveraient leur point de convergence dans les flux lacrymaux, dans l'émotion esthétique, horizon indépassable du Cinéma. Ce rapprochement pousse à son paroxysme la principale omission d'un film qui prétend revenir au fondement de l'une des plus grandes industries du XXème siècle : les rapports de production.

Il suffit pour s'en convaincre de considérer les rôles accordés aux producteurs Don Wallach (magnat fictif de la tout aussi fictive *major* Kinoscope) et Irving Thalberg, tous deux inconsistants et sans réel pouvoir, et dont aucune décision n'aura d'impact significatif sur les événements à venir. Alors que l'on s'attendrait à voir à l'œuvre les luttes de pouvoir, entre eux ou face à leurs subordonnés, ou avec les autres institutions de tailles équivalentes, les sphères politique et mafieuse sont notoirement absentes, ou réduites à des personnages sans enjeu – à l'image du parrain McKay, qui semble là uniquement pour justifier la visite d'un colon plus profond encore que celui de l'éléphant, et pour offrir à Tobey Maguire, producteur exécutif, quelques minutes de cabotinage superflu. Cet aveuglement aux structures économiques et sociales qui soutiennent la création de films pourrait être sans conséquence – après tout, on ne juge pas de la qualité d'un film à celle de son matérialisme – si l'enjeu de celui-ci n'était pas précisément de déciller le spectateur sur l'illusion hollywoodienne, pour mieux lui mettre sous le nez le cauchemar derrière le rêve [1]. Mais alors, en l'absence d'une analyse critique des rouages d'une industrie, que reste-t-il à révéler ? Bien peu, si ce n'est les petites perversités de chacun – ce qui explique là encore les fluides humains et pachydermiques suscités.

Une ou deux scènes, pourtant, ouvrent sur ce qu'un autre film aurait pu raconter sur un tel sujet. Trompette de génie, Sidney Palmer finit par rencontrer le succès grâce à l'engouement du public pour les films mettant en vedette des musiciens noirs. Problème : sous les *sunlights*, Sidney paraît trop pâle sur le noir et blanc de la pellicule, et le film risque de faire scandale dans le Sud, donc de faire perdre de l'argent au studio. Sidney se voit alors soumis à un dilemme : se noircir le visage au cirage ou mettre tout l'orchestre au chômage. En une séquence, les liens entre dispositif technique, conditions économiques et racisme structurel se rejoignent pour déterminer un personnage à faire un choix éthique et politique qui, pour une fois, ne paraît pas écrit d'avance.

[1] Chazelle escomptait en effet « montrer un monde dont on connaît la version "officielle", mais surtout représenter ce qui se cache derrière. Bien sûr, il y a l'illusion de Hollywood, l'usine à rêves. Mais il y a bien sûr un côté cauchemar, un côté absurde, burlesque, même grotesque. Il y a tout ça qui existe derrière l'illusion de glamour et d'élégance et que je voulais montrer. » Entretien accordé à **France Info**, publié le 18 janvier 2023



Difficile d'en dire autant des autres protagonistes, à commencer par Nelly LaRoy. Étrangement, alors que l'histoire d'Hollywood regorge d'actrices au destin brisé pour avoir été traitées comme une marchandise par les studios, Nelly arrive *déjà* accroc et névrosée – elle entre dans le champ par un accident avec une voiture « empruntée ». L'instabilité du personnage est encore appuyée par une visite à sa mère internée, qui n'a d'autre fonction que de nous signifier lourdement une pathologie héréditaire. Le ver est dans le fruit, et même en mobilisant toutes ses ressources – campagnes promotionnelles, coach privée, réunion mondaine – le studio ne pourra pas sauver Nelly de ses démons : le jeu, la drogue, le sexe. Tiercé gagnant. Le credo de LaRoy - « on ne devient pas star : on est une star ou on ne l'est pas » - résume bien comment les personnages sont réduits à des essences, que mêmes les structures les plus puissantes ne peuvent contrôler. Dès lors, les voici innocentés de leur dérégulation.



Et effectivement, en lieu et place d'une ville décadente qui corrompt ses sujets, Chazelle bâtit en réalité un temple à l'individualisme, où chacun peut réussir pour peu qu'il s'en donne les moyens, ou mieux, qu'il soit habité par une vision. Le minimum pour s'extraire de la masse des figurants, troupeau de « clochards drogués » que l'on mate à cheval et à coups de revolver quand ils ont l'outrecuidance de se mettre en grève. Cette vision donc, Manny l'a indubitablement chevillé au corps, lui qui ne veut rien tant que « participer à quelque chose de grand », et qui, à force d'effort et d'astuce, parviendra à s'extraire de sa condition de prolo latino pour devenir la tête pensante de Kinoscope... jusqu'à ce que Nelly le contamine et l'entraîne dans son cycle infernal de dettes et de mauvaises combines. La fin de carrière de Jack Conrad est du même tonneau : star du muet, doté d'une voix suave considérée comme la plus belle du studio, son passage au parlant sera pourtant compromis par un jeu malhabile qui le rend désormais irrésistiblement risible – et dont

l'interprétation de Brad Pitt, proche des excès d'*Inglorious Bastards*, laisse penser que c'est la façon d'être même du personnage. Face à cela, Conrad pourrait travailler, apprendre de nouvelles techniques, diversifier ses effets dramatiques. Non, car comme lui explique Elinor, vigie qui épie de loin les évolutions de cette fourmilière : il est fini, et « c'est comme ça ». Déclin, résignation, suicide. Bang. Comment entrer en empathie, ou simplement témoigner de l'intérêt pour ces blocs monolithiques qui feront de toute façon les mauvais choix, parce que c'est leur nature et qu'on n'y peut rien ?

Revenant à L.A. 20 ans après, Manny découvre que les tragédies vécues par Nelly, Jack et tous les autres ont abouti au chef d'œuvre qu'est *Chantons sous la pluie*. Drôle de paradoxe que cette citation, puisque dès l'introduction, Stanley Donen s'amuse (et nous avec) de l'écart entre le discours public de Don Lockwood sur la prétendue « dignité » de son parcours artistique et la réalité de ses petits boulots. Dans cette « illusion révélée », rien de pervers pourtant, mais une série de compromissions professionnelles, à laquelle tout salarié désireux de survivre dans une économie de marché peut s'identifier. Et que dire de son célèbre lever de rideau final, si ce n'est que c'est un autre dévoilement qu'il opère : le jeu de doublage imposé par une actrice qui possède les droits sur son image et qui peut, par contrats et avocats interposés, soumettre son producteur à ses doléances et s'accaparer la voix d'une autre. Drôle de paradoxe, enfin et surtout, parce que tout en mettant en scène ces tensions entre acteurs, producteurs ou scénaristes, Donen, ne perd jamais de vue le mot d'ordre d'une des chansons du film : « *make 'em laugh !* »

On mesure finalement l'inanité et l'anachronisme d'un projet qui, cinq ans après Weinstein et MeToo, n'a rien d'autre à répandre que de vilains petits secrets, qui font le miel hebdomadaire des tabloïds depuis que les stars existent. Ces derniers, s'ils affichent la même complaisance, ont au moins la décence de ne pas se prendre pour ce qu'ils ne sont pas. Dans cette stratégie d'épandage, foin de transformation philosophale : *Babylon* s'est arrêté à mi-parcours.

Babylon, un film de Damien Chazelle, avec Margot Robbie, Brad Pitt, Diego Calva, Jovan Adepo, Jean Smart... / Scénario : Damien Chazelle / Image : Linus Sandgren / Montage : Tom Cross / Musique : Justin Hurwitz / Durée : 3h09 / Sortie française : 18 janvier 2023.





TRADUCTION

POCAHONTAS NUMERIQUE

SUR AVATAR DE JAMES CAMERON

écrit par **Christophe Lucchese**
& **Klaus Theweleit**

Encore mal connu en France, Klaus Theweleit (prononcer « té-veu-lait' ») bénéficie outre-Rhin si ce n'est d'une solide réputation, du moins d'une certaine notoriété, pour ne pas dire d'une renommée : celle d'un « théoricien de la culture » se revendiquant écrivain, aux idées et au style non-conventionnels, faisant fi des genres consacrés et des frontières disciplinaires. *Männerphantasien*, son maître ouvrage paru en deux volumes en 1977 et 1978, accède rapidement au statut de livre culte en Allemagne de l'Ouest, et connaîtra de nombreuses rééditions, la dernière datant de 2019 (augmentée d'une postface de plus de 70 pages...). Sur fond historique de révolution et contre-révolution allemandes entre 1918 et 1923, le livre étudie dans le détail, à travers plus de deux cents mémoires, romans, journaux, récits d'hommes ayant appartenu aux milices ultranationalistes des corps francs, un certain type d'homme, que Theweleit appelle l'« homme soldat », et que nous appelons plus communément « fasciste » – notamment son rapport plus qu'ambivalent à l'autre sexe, à la révolution socialiste et aux Juifs, le tout dans ce qu'il appelle lui-même une « psychanalyse de la terreur blanche », renouvelant l'étude sur le fascisme dans une optique qui ne porte pas encore le nom d'« études de genre » et initiant ce qu'on ne tardera pas à appeler la *Täterforschung* (qu'on pourrait hâtivement traduire par « études sur les bourreaux »). En France, la traduction du livre paraît en 2016 sous le titre *Fantasmâlogies*. Avant cela, le livre sera traduit dans de nombreuses langues, dont l'anglais, dans les années 1980-1990 aux États-Unis, où l'ouvrage connaît(ra) un certain succès, pavant sa voie triomphale de ce côté-ci du Rhin en 2008 par le truchement de Jonathan Littell qui, dans *Le Sec et l'humide*, s'inspire très largement des thèses theweleitiennes (cf. le personnage de Maximilien Aue dans *Les Bienveillantes*). Par la suite, Theweleit creusera la question, ébauchée dans *Fantasmâlogies*, du « sacrifice des femmes » dans les sociétés patriarcales. D'abord dans son cycle (toujours en cours) *Buch der Könige* (« le livre des rois »), qui étudie la production artistique sous le rapport de l'artiste à ce qu'il appelle la « femme médiale » ; tâche qu'il poursuivra dans la tétralogie *POCAHONTAS*, entamée en 1999 par les tomes I & IV (PO & TAS), poursuivie en 2013 par le tome II (CA), et parachevée en 2020 par le tome III (HON) ; tétralogie qui étend la question du « sacrifice des femmes » à l'histoire de la colonisation, de la Grèce antique à l'Amérique moderne, de Médée à Pocahontas.

colonisateur par la princesse autochtone. Ici, dans *Avatar*, la version *dernier cri* de Pocahontas, riche en twists et retournements, où la colonisation est ailleurs... Le passage se situe plus précisément à la fin du tome II, CA (2013), qui cherche à replacer l'histoire de Pocahontas dans la longue série des filles de roi (légendaires ou attestées) de la « mythologie grecque ». Là, une trentaine de filles de rois des régions pré-hellénistiques donneront naissance, après avoir été olympiennement violées, à tous les héros demi-dieux de la Grèce primitive, de Thésée à Persée, Héraclès, etc. Les pères de ces filles de roi perdent en général leur terre et leur vie, tandis que la progéniture demi-divine de leur fille donne le cadre héroïque de la culture grecque des premiers temps. L'accaparement des terres par les immigrants se fait par le biais des corps de ces filles de roi, dont le destin est de devoir s'unir au « colonisateur » ; de Médée, en passant par Europe, Léda et Alcmène, puis, plus tard et sur d'autres rivages, à Malinche et Pocahontas.

Pour comprendre les allusions à Pocahontas & Smith, il n'est pas inutile de faire un bref détour par le tome I, PO (dont la traduction française devrait sortir fin 2023 chez L'Arche éditeur) : Theweleit s'y propose de reconstituer la Pocahontas historique en archétype du colonialisme et de la violence patriarcale : de son fameux (et prétendu) sauvetage du capitaine John Smith, en passant par son enlèvement par les Anglais, son baptême sous le nom chrétien de Rebecca, son mariage avec le planteur de tabac John Rolfe (union dont sera issu leur fils métis, Thomas Rolfe), jusqu'à sa mort à Gravesend, au bord de la Tamise, au début du voyage qui devait la ramener en Amérique. Entre

Smith rescued by Pocahontas, lithographie publiée par Henry Schile, New York, No. 36 Division St., (entre 1870 et 1875)



SMITH RESCUED BY POCAHONTAS.

son geste secourable et sa mort, il y aura eu son aide aux Blancs et la culture du premier tabac nord-américain au goût des Anglais ; son histoire comme « mère originelle de tous les Américains », telle que les arts américains l'ont conçue au cours des siècles suivants, ainsi que l'histoire en images de l'« indianité » de 1600 à nos jours, révèlent le recyclage des vaincus dans le système de domination des vainqueurs.

Disclaimer : l'écriture de Theweleit (sa traduction en l'occurrence) peut être déroutante. Écriture teintée d'une certaine oralité et d'une érudition à la désinvolture toute post-moderne : associations tous azimuts ; références en cascades, se croisant souvent, fusionnant parfois ; déhiérarchisation des niveaux de culture mêlant littérature, musique, cinéma en un style foisonnant et choral, faisant dialoguer Ovide & James Cameron, ou encore Shakespeare et Bob Dylan, en des *Giant Steps* enjambant allègrement temps et espace.

Christophe Lucchese

Il n'aura pas fallu attendre 2017 [1], les 400 ans de la mort de Pocahontas, si l'on voulait savoir ce qu'imaginerait le « monde occidental » pour l'occasion. La réponse est arrivée bien plus tôt, bien plus précisément et avec plus de force que n'auraient pu le rêver les prévisions basées sur le principe de plausibilité. Elle nous est venue par le cinéma. *AVATAR* est le nom du film par lequel *le nouveau Jamestown* s'est déversé en écrasant tout sur son passage dans les rétines du monde occidental dès la fin de l'année 2009 : J.S. sont les initiales de son personnage principal, Jake Sully (alias John Smith), dans ce film-Pocahontas réalisé par le ciné-colonisateur en quête perpétuelle de nouveaux continents James Cameron, conquistador professionnel sis à Hollywood, CA.

[1] Le livre paraît initialement en 2013 en Allemagne (N.d.T.).

AVATAR – comme les masques informatiques ; fait par un réalisateur qui, se languissant d'un *cinéma disparu*, a voulu refaire un vrai *film d'Indiens* et s'est aperçu que *ce n'était pas possible*. Plus du moins avec des Indiens en costume, avec des prairies, avec des chevaux sans selle, avec des acteurs emplumés, avec des Indiens en train de charger qui se font descendre en série comme des pigeons par des Blancs ; *good gracious*, qui pourrait bien vouloir voir ça ; personne, si ce n'est une poignée d'avocats amérindiens. James Cameron *voulait* quand même faire un film d'Indiens, l'*ultime*, le dernier, le *premier* ; un film avec *Pocahontas & John Smith* et aussi avec une vraie *mad affair* ; or pas possible justement avec les bons vieux *Redskins* et leurs *Wounded Knees* blessés.

Mais peut-être bien possible après tout, à condition que le continent *nouvellement découvert* se trouve sur une *autre planète* ; à des années-lumière au fin fond de galaxies inexplorées ; ce n'est possible que dans un film de science-fiction ; et il ne faut pas que les *Indians* soient de simples *Indiens*, des *humains* en costumes ; non, mais des *êtres* vraiment *étrangers*, d'une beauté extraterrestre. Aujourd'hui, de tels êtres – personne ne le sait mieux que les modeleurs d'images humaines de Hollywood – ne peuvent être que des êtres créés électroniquement. Des *êtres étrangers* tout droit sortis d'ordinateurs.

Mais pas le genre d'*aliens* qui, à force de fouir dans nos entrailles d'*Alien I* à *IV* (avec une contribution de Cameron pour l'opus II) ont fini par nous en *immuniser* ; non, il doit s'agir d'une autre espèce, de créatures *anthropomorphes* inconnues ; des *humains-chats* générés par ordinateur souples comme des dieux, à la peau bleue, un peu zébrée, aux oreilles pointues dressées et aux magnifiques yeux vert jaune ; armés d'arcs et de flèches non moins magnifiques. Et la plus belle d'entre tou.te.s, *Neytiri* – Cameron nous laisse longuement la regarder seule arpenter nuitamment ses terres enchanteresses – ne s'appelle pas Pocahontas, elle *est* Pocahontas.

Elle apparaît à l'image, elle entre en scène pour tuer l'un des envahisseurs, J.S., Jake Sully ; mais une chose étrangement flottante choit lentement – dans une 3D enchanteresse – sur l'arc qu'elle tend, sorte de filandre magnifiée ; la marque de la *Grande Déesse* de la tribu des Peaux-Bleues sur cette planète sauvage (comme nous l'apprenons), la faisant renoncer à l'acte meurtrier ; et déjà, la seconde d'après, elle devient la *sauveteuse* de J.S. : des créatures monstrueuses, insoupçonnées, sorties des sous-bois nocturnes de la planète merveilleuse, attaquent le Blanc sans défense et l'auraient inévitablement tué si *elle* n'avait pas été là et tenu sa main protectrice sur lui. Les monstres sauvages de la forêt lui obéissent au doigt et à l'œil, lui mangent dans la main, ils se retirent dans l'obscurité nuiteuse et J.S., Jake Sully, regarde avec étonnement et reconnaissance dans les yeux de cet créature filiforme, qui a tout l'air d'être féminine (une sorte de bikini en seconde peau cache ses seins sous-dimensionnés) ; des yeux enchanteurs, non, *ensorceleurs*, vert jaune, fendus en amande comme ceux de la Médée asiatique, se posent sur lui non sans malice.

Pourquoi fait-elle ça ? Pourquoi l'aide-t-elle ? D'abord pour se payer sa poire. « Mais stupide, ignorant comme un enfant », lui réplique-t-elle. Mais là n'est pas *la raison* de son acte. C'est sa *déesse* qui le lui a signifié. Et elle s'y tient. Ces *Neo-sci-fi-Indians* sont, comme nous n'allons pas tarder à l'apprendre, très religieux ; ce sont des créatures de la nature au sens d'éco-êtres ; leur déesse vit dans un *arbre sacré*, ou plutôt elle *est* cet arbre sacré ; ces Na'vis – c'est comme ça qu'ils s'appellent (homophone de Navy et diminutif inversé de *Natives*) – ne font rien qui puisse aller à *l'encontre* des enseignements de cette Grande Déesse/de la nature. Nous sommes au beau milieu d'un éco-paradis (généré par ordinateur).

Pourquoi peut-elle, *la Poca-chat bleue*, lui parler, à J.S., le *US boy* blanc, l'ex-marine, le *type de la Navy* ? Parce qu'elle – ces colonisateurs américains sont sur la planète des Na'vis depuis un petit moment – n'en est pas à son premier contact avec eux ; tous négatifs ; elle parle leur langue par bribes. Deuxièmement, parce que celui à qui elle sauve la vie nuitamment dans la jungle ne lui apparaît pas comme le *Jake Sully* qu'il est en réalité : à savoir un soldat américain paralysé des jambes, un homme en fauteuil roulant, qui doit effectuer une mission spéciale pour les forces de sécurité de la base américaine sur cette planète. C'est justement pour ça qu'il a reçu le corps d'un des indigènes ; les Américains blancs hautement technicisés peuvent fabriquer artificiellement ce genre de choses dans leur base sur la planète alien. Ce n'est que dans ce corps artificiel « indien » que Jake Sully est

également maître de ses jambes, qu'il est un humain-chat bleu comme sa sauveteuse indienne [2]. On appelle ce genre de natifs fabriqués par les envahisseurs américains des *avatars* ; ils donnent leur titre au film. L'Indienne sait tout ça. Ce n'est pas le premier Américain sous cette forme qui atterrit dans leur jungle (où poussent, outre des animaux hyper-exotiques jamais vus, de merveilleuses plantes inconnues) ; les Na'vis indigènes reconnaissent ces *fake* corps ; et elle, Poca, l'aurait tué sur-le-champ s'il n'y avait pas eu l'intervention de la *Grande Déesse Eywa* ; c'est cette délicate particule blanche en suspension dans l'air de la nuit qui arrête sa main bandant l'arc. *Pocahontas doit aimer J.S.* ; Cameron remplit cette mission mytho-historique au millimètre près.

Qu'est-ce qu'il vient faire là ? Que viennent faire là les Américains, blancs et noirs, reconnaissables dans le film sans doute possible en US-Américains modernes exerçant une occupation militaire ; hautement technicisés, armes dernier cri, le nec plus ultra des systèmes informatiques. « *We can* » (et même tout) – tel est leur habitus. C'est aussi l'habitus du film. La moindre scène est technologiquement fagotée et va jusqu'aux limites des frontières du faisable. *Nous savons faire*. Tout ce que nous voulons. Chaque image comme nous la *voulons*. Et la moindre planète alien telle que nous la *voulons*. D'un claquement de doigt, notre puissance de feu peut rayer de la surface de « Pandora » en l'espace de quelques heures ces Peaux-Bleues de Na'vi, pas plus nombreux que les tribus powhatans de Wahunsenaca en 1607.

Ainsi en irait-il si les *militaires* avaient seuls la voix au chapitre dans cet avant-poste américain situé en territoire étranger aux confins de l'immensité sidérale. S'il n'y avait pas de département scientifique. Il *mène des recherches* sur les populations extraterrestres. Et a déjà bien avancé (vers la fin du film, quelqu'un tient un livre devant la caméra sur lequel on peut lire THE NA'VI en gros). Les scientifiques, mélange de généticiens, de biologistes moléculaires, d'électroniciens et d'ethnologues, veulent préserver la population étrangère.

À la tête de l'équipe de recherche, une professeure : la femme-galion de James Cameron, Sigourney Weaver ; *poids lourd* de tous les films *Alien*. Par quoi il est clairement entendu qu'elle a son mot à dire dans la hiérarchie de l'occupation américaine sur la lointaine planète Pandora.

Sans son contrepoids, le chef de la sécurité militaire aurait déjà anéanti les *Natives*. *La raison* pour laquelle les militaires et le haut commandement politique de la base spatiale coloniale veulent combattre les Na'vis n'est pas un secret : ils sont assis sur la ressource la plus rare et la plus précieuse de toutes les galaxies connues, appelée *Unobtanium* (= l'inaccessible ; nom courant pour ce genre de ressources dans la littérature SF). C'est précisément sous leur village, près de l'arbre sacré de leur Grande Déesse que se trouvent les plus grands gisements. Il faut *donc* qu'ils *dégagent*. Et la question est de savoir comment. *À coups de bombes*, préconisent les militaires. *Non*, nous pouvons les convaincre de *s'en aller*, rétorquent les scientifiques. Et telle est la mission de J.S., Jake Sully, métamorphosé en Na'vi. Il doit aller à leur rencontre, gagner la confiance des *Natives* et les convaincre de quitter d'eux-mêmes leur village central ; faute de quoi ils risquent tous de mourir. Une guerre américaine d'un genre moderne pour les matières premières donc, sous-

[2] Page 618 : Les spécialistes en science-fiction ont remarqué que la construction de Cameron avec Jake Sully en handicapé semble s'inspirer d'une histoire de 1957 de Poul Anderson, *Call Me Joe*. Un scientifique en fauteuil roulant y contrôle à distance un corps artificiel qui doit explorer la surface de Jupiter. Ce n'est certainement pas le seul recoupe-ment du film de Cameron avec des histoires de science-fiction du même acabit ; ce genre de motifs sont *free-floating* et disponibles à la demande. Mais cela n'a rien à voir avec la facture d'Avatar. Le twist de l'histoire est aussi différent. Le gars *handicapé* dans *Avatar* est un soldat estropié de l'armée d'occupation américaine sur la planète étrangère "Pandora", qui ne peut plus remplir sa mission auprès des Na'vis locaux. Mais sous son masque informatique d'autochtone, d'avatar, il le peut. Il s'agit d'un seul et même personnage, dans des circonstances techniques différentes ; qui passe ensuite dans le camp des *Indians*. C'est le renversement décisif au niveau de l'histoire : Jake Sully/John Smith devient un Indien ; et Pocahontas/Neytiri reste en vie en qualité de *Loving Indian Girl* et d'archère aguerrie.

tendue par des intérêts opposés dans le camp des Américains. Voilà pour la constellation de base.

Mais ça grouille d'inversions de la constellation historique Pocahontas/Smith telle que nous la connaissons ; allusions, citations et inversions de motifs littéraires-filmiques. La plus marquée d'entre toutes : au lieu du « changement de camp » de l'Indienne plus baptême, il y a chez Cameron le changement de camp de Jake Sully/John Smith (plus « baptême » = initiation aux coutumes des Na'vis). Ce n'est pas l'Indienne, mais J.S., le Blanc, qui est le transfuge dans le conte anticolonial de Cameron. Une fois passés les rites initiatiques, il devient un Indien patenté. Contre l'ouverte méchanceté de ses compatriotes il prend la tête des indigènes pour combattre les envahisseurs américains. Dans *Avatar*, ce sont les Américains les aliens ; usurpateurs qui occupent des pays pacifiques et détruisent leurs cultures par convoitise de leurs ressources. À la fin du film, alors que les Américains, vaincus, *battent en retraite*, on les qualifie directement d'*aliens* ; *politically correct* en sens inverse. Cameron ne rejoue donc pas encore (et autrement) le thème des *aliens* juste avec le personnage de Sigourney Weaver ; Sigourney Weaver, porteuse de l'*alien-monstre* dans les premiers films, devient une personne saine, raisonnable et normale, qui s'écarte positivement des méchants congénères et pactise avec les autochtones, les *Indians* non-méchants, à l'instar de J.S. (Jake Sully/John Smith).

Par ailleurs les Na'vis sont les véritables *religieux* du film ; tandis que les G. I. n'ont que railleries et moqueries pour la *magie de la Grande Déesse*. « Kocoum » aussi est de la partie, le fils du chef de la « tribu », promis à la fille du roi comme époux ; mais assistant d'abord impuissant à la manière dont sa promise tombe amoureuse de l'étranger sous forme indienne, de J.S., Jake Sully, le rival peau-bleue, et se lie formellement à lui au cours d'une nuit magique enchanteresse, autrement dit avec l'approbation de la Grande Déesse Eywa. Mais Sully se réconciliera avec Kocoum ; ils lutteront côte à côte contre les *Americans* technologiques (« Kocoum & Jake Sully/Kevin Costner, – qui dansent avec les loups contre les usurpateurs blancs »).

Cameron et son équipe auront pris plaisir au jeu des inversions et des citations, le pain quotidien des réalisateurs, acteurs, scénaristes et costumiers. La tournure que prend l'histoire à la fin du film montre à quel point Cameron suit avec *Avatar* la ligne dramatique d'un western indien : mettant en scène une pure épreuve de force entre le bien et le mal, entre J.S. l'Indien, nu, et le commandant en chef américain, à l'abri d'un blindage dans un robot de combat. Comme on pouvait s'y attendre, comme on pouvait le prévoir et comme d'habitude, la chance pugilistique penche du côté du mal ; J.S. le Peau-Bleue est vaincu ou pas loin de l'être, quand revoilà Pocahontas volant à la rescousse qui décoche deux flèches emplumées dans le poitrail momentanément à découvert du Yankee de général ; et l'une d'elles en plein dans son vilain cœur de conquistador. Dans ses passages purement féeriques où J.S. apprend « la culture » des Na'vis de sa maîtresse « Pocahontas », en parallèle de quoi les deux *corps* tombent amoureux aussi nécessairement qu'irrésistiblement, le film montre des choses jusqu'alors jamais vues ; des moments d'une beauté *renversante* dans une 3D fantastique. Parmi les animaux, il y a des dinoiseaux qui volent dans un monde primitif,

hyperélégants et peints comme par Niki de Saint Phalle, sur lesquels les *Indians* de cette étrange planète voguent/volent dans les airs en virevoltant : pur plaisir de s'abandonner à la contemplation de leurs vols ; moments où l'on oublie presque la puissance technologique sur laquelle s'assoit le film *Avatar* pour nous mettre sous les yeux ces moments d'une nature/planète première pré-civilisationnelle à l'état d'une corporéité divine-animale vierge et apparemment inviolable. Toutes les invraisemblances de belles séquences de mouvements, dont on pensait (dont en tout cas je pensais) que les films d'animation, au mieux, extrêmement bien dessinés, parviendraient à créer l'*apesanteur* nécessaire pour inviter l'œil voyant et la psyché flottante à faire abstraction de toute vraisemblance physique, sont ici technologiquement produites et réussies.

La technologie informatique d'*Avatar* dépasse aisément – et « aisément » est décisif – toute possibilité de jeu d'acteur et même les possibilités presque illimitées de l'animation graphique de la construction des personnages et des mouvements. On en viendrait presque à dire que même les images de rêve n'arrivent pas à suivre. C'est là que se trouvent les plus belles créatures vivantes. Transporté, Georg Seeßlen : « Quand on a vu *Avatar*, on a vu tout ce que le cinéma populaire est actuellement en capacité et en volonté de faire. »

Avatar nous présente cependant ses spectacles technologiques-électroniques, le sommet des images *calculées* à ce jour au cinéma, l'art informatique le plus technologiquement brillant – et c'est là que commencent les objections – sous l'apparence de divers actes ésotériques. Des actes ésotériques qui visent très ouvertement à faire sortir de leurs grottes tous les croyants de la terre « qui croient » (encore) en quelque chose quelque part pour les attirer dans les salles de cinéma ; (objectif fixé : audience record, qui n'a pas tardé). L'humanité-monde est attirée dans le cadre d'un récit où la *technique* est le *mal*, alors que l'animal-humain naïf-primitif-religieux est le *bien* ; le bien qui triomphe de tout le matériel de guerre hautement technologique – à coups *d'arcs et de flèches*.

Est-ce possible – me demandé-je au bout d'un moment – est-ce possible de vendre aux gens d'aujourd'hui, aux cinéphiles racornis des quatre coins de la planète, un tel miracle d'arc et de flèches en ce début d'année 2010 ? À croire que oui. Nous voyons avec étonnement les Peaux-Bleues s'élancer du haut de leurs *falaises suspendues* sur leurs ptérosaures (la neuvième merveille du monde d'influence magrittienne) et précipiter dans le vide une tripotée d'hélicoptères de combat américains finissant leur course telles d'énormes boules de feu. Nous voyons une phalange de rhinocéros géants dotés d'une sorte de poutre transversale, un bélier large de plusieurs mètres sur le museau, clairement pompé des requins-marteaux, foncer avec panache dans les robots de combat américains. Les nouveaux chevaliers américains, apparemment invulnérables, vêtus de fer et équipés d'armes à feu, sont balayés par la force primitive de sur-animaux préhistoriques, joliment organisés en bataillons de combat sous l'effet des forces de la Grande Déesse Eywa ; la onzième, la douzième et la treizième merveille du monde ne se font pas attendre. Autant de monstruosité (primitives), incrustées dans la dramaturgie de films d'Indiens. En voilà un qui galope devant nos fusils ; le monde primitif triomphe, les natifs triomphent, la religion primitive

triomphe ; les Indiens chevauchant des oiseaux triomphent... Mort aux colonialistes ! (« Les Américains hors du Vietnam ! »... de l'Iran !... de l'Afghanistan !) ; et par-dessus tout, une autre charge gigantesque d'ésotérisme, d'images & de sons : un échange magique de corps, une *résurrection* magique, la résurrection du noble sauvage de Jake Sully/ John Smith – – –

– – – sauf que pas une seule des images magiques de cette orgie-anti-technologie ne serait réalisable sans la technologie informatique la plus sophistiquée du monde ; sans le dernier cri en matière de traitement (de retouche) d'image électronique, sorti des studios de James Cameron, le *techno-freak*, à L.A. Si ça c'est pas *pervers* – je veux dire vraiment *tordu* – alors je ne sais pas ce que ce mot veut dire. Ce qui ne serait pas grave. Les « perversions » sont le moteur de nombreux arts ; ils ont toujours de la place pour toutes sortes de *tours* et de *vertiges*. Les arts qui ne tournent pas ou ne tordent pas la sensation du corps manquent du plus important, manquent de la force de la transgression. Ici, on vit (« moi », je vis ; comment et avec quelle partie du corps ?) quelque chose comme un renversement du processus de transgression en son contraire. Le corps répond par des sentiments de dégoût. Jamais un film ne m'a autant tirillé les entrailles, ne m'a « retourné l'estomac ». Le corps se rebelle contre cette tentative de *tout gober* ; bien qu'enthousiasmé par certaines scènes, leur *technologie miraculeuse*, je me débats, incroyablement soulevé dans la perception que ça *ne peut pas être vrai* : célébrer le monde primitif naïf des Indiens galactiques et leur idéologie « anticolonialiste » en utilisant exclusivement la technologie la plus technologiquement avancée, donc aussi potentiellement la plus belliqueuse, la plus impérialiste qui existe sur terre – et à laquelle le film s'adonne dans son mode de fabrication. Au niveau de l'*histoire*, c'est le monde primitif qui l'emporte ; « John Smith » change de front et l'emporte à la tête des guerriers écolo-ésotériques chevauchant des dinoiseaux bariolés contre les envahisseurs modernes surarmés. Là où la même technologie, avec laquelle le film génère ses images-en-survol, mène dans les réalités hors du cinéma, à l'intérieur de tous les engins de guerre américains, chaque seconde dans le monde ses guerres pour les matières premières ou menace des parties de la Terre de telles guerres.

On peut et on doit *naturellement* argumenter – et le film joue aussi là-dessus – que l'affrontement n'a pas lieu qu'entre des « Indiens » et la « haute technologie militaire », mais aussi entre deux technologies différentes : l'industrie lourde (= ancienne ; guerrière ; colonialiste) contre technologie informatique (nouvelle ; pacifique ; écologique). En clair : *Apple* serait un Indien écologique venu de l'espace. De même que l'iPod dans les mains des jeunes d'aujourd'hui est *naturellement* un *pirate*, un médiatechnologique non guerrier. Il y aurait de quoi s'amuser au cinéma avec une telle *fusion esthétique* entre écologie, peuple primitif, espace et technologie électronique : si seulement elle flottait sur les ailes d'une ironie artistico-ludique. Mais dans *Avatar* de Cameron, elle se présente comme une charge complète de sérieux à l'état pur. À en couper le souffle. Et faire exploser la pensée. Une fois qu'on l'a retrouvée, plus tard, on s'entend répondre, contraint aussi à un « discours sérieux » (pour remettre l'estomac dans une position supportable) : en dehors du cinéma, *chers amis*, domine une *toute autre fusion* ; à savoir la *coopération* de ces éléments que le film met en *concurrence*.

Dans les drones américains, bombes volantes sans pilote qui trouvent leurs cibles humaines en Afghanistan et ailleurs (« *War On Terror* »), l'industrie aéronautique électronique la plus moderne et l'ancienne industrie métallurgique sont parfaitement réunies. Aucune de ces machines à tuer ne vole sans la technologie à laquelle les images de contes de fées d'*Avatar* doivent leur existence, l'électronique dans une enveloppe métallique. Arrivées au « but », elles explosent, mortelles et rien moins que ludiques. Dans *Avatar*, cette technologie vole pour permettre le mariage de la fille du roi écologique de la "planète lointaine" avec le soldat américain (= colonisateur) Jake Sully/John Smith, converti en homme de la nature. Leur union magique sous la pluie de fleurs de la Grande Mère Eywa (après la victoire de l'arc et des flèches sur la technologie des drones américains) scelle la *nouvelle pureté* d'un monde sauvé (la Terre + les galaxies restantes) ; avec en prime le flot continu des chants religieux, électro-grégoriens, se déversant des haut-parleurs de la salle de cinéma.

It's so hard to go on ! Submergé par la charge de perversions absurdes en 3D, le corps finit dans les cordes (du fauteuil de cinéma) et jette l'éponge... "Le plus grand succès cinématographique de tous les temps"... des pharaons à Obama... on dirait que le nouveau spectateur, l'*homme nouveau* de Cameron, est comme un enfant qui, le cœur et le cerveau et les quatre fers ligotés à son jeu vidéo, s'exclame : « Mort à tous les ordinateurs... Vive la nature... J'aime l'*Indienne*... l'intergalactique aux yeux en amande... et son Dieu le Grand Arbre »... sur quoi il masturbe le joystick... et consulte les offres spéciales pour updater sa Playstation... déjà proche de la rédemption... tous les dieux deviennent frères... tou.te.s les Dieux/Déesses... tous les banquiers aussi... et tous les guerriers... & toutes les filles deviennent sœurs... ah, Grande Mère Ey-war, descendant doucement du ciel tel un été indien-galactique... conçois par ordinateur... bientôt en 4D.

* * *

La preuve que Cameron n'a pas fait preuve d'ironie ou mis en scène d'une quelconque autre manière ambiguë, sur l'une des voies habituelles de la comédie, on la trouve dans ses interviews : « J'aimerais faire voyager les spectateurs dans au "pays des enfants", c'est-à-dire leur redonner leur émerveillement enfantin. Cette planète inventée, "Pandora", peut nous redonner à tous un nouveau respect pour la nature sur Terre. Car ce n'est pas la technique, ni la 3D, ni les effets spéciaux qui sont importants ici, mais l'histoire. Cela inclut par exemple aussi le message écologique du film. C'était important pour moi. » Un tel "message" écolo dans la bouche d'un homme qui aime se qualifier de « techno-freak » (et le démontre brillamment avec *Avatar*), vous retourne une fois de plus l'estomac. Personne ne peut être aussi "naïf", et surtout pas dans *cette branche* ; pour un film qui se vante d'avoir englouti les plus hauts coûts de production de tous les temps (et un budget publicitaire presque aussi important). Cameron : « Je suis un peu nerveux en ce qui concerne la campagne marketing du film : nous n'atteignons pas le segment féminin du public comme nous le devrions. Nous qui connaissons le film, nous savons que c'est un film émotionnel, un film qui marche bien auprès des femmes qui se trouvent dans la salle – des choses comme ça me donnent du souci. »

... *le souci* est certainement (plus que) sincère.

Ce que fait donc *factuellement* Cameron, c'est mettre toute l'électronique de guerre moderne d'*Avatar* dans les habits de Greenpeace. « Message » : le méchant Américain d'aujourd'hui, accapareur de matières premières, disparaîtra de la surface de la Terre quand les opprimés et les sous-développés de tous les pays auront évolué vers l'Indien primitif, dans l'âme duquel bip-bipent toutefois les ordinateurs dernier cri ; une forme queer-sophistiquée de "transhumanisme". Des ordinateurs qui croient *naturellement* en Dieu, qui ne causent pas de dégâts à l'environnement ni d'autres dommages d'ailleurs : des ordinateurs fondamentalistes-pacifistes. Le potentiel meurtrier des technologies les plus modernes se présente à nous sous la forme de fervents humanoïdes de la nature peau-bleues venus de l'espace réclamant la paix pour leur planète. Cameron aspire effectivement – par le truchement du corps de la fille du roi Pandora aux yeux de chat – à une sorte de surveillance électro-écologique planétaire (comme le supervilain aspire à la domination planétaire dans les comics de super-héros).

Dans la terminologie d'une ancienne psychologie – la psychanalyse d'Anna Freud –, on appelle *identification à l'agresseur* ce à quoi *Avatar* incite le public. Le potentiel d'agression de l'ensemble des nouvelles technologies est caché dans l'homme naturel nouveau, rendu méconnaissable sous les traits de l'Indien galactique et descendu en nous sous la forme de ces méduses flottantes qui, dans le procédé 3D de Cameron, naviguent dans l'espace du spectateur et flottent en nous comme des virus venus d'un monde magique de l'au-delà ; rien de moins qu'un lavage de cerveau. Leur fonctionnement suggère que l'humanité qui va au cinéma, partout sur la planète, est prête à se faire remplacer par des êtres technologiques à la condition que ceux-ci – que l'« homme nouveau » tant désiré – n'apparaissent plus dans l'utopie (historiquement négativisée) du robot, de l'être mécanique métallique, mais comme une *nouvelle nature venue de l'espace* : dans *Avatar*, en « Indien » animal-humain, en humain galactique primitif (généré par ordinateur). Le film doit entièrement sa forme au délire technologique qu'*Avatar* combat au niveau de l'histoire. C'est peut-être là le secret de son succès mondial. Nous, l'humanité technomondiale moderne, sommes prêts à accepter la mort et le diable (en 3D) pour peu qu'ils viennent à nous sous la forme d'anges électroniques de paix de l'âge de pierre.

Pour générer de telles images cinématographiques, les nouvelles technologies doivent *naturellement* changer de lieu de résidence principale ; elles doivent quitter les corps des missiles et des chars, les engins de guerre lanceurs de bombes et les fusils automatiques dans lesquels elles sont (pour la plupart) chez elles ; et *upgrader* les ordinateurs des studios pour nous enchanter à la féerie d'images cinématographiques *jamais vues*. L'« homme nouveau » que vise Cameron n'aura plus alors besoin, à en croire le message pan-œcuménique du film, de la guerre.

Mais avant : « C'est la lutte finale ! » ; cet appel se répète nonobstant (au cinéma) automatiquement. Dans *Avatar*, c'est la lutte finale avec tous les moyens, y compris ceux du vieux film d'Indiens : une demi-heure de fracas du combat enragé avec des Néo-Indiens sur des chevaux primitifs qui démolissent du robot d'acier, sur fond assourdissant de



bombardement symphonique mêlant attaque de western, fanfare de guerre hollywoodienne et bouillie ésotérique d'orgue qui martyrise encore les conduits auditifs des jours après. L'attaque technologique, déguisée en déesse de la paix, se présente en grande puissance synesthésique. L'âme entièrement calculée du spectateur de cinéma, « notre âme » *convertie*, doit avaler ces images et cette bande-son comme le *Nouveau Réel libérateur*. C'est précisément pour de telles opérations que les dieux informatiques hollywoodiens utilisent la *Nouvelle Religiosité*, en vogue de par le monde, comme le démontre *Avatar* de manière impressionnante. *The Return of the Vanishing American* (*Le Retour du Peau-Rouge* en bon français), que Leslie Fiedler a décrit sous les traits de l'avènement historique "du hippie", se voit ainsi technologiquement achevé. Le hippie psychotropisé et son ésotérisme bouddhiste se sont évanouis, sur toute la planète, dans l'« ordinateur » indien – qui hurle, à en donner le vertige, avec des extraterrestres primitifs, faisant preuve de la plus grande *foi* avec ça. (Peu importe foi "en quoi". Disons à la foi diabolique.)

C'est ainsi que l'"ordinateur indien" triomphe dans ses cavernes magiques spéciales, qu'on appelait autrefois cinémas, qui n'en sont néanmoins plus. Du moins, ce qui y est montré n'est plus un *film*. *Avatar* est fait de et en bits de silicium. Ses caméras sont des ordinateurs. La profondeur de champ n'est pas un produit de la lentille, ni une affaire d'œil. Elle est calculée et sous-pesée pour nous conduire dans un espace qui n'est pas un espace. La 3D *avale* paradoxalement l'espace cinématographique : avec *Avatar*, le cinéma se transforme en un théâtre de marionnettes animé par ordinateur. La 3D restaure la scène à l'italienne, ou *Guckkastenbühne* en allemand, littéralement « scène de la boîte à zieuter » ; nous regardons dans un diorama de musée *high-tech*. Un « aquarium en eaux profondes », dit ma femme pendant le film à propos de la faune grouillante en 3D (sans savoir que Cameron travaille depuis longtemps sous l'eau). À ce propos, Cameron a fait remarquer

que dans les profondeurs de l'océan, il est très facile de se sentir sur une autre planète [3].

Outre les *eaux profondes*, l'espace dans *Avatar* est un espace informatique sur moniteurs. Dans le cinéma 3D de Cameron, l'écran, qu'on nomme encore *Leinwand* en allemand (« toile »), n'est rien d'autre qu'un moniteur. Le vaisseau spatial-cinéma tout entier se trouve transformé en un ordinateur géant à l'intérieur duquel nous sommes bombardés de charges électroniques qui nous changent en composantes de ses entrailles ; nous électronisent physiquement. Soit exactement ce pour quoi ce terme a été inventé dans le jargon d'Internet : *Avatar* signifie double électronique, c'est le *masque* d'une figure humaine qui, dans l'avatar, doit enfin cesser d'être une figure en tant que telle. Alors seulement la paix régnera. C'est précisément cette créature qui ouvre les yeux dans la dernière image de la Genèse intergalactique de Cameron. Et nous regarde, yeux bleus, yeux de chat, en silence. Se réveillant à l'ère de la post-humanité. Le *dernier homme*, le monstre, *l'alien*, a fait long feu.

* * *

Qui aurait cru – je n'aurais pas cru – que *Pocahontas & John Smith* nous apparaîtraient encore une fois dans le plus-cinéma électronique en tant que couple *indien* de Peaux-Bleues – car Jake Sully *renaît* en Indien dans la dernière scène du film – ; un couple qui, en l'an 2010, avec la pétulance de la jeunesse, boute belliqueusement les colonialistes américains high-tech et leur technologie supérieure en matière d'aviation & d'armement hors de la *Virginie* natale de Pocahontas – appelée ici Pandora – ; et ce, en réinstallant acoustiquement toutes les *natives religions* que la planète Terre ait jamais entendues chanter.

Cameron and his computers had some very mad affairs

HE GIVES US FEVER ... ?? ... Fever when she kisses ? ... fever when she holds us tight... (et plus *tight* que jamais en 3D). Un frisson fiévreux dans un tour de force informatique qui nous raconte que la technologie guerrière américaine peut être vaincue par les peuples primitifs de l'espace, archers nonpareils de l'âge de pierre ; que cette technologie guerrière serait potentiellement écologique si seulement elle était utilisée correctement ; et que l'électronique la plus moderne conduit pour ainsi dire véritablement à une nouvelle/ancienne religiosité [4].

Ainsi va donc *The True Story of Pocahontas* en 2009 ; la contribution un peu tardive du Hollywood électronique pour les 400 ans de la fondation de Jamestown, Virginie. Avec quelque retard, car il aura fallu du temps pour que les merveilles du cinéma numérique se hissent à ce niveau stratosphérique. Il serait intéressant de voir comment Little Bear & Silver Star [5] digèrent ce nouveau raid. Cameron et son équipe ont dû créer quelques *innovations* pour leur *True Story*, rien de moins qu'un *Nouveau Monde (technologique)* avec un tout nouveau John Smith et une toute nouvelle Pocahontas galactique. (Et pas juste une [dés]habillée à la playboy comme dans le film *Pocahontas* de Terrence Malick en 2005 [6]).

[3] Les aquariums en eaux profondes – tout le monde les apprécie, partout dans le monde. Et a accès à cette « autre planète », tous les jours – à portée de doigts sur son PC.

[4] Ce qui, soit dit en passant, réjouit particulièrement les industries musicales ; car sous couvert de *spiritualité*, toutes les immondices musicales bouillonnantes peuvent être diffusées parmi les humains ; dans ce domaine toutefois, ça fait longtemps que *l'âge de pierre* a triomphé.

[5] Little Bear & Silver Star, auteurs amérindiens d'un livre basé sur la transmission orale de l'histoire de la colonisation en Virginie mettant à mal la version officielle de Pocahontas, voir Dr. Linwood "Little Bear" et Angela L. Daniel "Silver Star", *The True Story of Pocahontas. The Other Side of History*, Fulcrum Pub., Golden, Colo., 2007 et Klaus Theweleit, POCAHONTAS, tome II, « Pocahontas Revisited, The True Story » (N.d.T.).

Mais Malick comme Cameron, sur ce point les deux se rejoignent, s'en tirent complètement sans le personnage de John Rolfe ni le fils rouge blanc de Pocahontas, Thomas Rolfe ; suivant en cela complètement la trace du *mythe fondateur virginien* traditionnel. La *Love Story* Pocahontas/Smith triomphe chez les deux... pas tragique dans *Avatar*, comme dans *Titanic* de Cameron... là, bien sûr, inéluctablement. Ici, en revanche, la *New America de l'espace* en volcan ésotérique... le numérique faisant feu de tout bois... pour faire oublier le numérique. Une fille de roi en femme-chat électronico-primitive, hyper-religieuse, qui revendique son territoire originel contre la menace d'une technologie invasive – une victoire dans la célébration de laquelle disparaît, au passage, tout l'holocauste américain contre les "Indiens".

S'ensuit un constat (quelque peu surprenant) : de la mainmise colonialiste des Argonautes grecs sur le Caucase à la micro-électronisation du monde et de notre monde perceptif, l'accaparement des terres sur lesquelles on louche se fait par le biais du corps des filles de roi ; de Jason à James Cameron. Au niveau de l'art ou de la propagande, sans « Médée », sans « Pocahontas », pas de *New Worlds* ; pas même dans les ramifications les plus raffinées des *Silicon Valleys* modernes [7]. Même le cinéma intergalactique des temps modernes, électronisé sur des ailes de dinosaures, continue de tirer les énergies pour ses trajectoires en *high orbit* du recyclage artistique du branchement clandestin sur ces corps de femmes. Une adaptation dont le corps de la fille du roi en 2010 – c'est le saut quantique électronique – sort toutefois *en vie* comme personnage de fiction. Elle n'a pas besoin d'être empoisonnée ou éliminée d'une manière ou d'une autre... juste commutée... redéfinie... les nouvelles technologies informatiques réécrivent aussi le corps des filles du roi.

De sorte que même le conte de fées techno le plus branché de 2010 est chanté sur l'air de la « Fille du roi, vous la plus extra, ouvrez-moi »... Neytiri... sur les ailes de l'enchanteresse Médée... dans les chaussures de Malinche, la *trans-poseuse*... dans le canoë de la pionnière Sacajawea. Didon... Iracema [8]... Pocahontas : *rediviva*... & les films Cléopâtre de toutes les latitudes et longitudes... ne voulant pas prendre fin : ouvrez-moi !

Mais Cameron ne louche plus sur les portes verrouillées... les portes de chambre verrouillées... même pas les conduits vaginaux interdits... les portes génératrices de héros. Ce qui est visé, ce sont les paupières... les conduits auditifs... les boucles des sacs à main (derrière lesquelles se trouvent les bourses pour les billets d'entrée). Sont visés les relais d'allumage des connexions neurobiologiques... l'accaparement de terres cérébrales... les connexions synaptiques, flambant neuves. Bien possible que le « colonisateur » ne sache même pas quelle terre il veut *prendre*... quelle *nouvelle terre* il cherche donc. Mais il a son *vaisseau*... ses appareils électroniques... ses ordinateurs veulent *voler*... en film 3D... en drones... en *Mother's Little Helper* dans chaque foyer... vers Jupiter et au-delà. La « fille du roi » poursuit sa route... à moins qu'elle ne soit un jour victime du quota féminin... la *all-over-princess* cosmologique.

Cameron : « Le plus important, avec *Avatar*, était de montrer au public quelque chose qu'il n'avait encore jamais vu. » Il y est arrivé, comme

[7] Et Obama n'est-il pas lui aussi une adorable marionnette noire sur *batteries* ?

[6] Dans le spectacle sentimental inepte *The New World* de Terrence Malick, 2005, où un John Smith en rut, debout dans les roseaux avec Pocahontas, pose ses mains les hanches d'icelle au son du deuxième mouvement du concerto pour piano en la majeur de Mozart, tandis que la flamboyante photographie de calendrier illumine d'or le ciel vespéral de « Virginia » (*Good Old Fucking Country*). Au début du film, l'ouverture de *L'Or du Rhin*. Irene Bedard, mannequin américain pour la Pocahontas de Disney, apparaît chez Malick dans le rôle de la mère de Pocahontas. Page 638 : La voix de la Pocahontas de Disney est celle d'Irene Bedard, actrice américaine d'origine indienne. Dans *The New World* de Terrence Malick, elle interprète la mère de Pocahontas. Irene Bedard fait l'objet d'un débat public depuis que sa nièce Alia Davis a révélé dans une lettre ouverte aux médias son destin de femme maltraitée et abusée sexuellement par son mari pendant 17 ans, qui n'est restée pendant toutes ces années avec son mari, qui contrôlait également tous ses engagements, que pour leur jeune fils. Sa nièce Alia Davis écrit : « *He had to have total control over her and their child. It was because...* »

prévu (même s'il montre *l'archi connu* dans les schémas du genre). L'effet : le public, au creux des fauteuils avec pop-corn & coca, finit dans les cordes ; mis K.-O. par la puissance des technologies déployées. Des technologies qui annoncent la victoire d'une nouvelle nature-rationalité écologique. Mais, comme il ne peut en être autrement avec les *victoires* : c'est un occupant qui triomphe. On halète, au bord de l'extinction physique-cérébrale, comme des poissons derrière un masque à oxygène.

Bien possible que Cameron, en réalisateur planifiant le succès au box-office, n'ait rien de tout ça en tête. Mais ce qu'il a sciemment voulu et continue à *vouloir*, c'est être le *faiseur* du « plus grand nombre d'entrées de tous les temps ». Dont la planification, faisant feu de tout bois, n'est pas sans rappeler – dans toutes ses stratégies de domination – l'*accaparement* colonial *des terres* ; accaparement des terres corporelles qui remplacent les anciennes conquêtes territoriales colonialistes. Avec le *déplacement* fondamental qui en résulte, à savoir que ces « occupations » ne se produisent pas comme *guerres*, mais comme *divertissement* (du moins dans les parties du monde raccordées aux réseaux électroniques). La guerre *tue* les corps ; le divertissement génère de *nouveaux* corps ; des corps qui paient. Le nouveau corps technologique compte parce qu'il paie. Partout dans le monde, les corps qui ne paient pas meurent. Les corps qui peuvent payer ne meurent (plus) dans les guerres ; ils sont colonisés électroniquement et participent au divertissement (révolutionnaire). Tous *avatars* confondus, jamais le colonialiste (le « loup ») ne s'est introduit avec plus de raffinement, d'exigence, de jeu – à un tel niveau de sophistication technique –, dans la bergerie : en électro-geek *qui fait des cadeaux* [9].

Tandis que dans les doigts sur les claviers d'ordinateur bidouillent gaîment en chœur et encore les pattes des traditionnels super vilains... Captain Jason John Jake Sully Smith... incarnation de tous les morts-vivants... tous immortels (humanoïdes)... du bord de la mer Noire aux pilotes de Jamestown et cartographes de la traversée du Mayflower... Amerigo Vespucci & Amigos... Piloto Mayor de toutes les caravelles post-Colomb... Goldfinger Cortés & les doigts de diamant des rois expansionnistes et de leurs flottes... de Charles Quint et Philippe II aux apolloniens de la NASA... des peintres de la Renaissance aux ingénieurs vidéo ailés des images de synthèse... séductions qui parviennent – processus artistique élaboré – à (toujours) dissimuler les technologies les plus modernes dans le corps de princesses natives sexy... créant des *mannequins* barbares asiatiques et africains... tout l'assortiment de l'Indienne à l'éco-gamine.

Pour l'instant, encore des histoires pour les gens qui croient à *l'Indien* dans l'être humain... à l'écologie dans le drone... aux Lumières dans la surveillance... du moment que tout n'est que *divertissement*... en 3, 4, ou 5D.

Des « lignes de front » ? Depuis longtemps disparues. Difficile de distinguer ami, ennemi, amant.e.s, aimé.e.s, agresseur ou protecteur, inventeur ou colonisateur. Tout semble défait, saisi, dans la figure des disciples de la technologie... douze jeunes pirates autour de la table... attendant le Sauveur ?

... of her son, Quinn, that she did not leave. She felt she had to endure all of the abuse for his sake. If she left her abuser, he would follow her, and, she feared, use and possibly harm their son to force her to come back to him. She felt ashamed, embarrassed, humiliated, and powerless. »

En sus, il était présent sur tous les lieux de tournage et lui a gâché de nombreux boulots. (Entre-temps, longs procès pour abus et droit de garde). Les informations proviennent du site Internet **womanist-musings.com**.

Amenant les auteur/rices de cette page à faire ce commentaire :

« Native American women experience the highest rate of violence of any group in the United States. A report released by the Department of Justice, American Indians and Crime, found that Native Americans suffer violent crime at a rate three and a half times greater than the national average. [Pure estimation, chiffres habituellement bien plus élevés]

« As women of color, Native Americans experience not only sexual violence, but also institutionalized racism. Alex Wilson, a researcher for the Native American group Indigenous Perspectives, found a high level of tension between law enforcement and Native American women, who report numerous encounters where the police treated the women as if they were not telling ...

(... qu'Andy Warhol, prévoyant, avait heureusement déjà promu au grade de *multiple* de haut rang).

Le capital ? Cochon comme à l'accoutumée ; mais veut/doit être sauvé lui-même ; pour pouvoir montrer ses bons côtés, enfin. Pas grave. Angela Merkel est-elle une Pocahontas de l'Est pacifiquement arraisonnée, qui assure la survie des banquiers de l'Ouest sur l'East River, le Tibre, la Tamise, la Seine et la Spree ? Ses chichis avec la chanson *Angie* des Stones (contre laquelle ces derniers se sont insurgés) le laisse penser... le presbytère protestant crache toujours au bassin... quand ce ne sont pas des œuvres et des princesses, ce sont des anges... Angela Merkel... Gudrun Ensslin...

Mais : où est l'ennemi ? Si je comprends bien Ian Morris (& Albert Einstein), seule une (des) coopération(s) suprasystème(s) mondiale(s) empêchera(ont) la Terre de perdre au cours des cent prochaines années tous ses littoraux au profit de cette même mer...

... mais alors à quoi bon tous les beaux colonialismes ?

En tout cas, James Bond et ses exégètes philosophiques partent en retraite... le glossiste-léniniste (e)S(c)lavo J Žižek... bredouilleurs de tous les pays, débrouillez-vous... et réembrouillez-vous... ça n'ira pas sans embrouille... mais il faut que ce soit sans ennemi... seulement sans ennemi on pourra faire baisser la concentration de CO2... sans interminable baroud camerounien (= grec ancien = ancien-léninien)... faut arrêter cette merde... tout le monde sait pourquoi... même s'ils ne le savent pas encore... (ne veulent pas le savoir).

Ou bien ?

Ou bien ?

... the truth. [...] It is impossible to eliminate the history of colonialism when examining this situation. When First Nations women serve the efforts of colonialism, they are constructed as Indian Princesses, and when they ignore or resist the colonial project, they are often referred to as lazy squaws, who exist simply to prey upon the system. That the desire has been to eradicate Indigenous people and steal their property is conveniently often obscured or outright ignored, in many discussions on how they interact with social organizations like the police force, or the legal system. If an organization is predicated in the belief that Whiteness is the superior entity and exists to reify rules or laws written by White people, how is it possible for people of color, or ...



↑ *Sacajawea montre le chemin vers l'ouest*, Charles M. Russell, *Captain Lewis Meeting the Shoshones*, h/t, 188 x 214, 1903.

... more specific, *Indigenous women to ever achieve equality*. ». Le texte de 2010 constate que les femmes natives américaines (= « l'Indienne ») sont aujourd'hui statistiquement trois fois et demie plus souvent victimes de violences sexuelles aux États-Unis que les membres de n'importe quel autre groupe ethnique ; et il prouve que le terme *Indian Princess* (= fille du chef ; = prostituée) reste le mot normal pour la femme indienne adaptée ; tandis que la femme rebelle est considérée comme une squaw paresseuse vivant des allocs. Alors que les faits de l'accaparement des terres et des tentatives d'extermination pure et simple de la population indienne sont ignorés de tous : l'accaparement des terres d'Amérique était un fait de droit biblique ; le *cop* américain moyen ne se sent pas moins divin que l'Américain ; c'est le truc par lequel l'Holocauste américain peut être jusqu'à aujourd'hui nié et est nié. Tout ça était la volonté de Dieu et nous l'avons exécutée. Il y a aussi peu de "mauvaise conscience" que chez l'Allemand moyen à propos du meurtre des Juifs sous le régime nazi. Ce n'était peut-être pas la "volonté de Dieu", mais c'étaient juste d'autres gens qui l'ont fait : les aliens qui avaient occupé l'Allemagne ont depuis disparu dans l'espace.

[8] Iracema est la « Pocahontas brésilienne », personnage principal du roman éponyme (1865) du « poète national » brésilien José de Alencar. Avec Martim, d'origine portugaise, elle fonde la nouvelle population ; le nouveau peuple métissé du Brésil (pour la version mexicaine duquel les Mexicains ont le fier mot de « *la raza* ». Pour eux, la « race » est le *métissé*). « Iracema » est (par ailleurs) une anagramme d'*America (du Sud)*. Des figures féminines similaires – si on les tourne un peu dans tous les sens – peuvent être trouvées dans l'annexion des Canaries à l'Espagne, de Madagascar à l'Empire allemand, de l'ouverture du Japon par le commodore Matthew C. Perry, l'annexion d'Hawaï comme État fédéral aux États-Unis, etc. etc. L'objectif de ce travail n'était pas de présenter une série de motifs avec les noms des « princesses » à chaque fois impliquées.

Il s'agissait de mettre en évidence les traits principaux de l'accaparement des terres via le corps de la « fille du roi » comme trait fondamental de l'histoire coloniale eurasiatique-américaine (et trait fondamental de l'écriture, de la peinture, du design et du cinéma masculins) ; comme le trait fondamental de cette (ces) histoire(s) : des premières constructions navales à la numérisation. Chanson : *Yes, I Was Born About Ten Thousand Years Ago – still going strong...*

[9] À ceci près qu'il me paraît impossible de savoir où se dirige ou doit se diriger le corps bio-électronique en pleine construction (veut et doit se diriger lui-même et le monde). Les oiseaux de mauvais augure fulminant sur l'abrutissement total par l'électronisation et les écrans sont en tout cas ce qui se fait à peu près de plus stupide dans le traitement de ces questions.

Traduction de Christophe Lucchese, avec l'aimable autorisation de L'Arche éditeur et agence théâtrale.

Édition originale : Klaus Theweleit, *Buch der Königstöchter- von Göttermännern und Menschenfrauen. Mythenbildung vorhomerisch, amerikanisch*, © 2013, 2020 MSB Matthes & Seitz Verlagsgesellschaft mbH, Berlin.

Tous droits réservés sur la version française.

NOTES



SANS REGRET

écrit par
Pierre Jendrysiak

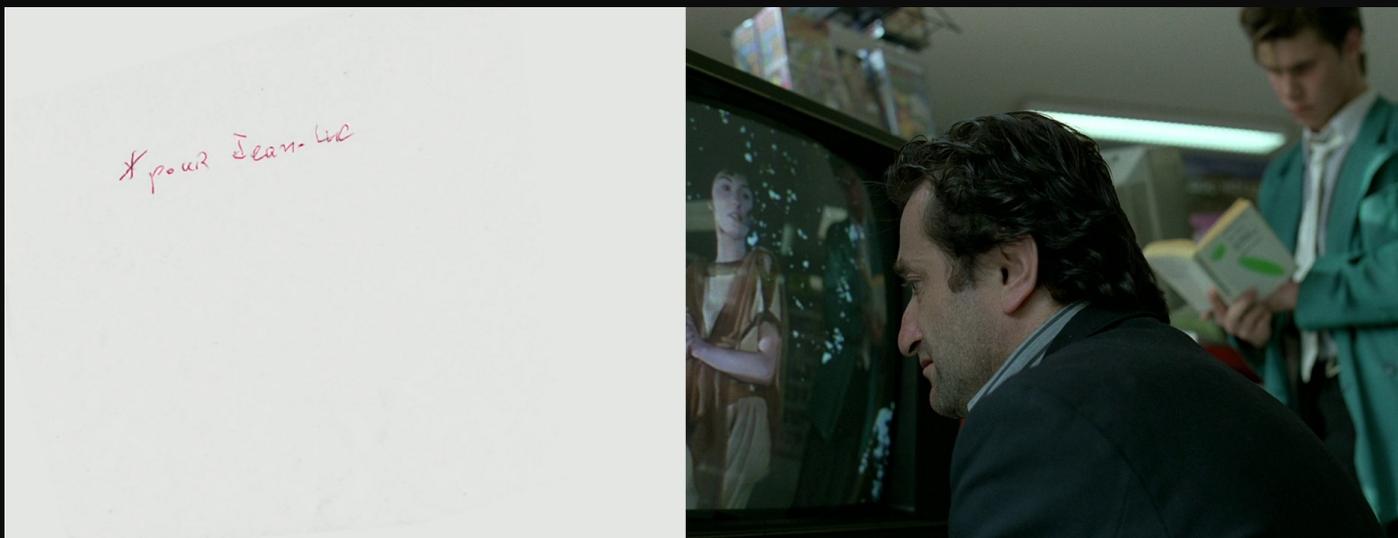
À PROPOS DE QUELQUES FILMS DE JEAN-MARIE STRAUB ET DANIÈLE HUILLET



La disparition de Jean-Marie Straub, comme l'ont fait remarquer la plupart des hommages qui lui furent consacré, a eu lieu quelques semaines après celle de Jean-Luc Godard. Une disparition conjointe qui en rappelle d'autres, notamment celle d'Antonioni et de Bergman, tous deux disparus le 30 juillet 2007, et qui emportaient avec eux une certaine idée de la « modernité cinématographique ». Straub et Godard, leurs cadets, en emportent une autre. Deux cinéastes qui étaient factuellement proches, des amis sans doute, des camarades de lutte si on veut, des voisins aussi (factuellement, puisque Straub avait rejoint Godard à Rolle il y a quelques années). Deux cinéastes réunis par Pascal Bonitzer qui avait eu l'intuition géniale, en 1976, de rapprocher leurs initiales, J.-M. S. et J.-L. G, afin d'en faire l'emblème d'un cinéma révolutionnaire (oubliant sans l'oublier, comme on le fait trop souvent, la place centrale de D.H., disparue en 2006). L'un dédiait ses films au second (le dernier film de Straub, le très austère *La France contre les robots*, est « pour Jean-Luc »), l'autre citait les films du premier avec amusement (les personnages d'*Hélas pour moi* cherchant le lézard qui passe dans un plan d'*Antigone*). Les hommages à Straub, cependant, furent moins audibles, plus rares.

↑ Jean-Marie Straub
dans *Où gît votre
sourire enfoui ?*
(Pedro Costa, 2001)

D'abord parce que Straub n'était pas, comme Godard, une figure incarnant le cinéma tout entier, une figure beaucoup plus célèbre que son œuvre – il n'avait rien d'une célébrité. Son retrait, aussi, était plus franc : ses derniers films, des court-métrages assez peu diffusés, n'avaient pas l'écho des œuvres finales de Godard, projetées au Festival de Cannes, commentées par toute la presse cinéma. C'est aussi que leur rapport à la part la plus chic du cinéma était fondamentalement différent, Godard ayant toujours accepté de s'y confronter en multipliant les apparitions télé, le travail avec les stars de cinéma et les gros chèques, là où l'intransigeance de Straub lui interdisait la plupart de ces compromis (je n'ai jamais compris comment il s'était retrouvé dans l'épisode du **Cercle de Minuit**, en 1987, où il s'engueulait avec Philippe Quéau). Si sa figure, sa voix et sa manière d'être étaient connues de quelques cercles cinéphiles (comme Godard, il s'était inventé un personnage public où le cigare tenait une place de choix), il ne fut pas un guide, un pape, un Dieu – ou alors, seulement par ses films.



L'œuvre de Straub et Huillet, plus confidentielle que celle de Godard, est paradoxalement mieux comprise. On se trompe moins sur son œuvre : Straub disait ainsi que ses films laissaient les spectateurs libres, « y compris libres de quitter la salle ». Alors, souvent, les salles étaient vides. On ne peut pas se tromper face à un plan de ces films, ils expriment avec évidence leur refus de tout spectaculaire. Si l'on y est pas sensible, alors on repousse, on déteste, mais toujours on comprend, presque malgré soi. Ce sont des films qui forcent la compréhension – et qui, aussi, forcent le respect.

S'il est difficile d'écrire un hommage à Straub, c'est aussi parce que son œuvre est *sans regrets*. Straub et Huillet sont peut-être les seuls cinéastes au monde dont on peut dire que l'œuvre (immense, étendue dans le temps et dans l'espace – une quarantaine de titres tournés sur plus de cinquante ans dans plusieurs langues, plusieurs pays) est exempte du moindre compromis, du moindre geste esthétique fait contre leur conscience morale. Alors que l'on considère souvent que le cinéma est un art de l'impureté, où les puissances de l'argent et les petits sentiments personnels font aussi la matière du film, Straub et Huillet ont prouvé qu'il était possible d'œuvrer librement, et avec succès. Dans le film magnifique de Pedro Costa revenant sur le montage de *Sicilia !, Où gît votre sourire enfoui ?*, on découvre une intransigeance admirable dans le travail de montage, où les cinéastes prouvent par l'exemple qu'un vrai plan de cinéma, où les choses existent Manfred Blank, *Wie will ich*

↑ *La France contre les robots* (Jean-Marie Straub, 2020)
Hélas pour moi (Jean-Luc Godard, 1993)

lachen), ne peut être coupé qu'à un seul endroit – un photogramme de plus ou de moins et la coupe n'est plus la bonne. Et l'on comprend alors qu'il n'y a pas un plan de leurs films, pas un seul, qui n'est pas coupé avec la même précision au vingt-quatrième de seconde, et que cette précision de la coupe est peut-être le socle sur lequel repose leur cinéma. Or on pourrait dire la même chose de la manière de diriger les interprètes des textes mis en scène (dont plusieurs documentaires témoignent aussi), le cadrage (Straub et Huillet avaient une théorie précise concernant la position que doit occuper la caméra dans l'espace), la fabrication de costumes, l'enregistrement sonore... Tous les éléments formels de leur films sont uniques et ne sauraient être différents – leur refus du compromis n'était pas un snobisme ou une austérité janséniste, mais une nécessité politique et esthétique. Ou bien, le seul compromis de leur cinéma, c'est celui que Straub et Huillet ont dû trouver entre eux, sur un détail – mais précisément le détail sur lequel d'autres cinéastes n'auraient tout simplement pas le temps ou les moyens de s'attarder, c'est à dire en fait le plus essentiel ; le geste discret d'un acteur, le bourdonnement d'un insecte. Straub et Huillet ont fait des films selon leur volonté, et c'était une volonté profondément unique (peut-être seulement partagée avec les cinéastes qu'ils ont côtoyé : Pedro Costa, Valérie Massadian, Jean-Charles Fitoussi...).

Amerika – Rapports de classe (Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, 1984)



Capricci ressort en salles, ce mercredi, dix films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, réalisés entre 1962 et 2003. Cette rétrospective, organisée avant la mort de Straub, est un portrait intéressant de leur filmographie en ce qu'il en épouse la multiplicité : films courts ou longs, en allemand, en italien ou en français (Straub et Huillet se définissaient

comme « les seuls cinéastes européens »), basés sur des œuvres musicales, littéraires ou picturales. Mais cette multiplicité est aussi dans les moyens, les dispositifs des films : si leur cinéma part d'une intransigeance formelle bressonienne (ils font leurs premiers pas dans le cinéma en suggérant à Robert Bresson le sujet de *Chronique d'Anna Magdalena Bach*) mêlée à l'influence de Brecht, chacun de leurs films rebat les cartes et propose une nouvelle méthode. Ainsi la mise en scène de la musique de Schoenberg, à deux ans d'écart, dans *Introduction à la « Musique d'accompagnement pour une scène de film »* et *Moïse et Aaron*, change radicalement d'un film à l'autre ; le premier est une analyse brève et dialectique confrontant texte, musique et image comme des éléments entrant en contradiction, le second une mise en scène frontale et continue d'un opéra enregistré en son direct. C'est que Straub et Huillet, tout en s'attachant à quelques principes reconduits de films en films (le son direct, la théâtralité brechtienne du jeu...), considèrent avant tout la singularité de chaque texte adapté – le terme même « d'adaptation » semble d'ailleurs incommode ou insuffisant à définir l'opération particulière qu'ils appliquent sur chaque texte, qu'ils vont fouiller, analyser, déplier afin d'en tirer un film.

Le texte n'est pas considéré, comme chez Godard ou Duras par exemple, comme un matériau brut que la mise en scène viendrait découvrir ou mettre à l'épreuve, mais est d'abord travaillé comme un matériau déjà transformé, ou, comme on dit de certaines manières premières, « raffinée ». *Toute révolution est un coup de dés*, basé sur le *Coup de dés* de Mallarmé mais dont le titre est emprunté à Jules Michelet, attribue par exemple à chacun des neuf « récitants » un type de caractère du texte. Ce faisant, il propose quelque chose qui semble impossible, compte tenu de la complexité typographique du poème : une lecture. Ce film, le plus bref de la rétrospective (une dizaine de minutes),

*Toute révolution est
un coup de dés*
(Jean-Marie Straub
& Danièle Huillet,
1977)
↓

POÈME

UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD

par

STÉPHANE MALLARMÉ

témoigne en effet d'un travail colossal de préparation, de lecture et de découpage : il a fallu découper ce poème, attribuer à chaque type de caractère un récitant correspondant, tirer de ce texte célèbre et si souvent commenté de l'arbitraire afin d'inventer des formes esthétiques qui lui correspondent. Par exemple, les caractères « majuscules » sont lus par des hommes, et les caractères « minuscules » par des femmes – choix étrange, qui pose question, mais qui permet de rendre « audible » la différence entre les caractères autrement que par un excès ou un défaut d'interprétation (cela laisse ainsi aux comédiens la possibilité de parler fort ou bas, lentement ou rapidement). Par des moyens spécifiquement cinématographiques, un découpage et une interprétation extrêmement précises, Straub et Huillet parviennent donc à faire entendre ce poème à peu près impossible à lire à haute voix ; et, ce faisant, ils font ressortir de manière inédite sa sonorité particulière et sa force poétique qui, chez Mallarmé, poète réputé difficile, ne va pas de soi.

Les films adaptent donc moins une œuvre littéraire ou musicale préexistante qu'ils n'en proposent ce qui est déjà une interprétation, un compte-rendu vivant où l'on peut entendre en même temps le texte et ce que Straub et Huillet y ont vu, entendu, compris. Soit à peu près une transcription cinématographique du *Verfremdungseffekt* de Brecht, qui écrivait dans le *Petit organon pour le théâtre* que le comédien doit à la fois faire passer le récit (la « fable ») et le contexte politique, social, historique de ce récit. Et si, devant un film de Straub et Huillet, on peine souvent à comprendre l'un et l'autre (d'où, aussi, l'intérêt de revoir leurs films plusieurs fois), c'est sans doute parce que les comédiens, souvent non-professionnels, y sont des palimpsestes humains traversés par leur propre existence, par le texte même, par leur interprétation du texte et par l'interprétation qu'en font les cinéastes ; le cinéma de Straub et Huillet est peut-être simple et austère, il n'en est pas moins saturé.

Saturé, aussi, par le rapport très complexe qu'il entretient avec la réalité qu'ils captent. Les films de Straub et Huillet, faut-il le rappeler, ne fondent des dispositifs fermes et rigides que pour y accueillir avec plus d'intensité des éléments extérieurs – c'est le bruit de la ville qui s'efface peu à peu dans *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer*, le mouvement des vagues dans la marche au bord de l'eau dans *Amerika – Rapports de classe*, les variations de lumière naturelle changeant la perception des tableaux dans *Une visite au Louvre* – on sait l'importance qu'avait pour eux la phrase de Griffith où il reprochait au cinéma de ne pas assez montrer le vent passant dans les feuilles des arbres. Mais, plus évident encore, c'est l'humour discret de leur cinéma qu'il faudrait souligner, car la tension créée par l'irréalité de l'interprétation des acteurs et la matérialité de leur présence crée un trouble qu'il faut apprendre à prendre avec un certain second degré. Le réalisme des films de Straub et Huillet est aussi, geste brechtien s'il en est, la réalité de leurs tournages – or les récits du tournage de *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer* le décrivent par exemple comme un moment d'amusement et de légèreté, et de nombreux documentaires témoignent aussi du climat d'incompréhension amusante et de bonhomie qui régnait sur leurs tournages (il faudrait d'ailleurs s'interroger sur l'image austère et studieuse transmise par *Où gît votre sourire enfoui ?*, qui est forcément en partie mise en scène – le court-métrage *Six bagatelles*, basé sur des chutes du documentaire de Pedro Costa, le prouve). Il ne faudrait pas se

laisser terrasser par le respect que forcent ces films, et il faut, comme Straub et Huillet eux-mêmes savaient le faire, apprendre à les considérer avec un certain détachement – un détachement qui, cependant, n'est pas une indifférence, bien au contraire. Pour détourner une phrase que Straub aimait citer et qu'il attribuait à Rosa Luxemburg, leurs films ont peut-être autant d'importance que le sort du moindre insecte, c'est à dire autant d'importance que le sort de la révolution.

Ce détachement est aussi ce qui permet de donner un accès privilégié aux œuvres à travers des formes austères et singulières – les films ne sont pas grand-chose de plus que cette lecture, ce texte enfin entendu, et Straub disait lui-même qu'à l'exception de *Moïse et Aaron*, aucun de leurs films n'avait de « message ». C'est un des paradoxes de l'œuvre de Straub et Huillet, qui ont souvent revendiqué d'être mieux compris par certains publics « populaires » qu'intellectuels. Leurs œuvres ont en effet le mérite de prendre ces textes préexistants, souvent parmi les plus problématiques ou les moins célèbres de leurs auteurs (chez Corneille, ils choisissent la pièce la moins jouée et la moins éditée, *Othon* ; chez Marguerite Duras, un texte à peine signé, *Ah ! Ernesto*), et de leur donner l'honneur d'être lu, et brillamment lu. C'est ce que dit, par exemple, le générique de *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer*, où on lit que le film est dédié « au très grand nombre de ceux nés dans la langue française, qui n'ont jamais eu le privilège de faire connaissance avec l'œuvre de Corneille. »

Jean-Claude Biette
et Jean-Marie Straub
dans *Les yeux ne
veulent pas en tout
temps se fermer*
(Jean-Marie Straub
& Danièle Huillet,
1970)
↓



Les films font entendre, font comprendre des œuvres – et j'irai jusqu'à dire qu'ils les font aimer. Ce n'est pas qu'ils forceraient quoi que ce soit

sur leur public (public laissé, rappelons le, plus libre que jamais), mais qu'ils naissent de l'idée que le texte devrait se suffire à lui-même, et qu'une confrontation authentique à celui-ci, dépoussiéré de tout artifice de mise en scène et de tout effet rhétorique, permettrait de se défaire des malentendus à son sujet. Voilà, en tout cas, la croyance sur laquelle se fonde leur cinéma : que le cinéma garde encore une qualité « populaire », et qu'il peut encore arriver jusqu'à un spectateur ou une spectatrice éloignée de cette grande culture que la bourgeoisie garde pour elle et grâce à laquelle elle se distingue, alors même que la conviction de Straub et Huillet est que cet art devrait être pour toutes et tous (il faut les entendre parler de Bach comme d'un travailleur de l'art, qui œuvrait jour et nuit pour faire entendre son œuvre). Leurs films se fondent sur l'espoir qu'un seul individu, par hasard, aille voir un de leurs films dans un cinéma, et soit soudainement frappé par la beauté de l'œuvre de Corneille, de Bach, ou qu'il puisse découvrir les grands tableaux du Louvre qu'il n'irait pas voir par ailleurs. Croyance naïve, mais qui trouve son sens si cela arrive rien qu'une fois ; et bien sûr, cela, nécessairement, a dû arriver. C'est ce qui donnait à Straub et Huillet l'énergie pour continuer leur travail.

Leurs films sur la musique sont à ce sujet les plus frappants : en donnant avant tout à entendre la musique, et ce dans des films qui n'ont pas d'ambition pédagogique, ils permettent, plus encore qu'au concert ou à l'opéra (événements de distinction sociale par excellence) d'entendre la musique pour ce qu'elle est, détachée de son appareil social embarrassant – tout en donnant à voir un autre appareil social (les costumes d'époque), mais déréalisé, abstractisé (Brecht est toujours là).

Une visite au Louvre
(Jean-Marie Straub
& Danièle Huillet,
2003)



Comme Glenn Gould estimant que la musique en concert était dépassée et se consacrant uniquement à l'enregistrement avait réussi à faire de ses *Variations Goldberg* un incroyable succès commercial et de les faire entendre au monde entier, Straub et Huillet parviennent, dans *Moïse et Aaron*, à faire entendre la beauté immédiate de la musique de Schoenberg, comme si le dispositif si simple et si singulier du film (un tournage en son direct et en extérieur), en sortant la musique du lieu pour lequel elle était écrite, la libérait. J'irai jusqu'à dire que par leur précision et leur intransigeance, Straub et Huillet ont, à chacun de leurs films, donné une forme idéale et indépassable pour l'œuvre qu'ils adaptaient ; je peine à imaginer une meilleure manière de découvrir, dans sa langue d'origine, les premières pages d'*Amerika* de Kafka, auteur auquel je n'ai jamais prêté beaucoup d'attention mais que, devant *Amerika – Rapports de classe*, tout à coup, je comprends et j'admire. Et j'irai même jusqu'à dire que, dans notre société capitaliste encroutée et médiocrisée, celle que Straub détestait mais où il parvenait, à force de travail, à distinguer quelques œuvres d'art qui échappaient, ne serait-ce qu'un peu, à son contrôle maléfaisant, et à en tirer des films – dans cette société donc, on voit *mieux* les chefs d'œuvres des grands maîtres en regardant *Une visite au Louvre* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet qu'en se rendant dans les couloirs du Palais, où ils sont invisibles.

JEAN-MARIE STRAUB & DANIELÈLE HUILLET
RÉTROSPECTIVE À TRAVERS LES ARTS

Machorka-Muff (1962, 18') / *Non réconciliés* (1965, 52')
Toute révolution est un coup de dés (1977, 10') / *Chronique d'Anna Magdalena Bach* (1967, 93')
Le Fiancé, la Comédienne et le Maquereau (1968, 23') / *Othon* (1969, 88')
Moïse et Aaron (1974, 105')
Amerika – Rapports de classe (1984, 130')
Introduction à la « Musique d'accompagnement pour une scène de film » d'Arnold Schoenberg (1972, 15') / *Une visite au Louvre* (2003, 48')

Sortie en salle à partir du 18 janvier 2023

TOUT EST SON CONTRAIRE

PAUL VECCHIALI, L'INATTENDU

écrit par **Pierre Jendrysiak**

Paul Vecchiali est mort mercredi 18 janvier à l'âge de 92 ans. Il était l'auteur de plus d'une cinquantaine de titres, producteur de presque tous ses films, et l'un des personnages les plus singuliers du cinéma français, anarchiste et aristocrate, généreux au fort caractère, moderne fasciné par le cinéma des années 30, parfois écrivain, monteur, acteur, parolier. Surtout, totalement libre.



En 2018 ou 2019, je découvrais *Trous de mémoire* de Paul Vecchiali, seul chez moi. Avec un projecteur, je regarde le film sur un mur blanc au dessus de mon lit. J'avais découvert l'existence de ce film grâce à un article de son ami Jean-Claude Biette où il décrivait en ces termes le geste extraordinaire(ment trivial) de Paul Vecchiali :

« *Trous de mémoire* est un film inattendu. Personne n'aurait pu imaginer de dire dans un film ce qui est dit dans le film de Paul Vecchiali. Non pas dans son contenu, qui est modeste, mais dans sa forme qui est, par son mélange, inédite. L'unité de lieu, l'unité de temps et l'unité d'action, et leur coïncidence avec l'unité de lieu, de temps et d'action du tournage (six heures et deux acteurs), étaient impensables aujourd'hui dans le cadre fortement idéologisé d'une production cinématographique ordinaire. [...] Le pari de *Trous de mémoire* a été de faire le vide des conventions cinématographiques, d'établir un dialogue entre le monde et un spectacle, et surtout d'atteindre le cinéma, en n'employant que des conventions ouvertement théâtrales, en jouant au théâtre filmé. C'est à cet égard un manifeste, un additif en bleu de travail, en bas de page des films de Godard. [...] Il est tout de même réconfortant de voir qu'avec quatre sous on peut, au détour d'un sous-bois, retrouver le cinéma. [1] »

Trous de mémoire raconte l'histoire d'un réalisateur, Paul, qui envoie une lettre à une ancienne amoureuse, Françoise.

↑ *Trous de mémoire*,
(Paul Vecchiali,
1985)

[1] Biette, Jean-Claude, « La roue tourne », *Cahiers du Cinéma* n°378 (Décembre 1985), repris dans *Poétique des Auteurs*, p. 127-128.

Paul Vecchiali joue Paul, Françoise Lebrun joue Françoise. Ils se donnent rendez-vous sur un terrain vague, entre une forêt et un barrage (j'ignore la localisation exacte de cet endroit étrange qui n'existe probablement plus). Ils se sont aimés il y a longtemps, ils se retrouvent, ils discutent. Le film n'est que ça : un homme et une femme qui parlent, se baladent, jouent à la bataille navale, racontent des blagues, pleurent un peu à la fin, tourné en improvisation totale à partir d'une lettre « de fiction », mais véritablement envoyée par Paul Vecchiali à Françoise Lebrun comme argument de départ de leur improvisation en duo.

Ce qui est amusant, si on découvre l'œuvre de Paul Vecchiali avec ce film (ce fut mon cas), c'est précisément qu'aucun autre film n'y ressemble – même la « suite » de *Trous de mémoire*, *À vot' bon cœur*, sorti en 2004, film tellement foutraque et fauché qu'il en est presque irregardable, est un film tout à fait prémédité, écrit, soigneusement mis en scène. Et les films les plus célèbres de Vecchiali – *Femmes Femmes*, *Rosa la Rose*, *Encore (Once More)* – sont plutôt des films soignés, préparés plan par plan. C'est que le cinéma de Vecchiali peut être vu comme une immense démonstration de la possibilité de faire des films sans argent, et que ce sont les deux luxes que peuvent se permettre un cinéaste qui fait des films fauchés : prévoir chaque plan à la perfection pour être certain de ne pas dépasser d'un centime son budget, ou tourner dans un cadre totalement improvisé car il a la certitude que le matériau suffira à produire un film. Il aura en quelque sorte confié dans son cinéma le secret pour passer des inconvénients de l'autoproduction aux avantages de l'indépendance, et ainsi atteindre la liberté de ton que seule cette indépendance permettait. Un secret qui ne valait sûrement que pour son économie particulière (matérielle comme esthétique), qui devait s'adapter en fonction des époques et qui n'est pas allé sans quelques compromis (Vecchiali assumant sans honte d'avoir « raté » plusieurs de ses films, ou d'avoir rempli des commandes pour des raisons strictement commerciales), mais qui ne peut cesser d'impressionner [2] .

Cette liberté dans la petitesse, il l'a aussi transmis, à travers Diagonale, à toute une galaxie de cinéastes français dont il a produit les premiers films : Jean-Claude Biette, Marie-Claude Treilhou, Jean-Claude Guiguet et tant d'autres (sans parler, avant l'épopée Diagonale, des premiers films de Jean Eustache ou même de son implication dans *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman). Une liberté de pirate, qu'il fallait prendre : Diagonale était ainsi une entreprise étonnante, à la fois traiteur et maison de production, mais on peut aussi penser aux multiples travaux de Vecchiali pour la télévision, où il parvenait parfois à imposer une vision très personnelle (mais pas toujours, comme en témoignent certains téléfilms ou épisodes de série qu'il désavouait totalement) tout en profitant des confortables salaires de l'usine télévisuelle.

Jusque dans les derniers films [3], Vecchiali continuait d'inventer des formes totalement uniques, parfois très bringuebalantes mais toujours sidérantes – je pense par exemple à un film très peu connu, *Faux accords*, sorte de tragédie glacée racontant une histoire d'amour entre hommes où la chronologie était totalement

[2] Sur le rapport de Vecchiali à l'indépendance et à la production, on pourra lire **l'article d'Élias Hérody sur la contribution de Paul Vecchiali aux États généraux du cinéma de Mai 68**, p. 65 de ce numéro.

[3] Sur ces œuvres tardives, on pourra lire ce beau texte de Jean-Marie Samocki sur **Nuits blanches sur la jetée**, ou mes textes sur **Un soupçon d'amour** et **Pas... de quartier**

bouleversée. Et en septembre dernier, je lisais, sur son compte Facebook (qui nous manquera aussi beaucoup), qu'il projetait de tourner un film qui devait s'appeler *Le Retour*, « en impro totale », avec Pascal Cervo. J'ignore si il a pu mener à bien ce tournage ni si le film sera un jour visible, mais j'étais ému de voir que quarante ans après *Trous de mémoire*, après des films écrits et préparés avec une infinie précision, Vecchiali faisait à nouveau un film improvisé – qu'il se permettait une fois de plus de tout se permettre. *Le Retour* aurait peut-être aussi été « un film inattendu » (le sera-t-il ?).

Biette avait bien raison de citer Godard, dont Vecchiali est peut-être un des seuls et uniques héritiers, précisément parce qu'il n'a presque rien retenu des films eux-mêmes mais qu'il a plutôt respecté son esprit d'aventure et de malice, sa manière de prouver à chaque film que, comme on l'entend dans *Passion*, « Dans le cinéma y'a pas de règles ! ». D'une certaine manière, il a réalisé, encore plus que Godard lui-même, la leçon que Godard retenait de Rossellini : que le cinéma ça pouvait être un homme et une femme dans une voiture. Et comme l'écrit Biette, Vecchiali faisait de *Trous de mémoire* une note de bas de page à cette leçon moderne : que même la voiture peut être superflue.



DES ÉTATS GÉNÉRAUX À DIAGONALE. L'UTOPIE CONCRÈTE DE PAUL VECCHIALI

HOMMAGE À UN PRODUCTEUR MILITANT

écrit par **Élias Hérody**

Après l'annonce du décès de **Paul Vecchiali** le mercredi 18 janvier 2023, nous rendons aussi hommage à un réalisateur qui a toujours clamé son indépendance. Cinéaste du mélodrame, Paul Vecchiali était pourtant familier des plus grandes actrices du cinéma français qui lui faisaient l'amitié d'apparaître régulièrement dans ses films. Paul Vecchiali a aussi fondé plusieurs maisons de production pour financer ses films et ceux des autres. La conception singulière du rôle de producteur est décrite dans le projet que Paul Vecchiali a défendu aux **États généraux du cinéma de Mai 68**. Cet épisode de sa vie est encore méconnu mais son analyse permet de comprendre le rapport du cinéaste au monde du cinéma et la façon dont il conçoit son exercice du septième art.

C'est la vie (Paul Vecchiali, 1980)
photo de tournage
↓



Dans la vie de Paul Vecchiali (1920-2023), l'expérience unique de la société de production *Diagonale* constitue un moment charnière. De 1976 à 1994, cette maison a réuni une famille de cinéastes et leur a permis d'élever une voix singulière, propre aux avant-gardes. Marie-Claude Treilhou, Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Noël Simsolo et Jean-Claude Biette parmi d'autres ont trouvé en Paul Vecchiali un producteur dévoué à faire exister un cinéma marginal. Il faut entendre Paul Vecchiali parler de *Diagonale* pour comprendre comment le métier de producteur s'apparente, pour lui, à une mission ou un sacerdoce.

La marginalité de Paul Vecchiali, cinéaste et producteur, s'affirme contre un milieu qui n'a vu en lui qu'un faire-valoir et dont le travail a tardé à être reconnu. Parmi ceux qui le connaissent, peu savent qu'en Mai 68 il a été l'un des premiers à appeler à la tenue d'États généraux du cinéma et qu'il a même défendu un projet autogestionnaire. En mai 2022, alors qu'il se remettait du coronavirus avant d'entamer un marathon parisien pour inaugurer la salle qui porte son nom au cinéma *Le Grand Action*, je me suis entretenu au téléphone à ce propos avec Paul Vecchiali. Au fil de la conversation, Paul Vecchiali mêlait ses souvenirs de Mai 68 à ceux de la création de *Diagonale*. Entre les deux événements, Vecchiali voyait une continuité et je me propose de raconter le parcours de Paul Vecchiali en Mai 68 pour éclaircir un tant soit peu les raisons de sa démarche.



Pour rappel, le 17 juin 1968 le Syndicat des techniciens de la production cinématographique – CGT (STPC-CGT), les étudiants de l'École nationale de photographie et de cinématographie (ENPC), de l'Institut des hautes études cinématographiques (Idhec) et des critiques des *Cahiers du cinéma* déclarent la grève de toute la profession cinématographique et appellent à des États généraux du cinéma dans les locaux de l'ENPC, rue de Vaugirard. Le lendemain, à Cannes, le festival est annulé et les cinéastes qui y étaient présents rentrent à Paris. En tout, les États généraux du cinéma ont réuni près de 1500 personnes dont l'activité principale était de débattre et de rédiger des projets de

↑ *Simone Barbès ou la vertu* (Marie-Claude Treilhou, 1979)

restructuration de la profession cinématographique. Après une première assemblée générale le 26 mai au théâtre de Suresnes où les cinéastes en lutte doivent choisir entre 19 projets issus de 19 groupes de travail, le mouvement se disperse le 5 juin. Le projet synthétisant les trois projets majoritaires (le projet n°13 défendu par Pierre Lhomme et la CGT, le projet n°16 défendu par Louis Malle et le projet n°19 défendu par Michel Cournot et ceux qui composent la future Société des Réalisateur de film) échoue à convaincre faute de l'agitation d'une frange gauchiste du mouvement réunie autour du projet n°4 défendu par Thierry Derocles, Marin Karmitz et Claude Chabrol.

En parcourant le premier *Bulletin des États généraux du cinéma* intitulé « Le cinéma s'insurge », nous lisons une liste de 385 signatures qui affichent leur soutien au mouvement du cinéma en grève. Le nom « Paul Vecchiali » y figure parmi d'autres. À l'époque, Paul Vecchiali avait déjà réalisé son premier long-métrage autoproduit *Les Ruses du diable* (1966). Il se définit comme un réalisateur autodidacte de tendance anarchiste et s'inscrit en rupture avec le monde du cinéma qui venait aux États généraux. Il y défend pourtant le projet n°12 qu'il assure avoir écrit tout seul. Il en est le rapporteur lors de l'Assemblée générale du 26 mai, qui se tient à Suresnes, et recueille un faible nombre de suffrages (25) qui le place en sixième position.

Le projet n°12 montre une cohérence politique et une vision du cinéma liée à une réorganisation de la structure-même de la profession. Décomposé en unités de production, formées selon un projet de film, le monde du cinéma s'autonomise des cadres capitalistes mais aussi de

En rechâchant (Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, 1982)



l'influence de l'État. L'organisme centralisant ces unités de production s'appelle « Office autonome du cinéma » et capte lui-même les recettes des films pour les réinvestir dans la production de films. Cet Office se substitue aux maisons de distribution en tant qu'« organe régulateur de l'exploitation » mais aussi aux organismes de ventes internationales. L'idée principale est de réduire les pertes économiques causées par l'éparpillement de la profession. L'OAC examine aussi les projets soumis par les unités de production à partir de leur scénario et établit un budget prévisionnel selon le nombre de techniciens qui participent de l'unité. L'OAC supervise aussi la décentralisation du cinéma en établissant des cinémathèques et des écoles de cinéma sur tout le territoire français. En somme, le projet de Paul Vecchiali pense l'autonomie comme un moyen de libérer le cinéma français de l'emprise étatique, d'une part, et de permettre à tous de réaliser des projets en dehors des cadres de rentabilité. En bon anarchiste, Paul Vecchiali réfléchit à un cinéma sans maître.

Au cœur des États généraux, ce type de projet ne détone pas. La revendication autogestionnaire fait consensus comme le traduit la répartition des votes : les quatre projets arrivés en tête déclinent tous cette thématique. Nous ignorons les raisons pour lesquelles le projet n°12 ne s'est pas hissé dans ce quatuor de tête. Nous pouvons cependant donner deux hypothèses. Dans un premier temps, par rapport aux projets de la CGT et de Louis Malle, le projet n°12 est relativement bref et peu détaillé. Il formule l'utopie d'un monde du cinéma sans rentabilité mais développe peu les modalités de son exécution. Dans un deuxième temps, le personnage de Paul Vecchiali, extérieur à la profession, se rattache peu à la répartition politique et sociologique de l'assemblée. Le projet n°16 de Louis Malle et le projet n°19 de Michel Cournot rassemblent les tenants de la Nouvelle vague, le projet n°13 de Pierre Lhomme réunit les syndicalistes de la CGT du spectacle et le projet n°4 affirme une tendance gauchiste et provocatrice qui attire à elle les suffrages de la frange la plus radicale des États généraux en proposant le « cinéma gratuit ».

Pourtant, Paul Vecchiali ne manque pas de culot. La mesure « choc » du projet n°12 se résume à un slogan « Chaque membre de l'Unité de production reçoit un salaire [...] qui est le même pour tous ». Quand il défend cette proposition devant le cinéma en grève, Paul Vecchiali raconte qu'il a suscité des réactions vives et des insultes d'à peu près partout, y compris parmi les bancs gauchistes. Toute précaution gardée, on sent chez le cinéaste un esprit de provocation. Quoi qu'il en soit, le rejet de son projet scelle la rupture de Paul Vecchiali avec le mouvement. Quand je l'interroge sur les moments qui ont marqué la suite des États généraux, Paul Vecchiali dit ne pas les avoir vécus et s'être très vite défié du monde du cinéma. Des États généraux, le cinéaste garde des inimitiés qui marquent une défiance à l'égard d'un mode institutionnel de production.

Nous ne concluons pas d'une filiation directe entre les États généraux et la création de *Diagonale* mais nous pouvons en tirer une série de constat. D'abord, le projet n°12 traduit en propositions politiques une vision de la création cinématographique qui sera appliquée dans l'expérience *Diagonale*. D'une part, Paul Vecchiali conçoit le métier de producteur comme celui d'un gestionnaire émanant de l'équipe du film.

C'est pourquoi il n'est pas rare de le retrouver co-scénariste ou monteur des films qu'il produit. D'autre part, faire un grand film avec peu de choses selon un budget accordé aux besoins des techniciens devient la règle générale de *Diagonale*. Le maître-mot de Paul Vecchiali est de ne pas tirer de bénéfices des films qu'il produit. Au cinéma, Paul Vecchiali ne s'est jamais payé, ni en tant que réalisateur ni en tant que producteur, et il a préféré vivre des commandes que lui passaient la télévision. Ensuite, les États généraux du cinéma incarnent chez lui un moment de rupture avec une profession. La question de la marginalité est une facilité pour la critique qui ne dit rien des processus de socialisation à l'œuvre au sein du monde du cinéma. Chez Vecchiali, la marginalité résulte à la fois d'une autonomie choisie et d'un manque de reconnaissance de la part du cinéma officiel. Plutôt que de chercher à convaincre le milieu, Paul Vecchiali applique à ses films et à ceux des autres sa propre utopie.

Photographie de la
manifestation du
24 mai 1968,
Gare de Lyon.
↓



IL ÉTAIT UNE FOIS... JUDY HOLLIDAY

UNE ACTRICE EN NEUF FILMS

écrit par **Yola Le Caïnek**

À considérer ensemble les neuf films – de 1944 à 1960 – de Judy Holliday, il y a quelque chose d'évident, d'intime, de nécessaire entre l'actrice et ses personnages. Non seulement parce qu'ils lui

ressemblent mais parce qu'elle y trouve toujours quelque chose d'elle-même, de sa réalité à y jouer. Plus que des rôles, plus que des interprétations, ce sont des incarnations, à entendre dans le sens contraire de ce qu'on entend habituellement, c'est-à-dire qu'elle incarne moins ses personnages que ses personnages ne l'incarnent.

Une femme qui
s'affiche / *It Should
Happen to You*
(George Cukor,
1954)



Actrice autotransformatrice : vivre et jouer ensemble pour se multiplier

Judy Holliday est de ces rares actrices à aborder ses rôles par sa propre mise en crise. Mise en crise qui n'est pas psychologique, mais « technique et cérébrale », pour reprendre deux termes employés par Will Holtzman dans l'ouvrage qu'il lui a consacré. Le biographe commence par le récit de l'interrogatoire subi par Judy Holliday le 26 mars 1952 durant le Comité des inquisitions anti-communistes du maccarthysme. Il raconte comment elle a recouru stratégiquement à son personnage le plus connu, la *dumb blonde* Billie Dawn de *Comment l'esprit vient aux femmes* (George Cukor, 1950). Pour éviter la caricature déréalisante, elle s'est inspirée de la curiosité intellectuelle de son personnage, rendant par-là crédibles ses non-réponses où il s'agissait, avant tout, de ne pas donner de noms. La technique est de poser les questions au bon moment. C'est ce que fait Laura Partridge, son personnage sur mesure dans *Une Cadillac en or massif* (Richard Quine, 1956), lorsqu'elle interromp l'assemblée générale de l'entreprise où elle est une petite actionnaire. Elle jette, comme un pavé dans la mare, la question du « pourquoi ? » aux salaires famoureux de l'équipe de direction. On n'est pas étonné.e alors que Laura, en mission à Washington, veuille visiter le Sénat, comme Billie six ans plus tôt. Les sept films de Holliday sous contrat chez Columbia, sans droit de regard sur le scénario, seront tous plus ou moins téléguidés par le succès de ce premier rôle principal qui lui a valu un Oscar en 1951. Alors blacklistée, elle n'avait pu le recevoir en direct. De même, l'actrice, qui avait pourtant prévu une clause pour travailler à la radio et à la télévision, n'a pu y inventer un renouvellement de son image du fait de sa mise à l'écart après le maccarthysme, et ce en dépit de l'échec du Comité lors de son

interrogatoire. Elle aurait souhaité s'affranchir, après la *blacklist*, de ce *typecasting* [1] – elle retrouve là Marilyn Monroe, sans se convertir cependant à la Méthode de l'Actor's Studio – pour aller vers une carrière dramatique. Holliday n'a pu hélas que l'entamer au début des années soixante avec son avant-dernier rôle au théâtre qui était pour elle un refuge rôle qu'elle dut interrompre pour une prise en charge de son cancer du sein, duquel elle mourra en 1965. C'est là le personnage qui lui allait sûrement le mieux, celui de *Laurette*, où elle s'incarne en Laurette Taylor [2], un modèle pour elle, plus encore que Judy Garland.

Holliday ne procède pas par dédoublement ou approfondissement pour penser son travail, mais par reconfiguration d'elle-même. *Full of Life* (de Richard Quine en 1956 encore, juste après *Une Cadillac en or massif*) signifie un peu, entre autres, cette modélisation de son jeu. Sa performance est d'autant plus notable qu'il s'agit d'un film sur la foi religieuse au sein d'une famille italienne, thématique dans laquelle l'actrice ne se reconnaissait pas mais qu'elle a accepté pour ne devoir plus ensuite qu'un film à Columbia. Elle y incarne une future mère, Emily, qui explique à son mari comment le vécu de l'intervalle de sa grossesse, à la façon d'une suspension de son être, l'amène à ne se sentir ni « une épouse, ni une mère », juste « rien ». Partant de là, le film la fait d'autant mieux progresser vers la compréhension qu'« elle est beaucoup de choses en plus d'être une épouse ». Ainsi, quand, deux ans plus tôt, en 1954, Pete Sheppard (Jack Lemmon), dans la comédie critique *Une femme qui s'affiche*, désigne Gladys Glover, le cinquième personnage de Holliday, comme une « chose réelle », il ne dit pas autre chose. Dès lors qu'on accède à l'objectivité de ce qu'est être, on accède à la conscience de notre pluralité. Ce qui rend fou Pete, c'est que Gladys, dotée de cette *dynamique d'être*, veuille se réduire à une seule image d'elle-même : à savoir son nom sur les affiches publicitaires. Pete, étonnamment, n'entrevoit pas que le couple qu'il veut construire avec elle soit encore davantage réducteur. La réalité conventionnelle du mariage est incompatible avec le désir de Gladys. On le vérifie dans la suite au moindre succès, *Phfff...* (Mark Robson, 1954), tourné également en 1954 avec le même couple d'acteurs. *Phfff...* commence par un inévitable divorce initié par Nina Tracey, sixième personnage d'Holliday, après huit années de vie commune. Mais le dénouement accuse la même restriction puisque Nina ne parvient pas à vivre d'autre aventure et retourne avec son ex-mari. La violence touche directement l'actrice dans *Un numéro du tonnerre* en 1960 où Vincente Minnelli, voulant réprimer chez l'actrice l'expérience de son personnage Ella Peterson - pourtant écrit pour elle – sur 900 représentations à Broadway, a refusé une mise en scène collaborative. De même, dans la fiction, Ella doit répondre à l'injonction privative de n'être qu'elle-même malgré la multiplication, « Ella, Mella ou Maman », offerte par son métier de standardiste téléphonique. Tout le corps de Holliday – le dernier numéro, où elle se métamorphose au contact de sa propre performance, est en ceci extraordinaire – résiste à cette identité unique, affirmant que Holliday est beaucoup plus qu'elle-même. Ella le chante, et Judy le démontre, « ce qui est réel est plus idéal qu'un rêve ».

Judy Holliday et George Cukor

La collaboration avec Cukor a été la plus déterminante pour la carrière improvisée de Holliday dans le cinéma. Diplômée de l'Ecole Julia Richman, l'actrice commence à la fin des années trente dans le théâtre

[1] Columbia avait fait, en pensant à Judy Holliday pour le rôle la *dumb Blonde*, une offre d'acquisition - non retenue - pour *Les hommes préfèrent les blondes*.

[2] Laurette Taylor, née en 1883, est une actrice de théâtre réputée à Broadway qui a oeuvré aussi dans trois films de l'Hollywood muet, notamment avec King Vidor. Elle meurt en 1946 après un retour sur scène en 1944 dans *La Ménageie de verre* de Tennessee Williams. Judy Holliday était allée l'y voir quatre fois (Holtzman) : la meilleure performance théâtrale qu'elle ait jamais vue.



↑ Un numéro du tonnerre / *Bells Are Ringing* (Vincente Minnelli, 1960)

comme standartiste adjointe au Mercury Theater [3], et fonde une petite troupe à succès de New York, les *Revuers*, où avec trois amis, ils écrivent, composent, jouent et mettent en scène leurs sketches. Quand ils sont appelés à Hollywood pour un projet de film finalement annulé, Holliday est repérée et accepte, parmi d'autres propositions, celle de Fox. C'est là qu'on lui demande de quitter son patronyme juif, Tuvim, traduit quasi-littéralement en Holiday. Les deux « I » veulent ensuite éviter la confusion avec Billie Holiday, Judy étant aussi chanteuse. Le contrat avorte très vite quand elle refuse les avances de Darryl F. Zanuck. Cukor a juste le temps de lui donner en 1944 dans son film de guerre, *Winged Victory*, un premier petit rôle crédité dans lequel le cinéaste dit la préférer. Elle est une jeune mère de classe moyenne, Ruth Miller, épouse d'un aspirant pilote qu'elle suit près de la base militaire où il est formé. Ruth appartient à une partie moins représentée du répertoire de Holliday, mais annonce son très beau personnage en 1952 dans *Je retourne chez maman* de Cukor : Florence Keefer, épouse d'un postier féru d'inventions et mère au foyer, qui embrasse avec énergie et désespoir le drame de son mariage amputé de la perte d'un enfant. Le lien entre les deux films se fait aussi par la figuration réaliste, détypée, de Holliday. Les termes « la photographie plutôt que la caricature » (Lambert) du scénariste Kanin, commentant les enjeux de *Je retourne chez maman*, y font résonner la première apparition de Ruth dans *Winged Victory* sous la forme d'un cliché montré par son mari à ses camarades. Cette photographie est aussi la première image qui identifie Holliday sur les écrans hollywoodiens. Au-delà de tout surjeu comique où elle excelle, l'actrice s'y révèle comme une actrice du réel, à même de représenter à l'écran des héroïnes dans toute la digne complexité de leur humanité, déconstruisant stéréotypes, genres et catégories.

[3] Compagnie de théâtre indépendante créée par Orson Welles et John Houseman en 1937.

[4] Il utilise le terme « odd » et non « queer ». Emanuel LEVY, *George Cukor, Master of Elegance : Hollywood's Legendary Director and His Stars*, Morrow, 1994, p. 156.

Cukor ne considérait pas Judy Holliday comme étant particulièrement cinématographique, mais se retrouvait certainement dans sa beauté qu'il trouvait « curieuse » [4]. Dans un entretien avec Gavin Lambert, le cinéaste définit en effet Holliday comme une actrice théorique. Voulant expliquer qu'« il faut être attentif à toutes les petites choses et les capter quand elles sont réelles », il recourt à l'image de Holliday dans la scène où Gladys enlève sa boucle d'oreille pour que Evan Adams III (Peter Lawford) puisse lui en embrasser le lobe. Le cahier des charges était que, lorsqu'il arrive à sa bouche, elle se laisse embrasser mais en

renversant du champagne sur sa chemise. Judy ne cessant de rire durant cette scène, raconte Cukor, et Lawford ne disposant que de quatre chemises de rechange ont fait que, sur la dernière prise, le rire devient progressivement une forme de ricanement.

A Name for Herself est le titre initial prévu par Garson Kanin et Ruth Gordon pour *Une femme qui s'affiche*, et propose directement d'aborder Judy Holliday comme un être particulier. Le film s'est révélé, même si ce fut *a posteriori*, avoir été conçu pour elle. Patrick McGilligan raconte que Kanin l'avait destiné à un héros masculin, et que Gordon a insisté à l'écriture, en pensant à Holliday, pour féminiser le protagoniste. Cukor convaincu de cette combinaison Holliday/Glover défendit lui-même l'actrice au casting, quand il avait été question de la remplacer en raison d'une prise de poids liée à sa récente impromptue grossesse en 1952 (Lambert). Le problème est comiquement abordé dans *Full of Life*, où elle passe au travers du plancher de la maison achetée au rabais par son mari. Dans *Une femme qui s'affiche* il y est fait plus politiquement allusion quand Gladys explique qu'elle a perdu son travail de mannequin suite à un pari perdu par son patron sur son tour de taille. Mais il n'y a rien d'autobiographique dans le film, notamment quand Gladys, en mal de reconnaissance publique, a l'idée de louer un panneau publicitaire pour y afficher son nom. Par contre, le personnage, à nouveau, s'inspire de l'actrice dès que Gladys, identifiée à l'*average American girl*, devient le centre de l'attention de tous les médias. Les deux passages de Holliday en 1953 et en 1958 dans l'émission télévisuelle *What's My Line ?*, où des

Winged Victory
(George Cukor,
1944)
↓



invités masqués doivent deviner l'identité d'une personnalité en l'entendant parler, signalent une popularité de l'actrice particulièrement liée à l'attraction et à la puissance de sa voix, notamment pour les hauteurs nasales que l'actrice avait inventées pour Billie.

À ses débuts, une telle réussite n'était pas évidente pour tous, notamment pour le producteur Harry Cohn de Columbia. Du fait d'un conflit avec Kanin, il avait dû payer le prix fort d'un million pour obtenir les droits de la pièce. Même si Holliday avait su reprendre le personnage de Billie au théâtre après les déficiences de Jean Arthur, et assuré son succès à Broadway depuis 1946, elle était inconnue à Hollywood. Est-ce parce qu'elle avait accentué la réalité de l'« éveil intellectuel, culturel et éthique » (Holtzman) de Billie par rapport à sa prédécesseuse, Cohn, en tous cas, ne la trouvait pas assez *glamour* pour porter le rôle au cinéma et lui préférait ses actrices sous contrat comme Rita Hayworth. Holtzman explique comment Kanin, Cukor et Katharine Hepburn ont mené une croisade pour faire changer d'avis Cohn. Après avoir favorisé son engagement dans un second rôle chez MGM (Doris Attinger dans *Madame porte la culotte*, Cukor, 1949), ils ont œuvré pour la valoriser lors du tournage (choix d'angles centrés sur Holliday) ou du montage (éviter les plans de coupe sur Hepburn). Le plan-séquence de l'entretien dans la prison, quand Doris raconte la chronologie des événements à Amanda Bonner, est à ce titre exemplaire. La séquence de la visite du Sénateur dans *Comment l'esprit vient aux femmes* en 1950 s'appuie particulièrement sur la présence hors-norme et subversive de Holliday. Elle y joue donc Billie qui a renoncé à sa velléité d'être actrice pour vivre avec le *tycoon* escroc Harry Brock, lequel se sert d'elle comme couverture pour ses intrigues malhonnêtes.

*Comment l'esprit
vient aux femmes /
Born Yesterday
(George Cukor,
1950)*



Quand le sénateur corrompu vient négocier les conditions de son appui, Billie fait implorer la discussion par ses interventions gestuelles et vocales inadaptées. Inadéquate *gunmoll*, elle détourne minutieusement cette scène topique. En recourant à un jeu du décalage qui centre sur elle l'action et les regards, elle affiche un contre-pouvoir féminin inédit à l'hégémonie patriarcale. Elle méduse littéralement le jeu de tous les autres acteurs. Sa voix, dont Cukor a imposé un respect de la tessiture au département sonore qui voulait en atténuer les aigus, est plus humaine que celle des autres mécanisée par la mondanité, et par là « hiérarchise la perception autour d'elle » (Michel Chion). Holliday épouse ainsi parfaitement le *vococentrisme* propre au cinéma en irradiant le hors-champ tout autant que le champ de son magnétisme vocal.

Cukor le confirme : « Comme tous les grands clowns, Judy Holliday pouvait aussi vous émouvoir. [...] Si vous perdiez un point de hauteur de sa voix, vous perdiez un moment de comédie, et si vous perdiez un point de voix basse vous perdiez un moment d'émotion » (Lambert). L'oscillation de ses personnages entre les deux registres, qui se lit derrière son visage keatonien impassible et concentré, lui confère assurément ce grain de réel nécessaire pour détourner le cliché en y intégrant d'autres réalités, politiques mais aussi intimes.



FESTIVAL LUMIÈRE 2022

MAI ZETTERLING / JEANNE MOREAU / ANDRÉ DE TOTH / PATRIMOINE / AVANT-PREMIÈRES / LEE CHANG-DONG

Du Festival Lumière qui s'est tenu du 15 au 23 octobre se seront dégagées des voix et regards féminins. Après Joan Micklin Silver et Kinuyo Tanaka l'an dernier, c'était au tour de la suédoise Mai Zetterling d'être mise à l'honneur dans le cadre d'une « Histoire permanente des femmes cinéastes » qui s'affirme d'année en année comme un moment incontournable. Mais il invitait aussi à redécouvrir l'oeuvre récemment restaurée d'une femme connue de tous mais dont les réalisations personnelles demeurent dans l'ombre, Jeanne Moreau, tout en offrant l'occasion de se délecter des interprétations de l'actrice Meiko Kaji, dont les performances vengeresses inspireront Tarantino pour *Kill Bill*. Comme à son habitude, le festival a aussi permis, entre séances de patrimoine et avant-premières, de sauter allégrement d'une époque à l'autre, de noms illustres (Eustache, Coppola) en curiosités (Jaromil Jires adaptant Kundera). Ecart des temps et des styles que ce compte-rendu illustre notamment par ses arrêts sur deux oeuvres : celle réalisée par André De Toth en Hongrie le temps de l'année 1939, et celle d'un cinéaste occupant une place centrale dans le nouveau cinéma coréen. Pas de nouveau long-métrage à présenter pour Lee Chang-Dong, mais un court (*Heartbeat*) et des versions restaurées inédites de ses premières oeuvres ont été les moteurs de sa rencontre avec le public lyonnais.

écrit par Amélie
Gonin, Bathilde
Boutin, Circé Faure,
Emma Bernal,
Fanny Villaudière,
Johanna Pataud,
Jules Conchy, Lili
Ithurralde, Lucie
Lambert, Mozhdé
Salehi, Nicolas
Dargelos-
Descoubez, Thomas
Bingham, Tristan
Chiffolleau
atelier mené par
Romain Lefebvre



Rétrospective Mai Zetterling. Deuxième sexe, premier plan.

↑ *Les Filles / Flickorna*
(Mai Zetterling, 1968)

En 1976, Simone de Beauvoir répondait en ces termes aux critiques qui regrettaient l'absence de « femmes libérées » dans son œuvre : « *J'ai voulu montrer les femmes telles qu'elles sont, et pas les femmes telles qu'elles devraient être. [...] J'ai choisi des femmes-types, telles que je les connais, telles qu'il y en a, et non pas une femme idéale.* » [1] La littérature féministe devait à ses yeux rompre avec la morale et le didactisme du réalisme socialiste, « *où l'on se doit d'avoir toujours des héros positifs* ». Si nous citons Simone de Beauvoir en introduction d'un texte sur une cinéaste réputée féministe, ce n'est pas par évidence ou par académisme, mais plutôt par fascination. Fascination pour un projet d'adaptation du *Deuxième sexe* au cinéma qui aurait dû réunir De Beauvoir et Mai Zetterling, et dont l'ambition immense était de donner à voir les formes historiques de la domination masculine à travers différents pays, de n'offrir rien de moins qu'« *une révision de toute la condition féminine.* » Le film est resté à l'état de projet, et l'on ne peut aujourd'hui que le fantasmer comme l'étrange objet théorique et filmique qu'il aurait pu être, au même titre que l'adaptation avortée du *Capital* de Marx par Sergueï Eisenstein. Mais peut-être ce grand film n'est-il pas simplement un fantasme : l'œuvre de Mai Zetterling est, pour une part, l'exploration de cette conviction première que le cinéma, plus encore que la littérature, pourrait donner à voir l'historicité de l'aliénation féminine. La rétrospective de son œuvre au festival Lumière fut l'occasion de s'en convaincre à travers quatre films. Dès *Les Amoureux*, son premier long-métrage de fiction sorti en 1964, les destins de trois femmes aux situations fort différentes (une femme du « monde », une bourgeoise mal mariée et une soubrette de comédie) se mêlent autour d'une expérience commune : celle de l'accouchement dans la Suède du début du XX^{ème} siècle. Pour faire le récit de cette expérience, la cinéaste met en place une forme narrative dont elle ne se départira pas : la conversation entre les trois

[1] Simone de Beauvoir, « Un entretien avec Susan Brison », dans *Les Temps Modernes*, 2002/3 n° 619, pp. 8-18, entretien réalisé à Rome le 7 septembre 1976.

femmes donne lieu à plusieurs séries de réminiscences, tressées au fil de l'échange de façon non-linéaire. Le procédé sera en effet repris de façon plus ou moins originale dans les films suivants. Dans *Amorosa* (1986), le flash-back est utilisé de façon très classique : l'écrivaine Agnes von Kursenstjerna se remémore sa relation tumultueuse avec son mari et avec le milieu aristocrate dans lequel elle a été élevée sans toutefois qu'aucune confusion ne soit faite entre son présent et ce passé remémoré. *Jeux de nuit* (1966) est plus audacieux : les souvenirs d'un jeune homme revenu habiter la maison familiale avec sa nouvelle épouse ne cessent de déborder sur le présent de leur relation. Le montage devient l'opérateur d'un tel débordement : les différents raccords-mouvements d'une nappe temporelle à l'autre produisent par moments une confusion entre passé et présent, et les errements du couple le long des couloirs prend des accents resnaisiens (quoique la confusion reste ponctuelle et ne se généralise pas comme chez Resnais). Mais c'est sans doute avec *Les Filles* (1968) que Zetterling atteint à la plus profonde contagion des espaces et des temps : la vie de trois actrices de théâtre et leur relation aux hommes sont mêlées à la répétition et à la représentation du texte d'Aristophane, *Lysistrata*. Le film ne s'organise plus autour d'un foyer de présent, origine de la réminiscence, mais sur une contamination de la vie des actrices par leur apprentissage du texte antique.

Ce débordement du passé exerce une pression sur le présent, provoque une tension vers l'insurrection ou vers la destruction des anciennes hiérarchies. La critique des figures patriarcales est solidaire d'une critique du modèle bourgeois de la famille, orienté vers l'impératif de procréation et la sacralisation des liens du mariage. Zetterling met en scène la subversion de ce modèle (Irene, dans *Jeux de nuit*, ne se cache pas de ses multiples aventures, ce qui lui vaut la réputation d'être une mauvaise mère) voire sa destruction, au sens propre (le divorce impromptu, suivi d'une joyeuse reprise du bal, à la fin de *Les Filles*) comme au sens figuré et hyperbolique (l'explosion de la maison familiale à la fin de *Jeux de nuit*). De la même façon, et c'est bien connu, ce modèle repose sur une division genrée du travail, que les personnages de femmes artistes (notamment les trois actrices dans *Les Filles* et l'écrivaine Agnes von Kursenstjerna dans *Amorosa*) viennent évidemment bousculer en un double sens : d'abord parce que leur activité créatrice les empêche d'assurer leur supposé rôle de mères et d'épouses, ensuite parce qu'elle n'a pas d'utilité du point de vue du système social de production. Les personnages de Mai Zetterling sont en cela des « femmes-types » au sens où l'entend De Beauvoir, c'est-à-dire des visages singuliers de la

*Night Games /
Nattlek* (1966)
& *Les Filles*
↓



Mais là n'est pas l'essentiel : ces subversions n'auraient sans doute pas la même force si elles n'avaient été préparées par des manifestations proprement cinématographiques de l'aliénation. Et c'est sans doute dans *Les Filles* que cette recherche plastique est la plus poussée. La couleur blanche, motif quasi-rythmique rappelé aussi bien par les décors neigeux ou les draps du lit conjugal, inonde des scènes remémorées ou inventées, volontairement surexposées, dans lesquelles le mari poursuit sa femme jusqu'à triompher de sa résistance. Le blanc, plutôt que d'être investi d'une valeur symbolique définie, devient, par la répétition, le symptôme d'une situation de domination en même temps qu'il fait signe vers son caractère intolérable. Le traitement de la voix vient aussi souligner l'écart entre la situation présente des actrices et leurs aspirations. La scène d'insurrection dans *Lysistrata*, dans laquelle l'une des femmes propose une grève du sexe pour forcer les époux à arrêter la guerre (« *Pour arrêter la guerre, refusez-vous à vos maris !* ») est répétée en *off* tandis qu'une série de gros plans montre les actrices dans un salon de beauté, occupées à se faire coiffer ou à se maquiller : elles semblent sourdes à cet appel à la révolte tandis qu'au son les femmes répondent à *Lysistrata* qu'elles ne sont pas prêtes à renoncer à la paix de leur foyer. De plus, l'insistance par le gros plan sur les produits cosmétiques et les miroirs prolonge une inquiétude plus globale relative à la « société du spectacle » (le film sort un an après l'essai de Guy Debord) et à la dévitalisation qu'elle produit : la représentation de la pièce d'Aristophane elle-même devient l'occasion d'un divertissement bourgeois et ne donne lieu à aucune remise en cause, ce dont l'une des actrices se désespère. C'est contre cette dévitalisation que Mai Zetterling semble se battre dans les quatre films de la rétrospective, en faisant de la forme un lieu d'indignation et de révolte.

Jules Conchy

JEANNE MOREAU CINÉASTE, LE CINÉMA AU FÉMININ

Grâce à Jeanne Tourier, Catherine ou Julie Kohler, Jeanne Moreau fut élevée au rang de mythe. Mais la virtuosité de l'actrice aveugla en partie le talent d'une réalisatrice discrète et acharnée qui réalisa trois films, *Lumière* (1976), *L'Adolescente* (1979) et *Lillian Gish* (1983).

***Lumière* ou l'Actrice selon Jeanne**

Un long travelling filmant quatre amies de l'extérieur d'une maison. Quatre actrices, plus ou moins reconnues, en quête de liberté, de succès et d'aventure. Pureté d'un geste qui résume l'ambition du film : capter avec un regard féminin l'envers du décor. L'une d'elle, Sarah Dedieu (jouée par Jeanne Moreau elle-même), évolue dans son quotidien d'actrice célèbre, ponctué de rendez-vous rohmériens avec ses amies, avec Grégoire (François Simon), chercheur en laboratoire, ou avec un écrivain qu'elle admire. Très loin du stéréotype de la femme naïve subjuguée par l'aura de l'artiste demiurge, Sarah se présente, au contraire, comme une lectrice rigoureuse de son œuvre. Les conversations entre femmes ne sont d'ailleurs pas centrées sur les

tenues de gala et les tapis rouges qu'elles fréquentent mais s'aventurent avec brio sur des terrains philosophiques et politiques. Autre figure d'une quarantenaire émancipée, une amie de Sarah dit d'ailleurs en avoir « assez d'être la fille de /son/ père, la femme de /son mari/ la mère de ses fils » en évoquant une grossesse non-désirée. L'actrice selon Jeanne Moreau jongle entre les normes sociales imposées à toutes les femmes et celles qui pèsent spécifiquement sur ces artistes, les deux pouvant être contradictoires. En témoigne le personnage de Caroline, jeune femme remplie d'ambition qui voit ses aspirations brisées par la jalousie de son petit ami, Nano, qui ne cesse de lui répéter que les réalisateurs ne s'intéressent qu'à son physique. Propos tristement vérifié par la rencontre de l'un d'entre eux qui transforme son jeune corps en un pur objet à sa disposition lors d'une rencontre dans un bar. Dans *Lumière*, la mise en abyme ne confine pas au jeu formel quelque peu gratuit du film dans le film mais pointe au contraire les spécificités de la posture d'actrice, de scripte ou d'assistante dans le milieu artistique principalement masculin des années soixante-dix. Membre direct de la vie de plateau à travers ses différents tournages, l'œil scrupuleux de Jeanne Moreau actrice permet certainement à la réalisatrice une justesse dans l'écriture de ses propres films. Formellement, *Lumière* mêle les couleurs des toiles de Bonnard avec les couleurs néons de *Blow up*, des cadres très larges servant de longs plans fixes alternés avec des inserts montés de manière plus dynamique, et le film s'avère finalement être une petite pépite tant pour son esthétique que pour sa valeur de témoignage.

Lumière (Jeanne Moreau, 1976)
↓



Journal d'une jeune fille de campagne

À la liberté d'une actrice quarantenaire, Jeanne Moreau préféra la candeur des jeunes années pour son deuxième film *L'Adolescente*, tourné en 1979. Avec l'aide de l'écrivaine Henriette Jelinek, la cinéaste brosse le portrait, teinté d'autobiographie, d'une jeune fille en vacances d'été chez sa grand-mère aubergiste (Simone Signoret). Nous sommes en été 1939. Le grondement de la Seconde Guerre Mondiale se confond avec les éruptions passées des volcans d'Auvergne. Mais Marie, 12 ans,

semble davantage se préparer à l'imminence de l'adolescence qu'au bouleversement géopolitique dont elle sera la témoin. Le tour de force du film réside ici aussi dans sa capacité à adopter le point de vue de son personnage principal. Marie ne comprend ni pourquoi le jeune médecin juif du village de dix ans son aîné refuse une relation amoureuse, ni la nature de ses relations avec sa mère qui trompe en réalité son père. Si des gros plans sur chaque personnage dégagent d'abord une certaine lourdeur, le reste de l'œuvre excelle pour capter ce qui est sous-jacent et le non-dit. La construction du personnage du jeune médecin juif est sur ce point remarquable : l'antisémitisme dont il est l'objet ne se perçoit qu'au détour de conversations et sa peur face à la montée du fascisme ne transparaît que par une larme versée en compagnie de la mère de Marie, son amante. Leur relation dépasse alors la tromperie vaudevillesque pour s'affirmer comme un refuge construit entre deux étrangers extérieurs au village, comme une dernière possibilité d'aimer et d'être aimé, avant le retour du père de Marie et avant la guerre. Tout comme Eustache pour *Mes petites amoureuses*, Jeanne Moreau s'appuie sur sa propre expérience pour écrire un personnage flottant entre deux âges, entre la ville et la campagne. Loin de l'univers parisien de son premier film, elle filme ici le village de son enfance où tout le monde se connaît et grandit ensemble, entre convivialité et normativité constante. Chaque âge de la vie s'incarne dans des personnages de femme qui vivent toutes différemment la pression sociale et une certaine assignation à une norme de féminité : Marie a honte d'avoir ses premières règles et cherche directement à dissimuler le sang qui coule entre ses jambes. Une fille-mère demeure cloîtrée chez elle avec son bébé, loin des commérages du village à son égard. La maman de Marie subit la sexualité conjugale qui lui est imposée par son mari. La grand-mère veuve porte les responsabilités de toute sa famille qui voit davantage en elle une mère qu'une femme. Avec peut-être des choix moins radicaux que dans *Lumière*, Jeanne Moreau accorde une nouvelle fois le cinéma au féminin.

Amélie Gonin

André De Toth. 1939 : Conscience d'un geste

1939 : une année bien remplie pour un seul auteur. Tóth Endre laisse à la Hongrie un héritage de cinq films, tournés d'une traite à Budapest, avant de s'exiler subitement aux États-Unis, les clefs encore sur le contact de sa Mercedes. Biopic historique, polar, fable morale, film d'espionnage en costume et chronique intimiste, Toth touche à tous les genres. Et, à la façon de son compatriote Michael Curtiz, développe un style sophistiqué malgré le rythme imposé par l'industrie. Le festival a permis une redécouverte mondiale de ses premiers films, restaurés sous l'impulsion de Bertrand Tavernier par l'Institut Lumière, la Film Foundation de Scorsese et le National film institute de Hongrie. Des suites d'un séjour aux studios L'influence hollywoodienne s'y ressent, mais derrière la légèreté apparente des intrigues, se devine un regard posé sur ce moment de clair-obscur hongrois, le classicisme heureux cédant subtilement la part à l'ombre.

Premier film tourné en cette année 1939, *Six semaines de bonheur* est un parfait exemple de la comédie populaire édifiante, au détail près que le protagoniste est un voleur, antihéros par excellence. Le film débute dans la rue, sur un boulevard de Budapest traversé par la circulation des bus et des travailleurs. Très vite un vol survient - l'argent circule aussi - mais la frontière entre honnêtes gens et voyous est brouillée : un

pickpocket vole les économies d'un étudiant et se fait lui-même voler par un braqueur, Gábor (Ferenc Kiss) qui restitue à la première victime la somme de son méfait, devenant alors son ange-gardien. Il se chargera ensuite de voler l'oncle diamantaire de ce dernier, s'improvisant Robins des bois. S'ensuivent « six semaines de bonheur » où Gábor, reconverti en jardinier, chapeaute un mariage entre l'étudiant et sa fille. Derrière cette parenthèse bon enfant se dessine une critique de la misère sociale qui frappe la jeunesse hongroise. Pourtant, la richesse ici n'est pas moins précaire que la pauvreté car Gábor connaît d'avance l'échéance de cette tranquillité, annoncée dès le titre, et le prix à payer. C'est en jouant au théâtre local le rôle d'un aristocrate spolié de son domaine que Gábor se laisse finalement arrêter par la police, sans amertume.



Les noces de Toprin est un joyeux mélange de romance, d'aventure et d'intrigue d'espionnage à la veille de la Grande Guerre. Le lieutenant Mányay est muté comme agent double auprès d'un comte russe (Ferenc Kiss) pour débusquer la taupe de son régiment. Le chassé-croisé amoureux entre la comtesse, Ulka sa camériste que le comte force Mányay à épouser, et la vraie fiancée de ce dernier a l'élégance de *Haute pègre*, sans délaissier un versant plus sombre. Brutalisée par un époux tyrannique et amoureuse de Mányay, travesti en jardinier, la comtesse ne connaît pas de *happy end*. Elle agit dans l'ombre pour le bonheur de cet homme, pourtant soldat d'un pays ennemi. Le dernier plan la montre seule sur une place d'église, regardant les mariés s'éloigner. La mélancolie de cette figure obombrée détone avec l'apparente désinvolture du genre.

↑ *Deux filles dans la rue* (André de Toth, 1939)

Avec *5 heures 40*, De Toth quitte par anticipation la Hongrie pour la France. Ne tournant pas en situation mais bien dans des décors reconstitués à Budapest, le pacte avec le spectateur tient grâce à quelques plans carte-postale rappelant l'encyclopédie des frères

Lumière. Une femme ayant ayant depuis toujours entretenu son mari essaye de s'en séparer sans se faire extorquer ses biens. Avant *Deux filles dans la rue*, la cause féminine commence légèrement à poindre dans l'œuvre de De Toth, même si le développement du sujet reste incomparable. Ce dernier raconte en effet l'épopée de deux femmes faisant carrière dans le monde du spectacle en ne cachant rien des relations de domination et des abus sexuel dont elles sont victimes, jusqu'à la dangereuse entreprise d'un avortement clandestin. Entre entourloupes, époux cachés dans la penderie et intrigues policières, *5 heures 40* oscille en revanche tour à tour entre l'enquête et le vaudeville. Les coups à la Maigret, créant un climat de suspense, finissent par réconcilier d'amour l'ensemble des personnages. Tout est bien qui finit bien.

Révérance finale en langue myagare avant l'exil, *La vie du docteur Semmelweis* acte un dernier retour à la reconstitution historique. Le parcours du médecin ayant introduit le lavage de main systématique pour contrer la septicémie, y est représenté dans tous ses tumultes. Lancé dans une carrière de droit, motivée par un désir familial de prestige social, De Toth tire le portrait d'un homme choisissant la médecine contre l'avis de ses parents. Une conversion totale le fait passer d'étudiant débauché, à sauveur miraculeux d'innombrables femmes aux accouchements létaux. Semmelweis est un génie à la conscience tourmentée, par son incapacité à faire guérir, puis par le rejet d'une institution médicale orgueilleuse n'acceptant pas d'être remise en cause. En le vieillissant à vue d'œil, De Toth fait progressivement passer Semmelweis de l'insouciance à la névrose, et livre le portrait d'un passionné frénétique, aveuglé par sa mission de faire le bien.

Avec cinq films en l'espace d'un an, le réalisateur de *Semmelweis* apparaît lui aussi comme un passionné frénétique, mais exilé dans son propre pays. Profitant malgré lui de l'interdiction des juifs à travailler dans le cinéma, celui qu'on a surnommé « Le Borgne » avance avec des œillères. Mais cette année 1939 suggère la prise de conscience d'un cinéaste. S'il a profité de mesures antisémites, la mise à l'arrêt brutale de sa carrière européenne est le signe d'un auteur empreint de culpabilité.

Thomas Bingham et Lucie Lambert

***La Plaisanterie*, Jaromil Jires, 1968.**

La vengeance est un plat qui se mange froid.

Tiré du roman éponyme de Milan Kundera, *Zert* (titre tchèque) voit pourtant le jour avant même la parution du livre. Tourné pendant les événements tragiques du printemps de Prague, le film s'apparente à un acte de résistance face au pouvoir en place. *La Plaisanterie* repose sur une intrigue relativement simple : Ludvik Jahn découvre l'identité de l'épouse de Pavel, le responsable de son exclusion des jeunes communistes lorsqu'ils étaient encore tous les deux à l'université. Pour s'être aventuré sur le terrain de la satire avec une simple plaisanterie, le personnage avait alors vu se retourner contre lui tout un système politique incarné par des hommes présentés à travers une série de plans fixes, dont l'on retient les regards expressifs plus que les noms. Quinze ans après avoir été évincé, l'occasion de se venger se présente à Ludvik, tentative retracée ici avec un regard amer.

La première moitié du récit conjugue avec une belle fluidité passé et présent et montre l'emprise d'un pouvoir à même de faire ressortir de chaque individu la lâcheté, l'ostracisme et la cruauté. En prenant son personnage sur le point de se venger, Jires nous fait revivre les événements qui ont conduit à sa situation par flash-back, pratiquement tous filmés en plans subjectifs. En donnant l'impression de s'immiscer dans la pensée du personnage, ces scènes deviennent particulièrement puissantes, parvenant à susciter une forme d'empathie pour des protagonistes dont on ne sait pourtant que peu de choses. Le film repose pour autant sur une mise en scène uniforme, découpée de manière atypique, jouant également beaucoup sur le son et certaines dissonances ainsi que sur une voix off légèrement monotone. À l'encontre de toute forme d'expressionnisme, Jires offre un regard détaché et désabusé, qui perce derrière la neutralité du jeu de l'acteur principal (Josef Somr), l'ensemble étant forcément atténué par le doux fantasme de vengeance du personnage.

Portées par une photographie en noir et blanc qui détonne par sa pureté, les scènes qui prennent place dans le camp de travail forcé, marquent par leur justesse, associant une forme d'impassibilité du propos avec l'absence de couleur et le caractère fragmentaire des images. Ironique, le ton employé ne correspond pas nécessairement au sérieux avec lequel le cinéaste aborde son sujet puisque le propos est porté par cette volonté de livrer un discours singulier sur cet événement politique. Ainsi, la scène au cours de laquelle tous les « forçats » assistent à la mort inévitable d'un confrère maltraité par un officier au pouvoir abusif fait ressortir des personnages des émotions singulières. Si tout le film se déroule comme une satire du parti, il en résulte paradoxalement un film assez désarmant de tendresse, dont la tâche s'avérait pourtant loin d'être évidente tant l'ouvrage de Milan Kundera est foisonnant.

Tristan Chiffolleau

***Histoires extraordinaires*, Roger Vadim, Louis Malle et Federico Fellini, 1968. Danse macabre.**

Histoires extraordinaires rassemble trois adaptations de nouvelles d'Edgar Allan Poe : *Metzengerstein*, par Roger Vadim, *William Wilson*, par Louis Malle et *Toby Dammit*, par Federico Fellini. Les deux premiers tentent de trouver, dans le déploiement d'un imaginaire gothique tendance XIX^{ème} siècle, un lieu de rendez-vous avec l'étrangeté de Poe. Mais celle-ci l'a comme déserté depuis longtemps : Roger Vadim surtout semble s'y perdre, qui fait passer Jane Fonda d'un costume médiéval extravagant à un autre sans lui permettre de nous faire véritablement croire à la cruauté de son personnage — est-ce qu'une poupée est cruelle ? — ce qui affadit le retournement de situation lorsqu'elle se retrouve prise de fascination pour un mystérieux cheval noir après la mort de son cousin. Dans *William Wilson*, Louis Malle met en scène un jeu de miroir entre le narrateur (Alain Delon) et l'« autre » William Wilson, qui déjoue *in extremis* toutes ses manœuvres sadiques. Les silences du film, l'aspect fuyant du double, la rage mêlée d'effroi de William Wilson créent un sentiment glaçant, mais la longueur de la scène de partie de carte avec Brigitte Bardot en atténue l'effet. Au final, les deux films semblent s'empêtrer dans leur volonté de faire correspondre le malaise mystérieux et terrifiant des nouvelles de Poe au regard « fasciné » qu'ils projettent sur leurs actrices icônes... Lecture trop baudelairienne de l'auteur

américain, qui fait de ces figures de femmes fatales de trop commodes cache-misère — ou « cache-mystère » ?

Sur ces entrefaites, *Toby Dammit* décrit l'arrivée à Rome d'une star de cinéma alcoolique (Terence Stamp), hanté par les visions d'une petite fille diabolique. Il est malaisé de retrouver ce que racontait au juste la nouvelle de Poe et ce que Fellini en a fait : le lieu de rencontre, ici, est l'étrangeté elle-même, l'hallucination, qui apparaît dans les jeux de reflets, le défilé de personnages inquiétants entraperçus, la déconfiture de la star et sa course folle vers le néant dans sa Ferrari flambant neuve. *Toby Dammit* souligne la création typiquement fellinienne d'un monde personnel capable d'accueillir et de se confondre avec l'idiosyncrasie d'autrui : Poe, Fellini et Terence Stamp y dansent au même bal des névrosés. L'apparat absurde des plateaux TV a remplacé celui des salons et le diable a changé de visage, mais la vie n'y est toujours qu'« une histoire racontée par un idiot, pleine de bruit et de fureur, et qui ne signifie rien... »

Circé Faure

***Mes petites amoureuses*, Jean Eustache, 1974. Désirs contrariés.**

Après *La Maman et la Putain*, au tour de *Mes Petites amoureuses* de quitter les écrans d'ordinateur pour retrouver la salle. Rendue possible grâce au succès de la première, cette seconde œuvre orchestre la sortie en silence de son créateur. Avec une œuvre peu bavarde, Eustache revient sur ses jeunes années avec une aquarelle aux regrets dilués par le temps. Les amers souvenirs baignés de miel s'incarnent à travers Daniel. Devant entrer au collège, il quitte comme Jean la région bordelaise pour Narbonne. Premier souvenir âpre contre une mère mal-aimée l'empêchant d'étudier pour subvenir aux besoins de la famille. Mais par son adolescente fougue tout semble à portée de main : la camaraderie rend le monde agréable, sympathique, accessible. Le jeune fils de bourgeoisie provinciale, le parvenu enrichi par diverses magouilles, la bande de lycéens allant draguer les filles en chevauchant leurs mobylettes agissent successivement comme moteurs d'illusions. Illusions sans cesse rompues par une famille mettant en lumière les petites misères d'après-guerre.

Mes Petites amoureuses rappelle par l'anecdote personnelle les soucis et problèmes d'une époque par des anecdotes personnelles. Revoir Eustache au présent, c'est regarder d'un œil *révolté* des garçons jadis érigés en modèle de séduction, jouant du corps d'une fille complètement endormie. Eustache au présent, c'est aussi à l'inverse remarquer l'ironie de ces séducteurs : ils se vantent de changer les désirs féminins, alors qu'elles les mènent du bout du nez. De ses petites amours, Daniel ne retient que contrariétés. Il ne les exprime jamais et observe en silence les possibles trajectoires de vie dérobées à son insu. Abandonné par son amoureuse pendant un baiser, il la regarde impassiblement s'enfuir. De ce champ vaste où n'importe quel chemin semble possible, un seul est emprunté : celui du fantôme de ses désirs. La référence rimbaldienne du titre prend son sens dans le ressenti diffus d'Eustache contre son enfance, mais le réalisateur prend le poète à contre-pied, en refusant son exubérance vulgairement précieuse avec un personnage toujours sur la retenue. Eustache compose en poète du silence avec les gestes d'un petit garçon muet, se voyant tout refuser, pour nous murmurer qu'avoir quatorze ans c'est comprendre que nous sommes tous un jour jetés contre un mur de désirs contrariés. Et puis, on grandit.

***Outsiders*, Francis Ford Coppola, 1983. Pleins feux sur la frappe.**

Sous un ciel rouge-orange tout droit sorti d'Autant en emporte le vent, Ponyboy récite à Johnny les quelques vers de *Nothing Gold Can Stay* de Robert Frost. C. Thomas Howell et Ralph Macchio offrent ainsi une de ses scènes les plus marquantes, parenthèse poétique et lumineuse, au chef-d'oeuvre méconnu de Coppola, *Outsiders*, adapté du roman à succès de la jeune S. E. Hinton. Dans la banlieue nord déshéritée de Tulsa, Oklahoma, une fratrie meurtrie par la mort de ses parents tente, tant bien que mal, de demeurer soudée - et vivante. Ponyboy, le narrateur du roman, Sodapop (Rob Lowe) et Darry (Patrick Swayze) ont des prénoms aussi acidulés et originaux que leur quotidien est morose et difficile. Les trois frères et leurs amis Johnny, Two-Bits (Emilio Estevez), Dallas (Matt Dillon) et Steve (Tom Cruise), forment une solide famille de substitution aux cheveux gominés, les *Greasers*. Néanmoins, leur existence est gangrenée par la violence des Socs, la jeunesse dorée de la ville. Ponyboy se sent à part : âgé de 13 ans, il se tourne plus volontiers vers la poésie que vers la bagarre. Il est également fasciné par la copine de Bob, chef des Socs. Mais Sherry Valance (Diane Lane) est elle plus attirée par Dallas, le vrai voyou de la bande. Celui qui a fait de la prison, passe ses nuits dans des bars, et aide Pony et Johnny à fuir la ville quand, une nuit noire de brouillard, ce dernier franchit la ligne rouge pour sauver son ami en passe d'être noyé. Les innocents coupables finissent dans une église perdue, fument cigarette sur cigarette en se divertissant au son des mots de Margaret Mitchell.

Ce n'est paradoxalement qu'après l'apogée des drames conjugués que la fratrie, ressoudée, peut trouver l'harmonie. Comme si la paix ne pouvait advenir qu'après l'horreur – tout comme l'écriture n'intervient pour Pony qu'en toute fin de récit, dans un mouvement qui nous ramène avec virtuosité à la première scène. Coppola révèle une belle troupe de jeunes comédiens au charme indéniable, dont la plupart mènera par la suite une carrière internationale. Par dessus tout, il propose un modèle de masculinité novateur, encore précieux aujourd'hui : les héros de *Outsiders* pleurent à chaudes larmes, lisent de la poésie, respectent les jeunes filles et se disent qu'ils s'aiment. Dans cette fresque sociale et familiale, tendre et meurtrière, singulière et universelle, la bravoure prend mille formes et jaillit là où la société tend - c'est malheureusement de nouveau d'actualité - à l'attendre le moins : du côté de la banlieue et de ses « voyous » .

Lady Snowblood
(Toshiya Fujita,
1973)
↓

Lili Ithurralde



Lady Snowblood, Toshiya Fujita, 1973. Le Rouge et le blanc.

Dans le long couloir sombre d'une prison japonaise, alors que le vent souffle et que la neige tombe, un nourrisson sort du ventre de sa mère et crie. Dans *Lady Snowblood* l'actrice Meiko Kaji - mise à l'honneur cette année - incarne Yuki, une jeune femme née en prison et éduquée pour venger l'enlèvement et le viol de sa mère morte en couche. Armée d'un katana, elle sillonne le Japon à la recherche des criminels. Si ce résumé vous semble familier, cela est tout à fait normal : Tarantino s'en est allègrement inspiré pour ses deux *Kill Bill*. Blanche-neige meurtrière, Yuki est liée à la neige et au sang, matières omniprésentes qui se mêlent et se recouvrent, exprimant ainsi la colère, le deuil, mais aussi l'innocence apparente du personnage. La violence que porte le film se place tantôt du côté de la poésie, tantôt du côté de la jouissance. La poésie apparaît dans la beauté du mariage entre le rouge et le blanc, quand le sang remplace la neige qui tombe à l'extérieur des murs de la prison ; c'est aussi l'instant de suspens au moment de la mort quand la caméra s'attarde sur le sang qui coule au milieu des fleurs du printemps. La jouissance, quant à elle, est d'abord celle du personnage au moment de la vengeance. C'est aussi celle qu'éprouve le spectateur face à ce trop plein de violence et au sang qui gicle, loin de tout réalisme. Le film pointe sa propre fictionnalité par cet excès, mais aussi par un effet de mise en abyme : l'un des personnages raconte les aventures de Lady Snowblood dans un journal, nous renvoyant au manga de Kazuo Koike et Kazuo Kamimura, dont le film est l'adaptation. La jouissance, enfin, est celle de voir une femme, sans cesse sous-estimée par les hommes, se battre et surtout gagner.

Fanny Villaudière

Sweeney Todd, Tim Burton, 2007. Nous méritons tous la mort !

Sweeney Todd de Tim Burton, de son thème et de son ambiance visuelle sombre, m'a toujours évoqué un sentiment tragique. Mais, Après l'avoir vu sur petit écran, revoir *Sweeney Todd* parmi les spectateurs du festival Lumière m'a fait réaliser qu'il peut être tout aussi comique que tragique. Avec cette comédie musicale qui se passe à Londres pendant l'ère Victorienne, Burton, dans la lignée de films précédents comme *Les Noces funèbres* et *Edward aux mains d'argent*, montre un pessimisme constant, noirceur soutenue par l'interprétation des acteurs principaux. Benjamin Barker (Johnny Depp) un talentueux barbier surnommé Sweeney Todd, et Mme Lovett (Helena Bonham Carter) forment un étrange couple de criminels qui provoque à la fois la frayeur et le rire, tout comme l'idée originale d'un tueur en série qui coupe la tête de ses clients, pour que sa complice fasse des tourtes avec la chair de leurs cadavres.

Images mélancoliques et éclairage sombre expriment les blessures intérieures de Benjamin Barker ainsi que le thème dominant du film, la vengeance. Le personnage, homme isolé et rejeté par la société, rappelle *Edward aux mains d'argent*, mais au contraire d'Edward Benjamin Barker veut se venger non seulement du juge Turpin mais du monde entier, où le mal est selon lui omniprésent. Contrairement aux mains d'argent d'Edward, le rasoir de Benjamin ne veut pas embellir les choses : c'est un outil pour des assassinats sanglants. Comme si, à son retour suite à quinze années d'exil loin de sa femme et de sa fille, une mauvaise âme occupait son corps et le rendait insensible à tout et à tous, même l'amour de Madame Lovett.

La musique de Stephen Sondheim joue également un rôle essentiel en révélant l'intériorité de Sweeney Todd. Par différents thèmes où la tension succède progressivement au calme, Sondheim nous rend sensible l'esprit romantique d'un Londres obscur du XIXe siècle, avec des immeubles ternes, un ciel noir de fumée et des usines industrielles, tout en renforçant la tension dramatique des situations. L'image très foncée, dominée par le noir, le gris et un rouge flamboyant entre en harmonie avec cette trame sonore, participant à faire du film le théâtre d'une lutte entre lumière et ténèbres. L'obscurité absolue l'emporte finalement en dévoilant la face noire du Londres à l'époque, avec une société marquée par la pauvreté, l'injustice et les crimes. On pourrait alors se mettre à la place de Barker, voir les humains comme des coupables, l'omniprésence du mal et de la vengeance. Mais c'est tout l'art de Burton de créer une atmosphère filmique où il y a la place pour un sourire, un sourire plein d'étonnement face à ce monde diabolique.

Mozhde Salehi

***Les Amandiers*, Valeria Bruni-Tedeschi, 2022. Du théâtre filmé, et du beau !**

Depuis les attaques de Georges Sadoul contre ces caméras « se bornant à photographier le théâtre », « théâtre filmé » est devenu une injure de choix de la part de ceux qui croient profondément au langage de la caméra. Photographier un théâtre est pourtant exactement ce que fait Valeria Bruni-Tedeschi dans *Les Amandiers* en redonnant vie à l'école de Patrice Chéreau et Pierre Romans à travers le récit quasi autobiographique de ses années au sein de la troupe dans les années 1980, quand le temps du jeu se faufile entre les inquiétudes autour du SIDA et les excès de la drogue. Après *Actrices* en 2007, la cinéaste montre encore une fois avec brio que filmer le théâtre n'est ni appauvrir le cinéma ni trahir le théâtre, mais offre au contraire une possibilité de mêler ces deux souffles créatifs pour créer une œuvre puissante à tous points de vue, à condition bien sûr de trouver le juste équilibre jeu de la caméra et jeu des comédiens.

Grâce à un long et intensif travail de répétition (d'ailleurs visible dans l'excellent documentaire *Des Amandiers aux Amandiers*), la cinéaste est parvenue à mettre en scène toute une pièce de théâtre en faisant brillamment jongler les acteurs entre leur personnage, leur rôle dans la pièce, et la personne réelle qu'ils représentent. Ce travail est ce qui a permis d'ouvrir doucement les coulisses du théâtre pour qu'il se dévoile à la caméra dans toute sa « honte », comme le personnage d'Adèle en parle dans le film. La réalisatrice réussit à tirer de ses acteurs une force vitale inouïe, les comédiens donnant constamment l'impression de se donner entièrement, sans jamais une considération ou une retenue vis-à-vis de cet œil qui les observe.

Pourtant la caméra est bien présente et Julien Poupard offre une image remarquable en recréant numériquement un effet super 16 avec un grain fin et des couleurs vives qui nous plongent au cœur des années 1980. Qu'il nous promène en caméra épaulement au milieu des séances d'*actor studio* à New York, ou qu'il prenne au contraire le point de vue surplombant de Chéreau sur ses acteurs répétant une pièce, le directeur de la photographie nous met systématiquement à une juste distance des comédiens pour laisser apparaître leurs différents masques. Cette caméra qui trouve sa place au cœur de la scène met ainsi en valeur le travail des comédiens comme rarement, dans l'abandon et le don total de

soi qu'il implique, et fait émaner des *Amandiers* un véritable souffle de vie auquel l'on a hâte de regoûter.

Nicolas Dargelos-Descoubez

***The Wonder*, Sebastian Lelio, 2022. Histoire miraculeuse.**

Irlande, 1862. Dans une communauté marquée par la Grande Famine, une religieuse et une infirmière anglaise, Lib Wright, participent à la mise au point d'un rapport autour d'un apparent miracle : Anna O'Donnel, 11 ans, n'aurait rien mangé depuis 4 mois. En réalisant *The Wonder* pour Netflix, Sebastián Lelio compose, à l'instar d'*Une Femme fantastique* et de *Désobéissance*, de nouveaux portraits de femmes fortes. Lib, qui représente la science d'une société en pleine évolution, fait face à la tradition religieuse. L'intrigue puise toute sa force de cet entre-deux, entre pragmatisme et passage vers le fantastique, voire le surnaturel, encouragé par les séquences médicamenteuses et psychédéliques de l'infirmière.

La particularité réside toutefois dans la construction du récit : il est encadré par une mise en abyme du personnage de Niamh Algar, le double de l'auteure du roman (Emma Donoghue) duquel le film est adapté. Le réalisateur témoigne ainsi de sa volonté « de mettre en avant notre besoin de se raconter des histoires ». Cette intention questionne cependant car la présence du personnage n'apporte aucun regard neuf ou critique sur le déroulé et l'interprétation des événements. Le sens de cette imbrication échappe et le récit du miracle se serait amplement suffi à lui-même. Celui-ci se voit par ailleurs très vite écourté par la découverte précoce de Lib qui vient rompre le rythme de l'intrigue alors qu'aucun élément de sa révélation n'a été exposé auparavant. *The Wonder* offre néanmoins une photographie et des décors saisissants de mystère qui, à la lueur de bougies menacées par les vents glaçants des Midlands, nous plongent au cœur du secret d'une enfant, finement incarné par Kíla Lord Cassidy et élucidé par une Florence Pugh plus que jamais prolifique sur le grand écran.

Godard, seul le
cinéma (Cyril
Leuthy, 2022)

Emma Bernal



Godard, Seul le cinéma, Cyril Leuthy, 2022. Godard, ses films et Jean-Luc.

Écrit et réalisé du vivant de Godard, le documentaire de Cyril Leuthy est projeté pour la première fois en France après la mort du réalisateur. Difficile alors de le voir seulement comme une « introduction » à Godard, comme l'a présenté Cyril Leuthy lors de l'avant-première : le documentaire sonne comme une oraison funèbre. La mort de Godard change en effet la valeur émotionnelle que le montage conférait à certaines séquences : les plans de JLG souriant à la caméra, des vidéos tournées dans son appartement grenoblois avec Anne-Marie Miéville, sa démarche dans les cortèges de Mai 68... Pour les connaisseurs ou les adeptes, le documentaire semble clore plutôt qu'ouvrir une époque du cinéma.

Mais Godard est aussi dépeint comme le chercheur qu'il était, éternel insatisfait toujours à l'affût de nouvelles techniques, du point de vue technologique ou visuel aussi bien que narratif. Certains spectateurs qui ne le connaîtraient que pour ses films les plus emblématiques de la Nouvelle Vague — qui, rappelons-le, seront en partie reniés — pourront ainsi découvrir d'autres facettes de la pratique artistique godardienne, en particulier la période du groupe Dziga Vertov, à laquelle une (trop ?) longue partie du documentaire est consacrée. Mais Cyril Leuthy définit moins Godard par ses films que par sa personnalité : s'il crée et s'engage dans le groupe Dziga Vertov, c'est que c'est un éternel révolutionnaire Romantique. Une interprétation pseudo-psychanalytique est également esquissée, sur l'enfance de Godard, le fait qu'il n'ait pas pu assister à l'enterrement de sa mère, ou encore sur sa ressemblance entre une photo de lui enfant dévoilée aux médias très tardivement et celle de la photo d'un jeune garçon juif lors d'une rafle. C'est là peut-être ce qu'il y a de moins réussi dans le documentaire, cette explication bien incertaine rendant pathétique tout un aspect de la vie de Godard en s'éloignant de son travail. Cyril Leuthy a avoué lors de la projection qu'il pensait que ce film ne « plairait sûrement pas à Godard. » Peut-être pas. Mais il conserve en tout cas la double possibilité d'ouvrir à son cinéma et de clore son œuvre.

Bathilde Boutin

LEE CHANG-DONG, INVITÉ D'HONNEUR

Entre ténèbres et incandescence : les éclats de l'invisible

Les films de Lee Chang-dong sont auréolés d'un mystère opaque qui plonge le spectateur dans une perplexité. L'histoire se dérobe, les personnages que l'on pense comprendre se transforment insidieusement, et le dénouement emprunte souvent des voies inattendues. Dans le thriller *Burning*, la narration évolue en circonvolutions nébuleuses qui dévident les codes familiers. Les relations au sein de ce triangle amoureux instaurent des dynamiques profondément instables entre les personnages. Le genre du film d'enquête dans lequel *Burning* semble d'abord s'inscrire se délite à mesure que l'intrigue avance : la volatilisation inexplicée de Haemi, dont l'appartement désert est encore rempli de ses affaires, hante le récit et induit une errance chaotique plus qu'une progression organisée vers l'élucidation du mystère. Le charme vient de cette lumière froide et crépusculaire qui nous baigne dans une atmosphère électrique, lourde de menaces voilées. Il s'agit de se laisser porter en acceptant de recevoir

tout ce qui fait signe vers un ailleurs invisible. Dans une séquence de danse, la silhouette à moitié nue de Haemi se dessine à contre-jour sur le ciel incendié. La jeune femme mime en ombres chinoises le vol d'un oiseau : la beauté sans objet de cette scène faisant irruption dans le crépuscule instille une poésie sauvage. Les regards des deux hommes, cachés parmi les ombres, se nourrissent de cet étrange spectacle. *Oasis* offre de son côté une histoire d'amour d'un nouveau genre, entre deux êtres laissés pour compte qui trouvent en l'autre un ancrage inespéré. Mais si l'amour représente la part visible du récit, il n'en est pas le cœur : c'est par l'isolement que les personnages se lient. L'amour s'exprime ici par une suite de motifs qui disent son ardeur autant que son inquiétante opacité, condensées dans l'ombre des branches nues que le vent secoue fiévreusement.

Miroir d'une société en crise

Les thématiques de l'endettement et de la transaction financière sont omniprésentes dans le cinéma de Lee Chang-dong, jouant sur l'idée pernicieuse que tout peut s'acheter ou se vendre dans nos sociétés. Les marchés souvent absurdes ou immoraux auxquels ses personnages sont soumis mettent en avant la profonde vacuité d'un jeu social dysfonctionnel. Dans *Poetry*, le suicide d'une jeune femme victime de viols multiples devient l'objet de compensations financières afin d'étouffer l'affaire. Cette même logique s'articule dans *Oasis*, lorsque les familles des victimes et des accusés tentent de s'entendre sur un prix afin de régler le différend – à nouveau, un viol présumé – à l'amiable, loin de la justice officielle. Cette vacuité qui menace les rapports sociaux trouve une expression dans l'expérience de désespoir absolu de l'héroïne de *Secret Sunshine* après l'assassinat de son fils. À défaut de trouver du réconfort auprès des habitants de la petite ville de Miryang, les liens tissés par le deuil ne font que renforcer sa profonde solitude. Le goût de vivre s'estompe, et seule la colère contre le monde sert de moteur à Shin-ae dans sa poursuite d'un sens qui se dérobe toujours.

Des films-oasis : refuges secret contre la stérilité du monde

Si les films de Lee Chang-dong mettent fréquemment en avant des éléments narratifs qui évoquent le mélodrame, l'excès de pathos s'y trouve désamorcé par le traitement cryptique de l'intrigue. Son dernier court-métrage, *Heartbeat*, montre la dépression d'une femme à travers le point de vue de son jeune garçon. Le récit se déploie au cours d'un unique plan-séquence de 28 minutes, et évite la gratuité d'un choix technique relevant du défi formel. Conserver la densité de la temporalité réelle rend ici la plongée dans la perception du jeune protagoniste particulièrement percutante. Persuadé que sa mère s'apprête à se donner la mort, l'enfant fait l'école buissonnière pour tenter de la sauver. Peu de mots sont échangés, et les enjeux dramatiques se dessinent par suggestion. Une porte fermée, de mystérieux papiers brûlés dans l'évier, un appartement vide : autant d'éléments qui nourrissent et assombrissent l'issue. La ténacité désespérée du jeune héros s'impose lorsqu'il s'introduit dans l'appartement verrouillé en passant par les rebords des fenêtres. Face à la tourmente du réel, le toit de l'immeuble constitue une forme d'abri qui voit la réunion de la mère et de l'enfant. C'est dans cet espace insulaire que le miracle peut se produire. Les personnages regardent le soleil se lever sur les toits de Séoul, comme en écho au couple d'*Oasis* dont la liaison impossible existe dans l'espace onirique d'une tapisserie.



Compte-rendu écrit dans le cadre de l'atelier d'écriture critique proposé par le Master Pensées du cinéma de l'École Normale Supérieure de Lyon, et animé par Romain Lefebvre.

↑ *Burning*
(Lee Chang-Dong,
2018)





ENTRETIENS

DAREJAN OMIRBAEV (1/2)

DE LA PRÉCISION

Le cinéaste kazakh Darejan Omirbaev fut découvert il y a exactement trente ans, avec son premier long métrage *Kaïrat* (1992), au Festival International du Film de Locarno et au Festival des 3 Continents à Nantes. Ses autres longs métrages continuèrent ensuite de marquer l'histoire du cinéma contemporain : *Kardiogramma* (1995), *Tueur à gages* (1998), *La Route* (2001), *Chouga* (2007), *L'Étudiant* (2012). À la faveur de la sortie dans quelques trop rares salles françaises de son septième long métrage *Poet* (le 14 décembre 2022) et des récentes projections, en août 2022 à Locarno et en octobre 2022 à Paris lors du 4e Festival du Film Kazakh, de son court métrage *Dernière séance*, nous publions ce long entretien en deux parties.

propos recueillis par
Eugénie Zvonkine &
Robert Bonamy



Débordements : Nous avons remarqué des liens très serrés entre *Poet*, qui est projeté dans les salles françaises en cette fin d'année 2022 et votre film sorti il y a désormais dix ans, *L'Étudiant* (2012). Ces relations sont assurément à placer dans une logique de correspondances entre des motifs et des moments figuratifs parmi toute votre filmographie. Mais, dans le film *L'Étudiant*, le personnage du poète désabusé est le père d'une jeune fille qui découvre un recueil sorti de l'imprimerie quelque temps après sa mort ; le regard-caméra de la fillette qui intervient à ce moment-là est très marquant et s'articule avec précision avec un des premiers plans de *L'Étudiant*. Et ce regard-caméra fait beaucoup penser à celui de la fillette de *Poet*, à proximité de la hutte dans laquelle Makhambet Utemisov, poète kazakh du 19e siècle qui s'est rebellé contre les autorités, est décapité. Évidemment, cette petite fille est aussi un double de celle de Didar, le poète de nos jours. D'autres résonances sont insistantes, d'un film à l'autre. Dans *L'Étudiant*, le

↑ *Poet* (2022)

protagoniste se place sur un pont et regarde assez longuement la circulation des voitures sur l'autoroute. *Poet* s'ouvre avec la circulation des voitures sur l'autoroute. À quel point pouvons-nous considérer que les deux films forment un diptyque ? L'écriture de *Poet* a-t-elle avancé ainsi, s'est-elle appuyée sur le film de 2012 ?

Darejan Omirbaev : Alors ce n'est probablement pas un diptyque, pas de manière si affirmée. Je parlerais plutôt d'obsessions d'un cinéaste, de motifs. Il s'agit de l'écriture, du style et donc probablement que de tels plans peuvent se retrouver dans d'autres de mes films. Il y a six ans dans le cadre de mes enseignements, j'ai monté avec des étudiants quinze films ; ce sont des films pédagogiques dont celui qui s'intitule *Révérance* fait partie. *Révérance* examinait visuellement les manières dont les cinéastes s'empruntent des scènes ou s'influencent entre eux. Mais il y a un autre ensemble qui s'intitule *Autographes*, pour lequel je me suis intéressé aux façons dont les cinéastes se répètent de film en film, c'est-à-dire reprennent les mêmes motifs, les mêmes images de film en film.

D. : De telles répétitions sont fréquentes dans votre filmographie. *Dernière séance*, votre court-métrage, présenté en août 2022, contient une séquence dans un cinéma. Le jeune protagoniste trouve un stratagème pour que la séance de *Stalker* (Andreï Tarkovski, 1979) compte un nombre de spectateurs suffisant pour démarrer ; à la caisse du cinéma, une publicité pour « Pepsi » domine le champ. Dans votre premier long métrage, *Kairat*, la même configuration visuelle existait, avec un affichage peu ou prou semblable de « Pepsi ». Je me permets de souligner cette intrusion publicitaire, qui n'en est plus une, car plus qu'une constance, il s'agit d'un registre visuel capitaliste qui s'immisce de plus en plus dans la réalité contemporaine parcourue par vos deux plus récents films.

D. O. : Je crois qu'il est impossible de changer sa propre signature. J'étais très intéressé, quand j'ai lu un livre sur la criminologie, par le fait que quand on a commencé à prendre les empreintes digitales des gens, au début les « criminels » pensaient que si on se coupait la peau du bout des doigts, il repousserait autre chose et donc ils ne seraient plus identifiables. Or, il est apparu avec le temps que les empreintes qui repoussaient étaient identiques. Donc non, on ne peut pas changer qui on est.

D. : Même s'il y a un phénomène de reprise, selon une approche stylistique, dans votre travail sur les motifs, nous percevons quelque chose qui évolue sur le plan politique de votre cinéma. Et dans *Poet* cela s'amplifie, particulièrement avec la dimension historique du film, en passant par le poète du 19^e siècle qui est réfractaire au colonialisme russe. Cette dimension politique devient de plus en plus directe à travers vos protagonistes. Cela commencerait véritablement avec *Tueur à gages* (1998) et le personnage du savant notamment. Cela dit, en tant que cinéaste, vous ne parlez jamais directement de ces aspects dans des entretiens.

D. O. : Oui, ce n'est pas faux, mais je dois dire que pour moi ce n'est pas le plus important. C'est comme quelqu'un qui écrit, un compositeur qui

écrit une musique d'opéra sur un libretto, le libretto est un prétexte pour pouvoir écrire la musique. Donc oui, bien sûr il y a toutes ces choses, mais ces choses me sont nécessaires pour obtenir une substance cinématographique, mon style cinématographique, et élaborer un langage cinématographique, je crois que c'est ce qui prime.

D. : Est-ce que ce serait un style qui demeure en lui-même politique ?

D. O. : Oui, en un sens, si on considère que la politique du langage cinématographique, c'est le beau. Parce que si le film ne vaut que pour ce qu'il raconte, alors si le capitalisme cesse d'être le mode principal de notre existence ou si la guerre entre deux pays cesse, et bien tout d'un coup le film cesse lui aussi d'exister. Si c'est la forme qui importe, et bien la forme, elle, perdure.



D. : Une extrême précision caractérise votre écriture cinématographique, pour une forme de sensibilité qui arrive à toucher de manière singulière. Et cette précision dans le temps, dans le montage et dans les modalités de figuration filmique produit une persistance qui n'est pas simplement l'héritage de Robert Bresson. De la précision, donc.

↑ *Poet* (2022)

D. O. : C'est une question compliquée, mais à laquelle il y a une réponse simple. C'est bien une note de Robert Bresson : « Sois précis dans la forme, pas toujours dans le fond (si tu peux) ».

D. : Ce qui nous a beaucoup frappés dans les deux derniers films en particulier, *Dernière séance* et *Poet*, c'est justement l'omniprésence des images publicitaires et la manière dont vous les laissez entrer dans le film. Plus vous les laissez entrer, plus cela devient insoutenable parce que justement il y a votre regard qui vient se confronter à ce regard très dispersé, très éclaté. Cette confrontation de regards, le vôtre, cinématographique et celui du flux d'images nous intéresse particulièrement.

D. O. : Ce n'est pas difficile, parce que ces images sont omniprésentes. Elles sont là tout le temps et, en même temps, nous pouvons les observer. Anna Akhmatova, une grande poétesse russe qui a vécu en France à un moment donné, au début du 20^e siècle, écrit ceci quand elle revient de France : « C'est la fin de la littérature. » Parce que la peinture, selon elle, était en train de remplacer la littérature, le visuel en train de remplacer le mot. Aujourd'hui, on vit la même chose, non avec la peinture, mais avec les écrans, l'omniprésence des écrans qui vient oblitérer, écraser toute autre forme d'expression artistique.

D. : Justement la télévision, les postes de télévision sont très présents dans vos films, depuis vos débuts, fin des années 1980-début des années 1990. Nous évoquons Bresson à l'instant et il a fait intervenir les écrans de télévision à partir des années 70, dans ses films en couleurs. Dans les vôtres, les scènes avec les télévisions sont notamment celles où on augmente le volume de la télévision pour que les mafieux cassent la figure du protagoniste sans se faire entendre.

D. O. : Moi, ce qui me surprend, ce sont les films où il n'y a pas de télévision, parce que c'est la réalité de ce que nous vivons, nous sommes submergés, entourés en permanence d'écrans, nous vivons là-dedans. C'est naturel de les filmer, c'est de ne pas les filmer qui ne serait pas naturel. C'est vrai aussi que ces images sont proches, malgré tout, de mon métier. Si j'étais écrivain, peut-être que je les remarquerais moins, mais là, je les remarque énormément et donc j'ai un vrai plaisir aussi à les filmer.

D. : Dans *Poet*, une scène prend peut-être une signification plus évidente, celle où Didar pirate les écrans de télévision d'une zone commerciale pour diffuser une émission où il est question de son écriture.

D. O. : Vous devez déjà le savoir, j'ai eu l'idée du film après avoir lu une brève nouvelle de Hermann Hesse. C'est l'histoire d'un écrivain qui vient à une soirée organisée dans une petite ville d'Allemagne et personne ne vient l'écouter alors qu'il s'attendait à y voir du monde. J'aurais pu imaginer, à la place du poète, un cinéaste, avec son film, et personne ne se présenterait à la projection, ou un musicien. Mais je trouvais que c'était plus juste de garder justement quelqu'un qui est dans l'écriture parce que je trouve que pour les gens de l'écriture, aujourd'hui, cette question est beaucoup plus aiguë et que donc c'était plus convaincant de garder cet élément.

D. : Nous observons que se tisse dans votre travail un lien entre la projection cinématographique et le livre, et d'ailleurs dans *Dernière séance*, lors de la séance de cinéma, le projectionniste lit un livre en cabine pendant la projection. Est-ce que vous faites un lien direct entre la projection filmique et les mots ? *Stalker* est montré dans la salle dont on ne voit pas l'écran. On reconnaît bien la musique de la fin de *Stalker*.

D. O. : Dans la vie, quand nous croisons quelqu'un qui lit, nous avons l'impression qu'il est plus intelligent, cela lui donne une dimension inimaginable sinon. Je crois que c'est la même chose quand il y a des

gens qui lisent dans les films. C'est souvent le cas chez Godard, cela crée pour le spectateur et cela confère au film une espèce de troisième dimension, une voie interprétative supplémentaire. J'aime beaucoup mettre les gens qui lisent dans mes films, parce que cela leur donne de la profondeur. Le cinéma peut très vite n'être qu'un art du divertissement et de la distraction, et comment faire pour combattre cela et obtenir que son objet cinématographique soit nettement plus sérieux ? Le livre et le texte, le fait d'avoir du texte dans le film, comme quand il y a une lecture en voix *off*, cela donne une dimension intellectuelle qui apporte quelque chose au film.



D. : Vous mettez en avant la dimension textuelle et dans vos films les protagonistes sont souvent taiseux (notamment quand le protagoniste est lui-même cinéaste), s'agit-il d'une intériorisation du langage ? D'une proposition particulière en lien avec le monologue intérieur ? Quel est le lien entre le mot, la lecture, et le silence des personnages ?

↑ *Dernière séance*
(2022)

D. O. : Si vous parlez particulièrement de *La Route* (2001) et donc, effectivement, c'est mon seul personnage de cinéaste, oui, les cinéastes, comme les peintres d'ailleurs, sont souvent taiseux parce qu'ils s'expriment autrement. J'aimerais réaliser un film sonore, mais où personne ne parle, l'idée me plairait beaucoup, je ne l'ai jamais fait, mais cela me plairait.

D. : Un de vos motifs filmiques, qui est aussi un élément de structuration figurative, est le bus. Nous avons l'impression que toutes vos scènes de bus depuis *Kairat*, et c'est particulièrement le cas dans *Dernière séance*, votre plus récent film, prennent pour scène séminale celle du *Diable probablement*. En complément, et différemment, le bus permet des descriptions des paysages, et notamment la description du milieu urbain, aujourd'hui celui des grands bâtiments aux reflets ultramodernes et ultralibéraux. Donc à la fois le bus comme lieu d'intériorités solitaires désormais absorbées par les écrans diffusant leur son (souvent dans des casques), et véhicule pour des descriptions urbaines.

D. O. : Déjà un premier élément de réponse. Je ne crois pas avoir mis en scène cette séquence de *Dernière séance* parce que je l'ai vue dans d'autres films, chez d'autres cinéastes. Elle provient vraiment d'une expérience très personnelle. J'enseigne le cinéma, parce qu'il faut bien vivre entre les films. J'enseigne à l'Académie des arts Jourgenov. De chez moi, on peut y aller en voiture, mais c'est très compliqué de se garer, donc je me suis mis à prendre le bus. Je le prends au moins deux fois par semaine, sur d'assez longs trajets. Et j'aime beaucoup cela. Mes enfants m'ont acheté des écouteurs, ce qui fait que je suis comme tout le monde, présent et absent en même temps. Je regarde les gens, je regarde les paysages, et j'ai constaté que tout le monde était sur son téléphone, ce qui est, je crois, le cas aujourd'hui du monde entier. J'ai trouvé cela extrêmement intéressant de le mettre en scène, parce que nous sommes dans cette nouvelle ère de l'hyper-accès aux informations, ce qui nous transforme tous en des êtres un peu solitaires. Je trouve que le cinéma non seulement peut, mais qu'il a le devoir moral de le voir et de le montrer. Et je trouve d'ailleurs que ces écrans de téléphone sont un peu comme des livres, dans le sens où eux aussi donnent cette troisième dimension aux personnages qu'on voit dans le film, parce qu'on sait que dans ces moments-là ils sont là et pas tout à fait là. Pour moi, ce n'est pas d'abord de la critique, mais c'est en premier lieu la constatation d'un fait.



D. : Est-ce que vous constatez que la séance de cinéma, puisque c'est le sujet de votre court métrage, est en train de disparaître ?

↑ *Dernière séance*
(2022)

D.O. : Oui, je crois que c'est aussi la constatation d'un fait. L'art du cinéma disparaît et peut-être a-t-il déjà disparu. Ce n'est pas le cinéma qui est mort, mais je pense que l'art du cinéma est mort. À part dans quelques enclaves, des endroits où les gens ne sont pas indifférents à l'art du cinéma, comme ce café où nous nous trouvons en ce moment même. Mais je crois que dans la plupart du reste du monde, c'est quelque chose qui n'existe plus. Par exemple, l'opéra ou le ballet. Pour moi, c'est un peu des arts « de musée » pour des arts « vivants ». Il y a

peut-être des choses qui se font aujourd'hui, des opéras qui s'écrivent ou des ballets qui se font, mais malgré tout, c'est surtout une forme muséale d'art, qui est préservée dans certaines enclaves encore, mais qui n'a plus de rapport direct avec le monde réel. Et, je crois, le cinéma est en phase de devenir quelque chose du même ordre. Peut-être simplement parce que son temps est passé ou peut-être parce qu'il s'est trompé de voie et que du coup, il est arrivé dans une impasse. Je me posais la question en ces termes récemment : est-ce que le cinéma est en train de mourir parce qu'il s'est épuisé, il a exploité tout son potentiel artistique, ou est-ce parce qu'il n'a jamais réussi à se débarrasser définitivement du théâtre et de la littérature ? Et donc, il n'aurait pas réussi à acquérir une vraie existence. Peut-être qu'il sera sauvé par des voies tout à fait inattendues. Comme le cinéma scientifique, mais c'est difficile à anticiper. Dans la plupart des films contemporains, en fait ce qui change, ce sont les acteurs, c'est parfois l'histoire, mais pas le style cinématographique, pas le langage cinématographique, qui finalement est toujours simplement une manière d'illustrer, de représenter l'histoire. Cela ne me laisse pas beaucoup d'espoir. Alors que j'ai beaucoup de foi dans les scientifiques et donc peut-être que le salut viendra par eux.

D. : Charles, dans le *Diable probablement* est en quelque sorte mathématicien...

D.O. : Mon père était mathématicien, mon fils est informaticien.

D. : Vos films ne sont pas des films théoriques, pourtant il y a quelque chose comme un art poétique qui se construit et se pense à même les films et leurs opérations filmiques. Un des exemples les plus remarquables figure dans *La Route*, où l'on découvre trois différentes propositions de mises en scènes pour l'assassinat de l'homme sur le banc, qui surveille un enfant près d'une rivière. Les trois scènes correspondent à des variations, à des reprises qui réouvrent les possibles d'une scène d'un autre film, pourtant finie et antérieure, puisqu'elle se tient dans la dernière partie de *Tueur à gages*, le film précédent, réalisé trois ans avant.

Dernière séance
(2022)
↓



D.O. : Oui, je vois très bien de quels moments il s'agit dans *La Route*. Effectivement je trouvais très intéressant de montrer la manière dont fonctionne l'esprit d'un cinéaste, d'un créateur. J'ai découvert un jour sur le site du British Film Institut un film intitulé *Chaplin inconnu (Unknown Chaplin, 1983)* de Kevin Brownlow et David Gill. Chaplin élaborait beaucoup de ses séquences au fur et à mesure qu'il tournait et ce documentaire réunit côte à côte de multiples versions de la même séquence de certains films, à partir des chutes en pellicules qui ont été conservées. Par exemple, pour *City Lights (1931)*, la séquence où la jeune fille aveugle va croire que Charlot est riche. En fait, dans les premières séquences, il monte juste comme ça dans la voiture, sans raison, et ensuite dans les prises suivantes, tu vois qu'il a inventé que des policiers arrivent et qu'il cherche ainsi à leur échapper, c'est ce qui motive son geste. C'est vraiment comme si on rentrait dans la tête du cinéaste et que l'on comprenait vraiment comment s'élabore un plan ou une séquence. Et donc j'avais envie de reproduire quelque chose de cet ordre et de l'exposer dans *La Route*. Le processus de création en tant que tel m'intéresse beaucoup.

D. : Il y a un personnage de cinéaste, mais aussi ceux de poètes, notamment dans votre plus récent long métrage, *Poète*, où une des plus belles scènes réunit l'artiste, le poète, et son public, son lectorat : en l'occurrence une seule femme, bègue, qui récite le poème dans une vaste salle vide. Il existe aussi une proximité entre le deuxième spectateur, âgé, de *Dernière séance* et vos personnages de poètes. Au fond, ces personnages se réunissent.

D.O. : Oui, il n'y a pas tellement de différence entre le créateur et celui qui lui reçoit l'œuvre, qui est capable de la recevoir, en tout cas ils ont quelque chose de très proche d'entre eux : celui qui écrit et celui qui lit, celui qui réalise et celui qui regarde, et probablement que ce qu'ils ont en commun, c'est qu'ils sont tous un peu idéalistes.

L'Étudiant (2012)



D. : On ne sait grand-chose de ce personnage âgé dans *Dernière séance*. Nous avons pensé qu'il pouvait être un poète.

D.O. : C'est un écrivain juif du Kazakhstan très connu, Adolf Artsichevski. J'ai cherché longtemps l'acteur qui jouerait ce rôle. J'ai cherché un vieil homme qui irait voir *Stalker* au cinéma, et en fait je n'arrive pas à imaginer un Kazakh de quatre-vingts ans qui irait voir *Stalker* au cinéma. Mais un vieil homme juif, oui. Si de vieux Français vivaient au Kazakhstan, peut-être qu'ils y iraient, mais il n'y en a pas à ma connaissance. Donc il y a plusieurs raisons pour lesquelles j'ai choisi Adolf Artsichevski. Il y a ainsi les mémoires de Tchekhov, qui a grandi à Taganrog, où pas grand monde ne s'intéressait à la lecture. Lui allait en bibliothèque et les seuls autres enfants qui y allaient à part lui, ce n'étaient que des enfants juifs. Il y a quelque chose pour moi qui s'associe à l'amour du livre, à l'amour de la littérature et de la découverte chez le peuple juif. Pour moi, il était important de mettre un homme comme celui-ci dans ce film. Et aussi parce que je trouvais plus fort qu'ils ne soient pas de la même nationalité tous les deux, le jeune homme et le vieil homme. Cela donne une amplitude plus importante et une autre dimension pour leur proximité d'âme malgré ce qui les différencie.

D. : La scène de fin, entre les deux, est filmée au ralenti. Une simplicité, qui n'empêche jamais un style très tranché dans la forme, caractérise votre cinéma. Même la dimension fantastique est très simple, donc particulièrement inventive. Il y a néanmoins quelques modifications rythmiques qui passent par le ralentissement, par, tout de même, un effet.

D. O. : Ce choix du ralenti est venu seulement au moment du montage. Pendant le tournage, je ne l'avais pas du tout en tête. Le ralenti est employé selon un principe similaire au regard-caméra, c'est ce qui rompt une forme de vraisemblance du monde diégétique, et donc il faut utiliser ces procédés avec une extrême parcimonie parce que sinon ils se dévaluent. On retrouve le regard-caméra du début de notre conversation.

Merci à Elena Blokhina pour l'aide à la transcription de l'entretien. Darejan Omirabev était invité par le 4e Festival du Film Kazakh qui se déroulait à Paris du 27 au 30 octobre 2022.

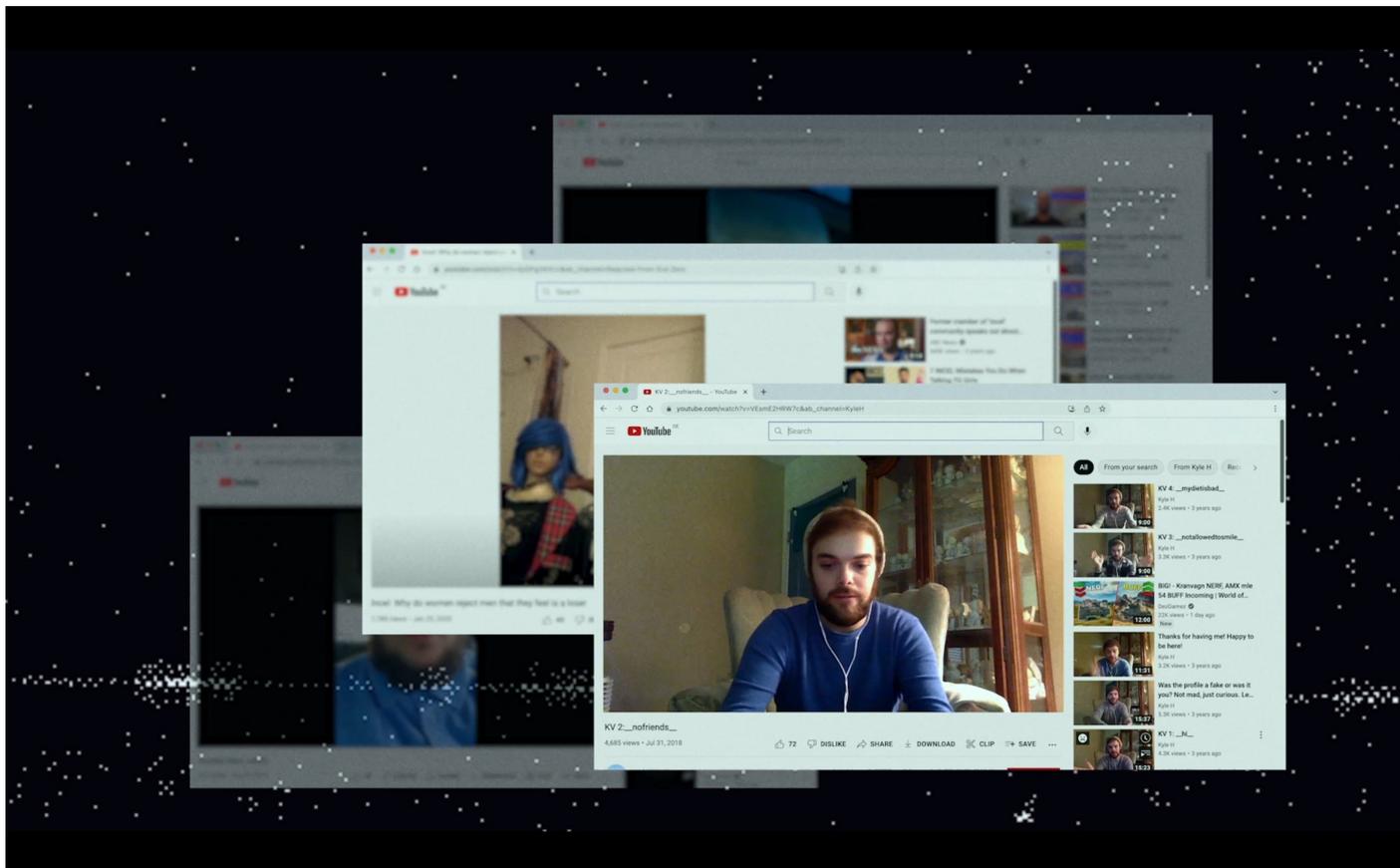
GALA HERNÁNDEZ LÓPEZ

LA MÉCANIQUE DES FLUIDES

Poursuivant en ce moment même sa traversée des festivals – le film sera montré à celui de Clermont-Ferrand dans quelques jours –, *La Mécanique des fluides* nous a trop surpris.es et touché.e.s pour que nous attendions la clôture des festivités avant d'envoyer à Gala Hernández López nos questions. Or, la cinéaste croisant (voire fusionnant) création et recherche universitaire, notre curiosité a vite élargi sa perspective pour, à partir de cette œuvre, l'interroger sur les reconfigurations auxquelles invitent une telle pratique : le temps

propos recueillis par
Gabriel Bortzmeyer

de l'après dans lequel s'inscrit *La Mécanique des fluides* – après le cinéma « caméré », après les images autres ou d'autrui, d'après les réseaux sociaux – change le visage de l'avant, et l'autrice-cinéaste ayant beaucoup écrit sur ces mutations, nous en avons profité pour glisser quelques questions sur ces nouvelles cartographies de la pensée audiovisuélisée.



Débordements : Le film laisse penser qu'il a demandé un massif travail de documentation, entre les recherches sur la « culture incel », celles touchant à l'algèbre amoureux des applications de rencontre ou celles sur l'histoire de la raison mathématique, sans compter toute la masse des images glanées en différents endroits. Comment s'organise une telle récolte documentaire, et surtout, comment s'articule-t-elle au processus de réalisation ? Car la déambulation discursive – ou la navigation, Internet oblige – suit un chemin tel qu'il semble parfois que la structure même du film adopte une trajectoire dictée par le geste de documentation ; comme si, en somme, recherche et réalisation ne faisaient qu'un, parce que le film a pour objet cette exploration des méandres internautesques et algorithmiques.

Gala Hernández López : Le problème, lorsque l'(an)archive avec laquelle vous travaillez est l'intégralité d'internet, c'est que vous courez le risque de vous perdre dans cette recherche constante d'une sérendipité significative. Vous avez toujours le sentiment que si vous continuez à explorer un peu plus loin, un clic plus loin, vous trouverez une vidéo encore plus excitante, un message encore plus intéressant... D'une certaine manière, c'est à la fois un obstacle à surmonter et un chance pour le ou la créateur.ice, en raison de la quantité de matériel dont il dispose sans avoir besoin de caméra ni de budget ni d'équipe humaine. Je suis très intéressée par la réflexion sur les stratégies plastiques et sensibles dont dispose le cinéma pour représenter les affects et les

sensations psychiques et physiques que nous éprouvons lorsque nous naviguons sur internet. Je pense qu'il y a beaucoup à explorer dans ce sens, comme si, pour une étrange raison, le cinéma avait du mal à figurer ou à donner à sentir internet. Lorsque j'ai commencé le projet, je voulais que l'expérience du film ressemble à celle que je vis en tant qu'internaute : le saut constant entre des contenus qui ont des liens souvent opaques entre eux, la disruption des notifications, le bond entre diverses applications et plateformes, entre des régimes d'images très hétérogènes et des textes, des chiffres, des icônes, des gifs... Toute cette densité sémiotique de l'expérience internet me paraît parfois proche d'une transe hypnotique, débordante et écrasante du fait de l'extension du « domaine de la lutte » (pour citer l'écrivain le plus *incel* que je connaisse). Le désir de reproduire cette expérience d'interminable dérive virtuelle est à l'origine de l'errance discursive que vous notez.

Comme vous le dites à juste titre, une grande partie du travail de réalisation consistait essentiellement à passer de nombreuses heures par jour sur internet – et au fur et à mesure télécharger des vidéos, faire des enregistrements de mon écran, etc. J'en suis venue à avoir une connaissance assez fine de l'écosystème *incel* sur YouTube, j'avais des listes des utilisateurs qui postaient des vidéos intéressantes, des forums avec les sujets les plus poignants et ainsi de suite. Je ne l'ai jamais fait de manière rigoureuse et systématique, comme le ferait un chercheur en info com, car cela aurait tué l'inspiration et le plaisir pour moi. Mais j'ai répertorié et organisé mes découvertes afin de trouver mon chemin dans cette masse colossale de données. Ce processus s'est déroulé parallèlement à des recherches de nature plus théorique (lecture de nombreux ouvrages et articles sur les *incels* et les applications de rencontre, entre autres) et les deux se sont entrelacés de manière organique, alimentant l'écriture de la voix off qui structure le film.

D. : Parmi les nombreuses choses qui m'ont touché dans votre film, il y a cette manière de se mettre à égalité avec cet « AnathematicAnarchist » emblématisant une population sur laquelle pèse une double malédiction, en tant que grands perdants des jeux sociaux de la séduction et en tant que figures du ressentiment parfois converti en violence vengeresse induite – en bref, tout à la fois victimes de maux et coupables du mal. Par là, c'est aussi un film sur la question centrale du cinéma, l'identification, qui semble à la fois obligatoire et barrée. Comment avez-vous pensé l'écriture de ce texte d'adresse à un grand absent, avec la blessure de qui vous communiquez tout en refusant d'accepter les conséquences qu'il en tire ? Et quel statut avez-vous voulu donner à ces voix à la fois blessées et blessantes ?

G. H. L. : Lorsque j'ai trouvé la lettre de suicide d'AnathematicAnarchist, je cherchais déjà un interlocuteur à qui m'adresser. J'avais le sentiment que je devais m'adresser à un homme concret pour pouvoir commencer à écrire la voix off (qui sondait par ricochet ma relation de femme hétérosexuelle et féministe avec les hommes, avec qui j'avais en quelque sorte des comptes à rendre). J'ai tout de suite su qu'Anathematic serait cet homme, car ses mots de rage et de désolation résonnaient très fort en moi. J'ai longtemps ressenti une très forte solitude en utilisant les applications de rencontre. Quelque part, bien qu'étant une jeune femme hétérosexuelle - officiellement, nous sommes les gagnantes du jeu de la

séduction – j'étais aussi blessée, je me sentais victime d'hommes héritiers d'une éducation patriarcale qui profitent de la facilité d'accès au sexe offerte par ces applis (aidée par une émancipation sexuelle féminine très bienvenue !) pour donner libre cours à leur réification et leur appropriation du corps des femmes. Mais je suis assez pudique et je ne voulais pas exposer ma vie intime dans le film. D'une certaine manière, les *incels* ont été pour moi un double qui m'a permis de parler de la solitude qui se vit derrière les écrans numériques sans avoir à m'exposer directement. Dans le film, je dis que je suis moi aussi un *incel* : je voulais jouer avec ce miroitement entre Anathematic et moi-même (quand nos deux voix lisent la lettre en même temps, etc). Les *incels* sont miroir et en même temps altérité radicale, c'est ça qui m'attirait chez eux.

Par ailleurs, les *incels* ont été traités par la rhétorique simplificatrice des médias comme des tueurs psychopathes, des monstres, incarnations d'un mal absolu. Cette approche ne m'intéresse pas. En tant que société, nous devons également assumer la responsabilité de l'échec que représente l'existence des communautés masculinistes et nous interroger sur les facteurs qui expliquent leur augmentation exorbitante ces dernières années. Ce qui m'a intéressé, c'est de comprendre que la haine et la violence de cette communauté proviennent, comme vous le dites si bien, d'une blessure subjective combinée à une misogynie collective, culturelle et historique. Je pense que c'est une caractéristique très typique de la masculinité hégémonique : cette façon de transformer systématiquement la douleur en violence dirigée vers l'extérieur, l'incapacité à la digérer autrement.

L'absence de mon interlocuteur est importante. Je pense tout d'abord que je n'aurais pas pu m'adresser à un *incel* vivant, déjà par peur d'une possible réaction. Le fait qu'Anathematic soit mort - c'est du moins ce qui est le plus probable - faisait de lui une entité fantomatique, un interlocuteur dès le début impossible. L'impossibilité d'une vraie conversation avec lui produisait la nécessité du film : tout ce que je pouvais savoir de lui était sur internet, je pouvais le sonder à distance en complétant les lacunes, les manques d'informations sur lui, en imaginant et projetant un personnage à ma guise qui me fascinait. Ce n'est pas tellement l'être humain derrière le pseudonyme d'Anathematic qui m'intéressait, mais Anathematic comme icône inatteignable, comme martyr suicidaire, ultime incarnation de ma propre douleur, et au-delà, de toute la douleur du monde.

D. : Les célibataires involontaires existent sûrement de longue date, mais seul le Web a donné naissance à une « culture *incel* », justement parce que ces êtres en orbite du monde social ont trouvé dans le cyberspace un lieu pour épanouir collectivement leur frustration si privée. En cela, ils expriment sous une forme paradigmatique la division des mondes propre à l'époque contemporaine, et, par extension, proposent une manne idéale pour l'essai vidéo 2.0, logé seulement en ligne et faisant de l'écran une caméra, comme vous le dites dans un de vos articles. Ce constat me souffle une question un peu taquine : cette privation du monde dont souffrent les *incels* n'est-elle pas aussi le lot d'essais qui n'ont plus pour matière les images du monde mais des mondes d'images ? Quel réel s'agit-il alors de documenter ?

G. H. L. : Les *incels* sont peut-être amputés dans les rapports humains "IRL", mais ils ont une forte socialité connectée, des espaces où ils échangent, sont émus, font des expériences affectives et sensorielles (après on peut débattre s'il y a appauvrissement ou pas, etc.). Et lorsque je demande à mes élèves de présenter en classe les données issues de l'application « temps d'écran » (*screen time*) de leur téléphone portable, il devient clair que la plupart de leur temps d'éveil est consacré à l'utilisation de leur smartphone. Le cinéma, en tant qu'outil qui raconte et tente de donner un sens au monde, doit également s'emparer de ce monde-là, le documenter, le représenter et le penser par ses propres moyens. En effet, il n'est pas possible de placer une caméra devant un espace tridimensionnel avec une pellicule ou un capteur qui capte la lumière, mais il existe un écran qui peut la remplacer pour nous aider à capturer des données numériques évoluant en temps réel (et ensuite pouvoir les reproduire à l'infini, les revoir, les mettre les unes à côtés des autres pour mieux les comprendre). En fait, on fait une sauvegarde de données envoyées au *display* que l'on transforme en fichier vidéo : l'écran est juste l'interface qui nous permet de lire ses données, de voir ces « images » (est-ce que ce sont toujours des images ?). Les expressions même de « capture d'écran » ou « enregistrement d'écran » sont révélatrices : c'est l'action de produire une image d'une image, un geste en quelque sorte redondant, presque superflu (comme les *screeners* des premiers temps du piratage, où on enregistrerait l'écran du cinéma pendant toute la durée du film, mettant en abyme l'écran de la salle et l'écran de la télévision ou de l'ordinateur dans lequel on verrait ensuite le film piraté). Mais ce redoublement de l'image d'image devient nécessaire lorsque les données-images défilent à grande vitesse sous nos yeux. Le besoin d'enregistrer les écrans est le même besoin à l'origine de l'invention de la photographie et ensuite du cinéma : capturer un réel en mouvement qui sans cesse nous échappe, l'enregistrer, l'archiver pour l'avenir, pour pouvoir construire quelque chose de significatif, de poétique ou de réflexif avec. Il y a sans doute des stratégies formelles potentiellement infinies pour figurer internet ou les internets, à part la capture d'écran, que j'ai hâte de découvrir dans le cinéma qui vient. Au-delà du cinéma, je crois que la question politique urgente reste celle de s'appropriier de ce réel-là, qui pour l'instant appartient, est modelé et gouverné par des entreprises privées.



D. : Continuons dans l'espièglerie : votre film et ses « cousins », si l'on veut (à vous de décider du rapport exact de parenté) invitent à repenser la place de l'hébergement du cinéma, puisque leur matière même est la circulation internautique et ce qu'il implique de remixage, de viralité et de *data centers*. On ne peut que se réjouir qu'ils circulent en festivals, et en même temps, on peut se demander si la salle de cinéma a autre chose à leur apporter que le prestige qu'elle continue de décerner aux œuvres qu'elle accueille, comme si le passage en salle garantissait une consistance ontologique et culturelle que le web ne parvient toujours pas à garantir à ce qu'il héberge (notons qu'à *contrario*, la salle n'encourage jamais la diffusion virale fournissant la matière de ces productions). Donc, en bref : y a-t-il un espace de prédilection pour la diffusion de telles œuvres ?

G. H. L. : Personnellement, il est clair pour moi que l'espace de diffusion privilégié de ces œuvres reste le cinéma. Outre la légitimation artistique qu'il apporte sans doute encore, le cinéma a surtout quelque chose qui le différencie radicalement de l'expérience internet : la dimension collective. L'intérêt de ce type de travail audiovisuel, je crois, est le déplacement, la *relocation* (Casetti), la remédiation de contenus que nous avons l'habitude de regarder seuls devant un petit écran et auxquels nous sommes soudain confrontés, redimensionnés, à côté du corps d'autres personnes. Non seulement nous ne sommes plus seuls, mais l'interactivité en temps réel est évacuée. Il y a des boutons mais on ne peut pas les toucher, les interactions qu'on voit sont déjà passées. Qu'est-ce qui change quand on regarde un échange par messagerie, ou une vidéo YouTube, dans ces circonstances ? Le regard collectif porté sur ces contenus est un regard traversé par des normes sociales et culturelles. Soudain, nous ne ressentons plus la même chose : regarder la vidéo d'un incel sur votre ordinateur peut vous faire rire, mais la regarder dans une pièce avec trente personnes peut vous faire frémir. Ou vice versa.

Le mode attentionnel est un autre aspect qui est bouleversé : nous consommons normalement ces contenus avec une attention flottante, distraite, non constante – nous les mettons en pause, nous les arrêtons complètement s'ils nous mettent mal à l'aise ou nous ennuiant. L'utilisation accélérée de l'ordinateur peut-être freinée, arrêtée par la durée ralentie et le temps plus réflexif du cinéma. Dans une salle de cinéma, vous ne pouvez pas faire taire l'*incel* si vous pensez qu'il dit quelque chose de stupide (vous pouvez quitter la salle, bien sûr, mais cela coûte plus cher et est plus laborieux que d'appuyer sur un bouton). L'obscurité et la taille de l'écran aident également à accueillir ces contenus avec une attention plus soutenue, plus profonde. Cela leur donne une autre teneur, une certaine étrangeté, un certain poids. Je l'ai moi-même expérimenté lorsque j'ai vu mon film sur grand écran pour la première fois, au FIFIB : il a pris une toute autre portée.

D. : Votre film est lié – mais comment, c'est justement ma question – à un travail universitaire – une thèse – portant sur un corpus de films analogues (question dans la question : au vu de la fréquence du label « post-cinéma » dans les écrits entourant ces productions, « film » est-il encore un terme adéquat pour les désigner ?). On en vient à s'interroger sur les influences réciproques du travail

académique et du travail créatif, en se demandant au passage si certaines œuvres vous ont plus directement inspirée.

G. H. L. : *La Mécanique des fluides* fait partie d'une thèse de recherche-crédation sur la capture d'écran dans le cinéma post-internet (on m'accusera d'abuser du « post » ou de l' « après », et j'entends) que je mène à l'Université Paris 8. Quand j'ai commencé ce projet en 2018, la recherche-crédation était attirante, surtout pour quelqu'un qui a initialement eu une formation pratique dans une école de cinéma, mais honnêtement je n'étais pas vraiment capable de comprendre quel en était l'intérêt, ce que la création artistique pouvait bien apporter à un travail de recherche théorique. Ce n'est que lorsque j'ai commencé à réaliser le film que j'ai pris conscience de la spécificité de ce type de méthodologie que de plus en plus d'universités et d'écoles d'art développent. Sans porter atteinte à la recherche « classique », je pense souvent que de nombreux travaux théoriques font preuve d'ignorance à l'égard de la fabrique concrète des films, d'une forme de méconnaissance des vicissitudes du travail derrière l'objet qu'ils étudient. Passer par cette étape de mise en pratique de mon objet d'étude – qui implique un rapport corporel à celui-ci, une expérience physique, émotionnelle, et une forte dimension d'expérimentation, de tentative-erreur – a permis dans mon cas d'ouvrir de nombreuses questions de recherche sur la capture d'écran que je ne me serai pas posées si je n'avais pas été devant un logiciel de capture d'écran, le paramétrant. Est-ce que je capture tout l'écran ou juste une partie ? quel format, quel codec, quelle résolution ?, en fait, est-ce que je suis vraiment en train de capturer l'écran ?, etc. D'une certaine manière, c'est une façon de faire de la recherche qui n'est pas très éloignée des savoirs situés de Donna Haraway (contre une « vue de nulle part, de survol ») ou de ce que Vilém Flusser écrit sur le geste de la recherche en problématisant la division entre le sujet chercheur et l'objet d'étude.

Le concept de post-cinéma désigne pour moi les œuvres audiovisuelles dans la forme desquelles l'impact des nouveaux médias numériques et de l'internet est très sensible. Le préfixe « post » n'indique nullement que le cinéma est mort, mais souligne précisément le contraire, c'est-à-dire la manière dont ces œuvres numériques entrent en dialogue avec le cinéma (compris à la fois comme un ensemble de techniques, comme un médium – originellement argentique – et comme une forme culturelle) à partir d'un monde numérique dans lequel le septième art a perdu sa place hégémonique dans le domaine de l'image en mouvement. Le post-cinéma peut être une possibilité d'interroger les flux numériques d'internet, de leur donner un récit, un contexte nouveau et un sens à une échelle humaine que nous pouvons appréhender. Le post-cinéma peut nous permettre de dés-automatiser nos comportements d'utilisatrices : sortir du *scroll*, du *swipe*, porter un regard hors ligne, distancié sur eux. Il peut aussi profiter du « réchauffement médiatique », de la surabondance de données et d'images disponibles - et invisibles, précisément à cause de cette surabondance - pour se limiter à une tâche de curation, conservation, recontextualisation et exposition de matériaux préexistants. La question de la direction de l'attention collective - quelles images méritent d'être regardées ? - est désormais devenue essentielle dans l'économie de l'attention du capitalisme numérique.

En termes de sources d'inspiration, le travail de Hito Steyerl, par exemple, fusionne avec une cohérence remarquable la lucidité et

l'originalité théorique et une production artistique fabuleuse. Plus près de moi, la pratique de recherche-crédation de **Chloé Galibert-Lainé** m'a toujours évidemment inspiré. Gabrielle Stemmer, sans être chercheuse en soi, a aussi été un référent pour ses portraits de communautés virtuelles, comme *Clean with me (after dark)*, que j'adore. J'échange régulièrement avec des artistes avec qui ont a des intérêts communs (post-cinématiques) comme Ismaël Joffroy Chandoutis, Graeme Arnfield, Stefan Kruse, ou Chloé et Gabrielle, leurs travaux continueront à alimenter et enrichir mes réflexions et mes (futurs) films.

D. : Pour rester sur la recherche : vous êtes l'une des co-fondatrices du collectif « Après les réseaux sociaux », nom aussi séducteur qu'étonnant, puisque l'expérience commune est plutôt celle d'une immersion prolongée dans cette socialité réticulaire. Est-ce que vous pourriez nous en dire plus sur ce groupe et ses activités ?

G. H. L. : Nous avons fondé *Après les réseaux sociaux* en 2019, lorsque nous nous sommes rendus compte, avec Allan Deneuve et Chloé Galibert-Lainé, que nos sujets de thèses se croisaient sur plusieurs problématiques communes. C'est un groupe de recherche et de création travaillant à l'intersection des cultures internet et des pratiques artistiques. Nous le co-dirigeons désormais à deux avec Allan mais nous aimons et cherchons à collaborer et accueillir différents artistes et chercheurs au sein du collectif, en fonction des projets. Nous nous situons « après » les réseaux sociaux, encore une fois, non pas parce que les réseaux sociaux soient aujourd'hui dépassés mais justement parce qu'ils ont marqué un avant et un après, ils ont donné naissance à un monde nouveau qu'il nous tient à cœur d'examiner.

Suite à une première journée d'étude s'étant tenue à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs de Paris, nous nous sommes intéressés aux œuvres d'art et de littérature réalisées à partir de contenus générés par les utilisateurs et utilisatrices (CGU) – c'est-à-dire, par exemple, des films comme le mien, des livres de poésie composés de textes trouvés dans l'espace commentaires de Facebook ou des tweets, etc. À partir de ces objets hybrides d'étude, et souvent avec la recherche-crédation comme méthodologie, nous avons créé un ensemble de projets de recherche, organisé des événements (des résidences artistiques en ligne, un séminaire de recherche, un atelier de recherche-crédation, des rencontres et tables rondes...) et des publications (la dernière, un dossier sur les contre-enquêtes open source qui vient de paraître dans la revue *Multitudes*). Aujourd'hui nous nous intéressons surtout aux pratiques d'enquêtes en sources ouvertes (nous préparons en 2023 un festival qui tentera d'examiner les enjeux communs aux enquêtes OSINT et au cinéma documentaire) et aux modes de subjectivation (masculine) propres au capitalisme computationnel. Je crois que nous avons un fort désir de sortir la recherche de la sphère strictement académique et de l'ouvrir à un public et à des manières de faire et de penser collectivement qui sont différentes du colloque académique classique où il n'y a que des universitaires ou des rythmes extrêmement lents des revues scientifiques.

D. : Dans la longue histoire de l'essai audiovisuel, une seule chose semble n'avoir guère changé : le rapport disjonctif entre la voix et les images, qui ne se rapportent les unes à l'autre qu'à la condition

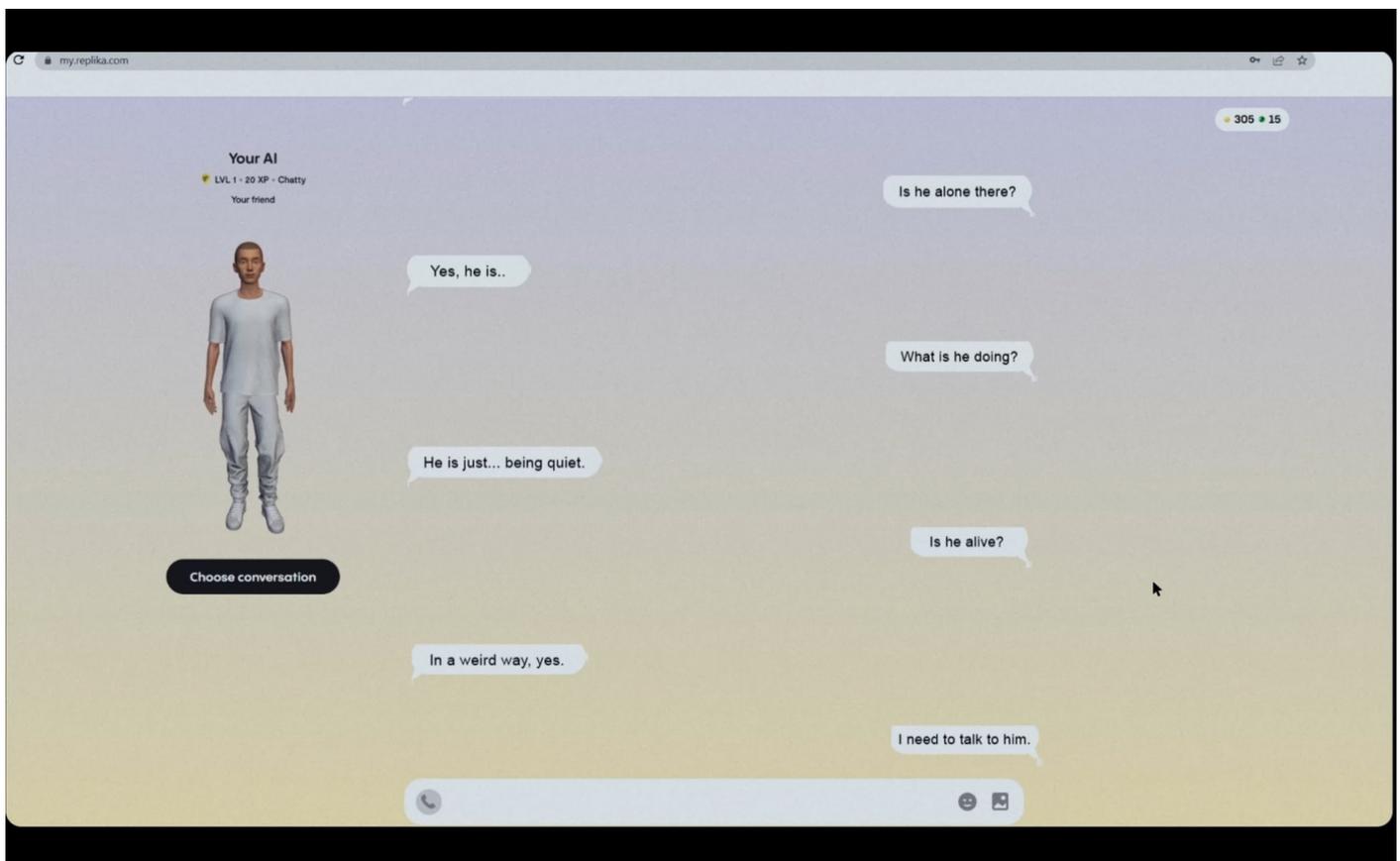
d'un écart préalable. De ce point de vue, il n'y a guère de différence entre les pratiques d'un Marker, d'un Godard, d'un Pollet et la vôtre ou celle, par exemple, de Chloé Galibert-Lainé. Pour le dire bien trop vite, cette histoire est celle d'une adéquation toujours un peu décalée, parce qu'elle écarte la pure et simple superposition pour éviter tout risque de verticalité vocale (celle qu'on trouve par exemple chez René Vautier ou dans tant de films de Joris Ivens). Comment avez-vous vous-même réfléchi à cette articulation ? La question me semble d'autant plus décisive dans le cas d'un cinéma du remploi, qui agglomère et métabolise des images hétérogènes et très loin de cette intimité qu'explore votre voix-je. Il y a peut-être là le creuset d'une redéfinition de la subjectivité, dans la mesure où celle-ci ne se prolonge plus dans le regard de la caméra (façon Marker) mais doit se refléter dans des écrans opaques, dans des images qui ne peuvent fonctionner comme des miroirs.

G. H. L. : La voix off incarne ma subjectivité dans le film, mais avant tout en tant que spectatrice et consommatrice de contenus numériques, ce que je suis. Je passe moi-même la plupart de mes journées devant des écrans connectés. Et puis qu'est-ce que la subjectivité ? Je conçois souvent la subjectivité comme un filtre du réel, comme le *vampyrotheuthis infernalis* de Flusser : ce qui nous touche, ce qui nous émeut, ce qui nous fait réagir, ce que nous désirons, ce qui nous indiffère, en définitive ce que nous laissons passer par le filtre et ce qui reste en nous coincé. C'est ce que nous sommes. Un Marker dirige le regard de sa caméra vers un détail du réel, et ce geste nous fait percevoir sa subjectivité. Je dirige ma souris vers une vidéo YouTube particulière dans une myriade d'images hétérogènes, voilà ma subjectivité. Je ne suis évidemment pas que cela, c'est pourquoi la voix off vient commenter, compléter ou donner du sens à ce que je montre/consomme. J'avais personnellement besoin de cette intimité que donne la voix off à cause de la dimension personnelle du film, même s'il y a de nombreuses oeuvres qui travaillent avec des contenus d'internet, comme *Watching the Detectives* de Chris Kennedy, qui sont capables de produire magistralement du sens sans avoir besoin de recourir à une voix off, seulement avec l'aide du montage spatial et temporel. Cependant, je pense qu'en raison d'un besoin presque didactique, je n'ai pas pu échapper entièrement à la verticalité vocale que vous mentionnez. À de nombreux moments, j'ai trouvé nécessaire d'illustrer et d'explicitier la signification des images via le texte parlé. J'ai essayé que l'articulation entre la voix et l'image se comporte dans le film comme un accordéon qui se rapproche et s'éloigne constamment. Au cours du montage, cependant, nous avons fini par éliminer beaucoup de parties de voix off redondantes. Aujourd'hui encore, quand je regarde le film, je trouve qu'il souffre de prolixité.

D. : Toujours concernant la forme de l'essai, il en existe un qui avait fait grand débat à sa sortie en 2018, sur la question des *incels* et qui partage un certain nombre de points communs avec la *Mécanique des fluides* : il s'agit d'*Incels* de Nathalie Wynn diffusé sur sa chaîne YouTube Contrapoints. Son essai s'appuie lui aussi sur la comparaison de deux situations d'exclusion des rapports amoureux attribuée à l'apparence physique en partant de la fameuse « *bone structure* », si centrale dans les théories scientifiques des *incels* mais aussi, dans la dysphorie de genre qu'expérimentent les femmes

trans en particulier. Est-ce que ce changement de perspective que propose la vidéo-essayiste, visant à rapprocher deux conditions antagonistes pour tenter de comprendre (malgré tout) l'autre a été important dans l'écriture de votre film ? Ou en tout cas, vous reconnaissez-vous dans cette approche ?

G. H. L. : J'ai vu la vidéo de Nathalie Wynn lors de mes recherches avant le montage du film, et je trouve son geste très inspirant. Ce que je retiens surtout, c'est la façon dont elle met en parallèle l'expérience des hommes *incel* qui se sentent incapables d'atteindre l'idéal de beauté masculine imposé par la culture patriarcale (incarné par les Chad) et l'expérience des femmes trans qui n'arrivent pas à atteindre l'idéal de beauté féminine qu'elles souhaiteraient pour être reconnues comme des femmes. L'impossibilité de se conformer à ces canons stricts de beauté, que nous expérimentons tous d'une manière ou d'une autre et qui peut conduire à des formes extrêmes de dégoût et de haine de soi, est ce qui semble entraîner une forme d'empathie de Nathalie envers les *incels*. Mais il y a aussi le fait qu'elle vivait en tant qu'homme hétérosexuel avant sa transition. Je n'ai jamais été un homme, mon empathie avec les *incels* vient peut-être de mon hétérosexualité, c'est-à-dire de mon amour pour les hommes malgré tout. Mes amies lesbiennes ne comprennent pas pourquoi je m'intéresse tellement aux *incels*, par exemple. Je pense que mon désir hétérosexuel me pousse à faire cet effort de compréhension et de compassion envers eux malgré notre antagonisme politique. Quoiqu'il en soit, les deux démarches - celle de Nathalie et la mienne - font passer avant l'affrontement une sorte de sentiment généreux de pitié, d'attendrissement ; des affects que je considère féministes et que je voudrais défendre à un moment historique où la polarisation et l'atomisation sociale règnent en maître.



Entretien réalisé par mails en janvier 2023.

DÉBORDEMENTS_17.PDF

Rédactrice en chef : Occitane Lacurie

Comité de rédaction et d'édition :

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

Ont également participé à ce numéro : Theo
Guidarelli, Christophe Lucchese, Élias Hérody, Yola
Le Cainec, Robert Bonamy, Eugénie Zvonkine

Mise en page : Occitane Lacurie

Merci ! Klaus Theweleit, L'Arche Éditeur Darejan
Omirbaev, le Festival du film Kazakh, Gala
Hernández López

Illustration de couverture : *Andor*, S01E08
« Narkina 5 », Tony Gilroy, 2022.

DÉBORDEMENTS

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