



**DÉBORD
EMENTS**

_18.PDF

ÉDITO

LA PETITE MAGIE

Il y a des périodes où les préoccupations du cinéma et celles de la société divergent tellement que la rédaction d'un éditto devient difficile. Ce n'est pas que les sorties étaient peu inspirantes (la taille de notre rubrique critique témoigne du contraire), ni que l'enthousiasme du mois dernier s'est tari – seulement, ce sont d'autres images qui nous ont inspiré-e-s.

écrit par [Pierre Jendrysiak](#)

Dans les salles, il est question de magie et de croyance. Chez les américains, c'est un cinéma auquel on attribue des pouvoirs quasi magiques (pour Spielberg qui, devenu Sam Fabelman, raconte sa vocation), un autre sublimement aveuglé par sa propre foi (pour Shyamalan et ses fanatiques auxquels la télévision donne raison). En France, on semble en peine de croyance : Noémie Lvovsky se place du côté de la fantaisie fabriquée méliésienne, et Clément Cogitore fait un film de croyance négative, qui n'accepte l'éventualité magique que comme une incompréhension, une fausse existence. Dans les deux cas, c'est un cinéma de fantasmagorie et de spectacle, même s'il fait mine de se nier lui-même ; le film de Cogitore a beau ne croire en rien, c'est un thriller à l'américaine aussi tendu (quoique moins réussi) que celui de Shyamalan.

« Dans la rue », comme on dit, d'autres choses se passent. De belles images de foule, celles dont l'éditto du mois dernier parlait déjà et qui, bonheur, sont toujours aussi saturées, abîmées par des artefacts de compression : bonne nouvelle, car la foule, au même titre que les confettis et la neige, fait partie des motifs que les algorithmes de compression peinent le plus à formaliser, ce qui explique la pixellisation un peu criarde de ces images heureuses de manifestation.

La cérémonie des césars pourrait être le lieu de réunion des deux, un moment où une corde se noue entre la magie des paillettes du « monde-du-cinéma » et les inquiétudes plus concrètes, massivement partagées – après tout, comme on l'entend aux coins des rues, la retraite, ça concerne tout le monde. Un bon sujet d'éditto, en somme ? Mais que rajouter qui n'est pas déjà éclatant, commenté sur les réseaux à la seconde où cela apparaît ? On a pu constater, comme chaque année, le mépris pour les « petites catégories » et les « petits métiers », les mêmes discours lénifiants portés par des braves gens qui portent des costumes de luxe (et qui se permettent de se moquer d'un t-shirt de compte à rebours)... On peine même à s'enthousiasmer pour le succès de *La nuit du 12* (sur ce film, qui n'a pas été commenté dans nos pages, je me contenterai de dire : ça devrait être mieux).

Alors cherchons des images parallèles. Des images qui seraient situées parfaitement à l'intersection de nos attentes cinéphiles et politiques, des images à la fois à la hauteur de nos exigences et de nos espérances. Dans une petite salle du Nord, nous en avons trouvé : elles sont à la fois américaines et françaises, elles datent d'hier et non d'aujourd'hui. Ce sont, certes, des images de magie, mais une magie qui ne se contente pas de se donner comme fausse.

Ce mois-ci est ressorti *F for Fake* d'Orson Welles, film-essai plaçant toutes les créations humaines (des œuvres du faussaire Elmyr de Hory à la cathédrale de Chartres en passant par la totalité des films de cinéma) du côté de la fausseté, voire de la fraude. D'où l'étrangeté du titre français, *Vérités et mensonges*, qui est à côté de la proposition de Welles : un magicien, dit-il en citant Houdini au début du film, « est seulement un acteur, un acteur qui joue le rôle d'un magicien ». Et donc, un artiste ne doit pas être inquiété par des enjeux de vérité et de fausseté, mais plutôt se placer du côté de la justesse ; bien jouer son rôle plutôt que prendre le bon rôle.

En revoyant *F for Fake*, malgré ses quelques kitscheries reichenbachiennes, on est frappé par le geste joyeusement libre de Welles, jamais à court de retours en arrière, de dispositifs malicieux ou mensongers, de trouvailles de montage hallucinantes ; c'est un tour de force. Le film sort en 1973, Welles a 58 ans. C'est le dernier grand film d'une vie bien remplie, œuvre grandiose, tour de magie final pour partir en beauté. Cinq ans plus tard, Welles termine un documentaire magnifique, *Filming Othello*, où il revient sur le *Othello* qu'il a tourné presque trente ans plus tôt. Il a 63 ans. Il y laisse tomber la cape de magicien, se contente de s'asseoir, de boire du vin avec ses amis en parlant de Shakespeare, de raconter des petites histoires irrésistibles ; il a la mélancolie douce-amère d'un grand-père affable et doux. C'est le premier grand film d'un metteur en scène à la retraite. Bien méritée.



← Orson Welles recevant l'insigne de commandeur de la Légion d'honneur des mains du président François Mitterrand à Paris (1982)
Photographie de Gérard Schachmes / Sygma

SOMMAIRE

CRITIQUES 5

TÂR, TODD FIELD 6

HEURS ET MAHLER DE LA CANCEL CULTURE

LA MONTAGNE, THOMAS SALVADOR 10

MILLE-PIERRE

ASHKAL, L'ENQUÊTE DE TUNIS, YOUSSEF CHEBBI 13

FEU PROFANE

KNOCK AT THE CABIN, M. NIGHT SHYAMALAN 15

AU COMMENCEMENT ÉTAIT LE VERBE

INTERDIT AUX CHIENS ET AUX ITALIENS, ALAIN UGHETTO 19

HISTOIRE COUSUE MAIN

LA FEMME DE TCHAÏKOVSKI, KIRILL SEREBRENNIKOV 23

VARIATIONS SUR UN THÈME ROCOCO

GOUTTE D'OR, CLÉMENT COGITORE 25

ENTRE RIEN ET TOUT

LA GRANDE MAGIE, NOÉMIE LVOVSKY 28

NUMÉRO EN BOÎTE

RECHERCHE 31

D'UN SPECTATEUR L'AUTRE 32

SUR THE FABELMANS (STEVEN SPIELBERG, 2023)

ENTRETIENS 43

PHILIPPE FAUCON 44

GUERRE DE POSITIONS - À PROPOS DES HARKIS

AUDREY ET MAXIME JEAN-BAPTISTE 51

ÉCOUTEZ LE BATTEMENT DE NOS IMAGES

CRITIQUES

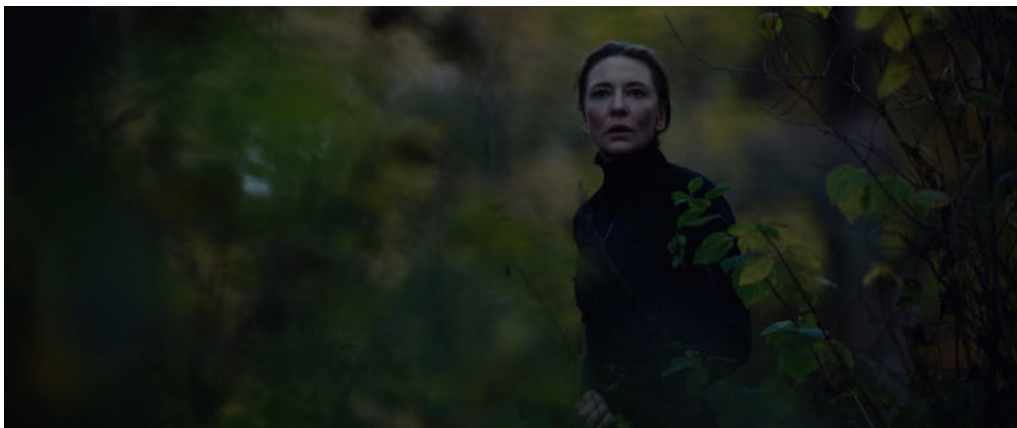
↖
Ashkal, l'enquête de Tunis (2023)
Youssef Chebbi
© Jour2fête distribution

TÁR, TODD FIELD

HEURS ET MAHLER DE LA CANCEL CULTURE

Sorti il y a plusieurs mois aux Etats-Unis et il y a deux semaines en France, le nouveau film de Todd Field n'a toujours pas fini de déclencher des discussions, des débats, des polémiques qui seront peut-être relancées par sa possible consécration aux Oscars dans quelques semaines. Il est rassurant, dans un monde post-COVID où le cinéma s'interroge et où les films semblent passer les uns après les autres et disparaître trop vite, de trouver un objet clivant, tordu, difficile à approcher : *Tár* est de ceux-là. Un tel film nous semblait appeler naturellement à une critique dialoguée, celle que vous lirez ci-dessous, et qui n'en aborde que certains aspects ; parmi les nombreux commentaires du film, nous conseillons particulièrement ce bel article de la revue *Another Gaze*, qui s'attarde plus en profondeur sur la représentation des personnages de lesbiennes prédatrices et patriarcales.

écrit par [Barnabé Sauvage](#)
et [Pierre Jendrysiak](#)



Pierre Jendrysiak : Ce n'est pas le moindre mérite de Todd Field que d'avoir inventé un véritable personnage de cinéma, Lydia Tár, cheffe d'orchestre prestigieuse qui, à la direction de l'orchestre philharmonique de Berlin, prépare un enregistrement de la cinquième symphonie de Mahler. Un personnage malaimable, équivoque – un personnage de roman ? – dont je ne suis probablement pas le seul à avoir pensé, avant la sortie du film, qu'il pouvait être basé sur une personnalité réelle (on lisait il y a encore quelques jours, sur Allociné, que *Tár* était un biopic), témoignage frappant du mélange entre réalisme et fantasmagorie qui est ici à l'œuvre. *Tár* est en effet un film qui me semble, à l'aune de mes maigres connaissances en la matière, documenté, renseigné, qui n'a pas peur de discourir sur la musique avec une certaine précision. On pourra répondre que les échanges à ce sujet sont d'une grande banalité, mais le monde artistique lui-même, après tout, est constitué de gens qui échangent des banalités – ce que le film montre bien avec cette captation télévisuelle d'une performance de Bernstein, dont la vocation est certes vraisemblablement pédagogique, où il prononce la plus grande banalité concevable sur la musique, qu'elle exprime des émotions pour lesquelles il n'y a pas de mot.

C'est peut-être que Todd Field cherche moins une authentique complexité que des effets de complexité – c'est, exemplairement, ce qui se passe dans le rapport que le film entretient avec son propre secret. *Tár* semble à bien des égards être un film crypté, codé, où des parties essentielles de l'intrigue sont laissées hors champ et où seule une attention accrue aux détails permet de comprendre certains enjeux. Field a peut-être retenu quelque chose d'*Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999), où il interprétait d'ailleurs un pianiste (et où Cate Blanchett faisait déjà une apparition, en interprétant la voix de la jeune femme qui alerte Tom Cruise lors de l'orgie sectaire), et il cite quasi explicitement *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966), avec ce cri entendu au milieu d'un parc, mais ici le code est plus lisible, les détails plus parlants – alors que les films de Kubrick et d'Antonioni peuvent être vus une dizaine de fois sans s'épuiser, l'apparition furtive d'une figure humaine dans la chambre de Lydia Tár, la nuit où elle est réveillée par les hurlements de sa fille, suffit à dénouer une bonne partie de l'intrigue (c'est un film de fantômes, « tout simplement »). Mais après tout, l'effritement d'une figure qui paraissait plus complexe qu'elle ne l'est en réalité, c'est aussi le sujet du film : Lydia Tár, cette femme brillante, accomplie artistiquement et professionnellement, est empreinte de médiocrité, sujette aux réflexes de pensée et de langage que l'on attribue volontiers aux conservateurs (elle traite les gens de « robots » et semble mépriser la musique contemporaine), et bien sûr elle reconduit les mêmes comportements de prédation sexuelle. C'est peut-être cela, qui en fait un beau personnage : la précision avec laquelle sa médiocre banalité est montrée.

Barnabé Sauvage : Il faut avoir accompli avec le personnage sa descente aux enfers pour enfin accepter de considérer Lydia Tár et le monde de l'institution musicale lui-même comme d'une « médiocre banalité », car rien dans la mise en scène de la première heure et demie du film ne nous autorise à décaler notre regard de celui, aussi hautain et inflexible qu'il est charmant et cultivé, de la cheffe d'orchestre. Durant cette première partie, le film semble choisir un parti-pris original dans le genre du « film musical », celui de se présenter moins comme un *film musical mélomane* (au sens où l'on y entendrait pour elle-même la musique, accompagnée à la bande image des figures obligées d'une jouissance spirituelle vécue les yeux mi-clos) que comme un *film musical philologue*. Dans un tel régime d'appréciation de l'art, profondément élitiste et bourgeois, à l'instar de l'unique milieu social dépeint par le film (mais qui n'est pas celui d'origine de « Linda Tarr », cela a son importance), l'évaluation des pièces musicales tient finalement moins du génie de la composition ou de la perfection de l'interprétation qu'à une qualité extrinsèque à la technique artistique, engageant spécialement la biographie du compositeur... et bien souvent le récit de ses amours tourmentées. Que Mahler ait composé la « cinquième » durant ses fiançailles avec sa seconde épouse Alma (dont il interrompt d'autorité la carrière musicale, comme le rappelle Francesca, l'assistante de Tár qui subira le même sort) acquiert par exemple pour cette raison une signification décisive pour la cheffe d'orchestre, qui peut y fonder l'intégralité des choix artistiques de son interprétation.

C'est là que la deuxième partie du film intervient. Elle rend criant le paradoxe qu'il y a à défendre cette conception *anecdotique* de l'opus musical (dans laquelle les chefs d'orchestre du présent tutoient les compositeurs du passé et s'inventent à leur semblance une vie romanesque à léguer à la postérité, si possible en publiant une autobiographie) et à refuser dans le même temps la critique portée par les tenants

d'une contestation du canon européen-phallo-centrée de l'institution musicale – qui repose précisément sur une telle lecture, disons *sociologique*, de la création artistique. La « médiocre banalité » dévoilée à la fin du film me semble caractéristique de la prise de conscience de cette contradiction. Elle est l'image offerte au regard enfin dessillé de Tár sur son petit monde d'adoption, qui l'amène jusqu'à la nausée. Lydia Tár, femme lesbienne harceuse et prédatrice (dont Cate Blanchett a révélé que le rôle avait été écrit pour un homme) découvre que son rôle dans la communauté musicale occidentale est celui d'une figure patriarcale de plus.



P. J. : Il y aurait une belle étude comparative à faire entre la bande originale telle qu'elle est éditée (on pouvait d'ailleurs l'écouter avant même la sortie du film ; en *streaming*, évidemment) et telle qu'elle est donnée à entendre dans le film. On constaterait que l'on entend, dans *Tár*, assez peu cette musique, puisqu'on l'interrompt sans cesse pour la commenter, la décrire, la modifier ; l'élan de la symphonie de Mahler est constamment coupé par les remarques de Lydia Tár, et l'on entendra guère que les premières notes de la composition sur laquelle elle travaille, « *For Petra* » ; *Tár* est plus un film « musicologique » qu'un film « musical », en effet. Au fond Todd Field s'intéresse à la musique comme un milieu, mais un milieu fort bien choisi compte tenu du récit de descente aux enfers qu'il raconte, car la musique est peut-être la discipline artistique par excellence où un regard critique permet de passer d'une vision « sublime » et détachée d'enjeux sociaux à un regard plus politique qui souligne les rapports de domination sur lesquels cet art s'appuie, de la relation entre Mahler et Alma à celles de Lydia Tár avec ses victimes. En passant de l'un à l'autre, d'une artiste géniale à ses actions abominables, le film trace donc un mouvement critique assez conséquent.

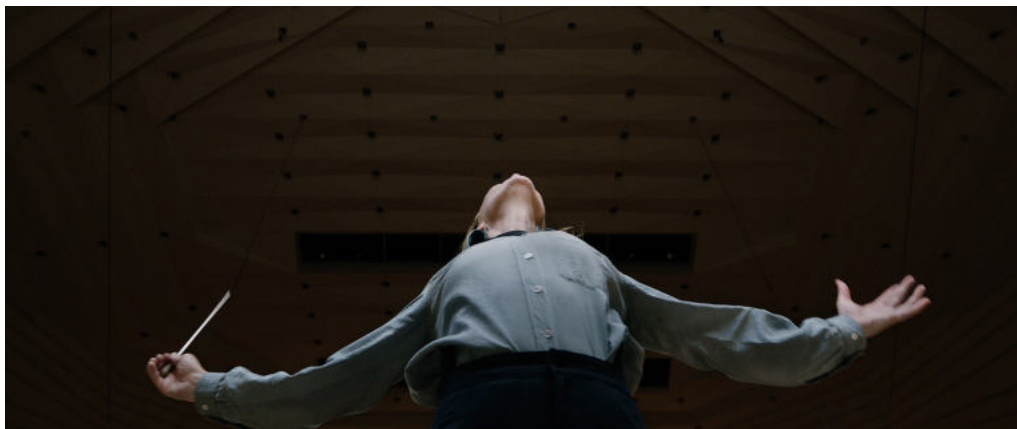
Il faudrait alors parler de la scène la plus commentée, le long plan-séquence durant lequel Lydia Tár donne un cours à Juilliard. Je parlais plus haut de la dimension caricaturale du film : ici, l'étudiant woke n'est pas plus caricatural que Lydia Tár et sa position aristocratique. L'intérêt de la scène est, justement, qu'elle est la seule du film qui semble travaillée par une dimension plus mélomane, en affirmant que la puissance, l'intelligence, la beauté de la musique de Bach lui permettent de transcender les barrières de la langue, du genre, du temps ; à ce moment-là, Lydia Tár quitte la lecture « anecdotique » et parle bien de la musique « pour elle-même » (Cate Blanchett interprète alors un prélude du *Clavier bien tempéré*, pastichant au passage l'interprétation de Glenn Gould, et ce sans que le plan ne s'interrompe, preuve d'un travail de préparation impressionnant pour l'actrice). Ce qu'elle dit de Bach est assez banal, et sans doute assez juste, mais en même temps on voit bien comment cette « universalité » n'a rien à voir avec les raisons pour lesquelles un étudiant comme Max peut se dire ennuyé par cette musique, Lydia et Max ne parlent plus la même langue (« *Very Punkt Kontrapunkt* », dit-elle).

Cependant la « morale » de la chute du film repose bien sur un jugement de valeur qui reconnecte les deux faces de ce milieu (il faut à mon sens directement relier le long plan-séquence cité ci-dessus avec l'errance thaïlandaise qui clôt le film). Lydia Tár n'y est pas seulement « déshonorée » en étant écartée du milieu prestigieux,

occidental et blanc des orchestres philharmoniques, elle est aussi séparée de cette grandeur de l'art qu'elle défendait, séparée de ce Dieu dont elle citait parfois le nom et dont elle disait s'approcher en interprétant les œuvres de Bach, de Beethoven et de Mahler. La voilà condamnée à diriger la musique de *Monster Hunter* face à un public de geeks en cosplay – « *Monster Hunter* », voilà une œuvre bien ironique pour celle qui fut un monstre, une prédatrice, et qui est désormais chassée. Cette fin fait de *Tár* une fable grinçante et jouissive sur la fameuse « culture de l'annulation », une réalité parallèle où les comportements médiocres et dégoûtants du monde social, matériel, retirent à celles et ceux qui les commettent le droit de se confronter à la beauté, dit-on, « universelle » des chef d'œuvres.

B. S. : Ces deux scènes que tu mets justement en parallèle me semblent en effet l'axe structurant du récit, mais constituent paradoxalement les moments où le film abdique le plus les qualités de finesse et de subtilité que lui ont reconnus ses critiques. *Tár* défenseuse du canon universel contre les *wokistes* ; *Tár* contrainte d'avilir son génie au profit des philistins de la musique orchestrale ; scènes auxquelles il faut encore ajouter la séquence dans le bar à masseuses, où elle découvre avec horreur que ses propres habitudes sexuelles et professionnelles – les auditions à l'aveugle – ne sont pas si éloignées de celles des clients qui choisissent leur *escort* en les désignant par un numéro : résumé à ces seules prises de position, le film ne cache guère ce qu'il peut avoir de caricatural, voire de crypto-boomer. Et il s'avère en effet structuré par la mise en scène de l'opposition des valeurs traditionnelles incarnées par *Tár* (universalisme, égalité homme-femme enfin advenue : « le patriarcat n'existe plus ») avec la « modernité » du monde contemporain (relativisme et consumérisme de la culture comme de la personne humaine).

Mais ce qui rend le film délicat à interpréter, c'est que son mécanisme bien huilé s'applique à de nombreux moments à désamorcer l'emphase par une note de distance critique. L'inflexibilité tyrannique de *Tár* est « expliquée » *a posteriori* comme une hypercorrection destinée à masquer son ascendance petite bourgeoise ; les crocodiles transportés aux Philippines pour le tournage d'un film hollywoodien « avec Marlon Brando » et se reproduisant dans le fleuve apparaissent comme une métaphore explicite, quoique sans véritable cible précise, du néo-colonialisme occidental contemporain. Si bien qu'à chaque fois, le film esquivé les critiques les plus directes, et les situations dépeintes s'avèrent délicate à arbitrer clairement : adhésion ou dérision à ces valeurs traditionalistes ? S'il fallait se risquer à déterminer de quel côté penche la balance, une clef de lecture (certes généreuse) est peut-être à chercher du côté du choix de l'actrice interprétant le personnage principal. Si l'on songe à son interprétation de la militante antiféministe étasunienne Phyllis Schlafly dans l'excellente série *Mrs. America* (Coco Francini, 2020) ou à son rôle de chien de garde de l'*establishment* dans *Don't Look Up* (2021) d'Adam McKay, il est aisé de constater que Cate Blanchett – qui n'est jamais autant à l'aise que dans des rôles très *upper-class* de « femmes de droite » – n'aborde jamais ces rôles sans ironie.



***Tár*, un film de Todd Field**, avec Cate Blanchett, Noémie Merlant, Nina Hoss... Scénario : Todd Field / Image : Florian Hoffmeister / Montage : Monika Willi / Musique originale : Hildur Guðnadóttir / Durée : 2h38. Sortie française le 25 janvier 2023.

LA MONTAGNE, THOMAS SALVADOR

MILLE-PIERRE

La Montagne c'est avant tout une promesse. Celle de substituer au quotidien aseptisé une aventure intrépide. Une irrésistible pulsion pousse Pierre (Thomas Salvador), après un exposé commercial au pied du Mont Blanc, à prolonger son séjour. Ingénieur, il est venu présenter un bras robotique notamment capable de reproduire une trajectoire effectuée à vide. Le mouvement que lui a indiqué la main humaine s'inscrit dans sa mémoire, et il ne lui reste plus qu'à tourner. Mais le regard de Pierre s'absente, se perd à contempler par la fenêtre des hauteurs plus attrayantes que les espaces modernes et ternes qu'il traverse (cuisine, train, hôtel, salle de réunion). Les sommets enneigés fonctionnent comme un point d'attraction au coin du cadre, une lueur qui le happe doucement. Avec une grande fluidité, les premières séquences du film énoncent son programme : s'éloigner, sans trop savoir pourquoi, des sentiers battus. S'il s'inscrit parfaitement dans cet environnement froid, avec sa grande silhouette imperturbable, son sourire discret et son air propre, Pierre se laisse tenter par une excursion alpine qui ne cessera de le dépasser.

« Je résiste pas », souffle-t-il à ses collègues en partance pour le train. Mais la parenthèse skiée qu'il s'accorde se transforme peu à peu en idée fixe. Arrivé à cette nouvelle lubie, il se fait porter malade et part, équipé de matériel de spécialiste, poser son campement dans la poudreuse, sur des plateaux que seuls quelques téméraires

écrit par [Hugo Kramer](#)



explorent. Si cette nouvelle vie de montagnard est une réelle respiration en miroir de sa routine de mécanique et de PowerPoint, le film nous fait la gageure de rapidement dépasser le postulat de la crise existentielle d'un cadre venu recharger ses batteries. À l'image de l'absence d'explication rationnelle qu'il offre à frères (Laurent Poitrenaux et Andranic Manet) et mère (Martine Chevallier), venus le ramener à la raison et à la maison. L'envie de disparaître ou d'être hors d'atteinte est transcendée par une attraction invisible, que le changement de dimension ne semble pas avoir rassasiée. C'est cet appétit discret, auquel l'interprétation de Thomas Salvador donne tout son relief, qui hypnotise le spectateur, dans un mouvement parallèle à la fascination opérée sur le personnage par la montagne. Cette expérience à l'unisson dessine un véritable éloge de l'attention, où il s'agit d'être réceptif aux signaux qui pourraient advenir dans les moindres recoins du cadre.

Or, cet exil se déploie aussi comme un circuit tout tracé, car explorer un tel territoire requiert un minimum de préparation. Pierre fait d'ailleurs appel, dans un premier temps, à un guide de montagne. Ce dernier est son premier rideau de protection, un éclaireur qui prévient des chutes, le dirige sur son itinéraire. Avant de se lancer dans des péripéties plus picaresques, et ainsi se défaire des bornes et autres passages obligés, il faut mettre sa sécurité et ses rêves entre les mains d'une personne plus compétente. Ces moments avec les guides et les autres alpinistes ne restreignent pas l'aventure entre neige et ciel qu'il s'est imaginé, car c'est aussi la leur qui prend vie à travers lui. La beauté du premier temps du film se niche dans ce nouvel air, ce monochrome blanc irradiant, ces plaines enneigées qui emplissent le cadre. Par cette incitation permanente à accroître nos sens, à rester sur nos gardes d'un sentier à un autre, notre attention est toujours plus exacerbée, car ne sachant quand elle sera pleinement satisfaite.

Avec son air de ne pas y toucher, Pierre/Thomas fait ressurgir le souvenir de la grande figure alpine et obsessionnelle du cinéma français, à savoir Luc Moullet, « l'homme des roubines ». Sans doute moins disruptif, bavard et jusqu'au boutiste que son prédécesseur, Pierre va néanmoins s'accrocher coûte que coûte à son nouveau fief. Non pour ratisser en long en large et en travers le secteur, comme Moullet a pu le faire de *Terres noires* à *La Terre de la folie*, mais pour, au nom de cette imperceptible force qui l'a attiré en ces lieux, ne plus jamais quitter sa vigie. Avec son gardien de phare scrutant chaque événement rocailleux, *La Montagne* révèle une vertigineuse politique de l'impossible descente. Son héros, loin de tout immobilisme ou rejet de la civilisation, s'y refuse, ne serait-ce que pour poster une carte postale ou faire quelques courses, missions qu'il confie à Léa (Louise Bourgoïn), cheffe du restaurant en altitude. Son désir de se confronter au danger prend constamment le pas. Une menace qui se manifeste lors d'une avalanche due à la fonte des neiges, impulsion qui pousse Pierre à prendre d'assaut le versant. Peu importe la chute, physique et géographique, qui le contraint à être ramené à la ville en hélicoptère, il faut toujours repartir. Ce goût du franchissement et du départ permanent fait toute la qualité de *La Montagne*, qui s'astreint à ne pas trahir la hauteur conquise, à s'y maintenir car elle est la condition même de son existence.

Par une triple mise en danger corporelle, celle de l'acteur, du personnage et du réalisateur, la démarche de Thomas Salvador s'apparente à celle des cinéastes acteurs du burlesque, de Buster Keaton à Jerry Lewis. Une prise de risque qui, après les exploits aquatiques de *Vincent n'a pas d'écailles*, a de quoi détonner dans le paysage du cinéma français, surtout que celle-ci n'a de cesse de s'intensifier. Une fois la couche de neige évanouie, il n'est plus question de marcher sur un sol feutré mais de se confronter au roc. C'est le revers de cette démarche obsessionnelle : voir son corps possiblement céder, se replier jusqu'à la désintégration. À force d'escalader avec témérité, l'apprenti grimpeur touche du doigt la *Pierre* mise à nu. L'infirmière qui le recueille après son rapatriement lui explique ce qui a provoqué l'avalanche : la montagne est semblable à un mille-feuille qui ne tient que par la glace, son ciment. Quand celle-ci fond, l'édifice est forcément plus fragile. C'est désormais un mille-pierre que nous avons sous les yeux, rencontre frontale avec les désirs sous-jacents qui habitent le bien nommé Pierre.

Sur les lieux de l'effondrement, il fait la découverte d'un nouveau point de fixation, d'une lueur qui parachève sa quête de spectateur. Cette *chose*, si elle est à l'opposé de la monumentalité des paysages arpentés, irradie de son improbabilité. Ces limaces de magma ou roches mouvantes fascinent par leur irréalité, impression accentuée par la distension de nos sens effectuée par le film. Mais elles renvoient également, par

leur allure de papier cadeau métallisé, à un aspect plus prosaïque. Au plus profond du massif se loge donc un spectacle intime, qui par contraste nous fait passer du jour blanc à la nuit rouge. Mais Pierre, devenu incandescent au contact de ces étranges créatures rocheuses, ne peut rester indéfiniment un observateur passif. Lorsqu'il pénètre la couche glacière, il passe une forme d'échographie qui le révèle en aurore boréale, le laisse éclater en une multitude de faisceaux lumineux. Il devient la forme même du merveilleux, non pas grâce à ses talents de survivaliste, mais par son inépuisable et patiente curiosité. N'ayant plus comme devenir que le mouvement, il s'incorpore à cette chorégraphie de fluides ébaubissant.

L'autre possible écueil de cette trajectoire solitaire, qui innerve tout le long-métrage mais prend corps dans les dernières séquences, c'est celui de voir l'échappée se muer en volonté de s'ostraciser. Pierre n'accomplit pas seulement une traversée minérale lewisienne, celle-ci est aussi temporelle. C'est à travers une ellipse que nous saute aux yeux le gouffre dans lequel il a chuté, les nombreux jours qui se sont écoulés. Cet onanisme, ou du moins cet enivrement rocailleux est déjoué par un autre besoin compulsif. Ce trip sensoriel n'a de raison d'exister que s'il se transmet, et pas simplement au spectateur, qui ne sait tout à fait s'il observe depuis l'intérieur de la roche ou à travers la paroi d'un aquarium. C'est donc la voix de Léa, inquiète de cette absence qui s'éternise, qui arrache l'ingénieur à son sommeil tantrique, l'extirpe nu comme un ver de la glace. Une fois les êtres de lumières, cailloux qui peuvent évoquer la bienveillance de certaines créations miyazakiennes (les boules de suie du *Voyage de Chihiro* ou les esprits de la forêt de *Princesse Mononoké*), ayant aidé la montagne à le régurgiter, Léa le ramène du côté de la chair et des vivants. Ce souvenir de l'éblouissement, visible à travers son bras luminescent, Pierre le lui partage. Dans une étreinte subjuguante de délicatesse, où le don acquis en songe dessine sur leurs peaux de splendides cartographies étoilées, l'expérience de reclus cède le pas à un ballet conjoint.

Le soin qui nous aura été accordé tout au long du film, afin d'appréhender patiemment ce nouvel espace au romanesque et au fantastique démesurés, reste le même une fois les pieds sur terre. Quand on est monté si haut, il faut profiter de la douce adrénaline de la redescente. Refouler le sol, passer sa main dans les hautes herbes, cet autre régime de sensations tout aussi euphorisant. Avec en soi l'excitation secrète de gravir de nouveaux sommets, ou de retrouver ceux qui nous ont enivrés.



La Montagne, un film de Thomas Salvador, avec Thomas Salvador, Louise Bourgoïn... Scénario : Thomas Salvador, Naïla Guiguet / Image : Alexis Kavrychine / Son : Yolande Decarsin, Benoît Hillebrant, Olivier Dô Hùu / Montage : Mathilde Muiyard. Durée : 1h52. Sortie le 1er février 2023

ASHKAL, L'ENQUÊTE DE TUNIS, YOUSSEF CHEBBI

FEU PROFANE

La magistrale réussite d'*Ashkal* tient en ce qu'il parvient à être tout à la fois un bon film de genre et un bon film politique. Soit un film policier qui traite moins de l'enquête en elle-même, mais de la place de la police dans son univers fictionnel, la Tunisie contemporaine. Le suspens inhérent à ce type de films vient alors, de plus en plus, du faisceau de tensions qui saturent le monde social, à commencer par ses deux protagonistes principaux.

Au lieu de l'archétype *good cop / bad cop* ou du vieux flic proche de la retraite accompagné d'une jeune recrue idéaliste, c'est ici le rapport à la dictature qui structure le duo : tandis que Batal a probablement gardé un peu de sang sur les mains de ses années sous Bourguiba et Ben Ali, le père de sa jeune collègue Fatma est à la tête d'une commission censée faire la lumière sur les violences policières qui ont permis au régime autoritaire de se maintenir si longtemps [1]. L'opposition ouverte de Fatma à sa hiérarchie ou aux autres services policiers (discrètement redoublée par sa condition de femme) montre à quel point cette enquête sur un passé récent se fait de mauvaise grâce, et risque à plusieurs reprises de faire capoter l'enquête. Batal, quant à lui, est pris entre la réprobation de sa famille, la pression de son commissaire – pression qui se réaffirme à la mosquée, où le commissaire s'étonne de ne plus le voir aussi souvent, signe discret de l'imbrication des institutions – et une enquête de l'IGPN à laquelle il collabore à contre cœur, en espérant sauver sa peau.

L'enquête n'échappe pas à cette pluralité de tiraillements. Dans un quartier huppé au Nord de Tunis, Les Jardins de Carthage, une future tour luxueuse voit sa construction perturbée par un décès atypique : le vieux gardien du chantier s'est immolé par le feu. D'autres morts identiques suivront. Les victimes sont retrouvées nues, et semblent être décédées résignées, sans s'être débattues. D'un côté, la spéculation immobilière à laquelle se livre la grande bourgeoisie urbaine voisine ; de l'autre, des meurtres que l'on dirait de plus en plus liés à la sorcellerie, et à la résurgence de croyances païennes. Le lieu lui-même témoigne d'un écartèlement brutal. Selon qu'elles soient cadrées frontalement, dans des plans d'ensemble à la monumentalité écrasante, ou que Fatma y arpente ses couloirs comme dans un labyrinthe nocturne, la tour apparaît tantôt comme le signe d'une croissance économique retrouvée, tantôt comme une caverne éclairée par les flammes, où

écrit par [Florent Le Demazel](#)

[1] Cette commission « Vérité et réconciliation » est inspirée de l'Instance Vérité et Dignité, créée en 2013, et qui a rendu son rapport en 2019, dans lequel elle dénombrait plus de 20.000 victimes, et en appelait à en finir avec une culture de l'impunité. La plupart de ses propositions dans ce sens sont restées lettres mortes.



l'enquêtrice cherche à déchiffrer des gravures pariétales. Au quadrillage social qui enserme les deux flics vient s'ajouter un entrecroisement de lignes de béton, dont ils peineront tous deux à s'extirper. Quant aux habitants du quartier, eux aussi appartiennent à deux temporalités éloignées : alors que les uns vivent dans des maisons d'architecte et investissent dans ces projets immobiliers – un couple dont le fils passe le bac et la fille étudie en France –, d'autres dorment dans ces tours sans fenêtres, ou veillent sur le chantier armé d'un gourdin rudimentaire pour se protéger des chiens errants.

Le projet immobilier semble d'abord être le seul lien entre les victimes, jusqu'à ce que le feu se propage de proche en proche pour gagner la ville. Fatma retrouve alors dans le téléphone des disparus les mêmes vidéos d'immolation, toutes envoyées par un même numéro suspect. On songe un temps à un principe de contagion, similaire à *Ring* ou *It follows*, comme si la vision de ces images avait incité ces Tunisois.es à commettre l'irréparable. Mais contrairement à la vidéo de *Ring*, qui finissait par livrer le secret du puits d'où s'extirpait le fantôme Sadako, Fatma a beau s'acharner à creuser l'image et s'enfoncer dans les profondeurs pixellisées de ces vidéos postées sur des réseaux sociaux, la seule certitude qu'elle parvient à en tirer, c'est que les victimes incendiées n'ont pas de visage. On peut y voir un renvoi aux centaines de morts par le feu restés dans l'ombre de celle, iconique, de Mohammed Bouazizi, étincelle qui a fait exploser la poudrière des Printemps arabes.

Cet anonymat des victimes, mais aussi du « sorcier » suspecté de les manipuler ou de les « passer au feu » d'un geste de la main, pousse à considérer ces suicides sous leur versant social. Dans la typologie établie par Émile Durkheim, on pourrait parler de suicide anémique, qui intervient à la suite d'un défaut de la régulation de la société. Toute société a besoin d'une autorité régulatrice afin de contenir et de discipliner les passions humaines. Or, dit Durkheim, « parce que cette réglementation est destinée à contenir les passions individuelles, il faut qu'elle émane d'un pouvoir qui domine les individus, mais il faut également que ce pouvoir soit obéi par respect et non par crainte [2]. » Quand cette régulation est prise en défaut, quand le cadre est vicié, le risque général de passage à l'acte ultime augmente.

[2] Emile Durkheim, *Le Suicide*, Felix Alcan, 1897.

Et c'est bien à cela qu'est confrontée Fatma. Le cadre biaisé, c'est l'institution policière, qui est prête à empocher des pots-de-vin pour bâcler l'enquête et ne pas retarder le chantier – et avec lui les profits d'une classe de nantis –, ou qui profitera de l'arrestation du sorcier pour enterrer les résultats de la commission. Le film prend soin d'opposer deux conceptions différentes du métier de policier : méticuleuse, Fatma rassemble les preuves, interroge les proches, consulte les légistes et leurs analyses et cherche à créer des liens rationnels entre ces éléments ; à l'inverse, Bouhlel, brutal et corrompu, étend son filet au hasard ou extorque des aveux aux pauvres bougres qui passaient par là. Ces deux conceptions seront pourtant l'une et l'autre impuissantes face au mystérieux sorcier, sans identité, sans mot, sans motivation. C'est que ce dernier est moins la cause que le symptôme d'un mal qui ronge un pays ayant troqué son despotisme contre une dictature économique. Dès lors, c'est tout le

métier de policier qui est remis en question. Et c'est peut-être la raison première des larmes de Fatma devant le brasier final. Car quand c'est la société toute entière qui se jette dans les flammes, que peut faire la police ?



Ashkal, l'enquête de Tunis, un film de **Youssef Chebbi**, avec Fatma Oussaifi, Mohamed Houcine Grayaa, Rami Harrabi... Scénario : Youssef Chebbi, François-Michel Allegrini / Image : Hazem Berrabah / Montage : Valentin Feron / Musique : Thomas Kuratli. Durée : 1h32. Sortie française : 25 janvier 2023.

KNOCK AT THE CABIN, M. NIGHT SHYAMALAN

AU COMMENCEMENT ÉTAIT LE VERBE

« La certitude est, pour ainsi dire, un ton de voix dans lequel on déclare comment sont les choses, mais on ne conclut pas de notre propre ton de voix qu'il est fondé. [...] Celui qui voudrait douter de tout n'arriverait jamais au doute. Le jeu de douter présuppose lui-même la certitude. »

Ludwig Wittgenstein, *De la certitude* (§30, §115)

« In the day-to-day trenches of adult life, there is actually no such thing as atheism. There is no such thing as not worshipping. Everybody worships. The only choice we get is what to worship. [...] On one level, we all know this stuff already. It's been codified as myths, proverbs, clichés, epigrams, parables ; the skeleton of every great story. The whole trick is keeping the truth up front in daily consciousness. »

David Foster Wallace, *This is Water*

Il y a des films dont on aimerait écouter la bande sonore, non pour la musique, mais pour les voix – comme on peut écouter celle de *Nouvelle Vague* ou des *Histoire(s) du Cinéma* de Jean-Luc Godard (éditées par ECM), comme on voudrait écouter celle des films de Marguerite Duras. En sortant de *Knock at the Cabin* nous entendons encore certaines de ces voix, elles rebondissent sur les parois du crâne

écrit par **Pierre Jendrysiak**



comme des souvenirs entêtants. Le dernier exemple de ces voix mémorables était dans un film imparfait : *Crimes of the future* de David Cronenberg et ses voix féminines rauques, au bord de l'extinction (celle de Kristen Stewart) ou du hurlement désespéré, de la lamentation (celle de Léa Seydoux). Ici, c'est bien sûr celle de Dave Bautista, dont la douceur triste contraste avec la masse du corps dont elle provient, mais aussi celle de Jonathan Groff : il a d'abord la voix chevrotante et hésitante de tant de personnages de Shyamalan (l'ahurissement extatique de Joaquin Phoenix dans *Signes* en est peut-être l'exemple le plus mémorable), puis devient affirmée, définitive, sûre d'elle-même, au moment même où elle réclame sa propre extinction. Le commencement, et la fin.

Knock at the Cabin nous présente quatre personnages ayant reçu en visions l'annonce de la fin du monde. Ces visions exigent qu'ils prennent en otage une famille venue passer ses vacances dans une cabane au milieu des bois : seul le sacrifice volontaire d'un des membres de cette famille, qui devra être tué par les siens, pourra éviter la catastrophe. En attendant que la famille cède ou que l'humanité entière soit condamnée, ces tortionnaires contraints se sacrifient à leur place, alors que des événements cataclysmiques semblent en effet se dérouler partout dans le monde. Un récit qui, comme toujours avec Shyamalan, évoque des formes primitives ou anciennes : le conte, le théâtre classique, le récit mythologique. Tous les films du cinéaste ressemblent à des contes pour enfants, mais qui seraient particulièrement francs dans la représentation de la violence traditionnelle des contes (on est toujours frappé, en lisant par exemple les frères Grimm, par la cruauté de certaines punitions), et de plus en plus, puisque *Old* et *Knock at the Cabin* sont à mon sens ses œuvres les plus violentes et angoissantes. Il y a quelque chose du théâtre, bien sûr, par l'unité de temps, de lieu, d'action ; *Knock at the Cabin* a précisément quelque chose à voir avec la tragédie classique, sa fatalité, son rapport à la mise à mort et au rite funéraire (on détruit les corps et on les cache loin des regards des personnages et des spectateurs). Mais ce n'est pas d'Œdipe ou d'Antigone qu'il s'agit : Shyamalan ne met pas en scène les mythes grecs, mais le récit biblique.

Il y a une drôle de pudeur à refuser d'appeler certains cinéastes « religieux » et à préférer les qualifier de « spirituels » ou « spiritualistes » (la même pudeur qui fait que l'on préfère parfois « éthique » à « moral »). C'est par exemple ainsi que l'on décrit l'œuvre de deux cinéastes a priori très éloignés de Shyamalan mais que son cinéma,

pourtant, convoque par moments : Rossellini (dans une manière de faire rimer croyance au pouvoir du cinéma et croyance religieuse) et Tarkovski (*Knock at the Cabin* est manifestement une réécriture du *Sacrifice* sous forme de *home invasion*, dont il reprend les principes de sacrifice humain censé sauver l'humanité, et d'incendie du foyer en conclusion). Pourtant, comme eux, Shyamalan ne croit pas seulement en une force divine cachée derrière les choses matérielles, mais bien en une signification, une direction du monde, et va même jusqu'à affirmer que c'est en croyant enfin aux signes, sans plus en douter, que l'on trouve le sens de sa vie et que l'on accède à la plénitude (si la moitié de ses films, notamment *Phénomènes* ou *Incassable*, ont des fins assez glaçantes, les conclusions des autres ont parfois quelque chose d'un peu niais, celle d'*After Earth* par exemple) – ce sont tout simplement des films sur la nécessité de la foi. Croyance assez magnifique quand on pense que c'est probablement le rapport qu'il a au cinéma : que faire des films le rend infiniment heureux et qu'il croit être né pour ça – et de fait Shyamalan était une sorte de jeune prodige qui a commencé à réaliser et écrire très jeune. Les fameux « twists » sont aussi à interpréter dans ce système religieux : ils sont, au sens propre, des *révélations*, des instants où les signes que l'univers nous a donnés sont interprétés comme des signes divins résultant d'une intentionnalité et d'un plan divin. Ces instants sont plus que des retournements de situation, ce sont des instants où tout le récit et toute l'économie esthétique se synthétisent (*flashbacks* ahurissants, emphase musicale, fixation du temps) pour nous rappeler que *tout était là depuis le début*, une évidence en même temps qu'une surprise, l'in vraisemblable en même temps que le nécessaire – Malcolm ne pouvait qu'être déjà mort, la femme de Graham ne pouvait que lui fournir, mourante, la clé pour sauver leurs enfants, et évidemment que le vieux couple de *The Visit* n'est pas ce qu'il semble être. Comme la Genèse annonce déjà l'Apocalypse.



Knock at the Cabin est une nouvelle variation sur cette idée de « révélation », en prenant cette fois le mot en son sens religieux ; les traductions de la Bible en langue anglaise préfèrent en effet le titre de « *Book of Revelations* » pour parler de ce que nous appelons en français l'*Apocalypse*. À ce titre, il s'agit du film le plus religieux (le plus chrétien) de Shyamalan depuis *Signes* et *Le Village* – et si *Phénomènes* et *After Earth* parlaient déjà de la fin du monde, ce n'était pas en citant explicitement le dernier livre de la Bible. *Knock at the Cabin* toque cependant à la porte du paradoxe que cela

implique : le fait de réunir une œuvre profondément religieuse et un plaidoyer pour la tolérance – comme le christianisme peut professer l’amour du prochain et pratiquer le prosélytisme le plus violent. *Knock at the Cabin* fait ainsi le portrait d’un couple homosexuel victime de violences homophobes et traumatisé par celles-ci, pris en otage par des tortionnaires tragiques ; comme s’il fallait trouver un « terrain d’entente » entre les deux, une égalité des souffrances, ou même transcender la souffrance personnelle au profit d’une vérité plus grande. Paradoxalement, Shyamalan est aussi ouvert au monde qui l’entoure qu’il est enfermé dans les schémas narratifs qu’il tire de son interprétation du christianisme ; l’Apocalypse passe moins par les sauterelles du premier plan que par des maux bien contemporains (catastrophes écologiques, pandémie, terrorisme...) et ses récits témoignent d’un projet de société plutôt progressiste, où les quatre cavaliers de l’Apocalypse sont d’humbles fonctionnaires et où la famille nucléaire au centre du projet divin peut être un couple homosexuel et leur fille adoptive. C’est à dire qu’après un passage par le doute, le déterminisme reprend toujours ses droits, trouvant même une place pour ses apparentes contradictions (on pense aux erreurs d’interprétation des personnages d’*Incassable* ou de *La jeune fille de l’eau*, qui apparaissent encore dans *Knock at the cabin*, lorsque les tortionnaires eux-mêmes se mettent à mettre en doute leurs visions). Les films de Shyamalan sont en quelque sorte des plaidoyers crédules, des œuvres de tolérance radicale et d’amour sans limite (y compris pour les personnages qui voudraient y échapper), volontairement aveugles à elles-mêmes – peut-être aveuglées par leur propre lumière, comme Eric est aveuglé par celle qui traverse la cabane lors de la première mise à mort, dans laquelle il aperçoit la figure qui déterminera son choix final.

L’œuvre de Shyamalan, si singulière et claire lorsque l’on prend chaque film individuellement, étonne aussi par sa cohérence globale ; *Knock at the Cabin* reprend la fin du monde de *Phénomènes* et *After Earth*, la logique conceptuelle d’un « ordre cosmique » auquel appartiennent les personnages dans *La jeune fille de l’eau* ou *Signes*. Et à chaque fois que l’on annonce la crise de son cinéma (cela arrive à peu près à chaque film depuis *Signes*), on est surpris de voir que cette crise ne consiste pas en l’érosion de ses principes fondateurs, mais en une affirmation toujours plus grande de ceux-ci (*Le Dernier maître de l’air*, le seul film que Shyamalan vraiment adressé à un jeune public, est peut-être la seule exception). Au fond c’est cela qui le rend « clivant » : les films de Shyamalan sont de plus en plus avares de détails extérieurs et ressassent les mêmes idées, les mêmes signes, jusqu’à la caricature et surtout jusqu’à faire de la défense même de son œuvre une sorte d’acte de foi – une religion ? En tout cas, une certitude.



Et je crois qu'il y a, dans *Knock at the Cabin*, des *signes* donnés pour nous rappeler que Shyamalan est bien un grand cinéaste. À l'exception de Spielberg (comme il l'a encore prouvé avec *The Fabelmans*, dont la sortie est prévue fin février), quel cinéaste américain est encore capable d'un tel investissement dans sa mise en scène, de faire un geste signifiant narrativement à chaque plan ? Ainsi de ces travellings horizontaux incessants qui mettent en image la recherche d'équilibre et de justesse qui sous-tend tout le film, ou, au contraire, ces cadrages déséquilibrés, classiques et en même temps très audacieux, qui font plus que créer de la tension, incarnant la violence intérieure des personnages forcés de faire un acte horrible dont ils savent qu'il est cependant le bon... On reproche parfois à Shyamalan d'être un bon metteur en scène dont les scénarios ne seraient pas à la hauteur. Or les deux se synthétisent dans un style remarquable par son univocité, à la conclusion toujours sans appel ; les résonances religieuses n'aboutissent pas à un principe ou une esthétique de la duplicité, mais de l'évidence. Le principe de révélation et de *twist* que décrit ci-dessus est donc bien plus qu'un réflexe scénaristique, il est la colonne vertébrale, la fondation ontologique de son cinéma. Dans ce film fermé, cru, proche de la série B, Shyamalan persiste dans son discours sur l'ordre cosmique de l'univers, le même que dans *Incassable*, *Signes* et *Le Village*. Il ne se réinventera heureusement jamais.

***Knock at the cabin*, un film de M. Night Shyamalan**, avec Dave Bautista, Jonathan Groff, Ben Aldridge... Scénario : M. Night Shyamalan, Steve Desmond, Michael Sherman, d'après le roman de Paul Tremblay / Image : Jarin Blaschke, Lowell A. Meyer / Montage : Noemi Katharina Preiswerk / Musique : Herdís Stefánsdóttir. Durée : 1h40. Sortie française le 1er février 2023.

INTERDIT AUX CHIENS ET AUX ITALIENS, ALAIN UGHETTO

HISTOIRE COUSUE MAIN

Interdit aux chiens et aux Italiens se présente comme une enquête, à la fois intime et sociologique, dans laquelle le cinéaste remonte aux origines de sa famille, partie d'un petit village du Piémont pour s'installer en France. D'emblée, Alain Ughetto se confronte à une vaste question historiographique : comment raconter la vie de celles et ceux qui ne laissent pas de traces ? Et même, des invisibles au carré : en Italie, d'abord, qu'ils ont quitté sans bruit, et avec la bénédiction des pouvoirs en place ; en France, ensuite, où leur accueil n'a pas été des plus accueillants.

écrit par **Florent Le Demazel**



À ce blanc laissé dans l'histoire s'en ajoutera vite un second, dans la géographie. En se rendant au pied du Mont Viso, d'où ses aïeux ont émigré, Ughetto ne retrouvera rien : maison effondrée, nature qui a repris ses droits. Rien, si ce n'est des matériaux ordinaires, qui vont alimenter le dispositif original du film. En effet, l'animation en volume permet d'abord de compenser l'absence de reliques tangibles par un univers sensible composite, où des choses du quotidien sont détournées de leur usage premier : brocolis, châtaignes et citrouilles deviennent des arbres, des pavés ou des chaumières.

Le tout façonne ainsi une ode au bricolage, dans laquelle décors, marionnettes ou costumes apparaissent avant tout dans leur qualité d'objets ouvragés. Le choix de la pâte à modeler rappelle le caractère malléable et fluctuant de la mémoire, de l'imaginaire, comme si les souvenirs émergeaient de la glaise. D'autant que la main du réalisateur apparaît régulièrement dans le cadre, comme pour réaffirmer sa subjectivité, ainsi que l'héritage qu'il a reçu de cette filiation prolétaire : un savoir-faire, un goût pour le travail manuel, pour la manipulation du monde. L'objet-film devient alors le produit de cette histoire, la trace de ce passé qui vit en nous et n'en finit pas de nous constituer.

Cette main humaine ne produit jamais tant d'effet que quand elle échange avec celle de Cesira, poupée de 23 cm représentant la grand-mère du réalisateur. Lorsqu'elle tend un café à son réalisateur de petit-fils, elle n'est plus une marionnette entre ses mains, mais un être à part entière, autonome, et capable de raconter sa vie. Et de fait, aux gestes se joint la parole, puisque le récit s'organise autour d'un dialogue imaginaire entre Ughetto et sa grand-mère, qu'il accompagne à tous les âges de la vie. La forme dialoguée permet judicieusement de mettre en scène une transmission fictive et, en donnant la parole à celle qui ne l'a pas eue, d'approcher les perceptions, les affects, la vision du monde d'une communauté face aux aléas de l'histoire.

Récemment, la trilogie *Bella Ciao* de Baru (Futuropolis, 2022) a adopté un parti pris similaire [1]. Dans cette semi-autobiographie en bandes dessinées, Baru retrace l'installation d'un clan italien dans la sidérurgie lorraine. Comme Ughetto, pour faire croître son arbre généalogique imaginaire, le dessinateur s'est inspiré d'entretiens réalisés auprès de ses proches. Entre deux chapitres dédiés à différentes branches de la famille, l'auteur se met en scène avec les témoins, passant de la couleur et du lavis pour le trait et le noir et blanc, et ne craint pas de montrer sa propre perplexité face aux oublis ou aux erreurs de sa propre mémoire. Le récit est ainsi amendé par les précisions apportées par tel ou tel autre témoin ou historien. De même qu'Ughetto s'est largement nourri d'une investigation du sociologue Nuto Revelli pour reconstruire l'ordinaire des paysans piémontais après le « Risorgimento » [2], Baru convoque Emmanuel Todd pour invalider l'une de ses hypothèses sur l'individualisme des

[1] Les auteurs étaient d'ailleurs tous deux les invités de l'émission de Tewfik Hakem, « *Affinités culturelles* », sur France Culture, le 22 janvier dernier.

[2] On y retrouve presque mot pour mot la description du marché aux enfants de Barcelonnette, par exemple. Cf. Nuto Revelli, *Le monde des vaincus*, 1977, Maspéro, 1980. Pour une recension synthétique de l'ouvrage, on pourra se reporter à Charles Avocat, « Nuto Revelli, Le monde des vaincus », *Revue de géographie de Lyon*, vol. 58, n°1, 1983. pp. 77-78.

Italiens du Sud, en opposition à ceux du Nord, syndicalistes et solidaires. Enfin, le dessinateur n'hésite pas à signaler ouvertement ses glissements dans l'imaginaire, comme lorsqu'il décide de donner un visage aux dix ouvriers lynchés par la populace lors du massacre d'Aigues-Mortes en 1893. Mais même alors, la référence historique n'est jamais loin, puisqu'une note nous renvoie au maître-livre de Gérard Noiriel sur le sujet [3].

[3] Gérard Noiriel, Le massacre des Italiens, Aigues-Mortes, 17 août 1893, Paris, Fayard, 2010.



Notons que chez Baru, c'est la cuisine qui métaphorise le processus de création de l'écrivain, qui mélange allègrement les souvenirs des uns et des autres comme ses témoins mélangent des ingrédients pour confectionner les plats traditionnels qu'ils tiennent de leurs parents. Sans doute s'agissait-il de faire sentir les ruptures et les brèches inhérentes à la parole testimoniale, mais aussi, comme Ughetto, la part active de l'auteur dans la création d'un lieu de mémoire. Le geste de création est aussi geste d'inscription dans l'histoire, pour une communauté dont la participation a été aussi essentielle qu'elle reste méconnue.

Le titre du film renvoie à une pancarte accrochée à la porte de quelques bistrotts, en Belgique puis dans le Sud de la France. Manière de casser le mythe de l'assimilation exemplaire, et de rappeler l'italophobie galopante qui a sévi en France durant des décennies, de la fin du XIXe à la moitié du XXe siècle – et dont Aigues-Mortes a été l'un des tristes paroxysmes. Pour ce faire, Ughetto place intelligemment sous les yeux de ses personnages des journaux, insistant par là sur le rôle déterminant de la presse, qui connaît alors son âge d'or, dans le développement d'un nationalisme xénophobe, à l'Assemblée comme dans les couches populaires. La dialectique de l'immigration apparaît dans toute sa clarté : à la fois nécessaire à l'industrie et à l'économie – les politiques de grands travaux, comme la construction des barrages dans le film, ne trouvant pas de main d'œuvre dans les régions rurales où elles s'implantent, ont largement fait appel aux immigrés –, et victime de préjugés attisés par une presse pour qui le fait divers est un bon moyen de vendre du papier, et qui défend des intérêts de classe en trouquant le clivage bourgeoisie/prolétariat contre une opposition nationaux/étrangers [4].

Néanmoins, et c'est là un autre choix fort, le thème de la migration intervient tardivement dans le film : le passage d'une migration saisonnière à un départ définitif est moins l'introduction que la conclusion d'une première vie misérable, fruit d'une accumulation de désastres historiques et de hasards tragiques. (La migration vers la France provient même d'un événement contingent : le naufrage du navire qui devait emmener les Ughetto en Amérique.) Le stop motion onirique permet de raconter ces tragédies (guerres, famine, épidémie, mortalité infantile) avec un mélange d'empathie et de distance, sans atténuer la réalité des faits.

Finalement, l'acquisition d'un logement digne et d'un lopin de terre, un « paradis » en devenir, rappelle que cette famille nomade n'aspire à rien tant qu'à la sédentarité. L'une des phrases-clés du film prend alors toute sa signification : « On n'est pas d'un pays, on est de son enfance... », dit Ughetto. Parmi les sept enfants de Cesira, la première est née en Suisse, trois en Italie et trois en France. Toutes et tous auront pourtant les mêmes références, symbolisées par la caravane du Tour de France qui passe devant la maison : les décors construits avec les denrées piémontaises du début laissent alors place à une caravane composée d'artefacts issus de la publicité ; la culture et les traditions rurales s'effacent au profit des passions médiatiques et des loisirs de la société de consommation.

[4] Noirielle rappelle à ce propos qu'avec le recul de l'illettrisme, consécutif au développement de l'école républicaine, le lectorat des grands quotidiens s'est étendu aux classes populaires. Il devenait alors nécessaire de changer de cible : d'une peinture au vitriol des mœurs populaires, la presse s'est reportée vers les faits divers criminels – parfois outrageusement surinterprétés – mettant en scène des immigrés, et notamment les Italiens, première communauté étrangère en France du second XIXe siècle jusqu'aux années 1960. C'est ainsi que seront popularisés les mythes de l'Italien au couteau, par exemple, ou de l'indolence méridionale.



Signe ultime de l'intégration, le film se clôt sur une photographie de la famille Ughetto. Ce portrait aura donné lieu à plusieurs tentatives infructueuses auparavant, et n'advient que quand Luigi sera définitivement embauché, qu'il aura pu au préalable se construire une situation. Comme si, pour imprimer la pellicule, pour être vu dans son pays d'accueil, il fallait paradoxalement y passer inaperçu. De même, à la fin de *Bella Ciao*, l'alter ego de Baru, une fois adulte, se sent devenir transparent dans une foule au sein de laquelle personne ne peut deviner ses origines transalpines. Ce n'est pas le moindre mérite des images d'Ughetto et de Baru que de révéler le passage d'une frontière, moins géographique tel ce col du Mont Viso que gravissent Luigi et les siens – que sociale et symbolique : celle qui sépare « l'étrange étranger » de son descendant normalisé. Entre les deux, le temps et le travail ont certes fait leur œuvre, mais il était nécessaire de garder en mémoire le vertige de la traversée.

Interdit aux chiens et aux Italiens, un film d'Alain Ughetto, avec les voix d'Ariane Ascaride, Alain Ughetto, Gérard Meylan... Scénario : Alain Ughetto, Alexis Galmot, Anne Paschetta / Directrice de l'animation : Marjolaine Parot / Monteur : Denis Leborgne / Image : Sara Sponga et Fabien Drouet / Musique : Nicola Piovani. Durée : 1h10. Sortie française : le 25 janvier 2023

LA FEMME DE TCHAIKOVSKI, KIRILL SEREBRENNIKOV

VARIATIONS SUR UN THÈME ROCOCO



écrit par **Barnabé Sauvage**

Moscou, 1894. Au milieu d'une pièce sombre et miteuse, déjà presque entièrement vidée, un piano quart de queue recouvert d'un drap blanc est difficilement soulevé par une bande de gaillards qui s'échinent à le faire passer par l'embrasure d'une fenêtre. Soudain une femme éplorée jaillit du hors champ, se précipite sur l'instrument – « Attendez ! » – en relève juste assez le couvercle du clavier pour jouer, sur une seule touche, la mélodie inarticulée de son tourment pendant que les dix porteurs maintiennent le piano comme en lévitation, à un mètre du sol. Dans cette suspension entre deux états, on pourrait reconnaître une image de la mise en scène toujours affairée de Kirill Serebrennikov, d'ailleurs physicien de formation ; c'est surtout celle du destin dévolu au personnage féminin, Antonina Milioukova devenue « Tchaïkovska », et demeurée envers et contre tout désespérément mariée à un homme qui la répudie, « veuve d'un homme encore vivant » comme le dira sa propre mère. Ruminé par son auteur depuis 2013, le scénario a en effet changé le point de sa focale originale : le

générique n'annonce plus un *Tchaïkovski* mais un *Tchaïkovski's Wife* dont le génitif marque toute la tension de ce portrait féminin dans une société tsariste pour laquelle « une femme n'est qu'une ligne dans le passeport d'un homme ». Charge au nouveau scénario, donc, de lui prodiguer une existence autonome ?

Jeune femme pieuse, aussi dévouée à sa foi qu'à celui qu'elle embarrasse de son amour « idolâtre », Antonina est surtout de ces personnages mi sainte mi folle qu'affectionne la littérature romantique. Habitée d'une flamme inextinguible pour celui qui, rapidement, ne peut plus nous apparaître que comme un distrait bourreau, Antonina est toujours accompagnée dans le cadre d'une lumière, celle de la veilleuse qu'elle tient à la main (quand elle ne vient pas se superposer à son visage dans le plan) dans les nombreuses scènes d'intérieur étouffantes parfois dignes du ténébrisme d'un Albert Serra. Celui qu'on qualifie déjà quant à lui de « soleil » du peuple russe, et bientôt peut-être de l'humanité tout entière, est d'un autre type, celui du génie contrarié. Son caractère irascible envers celle qui est parvenue miraculeusement à devenir son épouse (l'échange de lettres, au début du film, est l'un des moments-clefs de cette dévotion : Antonina se signe devant ses lettres comme devant les autels) et son refus de la vie de famille tient certes, on le comprend rapidement, d'une préférence marquée pour la solitude créatrice ou la camaraderie homoérotique. Mais, de fait, le portrait n'est pas tendre pour le compositeur qui, s'il n'est pas vraiment intéressé par les tracasseries quotidiennes de l'alliance conjugale, qu'il juge incompatibles avec l'exercice de son art, semble tout à fait disposé à profiter des avantages que le mariage confère aux hommes (la dot d'Antonina redonnerait un peu d'air à ses affaires peu reluisantes). Cette lâcheté du grand homme de musique (dont Todd Field avait fait le sujet de *Tár* il y a quelques semaines, quoique de manière retorse) ne lui sera cependant jamais reprochée : on ne s'en prend pas au soleil quand on n'est soi-même qu'un être banal, on le contemple avec respect, et si possible, en prenant ses distances.

Antonina, après avoir été l'objet du marchandage de la dot, est donc celui, symétrique, du divorce qu'on veut lui extorquer, et de la pension qu'on consentirait à lui accorder, pour peu qu'elle accepte de libérer le compositeur de sa passion trop triviale et de le rendre à ses plus hauts devoirs. Mais ce serait faire insulte à sa foi matrimoniale – et Antonina refuse de défaire l'union qu'elle a nouée devant Dieu, dans un mouvement illuministe que ses contemporains peinent à comprendre, et sur lequel le scénario fonde ses espoirs. Un bon miracle n'est-il pas le meilleur moyen, et à peu de frais, de rehausser un personnage autrement bien terne ? Le film poursuit son cours dans une succession de scènes hagardes, éclairées par des lampes vacillantes qui rappellent le précédent film de son réalisateur, *La Fièvre de Petrov*, et qui semblent toutes décliner à la ville l'atmosphère étouffante et enfumée du rituel matrimonial orthodoxe. Seul un trop bref répit viendra d'une trop courte séquence, baignée d'une lumière douce et presque édénique. Dans un gynécée dévoué à l'éducation de jeunes enfants et réuni autour de la sœur de Tchaïkovski, jeune mère héroïnomane prête à reconnaître les torts de son frère, mais pas à le blâmer pour sa conduite, Antonina passe les seuls moments de bonheur de son existence de femme. Ce sera trop peu pour broser le portrait d'un personnage dont le destin – dont Serebrennikov peine à la sortir (le voulait-il vraiment ?) – n'était que de refléter la nimbe du compositeur.

Le film, évoquant ouvertement l'homosexualité d'un grand artiste du patrimoine russe, a souvent été mis au crédit de l'*ethos* d'artiste engagé, voire dissident de Serebrennikov, malgré des prises de positions contre le régime en place pour le moins discrètes (certains le décrivent comme le protégé de Vladislav Sourkov, le conseiller historique de Poutine ; d'autres ont relevé son soutien vocal, et renouvelé au générique, pour l'oligarque Roman Abramovitch, dont le réalisateur assure qu'il est le sauveur du cinéma indépendant russe). De fait, *La Femme de Tchaïkovski* a pour lui, malgré le portrait apparemment écorné qu'il brosse du compositeur national, une théâtralité slave appuyée : comme si ses reviviscences de la grandeur de l'art russe s'efforçaient de faire oublier un présent bien plus terne. Inspiré, on l'a dit, des plus grandes heures de la littérature romantique et fin de siècle – le nom de Pouchkine est évoqué par Tchaïkovski lors d'une séance de pose chez un photographe – le film de Serebrennikov ne se prive jamais d'appuyer sur les contrastes accusés qui ont fait les délices des publics de jadis. Que l'on songe aux différentes étapes de la passion quasi spirituelle d'Antonina jetée dans la misère, aux surprenantes scènes hallucinées d'animation des morts sur leur linceul qui ouvrent et clôturent la fiction, jusqu'à la

conclusion dansée qui offre au film un final clipesque au milieu de *bodybuilders* dans leur plus simple appareil, le réalisateur russe n'est ainsi jamais autant à l'aise que dans l'adaptation chorégraphique des scènes de bravoure topiques du romantisme (ou du kitsch contemporain). D'un autre côté, le « présage tragique » de cette histoire lu dans la crise de nerfs d'une mendicante sur le parvis de l'église évoque les personnages de fol-en-Christ du folklore national, et achève de replacer de manière appuyée le film dans la veine des romans dostoïevskiens. Au risque assumé de forcer son « truc » : mais n'était-ce pas là déjà la source de la force émotive des ballets tourmentés de Tchaïkovski ? Quelques semaines après un *Babylon* pachydermique, qui dévoilait de quelle opération de farcissure relevait le divertissement à Hollywood, la théâtralité empesée de *La Femme de Tchaïkovski* compose à l'unisson sa propre petite musique du maniérisme d'hier et d'aujourd'hui.



La Femme de Tchaïkovski, un film de Kirill Serebrennikov, avec Aliona Mikhaïlova et Odin Biron.
Scénario : Kirill Serebrennikov / Image : Vladislav Opeyants / Montage : Yuriy Karikh / Musique : Daniil Orlov. Durée : 2h23. Sortie française : 15 février 2023.

GOUTTE D'OR, CLÉMENT COGITORE

ENTRE RIEN ET TOUT

Goutte d'or s'ouvre de manière impressionnante : une femme se rend dans un cabinet de voyance afin de communiquer avec une proche disparue. Elle passe de salle d'attente en salle d'attente, laisse ses effets personnels à une secrétaire, puis rentre dans une pièce quasiment vide, où on lui demande de s'asseoir et de tenir devant elle une photographie de la défunte. Alors qu'elle patiente dans le silence, Ramsès (Karim Leklou) entre, s'assoit sur un tabouret, le regard fuyant, le corps prostré, dans une attitude de solennité et de retenue, puis entre en communication avec la morte – il peut citer des détails de sa vie, des pensées qu'elle souhaite transmettre depuis l'au-delà. La scène est forte, certes, mais elle se révélera être tout à fait illusoire, puisqu'on apprendra plus tard l'astuce du voyant, qui fouille le téléphone de ses clients afin de leur raconter ce qu'ils souhaitent entendre. Le film est

écrit par [Pierre Jendrysiak](#)

entièrement construit autour de ces retournements systématiques, des séances de voyance en public (truquées grâce à une oreillette) à la recherche du téléphone volé dont le contenu aura été effacé. Un mois après *Knock at the Cabin* et ses personnages aveuglés par la foi, une semaine après *The Fabelmans* et ses pouvoirs quasi surnaturels donnés au cinéma, *Goutte d'or* prend le revers du « film de croyance », avec son récit constitué d'événements « faussement inexplicables » jusqu'à ce que l'inexplicable arrive vraiment, dans un effet de montage qui mime un trou de mémoire. Et face à cet inexplicable, comme le capitaine interprété par Jérémie Renier dans *Ni le ciel ni la terre* incapable d'expliquer la disparition de ses soldats, Ramsès finira dans le silence et dans la fixité. On pourrait résumer ainsi la mise en scène de Clément Cogitore : ce qui s'explique rationnellement peut être (dé)montré, selon un système précis et réglé comme une horloge, et ce qui dépasse la rationalité est invisible.



Le fantastique, le miracle, la magie, tout cela est donc résolument sans image, infilmé car, on l'imagine, supposé infilmable. Découpage qui semble aller de soi, opposition entre le jour et la nuit qui omet sciemment le crépuscule. Le monde est arbitrairement divisé en deux, et c'est à ce prix que le film peut être, comme on dit, « efficace », à la manière du cinéma d'action qu'il imite. *Goutte d'or* est en effet construit comme un film de frénésie nocturne à la *After Hours* ou, plutôt, à la *Uncut Gems*, c'est-à-dire un *After Hours* déjà repris au second degré. Clément Cogitore, qui a pourtant un pied dans l'art contemporain, est donc moins influencé par les installations vidéo que par le cinéma de genre américain, ce qui explique aussi peut-être sa vision franchement caricaturale des personnages et des rapports sociaux. Les « mineurs isolés » du quartier de la Goutte-d'Or sont par exemple filmés avec une fascination terriblement extérieure, extrinsèque, transformés en créatures de contes : au mieux des lutin farceurs (dans l'appartement du père, où ils se baladent innocemment et manipulent avec curiosité tout ce qui leur passe sous la main), au pire des gobelins voleurs (que Ramsès trompe en étant plus roublard qu'eux : il fait croire au chef de la bande qu'il a été maudit). Traitement folklorique qui les place du côté d'une altérité vouée à vivre dans nos bas-fonds (l'appel à sa mère d'un des jeunes reste dans une empathie de surface) : il peut les trouver sublimes tout en les méprisant, penser avoir « trouvé une image » alors qu'il n'a fait que vernir le cliché qui les recouvre déjà. Il ne fait au fond que reprendre, dans une inversion radical-chic, les mots de Zemmour à leur sujet : « Ils n'ont rien à faire ici, ils sont voleurs... » Donc fascinants, selon lui. Difficile de ne pas voir ici la patte du scénariste du film, Thomas Bigedain, scénariste de Jacques Audiard, dans cette manière de plaquer à la fois les conventions du cinéma de genre et le discours politique du moment en tournant simplement un peu plus le curseur « à gauche », sans s'attaquer aux fondements de ces paradigmes pré-écrits ; *Goutte d'or* est à côté de la plaque, du même côté de la plaque que *Dheepan* ou *Un prophète*.

Le film de Cogitore manque complètement ce fait : qu'il y a l'infilmable du côté de la réalité démontrable, et que refuser ainsi de filmer le fantastique, c'est parfois se cacher les yeux. Voilà ce qui arrive quand on ne s'ouvre pas vraiment à ce qui est devant nos yeux, mais on filme l'idée que l'on en a déjà – cliché critique qui,

malheureusement, correspond trop bien aux clichés du film. Sa sortie est par exemple accompagnée par l'information promotionnelle que, avant de vivre à Berlin, Clément Cogitore habitait dans le 18^e arrondissement de Paris. Mais il a pu vivre dans ce quartier, y apercevoir quotidiennement, devant son arrêt de métro, ces hommes qui distribuent des petits tracts en noir et blanc faisant la promotion de voyants, marabouts et guérisseurs (il a même pu prendre rendez-vous au numéro de téléphone indiqué) sans pour autant en avoir une idée plus précise que quelqu'un qui les voit pour la première fois. Dans *Braguino* déjà, la sophistication formelle était l'indice ultime du manque de considération réelle pour les paysans russes filmés : aucune ambition formelle et aucune fascination, fût-elle authentique, ne pouvait rendre juste ou égal un regard aussi surplombant. Cogitore, sans doute, part immédiatement du mauvais pied, en prenant comme point de départ « la réalité brute » en la séparant de l'inexplicable, alors que l'inexplicable (qu'il s'agisse d'événements surnaturels ou de sentiments profonds et anciens) est au cœur de cette réalité. Paradoxe absurde dans un film qui parle, précisément, d'un voyant qui fait commerce de son « don ». Il trempe le pied dans ce qui devrait l'em mener dans une étude anthropologique sérieuse, et s'en détourne immédiatement face aux défis que cette étude devrait poser.

Une chose manque par exemple dans *Goutte d'or* : de l'humour. C'est peut-être le vice de certains cinéastes-plasticiens de n'accueillir de second degré qu'accidentellement, comme la conséquence inévitable de certaines scènes, plutôt que de le construire à travers une forme cinématographique. Pour faire de l'humour, il faut observer, emmagasiner ; on pourrait comparer *Goutte d'or* aux films d'Apichatpong Weerasethakul (plasticien lui aussi, d'ailleurs) et constater que c'est l'attention maintenue sur des détails, des sons, des mouvements de corps qui permettent au cinéaste thaïlandais d'atteindre cet entre-deux entre humour et sérieux, réalisme et fantasmagorie, portrait objectif et récit intime. Tant de choses qui échappent à Cogitore, maintenu dans une séparation trop simple entre le matériel et le spirituel. À l'accumulation méthodique et presque infinie de *Memoria* ou de *Oncle Boonmee*, Cogitore préfère un mécanisme systématique de soustraction : soit une organisation complexe et audacieusement exposée (la géographie politique d'un village dans *Braguino*, la structure d'une escouade et la géographie afghane dans *Ni le ciel ni la terre*, le quartier de la Goutte-d'Or ici), puis le retrait de cette organisation lorsqu'elle est traversée par une extériorité (l'inattendu arrive, alors on montre moins, mais toujours au même rythme). Principe qui peut être répété à chaque film et aboutir à la même absence trop facilement admirable ; rien de nouveau, ni sous le soleil, ni sous la lune. Godard disait de Hitchcock qu'il était « le seul avec Dreyer qui a su filmer un miracle ». Bien sûr, tous les cinéastes ne peuvent pas être Carl Theodor Dreyer. Mais on est en droit d'attendre qu'ils apprennent tous d'Hitchcock.



Goutte d'or, un film de Clément Cogitore, avec Karim Leklou. Scénario : Clément Cogitore / Image : Sylvain Vedet / Montage : Isabelle Manquillet / Musique originale : Eric Bentz, Cantenac Dagar. Durée : 1h38. Sortie le 1er mars 2023

LA GRANDE MAGIE, NOÉMIE LVOVSKY

NUMÉRO EN BOÎTE

Un des numéros d'Albert (Sergio López), plus escroc qu'illusionniste, consiste à faire disparaître un canari en lui tirant dessus. Lorsque retentit le coup de revolver, le voile sur sa cage tombe et nous révèle son évaporation. La supercherie réside dans la présence d'un double-fond, dont le son du déclic est recouvert par celui de la détonation. Dans cet intervalle, la trappe s'ouvre et l'enferme sous le plancher. Quand Albert démonte la cage, on découvre que le volatile, faute de place, a implosé dans cette usine morbide à échelle réduite. *La Grande Magie* aimerait jouir de cet effet de dérobadie sans être gangrené par le prix du sang, intrinsèque à toute entreprise spectaculaire. En somme, se dédoubler pour s'arracher au tombeau, retourner l'impudence en féerie, la mise en boîte en échappée belle. Or, plutôt que celle du spectateur ébahi, c'est la posture du canari qui prime, le film croulant sous les péripéties empesées. Ce dernier privilégie aux élans fugitifs d'une épouse avide de liberté, la redondance d'un emprisonnement théorique.

écrit par [Hugo Kramer](#)



Cette idée de double-fond mortifère se situe au cœur même du récit. Dans une station balnéaire des années 1920, Charles (Denis Podalydès) et son épouse Marta (Judith Chemla) profitent de l'air marin, au milieu des racontars et des conventions bourgeoises. Mari jaloux et possessif, Charles ne laisse que peu de temps à sa femme, autre oiseau en cage, pour qu'elle se ressource en solitaire. C'est une troupe ambulante de bonimenteurs qui va implicitement être chargée de déridier tout ce beau

linge, et d'offrir à ce couple sa première respiration. Albert, dit le Professeur, choisit Marta pour participer à un énième exercice de disparition. Une fois la formule abracadabrantique prononcée et la boîte, en forme de cercueil et surplombée d'un crâne, secouée, Marta se volatilise. Mais son assistante Zaïra (Noémie Lvovsky), lorsqu'elle passe en coulisses pour l'aviser de la suite, découvre qu'elle a véritablement déguerpi. Avec audace Marta s'efface, transperce le purgatoire dans lequel on ne cesse de l'enfermer pour mieux ressusciter à elle-même. Piste chatoyante, soulignée par le choix de la comédie musicale, que celle de s'emparer de la chorégraphie imposée pour faire son propre tour et ainsi conquérir son indépendance.

Mais le subterfuge ne revient pas à la normale, s'accroche aux rigoureuses délimitations de l'escroquerie. Il faut alors un nouvel effet de prestidigitation pour se débarrasser de Charles, qui réclame le retour de sa femme : prétendre que Marta se trouve désormais dans une boîte. Pour la retrouver, il doit avoir confiance en elle, être persuadé de sa présence à l'intérieur. Sinon, rien ne sert de l'ouvrir. Par ce tour de passe-passe, l'autorité du Monsieur Loyal se substitue à celle de l'époux. Du numéro brinquebalant et réjouissant il ne reste plus grand-chose, et un glissement s'opère doucement vers le maléfice surplombant et la tyrannie du spectacle. Pour preuve, quand Albert noue ce pacte avec Charles, il pointe vers lui l'arme qui vient de servir pour le canari. Ainsi, il affirme un peu plus sa posture de dangereux maître des marionnettes qui dispense, du haut de son troisième œil brumeux, de grandes leçons de vie ("Êtes-vous sûr que ce n'est pas vous qui l'avez fait disparaître ?"). D'un côté il y a donc celui qui s'accommode de la malversation, de l'autre celui qui y plonge les yeux grands fermés. Le premier ne quitte plus sa vache à lait, s'installant avec sa troupe dans son château, tandis que le second est rivé à sa boîte, qu'elle soit dans ses bras ou à sa ceinture. Comment trouver son compte dans une illusion alimentée par une forme de cynisme ? Les deux hommes étirent et épuisent leur numéro à l'extrême, pour ne pas être confrontés à une possible déception. L'arnaque ne s'intéresse que très peu à l'émancipation de Marta, qui a besoin du rejet de son mari pour réellement prendre en main son destin.

Il serait réducteur de ne voir en *La Grande Magie* qu'une triste représentation, une farandole de comportements rances qui ne trouvent ni évolution ni résolution. Le dédoublement, en forme de contre-point romantique, est l'une des voies empruntées pour allumer des départs de fictions. Amélie (Rebecca Marder), projectionniste de la troupe, souffre du cœur et ne peut se laisser aller à l'amour, celui qu'elle porte au garçon d'hôtel (Paolo Mattei), brun un brin taiseux à qui elle se déclare. Cette union tragiquement avortée ne saurait prendre en charge, par la minuscule place qu'elle occupe et son caractère simpliste, l'élan nécessaire pour raviver l'ensemble, en dépit de la course d'Amélie. Le film connaît des épiphanies quand il se recueille, tente de sauver ce qui s'est déjà évanoui de cet endroit enchanteur. C'est le garçon d'hôtel allongé dans l'herbe après le décès de son aimée, et c'est surtout Charles en larmes face à la mer qui le submerge, tandis que face à lui danse Marta qui traverse le cercueil désormais grand ouvert, donnant sur l'horizon marin. C'était déjà la part la plus émouvante de *Camille redouble*, lorsque son héroïne éponyme, renvoyée à son adolescence par un saut temporel, enregistrerait la voix de sa mère qu'elle savait condamnée. Mais ces plages mélancoliques ne pèsent pas lourd face à la débauche d'énergie pour maintenir le simulacre, et restent de fait lettres mortes.

S'ouvrant sur un rideau de théâtre, qui dévoile un écran de cinéma muet, le film se place par la suite sous le patronage de Georges Méliès, cité par le biais d'un de ses courts-métrages. Mais *La Grande Magie* n'arrive jamais à s'approprier ce goût de la fantaisie, car il se fonde sur un pittoresque mécanique, fait de stéréotypes (les éternels numéros d'histrions commandés à Laurent Stocker, Micha Lescot ou Laurent Poitrenaux) et de trucages dépassés (accélération de l'image). Il finit par ne plus être que la parodie rouillée et folklorique du début de siècle qu'il dépeint. Comme la troupe qui se fixe dans les jardins de l'hôtel, la fiction s'enracine et prend l'allure de blocs compacts, jamais traversés par une fantaisie réparatrice. L'un et l'autre se satisfont de cette place et ne s'emparent jamais du mouvement propre à l'itinérance. Même quand, dans le dernier acte, la côte est enfin quittée, c'est pour se cloîtrer dans la demeure de Charles, étouffer derrière les rideaux fermés.

On pense alors à une autre comédie d'époque, la *Bécassine !* de Bruno Podalydès, où son frère Denis interprétait déjà un bourgeois engoncé. Mais sous le poids du décorum, des reconstitutions et de sa distribution prestigieuse perçait une

inventivité constante, à travers les innovations de Bécassine ou de Rastaquoueros. Si *La Grande Magie* ne cesse de fuir le morne quotidien, cette fuite est statique, car le film ne jouit pas d'une mise en scène aussi imaginative que celle d'un Podalydès. À l'image d'Albert qui, pour le maintenir dans son jeu, fait croire à Charles qu'ils évoluent dans un autre espace temps, où les mots et les choses, dans une redondance ennuyeuse, sont désignés comme des « impressions », des « images » ou des « photogrammes ». Un programme plus infantilisant qu'enfantin.

Le accrocs musicaux d'interprétations en prise de son direct ne suffisent pas à justifier la sensation de fausseté qui se dégage du projet. Pourquoi parer cette adaptation de la pièce de Eduardo de Filippo des habits de la comédie musicale ? Une forme d'indécision s'observe entre chants parlés à l'improviste et véritables chorégraphies. Mais le film ne sait que faire de cette hétérogénéité du tissu musical, potentiellement salvatrice, qui paraît relever du gadget scénaristique. Les compositions de Feu ! Chatterton, aussi entraînantes et mélancoliques soient-elles parfois, ressemblent plus à des ressassés du groupe qu'aux mélodies secrètes des protagonistes. Ne sachant trop sur quel pied danser, *La Grande Magie* use principalement de la bande-son pour gonfler ses effets dramatiques. Ces passages en force mettent en évidence un problème de seuils, le récit ne trouvant pas l'impulsion nécessaire pour se mouvoir d'un espace à un autre. Le chant est semblable à la station balnéaire, il promet une forme de revitalisation mais se fond dans les conventions, jusqu'à s'absenter à lui même, voire se singer.

Lorsque la grande fête redémarre, on a du mal à se fondre au milieu de ces « compagnons des mauvais jours » qui entonnent le texte de Prévert. En dépit de la présence lumineuse de Zaïra, double bienveillant de la réalisatrice envers ses deux héroïnes amoureuses (Marta et Amélie), reste ce goût de l'illusion grotesque et légèrement putride du Professeur, dont on a du mal à croire qu'elle soit liée à une morale de l'amour chevillée au corps. Nulle idée de faire la sourde oreille, en spectateur naïf, à la part sombre de cette « grande magie », mais le film s'y accroche avec une telle hardiesse qu'il est difficile de toucher à l'apaisement promis par Albert. « On s'ennuie », ce sont les premiers mots entendus à l'écran, tout droit sortis de la bouche d'une vacancière. Face à ces attractions et ces gesticulations maintes fois vues, difficile de lui donner tort.



***La Grande magie*, un film de Noémie Lvovsky**, avec Denis Podalydès, Sergi López, Noémie Lvovsky, Judith Chemla... Scénario : Noémie Lvovsky, Florence Seyvos, Maud Ameline, avec la participation de Paolo Mattei, d'après la pièce de théâtre d'Eduardo de Filippo / Image : Irina Lubchansky / Musique : Feu ! Chatterton / Montage : Annette Dutertre. Sortie française le 8 février 2023. Durée : 1h50.



RECHERCHE

↖
The Fabelmans (2023)
Steven Spielberg
© Universal Pictures

D'UN SPECTATEUR L'AUTRE

SUR *THE FABELMANS* (STEVEN SPIELBERG, 2023)

§ 1. Médiations

C'est une scène comique de *The Fabelmans* : la première petite amie de Sammy, idolâtre du Christ, va le convoquer en prière pour supporter le poids d'un premier échange amoureux. La séquence se construit ainsi sur un enchaînement de blasphèmes visuels (l'intégration, par l'effet d'un zoom arrière, des figures du Christ dans une série de portraits de chanteurs, la brève confusion entre entrée en prière et fellation, etc.) qui tendent à faire du Christ non le visage visible du Fils comme le lieu où se découvrirait le visage invisible du Père selon le « chemin » (*Jean 16, 13*) de l'Esprit, qui donne la méthode trinitaire par laquelle le Christ apparaît à la fois comme le Christ et comme le Fils (par suite comme le Père), mais le simple médiateur d'un face-à-face. Notre hypothèse sera la suivante : que s'y fait discrètement jour une compréhension proprement juive de la configuration trinitaire, qui déteint en réalité sur l'intégralité de l'économie figurative. Au contraire d'une lecture du « trois » qui reviendrait systématiquement à l'événement de la Révélation, suivant une configuration verticale et à sens unique où l'Esprit disposerait le regard de l'homme vers la dé-couverte du Père sur la face du Fils, l'infinité de la parole de Dieu implique ici moins le recours à l'Esprit qu'elle ne requiert immédiatement l'homme. Comme l'écrit Scholem, reprenant un trope de la kabbale lourianique, « [chaque] mot de la Torah a six cent mille « visages », sens ou entrées, d'après le nombre des enfants d'Israël qui se trouvaient sur le mont Sinaï. Chaque visage est visible pour l'un d'entre eux seulement, tourné vers lui seul, et ne peut être ouvert que par lui. Chacun a son propre accès, non interchangeable, à la révélation. [1] » Certes, il s'agit ici de soutenir qu'on substitue à la fonction de guidage de l'Esprit l'expérience du visage de l'autre homme, où se lit chaque fois de manière unique l'enseignement divin. Mais est-ce encore suffisant ?

écrit par **Théo Charrière**

[1] Gershom Scholem, *La kabbale et sa symbolique*, trad. fr. J. Boesse, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite Biblio Spiritualités », p. 24.

The Fabelmans (2023)
Steven Spielberg
↓



D'abord, pour une pensée chez qui révélation se dit מתן תורה, don de la Torah, où « *ce qui se produit au Mont Sinaï n'est donc pas le dévoilement de Dieu, mais la donation d'une loi* [2] », on substitue à la triade regard de l'homme → Christ → Père, qui caractérise en même temps le rapport de communion entre Dieu et l'homme dans l'amour d'un Dieu incarné, une triade autrement plus ouverte que l'on pourrait décrire comme suit : l'homme <—> l'enseignement (la Torah) <—> Dieu. Autrement dit, là où ce qui est chrétien se transcende dans un chemin unique, le judaïsme s'en tient à une donation de Dieu jamais donnée une fois pour toutes, incarnée pleinement dans la médiation de son enseignement. La révélation juive repose sur son inépuisabilité, qui elle-même tient au fait que Dieu ne se révèle *que* par médiation – Dieu dont la parole « *se déploie et se continue à travers la parole humaine qui énonce, répète, enseigne et finalement par cela même constitue la Torah elle-même* [3] ». Quand la structure trinitaire repose *a priori* sur l'uni-directionnalité du sens, se découvre ici l'accès à une dimension où le sens serait d'abord indéterminé – « *[rempli] de sens en soi, mais sans signification spécifique* [4] » – pour ensuite, dans un retard constitutif et par l'intermédiaire d'un nécessaire tiers, venir au jour dans une série infinie de variations, reçues insubstituablement sur les visages des enfants d'Israël. On comprend, en revenant à la séquence elle-même, le retournement qui a lieu : au lieu que de se rapporter au Christ suivant la phénoménalité propre de la Trinité (vision chrétienne), le Christ a valeur, d'une façon radicalement non-chrétienne, de ce qui soulage de la violence du face-à-face et des premiers émois amoureux, de même que la Torah, écrit Levinas, protège « *contre la folie d'un contact direct avec le Sacré sans la médiation de raisons* [5] ».

[2] Dan Arbib, « D'une révélation qui serait juive. À propos de *Ce que sait la foi*, de Vincent Carraud », *Communio*, 2022/2 (n° 280), p. 87.

[3] *Ibid.*, p. 88.

[4] Gershom Scholem, *Op. Cit.*, p. 51.

[5] Emmanuel Levinas, « Aimer la Thora plus que Dieu » in *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1976, p. 222.



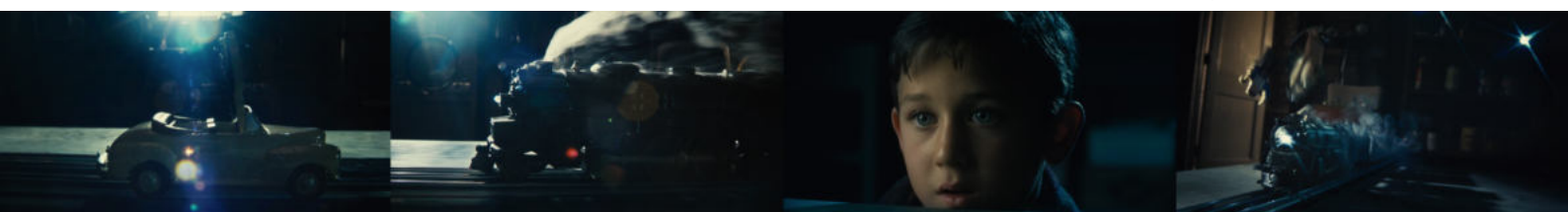
Or cette question est authentiquement spielbergienne, au sens où elle prend en charge les problèmes figuratifs fondamentaux de son cinéma. Car si sa seule question est celle de la rencontre, au sens de la difficulté à tenir ensemble i) l'exigence du respect de l'inconditionnalité de l'expérience éthique, c'est-à-dire du caractère événementiel, reçu et jamais spontanément projeté, de la signifiante d'autrui, et ii) celle qui consiste à faire émerger de cette rencontre un renouvellement d'ordre ontologique, par où le même ne se laisserait désormais voir qu'en laissant apercevoir l'autre en lui [6], s'élève toujours, c'est-à-dire à chaque rencontre, un problème de taille : quand bien même la rencontre relèverait effectivement d'une coupure avec l'expérience, au sens d'un « *arrachement au contexte du monde, au monde signifiant comme un contexte* [7] », elle a toujours lieu sur un fond, et rencontrer l'unique implique toujours de le rencontrer *avec d'autres uniques*. À ce problème, la médiation, souvent caractérisée chez Spielberg par des plans où une figure tierce acquiert, au centre de la composition, valeur d'arbitrage, semble apporter une réponse positive : elle est ce qui vient corriger l'asymétrie de la rencontre, en même temps qu'elle assure la possibilité d'une communication une fois passée la rupture initiale de la confrontation avec l'autre. Reste que, pour cerner la manière dont *The Fabelmans* éclaire singulièrement toute l'œuvre, dont elle décrit les origines, il faudrait encore accomplir un pas en arrière, et comprendre que la figure locale de la médiation à l'intérieur du plan n'est qu'une possibilité *parmi d'autres* de la phénoménalisation du tiers. Le tiers, autrement dit, est toujours là : de même qu'il n'y a pas, dans la pensée juive, d'original non-traduit, de même il est impossible de se rapporter à un événement sans un tiers qui passe de l'asymétrie à la comparaison, de la proximité à la justice.

↑
The Fabelmans (2023), *Les Dents de la mer* (1976), *Munich* (2005), *La Couleur pourpre* (1985)
 Steven Spielberg

[6] Cf. « **Que faire de la police ?** », § 1.

[7] Emmanuel Levinas, *Entre nous. Essai sur le penser-à-l'autre*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1991, p. 68.

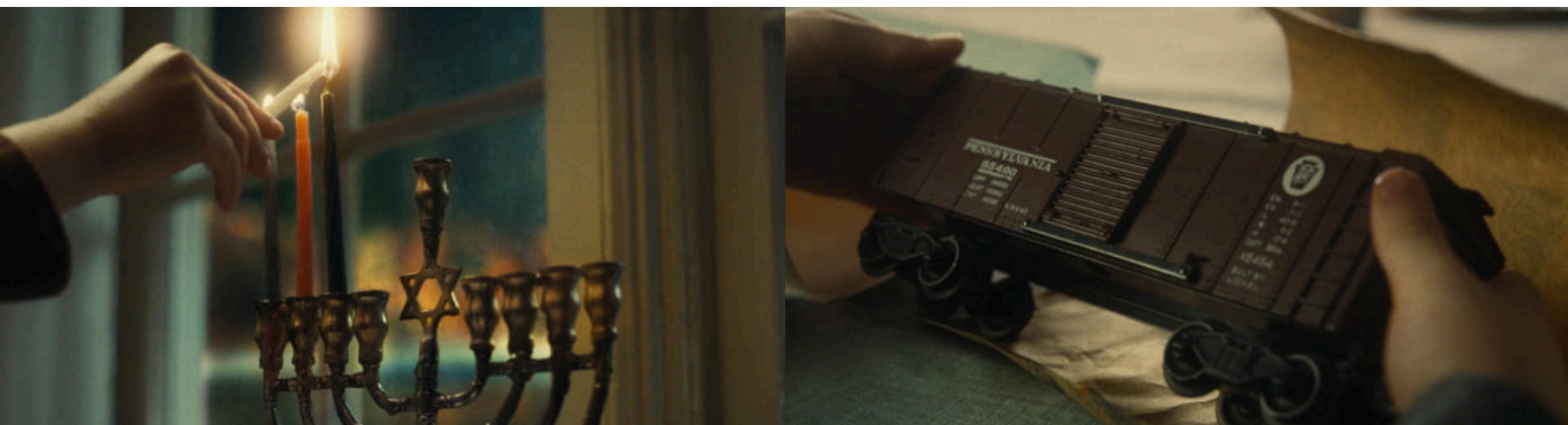
The Fabelmans (2023)
 Steven Spielberg
 ↓



Cette configuration tient d'abord à la structure de tout phénomène, qui a pour principe élémentaire d'être regardé. Or une perception visuelle, chez Spielberg, ne

présente aucunement les contours d'une réception passive, mais consiste précisément en ce sans quoi une rencontre ne saurait être possible : lorsque par exemple le jeune Sammy, reproduisant la scène de *The Greatest Show on Earth*, organise la collision d'un train et d'une voiture, son regard est la médiation qui opère le passage entre les figures isolées et leur rencontre dans le plan suivant. À ce titre, il s'approprie les propriétés de la lumière, telles qu'elles étaient décrites quelques plans plus tôt : les lumières de Hanoucca, en effet, avaient moins valeur intra-diégétique d'éclairage que de liaison accomplie *dans le montage* entre les différents wagons reçus par Sammy. C'est que ces lumières différaient absolument d'une flamme qui réchaufferait le foyer, qui inviterait la famille à persévérer dans son être, et qui de ce fait se satisferait de l'échelle figurative du plan : les lumières de Hanoucca « éclairent au dehors », « là où la maison reste ouverte sur la rue, où la vie intérieure côtoie la vie publique [8] ».

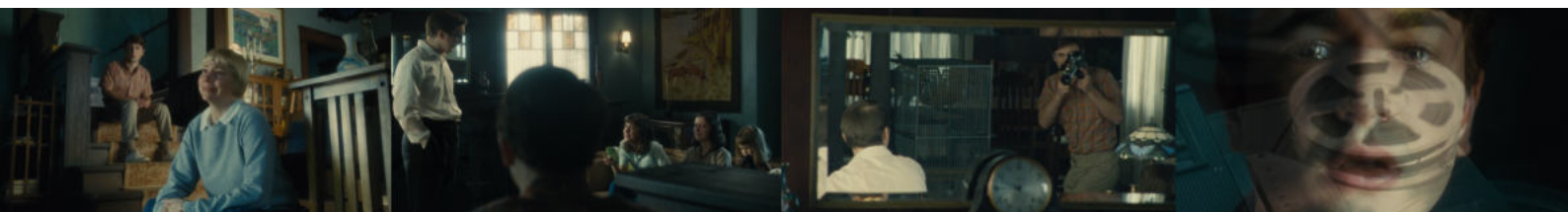
[8] Id., « Le clair et l'obscur » in *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme*, Op. Cit., p. 342.



Commémorant le miracle de la fiole d'huile, et par suite l'idée d'un détachement de la lumière vis-à-vis de ses sources matérielles, Hanoucca fait émerger dans le montage l'intermédiaire qui, articulant l'intérieur et l'extérieur, transmet ses qualités à tout tiers, et donc à tout spectateur. Il n'est par conséquent pas anodin que la « Spielberg face » marque toujours la précedence radicale de la réception de l'événement sur sa donation, voulant que tout phénomène proprement spielbergien ne puisse que s'antidater : car la vision est à la fois le lieu de la stupeur devant toute survenue et sa condition de possibilité même, puisque son fonctionnement relève à la fois de la passivité (dans le plan) et de l'efficace (dans le montage).

↑
The Fabelmans (2023)
Steven Spielberg

The Fabelmans (2023)
Steven Spielberg
↓



D'où s'ensuit une conséquence radicale : le principe voulant que tout-e spectateur-ice soit en même temps metteur-se en scène, et que tout-e metteur-se en scène soit en même temps spectateur-ice [9]. C'est ce que raconte la scène matricielle du divorce : alors que Sammy est présenté comme spectateur de la scène (photogramme 1), assis comme il le serait devant une représentation théâtrale, le découpage le pose ensuite comme médiateur (photogramme 2), dans la mesure où sa connaissance préalable des raisons de la situation constitue la pièce manquante reliant le père et les sœurs, entre qui la communication est rompue. Surtout, un plan intercoupé, qui ne correspond aucunement aux conditions réelles de la séquence, présente Sammy prenant sa caméra et filmant, dans un miroir (le point importe, on y reviendra), le divorce de ses parents, point d'achoppement de toute la filmographie de Spielberg. Le plan suivant prendra acte de ce qui vient de s'accomplir dans un fondu enchaîné : au visage sidéré du spectateur Sammy viendra se superposer le mouvement d'une bobine, assimilant définitivement la réceptivité du regard à l'activité du montage. Si l'on revient plus largement à la structure du film, on peut s'apercevoir qu'elle met en œuvre ce double mouvement : là où le film commence sur Sammy se situant, à l'intérieur du plan, comme suture entre ses deux parents, selon un mouvement tripartite où chacun-e des deux se l'approprié dans une configuration duale, les dernières séquences avec les parents, pourtant séparées, seront unies dans le montage par le seul fondu au blanc du film, achevant pour Sammy-Spielberg

[9] La première « Spielberg face » stricte du film sera d'ailleurs celle plongeant sur Sammy en train de filmer le soldat s'éloignant. De même, l'envie de se remettre à faire du cinéma sera approchée par un travelling de gauche à droite, rejouant le mouvement qui, dans le premier plan du film, avait d'abord accompagné le personnage au cinéma.

d'intégrer les pouvoirs dialectiques des lumières de Hanoucca. Nul ne s'étonnera alors de ce qu'au cinéma le jeune Sammy se rapproche, au fur et à mesure du déroulement du film, de la lumière du projecteur : le regard est d'abord atteint par un mouvement descendant allant du projecteur à l'œil, puis (photogramme 1) éclaire *extérieurement* l'enfant, avant que ce ne soit à lui d'initier un mouvement volontaire le hissant (photogrammes 2 et 3) jusqu'à la lumière, qui *in fine* semblera émaner de son visage. On voit ici l'interaction entre le cinéaste et la projection de son enfance, comme un passage de relais de la mise en scène au spectateur (le mouvement de la lumière vers le visage) et passage en retour du spectateur à la mise en scène (le mouvement du visage vers la lumière).

The Fabelmans (2023)
Steven Spielberg



§ 2. Du surnuméraire



Reste que la triade membre (i) de la rencontre \leftrightarrow le ou la spectateur-ice/ metteur-se en scène \leftrightarrow membre (ii) de la rencontre (en tant qu'application de celle décrite plus haut, l'homme \leftrightarrow l'enseignement (la Torah) \leftrightarrow Dieu, puisque l'enseignement relève précisément d'une *réception* comme *interprétation active*) n'épuise pas le sens de la règle de trois, mais présente en quelque sorte sa face positive. Car, on le sait, le troisième membre est aussi celui qui vient briser l'unité de toute configuration duale : non seulement, pourrait-on dire, le tiers menace le caractère inconditionnel de la rencontre d'autrui, puisqu'il implique une limitation de la responsabilité illimitée à son égard, mais plus profondément il peut faire éclater la proximité comme l'amant-e éprouve la tenue en soi-même du couple. Le tiers est, à ce titre, également un *intrus*. On peut se rapporter dans cette perspective à l'arrivée de l'oncle Boris : il constitue à la lettre un événement, qui s'antidate dans la scène précédente (ce qui le rend *plus ancien que lui-même*, au sens où quand il se produit il est toujours déjà advenu) et phénoménalise son arrivée à sa mesure propre – ainsi mère et fille s'y rapporteront suivant les rebords triangulaires de leur fenêtre, avant que de lui accorder un plan subjectif où il se rapportera à la famille suivant la même structure ternaire, reprenant d'ailleurs un plan typiquement spielbergien (photogramme 4). Or l'intérêt intra-diégétique du personnage tient précisément à ceci qu'il mettra en œuvre la déliaison entre le principe de l'art et le principe de la famille ; bref, qu'il remettra en cause la possibilité d'un accord serein au sein d'une configuration duale quelconque.

↑
The Fabelmans (2023), E.T. (1982)
Steven Spielberg

The Fabelmans (2023),



Une autre scène décrit de manière autrement plus retorse ce que le mouvement ternaire peut imposer au duo : celle de la séparation entre Sammy et Monica. La scène repose, du point de vue de son agencement, sur un caractère tragique qui tient au fait que tout continue à mettre en scène les signes de l'amour quand la diégèse

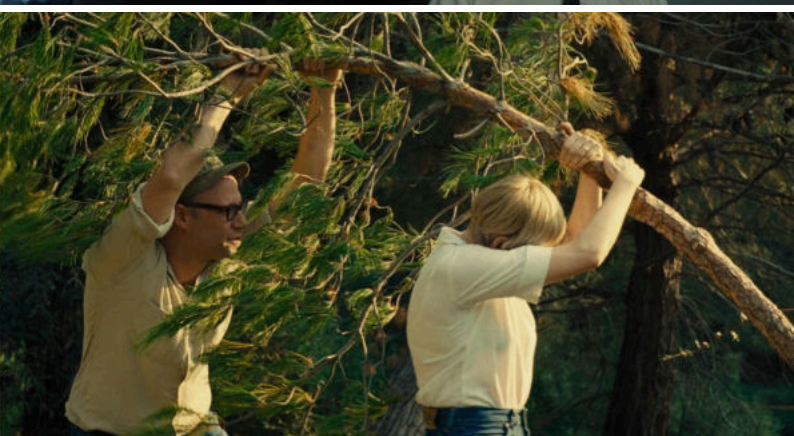
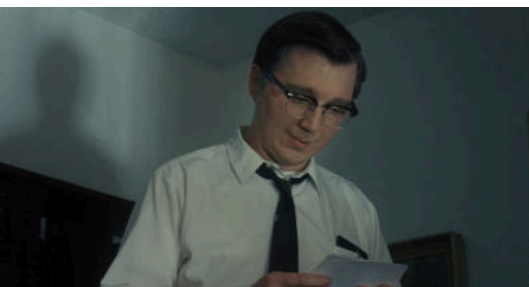
détermine par avance sa destruction. C'est que, lorsqu'il ou elle remarque la lumière rose émaner de Monica et la lumière bleue émaner de Sammy (photogrammes 1 et 3), le ou la spectateur-ice ne peut qu'avoir en tête la séquence du bal de *West Side Story* : or précisément, le rose et le bleu y atteignaient un point de communication inouï – Tony se détachant sur fond bleu mais éclairé par des projecteurs roses, la ceinture rouge de Maria prolongée par des *flares* bleus, leurs déplacements reposant sur un échange permanent du rose et du bleu, etc. Le rose encerclé par le bleu n'était pas un rose *comprimé*, mais simplement l'éclosion d'une configuration où l'un ne pouvait tenir sans l'autre, par quoi la rencontre ne s'achevait que dans la mesure où elle laissait entr'apercevoir un monde dans lequel chaque être ne se manifestait qu'en laissant manifester en soi les autres. Ici, si les lumières ne se rencontrent pas, elles apparaissent néanmoins à la convergence d'un élément neutre (photogramme 2), soit une lumière blanche à valeur de médiation qui, dans l'économie de la séquence, unit les deux figures. La lumière blanche, autrement dit, a valeur de promesse de la continuation de la rencontre comme transpropriation du rose vers le bleu et du bleu vers le rose ; mais cette promesse ne saura être tenue, et c'est précisément une configuration ternaire (trois femmes chantant « *Stop !* » d'une même voix) qui viendra arrêter l'extension de la communication chromatique.

Mais c'est évidemment autour du personnage de Bennie, collègue du père de Sammy et amant de sa mère, que le film accordera le plus d'ampleur à ces questions, spécifiquement avant toute révélation explicite le concernant. On peut prendre trois exemples :



↑
The Fabelmans (2023)
Steven Spielberg

- i) Lors du premier dîner, Mitzi, après avoir écouté Bennie décrire les exploits professionnels de Burt, déclame « *I love Burt's brain* » (pourtant rendu accessible par Bennie seulement !) et se tourne vers son mari, dans un champ-contrechamp dont l'autosuffisance se verra immédiatement contredite par un léger décalage de la mère : en faisant apparaître Bennie sur sa gauche, elle fait droit au fait qu'elle s'adressait jusqu'ici à Bennie de manière cachée, *refoulée par le champ-contrechamp*, en même temps qu'elle apparaît comme la figure médiatrice entre Burt et Bennie. Bennie, ce faisant, se présente comme le spectateur du couple, mais désormais comme spectateur spielbergien, c'est-à-dire conjointement passif et actif (dans la mesure où il contribue *de facto* à la reconfiguration de la disposition duale) : en quoi la figure médiatrice du spectateur-metteur en scène dévoile ici sa face négative comme figure possible de l'intrusion. On doit en effet tenir ensemble la posture douloureuse de l'amant et le fait que, par exemple, Bennie soit à plusieurs reprises le relais des intuitions sensibles du ou de la spectateur-ice à l'intérieur du film lui-même. Ainsi de la scène où les faux ongles de Mitzi retentissent péniblement sur son piano : le zoom se rapprochant du visage de Bennie est alors exactement concomitant de la prise de conscience du ou de la spectateur-ice.
- ii) Lorsque Burt apprend aux Fabelman que General Electric souhaite l'embaucher à Phoenix et que Bennie ne pourra *a priori* pas les suivre, une dispute éclate et entraîne, du point de vue de l'économie figurative, une double conséquence : d'abord, la mère va partir en furie mais en prenant toujours le soin de s'intégrer dans une configuration triangulaire (dans la salle de bains ou dans l'escalier), si bien que le duo, par effet de projection, n'apparaît jamais seul ; ensuite et surtout, la caméra va enchaîner des commencements de travellings circulaires mais sans jamais pleinement revenir au point de départ. Or dans la mesure où la révélation de la vérité sera, plus tard, accompagnée d'un travelling circulaire *complet*, on peut, par rétroaction, comprendre que la vérité tente de se faire jour et fait signe vers ce désir, mais qu'elle n'a pas encore les moyens pour le faire.



- iii) À la fin du film, alors que Burt et Mitzi sont déjà divorcés, Sammy reçoit une lettre de sa mère, qu'il transmet immédiatement à son père : alors qu'il la regarde d'abord avec une certaine affection, on devine qu'il aperçoit ensuite Bennie sur l'une des photos ; à la faveur du champ-contrechamp, son visage se rapproche progressivement de l'angle de plafond au point, lorsqu'il relève la tête, que son visage, désormais ramené à la configuration triangulaire liminaire, devient à la lettre l'un des trois angles d'un triangle.

↑
The Fabelmans (2023)
 Steven Spielberg

L'épisode du séjour de camping va porter cette logique à un point d'intensité inégalé. La séquence s'ouvre sur une série de configurations ternaires : les *trois* enfants regardent le père assembler des branches de manière *triangulaire* afin d'allumer un feu. Mais cette série est comme immédiatement compliquée par l'agencement interne du plan, qui veut que se trouvent de chaque côté Sammy, seul et filmant avec sa caméra, et Mitzi et Bennie, jouant à se suspendre au tronc d'un



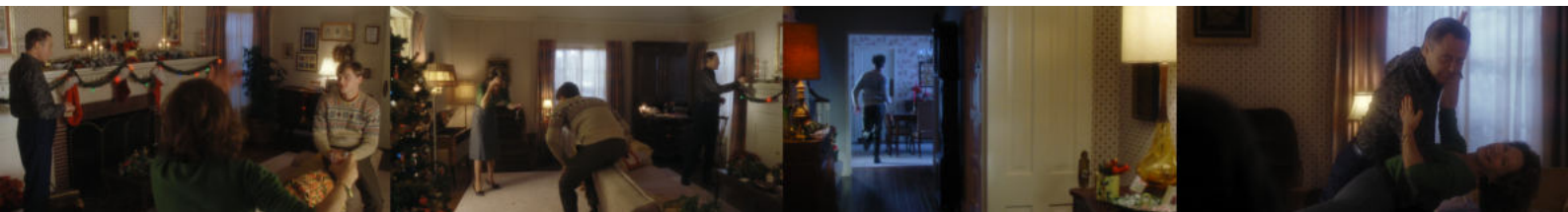
sapin. Or la coupe qui advient immédiatement, rompant l'équilibre des configurations en assumant un recadrage sur le duo formé par Bennie et Mitzi, impose de réévaluer en retour la situation : il y avait bien une troisième configuration ternaire qui *encadrait* les deux autres, soit celle d'une dyade (Mitzi et Bennie) cernée par un regard qui en perce déjà le caractère problématique. En quoi le recadrage n'agit pas au titre de coupure vis-à-vis de la règle de trois, mais bien comme intégration dans un triangle où, par rétroaction des révélations ultérieures, le cinéaste Spielberg se montre comme voyant dans la caméra de Sammy.

↑
The Fabelmans (2023)
 Steven Spielberg

La scène de la danse, qui suit immédiatement, poursuit ce cheminement et reprend directement, par un effet complexe d'ironie dramatique, l'assimilation de la caméra au *cinéaste Spielberg sachant déjà ce dont il est question*. On peut s'y rapporter d'au moins trois manières :

- i) D'abord (photogramme 1), elle est prosaïquement le lieu d'une opposition entre Burt et Bennie, ou entre les lumières du feu (celui qui, justement, avait été délaissé par le recadrage) et les phares de la voiture : chacun des deux, de fait, se tient dans la configuration ternaire habituelle du triangle amoureux.
- ii) Ensuite, la scène met en œuvre une série de dédoublements qui viennent rompre l'unicité de l'événement (photogrammes 2 et 3) : en sus des deux hommes de Mitzi, on peut citer les *flares* des deux phares de la voiture ou la fille qui vient mimer les gestes de sa mère. Lorsque la caméra se recentre sur le visage de la mère, elle apparaît comme le point de convergence ou comme le sommet articulant triangulairement une suite de configurations duales (puisque, là encore et à la lettre, elle joue un *double jeu*). Elle est en même temps ce qui dialectise une source lumineuse censée l'éclairer en une émanation de ses gestes mêmes, jusqu'à la manière dont le découpage accompagnera dans un même mouvement de coupe l'inclinaison de son bras venant saluer et la diagonale lumineuse issue des phares. Ajoutons ceci : dans la manière dont elle tourne sur elle-même, intégrant chaque figure dans son auto-mouvement, Mitzi anticipe les travellings circulaires qui révéleront les configurations sous-jacentes de ce séjour.
- iii) Enfin, il se trouve que dans le photométéore circulaire où se rassemblent les différents redoublements, il est encore une figure *a priori* unique : Sammy, qui filme la scène. Or dans la mesure où la projection du film, qui interviendra quelques séquences plus tard, se conclura sur un zoom écartant toute projection lumineuse issue du père pour se concentrer sur le rapport entre Mitzi et les phares (de Bennie), on est en droit de penser que Sammy fait ici office de figuration du Spielberg sachant plutôt que d'un personnage soumis aux nécessités intra-diégétiques. En quoi le regard-caméra de Mitzi (photogramme 4) condense l'intégralité du mouvement de la séquence : il est à la fois adresse à Burt, adresse secrète à Bennie, et adresse au cinéaste sachant, qui sublime la venue en présence de sa mère de manière telle qu'il lui était impossible de ne pas établir de quelque façon une communication avec elle, avant que celle-ci ne puisse être explicitée.

Arrête-moi si tu peux (2002)
Steven Spielberg
↓



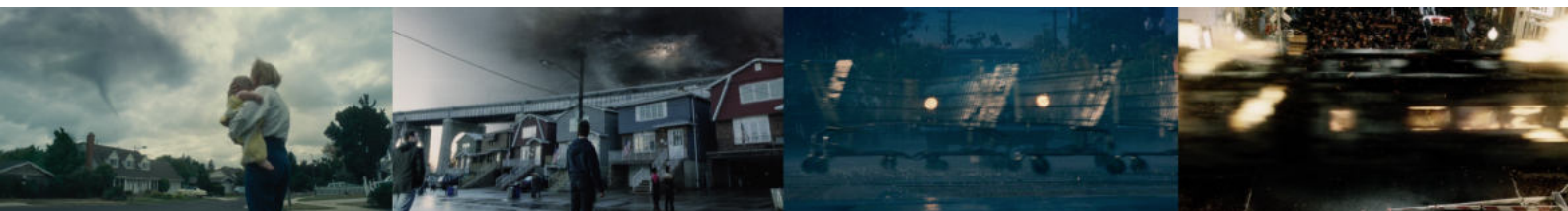
§ 3. Pardonner

Comment ne pas penser à une séquence fameuse de *Catch Me If You Can* ? Le couple Abagnale y dansait, autorisant *a priori* une permutation, initiée par les mouvements concentriques de la mère, de la règle de trois comme signe de l'harmonie (dans le passage du photogramme 1 au photogramme 2, la mère et Frank Jr. alternent les positions centrales). Or non seulement Frank Sr., qui était plus tôt apparu redoublé dans un miroir, n'a jamais le droit à cette position médiatrice, mais surtout un événement va mettre fin à la possibilité même de la permutation : en tâchant de vin la moquette du salon, Paula fait certes *symboliquement* apparaître le ver dans le fruit, mais plus profondément elle conduit, en contraignant son fils à aller chercher de quoi nettoyer (photogramme 3) à l'irruption de l'horizon (le bleu, toujours assimilé chez Spielberg au surgissement de l'absolument autre) dans l'autosuffisance du foyer, signe avant-coureur de ce que i) ledit foyer se délitéra effectivement ; ii) Frank Jr. fuira ce délitement en se portant de manière constante vers le lointain du bleu, sans possibilité de retrouver le foyer par le détour de l'horizon. Surtout, la tâche coupe la scène en deux : à la permutation succède ensuite la position d'un *spectacle* où Frank Jr., devenu spectateur, assiste à la mise en scène du couple de ses parents,

accentuée par le regard-caméra de Frank Sr. (photogramme 4). Il n'y a qu'à voir une séquence plus tardive pour comprendre ce qui est en jeu ici. Lorsque Frank Jr. rentrera chez lui et surprendra sa mère avec un amant, sa confrontation avec ledit amant ouvrira la possibilité d'une autre configuration triangulaire où la mère, pourtant *a priori* – du moins dans la ligne courant précisément de Ford à Spielberg – marque même du foyer et de ses couleurs chaudes, se trouvera comme baignée d'un halo bleuté redoublé par la couleur de sa robe. Autrement dit : la mère n'appartient déjà plus au foyer ; elle est déjà gagnée par le lointain de l'horizon – horizon qui avait, dans le montage, été ouvert par l'épisode de la tâche de vin.

Si l'on revient à *The Fabelmans*, on peut observer que la mère semble d'abord, ne serait-ce que d'un point de vue proprement diégétique et dans la continuité de ce halo bleuté, ne pas pouvoir s'inscrire dans l'autosuffisance du foyer : souvent filmée sur des seuils, qui à la fois la situent comme point d'interaction entre le foyer et le non-foyer et comme *enfoncement* dans le foyer au titre de condamnation, elle va même, dans une échappée qui commente très directement plusieurs moments de *War of the*

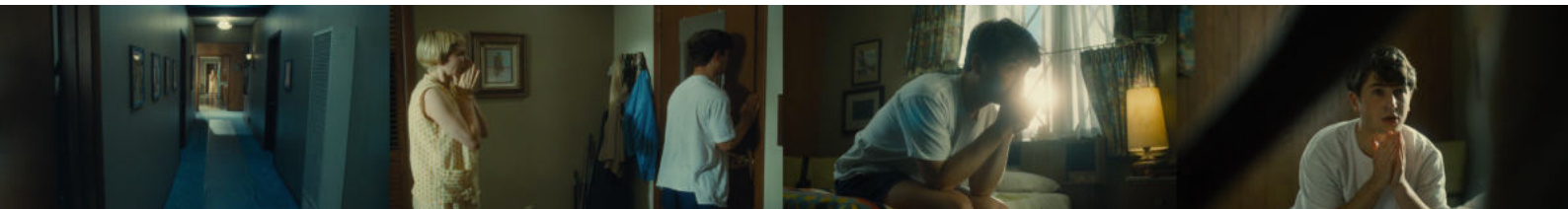
Arrête-moi si tu peux (2002)
Steven Spielberg
↓



Worlds, tenter de le quitter en allant se confronter à la puissance de l'horizon (en l'occurrence, en emmenant ses enfants dans la proximité la plus grande possible avec une tornade). Or à bien y regarder, la séquence se distingue de *War of the Worlds* en ce qu'elle se rapporte à l'horizon sur le mode du champ-contrechamp, dans un rapport de déliaison radicale, là où (photogramme 2) l'horizon venait autrefois percer la tenue en soi-même du foyer *de l'intérieur*, jusqu'aux éclairs venant se refléter sur les fenêtres de la maison. Une chose résiste néanmoins : quelques plans plus loin, une rangée de caddies (photogramme 3), reproduisant cette fois le mouvement affolé du train en feu (photogramme 4), va défiler devant les phares de la voiture, qui venait justement de s'arrêter. En d'autres termes encore, le foyer, par l'intermédiaire des

↑
The Fabelmans (2023)
La guerre des mondes (2005)
Steven Spielberg

caddies qui relèvent précisément d'un mouvement de l'horizon vers le foyer (puisque l'on sort de chez soi pour ramener à soi, au creux de sa cuisine), peut encore opposer une résistance au mouvement unidirectionnel de fuite vers l'horizon. On retrouve ici le drame du plan séminal de *Catch Me If You Can*, où l'explosion du foyer est concomitante d'une opposition radicale d'avec l'horizon, qui vient ravalé la mère adultère.



Est-ce à dire, pour autant, qu'aucun pas n'aurait été accompli ? Notre hypothèse sera la suivante : que, loin des échappées de sa filmographie (du père dans *Close Encounters of the Third Kind*, de la mère dans *Catch Me If You Can*, etc.), Spielberg filme cette fois *depuis* le pardon. La scène où Sammy révèle à sa mère son secret, *i.e.* le fait qu'il sache tout de la configuration triangulaire, est à cet égard tout à fait parlante. Elle commence certes d'au moins deux manières par poursuivre le mouvement décrit jusqu'ici : i) après avoir mis une claque à son fils, Mitzi est filmée, par la violence d'un travelling arrière, dans une capsule de foyer qui apparaît intégralement référée à l'horizon par l'intermédiaire du couloir bleu (photogramme 1), jusqu'à ce que, dans la chambre de Sammy, son visage apparaisse dans la continuité de la ligne d'horizon sur une scène dessinée de cowboy à cheval (photogramme 2) ; ii) la scène, en tant que dévoilement explicite de la règle de trois, reste soumise à l'expansion des structures ternaires, des fenêtres (photogramme 3) au bras de la mère (photogramme 4), qui prend acte visuellement de ce qu'elle a malgré elle intégré son fils dans une situation à laquelle il aurait dû demeurer étranger. Or le mouvement de la séquence va consister à s'acheminer progressivement vers une structure uniquement duale, où Sammy pourra étreindre sa mère sans référence figurative à quelque troisième membre. La dernière séquence figurant Mitzi s'ouvrira d'ailleurs sur une perception depuis un meuble de la cuisine, refusant d'assimiler la trajectoire de la mère à une fuite vers l'horizon et la réintégrant, malgré l'éclatement spatial, dans un foyer perdu – jusqu'à un ultime travelling arrière mimant le dernier plan d'*A.I.*, au titre de sélection d'une capsule temporelle à rejouer éternellement.

↑
The Fabelmans (2023)
 Steven Spielberg

The Fabelmans (2023), *A.I.* (2001)
 Steven Spielberg
 ↓



Dans un passage de *Totalité et Infini* consacré au pardon, Levinas écrivait :

Le pardon dans son sens immédiat se rattache au phénomène moral de la faute ; le paradoxe du pardon tient à la rétroaction et, du point de vue du temps vulgaire, il représente une inversion de l'ordre naturel des choses, la réversibilité du temps. Elle comporte plusieurs aspects. Le pardon se réfère à l'instant écoulé, il permet au sujet qui s'était commis dans un instant écoulé d'être comme si l'instant ne s'était pas écoulé, d'être comme si le sujet ne s'était pas commis. Actif dans un sens plus fort que l'oubli, lequel ne concerne pas la réalité de l'événement oublié, le pardon agit sur le passé, répète en quelque manière l'événement en le purifiant. Mais par ailleurs, l'oubli annule les relations avec le passé, alors que le pardon conserve le passé pardonné dans le présent purifié.

L'être pardonné n'est pas l'être innocent. La différence ne permet pas de placer l'innocence au-dessus du pardon, elle permet de distinguer dans le pardon un surplus de bonheur, le bonheur étrange de la réconciliation, la *felix culpa*, donnée d'une expérience courante dont on ne s'étonne plus. Le paradoxe du pardon de la faute, renvoie au pardon comme constituant le temps lui-même. [10]

Le pardon, pour le dire rapidement, dénoue le définitif de l'instant d'une manière bien proche de ce qu'un enfant apporte à son parent : pour le parent, l'enfant est toujours l'apport gracieux d'un temps rédempteur où, temporisant l'avenir, il offre du temps. L'enfant, autrement formulé, consiste toujours en un dédoublement de l'avenir du parent, qui est conjointement toujours le sien en tant qu'épuisant ses possibles dans le vieillissement, et celui de son enfant qui soudainement, dans le surgissement de son altérité (mais d'une altérité singulière, puisqu'elle vient précisément du même) les démultiplie. C'est pourquoi l'enfant est intrinsèquement pardon du parent : il est, dans son existence même, soulagement du poids que pesait pour le parent son être propre, « *qui choisit ses possibles, mais qui s'est réalisé et a vieilli d'une certaine façon et qui, par conséquent, figé en réalité définitive et a déjà sacrifié des possibles* [11] » ; ce faisant, il interrompt l'irréversibilité et répare la temporalité achevée dans laquelle le parent ne pouvait que s'installer. Le pardon constitue le temps lui-même en ce que la persistance dans l'être s'esquive seulement dans le temps de l'autre, qui est pardon, c'est-à-dire rétroaction du temps linéaire.

[10] *Id.*, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », pp. 315 – 316.

[11] *Ibid.*, p. 314.



Or n'est-ce pas précisément ce que raconte la séquence ? C'est que son intérêt tient aussi à sa position dans l'économie figurative : lorsque Mitzî et Sammy parviennent enfin à se retrouver abstraction faite des configurations triangulaires, la scène se conclut par un fondu au noir, l'un des deux seuls du film, avant de se rouvrir sur un plan de Sammy vendant sa caméra. L'autre fondu au noir interviendra bien plus tard : Sammy vient de filmer le « Ditch Day », dont un travelling avant avait révélé la nature secrète en semblant converger vers la caméra de Sammy pour ensuite se décaler légèrement et atteindre le visage de Monica, sa petite amie. La séquence peut alors naturellement se conclure sur Monica plongeant son œil dans la caméra, donnant lieu à une scène filmée en Super 8 où Sammy filme l'emménagement dans leur maison californienne – moment décisif, puisqu'il montre la mère incapable de pénétrer le foyer et, ce faisant, rend acceptable à l'intérieur du film la possibilité du divorce. On assiste par conséquent au même cas de figure : il s'agit, pour Sammy-Spielberg, de se déprendre de soi, c'est-à-dire de se déprendre du principe d'interdépendance entre la condition de metteur en scène et la condition de spectateur, pour pouvoir faire droit à l'événementialité propre des situations. Autrement dit, pour sortir de la face négative possible de toute configuration triangulaire, il s'agit d'esquiver le poids de son regard dans le temps de l'autre ; de même que le pardon, c'est-à-dire la consécration gracieuse de la configuration duale au détriment de la règle de trois, empêche Sammy de filmer à nouveau, de même l'amour naissant est en même temps la volonté de laisser l'autre voir, et par conséquent de priver définitivement son regard de toute présence à soi.

↑
The Fabelmans (2023)
Steven Spielberg

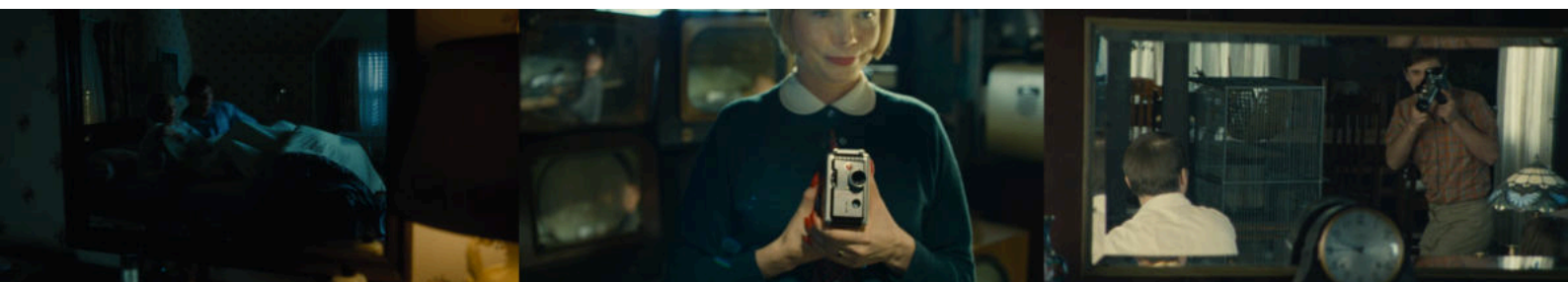
Le paradoxe du film tient à ceci que Spielberg, *pardonnant*, i.e. conservant le passé pardonné dans le présent purifié de tout ressentiment, est en même temps *pardonné*, puisque lui-même s'infinetise dans le regard de l'autre. Plus précisément, on pourrait dire que l'économie figurative du film ne tranche pas entre Spielberg enfant et Spielberg parent : enfant, il infinetise le temps propre de ses parents ; parent, il s'infinetise dans les autres. Peut-on seulement se rapporter autrement à la projection du film issu du *Ditch Day*, où les mouvements circulaires du projecteur sont concomitants de l'émergence d'une communauté ? En se défaisant des déséquilibres introduits par l'intrication de la passivité du spectateur et de l'activité du metteur en scène, il a simplement *décalé* l'intrigue du sens en projetant au dehors les structures de sa perception. Bref : il a fait de la direction de spectateur-ices l'objet même de son cinéma, extériorisant ce dont son regard, *précisément parce qu'il devait d'abord se déprendre de soi pour accorder au tout autre de s'infinetiser*, avait dû se décharger. Aimer le ou la spectateur-ice plus que le film lui-même – et donc que le metteur en scène – a la même valeur qu'aimer la Torah,

ournée vers les visages des enfants d'Israël, plus que Dieu. Le troisième terme de la règle de trois devient ce lieu qui, dans un cèlement constitutif, articule la rencontre d'un public et d'un événement filmique, à condition d'entendre par là que la donation du regard au public est un retrait du sien propre, transproprié à tout autre.

Mais il faut aussitôt ajouter que ces deux fondus au noir racontent directement, et en même temps, l'expérience de *l'infilmable*, c'est-à-dire de moments qui, par leur puissance événementielle, ne peuvent être soutenus par un seul regard – ainsi valait-il mieux, dans l'économie du montage, déléguer le poids de cet instant où la maison, soit ce qui relève du plus propre, était immédiatement expropriée de sa présence à soi lorsque Mitzi restait sur le seuil, appelée encore par l'horizon. Un point importera ici : le film, de manière étonnante chez Spielberg, regorge assez peu de reflets [12] ou de dispositifs spéculaires, à l'exception d'une trame figurative extrêmement cohérente qui relie entre eux trois plans apparemment distincts :

[12] On peut songer, de ce point de vue, à la scène de montage à valeur de révélation : la mère est d'abord approchée par des reflets successifs, mais la séquence se clôt sur une image d'elle émergeant sur fond noir, littéralement *mise à nu*.

The Fabelmans (2023)
Steven Spielberg
↓



- i) Dans le premier, les parents sont réveillés par la collision organisée par Sammy entre une locomotive et une voiture. C'est un plan auquel Spielberg, à la lettre, *n'a pas pu* assister.
- ii) Dans le deuxième, un travelling arrière présente, d'abord sur le reflet d'un écran de télévision, Mitzi faisant don à Sammy d'une caméra. La séquence présente la construction du regard comme le produit d'un don plutôt que comme une initiative spontanée.
- iii) Dans le troisième, déjà aperçu, Sammy prend sa caméra et filme, dans un miroir, le divorce de ses parents. On y avait vu la mise en place de la dyade indissociable entre le spectateur et le metteur en scène. Mais ne peut-on pas désormais dire, au terme de ce cheminement, que ce qu'il filme ici est précisément, dans le champ-contrechamp entre Sammy spectateur et ce plan diégétiquement montré comme *impossible*, l'impossibilité de filmer ce que pourtant il n'a fait, tout au long de sa filmographie, que mettre en scène ? Ce plan serait alors le symétrique inversé de la fameuse scène des douches de *Schindler's List* où, comme les figures du divorce à l'échelle de l'œuvre, la métonymie constante était en même temps une mise en scène de l'irreprésentable en tant qu'irreprésentable.

Si le miroir est la conjonction de l'expérience de ce qui ne peut être qu'une projection rétrospective et de la déprise de son propre regard, à considérer comme pur don d'autrui, alors il est ici le lieu définitif où vient s'exposer toute la douleur du cinéma de Spielberg, qu'on pourrait *in fine* décrire comme suit et qui fait tout le prix de sa hauteur éthique : l'expérience d'un regard tellement bouleversé par ce vers quoi il se tourne qu'il ne peut pas même prendre le temps de le mettre en scène ; l'expérience d'un visage approché par un lent travelling avant, qui précède toujours, parce qu'il ne peut pas la construire et parce qu'il ne l'appréhende que par sa stupeur, l'apparition de la chose qu'il voit. Parce que le regard n'émerge que d'autrui, qui me le donne, comment pourrais-je avoir même le temps de me saisir d'une caméra ? C'est le plus fin paradoxe de *The Fabelmans* que d'avoir décrit l'émergence d'un regard comme indissociable de sa dépropriation.



Les Harkis (2022)
Philippe Faucon
© Pyramide films
↓

ENTRETIENS

PHILIPPE FAUCON

GUERRE DE POSITIONS - À PROPOS DES *HARKIS*

Avec *Les Harkis*, sorti à l'automne dernier en salles et la semaine dernière en DVD, Philippe Faucon revient à la Guerre d'Algérie, qui s'apparente de plus en plus à une scène matricielle pour son œuvre et les divisions qu'elle ausculte. Avec la finesse et la sobriété qui le caractérisent, le cinéaste dépeint une communauté hétérogène, dont les membres obéissent à des motivations et des aspirations variées, loin de tout manichéisme. Après notre rencontre pour le **premier numéro papier de *Débordements***, l'occasion était belle de reprendre le fil de la discussion, pour approfondir certaines questions et en ajouter de nouvelles, de la représentation de la violence à la place faite dans la fiction à des personnages positifs (y compris là où ils ont été bien rares dans l'histoire), en passant par les difficultés d'une production entre deux pays, deux langues, deux cultures.

écrit par Florent Le Demazel
et Romain Lefebvre



Débordements : Après *La Trahison* en 2005, quel besoin ressentiez-vous de revenir à la Guerre d'Algérie ? Aviez-vous envie de reprendre cet événement avec un point de vue différent ?

Philippe Faucon : Quand on a terminé le tournage de *La Trahison*, j'avais le sentiment que je reviendrais sans doute sur cette période. Parce qu'elle est très liée à mon histoire familiale et personnelle. La guerre a beaucoup marqué la génération de mes parents et elle a continué de rester présente, même une fois terminée. On sentait qu'il y avait des choses dont on ne parlait pas devant nous, mais qui étaient là. En grandissant, j'ai rencontré d'autres jeunes gens de mon âge, qui eux aussi étaient détenteurs d'une « mémoire » de la guerre transmise de la même façon, sans avoir été vraiment dite, ou pas complètement. Chez certains de ces jeunes, ces « mémoires » de la guerre pouvaient rester très à vif, ou continuer d'être en conflit entre elles. Que ces jeunes soient les enfants d'anciens harkis, d'Algériens engagés pour la cause de l'Indépendance, d'Européens d'Algérie ou d'appelés de la Métropole. Ce n'est donc pas un hasard si, ayant choisi de faire du cinéma, j'ai eu à deux reprises le besoin d'aborder cette période par des films. Pas tout de suite, car je me suis d'abord intéressé à d'autres sujets, qui concernaient plus directement les gens de mon âge.

Et puis, il y a eu un moment où j'ai été rattrapé par cette histoire. J'ai entendu un jour Abdel Raouf Dafri (réalisateur du film *Qu'un sang impur...*, qui a aussi comme contexte la Guerre d'Algérie) dire que s'il avait choisi de faire du cinéma, c'était pour parler de la Guerre d'Algérie. Même si ça ne s'énonce pas en termes aussi nets pour moi, je peux comprendre ce qui sous-tend ce qu'il dit, car cette rencontre entre ces deux dimensions de ma vie a certainement été opérante. Donc, quand on a terminé *La Trahison*, je savais que j'y reviendrais. Avec Claude Sales, nous avons fait un travail assez important de rencontres avec des hommes qui avaient vécu la guerre. Ce premier travail a été pour moi l'occasion d'aborder réellement cette période, comme je ne l'avais jamais fait auparavant. Mais beaucoup des témoignages que nous avons recueillis n'ont pu être utilisés dans le cadre du scénario sur lequel nous étions en train de travailler, ou encore (et surtout) en raison de l'économie très restreinte dans laquelle le film s'est finalement monté. Nous avons dû laisser de côté un certain nombre de choses qui me paraissaient pourtant avoir de l'intérêt. C'est cet ensemble de raisons qui a amené le besoin de revenir une deuxième fois sur cette période.

D. : Vous revenez à l'événement en vous consacrant à la communauté qui est peut-être la moins connue du conflit, en Métropole au moins. Les appelés apparaissent au cinéma dès la Nouvelle Vague ; on parle régulièrement des Pieds Noirs, qui sont une cible électorale privilégiée de la droite réactionnaire ; les fellaghas bénéficient d'une certaine aura liée à l'imaginaire révolutionnaire. Au sein de ces forces en présence, les harkis sont sans doute parmi les moins représentés. Est-ce aussi pour cela que vous vous y êtes intéressé ?

P. F. : Je me suis sans doute aussi penché sur cette histoire parce qu'il m'a semblé qu'elle manquait au cinéma. L'abandon des harkis est un épisode marquant pour les gens qui ont vécu la guerre, dont mes parents. C'est une histoire dont j'ai entendu parler très tôt, je devais avoir à peine 10 ans quand j'ai entendu le mot « harki » pour la première fois. Je ne savais pas qui étaient les gens qu'il désignait, mais j'ai entendu qu'il s'était passé quelque chose d'indigne, que des gens avaient été tués en nombre. Après avoir fait le film et en le présentant, j'ai pris la mesure de la méconnaissance de cette histoire. C'est un épisode de la guerre particulièrement honteux, qui a conduit à l'abandon de fait d'un grand nombre de gens que l'on avait dangereusement compromis. Et après la guerre, à la mise à l'écart, dans des conditions ignobles, de ceux que l'on avait fait venir en France. Cette histoire a généré un refoulé très fort, avant d'être rappelé par le fait des enfants de harkis. Comme ça a été le cas avec les enfants de l'immigration, la première génération s'est souvent tue et la deuxième a été plus virulente. On s'est aussi rendu compte qu'il y avait un électorat de ce côté-là et régulièrement, il y a eu des discours et des promesses, à nouveau suivis d'oubli. En même temps, j'étais bien conscient que c'était un sujet qui n'était pas simple à traiter. Rien n'est simple, ni noir et blanc. Pour certains d'entre eux, des harkis ont été des instruments de la répression. Mais ce n'est certainement pas le cas de tous.

D. : Ce refus de la simplicité rend vos personnages d'autant plus intéressants. D'abord, ils sont nombreux, c'est un film de groupe, et ils sont moins portés par une idéologie que par des contingences matérielles. S'engager dans l'armée française est parfois pour eux le seul moyen de survivre ou de subvenir aux besoins de leur famille. Comment avez-vous travaillé pour écrire ces personnages et leurs motivations ?

P. F. : Cette histoire a longtemps été largement mythifiée. Les harkis auraient été ceux qui avaient « pris le parti de la France ». Or, beaucoup d'Algériens qui ont été amenés à se retrouver engagés côté français pendant la guerre l'ont été avant tout pour des raisons de survie, par non-choix. Du fait de la guerre, l'armée est devenue le principal employeur (voire le seul) pour un grand nombre de gens, dont les familles étaient sans ressources et qui n'avaient plus la possibilité de vivre du travail de la terre. Il y a aussi un autre type de raisons, certainement très important, que pointe notamment Mohammed Harbi, historien dissident du FLN, qui sont les violences de certains éléments du FLN : des Algériens s'engagent côté français parce que des proches ont été tués pour n'avoir pas payé l'impôt, parce qu'ils sont jugés suspects ou tièdes, parce qu'ils sont sympathisants de mouvements rivaux, comme le MNA. J'ai présenté le film avec un ancien harki, qui a intégré une harka parce que huit personnes de sa famille ont été tués.

D. : Votre film commence d'ailleurs sur ces représailles : une tête déposée devant la porte d'une maison.

P. F. : Oui. Ce type de raison est également évoqué plus tard dans le film, lorsque le lieutenant demande à l'un de ses hommes pourquoi il est devenu harki et que ce dernier répond que c'est parce que sa sœur et son beau-frère ont été tués.

Enfin, il y a aussi sans doute une petite minorité d'Algériens qui font ce choix par conviction pro-française. Soit parce qu'ils sont issus de familles qui bénéficient de la situation en place ou dans lesquelles il y a une tradition militaire, parce que les pères ont fait les guerres de la France, etc. Cette raison s'entend aussi dans le film, mais ce n'est sans doute pas celle qui anime les personnages principaux. Eux viennent de milieux ruraux et sont surtout en situation de survie. Pour la plupart, ils ne parlent pas français et n'ont pas de raisons réelles de défendre un ordre en place qui les prend très peu en compte.

D. : Vous évoquez le FLN : les fellaghas sont relativement peu présents dans le film. Vous n'avez pas voulu montrer de confrontation de points de vue entre les deux camps ?

P. F. : C'était prévu au départ dans le scénario, mais il a fallu composer avec une durée de tournage très courte. J'ai donc fait le choix de resserrer le récit principalement sur les personnages de harkis. Le camp opposé est évoqué de loin, mais il y a quand même ce moment où le sens du combat adverse est dit : un harki saisit sur le corps d'un officier indépendantiste une veste de treillis, à l'intérieur de laquelle ce dernier a écrit : « *Je donne ma vie pour la liberté de mon pays* ». Ce moment est un moment de confrontation d'un personnage de harki à un miroir qui lui renvoie la place de l'adversaire.

D. : Votre film montre bien aussi comment, même dans leur propre camp, au sein de l'armée, les harkis sont déconsidérés. Lorsqu'ils passent devant un autre groupe, ils se font insulter, preuve que cette communauté n'a rien d'homogène et que même en son sein, il existe des différences et des hiérarchies.

P. F. : Oui. Dans la séquence dont vous parlez, le groupe de harkis que l'on suit passe devant les hommes d'un « commando de chasse », sorte d'unité d' « élite », engagée de façon plus offensive dans les combats, dont les hommes ont tendance à regarder de haut ceux qui sont en deuxième ligne, utilisés à seule fin de boucler le périmètre de combat. Les premiers sont dotés d'armes plus modernes que les seconds, mais les deux seront plus tard, de fait, dans la même situation, à l'heure de l'Indépendance. Concernant les hommes du « commando de chasse », ils comprennent à un moment du film, en écoutant la radio marocaine, la tournure que prennent les événements. Et lorsqu'ils s'acharnent sur un prisonnier, peut-être s'acharnent-ils aussi sur une image perdue d'eux-mêmes.

C'est une guerre pleine de complexités. Fatima Besnaci-Lancou, qui a beaucoup travaillé sur l'histoire des harkis et qui est elle-même fille de harki, a écrit (je cite de mémoire) que si la guerre s'était terminée six mois plus tôt, les gens qui se seraient retrouvés dans un camp ou dans l'autre n'auraient pas été les mêmes. Parce que les différentes trajectoires, les différentes prises de conscience ou évolutions, en raison du cours des événements ou de situations personnelles, font que des gens changent de camp. Des harkis désertent et rejoignent le FLN. Mais aussi, dans une période où l'on a pu croire à la victoire de la France, des moudjahid rejoignent le camp français ; soit par désillusion par rapport à leur engagement précédent, ou la façon dont ils sont commandés ; soit par contrainte, pour avoir parlé sous la torture ; etc. Les exemples ne sont pas rares et le célèbre commando Georges (du prénom de l'officier qui le commandait) était ainsi entièrement constitué d'ex-fellaghas « ralliés ». Dans le film, le personnage de Krimou est dans cette situation.

D. : La fin du film montre un harki, Salah, rejoindre les cortèges célébrant l'Indépendance, rendant ainsi compte de toute la complexité de sa position.

P. F. : Oui. On ne sait pas exactement ce que ressent le personnage à ce moment. On peut se demander s'il cherche seulement à se fondre dans la foule ; ou s'il n'est pas en train d'accéder à un début d'émancipation, de remettre en cause le choix - ou plutôt le non-choix - fait auparavant. Cette fin esquisse d'ailleurs la trajectoire d'un certain nombre de harkis qui sont restés en Algérie après la guerre, sont retournés

dans leurs villages, ont réussi à échapper aux représailles - ou pour certains, contre qui il n'y a pas eu de représailles.

D. : Ce qui marque aussi dans cette fin, c'est de maintenir la séparation de la famille.

P. F. : Oui, c'est une fin qui reste en suspens. Chez certains jeunes spectateurs, elle provoque d'ailleurs une frustration inadmissible ! J'ai présenté le film devant des lycéens et ce n'était pas possible pour eux de laisser ainsi la femme et sa petite fille dans leur couloir, sans savoir ce qu'elles deviennent.

D. : On trouve dans le film plusieurs scènes d'adresses publiques à la population, où des discours sont prononcés sur les places des villages, rappelant les discours parfois opposés entre lesquels étaient pris les individus. En quoi ce type de scène vous intéresse-t-il ?

P. F. : Ces situations sont très caractéristiques de la Guerre d'Algérie. Tout au long de la guerre, les villages et leurs habitants sont soumis aux approches et aux influences des deux camps. Un jour, il y a la parole de la France, portée par les officiers et traduites par les harkis. Et un autre jour apporte la parole de l'autre camp. La population est l'enjeu de la guerre. C'est ce que l'on a théorisé comme la « guerre révolutionnaire » : étant donnée la disproportion des forces en présence, la lutte n'est pas au niveau de chocs frontaux entre des corps d'armée constitués. C'est une lutte d'influence sur la population, émaillée d'épisodes d'embuscades et de guérilla, de recherche d'un ennemi caché dans les montagnes et soutenu par les populations villageoises. C'est l'une des raisons pour lesquelles on a recours aux harkis. Dans le bled, personne ne parle français et on a besoin de gens qui connaissent la langue et le terrain et qui peuvent faciliter un contact avec la population.

D. : Ces situations permettent aussi d'entendre l'idéologie, ou au moins la propagande de l'armée.

P. F. : Oui, cela permet aussi de dessiner les personnages. Krimou, par exemple, qui est contraint d'intégrer le « commando de chasse » parce qu'il a parlé sous la torture et trahi les siens, doit lors d'une séquence s'adresser aux villageois, pour crédibiliser les harkis du « commando » qui cherchent à se faire passer pour des moudjahid. A ce moment-là, Krimou a recours à des mots auxquels il croyait autrefois, mais qu'il a reniés. Mais sous la contrainte, peut-être est-il aussi, en réalité, en train d'exprimer sa vraie pensée, sa pensée profonde.

D. : Dans ces scènes-là, se pose aussi la question de la représentation de la violence. Quand Kaddour est fait prisonnier, son exécution reste hors-champ, et vous filmez le visage d'une femme, une spectatrice de la scène qui détourne son regard.

P. F. : La violence a été très présente durant cette guerre. Il n'était donc pas question de la minimiser ou de l'occulter. Mais il ne s'agissait pas non plus d'en faire un spectacle. J'ai parfois choisi de la montrer frontalement, car il s'agissait surtout de montrer les gens qui la vivaient, ceux qui l'exerçaient, ceux qui la subissaient. Mais il n'y a pas dans le film de systématisme dans la représentation de la violence. A d'autres moments, j'ai préféré ne pas montrer. Pour cette scène d'égorgement, j'ai envisagé les différentes possibilités. Il m'a semblé que le plan de cette femme qui se détournait suffisait.

D. : Quand vous choisissez de montrer, c'est de manière très directe, en évitant tout suspens, lors des scènes de torture, ou de l'attaque des fellaghas par exemple.

P. F. : Oui, il ne s'agit pas d'être dans quelque chose de l'ordre de la fascination trouble, de l'hypnose, mais simplement d'essayer de dire les choses comme elles ont parfois pu se produire.

D. : Votre film se démarque des précédents par la place qui est faite aux paysages, au désert.

P. F. : Ces paysages, tels qu'on les connaît par l'iconographie de la Guerre d'Algérie, il a fallu aller les chercher. Ils apportent sans doute au récit quelque chose proche d'un ressenti qui a été celui de nombre des hommes pris dans cette guerre : le sentiment d'un paysage à la fois majestueux et porteur de danger, d'un environnement immense, aride et primitif, dans lequel l'homme est très petit, comme

au début de l'histoire humaine. Les paysages font aussi partie du récit, car cette guerre est une guerre contre un adversaire qui se dérobe sans cesse, parce qu'il est en situation d'infériorité. La guerre d'Algérie, c'est une guerre d'embuscades, de longues marches harassantes, dans un environnement hostile, avec un sentiment de plus en plus grandissant d'inutilité. Dans cet univers très minéral, les personnages se minéralisent eux aussi. Le paysage apporte une dimension au récit, ce n'est pas juste une carte postale. Mais tourner dans ce type d'extérieurs signifie tourner des endroits isolés et difficiles d'accès. Ce qui a été compliqué aussi, c'est tout ce qui concernait le décor urbain, en raison du bruit ou du fait de tout ce qui s'est transformé avec le temps. En revanche, en ce qui concerne le décor rural, il reste encore quelques vestiges de villages de cette époque.



D. : Nous parlions d'un film de groupe. Comment s'est fait le travail avec le casting ? Comment avez-vous trouvé ces acteurs et actrices ? Sont-ils professionnels ?

P. F. : Oui, pour presque tous et contrairement à ce que l'on pourrait penser, du fait que j'ai souvent tourné avec des non-professionnels. Tous les interprètes du film sont des comédiens, confirmés ou qui aspirent à le devenir, exception faite des deux personnages de mères. La préparation, le casting et le tournage du film ont été extrêmement compliqués, en raison de la situation sanitaire. Le casting a démarré bien en amont du tournage, car il y avait de nombreux personnages à pourvoir. Dans un premier temps, j'ai songé à tourner en Algérie, même si je savais que c'était un sujet sensible là-bas. J'avais tourné mon premier film en Algérie et je n'ai donc pas immédiatement écarté cette option. Mais nous avons assez vite renoncé, car en raison de la crise sanitaire que nous avons connue, l'Algérie a fermé ses frontières pendant plus d'un an et demi. Il n'était donc pas envisageable d'y faire des repérages, d'y préparer un film, etc.

Par contre, je pensais que les personnages algériens devaient être joués par des Algériens, nés et ayant grandi en Algérie. On était un an avant le début du tournage et on nous a dit : « Les frontières auront rouvert d'ici-là, car ce n'est pas possible que le pays reste complètement fermé tout ce temps ». On a donc commencé des recherches là-bas, mais sans que je puisse me rendre sur place. Tout se passait à distance. Il y avait un directeur de casting algérien, Fouad Trifi, qui m'envoyait des essais, puis on échangeait en visio-conférence, etc. De cette façon, j'ai commencé à m'intéresser à certains comédiens proposés, sans jamais les avoir rencontrés. Parallèlement, les repérages, la préparation du tournage, la construction des décors, avaient commencé au Maroc, mais les frontières ne rouvraient toujours pas et la date de début du tournage prévue se rapprochait. J'ai donc commencé un casting parallèle en France, qui s'est révélé très compliqué, car il fallait trouver des acteurs qui parlaient comme des gens récemment arrivés d'Algérie. Cela impliquait de chercher par exemple dans des centres d'accueil, auprès de personnes qui étaient accaparées par toute autre chose que de faire des essais pour un film.

Puis j'ai aussi lancé une recherche au Maroc. Nous avons décidé de prospecter dans la région d'Oujda, une région frontalière de l'Algérie, où les gens ont un accent très proche de l'arabe parlé dans l'ouest algérien. On s'assurait bien sûr que les gens repérés pouvaient jouer des personnages algériens. Je me suis donc retrouvé avec deux listes d'interprètes possibles. Et puis les frontières ont fini par ré-ouvrir, quatre semaines avant le début du tournage. J'ai donc pu intégrer pour les quatre rôles principaux quatre comédiens algériens, et les comédiens marocains ont complété la distribution. Quant aux personnages féminins, les comédiennes marocaines que l'on m'a proposées me paraissaient avoir quelque chose de trop citadin, trop contemporain. On s'est donc tourné vers des non-professionnelles, que l'on est allé chercher en milieu rural, ce qui n'a pas été simple du tout. Ce n'est pas facile d'aller solliciter des femmes dans les villages, d'autant que le tournage avait lieu dans les environs de Marrakech, beaucoup plus au sud du Maroc. On a néanmoins fini par trouver ces deux interprètes pour les deux mères.

D. : On retrouve dans le film une économie, une grande sobriété dans le jeu. Cela passe aussi par le découpage, avec des gros plans qui soulignent les échanges de regards entre les personnages. Comment faites-vous pour orienter le jeu dans cette direction ?

P. F. : C'est un travail particulier avec chaque comédien. Il faut essayer de repérer les points de rencontre très intimes que peut avoir un interprète avec le personnage qu'il a à faire vivre, les endroits où il peut exprimer ou apporter ce qu'il a d'unique, qui n'appartient qu'à lui. Ce n'est pas un travail où j'impose la retenue, mais je cherche effectivement à éviter le cliché, l'excès, le pathos, ce qui dénature. Il y a eu quelques moments d'émotion à trouver et même d'émotion forte, des moments de colère ou d'horreur, qui ne sont pas du tout simples à jouer, encore moins pour une non-professionnelle. Il faut donc chercher avec l'interprète ce qui va faire qu'elle va comprendre ce qui est en jeu dans cette scène, pour pouvoir mettre en mouvement chez elle l'émotion nécessaire à l'expression du jeu.

D. : Est-ce que le fait de tourner en permanence en deux langues différentes a posé des contraintes particulières dans la direction des comédiennes et comédiens ? Comment peut-on être sûr que quelqu'un joue juste quand on ne parle pas sa langue ?

P. F. : Je ne parle pas l'arabe, donc j'ai besoin d'un interprète. Mais les échanges avec le comédien se font dans le rythme du tournage et les choses vont parfois vite, sont contrariées par des contingences telles que la lumière qui change, du bruit qui parasite, etc. Il y a tant de choses à maîtriser à la fois, que se faire comprendre par traducteur sur des choses très fines, précises, n'est pas toujours évident. Il faut s'efforcer d'être concis, clair, précis et concret dans les indications que l'on donne, car le contexte ne favorise pas toujours la communication. Il faut bien sûr que la demande soit déjà bien comprise par le traducteur, avant de l'être, par son intermédiaire, par l'interprète !

Pour ce qui est de la justesse du jeu, en revanche, elle est tout de suite visible. Quand on ne comprend pas la langue, on est davantage attentif au jeu, à ce que le comédien exprime en plus des mots. Après, il se peut aussi que je ne sois pas à même, pour des raisons culturelles, d'apprécier ou de me rendre compte de certaines choses. Alors, les gens qui sont avec moi m'en parlent et m'apportent des précisions, ayant davantage de références.

Quelquefois, comme avec la femme qui joue la mère de Salah, qui ne parlait pas du tout français, tandis que je ne parlais pas beaucoup arabe, on arrivait parfois très étonnamment à se comprendre, au-delà de la langue, parce qu'on était tous les deux en recherche de quelque chose dont on avait le sentiment qu'on le comprenait chacun, sans pouvoir le dire !

D. : La discussion autour du feu entre des harkis et le lieutenant Pascal est particulièrement, marquante. Au lieu de la dramatisation que l'on aurait pu attendre d'une telle situation, le dialogue est prononcé de manière nette et sans fioritures. Comment avez-vous préparé cette scène ?

P. F. : C'est un contexte de guerre, avec des gens qui ne sont pas dans l'épanchement, mais au contraire dans des situations de tension, de fermeture, de repli sur soi. Des choses s'expriment, mais par tâtonnements, sans que personne ne soit bien sûr de la façon dont la situation va évoluer. Les harkis commencent à

comprendre qu'un piège est en train de se refermer sur eux. Ils gardent peut-être une certaine forme de confiance ou d'estime à l'officier avec qui ils ont partagé des mois de vie dans la guerre, mais sans doute commencent-ils aussi à se dire que si les choses tournaient mal, leur sort ou celui de l'officier ne seraient pas les mêmes. Le lieutenant se refuse à leur mentir, comme on le lui a demandé, mais en même temps, il n'est pas très sûr de ce qu'il lui sera possible de faire. C'est cette idée de situation incertaine, piégée, tendue, où la parole s'exprime tout en étant retenue ou entravée, que l'on a essayé de travailler.

D. : La figure du lieutenant Pascal fait écho à celle du lieutenant Roque dans *La Trahison*. Ce sont deux personnages dans une position inconfortable mais ce sont aussi des figures intermédiaires qui rendent possibles un échange entre deux positions inconciliables.

P. F. : Ces situations de désobéissance ont été rapportées par d'anciens harkis ou responsables de harkas. Quelques officiers n'ont pu se résoudre à faire ce qu'on leur demandait et ont pris des risques pour rapatrier clandestinement leurs harkis, en contrevenant aux directives gouvernementales et aux ordres de leur hiérarchie. D'autres ont fait ce qui était attendu d'eux, par carriérisme ou cynisme. Fatima Besnaci-Lancou, que je citais plus tôt, vient de faire paraître un livre, *Ils ont dit non à l'abandon des Harkis* [1], consacré à ces officiers ou autres personnels que les harkis appellent des « Justes ».

D. : C'était important pour vous de mettre en avant l'un de ces « Justes », tout en sachant qu'à l'échelle du conflit, ils restaient largement minoritaires ?

P. F. : Oui, car c'est aussi de cela qu'il faut se rappeler. De ceux qui ont agi justement, même s'ils n'étaient pas les plus nombreux.

D. : Tout à l'heure vous parliez des difficultés pour faire le film en Algérie. A-t-il été montré là-bas ?

P. F. : Non. Pas jusqu'à maintenant. Mais s'il l'était, je serais prêt à l'accompagner.

Entretien réalisé le 29 janvier à Paris.
Merci à Anastasia Rachmann.

Voir également **les Motifs de Philippe Faucon**.

[1] Fatima Besnaci-Lancou et Houria Delourme-Bentayeb (Jacques Frémeaux), *Ils ont dit non à l'abandon des Harkis : Désobéir pour sauver*, Villemur-sur-Tarn, Éditions Loubatières, 2022.



Les Harkis, un film de Philippe Faucon, avec Theo Cholbi, Mohamed El Amine Mouffok, Pierre Lottin, Omar Boulakirba, Mehdi Mellouk, Amine Zorgane, Alaeddine Ouali... Scénario : Philippe Faucon, Yasmina Nini-Faucon, Samir Benyala / Image : Laurent Fénart / Montage : Sophie Mandonnet / Musique : Amine Bouhafa. Durée : 1h22. Sortie française : 12 octobre 2022.

AUDREY ET MAXIME JEAN-BAPTISTE

ÉCOUTEZ LE BATTEMENT DE NOS IMAGES

La sélection courts-métrages documentaires des Césars, ranimée en 2022 après une fermeture qui a duré depuis 1991, produit un contraste saisissant avec les fictions longues de la compétition pailletée. Ouverte aux expérimentations formelles, aux questionnements politiques et à la jeune création, elle compte parmi les films choisis plusieurs raisons de se réjouir de sa réouverture. *Écoutez le battement de nos images* d'Audrey et Maxime Jean-Baptiste en fait partie. Les deux cinéastes, frère et sœur, excavent les images d'un fait colonial : l'aménagement à Kourou, en Guyane dans les années 1960, du site de lancement spatial qui, en plus d'occuper les lieux, leur a aussi ravi leur nom.

écrit par [Occitane Lacurie](#) et
[Barnabé Sauvage](#)



Débordements : *Écoutez le battement de nos images* est un film composé d'archives provenant des collections du Centre National d'Études spatiales. Quand vous avez été confronté-es à la masse documentaire qui s'offrait à vous, quel a été le fil d'Ariane de votre recherche ?

Audrey et Maxime Jean-Baptiste : Le projet du film est d'abord venu d'un appel à œuvre audiovisuelle de l'Observatoire de l'Espace du CNES, un laboratoire culturel au sein de l'entreprise, qui fut lancé au début de l'année 2020. Durant la phase de rédaction du dossier pour l'appel, nous pouvions avoir accès à une certaine quantité d'archives audiovisuelles, à partir desquelles nous souhaitions mettre en avant un

point de vue guyanais. Nous sommes tous les deux nés en France d'un père guyanais, et lors de nos visites à notre famille guyanaise, nous étions frappé·es et fasciné·es par cette image d'une fusée qui transperce le ciel. Et en même temps, nous sentions une profonde distance, une inaccessibilité à ce rêve si proche de toucher les étoiles. Cette sensation a guidé l'écriture de notre dossier, ainsi que la fabrication du film et le traitement des archives.

Lorsque notre projet fut accepté par l'Observatoire de l'Espace, nous avons été confronté·es à une plus grande source d'archives filmiques numérisées, datées des années 1967 jusqu'à 1980. Cette archive comprenait des films institutionnels tournés en 35mm avec des cadres et des perspectives que l'on pourrait dire « cinématographiques », encourageant les Français à venir travailler sur la base, des films au contenu scientifique à valeur pédagogique, à des films amateurs en 8mm appartenant à des ingénieurs et architectes qui travaillaient sur la base. Notre choix s'est tourné vers le premier type de films, qui contenait en filigrane ce double rapport qui nous animait : une beauté liée à une forme d'étrangeté et de brutalité. Car, au fur et à mesure de la fabrication du film, s'est révélé le réel sujet : les expropriations de plus de six cents habitant·es en 1965 pour la construction du Centre Spatial Guyanais. Par le biais de notre père, nous avons pu rencontrer de nombreuses personnes qui avaient été témoins de cette histoire, et notamment Julianna et Christian Chocho, frère et sœur, dont la famille fut expropriée et qui ressent toujours de manière vivace cette injustice. C'est pour cette raison que notre film contient de nombreux espaces noirs, presque aussi importants que les images d'archives. Nous voulions avant tout laisser un espace suffisant pour que cette histoire douloureuse et traumatisante soit mise en lumière.



D. : Le « battement d'images » du titre se manifeste aussi (surtout ?) dans des séquences dont la nature n'est pas aisément définissable. On ne comprend pas immédiatement s'il s'agit de rayures sur de la pellicule noire (semblable à celles qui parcourent les archives), de diodes électroluminescentes dans le noir ou un écran de contrôle affichant en temps réel des informations venues du firmament. Quelle est la place de cette pluie d'étoiles rythmant la narration ?

A.&M. J.-B. : Comme nous souhaitions laisser une place importante à la narration, et que nous ne ne voulions pas recourir à une forme de représentation illustrative des lieux où se sont déroulés les expropriations, nous avons effectivement fait ce choix radical de ne pas mettre d'images. Nous parlions avant d' « espaces noirs », mais il s'agit tout de même d'images, qui animent en rythme la narration. Il s'agit de l'amorce d'un des films institutionnels que nous avons utilisés, sur laquelle on perçoit de la poussière. Par le biais d'un processus d'étalonnage, nous avons réduit la luminosité du cadre à un point maximum afin de révéler celle des poussières. Au départ, nous pensions faire répéter la même image avec le même rythme. Puis en essayant différentes rythmiques, nous avons décidé de manière méticuleuse, de les lier à la voix. C'était la manière la plus juste d'évoquer ce lieu perdu, dont il ne reste que des poussières, toujours vivaces. Mais aussi de représenter cette nuit qu'évoque la narratrice, où elle allait chasser dans la forêt, et où elle apprenait « à disparaître » pour mieux se fondre dans l'environnement.

D. : **Le film comporte deux voix, la première est un document d'archive, la seconde, une narration originale. L'écriture de cette dernière est-elle entièrement ou en partie autobiographique, ou bien provient-elle d'une enquête menée à Kourou pour le film ?**

A.&M. J.-B. : L'écriture de cette voix s'est faite par le biais de plusieurs sources et rencontres. Le premier élément fut l'accès à une archive orale, celle d'un entretien réalisé avec un ouvrier guyanais de la base spatiale, qui décrivait à la fois son travail ainsi que les expropriations qui se sont déroulés auparavant. Comme évoqué plus haut, nous avons par la suite rencontré-es des connaissances de notre père, jusqu'à la famille Chocho, qui fut directement expropriée. Puis s'est ajouté à cela nos propres sensations. Cette voix est donc multiple. Nous hésitions à utiliser directement les voix de toutes ces personnes, mais nous avons préféré construire un personnage qui

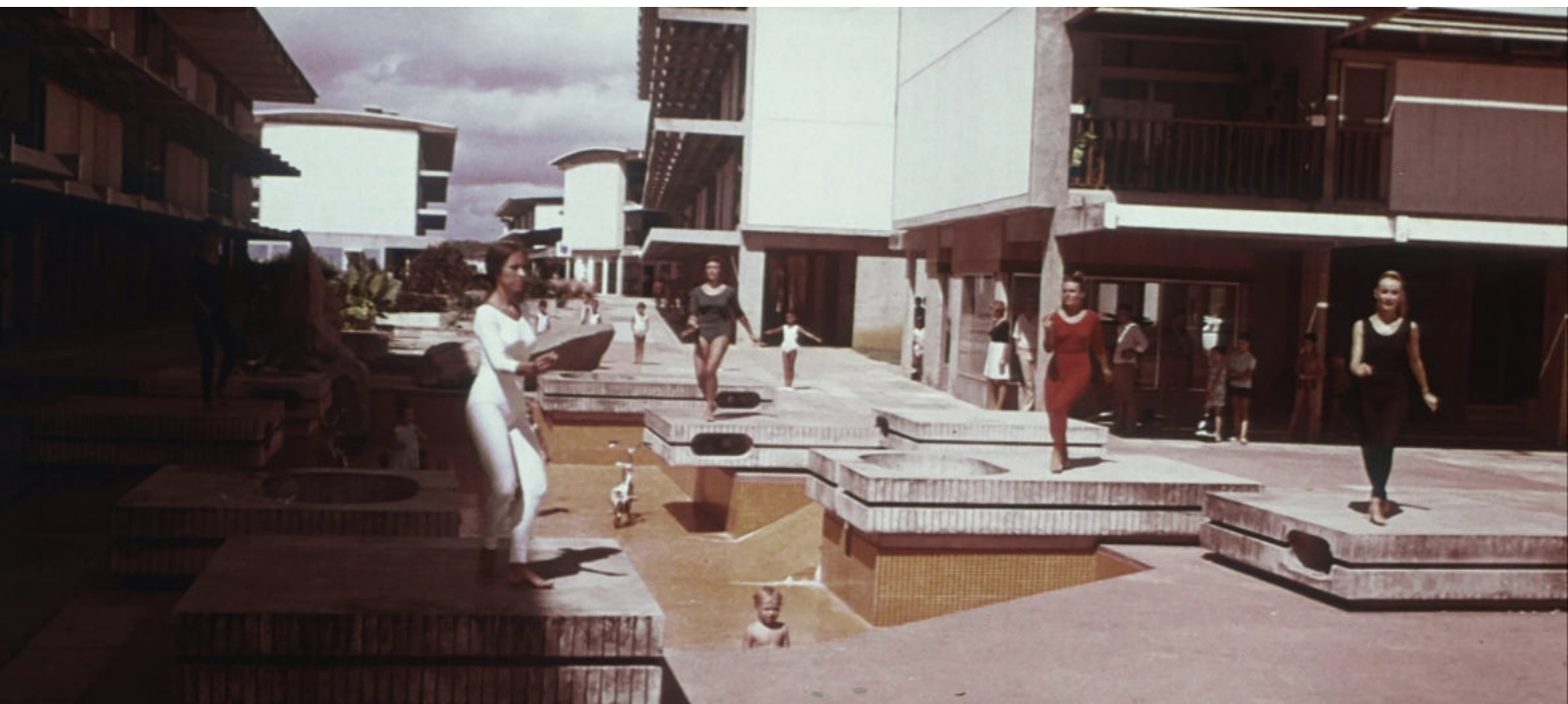


pourrait porter tous ces récits, afin aussi de mieux sentir les différentes ruptures de tons qui s'opèrent dans le film. Mais nous souhaitions par ailleurs une voix affectée par cette histoire, capable de retranscrire les émotions justes. Par le biais du réalisateur Olivier Sagne, nous avons rencontré Rose Martine, comédienne guyanaise basée à Paris, et née à Kourou. L'histoire lui a parlé directement. Nous étions très rapidement sur la même longueur d'onde. Et après quelques prises, Rose a su avec

aisance se plonger dans ce personnage, et raconter avec justesse cette histoire brutale.

D. : Le montage, notamment dans la deuxième partie du film, met en parallèle les corps noirs, filmés en noir et blanc, qui travaillent à la déforestation de la zone, et, en couleur, la vie de famille des populations blanches, jouissant de tous les plaisirs de cette « modernité » coloniale (dont paraît emblématique l'image du scientifique en tongs dans son laboratoire). Dans ces séquences en couleur, l'usage du rembobinage paraît presque mimer les aspirations de cette France qui aimerait aller à rebours du mouvement des décolonisations. Comment avez-vous pensé cet effet de montage ?

A.&M. J.-B. : Effectivement, nous désirions montrer de manière frontale la sensation d'étrangeté qui nous prenait à la vue de ces images en couleurs. Encore aujourd'hui, certaines personnes qui voient ce film, et qui vivent de la même manière, considérant les Outre-Mer comme des lieux de vacances et d'idylles, ne comprennent pas toujours pour quelles raisons ces images paradisiaques sont en réalité violentes. Violentes, car elles masquent la violence. Que le béton entouré de forêts, où ces Français-es dansent, pratiquent la gym et vont à la boulangerie « française », est le fruit d'expropriations et de traumatismes. Il était donc important pour nous de traiter cette question, tout en montrant la fascination que provoque la base spatiale chez tous les Guyanais-es. L'usage du rembobinage se réalise seulement à un seul endroit, le passage de la piscine avec le corps d'un garçon qui fait un plongeon à l'envers. Nous avons décidé de garder cette image rembobinée, la seule. Dans le processus du montage, nous avons essayé différents rythmes de montage des images, sous forme ralentie, accélérée, en superposition... Mais à la fin, nous sommes restés sur la vitesse originale des images. Seule celle de la piscine a été changée. Ce choix venait d'un désir d'accentuer l'étrangeté, l'absurdité de cette scène, créer un *bug* dans la narration, de manière subtile.



D. : Toujours en lien avec la question du montage, Maxime, vous êtes aussi programmeur et nous vous avons connu grâce au Focus que vous avez créé pour le **Festival des Cinémas Différents et Expérimentaux de Paris (FCDEP) 2022, Corps noirs – Archives de la violence**. Comment ces deux pratiques, celle du montage et celle de la programmation, s'entre-influencent-elles – en particulier dans un film comme celui-ci, qui confronte de telles images les unes aux autres ?

M. J.-B. : Depuis que mon premier court métrage, *Nou voix* (2018), fut sélectionné au FCDEP en 2019, j'ai pu de manière récurrente collaborer avec le Collectif Jeune Cinéma qui organise le festival, et ainsi développer ma pratique de programmeur. Le montage et la programmation sont deux activités très proches. C'est toujours

important pour moi de penser une séance avec une certaines narrations, avec une certaine histoire. Et je dirais aussi, dans les deux cas, le monteur et le programmeur doivent à mon sens aussi beaucoup penser à l'audience, à la sensation d'être spectateur·rice, à quelle personne s'adresser. Le titre des séances « Focus » de l'édition 2022 (*Corps Noirs – Archives de la violence*) peut paraître dur et froid. Mais c'était tout le propos du projet : montrer des films dans lesquels des cinéastes pour la plupart afrodescendant·es, se forment depuis des violences sociales et économiques, et qu'il est important de parler de cette violence, qu'elle sorte, afin de mieux penser à des formes de résistance qui peuvent lier ensemble de manière critique, les questions de race, de genre et de classe. J'ai conçu ce programme avec l'aide d'Eden Tinto Collins et de Stéphane Gérard notamment, dans une perspective émotionnelle et sensorielle. On voit souvent beaucoup de programmes de films traiter ces questionnements uniquement de manière théorique. Mais pour nous, il s'agit bien de plus de données de vie et d'émotions. Et je pense que c'est aussi comme cela que nous avons pensé avec Audrey notre film *Écoutez le battement de nos images*. Même si nous évoquons des faits historiques avec des données très complexes, il était important pour nous de le traiter depuis le lieu de l'émotion. Ce qu'a vécu la famille Chocho n'est pas théorique. C'est un traumatisme. Sa rage contenue est due à une injustice

***Écoutez le battement de nos images*, un film de Audrey Jean-Baptiste et Maxime Jean-Baptiste.**

Montage : Audrey Jean-Baptiste et Maxime Jean-Baptiste. Musique : Maxime Jean-Baptiste. Voix : Rose Martine. Mixage : Clément Laforce. Produit par Observatoire de l'Espace du CNES. Durée : 15 min 31. Prix du meilleur film documentaire au Festival international du film de Melbourne (Australie, 2021)

DÉBORD EMENTS

REVUE DE CINÉMA

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

AVEC LE SOUTIEN DE :



centre national
du cinéma et de
l'image animée

_18.PDF :

RÉDACTEUR EN CHEF :

Pierre Jendrysiak

Comité de rédaction et de relecture :

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

Ont également contribué à ce numéro :

Théo Charrière, Hugo Kramer,
Florent Le Demazel

Conception, mise en page :

Lucie Garçon

Merci !

Philippe Faucon, Audey et Maxime
Jean-Baptiste, Anastasia Rachmann

Illustration de couverture : Orson Welles au
palais de l'Élysée, le 23 février 1982,
pendant la cérémonie au cours de laquelle
François Mitterrand l'a élevé au grade de
commandeur de la Légion d'Honneur.

© Philippe Bouchon / AFP