

# DÉBORD EMENTS

\_19.PDF



# ÉDITO

## IL VA FAIRE TOUT NOIR ?

Le non-retrait de la réforme des retraites, ainsi que la fin de la revue *Trafic* (**à laquelle nous avons rendu hommage**), on retardé la publication de ce .pdf – et ce retard le rend bien fourni. Dans ce numéro printanier, on pourra, entre autre, prendre des nouvelles de la lutte du cinéma La Clef, lire les compte-rendus de trois festivals : les rencontres du moyen métrage de Brive, le CLaP et le Réel 2023 (ce dernier enrichi d'entretiens), ainsi que des critiques de films ou de séries. Et si l'on peut voir, dans ces derniers, des liens avec l'actualité politique du pays (du Paris assiégé de *John Wick : Chapitre 4* à la fin du monde de *The Last of Us* en passant par les Brigades Rouges dans *Esterno Notte*), ce numéro ne dit mot de notre tentative d'action concrète, à notre échelle, à travers **notre caisse de grève en ligne**, qui a permis de collecter quelques centaines d'euros afin d'accompagner celles et ceux qui luttent en cessant le travail (et en abandonnant une partie de leur salaire). Cet éditto est donc l'occasion de remercier nos lecteurs et lectrices pour leurs dons, qui ne tarderont pas à être reversés à une caisse de grève. Et d'appeler, à notre échelle toujours, à continuer la lutte.

écrit par **Pierre Jendrysiak**

D'un côté, l'action concrète, de l'autre, la réflexion théorique, écrite ? Il y avait certes dans les sorties cinéma quelques films qui auraient pu directement évoquer la lutte : *Relaxe* coté documentaire & Sainte-Soline, *L'établi* coté fiction & monde du travail. Mais en réalité il y avait du cinéma partout, sur les réseaux sociaux en particulier ; ce n'est pas à *Débordements* que l'on va ignorer la cinégénie des feux de poubelles. En sortant des cinémas, en y entrant, nous avons hésité à publier des « Carnets de grève », afin de partager notre sidération face aux agressions sexuelles dont la police se serait rendue coupable lors de gardes à vue, face à la brutalité à travers laquelle une réforme des retraites inutile et injuste est imposée, face au silence d'un gouvernement que certain-ne-s, y compris des intellectuel-le-s qu'on ne saurait soupçonner d'accointance terroriste, n'hésitent plus à **comparer aux gouvernements autoritaires de Hongrie, de Pologne ou d'Israël**. C'est peut-être justement la gravité de la situation qui nous retient, l'impression que tous les commentaires d'images seraient trop loin de l'exigence du moment. On pourrait alors se contenter de mots, de slogans pourquoi pas ; il y en a des magnifiques, d'autres très drôles. « Il va faire tout noir chez toi », par exemple.



←  
*Jeanne du Barry* (2023)  
Maïwenn

Après les bourgeons et le premier mai, le monde du cinéma a lui aussi son printemps, qu'on appelle « Festival de Cannes ». L'an dernier, la Palme d'or était attribuée à Ruben Östlund, pour ce que Thierry Frémeaux décrivait lui-même comme « Une grande moquerie générale de ce que nous sommes devenus » ; comme pour prolonger la blague, Östlund est cette année Président du Jury. Le film d'ouverture, quant à lui, n'aurait pas pu mieux tomber : un fort douteux *Jeanne du Barry* de Maïwenn avec Johnny Depp en Louis XV. Ouvrir ce rassemblement mondain, déconnecté du reste du monde, et pourtant difficile à éviter pour celles et ceux qui veulent garder un œil sur le cinéma, avec un film consacré à la cour versaillaise, où le roi est interprété par un symbole de la haine anti-féministe en ligne, voilà une image frappante de l'état de déconnexion de Cannes en 2023 (sans parler du maintien en compétition du film de Catherine Corsini, *Le Retour*, alors que la réalisatrice est accusée d'avoir couvert des agressions sexuelles ayant eu lieu sur le tournage du film). On songe déjà à un possible contrechamp : que l'appareil de projection, le 16 mai, cesse soudainement d'être alimenté en électricité.



←  
*La Fiancée de Frankenstein* (1935)  
James Whale

# SOMMAIRE

<b>CRITIQUES</b>	<b>5</b>
<b>GRAND PARIS, MARTIN JAUVAT</b>	<b>6</b>
<small>SUR DE BONS RAILS</small>	
<b>VOYAGES EN ITALIE, SOPHIE LETOURNEUR</b>	<b>8</b>
<small>AU-DESSOUS DU VOLCAN</small>	
<b>THE LAST OF US, SAISON 1</b>	<b>12</b>
<small>AVATAR : LA VOIE DE L'AUTOMATE</small>	
<b>LA ROMANCIÈRE, LE FILM ET LE HEUREUX HASARD, HONG SANGSOO</b>	<b>16</b>
<small>JUNHEE'S MOVIE</small>	
<b>SUPERPOWER, SEAN PENN</b>	<b>20</b>
<small>RED FLAG DAY</small>	
<b>JOHN WICK : CHAPITRE 4, CHAD STAHELSKI</b>	<b>25</b>
<small>LE LION EST MORT À L'AUBE</small>	
<b>ESTERNO NOTTE, MARCO BELLOCCHIO</b>	<b>28</b>
<small>LE BEL ENDORMI</small>	
<b>DONJONS ET DRAGONS : L'HONNEUR DES VOLEURS, J. F. DALEY ET J. GOLDSTEIN</b>	<b>32</b>
<small>COUP CRITIQUE</small>	
<b>NOTES</b>	<b>35</b>
<b>NAN GOLDIN, L'INVENTION DE LA BIOGRAPHIE</b>	<b>36</b>
<small>À PROPOS D'ALL THE BEAUTY AND THE BLOODSHED DE LAURA POITRAS, 2023</small>	
<b>OUVRIER INDÉPENDANT</b>	<b>42</b>
<small>SUR CLASSICAL PERIOD DE TED FENDT</small>	
<b>CLAP, 2023</b>	<b>45</b>
<small>PREMIÈRE FOIS</small>	
<b>RENCONTRES INTERNATIONALES DU MOYEN MÉTRAGE DE BRIVE, 2023</b>	<b>51</b>
<small>ECTOPLASMES EN GOGUETTE</small>	
<b>CINÉMA DU RÉEL, 2023 (1/2)</b>	<b>55</b>
<small>WAYBACK MACHINE</small>	
<b>CINÉMA DU RÉEL : ENTRETIENS</b>	<b>61</b>
<b>VADIM DUMESH</b>	<b>62</b>
<b>NOUR OUAYDA</b>	<b>71</b>
<b>EMMANUEL ROY</b>	<b>80</b>
<b>ACTUALITÉS</b>	<b>87</b>
<b>BIENTÔT LA REMISE DES CLEFS ?</b>	<b>88</b>
<small>DES NOUVELLES DE LA LUTTE (6)</small>	
<b>PROJECTION</b>	<b>90</b>
<b>STORYTELLINGS POUR DE NOUVELLES VIES SUR TERRE</b>	<b>91</b>
<small>À MA SURFACE</small>	



# CRITIQUES



↑  
Esterno notte, épisode 1 (2023)  
Marco Bellocchio  
© Arte.tv

# GRAND PARIS, MARTIN JAUVAT

SUR DE BONS RAILS



écrit par Florent Le Demazel

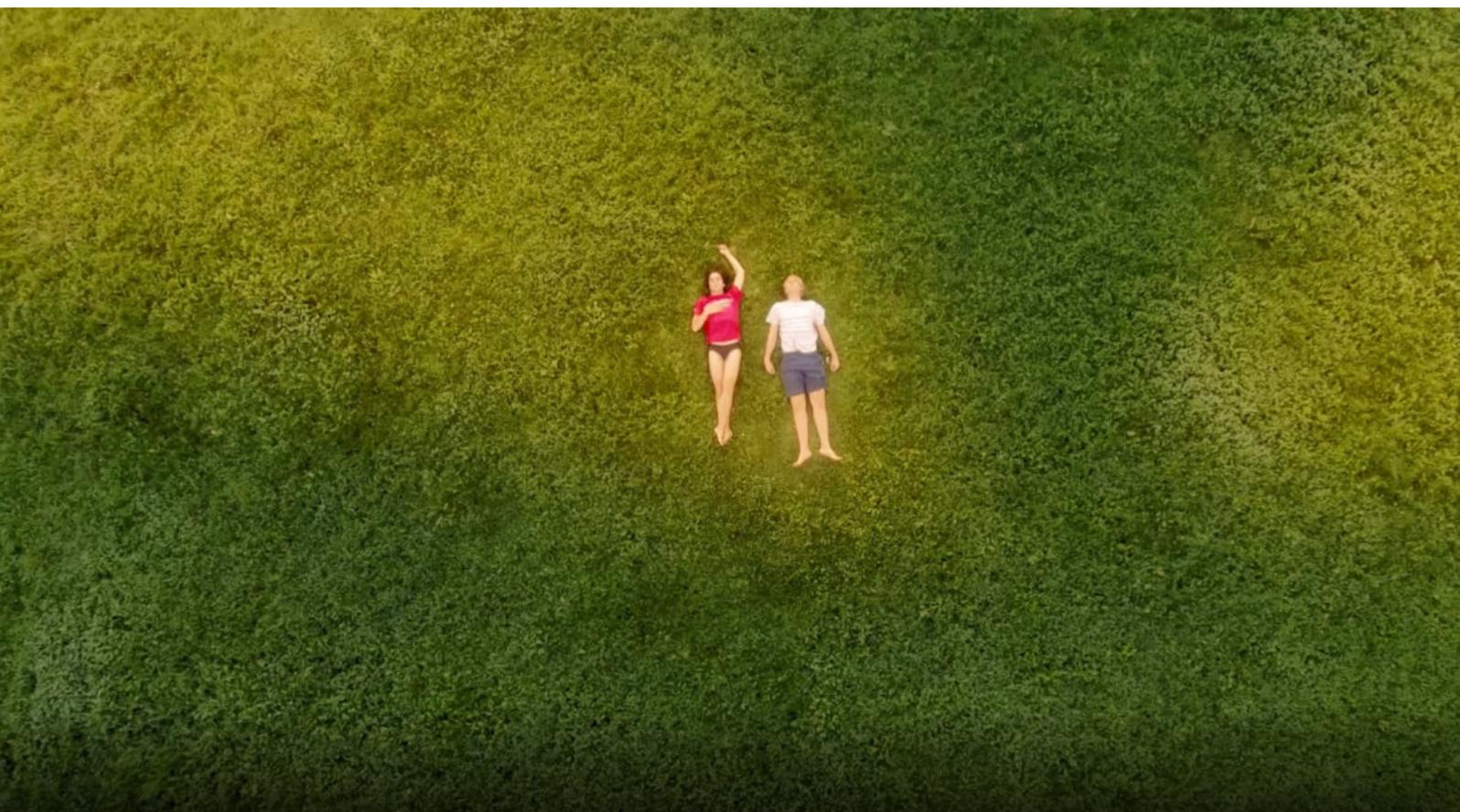
Leslie et Renard sont coincés sur un quai à La Hacquinière. Un impondérable sur la ligne RER les oblige à descendre au milieu de nulle part, et les tient éloignés de Paris. Cette attente contrainte, inhérente à la vie en banlieue, rappelle qu'arpenter l'espace dans une métropole est toujours, en dernière analyse, une expérience politique du temps : la dépendance aux aléas des transports n'est pas la même selon son statut social. « Quand on sera riche, on ne prendra plus que des Uber », se reconforte Renard, alors qu'il lui faut 145 minutes (deux fois la durée du film) pour rejoindre Cergy en Noctilien. De ce point de vue, le Grand Paris est moins vécu comme une ouverture de l'espace aux habitantes et habitants de la périphérie, que comme une conquête par la ville de ses territoires limitrophes, comparée par l'un des personnages aux grands travaux haussmanniens qui ont chassé les prolétaires des faubourgs parisiens.

L'originalité du cinéma de Martin Jauvat, c'est de faire de ces temps d'attente forcée, présents dans tous ses films, des moments de disponibilité, d'attention aux autres. Dès *Les vacances à Chelles* (2019), l'ennui du héros, seul à bronzer dans la piscine de ses parents, lui permet d'ouvrir son jardin à son voisin, pour glander à

deux. Dans *Ville éternelle* (2022), de Garance Kim, que Jauvat a co-écrit et co-interprété avec l'autrice, c'est parce que cette dernière attend un bus qui ne viendra jamais qu'une discussion peut s'engager, et qu'une randonnée jusqu'à l'aéroport peut démarrer. Ici, la pause impromptue à La Hacquinière permet à Leslie et Renard de faire la connaissance de Marvin, qui les entraîne à travers champs vers une soirée improvisée.

La bienveillance généralisée et revendiquée du cinéaste – appuyée par des filtres donnant à l'image et aux couleurs des tons pastels – le conduit à traiter chaque nouvelle rencontre sous l'angle de la confiance : « J'ai comme l'impression que toi et moi on est comme deux étoiles filantes qui entrent en collision pour vivre des aventures », confie l'agent Van Byten à Georges dans *Mozeb* (2020), alors que tous deux viennent de se croiser dans une grande course à l'échalote où gangsters, agents doubles et mystérieux savant poursuivent la substance éponyme. Et effectivement, chaque télescopage avec un inconnu, que l'on accueille dans sa quête ou que l'on suit dans ses frasques, peut déboucher sur une bifurcation de la trajectoire initiale – en l'occurrence, la quête du sens d'un mystérieux artefact trouvé sur un chantier du Grand Paris.

Qu'il s'agisse de weed ou de whisky, de rap ou d'une expérience de mort imminente, les protagonistes ont toujours quelque chose à vivre en commun, qui prend bien vite le pas sur toute autre urgence. Exemplairement, dans *Mozeb* encore, alors qu'il a une balle dans le ventre, Marius préfère manger un grec avec son nouvel ami Georges, rencontré le jour même, avant de sniffer de la coke et de s'écrouler à la table de ping-pong, plutôt que d'aller aux urgences. On ne s'étonnera donc pas que, dans *Grand Paris*, les livraisons d'Amin, improbable fournisseur de drogues et de snacks, débordent vite sur l'enquête. Comble du dilettantisme, travail et aventure sont à leur tour mis de côté pour profiter du plaisir simple de lancer des feux d'artifice.



Le hasard des pérégrinations donne aussi l'occasion de découvrir de nouveaux territoires, ou de changer son regard sur ce que l'on croyait connaître. D'une part, Jauvat entreprend de révéler l'étrangeté des paysages ordinaires : la pyramide de Cergy, les piliers du métro autour de Saint-Rémy, comme auparavant les jeux des cours d'école de Chelles ou les bizarreries architecturales des banlieues pavillonnaires. Il nous rappelle aussi l'existence de ces vastes étendues agraires qui bordent la Grande Couronne. D'un autre côté, le cinéaste charge de signes

ésotériques ou conspirationnistes les choses vues et revues du quotidien : la tour de Romainville cacherait une base secrète gouvernementale ; les tunnels des chantiers du métro abriteraient des glyphes d'une civilisation inconnue, comme une résurgence des Catacombes qui, sous le Second Empire, étaient déjà une prouesse de rationalisme (le rangement précis des ossements permettant de gagner un maximum de place) dotée d'une forte aura gothique. Ce mélange des genres est un moteur essentiel de l'humour irrésistible des films, où les fumisteries complotistes ne sont plus qu'une fiction parmi d'autres : le fruit de discussions où une imagination débridée et amplifiée par l'usage de psychotropes accole ensemble des éléments disparates, comme une manière de tromper l'ennui et de combler le vide de l'existence en y injectant arbitrairement (et ludiquement) du sens. Dans *Le sang de la veine* (2021), des extra-terrestres qui voyagent grâce aux pyramides mayas communiquent avec le héros défoncé à travers le signe du rappeur Jul.

Les films de Jauvat eux-mêmes viennent sans doute d'abord et avant tout de là. *Les vacances à Chelles* raconte son propre ennui, durant un long été dans la maison parentale. De même, on retrouve peu ou prou, d'un film à l'autre, les mêmes interprètes, signe d'une fidélité en amitié qui demeure, au milieu du joyeux fouillis de références et d'élucubrations, la seule vérité sur laquelle reconstruire son univers domestique. Car sous le vernis de l'optimisme et de l'humour absurde, la dépression et la solitude guettent. Dans un cinéma où les modalités de départ ou de fixation à sa banlieue sont sans cesse questionnées, rester induit de se séparer de celle qui part (Leslie dans *Grand Paris*) ou de subir la solitude de l'isolement (la tentation du suicide des *Vacances à Chelles*) ; et quitter le confort pavillonnaire fait poindre les failles dans la cuirasse de celle qui rejoint son petit ami à Rome (*Ville éternelle*). Face à cela, la mise en scène semble répondre par un même mouvement : le premier court et le premier long se terminent sur un même plan, un travelling arrière zénithal qui vient sublimer la complicité des protagonistes, allongés sur une herbe trop verte. Manière d'affirmer qu'à Chelles ou au Mexique, peu importe la distance que l'on parcourt, l'important est peut-être d'abord d'être bien accompagné.

*Grand Paris*, un film de Martin Jauvat, avec Mahamadou Sangaré, Martin Jauvat, William Lebghil, Sébastien Chassagne, Garance Kim... Scénario : Martin Jauvat / Image : Vincent Peugnet / Montage : Jules Coudignac / Musique : Maxence Cyrin. Durée : 1h12. Sortie française le 29 mars 2023.

# VOYAGES EN ITALIE, SOPHIE LETOURNEUR

## AU-DESSOUS DU VOLCAN

« J'en ai marre, marre de cette dialectique ! », disait Marie-Christine Questerbert dans une de nombreuses scènes de dispute d'*Anatomie d'un rapport* de Luc Moullet et Antonietta Pizzorno. Ce film de 1976 racontait, avec la rigueur (voire le rigorisme) esthétique habituel de Moullet, le délitement d'un couple où l'éveil féministe de la femme la poussait à refuser les inacceptables rapports « normaux » (c'est le mot employé) qu'elle entretenait jusqu'ici avec son compagnon. La brutalité du rapport (et des rapports, puisqu'il y était principalement question de sexualité) y était exposée avec une franchise et une frontalité déconcertante, et Moullet se retrouvait aussi pris au piège d'un dispositif qu'il ouvrait, chose inhabituelle chez lui, à une autre voix que la sienne.

écrit par [Pierre Jendrysiak](#)



Le nouveau film de Sophie Letourneur, bien moins rigide et inquiétant que celui de Moullet et Pizzorno, aborde un sujet proche, et emprunte même un dispositif similaire, quoi qu'inversé du point de vue du genre et mis en œuvre par une seule personne, soit un film pseudo-documentaire sur l'intimité d'un couple où la réalisatrice joue son propre rôle mais où celui du compagnon est assuré par un acteur (en l'occurrence Philippe Katerine, ici nommé Jean-Philippe, nom recomposé qui marque sa transformation en personnage de fiction). Letourneur a aussi, comme Moullet, quoique très différemment, un style bien à elle, idiosyncratique (dialogues flottants, raccords légèrement faux...). Il y est encore question de l'épuisante dialectique du couple, non pas par le versant très « années 70 » de l'égalité dans le rapport sexuel, plutôt par la recherche de l'enchantement, le fait de s'extraire de la banalité ; on pourrait dire, moins par un dé-litement que par un re-litement, non une déconstruction du lit conjugal mais un réenchantement de celui-ci. *Voyages en Italie* raconte en effet l'histoire d'un couple en crise qui cherche à se ressouder en partant en vacances, en l'occurrence en Italie, et plus spécifiquement en Sicile, où ils feront un trajet tout à fait touristique, passant par Syracuse, Vulcano, Stromboli, en faisant des bains de boue, des balades en vespa et des randonnées plus ou moins réussies. Plus précisément, le film est construit en trois parties distinctes : celle qui précède le départ, qui donne à voir la vie parisienne que le couple cherche à fuir ; celle du voyage même, continue et univoquement triviale ; et la dernière, où le couple, de retour dans le lit conjugal parisien, filmée cette fois en 35mm, raconte les dernières heures de leurs vacances, dans un montage où s'alternent images italiennes et parisiennes. Un agencement, justement, presque dialectique : du conflit vers sa solution pour finir par une synthèse des deux.

Réenchanter l'horreur du couple hétéro, reconstruire l'amour malgré la vocation à l'indépendance : un drôle de projet, aujourd'hui ? Il est certain que ce couple n'est ni très romantique, ni très déconstruit, et que la reconquête de leur amour ne sera pas chose aisée, le récit passant par des choses peu ragoutantes, des contradictions, des disputes répétées. Le film de Sophie Letourneur est placé sous le signe de la provocation, dès l'ironie du titre, puisque la réalisatrice affirme, pendant une balade en voiture, n'avoir jamais vu les films de Rossellini dans lesquels joue Ingrid Bergman. Une ironie qui rappelle l'ambiguïté d'*Énorme* et son couple totalement dysfonctionnel, où l'homme prenait en charge à la fois les rôles féminins et masculins, supprimant totalement sa compagne qui, pourtant, était bien le membre « génial » du couple, ce qu'elle semblait à peine savoir (c'était une grande pianiste classique). En réalité, Letourneur se place seulement en dessous d'un projet théorique comme celui

de Moullet/Pizzorno, ou même celui de Rossellini : elle ne cherche ni la Critique, ni la Réconciliation, mais plutôt un pragmatisme, une description des « choses telles qu'elles sont » et la manière d'atteindre leur état le plus souhaitable ; Letourneur, elle aussi, en a « marre de cette dialectique », mais elle cherche à y échapper, si l'on peut dire, par le bas. D'où, aussi, l'obsession amusante du film pour les petits détails disgracieux de la vie quotidienne, tous très bien trouvés : les photos de vacances un peu ridicules qui accompagnent le générique, l'écran sale et poussiéreux du MacBook de Letourneur, ou encore par les draps de l'hôtel tachés par le sang des règles. Il s'agit, au sein même des clichés, du tourisme, des taches et des tâches quotidiennes, de chercher comment sauver le couple hétérosexuel (qui, après tout, existe encore).



**Il y a quelques mois**, je faisais remarquer une « ligne » qui parcourt le cinéma français de ces dernières années, faite de films qui visent à réfléchir aux fondements des relations entre parents et enfants, et à l'incompréhension fondamentale de leur monde, leur langage oublié. La présence de Philippe Katerine (qui jouait, pour rappel, un père de famille doux, aimant, et pourtant pétri de défauts dans *Petite Solange*) n'y est peut-être pas étrangère, mais *Voyages en Italie* pourrait s'y ajouter. Ce couple a en effet un fils, Raoul, qui hante le film par son absence, y compris dans les scènes parisiennes (on ne le voit jamais mais on entend sa voix). On comprend rapidement que le ciment de ce couple est, aussi, cet enfant aimé, impossible à négliger, pour lequel les parents se font du souci, mais qu'il est un ciment dangereux, qui risque de servir d'alibi pour maintenir une famille dysfonctionnelle (c'était déjà le sujet du film d'Axelle Ropert). Il ne faut pas s'y tromper : comme dans tous ses films, l'apparente indulgence de Letourneur pour les défauts des personnages qu'elle filme n'est qu'une manière d'exposer avec encore plus d'intransigeance l'horreur des relations qu'ils entretiennent, d'utiliser l'empathie comme un Cheval de Troie pour rendre sa satire encore plus acerbe. L'audace de *Voyages en Italie* est de toucher à une intimité du couple bien plus quotidienne que celle des projets de Moullet/Pizzorno et de Rossellini, tout en plaçant l'acuité critique des premiers et l'union spirituelle du second « à hauteur humaine ». C'est d'ailleurs ce qu'il y a de plus troublant : le spectacle rare d'un couple de fiction où les élans du désir se sont émoussés, mais qui trouve encore « quelque chose à faire ensemble » – comme le dit Sophie Letourneur, d'un couple où **« le lit conjugal devient le lieu d'une intimité qui n'est plus vraiment sexuelle. »** Je parlais plus haut de pragmatisme : on pourrait aussi parler d'un autre héritage de la philosophie américaine, le perfectionnisme moral, le fait de chercher, dans le monde ordinaire, à faire toujours mieux. Car c'est ce qu'indique le dernier tiers du film, où, tout à coup, on retrouve le dispositif classique des « films de voyage » de Letourneur (celui de ses court-métrages ou des *Coquillettes*) : comme disait au début du film le personnage de Philippe Katerine, il faut bien résoudre « les problèmes du quotidien dans le quotidien », et c'est le récit que le couple se raconte *a posteriori*, transformé en guide pour aller vers le mieux-vivre, qui peut les rapprocher d'un bonheur partagé.

Dans ce dernier tiers filmé en pellicule 35mm, situé dans l'intimité assez peu érotique du lit conjugal, les personnages deviennent soudainement narrateurs de la fiction. Ces scènes à la lumière apaisée, loin de la compression des images numériques, indiquent clairement le projet de Letourneur : chercher à résoudre, en le transformant en une histoire, le mystère du « pourquoi reste-t-on ensemble » que traversent inévitablement ces couples, en particulier dans un monde où le modèle du mariage hétérosexuel est fort justement critiqué. Il est remarquable que ce dispositif apparaisse au moment où le couple traverse sa crise la plus franche, lors de l'escalade du volcan, et aboutisse à leur rapport sexuel, scène magnifique où les deux comédiens s'embrassent, s'enlacent, dans une obscurité qui ne cache que partiellement leur nudité – nudité touchante, rapport tendre, alors que la nudité du récit-cadre parisien, gaguesque et cocasse (le sexe de Philippe Katerine dévoilé quand la couverture se soulève, la crème appliquée dans le bas du dos de Sophie Letourneur), est le signe d'une usure quotidienne, et n'annonce en rien un acte sexuel à venir. Comme si c'était dans cette *récit-ation*, dans le fait de transformer un rapport quotidien, banal et disgracieux, en une histoire que le couple se fabrique à deux, que les problèmes conjugaux trouvaient leur résolution – comme on résout une énigme. Pas le récit masculin imposé, à prendre ou à laisser, disons celui des films de Truffaut ; pas le récit spirituel, à chercher dans les cieux loin au-dessus de nous, disons celui des films de Rossellini ; pas le récit théorisé et froid, disons celui de Moullet et Pizzorno ; mais un récit plus humble, plus tolérant pour les défauts de chacun, qui ne se place pas au-dessus des photos de vacances kitsch et du tourisme grossier, auquel nous sommes toutes et tous inévitablement sensibles. Un récit sublime, pourtant au niveau de nos petits compromis quotidiens, du monde matériel, sous les cieux, au pied du volcan. Sous la couette.



**Voyages en Italie**, un film de **Sophie Letourneur**, avec Sophie Letourneur et Philippe Katerine.  
Scénario : Sophie Letourneur, Laetitia Goffi, avec la participation de Jean-Christophe Hym / Image : Jonathan Ricquebourg / Son : Charlotte Comte / Montage : Sophie Letourneur, Laetitia Goffi, Thomas Glaser. Durée : 1h31. Sortie française le 29 mars 2023.

# THE LAST OF US, SAISON 1

## AVATAR : LA VOIE DE L'AUTOMATE

Rarement pertinente, l'adaptation de jeux vidéo en récits audiovisuels a fait avec *The Last of Us* un pas en direction de la digestion médiatique. Aucune production antérieure ne s'est montrée aussi soucieuse de calibrer les contenus ludiques sur des canevas appropriés au format (ici sériel), et il est probable que cette conscience des spécificités narratives provienne davantage du génie de la chaîne programmant la série, HBO, qu'à celui de ses néanmoins très talentueux *showrunners*, Craig Mazin et Neil Druckmann (co-auteur original du jeu). Il est vrai que ces trois lettres ayant incarné un âge d'or du récit télévisuel étaient peu soupçonnables de vouloir assurer les basses fonctions du fan-service l'inféodant à un autre médium, à la différence de l'extractivisme narratif auquel se livre Netflix (voir sa lamentable mise en série de *Cuphead*, quand on aurait pu espérer du projet une renaissance du cartoon). Mais la réussite de cette première rencontre de la chaîne avec le jeu vidéo doit autant à sa sagesse éditoriale qu'à l'identité ludo-narrative du studio au sein duquel a été conçu *The Last of Us*, Naughty Dog, gourmand en matière de cinématiques et adepte des narrations couloirées et des variations ludiques (marche/combat/puzzle/dialogue). Un jeu voisinant si bien avec certains standards du cinéma d'action – l'autre grande série actuelle du studio, *Uncharted*, descend en droite ligne d'*Indiana Jones* – était préposé à un transfert en forme de retour à l'expéditeur. Car si bien des jeux sont faits de traversées, sauts d'obstacles, *stealth* et mitrailles, peu ont comme celui-ci coulé sa progression dans la forme linéaire (mais guère rectiligne) des récits audiovisuels (aucun choix, dans le jeu, n'ouvre de bifurcation possible). Et encore moins ont autant usé de ce ressort que le cinéma n'a cessé de tordre, l'identification. Bien sûr, tout avatar vidéoludique implique une projection, ou mieux, une connexion. Mais avant *The Last of Us*, en 2013, rares sont ceux à avoir problématisé ce rapport moral entre les joueurs et ce qu'ils contrôlent et qui les guide. Mario, Lara Croft ou même les assassins d'Ubisoft et le Jack de *Bioshock* ne bousculent pas la position de leurs marionnettistes. *The Last of Us* (devenu *Part I* à la suite de la sortie de la *Part II* en 2020), au contraire, a pris la suite de récits cinématographiques reposant sur un suivi embarrassé, une adhésion inadhérente parasitant ou décevant les habituelles sublimations. Le premier avatar contrôlé, Sarah, meurt bien vite dans les bras de son père Joel, que l'on joue ensuite lorsque tout idéal l'a déserté et que les nécessités de la survie l'ont plongé dans la zone grise, jusqu'à être obligé, au terme du jeu, de le suivre dans un choix que des bien des cœurs auraient écarté [1]. Comme ses autres innovations ludiques, cette projection inconfortable vient du cinéma, en particulier d'un film auquel *The Last of Us Part I* doit tant, *Children of Men* d'Alfonso Cuarón : la vue en troisième personne avec une caméra à et derrière l'épaule, filmant dans la continuité une action consistant essentiellement en parcours d'obstacles ; la relation de protection entre un homme habité par la perte d'une enfant et une jeune paria dont

écrit par Gabriel Bortzmeyer

[1] L'opération identificatoire se complique encore dans *The Last of Us Part II*, demandant d'être tout à la fois la proie et sa prédatrice, de jouer chacun des camps pour éprouver l'amertume et l'absurdité des vendettas sans fin

l'immunité sauvera l'humanité ; la façon de meubler les traversées par des échanges entre compagnons d'infortune, et d'intensifier la narration environnementale en saturant l'espace d'indices et de prises ; tout cela qui s'est aujourd'hui répandu dans les triples A était déjà présent dans la dystopie de Cuarón, la ruse de la raison digitale ayant voulu que ces révolutions du *gameplay* naissent d'un film trouvant dans l'enregistrement continu du numérique le moyen d'importer un style documentaire au sein de la fiction.



Mais de *Children of Men*, il y a un trait que seul *The Last of Us* a repris : le parfum de dérégulation morose qui plane sur une humanité sinistrée, soumise à l'état d'urgence et à l'anarchie. On comprend que Druckmann ait choisi Craig Mazin pour l'épauler, puisque le *showrunner* de **Chernobyl** avait prouvé avec sa mini-série qu'il était fait pour les apocalypses à libération prolongée, qui étranglent lentement l'espoir. De lui vient peut-être ce soin que prend *The Last of Us* à expliquer ce que le jeu laisse dans l'ombre, les origines de l'infection comme de l'immunité d'Ellie. *Chernobyl* se dépensait déjà en analyses et exposés autour de la catastrophe, en une confrontation attendue de la droiture scientifique et des enfumages de bureaucrates. Mais au lieu d'exploiter la veine que leur tendait, dans le jeu, la FEDRA, reliquat étatique en forme de pouvoir militaire, Mazin et Druckmann ont écarté tout antagoniste à la noirceur trop circonscrite, préférant plonger tout le monde dans le gris foncé, son héros au premier chef (le seul officier de la FEDRA à apparaître, Kwong, est d'ailleurs plutôt bonhomme, quand la cheffe révolutionnaire Kathleen instaure une terreur vengeresse). La série plus encore que le jeu s'acharne à souiller chaque protagoniste, interdisant toute rédemption – ce en quoi elle prolonge la morale ludique de *The Last of Us Part One*, réfutant in fine le choix comme le sacrifice, forçant Joel et les joueurs à endosser la responsabilité – à la fois fautive et salutaire – d'avoir sauvé Ellie plutôt que l'espèce. Là encore, l'adaptation a tout d'une restitution, puisque cette zone grisailleuse par les calculs stratégiques et la nécessité de survivre a été arpentée par les héros sériels – de Tony Soprano à Stringer Bell, Walter White ou le clan Lannister – bien avant que Neil Druckmann ne prenne le parti de renverser point par point *Uncharted* et ses bondissantes chasses au trésor pour dépeindre un monde asphyxié. Ce n'est pas un hasard si *Uncharted* a connu une variation cinématographique tout à fait efficace (en 2022, par Ruben Fleischer, avec Tom Holland en jeune Nathan Drake)

alors que *The Last of Us*, qui avait commencé sur une ébauche de long-métrage par Druckmann, a finalement adopté un format sériel. L'aventurisme joyeux de Drake se prête au récit allègre et rectiligne basé sur un héroïsme sans tache, qui triomphe en deux heures. Le mode saisonnier des séries, leur élongation temporelle favorise les récits où toute survie est en même temps agonie : ainsi du monde maculé et sans horizon de *The Last of Us*, où toute chose humaine va rapidement à sa perte.

Car au fond, la plus nette ligne de partage entre cinéma, série et jeu vidéo tient à leurs façons de traiter l'hécatombe. Le cinéma en a usé pour de grands spectacles qui n'ont en même temps jamais été le cœur actif de ses histoires, excepté peut-être dans le documentaire. Les séries vivent des morts nécessaires au renouvellement de leur personnel dramatique, puisque leurs récits reposent sur le *turnover*. Et dans bien des jeux, progression et massacre vont de pair, non sans souvent une comptabilité macabre transformant les morts en trésors ou en XP. Et si dans *The Last of Us* on n'amasse guère – le *gameplay* est fondé sur une économie de la rareté –, on tue par contre beaucoup, pour avancer (le jeu négocie la charge morale de ces liquidations en en faisant le plus souvent des l'autodéfense). De tous ces cadavres laissés à travers le jeu, la série s'est dé faite, ou du moins elle les a déplacés. Joel ne peut pas y occire aussi massivement infectés et humains. Il a fallu redistribuer les meurtres et, pour ce faire, grossir les rangs des protagonistes en remplissant le « hors-champ » du jeu, en adjoignant des personnages compatibles avec la fable initiale. La fonction d'ange exterminatrice revient surtout à Kathleen, dans les deux épisodes qui greffent au simple repaire de braqueurs traversé dans le jeu le récit d'une insurrection basculant bien vite en tyrannie sanglante. C'est là d'ailleurs le seul véritable ajout (outre la *backstory* qu'y gagne le tandem de Henry et Sam) de la série au jeu, en plus de son magnifique épisode trois. Consacré au passé d'une relation que le jeu fait découvrir après son terme (et où Frank a quitté Bill et s'est pendu après avoir été infecté), sans prendre le temps d'en esquisser l'épaisseur, il n'a pas pour seul mérite d'avoir fait enrager la fachosphère en raison des amours homosexuelles d'un survivaliste complotiste : plus long morceau de la série, il marquera une date dans l'histoire du format par sa façon de suspendre intégralement le récit au profit d'une narration rétrospective détachée de la trame principale, qui n'y apporte aucun gain narratif mais en annonce le motif : le soin, la conversion du solitaire envers la survie d'autrui. La même insularité narrative donne d'ailleurs à l'épisode sa coloration d'utopie, qui, dans le monde de la fin, ne prend plus la forme des îles enchantées mais du bunker militarisé, comme si notre époque n'arrivait pas à imaginer d'autre havre idéal que l'*ultra-gated community*.

Cette échappée belle montre aussi combien la série convoque le plus souvent la mort en la laissant hors-champ, à l'instar des cadavres des deux amants ou, plus tard, de l'exécution d'un braqueur par Joel après qu'il a demandé à Ellie de se retirer. L'adaptation a beau restituer l'atmosphère mortuaire du jeu, elle ne peut qu'en évacuer le cœur ludique, l'art de tuer. C'est que le jeu vidéo vit de ce qu'abhorre la fiction audiovisuelle, la répétition différentielle, la déclinaison de mécaniques que les changements de décor ne font évoluer qu'à la marge, en fonction de degrés de maîtrise. Le récit sériel ne peut additionner de la sorte les mises à mort. Cela explique que la présence des infectés y ait été tant revue à la baisse, jusqu'à omettre certaines variétés (les stalkers) et en n'en faisant une menace que ponctuelle, dans l'épisode dirigé par Druckmann *himself* (le second, avec les clickers et la horde) et dans la scène toute dantesque de la fin de l'épisode six, basée sur une iconographie infernale que n'emploie guère le jeu. Quant à la seule fusillade d'importance, dans le dernier épisode, elle constitue l'un des passages les plus faibles de la saison, avec sa cascade de plans mollement variés ramenant Joel au statut le plus élémentaire du personnage vidéoludique, l'automate. Inversement, le septième épisode, le plus fidèle à la source qu'il adapte, le DLC *Left Behind*, doit sa facilité dans le copier-coller des décors et dialogues au fait que les concepteurs de l'extension (qui, elle, mêle deux temporalités, la nuit de la morsure et le sauvetage de Joel vers la fin de *Part I*) avaient déjà expurgé de sa trame toute tuerie en réemployant les mécaniques à des fins moins violentes : un pistolet à eau pour toute arme, un photomaton, un manège ou un magasin de farces et attrapes à la place des traquenards habituels. Si tant de joueu.se.r.s ont accusé cette extension d'être un film plutôt qu'un jeu, c'est qu'il s'employait à la totale intégration narrative du ludique, en une belle fusion du mécanique et du cinématique. D'aucuns tireraient de cette adéquation de l'épisode au

DLC (qui, il est vrai, se joue en autopilote) la preuve que la série ne fonctionne qu'à la condition de se concentrer sur tout ce qui, dans le jeu, échappe au ludique.

Mazin leur donnerait raison à force de répéter à longueur d'entretien que Druckmann et lui ont commencé par se détourner du *gameplay*, jugé non adaptable. Et certes, on voit mal en quoi de l'audiovisuel dépourvu d'interactivité pourrait traduire l'immersion ludique dans des boucles de rétroaction. Il reste que la conception du *gameplay* propre à Naughty Dog travaille le traitement que la série réserve aux espaces et aux corps, parce que son génie de la narration environnementale se convertit sans peine en son équivalent cinématographique. Pour le studio, cet art d'orienter les prises du regard en vue de la traversée ou de l'action prend deux formes qu'on retrouve pareillement sculptées dans la série : des paysages dont l'immensité compense la canalisation étroite de l'avatar, et des mondes souterrains qui, confinés, éclairés des seules lampes-torches, majorent une terreur qui élargit l'espace. De semblables vectorisations modèlent celui de la série, où les décors et l'œil qui s'y promène ne donnent jamais l'impression que la voie est ouverte : l'esthétique du couloir informe jusqu'aux panoramas. Quant aux corps des actrices et acteurs, particulièrement celui de Pedro Pascal, ils se plient aux postures des avatars qu'ils incarnent : souvent accroupis, comme dans les positions d'écoute ou de couvert ; toujours à ramasser et à crafter, à vider des tiroirs en quête de collectibles (avec quelques variations, comme les tampax récupérés par Ellie) ou à lire des témoignages traînant dans une école souterraine abandonnée ; souvent coincés, se heurtant régulièrement à des portes, constamment obligés de se faufiler dans des embrasures ; bref, pris dans des gestes à la fois machinaux et machiniques, dressés selon une logique corporelle distincte de celle mise à la mode par le septième art. C'est peut-être là qu'est la véritable adaptation, moins dans un lore mis en fable que dans ce destin des corps soumis à une discipline propre aux pantins vidéoludiques.



**The Last of Us**, une série de Neil Druckmann et Craig Mazin, avec Pedro Pascal (Joel), Bella Ramsey (Ellie), Anna Torv (Tess), Melanie Lynskey (Kathleen), Merle Dandridge (Marlene), Lamar Johnson (Henry). Durée : 9 épisodes d'environ 1h. Diffusion sur HBO à partir du 15 janvier 2023.

# LA ROMANCIÈRE, LE FILM ET LE HEUREUX HASARD, HONG SANGSOO

JUNHEE'S MOVIE



écrit par [Hugo Kramer](#)

*Juste sous vos yeux* se terminait sur une promesse non tenue. Au réveil, son héroïne recevait un message vocal du cinéaste rencontré la veille, dans lequel il revenait sur sa proposition de tourner avec elle un court-métrage. *La Romancière, le film et le heureux hasard* résout, par la complicité de ses protagonistes féminins, ce désir fictionnel resté lettre morte. Pour ce faire, Hong délègue *in fine* à Junhee, romancière en mal d'inspiration, une partie de la mise en scène. Il faut remonter aux *Amours d'Okī* (2011), et à son dernier segment *Okī's Movie*, pour retrouver trace d'une cinéaste dont le travail se mêlait à la matière même du film [1]. La figure d'Okī, première réalisatrice de sa filmographie, incarnait également un point de bascule fondamental dans son œuvre : enchaînement de tournages dépouillés, méthode mutant vers toujours plus d'épure et de

[1] C'était aussi le cas dans *In another country*, mais sous la forme de trois scénarios.

marginalité. Mais le point de vue a changé : il ne s'agit plus d'une étudiante en cinéma qui réinvente la fiction pour contrecarrer un balbutiement amoureux et y voir plus clair dans sa cartographie intime, mais d'une femme plus âgée qui recueille un amour au présent. Ce geste dérisoire de simplicité, quelques plans amateurs, c'est la coopération féminine qui le rend possible, dans un tressage patient au fil des imprévus.

Les nombreuses rencontres hasardeuses qui nourrissent *La Romancière*, dans un noir et blanc qui n'a jamais paru aussi saturé, pourraient presque le renommer *The Day She Arrives*, en référence à l'un des précédents opus hongiens. Cette fois-ci, ce n'est pas un cinéaste mais une écrivaine qui effectue un pèlerinage dans la capitale. Junhee (Lee Hyeyoung, qui avec ses cheveux courts a des faux airs de Jeanne Balibar) rend donc visite à une amie libraire (Seo Youngghwa), plus vue depuis des années. Flânant par la suite dans la tour de Séoul, elle est dérangée par M. Park (Kwon Haehyo), réalisateur ayant travaillé avec elle par le passé, et son épouse (Cho Yunhee). Puis, une fois descendus dans le parc, ils abordent Kilsoo (Kim Minhee), comédienne qui par la suite convie Junhee dans la librairie d'une amie, la même que celle visitée précédemment. Ces rencontres en chaîne entre des artistes en proie au coup d'arrêt dépeignent, entre évidence et gêne, respect et compromissions, le parcours escarpé vers la création.

Cette crise artistique est sensible dès les premiers plans. Lorsque Junhee entre dans la boutique et touche un ouvrage (le sien ?), résonne en voix-off une dispute (une ligne de son roman ? un souvenir ? une crainte ?) qui la fait aussitôt sortir. La force du personnage, et par ricochet de la relation professionnelle qui se construit entre Hyeyoung et Hong, tient à sa complexité. Junhee est à la fois intraitable vis-à-vis de ceux qui ne sont pas à la hauteur de leur engagement, comme lorsqu'elle rappelle à M. Park qu'il ne s'est pas suffisamment battu contre les financiers pour leur projet, tout en étant d'une extrême lucidité sur l'inertie qui la touche, sa crainte d'être finie. Kilsoo s'inscrit également dans cette logique mais en contre-point, la mise entre parenthèses de sa carrière apparaissant plus décontractée et souveraine. Si M. Park voit dans ce choix un « gâchis », paroles d'un admirateur déçu de ne plus la voir à l'écran, ce mot provoque chez Junhee une colère qui devient, par son étirement et sa véhémence, et le recroquevillement de Park dans son manque de répartie, désopilante. Cette réaction permet de mesurer la différence que fait Junhee entre retrait et lâcheté, décision consentie et manque d'implication.

Retrouver le fil de son geste ne se fait pas sans peine, car les rancœurs guettent au coin de la mémoire, menacent de faire basculer l'existence vers un drame qui aurait trop macéré. Mais comme souvent dans ses dernières œuvres, ***La Femme qui s'est enfuie*** en était la plus belle preuve, elles sont évacuées en un mouvement de main. La relation entre Junhee et Sewon, la libraire, en est l'exemple. Le retour de la première s'accompagne de reproches (pourquoi ne lui a-t-elle pas donné de nouvelles ?), sur un ton presque tyrannique. Mais le long-métrage préfère prendre la tangente, et les discussions plus ou moins arrosées ne s'engouffrent pas dans la brèche ouverte par la dispute entendue en off. De la même façon, Sewon pourrait faire un esclandre à Junhee quand elle apprend que celle-ci a eu une aventure, il y a des années, avec le poète (Ki Joobong) qui les rejoint plus tard. Dignité, toujours, face au temps qui a passé et aux secrets qu'il renferme, pour se concentrer uniquement sur le présent. La grandeur du film, qui pourtant ne fait que réactiver le juste sous vos yeux précédent, tient à sa manière de se river à un nouvel horizon.

Tandis qu'elle contemple Séoul du haut de la tour, Junhee est interrompue par M. Park qui l'arrache aux jumelles lui permettant d'avoir une vue d'ensemble. Cette impasse du regard est à déjouer, car c'est à partir de son œil, aussi hasardeux soit l'endroit sur lequel il se pose, qu'un embryon de récit naît : si c'est le réalisateur qui reconnaît par la suite Kilsoo, c'est bien Junhee qui en amont, à travers une longue vue portative prêtée par Park, repérait inconsciemment ce corps fougueux, courant aux quatre vents. Quelque chose de bien supérieur à une simple découverte se joue dès cette première vision, impression qu'un zoom avant, effet qui se raréfie chez Hong, ne fait que redoubler. Une fois que Junhee a repris ses aises, possède un point d'appui en la personne de Kilsoo pour libérer son imagination, il ne lui reste qu'à lui proposer un tournage. Tout ce qui suit cette rencontre est tendu vers cette promesse à l'unisson, à l'image de cette petite fille qui les observe, figée derrière la vitre d'un restaurant, et plante longuement son regard vers l'actrice. Mais la promesse de cinéma incarnée par cette dernière doit faire face aux parasitages, aux interférences de ceux qui s'imaginent trouver leur place dans ce projet spontané.



L'évidence qui connecte les deux femmes, et qui vient peut-être de leurs doutes artistiques partagés, est sans cesse problématisée par la mise en scène. Au pied de la tour, chacune se situe à l'opposé du cadre, séparées par M. Park et son épouse. Et c'est Junhee, en se déchaînant sur le premier, qui congédie le binôme ; l'épouse, dans une gêne devenue hilarante par son étirement, tirant son mari hors du champ après la soufflante. Une fois réunies, Hong n'a plus qu'à accompagner leur cheminement au milieu des arbres, bien que rejointes par le neveu par alliance de Kilsoo, étudiant en cinéma, élément plus bienveillant que perturbateur. Leur connexion secrète ne cesse d'aller au-devant de leur séparation dans l'espace. Lors du pot organisé dans la librairie, alors que la table et les convives emplissent le centre du cadre, elles tendent la main l'une vers l'autre pour donner corps à leur projet abstrait. Et lorsque son ami poète se risque à leur proposer une possible trame, il est aussitôt renvoyé au silence. Ce qui se joue entre elles, au cœur du plan, permet à Junhee de se redécouvrir. En témoigne l'emploi à son égard du mot « charisme », déplacé, selon elle, lorsqu'il sort de la bouche de Park, mais plus à propos quand Kilsoo le prononce après son coup de sang. C'est parce que cette pensée s'appuie sur un événement concret qu'il paraît dès lors plus entendable.

Le titre original de cet opus, *Le film de la romancière*, retranscrit mieux sa visée. C'est l'objet final qui semble le plus intéresser Hong, à savoir le film de Junhee, le moment où aboutit la mise en valeur de son regard. Mais on l'a dit, il ne s'agit pas tant de rejouer les péripéties amoureuses que de capter un pur présent. Toute la beauté et la surprise, assez sidérantes, de celui-ci, c'est qu'il permet à Hong de partager avec le spectateur des images de son intimité, poussant un cran plus loin cette idée de création collective. De ce moyen-métrage nous ne verrons que quelques minutes, par l'intermédiaire de Kilsoo : un film intimiste tourné à l'épaule (un événement après les plans tremblants de *Hotel by the River*) où Kilsoo cueille des fleurs dans le parc arpenté précédemment, puis façonne un bouquet qu'elle porte fièrement aux yeux de son mari, derrière la caméra. Le film de Junhee devient alors celui de Hong, dont on reconnaît la voix, et qui se livre à un dévoilement intime assez inédit, tout en dérobage. Alors qu'ils luttent contre le vent assourdissant, ils s'échangent chacun un « Je t'aime ». Mais c'est aussi le film de Kilsoo/Kim Minhee, puisque cette dernière conseille à son conjoint d'utiliser la couleur pour rendre compte des teintes de son assemblage. Et le montage l'écoute, métamorphose le noir et blanc pour rendre grâce à son visage et aux fleurs. Face aux bourrasques et aux nappes de synthétiseur (encore une fois signées par Hong), le bouquet et le corps de Kilsoo tiennent droit.

Il y a quelque chose de bouleversant dans ce nouvel art poétique, où se conjuguent pauvreté de l'image et grandeur des sentiments. Il fallait donc la

réalisation d'une autre pour saisir, de nouveau, l'essence de ce qui nous fait face. Mais la naïveté qui pourrait s'en dégager ne voile jamais son envers solitaire : Kilsoo est seule dans la salle de cinéma et personne ne vient la chercher à la sortie. Serait-ce parce que Junhee et son assistant, qui avaient pourtant programmé une sonnerie, ont été absorbés par le panorama du toit ? Nouvelle promesse de travail ? Cette possible austérité du processus créatif, tant par la forme que par son mode de production, ne paraît pas être un frein à cette imagination retrouvée, le rythme de travail toujours aussi soutenu de Hong en étant la preuve parfaite.

Au début de *La Romancière*, la jeune employée de la librairie confie à Junhee et Sewon qu'elle apprend la langue des signes. La romancière lui demande alors de traduire ce poème : Le jour est encore clair/Mais il fera sombre bientôt/Tandis que le jour s'attarde/Sortons faire une belle promenade. Aussitôt une chorégraphie se forme, que Junhee répète avec sérieux et application. Il n'est désormais plus question de parler, celle-ci mettant son doigt sur sa bouche dès que l'employée se risque à la féliciter. Cette pureté du geste, déchargée de toute parole trop signifiante, rejoint celle du visage de Kilsoo, devenue moteur créatif de Junhee, de son moyen-métrage spécial mais qui vaut le coup d'œil, comme le dit l'assistant. Cet art poétique, sensible tout du long, éclate in fine dans le bouquet et le sourire que nous adresse Kilsoo, et par ricochet Kim Minhee.



***La Romancière, le film et le heureux hasard, un film de Hong Sangsoo***, avec Lee Hyeyoung, Kim Minhee, Seo Younghwa, Park Miso...Scénario, Image, Montage, Musique : Hong Sangsoo. Durée : 1h32. Sortie française le 15 février 2023.  
Pour l'orthographe des noms coréens, l'auteur a suivi le choix du distributeur.

# SUPERPOWER, SEAN PENN

## RED FLAG DAY

La Berlinale a programmé le nouveau film de Sean Penn et Aaron Kaufman le 20 février 2023 en avant-première internationale, à quelques jours du premier anniversaire du déclenchement de la guerre en Ukraine. À cette occasion, carte blanche a été donnée à Sean Penn. *Superpower*, présenté comme un film politique engagé et critique, vise à convaincre l'opinion publique internationale de la nécessité absolue d'une montée en puissance de la militarisation de l'Ukraine, en défendant notamment la nécessité de l'intervention des États-Unis. Tapis rouge, paillettes et drapeaux ukrainiens étaient réunis, et les réalisateurs ont reçu une ovation quasi unanime du public. Le festival, qui souhaitait dans cette édition faire la part belle à la célébration de la résistance ukrainienne, a plébiscité un film dogmatiquement belliciste, en renouvelant les codes audiovisuels de la propagande militariste. « *What the fuck is going on ?* » [Qu'est-ce que c'est que ce bordel ?] se demandait déjà Sean Penn dans son propre film, pendant la nuit de l'invasion russe à Kiev.

écrit par [Coline Rousteau](#) et  
[Zoé Fouquière](#)



« *We are at the center of the world* » [*Nous sommes au centre du monde*] est la phrase prononcée par Sean Penn, pour décrire sa présence à Kiev, au moment où l'invasion russe a lieu. « *As explosions rocked the city, the filmmakers became inadvertent front-row witnesses to this historic "David and Goliath" struggle* » [Alors que des explosions ébranlaient la ville, les cinéastes se sont trouvés être par inadvertance les témoins privilégiés de cette lutte historique entre David et Goliath] – affirme le résumé du film, sur le site officiel de la Berlinale 2023. *Superpower*, co-réalisé par Sean Penn et Aaron Kaufman, diffusé dans le cadre de la section « *Berlinale Special* », se présente comme un film ayant réussi la prouesse de saisir, sur le vif, l'invasion de l'Ukraine par la Russie, le 24 février 2022. L'ambition affichée est de couvrir l'actualité géopolitique en Ukraine en interviewant militaires, spécialistes supposé-es, avocat-es, membres des équipes de tournage et de production. Bien que présenté-es comme spécialistes, le montage du film ne donne à entendre aucune analyse approfondie de la situation géopolitique de leur part, nous laissant assez sceptiques quant à la scientificité des propos délivrés. Ce (pseudo) dispositif choral a néanmoins pour caractéristique principale de réunir plusieurs itérations d'un point de vue unique, qui se trouve être le même que celui de Sean Penn : il s'agit de promouvoir la militarisation de l'Ukraine, et l'engagement des États-Unis dans la guerre. Si une position de solidarité vis-à-vis de l'Ukraine est évidemment légitime, si ce n'est nécessaire, le bellicisme appuyé de ce film interroge jusque dans les ovations des salles combles de la Berlinale, puisqu'il semble présupposer qu'il ne peut être de guerre juste sans intervention armée étatsunienne. Feignant la mise en scène d'une pluralité de points de vue, Sean Penn n'a de cesse de se faire, à ses dépens, le reflet d'un américano-centrisme éculé, mais visiblement encore idéologiquement légitimé. De telle manière qu'insensiblement et pour ainsi dire, innocemment, le film déploie une rhétorique audiovisuelle qui le place de plus en plus sûrement dans l'héritage de la « belle et grande » histoire des films de propagande.

À l'origine, les cinéastes souhaitaient réaliser un film sur cette figure excentrique d'acteur-président : Zelensky, présenté comme un personnage alliant à la perfection des qualités humaines et guerrières, morales et politiques – ou politiciennes. Sans doute intrigués par les échos troublants avec les récents tumultes de la politique américaine et son *showman*-président d'un tout autre acabit, probablement mus par une identification naturelle à l'égard d'un politicien ayant fait ses premières armes au sein de la *dream factory*, Sean Penn, Aaron Kaufman et leur équipe entreprennent un voyage hasardeux dans l'angle mort de l'Otan. Bien sûr, le suspense est à la fois inutile et indécent : les pressions du Kremlin, de plus en plus impérieuses, puis la déclaration de guerre de Poutine, le 24 février 2022, précipiteront l'histoire. L'équipe était aux premières loges, et raconte avec commisération la stupéfaction, l'effroi, le tragique, l'admiration surtout pour le courage d'un peuple et de ce personnage si cinégénique : Volodymyr Zelensky pour lequel sont réunies toutes les conditions d'un *coming-of-age movie* inédit.

Vidéos de ses performances scéniques, de ses petits pas de danse, le Zelensky que l'on a d'abord découvert dans la série *Serviteur du peuple* diffusée de 2015 à 2019 occupe la première partie du film. Il est drôle, séduisant, charismatique, au point que sa popularité excède les frontières ukrainiennes pour en faire une vraie vedette dans les pays d'Europe de l'Est et en Russie. « *Zelensky is one of the deepest beauties in the world (...) it is so moving to meet him* » [*Zelensky est l'une des plus profondes beautés de ce monde (...) c'est si émouvant de le rencontrer*]. « *There is a terrible sense of the human need for freedom* ». [*Il y a en lui un sens aigu du besoin humain de liberté*]. Volodymyr Zelensky serait « *all the faces (at once)* ». [*tous les visages réunis*]. Les descriptions élogieuses font légion – c'est une « star » post-soviétique – et la multiplication des images de sa personne frise le culte de la personnalité. La suite du film explore l'autre face héroïque de ce portrait d'un président en star de cinéma, et héros des temps modernes : la figure d'ennemi numéro un du Kremlin, décrit comme un « juif nazi » par Poutine. S'il est indéniable que le président ukrainien détonne sur la scène politique internationale, la manière dont Zelensky se voit pris, au fil du film, dans la sisyphéenne tâche de sauver l'humanité tout entière nous laisse peu à peu choir dans l'incrédulité. À l'image du « miracle-Sean Penn », présent au moment de l'invasion de l'Ukraine par la Russie, Volodymyr Zelensky est porté aux nues pour avoir su tirer profit de sa popularité et devenir, comme par miracle, président de l'Ukraine après avoir, sur les écrans,

incarné un enseignant d'histoire propulsé à la fonction suprême de son pays. Mais la consécration intervient véritablement lorsque, s'adressant au président, Sean Penn déclare : « *When the war started (...), it felt like you were born for this moment* » [*Quand la guerre a commencé (...) tu donnais l'impression d'être né pour ce moment*]. C'est à ce *moment* précis que la portée critique du film achève de s'évanouir.



Pour défricher les limbes de l'histoire en train de se faire, Sean Penn manque de repères, et en appelle tout naturellement à son expérience dans le cinéma de genre comme à une pierre de rosette pour interpréter le conflit. S'il n'est pas du ressort des critiques de prendre parti pour ou contre l'aide militaire occidentale apportée à l'Ukraine, il apparaît en revanche nécessaire de s'interroger sur l'économie narrative d'un film prônant sans réserve l'armement d'un pays. Témoin, voire acteur privilégié d'un événement historique sans précédent, Sean Penn s'autoproclame ambassadeur de l'Ukraine, auprès des États-Unis, et met en scène sa relation avec Volodymyr Zelensky, laissant Aaron Kaufman dans l'ombre du projet. À l'exception des images d'archives, Sean Penn est présent sur la quasi-totalité des plans du film. Nous assistons à son périple sur le terrain, à Kiev, au moment de l'invasion. Nous le suivons dans les briefings de sécurité, aux conférences de presse, en visite d'un immeuble en ruines. Nous partageons sa désorientation, les questions à bâtons rompus qu'il pose à chaque personne qu'il croise, qu'il s'agisse de victimes anonymes des bombardements, du boxeur et ancien maire de Kiev Vitali Klitschko ou du premier ministre polonais, avant de partager son point de vue informé sur les plateaux télé du monde entier. Nous observons quelques-uns de ses moments de répit, dans le train, sur la banquette arrière de divers véhicules avec chauffeur parcourant l'Ukraine au cours de trois visites successives – « c'était impensable, pour Sean Penn, de ne pas y retourner » dit Aaron Kaufman en voix off – poussant son engagement jusqu'à parcourir les tranchées dans le Donbass et traverser à pied la frontière polonaise en arborant son gilet pare-balles, affrontant la mort avec flegme, impassibilité, sourire. Sean Penn, qui s'institue partie prenante de la lutte, pousse l'indécence dans ses retranchements lorsqu'il met en équivalence ses muscles et tatouages avec les bras armés des Ukrainiens, par un subtil effet de montage. Outre un casting, on se le figure aisément, essentiellement masculin, les cinéastes portent ainsi une attention émue aux poignées de mains viriles, abusent de gros plans sur les blasons et décorations militaires, mettent en scène le réconfort apporté par la vodka qui permet aux langues de se délier et de s'allier sous la gouverne des « couilles » réputées démesurées du président. Récit arrosé de la conversion d'un peuple d'abord sceptique (« *We thought at first Zelensky doesn't have the balls* » [*On pensait au départ que Zelensky n'avait*

pas les couilles]) mais finalement convaincu (« *The man has big balls* » [*l'homme a de grosses couilles*]) : premier pas assuré vers la victoire.

Dans ce bain exhausteur de masculinité, Sean Penn est comme un poisson dans l'eau. Il s'attribue tous les rôles. Journaliste, coach militaire, confident, il « joue » aussi au soldat et souhaite à tout prix être au plus près du feu brûlant de l'action, sur la ligne de front : « *The front line is where we wanna get to* » [*La ligne de front, c'est là que nous voulons aller*]. Ce désir d'action et d'adrénaline interroge, comme s'il s'agissait avant tout de provoquer l'admiration des spectateur.ices à son égard, de souligner les risques immenses qu'il prend en réalisant ce film. L'hyper-visibilisation de Sean Penn, de ses pseudo prises de risques, introduit ainsi une confusion entre son aisance à dépasser tous les obstacles et le sort plus complexe de millions d'ukrainien-nes, qui ne méritent pas les atermoiements du réalisateur. Sean Penn ne se défait néanmoins jamais du complexe de supériorité que lui confère son passeport hollywoodo-étatsunien, sanctionnant une domination de principe en matière tant de *hard* que de *soft power*. S'il s'intéresse à l'Ukraine, c'est indissociablement par compassion et par condescendance, en observant un pays se battre pour préserver les valeurs – liberté et démocratie – dont il est entendu que les États-Unis restent le modèle original et l'incarnation absolue.

Le film fera feu de toute situation pour marteler que le réel est aussi simple – et aussi désirable – qu'un film d'action : les bons sont les bons et les méchants sont les méchants, le scénario est rigoureusement écrit d'avance, l'Ukraine vaincra en vertu du précepte hollywoodien : le Bien triomphe du Mal. Du constat des mensonges russes – des inserts de la propagande télévisuelle poutinienne sont d'emblée estampillés « *Bullshit !* » – on ne peut qu'inférer la vérité des paroles alliées. Puisque Zelensky livre combat aux mille visages du Mal, son visage est donc l'icône du Bien. Pour dissiper toute équivoque qui pourrait subsister, Sean Penn, face caméra, délivre de petites leçons de géopolitiques qui ne souffrent pas la contradiction, qu'elle soit visuelle ou discursive. Cette grille de lecture fait bien sûr écho au manichéisme de l'imaginaire collectif étatsunien : de Reagan et sa lutte contre « l'Empire du Mal » jusqu'à Bush et sa « *War on Terror* » (guerre contre le terrorisme), et dont le *western* constitue l'insurpassable exemple cinématographique. Le manichéisme infuse chaque plan, chaque raccord, et circule progressivement à travers un imaginaire visuel de plus en plus balisé. Des images de graffitis illustrent Zelensky et Poutine grimés en Harry Potter et Voldemort. La guerre se prêterait même à un *remake* improvisé de *Top Gun* : « *The next Top Gun movie must be made in Ukraine* » [*Le prochain Top Gun doit être tourné en Ukraine*] déclare Miles Teller, l'une des stars du *blockbuster*, plein d'admiration devant un groupe de militaires ukrainiens, comme pour les adouber. Musique de film d'action, rythme de montage frénétique, images sensationnelles de corps meurtris, champs de bataille, contre-plongées sur des militaires, sur leurs armes, et sur des avions de guerre. Toutes les images sacrificielles pour la défense de l'intérêt national, du drapeau et des libertés, sont élevées à un égal niveau panégyrique, glorifiant sans distinction la résistance et les archaïsmes travaillant les genres, les corps et les psychés. Hardiesse et virilité sont les deux faces d'une même médaille, scintillant sur la poitrine des militaires ukrainiens.

Dans leur film, les cinéastes cherchent à réitérer le tour de passe-passe qui avait transformé la fiction en réalité lors de l'élection du 20 février 2019. Les *dream factories* américaines et ukrainiennes et la fabrique d'images sensationnalistes et guerrières convergent vers un même but – prôner la surenchère guerrière. Le télescopage de la réalité et de la fiction s'est intensifié durant la Berlinale, puisque le festival a simultanément acclamé le supposé engagement du film, et son registre hyperbolique et mystificateur. Première internationale dans l'une des plus grandes salles du festival (le Verti Music Hall), appel Zoom cinégénique avec Volodymyr Zelensky en ouverture, et conférence de presse hypermédiatisée. La séance « *The 'Jin, Jiyan, Azadi' Effect – The Role of Cinema and the Arts in the Iranian Revolution* » et *Superpower* constituaient les deux faces politiques de la médaille berlinoise. Alors que Wolfgang Streeck analyse le tournant belliciste de la politique allemande depuis le début de la guerre en Ukraine [1] – et observe notamment que tout discours qui ne préconiserait pas l'armement est désormais considéré comme pro-poutinien, on peut supposer que la Berlinale a marché dans les pas de cette tendance, en offrant une plateforme de diffusion extraordinaire à ce film, au détriment d'une réflexion nécessaire sur la complexité de la conjoncture géopolitique.

[1] Wolfgang Streeck, « Getting Closer », *New Left Review*, 7 novembre 2022.

Le comble de l'ironie du film se lit déjà dans son titre. Dans un contexte où Vladimir Poutine menace d'avoir recours à l'arme nucléaire, laquelle fait partie des composantes essentielles des superpuissances, appeler son film *Superpower* apparaît pour le moins inopportun. Les États-Unis ayant été considérés comme la superpuissance par excellence, il semblerait que Sean Penn et Aaron Kaufman souhaitent à nouveau consacrer cette position, en mobilisant le lexique d'un film de propagande et en déployant cette rhétorique visuelle sensationnelle, comme pour faire renaître les États-Unis de leurs cendres fort clairsemées et redonner souffle à une guerre froide redevenue chaude que Sean Penn semble appeler de ses vœux. En 2003, en pleine guerre d'Irak, Robert Jay Lifton écrivait *Superpower Syndrome : America's Apocalyptic Confrontation with the World*, en faisant se rencontrer une approche psychanalytique et une approche géopolitique, or ce livre trouve dans le film *Superpower* une actualité renouvelée. Zelensky et Sean Penn sont ici devenus des super-héros, et les cinéastes ont souhaité réaliser un super film qui se veut être le récit d'anticipation d'un super-avenir dont les États-Unis et l'Ukraine seraient les superpuissances. On serait en effet assez peu surpris-es de voir Sean Penn endosser une cape de super-héros, à condition que celle-ci laisse apparaître ses bras musclés sous la *star spangled banner*. Si « le marxisme de la dénonciation des mythologies de la marchandise, des illusions de la société de consommation et de l'emprise du spectacle » est devenu un poncif de la gauche à l'époque des situationnistes [2], il reste que Sean Penn et Aaron Kaufman déploient le genre du spectacle de la guerre et de sa consommation à un degré rarement égalé au point, non seulement d'annuler radicalement toute portée critique, mais aussi de verser dans le film de propagande masculiniste, émaillé de bouteilles de vodka et de discussions vaseuses. Les questions posées par Dork Zabunyan sur les images de la guerre en Ukraine n'en deviennent alors que plus pressantes : « C'est peut-être la pierre de touche de la circulation des images de guerre : participent-elles à son 'incroyable inventivité' en favorisant, même sans le vouloir, sa 'perpétuation' ? Ou esquissent-elles, sans en être forcément la cause effective, la possibilité, même en imagination, d'une mise en échec de la poursuite des hostilités [3] ? » Dans la continuité du précédent film de Sean Penn (*Flag Day*, 2021), la diffusion de ce morceau d'anthologie en première mondiale à la Berlinale pourrait être qualifié de *red flag day*.

[2] Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 38

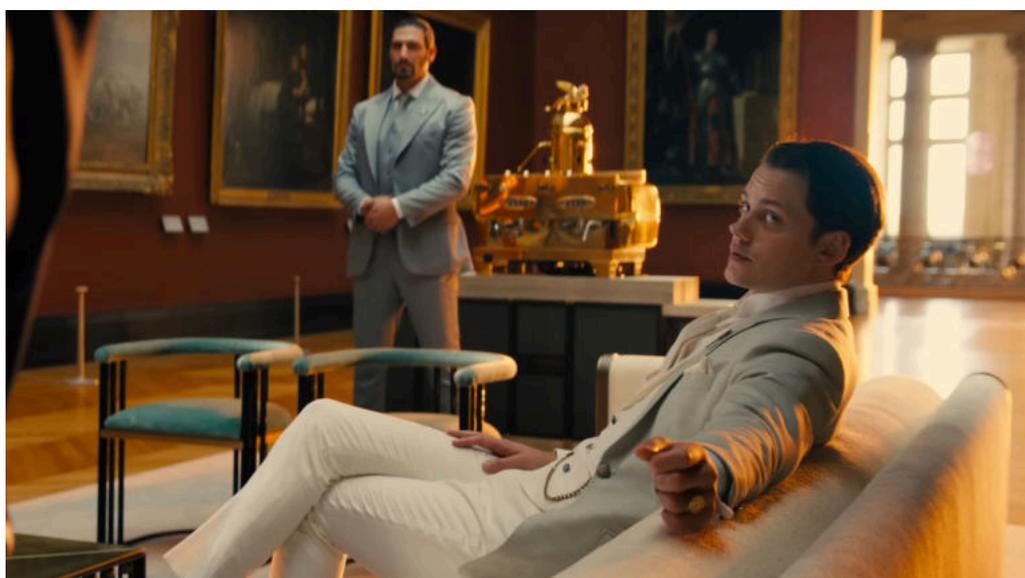
[3] Dork Zabunyan, « **Images d'Ukraine : qui veut vraiment la fin de la guerre ?** », *AOC*, 18 janvier 2023.



***Superpower*, un film de Sean Penn et Aaron Kaufman.** Scénario : Volodymyr Zelensky. Image : Aaron Kaufman. Montage : Sarlos Haynes. Musique : Justin Melland. Durée : 115 minutes. Sortie initiale : 17 février 2023.

# JOHN WICK : CHAPITRE 4, CHAD STAHELSKI

LE LION EST MORT À L'AUBE



écrit par Florent Le Demazel

« L'exemple d'un tel homme doit apprendre à tous ceux qui sont mécontents d'un prince qu'ils doivent longtemps mesurer et peser leurs forces. S'ils sont assez puissants pour se montrer hautement ses ennemis et lui déclarer une guerre ouverte, qu'ils se précipitent sans hésiter dans cette route : c'est la moins périlleuse et la plus honorable. »

Nicholas Machiavel, **Discours sur la première décade de Tite-Live**, 1531

On a souvent raillé le pitch minimal de la saga d'action – un aspirant mafieux russe tue le chien du mauvais quidam, qui décimera en représailles tout son clan –, pour louer ses scènes d'action au cordeau et leur volonté de réalisme. Et en effet, la mise en scène de ces dernières aura réussi à ériger l'efficacité en virtuosité : l'action vient moins du découpage que des mouvements des corps, la caméra épousant la portée et la puissance des coups, régulièrement alliés à des prises mettant les ennemis au sol, et les rendant vulnérables à une mise à mort, à l'arme à feu ou à l'arme blanche. Exemplairement ici, dans l'une des premières séquences, l'usage de nunchakus relève moins d'une maîtrise esthétisante de l'arme, comme celle déployée par Bruce Lee, que de l'utilisation ponctuelle d'un objet dont l'impact du manche de bois suffit en quelques coups à neutraliser des adversaires particulièrement coriaces. La chorégraphie des combats – métier initial du réalisateur, Chad Stahelski –, utilise à bon escient les aléas de l'environnement, comme le ballet des voitures qui interrompt temporairement les corps à corps sur le rond-point de l'Arc de Triomphe ; ou, dans un plan-séquence aérien rappelant *Hotline Miami*, l'anticipation des trajectoires des ennemis, accessibles aux balles au travers des interstices entre les murs et les planchers.

Mais au-delà de cet aspect esthétique, en s'épaississant au fur et à mesure des opus, l'univers de la série a révélé une profondeur insoupçonnée, à laquelle Benjamin Patinaud a consacré une **analyse exhaustive**, dans laquelle il soulignait que les protagonistes sont liés par un contrat social, régi par des lois que l'on n'enfreint pas impunément. Dès lors, ce qui sépare *John Wick* des autres *actioners* de sa trempe, c'est peut-être la place primordiale accordée aux conséquences de chaque acte comme moteur même de l'intrigue : amis et ennemis réunis autour d'un verre portent d'ailleurs un toast « aux conséquences ». Chaque meurtre entraîne mécaniquement un suivant, comme chaque nouvel épisode commence à la minute où s'arrête le précédent : le chien de John n'était ainsi que le premier d'une longue suite de dominos qui n'en finit pas de s'écrouler, et dont les secousses sismiques sont à chaque fois plus déstabilisantes pour l'organisation mafieuse à laquelle Wick a appartenu, La Table.

La question que pose ce chapitre final est donc logiquement : comment mettre fin au cycle infini de la vengeance ? Question d'autant plus cruciale que partout où il passe, John attire les foudres de La Table sur ses amis, déjà peu nombreux. « Ton insoumission causera notre perte », lui reproche ainsi Akira, avant que l'Hôtel Continental d'Osaka soit pris d'assaut par la garde du Marquis Vincent Bisset de Gramont. Ce dernier s'est juré d'avoir la tête de Wick pour asseoir son autorité sur La Table, et ne lésine pas sur les bains de sang et les excommunications pour arriver à ses fins.

Que faire, donc ? Pour le « Croquemitaine » fatigué – rarement Keanu Reeves aura semblé si abattu –, l'enchaînement des meurtres s'apparente à un mouvement aussi perpétuel que vain. « Tue Gramont, et un autre prendra aussitôt sa place », prophétise Winston, comparant Wick à un Hercule devant une hydre dont chaque tête n'en finit pas de repousser. En toute cohérence avec les volets précédents, il ne suffira pas de tuer, il faudra cette fois tuer selon les règles : vaincre Gramont dans un duel *légitime* aux yeux de l'organisation, c'est-à-dire respectueux de la tradition et de son protocole. À savoir, une opposition entre deux familles qui siègent à la Table, la famille Gramont donc, et la mafia slave de laquelle Wick est lointainement issu.



C'est au Louvre que le défi est lancé, par l'intermédiaire de Winston. Dans un premier temps, Gramont se dispenserait bien de l'accepter : « Les temps changent. Une nouvelle ère arrive. Nouvelles idées, nouvelles règles, nouveau *management* », réplique-t-il. Suite à quoi Winston le renvoie immédiatement au tableau qui lui fait face : *La Liberté guidant le peuple*. Le renversement des Bourbons dépeint par Delacroix, consécutif à la violation de la Constitution par Charles X, pourrait préfigurer le sort du Marquis s'il ne se plie pas à la tradition. Les règles ont beau être écrites à leur profit, les puissants eux-mêmes doivent faire au moins semblant de s'y conformer. Evidemment, on ne saurait réduire la liberté pour laquelle se soulève le peuple de Paris à celle qui fait courir (ou boiter) John Wick. Notons toutefois que l'union des archétypes populaires dans le tableau (le paysan, l'artisan, l'ouvrier, le gamin des rues) trouve un écho dans le pacte tacite passé entre les

rivaux, John, Caine et Nobody, autour d'une haine commune envers l'aristocrate qui outrepassa ses prérogatives. En contrechamp, dans le dos de Gramont, c'est Sardanapale qui le regarde s'enfoncer dans une bataille bientôt perdue. La séquence au musée se clôt sur un dernier avertissement pictural : *Le radeau de la Méduse*, de Géricault. Là encore, il est tentant de dresser un parallèle entre Gramont et le Vicomte Hugues Duroy de Chaumareys, autre manager qui ne doit sa nomination à la barre de la Méduse que par sa lignée, et dont l'arrogance, l'incompétence crasse et les décisions arbitraires mèneront le vaisseau et sa mission colonisatrice par le fond.

*La Liberté*, *La Méduse*, deux toiles à la composition en pyramide, et qui semblent nous dire qu'il suffit d'un pêché d'orgueil pour que le sens de la pyramide sociale se retrouve cul-par-dessus-tête : un esclave agitant sa chemise en guise d'espoir sur le radeau de Géricault ; la Marianne avec l'étendard tricolore chez Delacroix. Deux allégories pour une alternative à la tyrannie. Et de fait, ce Marquis qui entend se démarquer de la tradition tout en recevant ses vassaux à Versailles, qui attend « qu'on vienne le chercher » tout en se retranchant derrière une armée de nervis achetés à prix d'or, dont la nouvelle ère managériale qu'il prétendait incarner a mis la Place de l'Étoile à feu et à sang, n'est pas sans rappeler un autre triste sire dont l'hybris n'est pas le moindre des caractères.

Tout au long des quatre films, les membres grands ou petits de La Table accueillent généralement sans sourciller les jugements de leurs pairs, qu'il s'agisse de souffrir, de tout perdre ou de mourir. À l'inverse, sous leurs dehors respectables, les puissants trichent en permanence pour s'y soustraire : les cartes distribuées par Killa Harkan sont truquées ; tout est mis en place par le Marquis pour que John Wick n'arrive jamais au duel. Ne reste à ce dernier qu'une seule ressource : non plus la force, mais la ruse. Revient alors cette sentence que Winston rappelait au Marquis : « Les règles, c'est ce qui nous différencie des animaux. » On en trouve un écho direct au chapitre XVIII du *Prince* : « On peut combattre de deux manières ou avec les lois, ou avec la force. La première est propre à l'homme, la seconde est celle des bêtes. » Toutefois, poursuit immédiatement Machiavel, le prince désireux de se maintenir en place doit savoir tout aussi bien se faire bête quand la nécessité l'exige : tantôt lion pour « épouvanter les loups », tantôt renard pour « connaître les pièges » de ses adversaires. Tout à son devenir-lion, le Marquis n'imagine pas que le renard-



Wick puisse mieux maîtriser les règles que lui, et y trouver la faille. Et encore moins qu'il puisse faire de son frère ennemi, le bien nommé Cain(e), un allié, afin de détourner les principes du duel pour pousser Gramont à s'exposer, et enfin l'affronter à armes égales. C'est là encore un avertissement que le Florentin lance au gouvernant : que les gouvernés le devancent bien souvent dans la compréhension de

son pouvoir et de ses iniquités, et qu'il ne leur faut pas longtemps pour en tirer les conclusions qui s'imposent.

C'est peut-être ainsi qu'il faut comprendre la présence d'un dernier tableau, au côté du héros cette fois, sur le quai du métro : *L'incrédulité de saint Thomas* du Caravage. En effet, c'est en simulant sa mort avant de ressusciter, sous le triple regard de Caine, de Winston et de Nobody, que John parvient à loger sa dernière balle dans la tête de Gramont. À moins qu'il ne faille voir en Saint John celui qui touche (en plein front) le Prince, le ramenant ainsi violemment à sa condition d'être mortel. Que l'exécution du « Versaillais » ait lieu sur le seuil du Sacré Cœur, dont la construction fut décidée en 1873 pour éponger le sang de la Commune, sur la Butte qui avait vu le début de l'Insurrection, ne manque pas de piquant. Certes, le *statu quo* final ne renverse pas La Table ; certes encore, on parle d'une grosse production qui capitalise (entre autres) sur la privatisation de l'espace public et du patrimoine national. Mais il n'en reste pas moins jubilatoire de voir ce grand spectacle enfonce timidement ses doigts dans la plaie. D'autant que contrairement à la blessure mystique caravagesque, ici, ça saigne.

**John Wick : Chapitre 4, un film de Chad Stahelski**, avec Keanu Reeves, Donnie Yen, Bill Skarsgard, Shamier Anderson... Scénario : Michael Finch, Shay Hatten / Image : Dan Laustsen / Musique : Tyler Bates, Joel J. Richard / Montage : Nathan Orloff. Durée : 2h50. Sortie française le 22 mars 2023.

# ESTERNO NOTTE, MARCO BELLOCCHIO

## LE BEL ENDORMI

*Esterno Notte* s'ouvre comme *Buongiorno, notte* (2003) se concluait, sur la survivance d'Aldo Moro. Ce fantasme dédoublé souligne bien la fascination que porte Bellocchio sur l'enlèvement, en mars 1978, du chef de la Démocratie Chrétienne par les Brigades rouges, et à la possibilité de déjouer son assassinat. Dans le long-métrage, la brigadiste interprétée par Maya Sansa laissait la porte de sa geôle ouverte, et Aldo Moro quittait les lieux sans un bruit, comme dans un rêve, déambulant à l'aube dans les rues désertes. Si l'utopie est la même dans *Esterno notte*, il ne réchappe cette fois-ci pas indemne de sa séquestration. Sur son lit d'hôpital, le visage marqué et hagard, il reçoit la visite des ténors du parti : Giulio Andreotti (président du Conseil), Francesco Cossiga (ministre de l'Intérieur) et Benigno Zaccagnini (secrétaire de la DC). Tandis qu'il les fixe du regard, on l'entend, en voix-off, remercier les brigadistes de l'avoir libéré, des mots véritablement écrits pendant sa captivité. Là se situe toute l'ambition et la finesse d'écriture du projet : regarder à nouveau, droit dans les yeux, les ambiguïtés de ce tournant fondamental dans l'histoire contemporaine italienne. La forme télévisuelle permet d'explorer, sans manichéisme, chaque recoin de cette tragédie opératique. Plus question d'observer seulement par le trou de la lorgnette, celle de sa cellule, pivot de la mise en scène de *Buongiorno, notte*, mais d'étendre le regard, de passer de l'intérieur à l'extérieur.

écrit par **Hugo Kramer**



Pourquoi Bellocchio revient-il tant sur cette figure bienveillante et élancée, à l'opposé de sa jeunesse marxiste, au risque de tomber dans l'hagiographie ? Peut-être perçoit-il en lui un même attachement à l'idée de croyance, liée à ce que la chrétienté peut avoir de plus noble dans le dévouement, et y trouver des résonances avec ses propres idéaux. Car Moro semble tout avoir pour lui : partisan d'un gouvernement d'union nationale, politicien qui ne s'est pas accroché au poste de président du Conseil, père de famille aimant. Autant de facettes qui, en miroir du basculement des idéaux révolutionnaires dans la lutte armée, paraissent inattaquables. C'est là que perce l'art bellocchien de la nuance : faire de l'homme d'État une figure empathique, le réceptacle parfait aux crises extérieures, sans éluder ses ambivalences. S'il est celui par qui des ministres communistes devaient entrer au gouvernement, pour véritablement intégrer à la représentation leur douzaine de millions d'électeurs, son geste n'est pas dénué d'un certain cynisme. Rouage bien huilé de la tambouille politique, il joue des coudes, en coulisses, pour que la Démocratie Chrétienne garde la main. En témoigne ce rendez-vous nocturne, à l'arrière d'une voiture, avec le premier secrétaire du Parti communiste italien, façon thriller politique fantasmé. Si le cinéaste n'échappe pas complètement à l'exercice de canonisation, il intègre pleinement Moro au ballet fantomatique de *Esterno notte*.

Son aspect protecteur et rassurant comprend une part d'angoisse, à l'image des nuits précédant son kidnapping. Incapable de trouver le sommeil, et tandis qu'un orage s'abat sur Rome, il tire de son lit son petit-fils pour le coucher à ses côtés. On ne sait dès lors qui a le plus besoin de l'autre pour trouver le repos. Moro a l'air d'un Saturne dévorant ses enfants, d'un Nosferatu insomniaque et grisonnant qui ne s'endort qu'une fois recroquevillé dans la boîte où l'ont enfermé les brigadistes. À la manière de la Eluana Englaro de *La Belle endormie* (2012), jeune femme plongée dans le coma en 2009 et dont la possible euthanasie a déchaîné les passions, il est un corps prisonnier des limbes autour duquel se cristallisent toutes les tensions (politiques, sociétales, religieuses). L'interprétation stupéfiante de Fabrizio Gifuni (qui a mis en scène et joué au théâtre un spectacle autour des lettres de Moro), par son regard mi-clos au bord de l'effacement, participe grandement à cette tension insomniaque. La dérobade permanente de Moro, qui aboutit à sa disparition au sens propre, trouve un écho dans sa manière récurrente de se couvrir le visage d'une main, comme pour se protéger du soleil. Un geste qui culmine lorsqu'il est irradié par la lumière blanche de sa geôle, une fois le bandeau sur ses yeux relevé. Il n'est d'ailleurs pas hasardeux que de ce possible vampire ne perde aucune goutte de sang, ni lors de son enlèvement qui fait cinq morts, ni de son cadavre retrouvé criblé de

balles dans le coffre d'une voiture (dans *Buongiorno, notte*, sa mort n'était même pas visible).

En contre-point de cette silhouette livide et courbée, répond un désordre organique et mental. Son rapt paraît être la mèche qui ne demandait qu'à s'allumer, pour laisser exploser une dégénérescence déjà à l'œuvre. Lorsque les hélicoptères se mettent à vrombir au-dessus de Rome, qui vient de vivre un attentat à ciel ouvert, tout se met à suinter, à régurgiter : Andreotti (Fabrizio Contri), le visage blême, vomit en cachette de son cabinet, le cilice de Paul VI (Toni Servillo) le fait saigner. Tout se déchaîne, jusque dans l'esprit du pape, tourmenté par des visions où le président de la Démocratie Chrétienne porte à genoux la croix du Christ, tandis que les pontes du parti lui succèdent impassibles. Ces rêves, ceux d'un homme alité et qui mourra trois mois après Moro, ne savent être à la hauteur de l'ébranlement provoqué, et l'inertie qui le gagne résonne avec d'autres mouvements de repli et de confinement. De la malle où Alfredo Moro est kidnappé aux fausses cloisons qui lui servent de cellule, le récit ne fait que passer d'un enfermement à un autre : Cossiga retranché dans une *panic room*, les brigadistes qui éructent derrière les barreaux lors de leur procès, le Saint-Siège, l'appartement des Moro. Ces fantômes vacillants, qui se réveillent souvent en sursaut, sont prisonniers de leurs propres boîtes.

Ceux qui incarnent le pouvoir semblent putréfiés, impuissants face à l'instabilité de l'édifice politique. Le « repos » imposé à Moro les entraîne, par vases communicants, dans sa propre insomnie, dans un cauchemar éveillé. De cette privation de sommeil découle une profonde panique spirituelle : le délire sécuritaire de Cossiga qui met tout Rome sur écoute, comme le jusqu'au-boutisme des brigadistes, à la violence presque vaniteuse. C'est cette perte de croyance généralisée, à laquelle s'agrège une solitude extrême, impossible à résorber, qui paraît être au fondement même de l'intention de Bellocchio, de son étrange rêve rédempteur. Mais il ne faut pas être dupe de cet « État Moro » aux contours attrayants, l'Italie étant loin d'avoir réglé ses comptes avec l'après-guerre. La gestion de la crise par Cossiga (terrifiant Fausto Russo Alesi), spectre avec qui résonne le mieux la solitude de l'otage, en apporte la preuve : retour des militaires, pour la plupart d'anciens fascistes ; *soft power* américain par le biais d'un conseiller lié à la CIA. La foi inébranlable et abstraite du président de la DC ne saurait éternellement invisibiliser les contradictions d'une démocratie italienne en péril.



Cette paranoïa impossible à contenir dans laquelle semblent se complaire les Italiens provoque, dans un mouvement inverse au recroquevillement évoqué, des effets d'attroupement et de prolifération. « L'État ne peut pas perdre la face », souffle Andreotti à Cossiga : coûte que coûte doit tenir, loin des aspirations de Moro, le simulacre d'un pouvoir au masque blafard. La démonstration de force, au nom d'une nécessaire « fermeté », terme employé par le président du Conseil, est le seul mode d'action envisageable. Ce sont les milliers de bandes d'écoute au ministère, les

militaires qui perquisitionnent tous les appartements de la capitale, les monticules d'argent réunis par le Vatican pour la rançon, les étudiants en fête dans les universités. La réponse à ce « simple » enlèvement est celle de la surcharge, d'une action qui déborde de sa propre inefficacité. Sans savoir, dans l'attente du jugement des brigadistes, quel sera son point de non-retour.

Il faut alors la figure de Eleonora Moro (Margherita Buy) pour garder la tête froide face aux notables de la Démocratie Chrétienne qui affluent chez elle. Une droiture qui se lit de façon amusante lorsqu'elle leur rappelle fermement qu'ils sont bien mal placés pour venir pleurer et se faire consoler chez elle. Au milieu des nombreux signalements, elle finit par suivre celui d'une femme ayant aperçu une voiture décharger son mari, entouré de ses ravisseurs. Si cette voisine a bien vu, il s'agit en revanche d'étudiants en théâtre. L'affaire n'est même pas finie, sa digestion à peine amorcée que l'imaginaire collectif la recycle déjà. Par cet écho troublant, Bellocchio ne cache pas les possibles impasses de son dessein. L'obsession qui le pousse une seconde fois vers cette énigme qui n'en est pas une, peut tendre vers l'isolement et la folie, à l'image de Cossiga, pointé du doigt pour sa bipolarité et ignoré par son épouse. Cette éventuelle aliénation mentale se retrouve dans ce plan, réemployé au montage, du lac glacé et boueux où le cadavre de Moro aurait été jeté, plaine blanche mystérieuse que l'on perfore jusqu'à l'épuisement. Par son insubmersible volonté de le sauver, on en vient d'ailleurs presque à se demander si la fiction ne va pas y parvenir, Marco Bellocchio formule sans doute le vœu secret de recomposer une Italie qui, de la chute de Rome à l'arrivée des néo-fascistes, en passant par ces premiers mois de l'année 1978, ne cesse d'imploser.



**Esterno notte, une série de Marco Bellocchio**, avec Fabrizio Gifuni, Margherita Buy, Toni Servillo, Fausto Russo Alesi... Scénario : Marco Bellocchio, Davide Serino, Stefano Bises, Ludovica Rampoldi / Image : Francesco Di Giacomo / Montage : Francesca Calvelli, Claudio Misantoni / Musique : Fabio Massimo Capogrosso. 6 épisodes de 48 à 59 minutes. Disponible sur [arte.tv](https://www.arte.tv) du 08/03/2023 au 12/07/2023.

# DONJONS ET DRAGONS : L'HONNEUR DES VOLEURS, J. F. DALEY ET J. GOLDSTEIN

## COUP CRITIQUE

Un savoir-faire s'est-il perdu ? C'est ce qui me passait par la tête devant *65 : La Terre d'avant*, film automatique fait sans élan et sans inventivité (à un ou deux détails près : le sable rouge avec lequel Adam Driver communique, par dessins, avec la jeune fille qu'il accompagne, par exemple). Peut-être que l'esprit de série B, l'artisanat aux rouages parfaitement huilés, n'existe plus vraiment à Hollywood, et surtout pas sur les plateformes de streaming, où, hors de quelques surprises occasionnelles (le très beau *Without Remorse* de Stefano Sollima, sorti sur Prime Video), le « classicisme hollywoodien » est plus que jamais en état de mort artistique (laideur des productions Netflix, y compris parmi les plus « auteuristes »). Témoignage exemplaire de cette absence de l'artisanat dans la production hollywoodienne : l'échec relatif de Paul W. S. Anderson, génial metteur en scène de petites séries B dans les années 1990 et 2000, et dont le dernier film en date, *Monster Hunter*, assez bancal, n'était même pas sorti au cinéma en France. Pas génial, pas vraiment passionnant, pas très original, *Donjons et Dragons : L'honneur des voleurs* est « seulement » très réussi. Une réussite d'autant plus réjouissante qu'elle semble annoncer une inversion de tendance : le succès du film, comme celui de *John Wick : Chapitre 4*, lui permet de faire de l'ombre à *Ant-Man et la guêpe : Quantumania* et à *Shazam ! La rage des dieux*, premiers (et relatifs) « échecs commerciaux » des machines de guerre Marvel et DC. Une réussite qui s'explique peut-être par le fait que ce film, sans être très original, ne ressemble à peu près à aucun *blockbuster* de ces derniers mois, en premier lieu parce qu'il s'intéresse moins à la construction d'un *lore* ou d'une continuité étendue qu'à donner forme à ce qu'il adapte : un jeu de rôle.

écrit par Pierre Jendrysiak

---

*Donjons et Dragons*, s'il est « le jeu de rôle » par excellence, a cependant une différence principale avec ses concurrents (pour citer les plus célèbres : *L'Appel de Cthulu*, *Cyberpunk*, *Star Wars*...) : d'être joué moins pour son univers, son « *lore* », que pour le classicisme parfait de ses règles. Bien sûr, le *lore* de *Donjons et Dragons* a son intérêt, et s'étend sur des milliers de pages, mais c'est un univers de fantasy que bon nombre de joueuses et de joueurs ne connaissent que de manière fragmentaire, et le jeu sert surtout comme base pour des rôlistes souhaitant évoluer dans un univers qu'ils connaissent sans le connaître, qui regroupe toutes les conventions de l'*heroic fantasy* et ne s'en éloigne que dans des détails – un univers, si l'on veut, plus facile à appréhender que celui du *Seigneur des Anneaux* ou de *Warhammer*, qui possèdent leurs bizarreries pouvant surprendre les rôlistes qui n'en sont pas familiers. Ainsi le film a moins comme ambition de raconter cet univers (déjà familier car fondateur et assez convenu) ou une histoire s'y déroulant (une banale quête de rédemption, de



vengeance et de victoire contre le Mal) que de mettre en scène un récit d'aventure trépidant – soit exactement ce qui se passe lors d'une partie de jeu de rôle, où le maître de jeu a moins à charge d'inventer une histoire très originale que de la faire vivre dans l'imagination de son groupe.

Toutes les conventions de récit et de narration trouvent ainsi organiquement leur place : l'humour *slapstick*, les interprétations *over the top* des comédien-ne-s, l'organisation de « plans » compliqués, tout cela appartient certes aux formes narratives du film d'aventure, mais aussi à leur dilution dans les parties de jeu de rôle, où les joueurs et les joueuses peuvent (et doivent) faire preuve d'inventivité, y compris dans l'excès, pour inventer leur histoire et lutter contre les périls fictifs qui se dressent face à eux. Et comme dans une partie de jeu de rôle, les personnages triomphent d'autant plus que leurs idées sont invraisemblables et délirantes : s'infiltrer dans un coffre-fort en cachant un portail magique derrière un tableau, écouter une conversation secrète en se transformant en insecte ou échapper à un dragon bedonnant en se servant de son souffle pour faire exploser une grotte inondée.

Toutes ces excentricités *cheesy* de jeu de rôle sont ainsi l'occasion, pour les metteurs en scène et scénaristes Jonathan Goldstein et John Francis Daley, de donner vie à des scènes particulièrement inventives plastiquement, où le temps et l'espace sont joyeusement chamboulés. Mais si *Donjons et Dragons* est aussi réjouissant à regarder, c'est parce que ces scènes impressionnantes ne sont pas que des tours de force passagers, mais trouvent leur place dans une logique de plasticité généralisée, y compris dans des scènes plus banales, où les effets spéciaux se font plus discrets mais participent à chaque instant à une logique de création. Voilà un film où toutes les matières peuvent régulièrement changer de forme et où toutes les figures peuvent se modifier à l'envie (un sol de pierre se transforme en sables mouvants, un souris se transforme en oiseau...), chose rare aujourd'hui et qui était pourtant courante, y compris dans le cinéma d'action le plus commun, il y a une vingtaine d'années. Globalement, le film multiplie les points de vue impossibles et les trouvailles de narration visuelle : ce sont les instants où le temps se fige, où des pierres précieuses filmées en très gros plan sont frappées par du verre brisé. La comparaison avec les *Gardiens de la Galaxie*, que l'on a vu fleurir avant même la sortie du film, s'arrête ainsi aux détails du scénario : on sait que les films Marvel sont capables d'une ou deux scènes où quelques détails formels réveillent de l'ennui profond, mais que ce sont dans les scènes les moins déterminantes que la nullité de leur mise en scène se révèle ; or *Donjons et Dragons* parvient à tenir cette inventivité sur la durée, y compris, par exemple, dans les très beaux décors naturels que parcourent les personnages, alors que l'usage systématique du fond vert et autres « Volumes » [1] empoisonne les scènes « mineures » des productions Disney.

C'est qu'il y a là un « matériau » dans lequel les metteurs en scène ont puisé, une extériorité à laquelle ils ont dû se confronter, qu'il a bien fallu mettre en image, scène après scène, plan après plan. Un matériau d'autant plus facile à exploiter qu'il est justement impur, convenu, peu original : Goldstein et Daley ont heureusement moins de « respect » pour le « matériau original » (ce serait le meilleur moyen d'aboutir à un

[1] C'est le nom d'une nouvelle technologie d'incrustation, utilisée, entre autres, dans la série *The Mandalorian*.

film plat et froussard) qu'ils n'ont l'ambition de lui « donner une forme » adaptée. On me répondra que les films Marvel ont aussi cette extériorité impure dans les *Comic Books* qu'ils adaptent. En réalité, le « MCU » s'est détaché de ce support d'origine depuis bien longtemps, inventant sa propre formule fermée sur elle-même, reproduite à l'identique à chaque film.

Peut-être qu'un tel film aurait paru banal il y a une trentaine d'années, et que c'est seulement relativement à ce qui l'entoure qu'il semble sortir du lot. Mais faire un film à Hollywood, c'est précisément participer à un lot commun, à une production massive, et faire des efforts supplémentaires de créativité est donc d'autant plus admirable. C'est peut-être même ce qui explique le retournement qui semble se jouer dans les studios, qui doivent revoir à la baisse le rythme des sorties de films de super-héros dont le public semble se lasser (cela devait bien arriver un jour, et l'histoire d'Hollywood est pleine de ces passages de mode). Sans doute l'état du cinéma hollywoodien empêche-t-il de faire, pour comparer ce qui est comparable, des films aussi beaux que la trilogie du *Seigneur des Anneaux* de Peter Jackson, mais ce délabrement ouvre aussi d'autres possibilités (celles, notamment, que les « progrès » du numérique permettent). Et que ce soit dans une production aussi absurde, surannée, inattendue (le film semble venu d'un autre temps), une production « de seconde zone », que l'on trouve un peu de cette beauté *cheap* que seuls les millions de dollars permettent, voilà qui nous en apprend beaucoup sur l'état de ce cinéma.



***Donjons et Dragons : L'Honneur des voleurs*, un film de John Francis Daley et Jonathan Goldstein**, avec Chris Pine, Michelle Rodriguez, Sophia Lillis, Justice Smith, Hugh Grant... Scénario : John Francis Daley, Jonathan Goldstein, Michael Gilio / Image : Barry Paterson / Montage : Don Labental / Musique : Lorne Balfe. Durée : 2h14. Sortie française le 12 avril 2023.

View from my window, Roosevelt  
Hospital, NYC  
(2000). In : Nan Goldin, The Devil's  
Playground, Phaidon, 2003.  
© Nan Goldin



**NOTES**

# NAN GOLDIN, L'INVENTION DE LA BIOGRAPHIE

À PROPOS D'ALL THE BEAUTY AND THE BLOODSHED  
DE LAURA POITRAS, 2023

« Parler d'histoire de vie, c'est présupposer au moins, et ce n'est pas rien, que la vie est une histoire [...] » – Pierre Bourdieu, *L'Illusion biographique*, 1986

« Que les voisins surtout ne l'apprennent pas. Ou même les enfants. Récrivez l'histoire immédiatement. Avant qu'elle soit écrite. » – Nan Goldin, 2004

écrit par **Emilie Notéris**



Après avoir visionné à deux reprises *Toute la beauté et le sang versé*, j'ai ouvert un fichier word pour noter en titre : « Nan Goldin, L'invention de la biographie » ; comme une amorce. M'étaient restées les premières phrases prononcées par la photographe dans le film de Laura Poitras, alors que défile encore le générique d'ouverture :

**Nan Goldin** – It's easy to make your life into stories. But it's harder to sustain real memories.

**Laura Poitras** – What do you mean ?

**Nan Goldin** – Well the difference between the story and the real memory. The real experience has a smell and is dirty and is not wrapped up in simple endings. The real memories are what affects me now. Things can appear that you didn't want to see, where you're not safe. And even if you don't actually unleash the memories, the effect is there. It's in your body.

(**Nan Goldin** – C'est facile de raconter sa vie. Mais c'est plus difficile de conserver de vrais souvenirs.)

**Laura Poitras** – Que veux-tu dire ?

**Nan Goldin** – Eh bien, il y a une différence entre l'histoire et le vrai souvenir. L'expérience réelle a une odeur, elle est sale et ne se drap pas dans une conclusion simplifiée. Ce sont les vrais souvenirs qui m'affectent aujourd'hui. Des choses peuvent surgir que vous ne voulez pas voir, qui vous insécurisent. Et même si vous ne libérez pas effectivement les souvenirs, l'effet est bien présent. Il agit dans votre corps.)

Ces mots prononcés par Nan Goldin font écho pour moi à ceux de Michel Foucault tels que retranscrits dans son cours de 1982 consacré à « L'herméneutique du sujet » :

« Or de quoi avons-nous besoin pour pouvoir garder notre maîtrise devant les événements qui peuvent se produire ? Nous avons besoin de « discours » : de *logoi*, entendus comme **discours vrais** et discours raisonnables. Lucrèce parle des *veridica dicta* qui nous permettent de conjurer nos craintes et de ne pas nous laisser abattre par ce que nous croyons être des malheurs. L'équipement dont nous avons besoin pour faire face à l'avenir, c'est un équipement de discours vrais. Ce sont eux qui nous permettent d'affronter le réel. [...] Dire qu'ils sont nécessaires pour notre avenir, c'est dire que nous devons être en mesure d'avoir recours à eux lorsque le besoin s'en fait sentir. Il faut, lorsqu'un événement imprévu ou un malheur se présente, que nous puissions faire appel, pour nous en protéger, aux discours vrais qui ont rapport à eux. Il faut qu'ils soient, en nous, à notre disposition. [...] Plutarque, par exemple, pour caractériser la présence en nous de ces discours vrais a recours à plusieurs métaphores. Il les compare à un médicament (*pharmakon*) dont nous devons être munis pour parer à toutes les vicissitudes de l'existence (Marc Aurèle les compare à la trousse qu'un chirurgien doit toujours avoir sous la main) ; Plutarque en parle aussi comme de ces amis dont « les plus sûrs et les meilleurs sont ceux-là dont l'utile présence dans l'adversité nous apporte un secours » ; ailleurs, il les évoque comme une voix intérieure qui se fait entendre d'elle-même lorsque les passions commencent à s'agiter ; il faut qu'ils soient en nous comme « un maître dont la voix suffit à apaiser le grondement des chiens [1] ». »

Pour les philosophes antiques le discours vrai ou raisonnable, que j'entends ici en parallèle avec les vrais souvenirs convoqués par Nan Goldin – discours vrais/vrais souvenirs –, ne concerne pas les affects. Les vrais discours sont débarrassés des affects, tournés vers la raison. Pour Nan Goldin la vérité des souvenirs est au contraire directement rattachée aux affects, c'est là où réside leur force active face à la violence de la lecture du réel imposée par les puissants dans le bras de fer qu'ils infligent aux plus vulnérables d'entre nous. Suivant cette bascule elle se rapprocherait davantage ici de la proposition émise par Gilles Deleuze, en 1964, dans *Proust et les signes* : « Les esprits ne se communiquent entre eux que le conventionnel ; l'esprit n'engendre que le possible. Aux vérités de la philosophie, il manque la nécessité, et la griffe de la nécessité. En fait la vérité ne se livre pas, elle se trahit ; elle ne se communique pas, elle s'interprète ; elle n'est pas voulue, elle est involontaire [2]. »

Sans nécessité pourquoi prendre la parole ? C'est bien cette griffe de la nécessité qui redonne chez Nan Goldin toute puissance à la vérité qu'elle expose. La vérité est le résultat involontaire qui perce à travers le montage des images, qu'il s'agisse de ses diaporamas et installations, ou des films d'investigation de Laura Poitras. Vouloir dire la vérité est un geste d'avance biaisé, ce n'est que dans les interstices, dans la colle du montage qu'elle est susceptible d'apparaître. La différence entre les films de Laura Poitras et les installations de Nan Goldin réside dans la fixité formelle des premiers une fois terminés et mis en circulation. Nan Goldin a quant à elle pris l'habitude de modifier ses diaporamas à chaque itération. En changer l'ordre, la musique, le rythme pour échapper à toute opération de stabilisation établie sous une version définitive. On retrouve encapsulée dans l'histoire de vie de Nan Goldin cette griffe de la nécessité qui préside à n'importe quelle création artistique ou littéraire, mais une griffe en mouvement qui se refuse à la mise à l'arrêt de la capture.

L'artiste l'explicite très clairement, il s'agit pour elle de rétablir sa vérité, action déployée à travers des « exercices progressifs de mémorisation », si l'on reprend les mots de Michel Foucault lorsqu'il analyse plus avant les propositions émises par Plutarque et Sénèque : « on ne retrouve pas une vérité cachée au fond de soi-même par le mouvement de la réminiscence ; on intériorise des vérités reçues par une appropriation de plus en plus poussée. » Il y a construction de la vérité consécutive à l'appropriation et à la réappropriation par Nan Goldin de son histoire personnelle, co-construction avec Laura Poitras en ce qui concerne le film qu'elle lui a consacré. Ce qui m'a intéressée c'est la manière dont elles inventent la biographie, dont elles revisitent ensemble l'acte biographique. Se souvenir pour affronter les mauvaises nouvelles, pour se préparer à les recevoir et les transformer en puissance d'agir plutôt qu'en raison de blocage, faire surgir la vérité dans le tremblement des images.

Pour travailler à ce texte je me suis rendue à la Bibliothèque Kandinsky [3] du Centre Pompidou où j'avais réservé pour consultation l'ouvrage de Nan Goldin, *Sœurs, Saintes et Sibylles*, paru aux éditions du regard en 2005. Il s'agit de la

[1] Michel Foucault, « L'herméneutique du sujet », *Dits Ecrits tome IV*, texte n°323, [en ligne](#).

[2] Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, 1964.

[3] Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou.

publication qui documente l'exposition du même nom organisée à Paris, à la chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, en 2004, dans le cadre du Festival d'Automne. Ce livre devait s'avérer crucial dans mes recherches puisqu'il raconte la vie et la mort par suicide de sa sœur Barbara Holly Goldin dont la présence/absence hante et structure le film de Laura Poitras même si ce n'était pas là son idée première. Le premier chapitre du film intitulé *Merciless Logic* s'ouvre après cette question posée par Laura Poitras à Nan Goldin : « Tell me about your sister » (Parle-moi de ta sœur). *All The beauty and the Bloodshed* se referme sur un sixième et dernier chapitre intitulé *Sisters*, dans lequel s'explique le titre donné au premier chapitre, extrait d'une citation d'*Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad retrouvée dans les affaires de Barbara après son suicide : « Droll thing life is –that mysterious arrangement of **merciless logic** for a futile purpose. The most you can hope from it is some knowledge of yourself –that comes too late– a crop of unextinguishable regrets. » (C'est une drôle de chose que la vie – ce mystérieux arrangement d'une logique sans merci pour un dessein futile. Le plus qu'on puisse en espérer, c'est quelque connaissance de soi-même –qui vient trop tard– une moisson de regrets inextinguibles.)

Laura Poitras n'a pas initié ce film, elle est arrivée dans le projet un an et demi après son démarrage, à un moment de nœud, de blocage. Au départ il s'agissait pour Nan Goldin et son association P.A.I.N. (Prescription Addiction Intervention Now), fondée en 2017, de documenter leurs actions, mais très vite le manque de moyens et d'organisation s'est fait sentir. Nan Goldin est alors partie à la recherche d'une production. Si le scandale de l'OxyContin intéressait en premier lieu Laura Poitras et lui a donné envie de s'investir, les récits se sont ensuite enchâssés et la trame du film s'est complexifiée pour laisser place au biographique. C'est en découvrant l'installation de Nan Goldin *Sœurs, Saintes et Sibylles* que Laura Poitras a décidé de faire basculer structurellement le film, d'abord consacré à l'activisme en réponse aux ravages résultant de la crise des opioïdes, du côté de l'histoire de vie de Nan Goldin. « My film are portraits, I don't use the word biography this is not biography, this is a portrait [4]. » (Mes films sont des portraits, je n'emploie pas le terme de biographie, il ne s'agit pas de biographie mais de portrait.) répondrait-elle. Le fait que la réalisatrice emploie le terme de portrait vient également réduire la distance qui la sépare de la photographe. La méthode cinématographique de Laura Poitras s'est ainsi calée sur celle de Nan Goldin, comme on accorde son pas à celui de la personne que l'on accompagne en marchant à ses côtés. Avancer ensemble c'est régler son rythme, sa vitesse, et simultanément sa pensée sur celle de l'autre, expérience que l'on peut faire lorsqu'on discute en déambulant dans l'espace public. C'est exactement cette impression-là qui perce au visionnage d'*All the Beauty and The Bloodshed*, l'impression d'accompagner une déambulation intime, d'assister à une conversation privée qui prendrait simultanément un tour public.

En ouvrant l'ouvrage violet en carton mousse au titre doré, *Sœurs, Saintes et Sibylles*, que l'on voit dans le film, j'ai tourné une première page de garde noire, puis la page de titre et je me suis retrouvée face à une photographie prise par Nan Goldin. Elle s'étale en double page et représente une étagère de livres dans son atelier parisien. Sur la page de droite figure la tranche de l'ouvrage *Invention de l'hystérie* de Georges Didi-Huberman. Livre qui a donc accompagné Nan Goldin pendant la création de son installation à la Salpêtrière où officiait le neurologue et professeur de clinique des maladies nerveuses Jean-Martin Charcot qui y donnait des leçons publiques sur l'hystérie à partir de 1882. Ce livre a fait signe en remplaçant l'invention au cœur des stratégies politiques mises en œuvre par les malades, puisque j'avais décidé de m'intéresser à l'invention de la biographie, non pas historiquement, mais dans la pratique de Nan Goldin et par résonance dans celle de Laura Poitras.

Il existe une concordance frappante entre la consultation d'ouvrages monographiques ou publications de l'artiste Nan Goldin et le visionnage du film de Laura Poitras, la marque d'une adéquation et d'une fidélité. La caméra de Laura Poitras plonge dans ces mêmes ouvrages, dans les archives qui sont aussi le travail de Nan Goldin. J'ai consulté en plus de *Sœurs, Saintes et Sibylles*, le catalogue de l'exposition *Witnesses : Against Our Vanishing*, organisé en 1989 par Nan Goldin à Artists Space et le livre qui accompagne son film de 1995 *I'll be your Mirror* co-réalisé avec Edmund Coulthard. 1989, 1995 et 2015, quelques marqueurs temporels.

Ainsi que le raconte Laura Poitras : « Je suis arrivée en retard et complètement trempée à ce rendez-vous en raison d'un énorme orage. Une fois chez elle, je lui ai dit que j'avais besoin de me changer, car mes vêtements étaient mouillés. Je me suis retrouvée dans sa salle de bains, en train d'enfiler un de ses tee-shirts, et là nous

[4] Laura Poitras, Nan Goldin & More on *All the Beauty and the Bloodshed* | NYFF60, Film at Lincoln Center, [sur YouTube](#).



avons commencé à parler. Elle m'a raconté l'exposition qu'elle avait organisée au plus fort de l'épidémie de sida, en 1989 [que l'on voit à travers des images d'archives dans le documentaire]. J'ai été immédiatement hantée par le titre de cette exposition : "Witnesses : Against our Vanishing" ["Témoins : contre notre disparition"]. C'est à la fois d'une grande poésie, mais c'est aussi un geste de défi. Cela voulait dire en substance : « Nous assistons à notre disparition et nous nous y opposons. » C'est à ce moment-là que j'ai su que le militantisme de Nan Goldin et tout ce qu'elle avait fait pendant l'épidémie de sida devaient figurer dans le film [5]. »

Le film de Laura Poitras se découpe en six chapitres : I. Merciless Logic ; II. Coin of The Realm ; III. The Ballad ; IV Against Our Vanishing ; V Escape Hatch ; VI Sisters. Il déroule l'histoire de vie de Nan Goldin entrecoupée de l'activisme artistique plus récent aux côtés des membres de P.A.I.N. et accueille des extraits de ses diaporamas : *The Ballad of Sexual Dependency* à trois reprises, *The Other Side* et *Sisters, Saints and Sibyls*. Le chapitre IV *Against Our Vanishing* reprend le titre de la première exposition organisée par Nan Goldin en réponse à l'épidémie du sida avec 23 de ses ami·e·s artistes, mort·e·s et vivant·e·s, entre le 16 novembre 1989 et le 6 janvier 1990. Dans son texte, *In The Valley of the Shadow*, qui ouvre le catalogue d'exposition, elle explique avoir vu un lien entre le fait d'être sortie de son addiction aux drogues et l'épidémie du sida. Jouer avec la mort, s'auto-détruire n'était plus enrobé d'une aura glamour, était devenu impossible face à la réalité des pertes engendrées par la maladie. Il s'agissait de porter à la lumière ses convictions et non de les rejeter face à la répression sexuelle en cours qui déployait son équation mortelle et faussée : SEX = DEATH. Se retrouvent ainsi entrelacé·e·s histoire de vie, addiction, activisme et art : « This is not a show for or about the art market. I am not at all concerned here with art as a commodity but as an articulation, as an outcry, and as a mechanism for survival. » (Il ne s'agit pas d'une exposition pour ou à propos du marché de l'art. Je ne m'intéresse pas du tout à l'art en tant que marchandise, mais en tant qu'articulation, protestation et mécanisme de survie.)

† Nan Goldin, « Bookshelf at our atelier », Paris 2004.

(Burton, *Anatomy of Melancholy* ; Marta Moreno Vega, *The Altar of My Soul : The Living Traditions of Santería* ; *Staying Alive : Real Poems for Unreal Times* ; *The Institutional Care of the Insane in the United States and Canada* ; Jorge Amado, *The War of the Saints* ; Sylvia Plath, *Selected Poems* ; Durkheim *Suicide* ; Georges Didi Huberman, *Invention de l'hystérie* ; Fritz Zorn, *Mars*.)

[5] Bérandère Cagnat, Interview avec Laura Poitras : « Nan Goldin est une dissidente qui a mis le monde de l'art sens dessus dessous », *Courrier International*, 14 mars 2023, en ligne.

Un an plus tard, en 1990, l'artiste américain David Wojnarowicz présent dans l'exposition *Witnesses : Against Our Vanishing* et dans le film de Laura Poitras, réalise une de ses œuvres majeures *Untitled (One Day This Kid)*. Insertion de texte en double colonne autour d'une image en noir et blanc, portrait photographique d'enfance de l'artiste, dents en avant, oreilles décollées, chemisette à motifs géométriques, bretelles de salopette et sourire timide face appareil : « Un jour cet enfant va grandir. Un jour cet enfant va prendre connaissance d'une sensation équivalente à celle de la Terre qui quitterait son axe [...]. Cet enfant endurera les électrochocs, les traitements médicamenteux et les thérapies de conditionnement dans des laboratoires de recherche tenus par des psychologues et des scientifiques. Il perdra son foyer, ses droits civiques et toute liberté. Tout cela interviendra en l'espace de deux ans après qu'il aura découvert son désir de glisser son corps nu contre celui nu aussi d'un autre garçon. » L'image produite par Wojnarowicz donnera naissance à une seconde version, un carton d'invitation pour l'exposition *From Desire... A Queer Diary*, organisée par Nan Goldin, l'année suivante, à la Brush Art Gallery de St Lawrence University. La photographie d'enfance de Nan Goldin à la place de celle de David Wojnarowicz et le passage du pronom il à elle. « Tout cela interviendra en l'espace de deux ans après qu'elle aura découvert son désir de glisser son corps nu contre celui nu aussi d'une autre fille. » Hommage parallèle à sa sœur Barbara Holly Goldin, placée de force en institutions et stigmatisée en raison de ses préférences sexuelles.

La question du consentement traverse *Toute la beauté et le sang versé* autant que le travail individuel de Nan Goldin et de Laura Poitras. Dans un film précédent consacré à la figure du lanceur d'alerte Edward Snowden, *Citizenfour*, Laura Poitras respecte le désir de ce dernier de ne pas être interrogé sur sa vie personnelle, de ne pas impliquer sa famille ou ses proches, pour se concentrer uniquement sur son message politique et l'espionnage mondial orchestré par la NSA. C'est l'inverse qui se produit ici, le personnel est le politique. Ainsi que le raconte Nan Goldin : « I could take out anything that I didn't want. Because the film is my voice with my pictures telling my story, so it has to be my truth, and that's a delicate thing when someone else is editing your words. » (Je pouvais retirer tout ce dont je ne voulais pas. Parce que le film, c'est ma voix avec mes images qui racontent mon histoire, il faut que ce soit ma vérité, et c'est chose délicate lorsque quelqu'un-e d'autre monte et édite vos propos.)

Laura Poitras a quant à elle une vision très claire de la notion de consentement qu'elle précise en racontant le tournage de la scène du tribunal à distance dans laquelle les Sackler sont condamnée-e-s à entendre les témoignages des victimes et familles des victimes, en silence, pendant deux heures : « [...] il y a cette situation que j'ai filmée : tout ce qu'ils avaient à faire, c'était d'écouter les gens leur dire qu'ils avaient trouvé leur enfant mort par overdose. C'était un moment vraiment troublant à filmer, on était tous en larmes. Moi, bien sûr, je ne leur ai pas demandé la permission de filmer. Je n'ai pas demandé non plus la permission au tribunal. Ça valait la peine de prendre ce risque, j'ai pensé que c'était essentiel. Si la justice américaine veut s'en prendre à moi, qu'elle vienne me chercher [...] Lorsqu'il s'agit de quelqu'un qui encourt des risques, qui est en danger, ou qui dispose d'un pouvoir limité, son consentement est essentiel. Dans le cas de Nan, qui partage avec moi son intimité, des détails sur ses traumatismes, notre relation doit être fondée sur le consentement. Mais, lorsqu'il s'agit de quelqu'un dans une position de grand pouvoir, ou qui a commis des crimes, c'est différent. Ma posture en tant que cinéaste est alors celle d'une adversaire [6]. »

Une même éthique du soin apparaît, dans le film, au cœur de la pratique photographique de Nan Goldin : « I would have the film developed in a pharmacy, and each of them would make a pile of pictures of themselves and compete to see who had the biggest pile. If they didn't like one of the pictures they tore them up, and that was okay with me. I've always wanted the people in the pictures to be proud of being in the work. » (Je faisais développer les films dans une pharmacie ; chacun-e d'entre elleux faisait une pile de ses photos et rivalisait pour savoir qui avait la plus grosse. S'ils n'aimaient pas l'une des photos, ils la déchiraient, et cela me convenait. J'ai toujours voulu que les personnes figurant sur les photos soient fières de faire partie de l'œuvre.) L'éthique du soin prime.

Le texte publié par Nan Goldin dans *Artforum* en janvier 2018 où elle annonçait avoir créé l'association P.A.I.N., s'ouvre sur une citation d'Arthur Sackler s'adressant à ses enfants : « Leave the world a better place than when you entered it » (Laissez le monde dans un meilleur état que celui dans lequel vous l'avez trouvé). C'est

[6] Quentin Grosset, « Laura Poitras : 'Mon film parle d'art et de survie' », *Trois couleurs*, 20 février 2023, [en ligne](#).

ironiquement à la fois une dénonciation, une interpellation et l'objectif de Nan Goldin autant que de Laura Poitras.

Ainsi que Nan Goldin le lit dans le film, elle avait commencé par écrire : « **I SURVIVED THE OPIOID CRISIS.** I narrowly escaped. I went from the darkness and ran full speed into The World. I was isolated, but I realized I wasn't alone. When I got out of treatment I became absorbed in reports of addicts dropping dead from my drug, OxyContin. I learned that the Sackler family, whose name I knew from museums and galleries, were responsible for the epidemic. This family formulated, marketed, and distributed OxyContin. I decided to make the private public by calling them to task. My first action is to publish personal photographs from my own history. » (« J'AI SURVÉCU À LA CRISE DES OPIOÏDES. Je l'ai échappé belle. Je suis sortie de l'ombre pour me précipiter à toute vitesse dans le monde. J'étais isolée, mais j'ai réalisé que je n'étais pas seule. Lorsque je suis sortie de cure, je me suis plongée dans les compte-rendu de toxicomanes qui mouraient à cause de mon médicament, l'OxyContin. J'ai appris que la famille Sackler, dont je connaissais le nom pour l'avoir vu dans les musées et les galeries, était responsable de l'épidémie. Cette famille a élaboré, commercialisé et distribué l'OxyContin. J'ai décidé de rendre le privé public en les interpellant. Ma première action est de publier des photographies personnelles issues de ma propre histoire. »)

Raconter cette histoire de vie c'est être capable de déceler dans les traces laissées par les disparu·e·s *Toute la beauté et le sang versé*, comme Barbara Goldin avait pu le lire dans un test de Rorschach, selon ses mots, tels que restitués dans le compte-rendu médical de suivi psychologique retrouvé par sa sœur.

Ainsi que l'exprime Gilles Deleuze dans *L'Image-temps* : « Ce qui s'oppose à la fiction, ce n'est pas le réel, ce n'est pas la vérité qui est toujours celle des maîtres ou des colonisateurs, c'est la fonction fabulatrice des pauvres, en tant qu'elle donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende, un monstre. [...] Ce que le cinéma doit saisir, ce n'est pas l'identité d'un personnage, réel *ou* fictif, à travers ses aspects objectifs et subjectifs. C'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à 'fictionner', quand il entre 'en flagrant délit de légender' et contribue ainsi à l'invention de son peuple. Le personnage n'est pas séparable d'un avant et d'un après, mais qu'il réunit dans le passage d'un état à l'autre. Il devient lui-même un autre, quand il se met à fabuler sans jamais être fictif. Et le cinéaste de son côté devient un autre quand il « s'intercède » ainsi des personnages réels qui remplacent en bloc ses propres fictions par leurs propres fabulations. [7] »

Nan Goldin et Laura Poitras inventent ensemble une formule capable de dissoudre le biographique dans la fiction ou la fiction dans le biographique. Elles rendent à la fiction son corps collectif qui s'incarne dans une voix narratrice diffractée. *All the Beauty and the Bloodshed* agrège sous la forme reconfigurée d'une *flash mob* activiste une cohorte de voix et de corps étouffé·e·s ou voué·e·s à l'oubli des archives. La biographie inventée ou l'invention de la biographie ne vise pas à dire une vie unique et individuelle mais propose de trianguler ou de géolocaliser à travers les couches successives du temps l'ensemble des vies qui rassemblées donnent visage à une existence et simultanément contribue à inventer un peuple. Il s'agit d'activer la « fonction fabulatrice des pauvres », des laissé·e·s pour compte, des vies infâmes [8], parallèles [9] ou rebelles [10].

[7] Gilles Deleuze, *L'Image-Temps, Cinéma II*, Chapitre VI « les puissances du faux », Editions de Minuit, 1985.

[8] Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes », *Les Cahiers du chemin*, no 29, 15 janvier 1977.

[9] Michel Foucault, *Herculine Barbin dite Alexina B.*, Gallimard, 1978. En 1978, Michel Foucault publie ainsi ce livre, assorti d'un dossier historique, pour inaugurer une collection éphémère : « Les vies parallèles ».

[10] Saidiya Hartman, *Wayward Lives, Beautiful Experiments*, WW Norton & Co, 2019.

Texte écrit dans le cadre d'une intervention au cinéma Eldorado de Dijon, le 20 mars 2023  
Invitation : Dimitri Benhamou

# OUVRIER INDÉPENDANT

SUR CLASSICAL PERIOD DE TED FENDT

Cinéaste américain, né à Philadelphie en 1989, Ted Fendt est l'auteur de six films : trois courts (*Broken Specs* (2012), *Travel Plans* (2013), *Going Out* (2015)) et trois longs (*Short Stay* (2016), *Classical Period* (2018), *Outside Noise* (2021)). En plus de son attirance pour les titres de film à deux mots, il montre un attachement à la pellicule, et plus particulièrement au 16mm, dans lequel il a tourné toute son œuvre. Finançant lui-même ses films avec l'argent qu'il réussit à mettre de côté de ses activités de projectionniste et de traducteur (de Straub et Huillet, de Moullet, de Brenez), mentionnant, à la volée, Benning, Farocki, Michael Snow (entre autres) en interview, Ted Fendt est hautement « conscient » de son travail. Mais cette conscience, loin d'aboutir à une fixation sur certaines idées, à une position de demiurge, le conduit à une grande ouverture aux propositions venant de l'extérieur. Cal, Evelyn, Sam, Chris, personnages principaux de *Classical Period* (2018), sont des gens qu'il connaît et apprécie dans la vraie vie, et dont les histoires viennent irriguer le film.

écrit par [Corentin Beaucé](#)



Chaque personnage se meut dans sa propre singularité, possède une façon de parler et de se tenir entièrement différente des autres. Il s'agit là d'un parti pris du cinéaste, dont le travail avec les acteurs, tant au niveau de l'écriture des dialogues que des répétitions avec ceux-ci, consiste à laisser s'exprimer les attitudes et la prosodie de chacun plutôt que de lisser le ton du film pour viser à une unité d'ensemble.

Ainsi, pour écrire la scène du séminaire, il raconte s'être rendu dans un café avec Evelyn pour parler de la *Divine Comédie*, avoir pris en note les remarques qu'elle lui faisait, et a ensuite mis en forme celles-ci pour faire ressortir la manière de parler naturelle de l'actrice. Il n'y a pas d'improvisation, tous les dialogues sont écrits à l'avance. L'objectif de Fendt, sur le tournage, est de mettre à l'aise les acteurs et d'éviter qu'ils ne (sur)jouent, qu'ils ne cherchent à trop exprimer.

La comparaison que beaucoup font avec le cinéma de Straub et Huillet – faute d'autres références, celle-ci est de plus rendue facile par le fait que Fendt a supervisé la publication d'un livre sur le couple de cinéastes – ne tient pas très longtemps dès lors que l'on examine plus précisément le travail effectué sur le texte et les motivations qui sous-tendent les travaux respectifs des cinéastes. Là où Straub et Huillet cherchent à faire passer au spectateur, via leurs films, des œuvres venues d'autres domaines (la musique de Bach, les textes de Pavese ou de Vittorini, etc.), le travail de Ted Fendt est d'ordre tout à fait différent.

Il s'agit ici de transmettre au spectateur des choses qui intéressent les personnes participant au film (ici, la littérature et l'étude des classiques), et non les intérêts propres de Fendt (quand bien même il est lui aussi féru de littérature). C'est au fil de la réalisation du film, à mesure de discussions avec les participants, qu'ont surgi les éléments qui constituent le film ; la structure n'est pas définie à l'avance, mais se révèle organiquement pendant la préparation du film avec les acteurs. Ce « démocratisation » n'est pas sans rappeler la méthode utilisée par Rivette pour *L'amour fou* (Rivette préférait d'ailleurs se définir comme « metteur en scène » davantage que comme « réalisateur »).



La réflexion sur la littérature et l'étude de celle-ci comme des autres arts sont mis au premier plan dans *Classical Period* et forment le gros du film. Activité montrée dans le détail et en pleine longueur, la mise en scène de Fendt prend le contre-pied de l'habitude de considérer le discours littéraire comme une toile de fond explicative des personnages (par exemple chez Rohmer, chez qui le travail, bien que parfois montré, a toujours une place secondaire par rapport aux intrigues amoureuses ou aux aventures des personnages).

L'amour de la littérature est ce qui lie les personnages entre eux et leur permet de se parler. Mais cette parole, guidée vers un élément extérieur, est aussi une façon de ne pas avoir à communiquer directement avec la personne en face de soi. Le personnage central du film, Cal, est engagé dans une recherche permanente de connaissances, d'étude approfondie et de maîtrise des textes qu'il lit. La littérature, pour lui, est un moyen de générer de la parole, mais aussi bien de ne pas avoir à dire quoi que ce soit de lui-même, de ne pas s'engager et de toujours maintenir, avec les autres, bonne distance.

Les goûts littéraires d'Evelyn (Denise Levertov, William Carlos Williams, Simone Weil) et son approche de l'écrit font état d'un tout autre rapport aux choses. Bien loin de l'étude détaillée des textes dans le but d'accumuler un savoir précis et complet sur eux, elle s'évertue à trouver des échos entre ce qu'elle lit et ce qu'elle vit. Elle n'accorde pas de valeur en soi à la littérature, qui n'est jamais pour elle qu'un moyen de percevoir et de glorifier le miracle qu'est la vie. Récemment débarquée à Philadelphie, elle s'est liée avec les autres personnages du film, mais ses préoccupations sont très différentes des leurs.



Au milieu du film, durant une longue scène de séminaire (de 13 minutes, pour un film qui en dure 62), Cal, Sam, Evelyn et Chris étudient un passage de la *Divine Comédie* de Dante (le chant V du *Purgatorio*, dans la traduction anglaise de Longfellow (1867)). L'ouverture d'Evelyn aux multiples interprétations possibles du texte, aux similitudes avec d'autres choses qu'elle a lu, entre en contraste violent avec l'approche d'« accumulation de savoir » de Cal, répétant de mémoire certains

passages, résolvant en virtuose les problèmes de traduction, et qui, sans s'en rendre compte, sans malice, écrase sous le poids de son érudition les sentiments qu'Evelyn tente d'exprimer à travers son commentaire de texte. C'est à ce moment-là, dans les regards qu'une Evelyn blessée adresse à Cal pérorant, que l'on ressent (et c'est là le génie de Fendt) à la fois toute la bêtise que représente une connaissance de la poésie si en détaillée qu'elle en étouffe toute vie, mais également ce qu'a de séduisant cette précision, cette fréquentation assidue du texte et de ses commentateurs.

La scène où Evelyn se retourne contre Cal marque une brusque rupture de ton, un rejet de ce rapport fermé au monde dans lequel les autres protagonistes se meuvent, engoncés dans leurs certitudes et dans leur négation de l'impermanence de la vie. Formellement, ce moment est similaire à la révolte du personnage principal d'un précédent film de Fendt, *Short Stay* lorsqu'on cherche à le mettre dehors. Mais les résonances sont ici complètement différentes : affirmation de la vie, refus des certitudes et du renfermement sur soi et ses connaissances ; comme une fenêtre qui s'ouvre sur un extérieur, pour chasser loin de soi « *the baseness of the air we breathe* », les bassesses de l'air du temps. Cependant, le film a l'intelligence de ne pas basculer, de ne pas prendre parti pour Evelyn contre Cal : ainsi, dans la scène qui suit, où un ami musicien lui explique la musique de Beethoven, on voit que Cal peut aussi se tenir dans un rôle d'écoute, être ouvert aux autres et à ce qu'ils peuvent lui apporter.

Sans début, sans centre et sans fin, *Classical Period* donne à chaque plan, à chaque variation de lumière, à chaque personne, l'amour et l'attention qui lui est nécessaire. Et bien loin d'être la simple empreinte d'une manière de voir propre au cinéaste – d'un regard générique pouvant s'appliquer sur tout – l'essentiel est ici de nous donner le goût d'être avec ces gens que l'on voit, et de la littérature qui les anime. Pendant une heure, nous sommes plongés au cœur d'un groupe d'individus, et baignons dans une façon d'appréhender le monde qui, sans le film, nous seraient restés complètement étrangers. Fendt, par son approche pleine d'humilité, nous met en présence de l'Autre, de l'inconnu, et nous permet de mieux le comprendre.



# CLAP, 2023

## PREMIÈRE FOIS

À la fin de leur journée de travail, un groupe de femmes boliviennes émerge discrètement d'un couloir plongé dans l'ombre, marchant en direction de la caméra, souvenir nocturne d'un autre film bien connu. Le son d'applaudissements monte une fois que les lumières s'éteignent définitivement : c'est avec le mini-film de Kiro Russo, *Salida de las trabajadoras*, que commence la première édition du CLaP, le Festival du Cinéma Latino-américain de Paris. Malgré la liberté de la consigne, l'idée d'actualiser *au féminin* cet imaginaire emblématique du début du cinéma est tout à fait pertinente. Après tout, nous parlons de l'inauguration d'un nouvel espace pour une cinématographie qui, historiquement, a toujours été fortement ancrée dans le commerce entre tradition et nouveauté.

écrit par [Catarina Bassotti](#)

---

Festival nouveau-né, presque étonné de soi-même lors de ses premiers pas, il a fait beaucoup parler en portugais et espagnol (et aussi en gualín, mapuche, ayoreo...) autour des salles du Grand Action, du Saint-André-des-Arts, de l'Archipel, du Reflet Médicis, de l'Écran de Saint-Denis et des Cinémas du Palais.

Côtoyant les festivals déjà établis des cinémas nationaux de la région, le CLaP surgit pour attirer une attention nécessaire vers les regards croisés entre *hermanos*. Ils se reconnaissent clairement, pas juste comme porteurs du fardeau d'histoires nationales brutales, mais aussi dans leur condition de cinémas résilients, qui créent du jamais vu à partir de presque rien. La thématique *queer* et les soucis environnementaux renouvellent la production de la région qui, il y a quelques années, semblait se dépolitiser. Pendant ce premier CLaP, nous avons goûté à une génération de cinéastes qui entend marcher vers son futur sans demander d'autorisation à qui que ce soit, sans pour autant nier l'influence de leurs ancêtres.

### Traverser la nuit, ouvrir les yeux

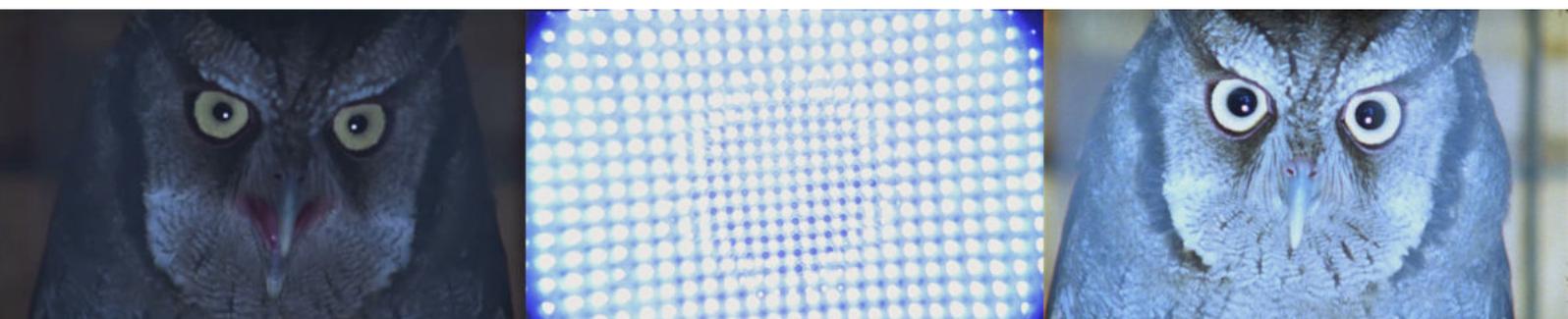
Échappant aux éternelles tentations de la *pornomiseria* et de la *cosmétique de la faim*, plusieurs films s'unissent dans la transformation de la crise en rêve. La traversée d'une nuit lourde de spectres n'exclut pas pour autant la prise de conscience politique, car le fantastique sait s'unir avec l'absurde du réel. Ces films *trans*, métis, satisfaits de leur état d'indéfinition, circulent ainsi avec maîtrise entre deux grandes formes de la région : la fable de tradition orale et le documentaire.



*Eami* (CLaP des Universités), quatrième long-métrage de la réalisatrice paraguayenne Paz Encina, déplace son intérêt pour la mémoire nationale (elle est connue pour *Hamaca paraguaya* et *Ejercicios de memoria*) pour l'urgence de ce qui a lieu, chez les Ayoreo-Totobiegosode, dans la région du Chaco qui subit un des processus de déforestation les plus agressifs au monde. Le maillage du film évolue en entrelaçant la cosmogonie ayoreo aux témoignages des peuples déplacés, et à une dénonciation du feu corrosif des Blancs. Appelés *Coñone* ("les insensibles", en traduction littérale), ceux-ci sont représentés par deux personnages masculins

↑  
*Eami* (2022)  
Paz Encina,

armés, et une femme mennonite, silencieuse (les fondamentalistes mennonites, partie d'un mouvement chrétien protestant très présent dans la région du Chaco, ont été critiqués pour leur soutien à la déforestation). Sensoriellement foisonnant, *Eami* est en même temps un film *simple*. Les prémisses très ambitieuses sont résolues par la cinéaste avec une élégance presque minimaliste. L'immensité d'un mythe de la création du monde, par exemple, est transmise par une voix d'enfant ayoreo lors d'un seul plan, long, fixe sur quelques petits œufs, tout vulnérables sur un sol pierreux. Les changements d'éclairage et une riche ambiance sonore – Paz Encina a appris à lire la musique avant d'être alphabétisée – permettent de percevoir, sur ce plan unique, le réveil du monde, le surgissement des animaux, le paradis des Ayoreo, et finalement l'arrivée des Coñone avec le bruit des machines, le crépitement du feu, et le filtre rouge qui alourdit lentement l'image. Au cours du film, ce sont aussi les voix qui permettent de s'orienter, quoique partiellement, dans cette cosmologie autre. C'est la voix du vent qui informe la shaman de l'arrivée du feu destructeur ; c'est la voix du lézard qui guide l'enfant Eami dans sa quête. Mais la violence est toujours proche. Intercalés avec un dialogue enchanté entre hommes, femmes, et les créatures qui les entourent, se font entendre les témoignages réels des peuples déplacés, écoutés lors de gros plans sur des visages ayoreo, bouche et yeux fermés. Si les visages ne correspondent pas forcément aux voix, c'est parce qu'ils gardent cette posture fermée, entre l'écoute, l'introspection et la protection de soi. Soudain, une Apocalypse noire et rouge, la forêt en feu, et les gros plans de tous les personnages ayoreo tournés de dos, sous une pluie de cendres incandescentes. Pourtant, nous ne quittons pas la salle de cinéma avant d'être directement interpellés. Au tout dernier plan du film, toujours en gros plan, l'enfant-monde ouvre ses grands yeux pour la première fois : il nous regarde.



La chouette filmée par la cinéaste Ana Vaz, elle aussi nous regarde, dans ***É Noite na América***. Ses pupilles pulsent, réagissant aux variations de lumière du panneau LED qui nous est bientôt dévoilé en contrechamps – faisant que nos propres pupilles, comme celles du diaphragme de la caméra, se referment pour se protéger de l'empire de la clarté, du visible, de la netteté qui nous est imposé par une certaine facette de la modernité. C'est ainsi que, filmant sauvagement les animaux du zoo de Brasília, Ana Vaz nous rend conscients de notre propre corps, nous invitant à faire corps avec sa "créature-caméra". Le côté obscur de la modernité utopique de la capitale brésilienne est l'obsession que la cinéaste explore une fois encore, dans son premier long-métrage, après une série de courts qui ont rencontré un grand succès dans les festivals. Elle s'intéresse toujours aux contradictions sans synthèse, aux espaces intermédiaires, aux entre-deux : la nuit américaine des *westerns* qui n'est ni jour, ni nuit ; la langue inversée des banlieues brésiliennes, le *gualin*, qui nous garde dans un état de compréhension dans l'incompréhension ; une bande sonore trop sophistiquée pour être bruit, et trop brute pour être musique ; et un espace qui sauve, protège et préserve les animaux tout en exposant leurs corps pour toujours enfermés. Avec le passage au long-métrage, la cinéaste perd, certes, quelque chose de l'intensité de ses films en format plus court. Pourtant, un plan nous soustrait à l'engourdissement possible : la cascade que sa caméra accompagne en caressant l'écume des eaux, dans un jeu de flottement et de suspension de la gravité, nous rappelant que, comme l'a dit un jour Humberto Mauro (pionnier du cinéma brésilien que Vaz cite à la fin de ses génériques), *cinema é cachoeira*, le cinéma est cascade : bruit, mouvement, furie de la nature.

(Rappelons-nous de la *cachoeira de sangue* qui tombe sur la tête du protagoniste dans ***Les bruits de Recife***, le premier long-métrage de Kleber Mendonça Filho,

↑  
*É noite na América* (2022)  
Ana Vaz

projeté hors-compétition dans cette édition du CLaP. Le bref moment fantastique vient aussi accompagné d'un regard-caméra qui nous invite à prendre nos responsabilités, reconnaissant la présence des spectres qui habitent la grande maison coloniale. Revisiter ce film après une dizaine d'années met en lumière son influence dans le paysage cinématographique depuis sa première à Cannes, spécialement dans la porosité politique des espaces intensifiée par le travail du son, et le retour des figures de la culpabilité historique par la voie du cauchemar et de la hantise.)

Le rêve de la forêt est prolifique, mais il fait nuit aussi dans la ville. Hypnotique, la vue aérienne d'une Medellín sombre est bercée par la voix du réalisateur Theo Montoya, qui, laconique, déclare que les chaînes de montagnes qui serrent la ville n'autorisent pas sa jeunesse à voir l'horizon. Tout de suite, **Anhell69 (mention spéciale du jury du Grand CLaP et CLaP du Public)** prend des airs post-apocalyptiques. À l'origine, le film se voulait une science-fiction *queer*, avec l'étonnant postulat d'une jeunesse "spectrophile" qui dérange le pouvoir à cause de son inclinaison à avoir des rapports non-protégés avec les fantômes d'une ville en guerre. Le projet est interrompu par la mort de son protagoniste, Camilo Najar. Suite à l'horreur, le cinéaste change de direction et conçoit un "sans genre, sans frontières", un film *trans*, et rend hommage à ses morts en dansant sur leurs tombes. S'alternent ainsi des images fiévreuses d'une soirée *queer* éclairée en *neon* ; en contraste, un *casting* enregistré dans une froide chambre blanche, archive du nihilisme d'une jeunesse perdue ; et les images d'un film de fiction sur la mort, ironiquement interrompu par elle. Montoya, qui dit avoir voulu être DJ, mélange ces registres avec une grande maîtrise du rythme. La logique du *sample* explique également la citation très explicite d'Apichatpong Weerasethakul. Certes, ce sont les mêmes ombres aux yeux rouges lumineux, c'est le même lent panoramique circulaire partant de la fenêtre pour parcourir des espaces intimes, mais la citation littérale fait ressortir ce qui les sépare : le désir hédoniste débordant du nihilisme, le portrait de Britney Spears au lieu des photos de famille. De même, s'il cite *Rodrigo D. No Futuro* de Victor Gaviria, c'est pour le déplacer. Dans l'extrait du film des années 1990, un jeune homme frappe son front contre la vitre d'un haut bâtiment, qui offre une vue sur Medellín. Tout en reproduisant le même décor, Montoya met en scène un jeune *queer* embrassant sensuellement sa propre image, partiellement reflétée par la vitre. Débordement de désir, solitude atroce, et l'hédonisme radical comme seule manière de (sur)vivre.

Anhell69 (2022)  
Theo Montoya  
↓



## Monstras pamperas

Si la nuit *queer* de Theo Montoya déplace des visions établies de masculinité, trois productions argentines ont adopté un regard *queer* au féminin, à commencer par **Trenque Lauquen (CLaP de la Fémis)**, gigantesque dans tous les sens du terme. Durant ces 240 minutes de film, Laura Citarella a condensé plusieurs dimensions du désir féminin : désir de découverte chez une chercheuse passionnée, désir érotique présent dans les lettres qui suscitent son intérêt, désir d'amour chez les hommes et femmes qui l'entourent, et finalement un désir de soi, désir de disparition, de vagabondage, d'introspection et de contemplation du monde. La protagoniste est homonyme de la réalisatrice et de la comédienne, Laura Paredes, dans une profusion de Lauras qui fait penser à celle d'Otto Preminger, femme également fragmentée entre innocence supposée, ambitions cachées et fantasmes masculins. Laura, *veut-elle* être retrouvée ? Intelligemment, le film nous attrape pendant sa première partie, obsessionnelle. Le dévoilement successif de chemins à prendre, de portes à ouvrir, de situations et personnages qui gardent toujours encore un secret, le tout organisé dans un scénario bien brodé, font que la fatigue et le mal au dos ne nous touchent même pas quand nous embarquons dans les deux heures finales du film. En ce moment, Citarella nous débarrasse définitivement du point de vue masculin pour plonger dans le mystère monstrueux de la maternité et de la sensualité entre femmes ; quelque chose de *La région salvaje* d'Amat Escalante se fait ressentir. Laura Citarella réunit des thèmes qui semblent lui être chers lors de ses films précédents – la radio et l'oralité, le vagabondage féminin, les paysages des pampas – les saupoudrant du sens de l'humour et de la poésie visuelle frugale qui caractérisent les productions de *El Pampero*.

Trenque Lauquen (2022)  
(Laura Citarella)  
↓



La maison de production de Mariano Llinás, exemple encore mal connu en France (voir à ce propos **l'article de Matthieu Combe sur La Flor**) d'un groupe de cinéastes radicalement indépendants, qui a construit une réputation auprès de la critique et du public tout en restant relativement à la marge du système de financement et de distribution classique, signe également le film qui a gagné le **Grand CLaP** de la première édition du festival : **Clementina**, d'Agustín Mendilaharsu et Constanza Feldman. "Film d'appartement", il surgit du jeu du couple de réalisateurs – qui interprètent le couple des protagonistes – pendant le long confinement en Argentine. Ce qui était d'abord la réduction du monde à quelques mètres carrés, après l'exagération sonore à la Tati et la prolifération d'objets-personnages, finit par dévoiler tout un univers du fantastique quotidien. Compte-rendu de l'expérience ordinaire d'un événement extraordinaire, le film circule entre gestes qu'on connaît si bien (la peinture d'un mur, le nettoyage des feuilles d'automne) et ceux qui ont été transformés par la

distanciation sociale (le trousseau de clés lentement massé avec du gel hydroalcoolique, le voisin qui surgit à la fenêtre pour vendre du pain). Derrière son apparence enfantine, ou peut-être *avec elle*, *Clementina* ne traite pas moins de l'épuisement de la femme face au soin demandé par les hommes qui l'entourent. Après avoir déménagé chez son compagnon lors des premiers moments du confinement, comme tant d'autres couples, la protagoniste essaie de se retrouver dans le paradoxe d'une domesticité étrangère, où son compagnon devient une voix qui sonne dans le couloir, son visage toujours flouté.



Dans ce très nouveau cinéma argentin, les femmes s'approprient la flânerie et, en contexte pandémique, découvrent des manières de se réapproprier la domesticité à leur manière. Un autre type de rapport à l'espace, plus complexe, organise *Las mil y una* de Clarisa Navas. Image précise de l'épreuve infernale que signifie de grandir dans un quartier perdu en tant que jeune *queer*, le couple d'amoureuses marche vite et sans interruption via des extérieurs labyrinthiques, sans savoir où elles vont ni où s'arrêter. La caméra les suit de près, de sorte qu'on n'anticipe pas les corps inconnus qui croisent leur chemin, qui leur parlent et les regardent contre leur gré, même quand elles essaient de se glisser dans les plis de l'espace, derrière les murs, entre les couloirs ou les escaliers externes du bâtiment. Courant tout en restant immobiles, elles luttent comme elles peuvent contre le manque de perspective que l'espace leur offre. En contrepoint, les espaces intérieurs sont filmés toujours en longs plans fixes, se dévoilant lentement, en profondeur : deux, trois, quatre couches de personnages qui apparaissent et disparaissent entre des piles d'objets de cuisine, linceuls à motifs qui servent de rideau, chiens, peluches, sapins de Noël. Dans son excès visuel, où il n'y a pas d'espace intime et les liens familiaux sont imprécis, Navas récupère certaines stratégies marteliennes de mise en scène. Comment ne pas voir *La ciénaga* lors de la scène de la danse après la douche ? Cependant, la serviette portée par le personnage de la mère dans *Las mil y una* est d'un jaune canari très saturé et ses enfants s'habillent en rose neon : Navas y voit aussi de la vie, ce qui fait la différence entre sa vision de la ville de Corrientes et la Salta de Lucrecia Martel. Si le désordre de Martel porte les couleurs de la pourriture, de la décadence, de la moisissure, dans ses récits post-crise peuplés de morts-vivants, Navas peint le portrait d'un marais gay, un grand amas coloré où, parfois, malgré tout, on peut trouver de l'hospitalité, de l'intimité, un poème, un essai sur l'amour.

↑  
*Clementina* (2022)  
Agustín Mendilaharsu

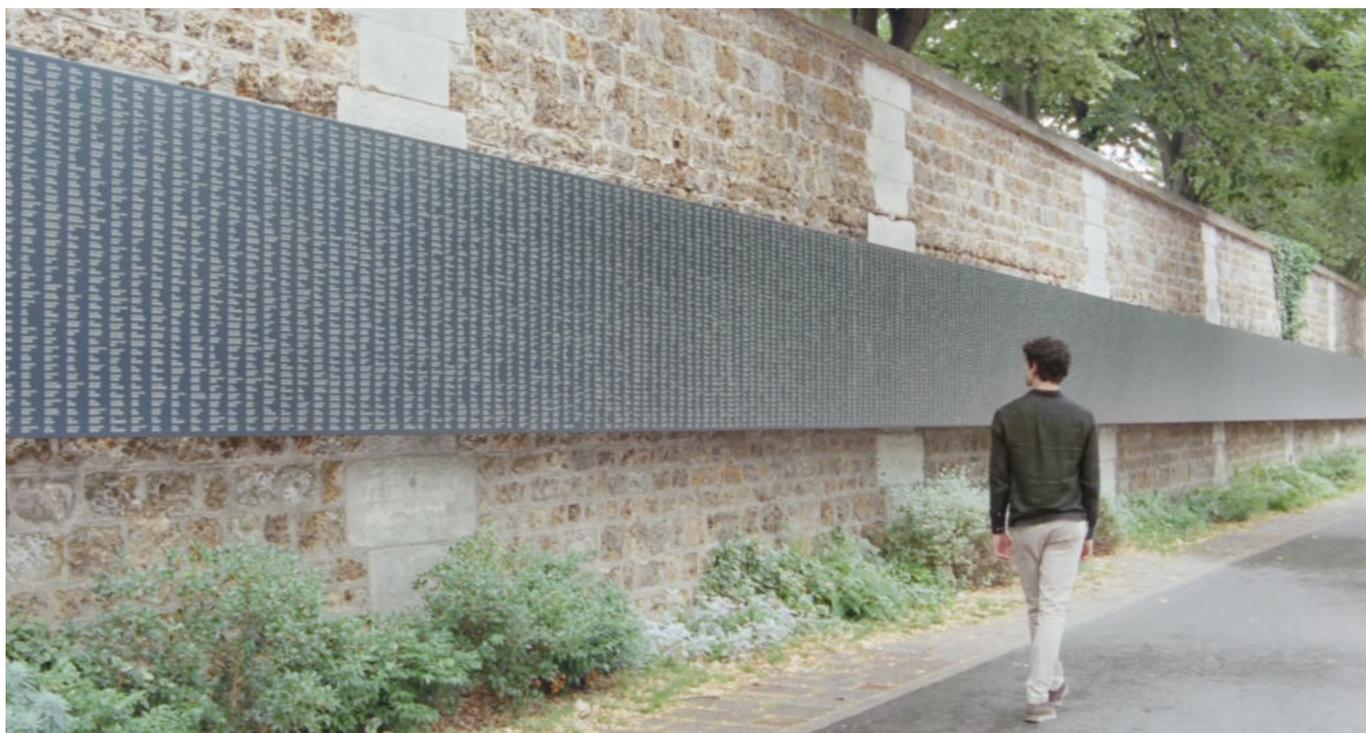
# RENCONTRES INTERNATIONALES DU MOYEN MÉTRAGE DE BRIVE, 2023

## ECTOPLASMES EN GOGUETTE

La vingtième édition des Rencontres internationales du moyen métrage de Brive s'est déroulée sous un soleil printanier et dans la bonne humeur, à l'image du visuel emprunté au film de Yann Le Quellec *Je sens le beat qui monte en moi* projeté en séance spéciale. En raison du mouvement gréviste du 6 avril, ce « ciné-concert dansé », qui devait initialement avoir lieu au théâtre de Brive, a finalement été déplacé le jour même dans la grande salle du Cinéma Rex, mobilisant la réactivité de bon nombre d'artistes et techniciens. L'événement portait l'empreinte d'une énergie féroce, à la fois complètement solidaire des luttes actuelles et résolument artistique. À la fin de la séance, avec Serge Bozon aux platines, la danseuse et actrice Rosalba Torres Guerrero est descendue des gradins pour prolonger les festivités avec les spectateurs, parvenant à faire chalouper ces derniers entre leurs sièges. Ce moment, même s'il fut le prétexte de vidéos sur les réseaux sociaux, porte en lui quelque chose d'authentique qui dit beaucoup de la joie d'être ensemble, public briviste et professionnels de la profession réunis pour voir un film, et danser.

écrit par [Julie Mengelle](#)

*Le Mur des morts* (2021)  
Eugène Green  
↓



Cette édition étant placée sous le signe d'un anniversaire, celui des vingt ans, les membres du jury (présidé par Antoine Barraud) ont tenu à récompenser une jeunesse émergente internationale, dont le cinéaste indien Achal Mishra, qui remporte cette année le Grand Prix avec son deuxième film, *Dhuin*. Le jury s'est par ailleurs octroyé la liberté de décerner 4 prix d'interprétation féminine, dont un à la désopilante Pauline Belle, actrice du deux fois primé *Marinaleda* de Louis Séguin. Retour sur quelques propositions marquantes de la compétition.

## Mélancolies sociales

Deux films abordaient avec une certaine délicatesse la thématique de la différence des classes. *Arquitectura emocional 1959*, de León Siminiani, traite le sujet de façon graphique et poétique, en corrélant les sentiments naissants de deux jeunes personnes avec la façon dont ils arpentent et occupent un territoire – ou comment l'architecture contribue à accueillir la construction d'une histoire sentimentale, se révélant une composante fondamentale de la circulation et de l'inscription des corps dans l'espace. Dans *Dhuin*, la ville de Darbhanga est aussi marquée par des frontières délimitant les propriétés et leurs droits d'accès – en atteste ce long plan fixe durant lequel le personnage principal, Pankaj, escalade à deux reprises un haut portail cadenassé. Mais si le territoire importe, la séquence la plus marquante dans ce film-ci est plus directement associée à la cruauté des interactions humaines. Achal Mishra parvient subtilement à représenter la façon dont les hiérarchies se construisent et se déclinent d'un groupe de gens à un autre, selon une connivence d'entre-soi qui rassemble (ou qui exclut). Par des silences et des regards fuyants, le jeu des comédiens suggère des rapports de domination d'abord imperceptibles. Lors d'une soirée où, de toute évidence, Pankaj ne partage pas les références intellectuelles de

*Dhuin* (2022)  
Achal Mishra  
↓



ses camarades, son attention glisse du groupe de conversation à une automobile qui tourne en rond à proximité, sur un terrain vague. L'attention du spectateur dérive avec la sienne, de sorte que lorsque Pankaj est subitement questionné sur la conversation qui a cours, nous avons nous aussi perdu le fil et ne sommes pas mieux capables que lui de raccrocher les wagons. Cette perte de concentration, immersive et habilement mise en scène, révèle le fossé qui sépare le personnage principal du reste du groupe, et le mépris qui s'ensuit lorsque le jeune homme cherche en vain à obtenir une explication plus pédagogique de la part de son interlocuteur. L'interaction, d'une violence sourde, agit de façon muette sur le personnage et le mène à reconsidérer le sens de ses priorités (ici : devenir acteur à Mumbai ou rester auprès de sa famille). La finesse des non-dits et des rapports humains n'est pas sans évoquer le lien père-fille que l'on retrouve dans *Mimi de Douarnenez* de Sébastien Betbeder. S'il n'est pas explicité que la jeune femme reste dans la ville bretonne pour veiller sur son père, on peut toutefois deviner les intrications familiales qui ont pesé sur ses choix de vie à la mort soudaine de sa mère. Le film démarre et se termine sur une visite au cimetière, et même si rien n'est clarifié des sentiments de Mimi dans l'intervalle, les silences qu'elle oppose parfois au personnage de Gaspard Kermarec – cinéaste revenu présenter son film dans sa ville natale – en disent long sur les décisions qui se sont imposées à elle sans nécessité d'être formulées, mais qui lorsqu'elles sont questionnées demeurent comme irrésolues, et quelque part inconsolables.

Les liens entre les morts et les vivants occupaient une grande partie des films de la compétition, permettant aux cinéastes des incursions dans des espace-temps à la lisière du fantastique. Ainsi, les deux sœurs d' *Itchan and Satchan* , qui explorent la maison de leur grand-mère absente, se retrouvent confrontées à des objets de leur enfance et ouvrent comme des portes entre leur réel et ce qui serait un espace introspectif où elles se cherchent elles-mêmes. La mise en scène de Takayuki Fukata les isole progressivement et crée une circulation qui disjoint les chambres des autres espaces de vie. L'utilisation et la longueur des plans fixes mettent en évidence les disparitions et les vides, lorsqu'un personnage sort du champ et que son absence invite le spectateur à éprouver la trace qu'il laisse de son passage, ici ou là dans une montée d'escalier. De la même façon, dans le *Mur des morts* , Eugène Green fait durer un plan fixe sur un oreiller fraîchement libéré mais sur lequel l'empreinte d'un crâne reste déposée (une présence inscrite en creux). La caméra dans les deux cas ne suit pas les mouvements des personnages pour mieux capturer la matière qu'ils laissent derrière eux ; quelque chose de fantomatique mais malgré tout palpable.

## Spectres telluriques

La figure du fantôme ou du double se déclinait à l'envi dans les différents moyens métrages. *Euridice, Euridice* traduit l'idée d'une gémellité et d'une dissonance, jusque dans son générique avec une variation du bleu dans le lettrage du titre ; comme une zone miroir pour traduire le reflet que l'on cherche dans une moitié amoureuse, et ici dans le film de Lora Mure-Ravaud, le double d'une amoureuse tragiquement décédée qui renaîtrait sous une autre peau. La ressemblance troublante de la seconde amante avec la première fabrique une passerelle entre le royaume des vivants et celui des morts, entre le monde réel et celui de la rêverie. Tandis que les paupières d'Ondina se ferment, des mains fantasmées entrent dans le champ de la caméra et viennent se mêler aux mains nouvelles, composant une espèce de symphonie à quatre mains à partir du souvenir charnel d'une amour disparue et de la découverte d'un nouveau corps à apprivoiser. Ce surgissement du fantasme et du souvenir dans un espace tangible, on le retrouve dans *Sans regret* de Carmen Leroi, qui met en scène une écrivaine aux prises avec son passé. À la différence qu'ici, il ne s'agit pas à l'écran de la matérialisation d'un souvenir mais d'une trajectoire de vie alternative, à laquelle l'écrivaine prend part malgré elle. Séjournant par hasard dans une maison qu'elle a déjà connue, elle constate rapidement la présence fugitive de son compagnon de l'époque et de son chat. Carmen Leroi assume petit à petit la ligne clairement surnaturelle du récit, en faisant de ces supposés fantômes de véritables êtres de chair, sans basculer dans un décor chimérique mais plutôt en conservant toute la sobriété des codes du monde réel contemporain. L'idée narrative sous-jacente serait la suivante : à chaque décision difficile de notre vie (telle qu'une rupture

amoureuse), on laisserait derrière nous une alternative autonome, qui garderait vie sans nous, là où on l'a laissée.

**Last Things** de Deborah Stratman traite aussi du vivant mais sous sa forme la plus large et lointaine, en s'intéressant aux pierres et aux minéraux. Par la précision d'un montage d'images foisonnantes, l'artiste cinéaste sonde le monde qui vacille au microscope et semble vouloir toucher le noyau de l'univers. Des images purement scientifiques se mêlent à des images dont le statut est plus ambigu, pour offrir un objet filmique expérimental hybride, qui questionne le vivant et les matières qui le composent, en constante évolution. La complexité des surfaces rocheuses, celle de la Lune mais pas uniquement, les conglomérats de roche dans les entrailles de la Terre, les questions de magnétisme... tout ceci s'impose comme une force qui préexiste à l'humain et le dépasse. En mêlant textes scientifiques et fictionnels énoncés en off, Stratman contourne l'écueil d'une pensée ésotérique pure, sans pour autant éliminer la fantaisie et le pouvoir imaginaire des images qu'elle utilise. Le plan d'une maison taillée dans la roche offre ainsi au film une imagerie presque surréaliste et n'est pas sans évoquer cette autre habitation que l'on retrouve dans **The Song of Rain** de Tetsuichiro Tsuta, dans laquelle deux hommes essaient de vivre au plus près de la nature (en récupérant notamment leur eau de pluie). Ces deux maisons si singulières, bien qu'opposées par certains aspects – l'une complètement rocheuse avec de minuscules fenêtres, l'autre toute de baies vitrées –, véhiculent d'une même voix l'idée d'un habitat alternatif, connecté à une forme plus directe du vivant (la roche brute, la pluie).

Ces voies de connexion au vivant sont travaillées par bon nombre de films de la compétition et peuvent allègrement se croiser dans l'imaginaire associatif du spectateur, comme ces petits bonhommes de couleur ocre dessinés sur des parois rocheuses dans **Last Things**, qui font écho au **Mur des morts** d'Eugène Green. Le mur dont il est question, c'est celui de l'enceinte du cimetière du Père-Lachaise, recouvert depuis 2018 de plaques avec les noms des soldats parisiens morts à la guerre de 14-18. Aux bonhommes ocre d'une roche plus primitive dans le premier film – traces dessinées persistantes mais qui disent en creux l'extinction possible d'une espèce – répondent les longues listes de noms gravés sur des plaques en acier dans le second. Et de deux discours qui se joignent pour mieux se désunir, on pourrait presque dire que Stratman parle davantage du vivant comme d'une entité immensément plus vaste que la vie humaine, quand Green suggère avec une foi infinie en l'humanité la rencontre de deux jeunes hommes pas complètement morts ni vivants, dont la renaissance dépendrait du regard offert l'un à l'autre à un moment crucial de leur existence (ou de leur résurrection) ; d'où ces plans face caméra très émouvants de



←  
*Last Things* (2023)  
Deborah Stratman.

Green, dans lesquels les personnages respectent toujours le langage avec une certaine préciosité, mais surtout avec un amour des mots qui permet au regard fixant la caméra de livrer, l'œil humide, une confession au cœur qui se prépare à la recevoir – aussi bien dans le contrechamp que de l'autre côté de la toile.

Cet amour du langage et de l'élocution, on le retrouve dans *Marinaleda* de Louis Séguin, qui met en scène le road trip singulier de deux autostoppeurs. Ces derniers s'expriment dans un français lent et articulé, presque déshumanisé. Le parti pris est intéressant puisque ce qui pourrait tout d'abord sembler relever uniquement d'un effet de style se révèle finalement avoir beaucoup de sens dans la caractérisation des personnages (des vampires !). *Marinaleda* tient le pari de cultiver une séduction lente mais corrosive, qui s'enrichit d'une réelle sensualité. La virtuosité d'un duo qui se mue en trio – tout d'abord composé de Luc Chessel et François Rivière, puis augmenté par Pauline Belle – se tisse progressivement et selon des codes qui cassent les rapports de force présumés. Le personnage de Lise, que l'on croit tout d'abord être une simple automobiliste un peu naïve et désœuvrée, déjoue les a priori et occupe une place de plus en plus centrale de l'intrigue. En forçant les deux garçons à passer la nuit chez elle, la jeune femme redessine la ligne narrative et transforme le road trip en huis clos. Proposition qui use ingénieusement de son format de moyen-métrage pour offrir à la fois un temps burlesque qui serait celui de l'épopée (le jour), et un temps plus voluptueux qui serait celui du dialogue des âmes (la nuit).

# CINÉMA DU RÉEL, 2023 (1/2)

## WAYBACK MACHINE

Dans une ambiance survoltée par la mobilisation contre la réforme des retraites, le passage en force de cette loi au parlement au moyen d'un usage dévoyé de la Constitution et la recrudescence des coups de matraques et des bombes lacrymogènes qui se sont abattus sur les manifestant-es, le Réel 2023 s'est tenu – en salle et dans la rue. Et c'est peut-être au sortir de la séance de *Vladimir et Rosa* (1971), présenté le dernier soir par Jean-Pierre Gorin dans le cadre de la rétrospective intégrale consacrée à ses films, que l'on a le plus reconnu l'époque actuelle. Pour nous qui sommes aujourd'hui témoins du rabougrissement du rôle de l'État sur son fondement policier et sa politique de classe, qui n'hésite plus désormais à brandir les procès en terrorisme à l'encontre de toute contestation de gauche, fut-elle bien moins violente que celle des « années de plomb », comment ne pas voir dans la farce dialectique que Godard et Gorin ont conçue comme une parodie du procès des « huit de Chicago » l'histoire qui aujourd'hui se répète comme notre tragédie ? Car loin des bouffonneries *seventies* du « groupe Dziga Vertov » – dont Gorin n'a cessé, lors de sa déambulation au milieu des films du collectif, de rappeler les anecdotes les plus truculentes, comme pour en désarmer la trop incandescente radicalité – c'est avec une certaine gravité que les films de la compétition choisissent de parler de politique. Ce qui n'empêchait pas, du reste, d'autres documentaires de cultiver avec délicatesse une certaine gaité.

écrit par [Barnabé Sauvage](#)



Je continuerai d'être pour la non-violence !

L'époque actuelle, c'est une évidence que le documentaire politique contemporain ne cesse de rappeler, est pleine des spectres des insurrections du passé. Mais en invitant la parole historique au cœur du dispositif de son moyen métrage **Ciampi** (prix de la SACEM), et même jusque dans les locaux du laboratoire de cinéma artisanal L'Etna, Agnès Perrais n'en attend à l'évidence ni une simple chronique ni une leçon péremptoire. De sa rencontre avec Alessandro Stella, l'auteur de *La Révolte des Ciampi* (mais aussi, et peut-être surtout, militant operaïste partisan de la lutte armée, réfugié en France depuis 1983 sous la protection de la doctrine Mitterrand), la cinéaste tire certes l'un des gestes politiques principaux de son film : égrener les noms d'état civil du « peuple menu » florentin, ces prolétaires de l'industrie du textile qui ont pris les armes, au cours de l'année 1378, contre les seigneurs de leur simulacre de République pour réclamer leurs droits. Les registres, chroniques et actes notariaux compulsés par l'historien – dont lui constate les lacunes (les patronymes souvent manquant sont remplacés par une localité ou un surnom) et, elle, l'absence totale des femmes – sont en effet les seules vestiges d'une authentique tentative d'auto-organisation du prolétariat florentin, l'une des premières en Europe. Mais l'écriture, comme le film s'en rend compte rapidement, n'est de toute façon pas l'alliée de l'historien-ne de la révolution : archive de l'expropriation et répertoire des meurtres commis aux noms de la légalité, elle ne peut témoigner qu'*après coup* de la faillite et de la répression. Quoi de plus nécessaire, dès lors, que l'enquête documentaire mise en œuvre par la réalisatrice ?

S'attardant sur les lieux de la révolte, dont les échos sont aujourd'hui assourdis par un office du tourisme peu soucieux de raviver cet aspect de l'avant-gardisme politique florentin, la caméra d'Agnès Perrais veut repérer dans le visage des badauds d'un marché aux vêtements, dans les expressions pathétiques figées dans quelques fresques non encore obscurcies, les héritier-es de cet espoir né au Trecento. Dans d'autres scènes, plus volontaristes, la cinéaste fait même lire à des militant-es d'aujourd'hui les noms de leurs camarades d'un autre temps dans l'espoir d'en raviver la filiation. La bande-son, remarquablement travaillée au synthétiseur (comme un contrepoint au travail de l'argentine que la cinéaste mène avec le collectif féministe La Poudrière au sein du laboratoire autogéré L'Etna) rappelle mieux encore la clameur des tocsins sonnés à tout rompre pendant ces temps troublés. Mais c'est en enregistrant la grève et des ouvrier-es du textile d'aujourd'hui, réunis à Prato devant leur usine mise à l'arrêt, que la cinéaste suggère avec le plus de réussite qu'une mémoire bien ordonnée peut devenir la mèche d'un acte à venir. Les immigré-es pakistanais ou bengalis, semble alléguer le montage, sont bien la preuve vivante des Ciampi d'hier, et dans leur appel à la grève pour arracher à leurs contremaîtres la journée de huit heures résonne bel et bien, pour qui sait l'entendre, l'écho d'un espoir inaltérable.

C'est par l'usage, inhabituel chez lui, de la voix off que Heinz Emigholz dote le dispositif déjà bien rodé de sa déjà longue série « Photography and Beyond » d'une dimension nouvelle. Si certains regretteront la portée trop didactique, voire

↑  
Vladimir et Rosa (1971)  
groupe Dziga Vertov

propagandiste, de son *Slaughterhouses of Modernity*, d'autres se réjouiront d'un engagement plus assumé d'un cinéaste préférant habituellement laisser l'analyse politique aux bons soins de la table de montage intime de chacun-e. C'est que tout le projet du film repose sur l'exploration de la colère politique du cinéaste, celle provoquée par la reconstruction, à l'identique ou presque et en plein centre de Berlin,



du palais du Kaiser Guillaume II, souverain belliqueux dont tout le monde fait mine d'avoir oublié que les politiques antisémites, racistes et génocidaires en Europe et en Afrique sont à la source de la montée en puissance du régime nazi. La première partie du film poursuit le projet argumentatif évocatoire déjà présenté au Réel en 2018 dans *Zwei Basilika*, véritable traité d'iconologie fondé sur la comparaison des formes architecturales religieuses du Danemark et d'Italie. Sont cette fois passés sous au crible du montage analogique les héritages du Bauhaus dans l'Allemagne nazie ou l'Italie fasciste et les édifices modernistes d'Amérique latine bâtis dans les mêmes années 1930 – notamment en Argentine, terre d'accueil des partisans de l'« homme nouveau » après l'échec de leur entreprise européenne à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Ses églises spectaculaires, mais aussi ses abattoirs maintenant en ruines, construits par l'architecte Francisco Salamone, sont les mausolées d'une période faste pour le pays, dont la richesse reposait notamment sur le commerce de viande et sur l'expropriation *manu militari* des indigènes. Deux contrepoints notables à cet exposé d'un pessimisme tout adornien quant à la possibilité d'une rédemption des crimes de la modernité : l'humour du cinéaste, d'abord, provoqués par quelques effets de contraste saisissants (la paraphrase d'une nouvelle de Borges sur l'espoir de certains nazis rescapés d'établir un jour un Quatrième Reich en Amérique latine, prononcée par un homme revêtant peu à peu une combinaison de plongée) ; la

↑  
*Ciampi* (2023)  
 Agnès Perrais

découverte, surtout, des édifices post-Bauhaus coloré que l'architecte bolivien Freddy Mamani Sylvestre a conçu à El Alto en infusant çà et là des éléments architecturaux vernaculaires. Si les cadres photographiques, somptueux, d'Emigholz ont souvent cherché à représenter l'architecture depuis une perspective décentrée et distordue, à faire jouer l'espace vécu contre le plan abstrait de la construction, il semble que cette échappée postmoderne pousse cette fois plus loin une critique de la modernité jusque-là restée très formelle.

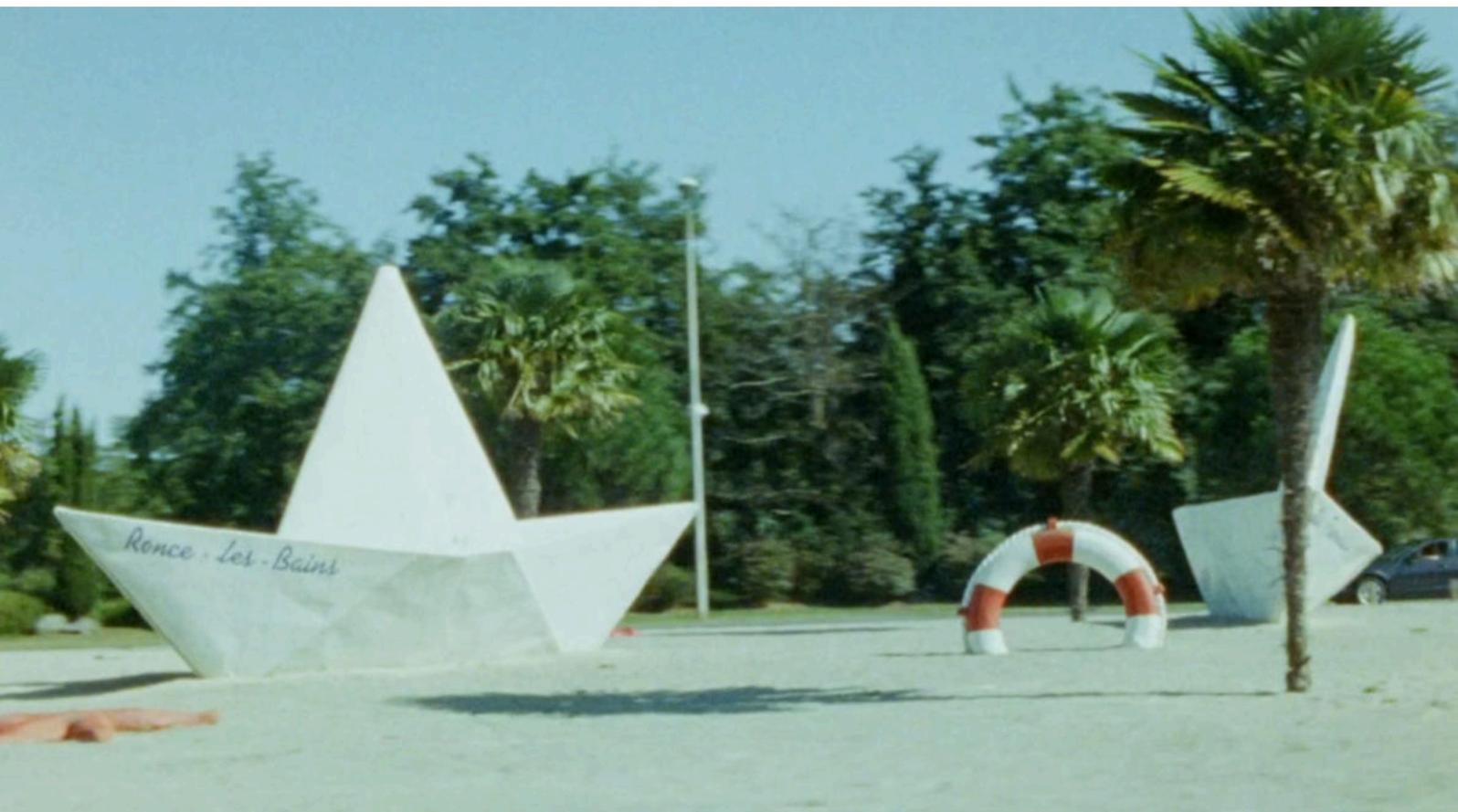


Sans rien à voir avec le Kaiser Wilhelm II, le film de Philippe Rouy *Kaiserling III* met en œuvre, avec peu de moyens, un fascinant protocole cybernétique. À l'issue d'une expérience aussi malheureuse que tristement banale – la perte des *rushes* d'un film en cours – le cinéaste considère une méthode de conservation alternative déjà longuement éprouvée par les sciences naturelles depuis le XVII<sup>ème</sup> siècle. En voilà l'intrigante hypothèse : puisque la caméra du cinéaste est capable de préserver la trace des nombreux animaux qui croisent son chemin, ne serait-il pas possible d'en conserver la mémoire numérique de la même façon que les physiciens d'autrefois, en plongeant son disque dur dans un bocal de formol ? La deuxième moitié de cette boutade très sérieuse met vite cette méthode à l'essai, dans une séquence aussi extraordinairement drôle que glaçante qui mêle à l'expérience loufoque le récit par Georges Franju du film d'épouvante maximal : le spectacle, dans une salle de cinéma remplie de chirurgiens pourtant avertis, d'une trépanation opérée sur un patient souriant et vraisemblablement aussi insensible à l'opération qu'aux secousses d'horreur que celle-ci provoque chez ses spectateurs. Sans rien concéder au matérialisme un peu lourdaud des sciences cognitives, ce film très cérébral affirme avec bonheur de la supériorité du *wit* sur la matière.

Présenté lui aussi comme une boutade sérieuse, *Saintonge Giratoire* de Quentin Papapietro sillonne les alentours d'une petite ville de Charente-Maritime pour dépeindre avec un humour typologique une coquetterie urbanistique bien française : le carrefour à sens giratoire, ou rond-point. Au filmage de ces espaces, qui épouse la préconisation de mise en scène évidente de cet aménagement du territoire – le travelling latéral autour d'un axe – le court-métrage ajoute une voix facétieuse qui commente avec poésie les spécificités de la cosmétique paysagère : escargots du pays (« cagouille »), nœuds de marins, et même effigie d'une femme préhistorique découverte près des lieux (l'édicule, ne manque pas de préciser la voix off, a depuis

↑  
*Slaughterhouses of Modernity* (2023)  
 Heinz Emigholz

été dérobé par des plaisantins). L'intérêt pour cet art mineur qu'est la garniture de rond-point est l'occasion pour ce court-métrage de mener une enquête aussi minutieuse que dérisoire sur les pas des artistes qui en ont assuré la réalisation ; il résulte de la similitude manifeste entre la « petite forme » choisie par le cinéaste et l'apparente insignifiance du sujet traité une connivence séduisante. Son image en pellicule 16mm entrecoupée de cartons délicatement ornés, son ancrage dans le terroir et sa fantaisie aussi potache et tendre qu'elle se veut littéraire (un chapitre est d'ailleurs consacré à l'Hélène de Ronsard, enfant du cru, qui donne lieu à une lecture d'un poème en prononciation restituée) ne sont pas sans évoquer les grâces des courts-métrages documentaires des années soixante : on pense aussi bien à Rohmer (*Place de l'Étoile* bien sûr) ou à Resnais période *Chant du styrène* qu'à Luc Moullet (qui fait d'ailleurs une brève apparition au micro de la voix de commentaire). Dans cet éloge de l'art giratoire, il faut voir sans nulle doute l'apologie d'un certain cinéma artisanal.



À l'opposé de cet arpentage de la France des clochers, c'est dans le fief de la grande industrie vidéoludique que se défoulent Charlotte Chérici et Lucas Azémar, les cinéaste de *Bac à sable* (Mention spéciale du Jury court-métrage et premiers films). Dans ce film tourné intégralement à l'intérieur du moteur graphique du célèbre jeu *Gran Theft Auto V* (Rockstar Games, 2013), l'avatar de la cinéaste entame une véritable observation participante au milieu de l'un des multiples serveurs *roleplay* qui ont essaimé depuis l'ouverture du mode multijoueur. Dans les environnements urbains de carte postale de la côte ouest des États-Unis, toute une communauté francophone passe son temps à gravir les échelons de la micro-société qui s'y est inévitablement formée. L'un est chauffeur de taxi, l'autre passe des concours pour devenir policier de la ville de Los Santos, un troisième, administrateur du serveur, s'efforce de maintenir l'harmonie de ce microcosme en expulsant, dans une scène particulièrement drôle, un *troll* venu y mener la campagne présidentielle d'Éric Zemmour. Au sein de ce dispositif de « cinéma vérité » entièrement en images de synthèses (le film débute d'ailleurs dans une salle de cinéma, rappelant les scènes de *feedback* de Rouch et Morin), il faudra toute l'acuité des cinéastes pour percevoir derrière les figures stéréotypées de ce jeu de gangsters – qui limitent les avatars des joueur-euses aux sempiternels macs pleins aux as, aux *bodybuilders* en débardeur ou aux danseuses de strip club – toutes les angoisses de l'époque : la relégation sociale, la peur de la solitude, le chômage, et

↑  
*Saintonge Giratoire* (2023)  
Quentin Papapietro

même l'éco-anxiété. Dans une dernière scène fabuleuse, profitant du protocole de maintenance du serveur, la ville se retrouve peu à peu engloutie par une vague apocalyptique. La prise de vue, qui montre sous plusieurs angles la lente mais inexorable montée des eaux, résonne ainsi particulièrement avec les confidences de plusieurs joueurs, astucieusement campées dans un décor survivaliste. Ailleurs, un moment de détente après le « travail » (dans un box de *lap dance*, *lifestyle* G-rap oblige) vire à la conversation intime sur la spiritualité individuelle et le satanisme. Le « cinéma du réel », comme le démontrent joyeusement et avec une réussite indéniable les deux cinéastes, devra désormais compter sur ces espaces apparemment périphériques de la réalité où se recueille pourtant, pour qui sait l'entendre, la parole de l'époque.

*Bac à sable* (2022)  
Charlotte Chérici et Lucas Azémar  
↓





# RÉEL : ENTRETIENS

↑  
*The Secret Garden* (2023), Nour  
Ouayda  
© Le Comité du Camélia

# VADIM DUMESH

*La Base*, présenté en première mondiale au Cinéma du Réel, est le premier long-métrage du réalisateur letton Vadim Dumesh. Ce film de 72 minutes documente un lieu méconnu et en voie de disparition, La Base Arrière Taxis de l'aéroport Roissy Charles de Gaulle, en articulant les images filmées au téléphone par les chauffeurs eux-mêmes et celles tournées par le cinéaste, toujours au téléphone portable. Le film a obtenu le prix des Jeunes Ciné +. Dans cet entretien, nous avons longuement interrogé le dispositif de mise en circulation de la caméra utilisé dans son film, la notion de co-création, et la particularité des images tournées au smartphone.

---



propos recueillis  
par Ariane Papillon

←  
Toutes les images illustrant cet  
entretien sont issues de *La Base*  
(2023) de Vadim Dumesh

**Débordements : Peux-tu me parler de ta rencontre avec le cinéma documentaire et comment tu t'es tourné vers cette pratique ?**

**Vadim Dumesh :** Ma culture cinématographique, depuis mon enfance, c'était surtout les films de fiction américains. Quand j'ai commencé à me projeter dans le monde du cinéma, après avoir fait des études dans le commerce et l'économie, j'ai pensé d'abord à faire de la production. Je me suis inscrit en école de cinéma (la Sam Spiegel Film and TV School à Jerusalem), c'est là que j'ai commencé à découvrir le cinéma documentaire. Au départ, je produisais des films de fiction pour mes camarades, mais le plus stimulant pour moi à l'école, c'étaient les cours sur le cinéma documentaire, ou le cinéma expérimental, parce que c'est là que le monde de la recherche, que j'aime aussi beaucoup, rencontre celui du cinéma. Toutes les choses qui étaient le plus avant-gardistes ou intéressantes dans leur forme, j'ai remarqué qu'elles commençaient souvent dans le cinéma documentaire, parce qu'il est plus libre économiquement. Le premier film documentaire qui m'a marqué, je pense que c'était *Checkpoint* de Yoav Shamir, et je me suis dit : « Mais qu'est-ce que c'est ? C'est une autre réalité que je n'ai jamais vue ! ». Mon premier job c'était dans la production de cinéma documentaire, c'était pour un très grand projet international, un film qui s'appelait *State 194* de Dan Setton. En 2015, je commençais à me lasser de produire, d'avoir des idées et de chercher des réalisateurs, je me suis dit que finalement, je savais faire et que je pouvais réaliser moi-même. C'est comme ça que j'ai réalisé mon premier court métrage, *Dirty Business*, grâce à ce que j'avais appris en accompagnant des réalisateurs.

**D. : Comment as-tu découvert la Base ? Quelle est la première idée de projet que tu as eue avec ce lieu ?**

**V. D. :** Je cherchais un sujet pour mon prochain long métrage. Je me projetais dans l'industrie, je voulais m'installer à Paris et essayer de développer une carrière de cinéaste en France. Je n'avais pas la patience de faire un autre court-métrage. En parallèle, j'avais découvert que les questions de mobilité, d'appartenance, et la place des travailleurs dans un dispositif économique plus large, étaient des sujets qui me touchaient beaucoup, peut-être à cause de mes origines. J'ai grandi en Lettonie, dans des quartiers post industriels, russophones, et puis j'ai vécu ensuite un destin d'expatrié. Un ami m'a dit : « J'ai découvert un endroit complètement dingue, à l'aéroport, il faut que tu voies ça, c'est une Base de taxis, il y a des centaines de taxis qui sont là tout le temps, qui vivent leur vie... C'est complètement improbable ! » Et quand j'y suis allé, la première fois, j'ai vraiment été frappé. Déjà je me suis senti chez moi là-bas, parce qu'il y avait tous ces mecs qui vivaient un peu la même chose que moi... Je me disais aussi que cet endroit était incroyable et fascinant. Très vite je me suis dit : « Je vais faire mon film ici, c'est parfait. Je suis bien positionné pour le traiter en tant que réalisateur, et en plus ça va marcher ! »

**D. : Maintenant que le film est terminé, sept ans plus tard, est-ce que cela ressemble à ce que tu avais imaginé au départ ?**

**V. D. :** Oui, et c'est drôle, parce que le premier scénario que j'ai écrit, il ressemble beaucoup au film que j'ai fini par faire. Pourtant, ça peut être très désorientant, très déstabilisant de se perdre dans l'écriture. Parce que l'on est un peu obligés de pratiquer une écriture très opportuniste, de chercher le meilleur point d'entrée pour chaque guichet, de se positionner sur le marché de l'audiovisuel, et c'est facile de perdre ses intentions d'origine. Et finalement, c'est grâce à mes collaborateurs, qui me rappelaient ce que je voulais vraiment faire au départ, que j'ai réussi à ne pas trop me perdre.

**D. : Et c'était quoi cette première chose que tu voulais vraiment faire ?**

**V. D. :** Au début, je voulais faire une sorte de *Léviathan* de Verena Paravel et de Lucien Castaing-Taylor, mais en humain. J'imaginai aussi un film comme une sorte de bouteille à la mer, qui continue à exister après que cet endroit n'existe peut-être plus. Après que ces chauffeurs n'existent peut-être plus, que même le métier de taxi n'existe peut-être plus. Je voulais que le spectateur reçoive cette bouteille à la mer dans un voyage, un type de mobilité qu'on ne connaît pas encore, autonome, déshumanisée. Qu'il reçoive les archives de cet endroit comme un *flashback*, depuis une temporalité déplacée dans le futur. Et tout cela se retrouve dans l'objet final.



**D. : Comment se sont passées les rencontres avec les personnages, et ensuite comment les as-tu choisis ? Comment as-tu formulé le projet de film que tu leur proposais de faire ensemble ?**

**V. D. :** Je me posais beaucoup de questions. Comment est-ce que l'on choisit les personnages pendant une intervention documentaire ? C'est un peu l'envers d'une méthode disons sociologique, des sciences humaines, dans laquelle on cherche à trouver des marqueurs plutôt universels. En documentaire, en fait ce qu'on cherche, ce n'est pas le commun, mais l'extraordinaire. J'étais très surpris de constater ce par quoi j'étais attiré. Pourquoi je trouve tel personnage intéressant ? N'est-ce pas une forme d'exotisation ? Est-ce que c'est mon expérience vécue qui détermine cet intérêt, ou est-ce que c'est ce que je pense qui va être validé par mes interlocuteurs du marché de l'audiovisuel ? J'étais confus. En même temps, je faisais des études d'art et de politique, et je venais de découvrir tous les enjeux politiques de la représentation... Mon approche des personnages était double. Bien sûr, je ne pouvais pas m'empêcher de venir vers les gens qui étaient un peu emblématiques de cet endroit. Tout le monde me disait par exemple : « Ah tu veux faire un film ici ? Il faut que tu voies Jean-Jacques ! ». Et Jean-Jacques est l'un des personnages principaux du film. Je me suis mis ensuite à chercher des profils précis, je me suis dit à un moment, par exemple, « il me manque un personnage asiatique »... mais c'est complètement débile en fait ! Finalement, j'ai essayé de m'y rendre très régulièrement, de cohabiter avec eux, de faire du sport avec eux, de partager leurs activités, de manger là-bas. En même temps, de ne pas cacher que je voulais faire un film. J'ai commencé à filmer des repérages avec un téléphone portable, parce que je n'avais pas d'autorisation. Et j'ai plutôt laissé les gens graviter vers moi, j'ai laissé les choses se dérouler toutes seules, les rencontres se faire. Finalement, les gens qui se sont intéressés à moi, c'est aussi les gens qui étaient le plus à même de s'engager dans un processus de co-création, parce qu'ils étaient curieux, ils avaient comme une prédisposition.

**D. : Tout de suite, dès le départ de ton projet, tu l'as pensé comme un projet de co-création ?**

**V. D. :** Pas tout de suite tout de suite, mais assez vite je pense. Peut-être après 6 – 9 mois, c'était né dans une conversation avec mon premier interlocuteur, un producteur qui travaillait avec moi. On avait beaucoup de discussions sur les politiques de la représentation. Comme j'avais commencé à filmer avec un téléphone portable, je me suis dit : « Mais tout le monde a un téléphone portable ici, il faut utiliser cet appareil, c'est intéressant, et on se trouve au cœur de la transformation de leur métier ! » Très vite, des personnes qui travaillent dans le documentaire ou qui ont expérimenté des pratiques de co-création m'ont conseillé de chercher les gens qui ont déjà une démarche créative dans leur vie, des gens qui font de la musique, qui écrivent... Et c'était un bon conseil ! C'est vrai que c'est aussi une approche dangereuse. Parce que certains personnages qui ont gravité vers moi, comme Ahmad, l'un des personnages principaux du film, je n'aurais jamais pensé qu'il pourrait être intéressé, il n'avait pas spécialement cette envie de créer. Il venait surtout chercher une amitié, et finalement c'était une grande découverte pour le film.

**D. : Que leur as-tu dit ? « Je voudrais juste faire un film sur la Base, et on verra bien comment ça va se passer » ? Ou bien tu leur as dit quelque chose de plus précis ?**

**V. D. :** Au début, je disais juste « je suis un cinéaste documentaire, j'ai fait ceci et cela avant, et je veux faire un film documentaire ici ». C'était clair depuis le début que c'est un endroit qui peut très vite devenir hostile. Ce sont des populations qui se sentent, et très justement, mal représentées, qui sont très méfiantes, et c'était clair qu'il fallait être très transparent, sinon j'aurais été banni. Ce n'était pas comme si j'avais une super bonne relation avec toutes les communautés qui se trouvent là-bas... Il y a des gens qui ne m'aiment pas trop, jusqu'à aujourd'hui. Dans cette démarche de transparence, j'ai juste laissé les gens me parler, et après les gens posaient des questions différentes. Il y avait des gens qui s'intéressaient plutôt à mon *background*, mais la plupart des gens s'intéressaient à mes motivations : « Pourquoi tu veux faire ce film ? Est-ce que tu vas gagner de l'argent ? C'est pour quelle chaîne ? » Il fallait toujours que je m'explique : que le cinéma documentaire

de création, ce n'est pas la même chose, pas la même démarche. Il fallait aussi que j'explique tout le dispositif économique derrière, le contexte, comment ça marche. Il y avait aussi des gens qui me posaient des questions sur les intentions artistiques. C'est là que j'ai commencé à parler des sujets qui m'intéressaient, comme la déshumanisation, l'archive, l'immigration, les savoir-faire... Et après, j'ai dit que je voulais faire un film participatif, que je voulais mettre en place un dispositif de co-création qui leur laisse une certaine puissance d'agir... Ensuite, c'était une discussion individualisée avec chacun. Par exemple, Ahmad, le personnage principal, il m'a tout de suite dit « ça va faire des souvenirs ! », et il se raccrochait à ça. Un autre personnage, Momo, le mélomane, n'était pas intéressé par le fait de filmer. Il me disait : « Mais c'est ton taff, tu filmes, il y a des métiers dans le monde, il y a le métier de caméraman, et il y a le métier de taxi, chacun sa place ».



**D. : En effet, c'est toujours toi qui le filmes. Quand ce personnage apparaît, ce sont toujours tes plans.**

**V. D. :** Avec lui, j'étais dans une autre démarche. Grâce à mon amitié avec lui, j'ai infiltré son groupe de potes. Je l'ai suivi et documenté ses échanges avec son entourage. Pour chaque personnage, j'ai mis en place un dispositif personnalisé. Les gens m'ont surpris par leurs propositions ! Par exemple, Madame Vong, elle, est tout de suite partie dans un truc d'auto-fiction complètement dingue. Elle m'a dit « moi je suis vieille mais j'ai une fille qui est très belle, elle va me jouer dans ton film ». Finalement sa fille ne voulait rien savoir, c'est une ado, mais on a continué dans cette démarche d'auto-fiction. Ta, un chauffeur vietnamien, qui est devenu aussi un très bon ami, m'a dit « moi je veux montrer comment les choses ordinaires peuvent être extraordinaires ». J'ai réfléchi un peu et j'ai commencé à lui montrer des films d'Alain Cavalier dans sa voiture, sur mon ordi. Il a beaucoup aimé et m'a dit « cet homme, c'est un vrai bouddhiste car il vit dans le présent ». Après il a pris un peu la même méthode de tournage, des prises de vues très intimes sur son quotidien, avec des commentaires en off, en live, très doux, très intimes. Avec chaque personne, c'était un dispositif différent qui s'est développé, en fonction de comment il se l'appropriait, et en fonction de ma relation avec eux.

**D. : As-tu remis en question ce choix de circulation de la caméra, à un certain moment, parce que c'était difficile ? Je pense notamment au personnage de Momo, tu lui as fait la proposition et il a dit non. Est-ce que tu t'es dit que tu allais le sortir du film car il ne rentrait pas dans le dispositif ? Comment as-tu finalement décidé de l'intégrer ?**

**V. D. :** Ce dispositif était très déstabilisant pour l'écriture, c'est clair. Mon producteur, Quentin Laurent, qui finalement a signé le projet, était convaincu que le film n'allait marcher qu'avec les rushes des chauffeurs de taxi, que comme une archive « de première main ». Mais avec le Covid, quand ma présence à la Base a été interrompue, et que j'ai dû revenir à la nouvelle Base, sans avoir toutes les relations que j'avais déjà tissées avec les personnages, que plusieurs personnages étaient déjà partis, je me suis retrouvé de plus en plus à filmer moi-même. Je me suis dit alors que nous n'allions pas réussir à faire un film composé uniquement des rushes des chauffeurs. Et je ne savais pas comment justifier l'apparition de cette image d'archive au milieu de mes images, parce qu'évidemment c'est moi qui étais à l'origine de cette intervention. Avec Clara Chapus, la monteuse du projet, on a décidé que le film serait composé à la fois des rushes des chauffeurs et de mes rushes, mais sans introduire de hiérarchie entre eux. On ne voulait pas considérer des plans plus beaux, d'autres moins beaux. La « vérité » de ce que les chauffeurs communiquaient était plus importante pour nous que la qualité de l'image.

**D. : En effet, les images cohabitent, les tiennes et les leurs. Et on ne sait pas toujours qui filme, même si parfois on t'aperçoit dans un reflet, ou on t'entend. Peux-tu me parler du choix de la caméra de téléphone ? Tu as dit qu'au départ, tu filmais au téléphone puisque tu n'avais pas d'autorisation, et tu as dit aussi que cet outil était au cœur de la potentielle disparition de leur métier, avec l'apparition des applis de VTC. Mais tes personnages-filmeurs, ce sont des personnes d'un certain âge pour la plupart, qui n'ont pas forcément l'habitude de filmer, et d'utiliser des smartphones. Peut-être qu'elles ont un téléphone dans leur poche pour communiquer, mais elles n'ont pas une pratique de filmage, sauf éventuellement Madame Vong. Pourquoi t'es-tu dit que c'était intéressant quand même de leur demander de filmer avec cet outil, alors que cela ne correspondait pas forcément à leurs habitudes ?**

**V. D. :** Au début, c'étaient plutôt des choix, disons, économiques et industriels. J'étais là, j'étais tout seul, sans idée de réalisation, sans argent. J'ai juste commencé à filmer avec mon portable, je me disais aussi que c'était original... J'avais envie aussi de creuser l'idée de l'anachronisme. Je pensais beaucoup à *La Commune* de Peter Watkins, et comment ce reporter pendant le temps de la Commune avec les outils médiatiques d'une autre époque défait complètement notre regard sur cet événement. Pour moi, la Base c'était un anachronisme géant : tu rentres là-bas, c'est comme une machine à remonter le temps, tu sautes 30 ans en arrière, mais aussi en avant, c'est hyper bizarre, c'est une hétérotopie. Voir des personnes âgées utiliser ce langage, cet outil qu'est le smartphone, était une forme d'anachronisme. Ce n'était pas si compliqué parce que la plupart des gens en ont déjà eu un usage. C'est super intuitif, c'est connecté, je pouvais travailler à distance, utiliser le même appareil pour la captation et le visionnage. C'était l'objet parfait, au croisement de toutes les réflexions, c'est un objet qui contient absolument tout.

**D. : Et pour toi, en tant que filmeur, qu'est-ce que tu as tiré de cette expérience ? Que t'a permis cette caméra ?**

**V. D. :** Pour moi c'était aussi super libérateur. Et je ne sais pas s'il y a des gens qui vont remarquer ça dans le film, on voit aussi mon évolution en tant que cinéaste à travers mes rushes. Au début j'essaye de capter des moments qui me fascinaient, volés, car j'étais sans autorisation. Et au fur et à mesure, on sent que je suis accepté dans cet endroit. Aussi, au début du film, il y a surtout des scènes à l'intérieur des voitures, parce que je me cachais, et je me sentais en sécurité dans les voitures, à l'abri des caméras de surveillance, et à l'abri de gens qui pensaient que j'étais un flic ou un espion Uber. Dans les images tournées 5 ans après, quand j'ai mon autorisation, que tout le monde à la Base me connaît, on voit des choses beaucoup plus ouvertes, beaucoup plus maîtrisées.

**D. : Toujours à propos de l'usage de l'iPhone comme caméra, l'aspect fragile, plus ou moins pauvre, de ces images, a-t-il effrayé certains partenaires du film,**

**financiers notamment, et est-ce que tu penses que cela peut freiner la diffusion du film ?**

**V. D.** : Oui, absolument. L'un des plus grands enjeux de notre montage, c'était de stabiliser cette matière, qui avait plusieurs couches, qui était hétéroclite. Ce sont des images très corporelles, très labiles, très instables... Au début, j'avoue que j'ai pensé que ce serait peut-être un point fort pour le projet, mais finalement, la nature des images faisait peur aux potentiels partenaires, diffuseurs, financeurs, etc...

**D.** : **Est-ce que prendre conscience que ce que tu voyais comme un potentiel effrayait certains, t'a conduit à demander aux personnages de filmer de manière plus stable, plus conforme à l'idée qu'on se fait d'une bonne image de cinéma ?**

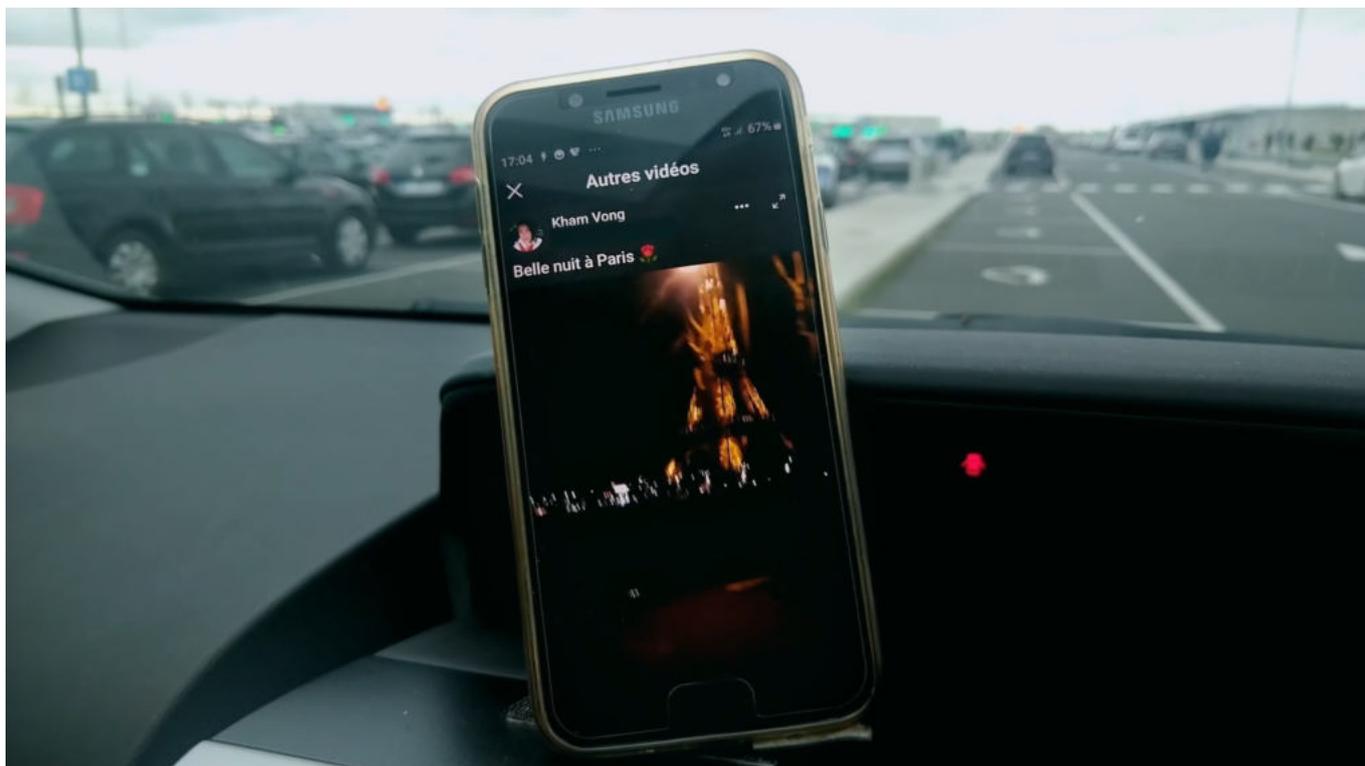
**V. D.** : Non, pour moi ce qui était le plus important, c'était de maintenir ce que j'avais réussi à développer avec les personnages, c'était très précieux, et très fragile aussi. Je formulais des recommandations très basiques, comme essayer de filmer des plans de minimum une minute, ou essayer de rester focus sur l'objet filmé, essayer de faire attention aux avant-plans, aux arrière-plans... C'est avec Le Fresnoy finalement que le projet a pris une autre tournure, je l'ai réécrit comme une démarche plastique. Ce soutien institutionnel a permis de déclencher beaucoup de choses, le permis de tournage à l'aéroport, des financements, etc. C'est finalement par la porte d'entrée « arts plastiques » que le film est devenu possible.

**D.** : **Il y a une autre caméra, qui n'est pas un téléphone, qui est utilisée, lors des travellings. Soudain ce sont des images qui sont désincarnées, on se doute que ce n'est ni toi ni un des personnages qui filme. Il n'y a plus vraiment de point de vue. Peux-tu m'expliquer ce que ces images signifient pour toi, et comment tu as eu l'idée de les ajouter à ton film ?**

**V. D.** : C'était pendant le premier confinement. Quand toute la mobilité mondiale s'est effondrée, la Base a fini par se fermer. Cette crise sanitaire était pour moi surtout une crise de mobilité. C'était une crise dans laquelle la mobilité capitaliste a atteint ses limites. C'était intéressant de voir que les taxis se trouvaient en périphérie de cet effondrement. J'avais un tournage qui était annulé, j'essayais de maintenir le dialogue avec les chauffeurs, j'ai filmé les conversations depuis chez moi, et puis j'ai parlé avec un de mes collaborateurs, Philippe Bellaïche, un chef op franco-israélien qui a tourné mon premier court métrage, et il m'a rappelé qu'au tout début du projet, je m'étais imaginé une dystopie, filmée depuis des voitures autonomes. Il m'a dit : « Cette dystopie tu peux la documenter réellement ! » J'ai rassemblé très vite une équipe et on s'est rendus à l'aéroport, un peu en mode « pirates ». On a passé 3 jours en roulant sur l'aéroport de Paris, en filmant les plans travelling de cet endroit déserté. Ces images permettent d'ajouter au film un chapitrage, par ces plans très stables, il y a une structure qui permet de tenir toutes les autres images. C'est aussi une autre vision, déshumanisée, qui s'oppose aux rushes des chauffeurs, c'est un outil plastique. Je suis content qu'on ait profité de la pandémie, c'était un cadeau finalement, parce que cela a enrichi le film.

**D.** : **Avec le recul maintenant que le film est terminé, qu'apporte, à ton avis, le fait que les personnages filment au téléphone pour raconter ce lieu ? Qu'est-ce qu'un documentaire « classique » où tu filmerais avec une caméra, n'aurait pas pu capter, montrer ?**

**V. D.** : Beaucoup de choses. Ce dispositif permet de montrer les endroits et les états auxquels je ne peux pas accéder, des endroits physiques mais aussi des états mentaux. Par exemple, Ahmad nous emmène dans des endroits de la Base auxquels je n'ai pas accès : la mosquée, ou les conversations nocturnes entre les collègues, leur intimité chez eux, ou même à la fin, être dans une voiture à l'arrivée au Maroc, avec sa famille et sa chienne, ce sont des choses que je ne pourrais jamais capter. C'est surtout les situations qui se modifieraient si moi j'étais là. Il y a aussi les états mentaux, par exemple les émotions transmises par Madame Vong dans ce dispositif semi-fictionnel. J'aurais pu révéler autre chose, et dans le film il y a aussi des rushes purement observatoires, qui révèlent quelque chose sur les personnages à travers ma connexion avec eux. Mais on reconnaît, dans les images des chauffeurs, leurs points de vue. J'aurais pu essayer de les reproduire, et cela se fait souvent dans le documentaire mais ce n'est qu'une simulation. Là, on sent véritablement la présence de la personne qui filme.



**D. : Tu utilises le mot de co-crédation, qui est l'objet de ta recherche. A ton avis, peut-on envisager un projet documentaire de co-crédation sans utiliser la délégation de la caméra ? Aurait-il été possible de co-créditer avec les chauffeurs en les impliquant dans la mise en scène, sans leur demander de filmer ? En d'autres termes, est-ce que pour toi la co-crédation documentaire, c'est déléguer ou faire circuler la caméra ?**

**V. D. :** Avec le recul, je pense que *La Base* était plutôt un processus participatif que de la co-crédation.

**D. : Comment distingues-tu les deux notions ?**

**V. D. :** La co-crédation implique une implication plus totale que le terme de participation. Le problème avec la co-crédation au cinéma, c'est le montage. On vit toujours dans un monde fordiste, le cinéma est une industrie avec une chaîne de création de valeurs spécialisées, et à un moment donné, dans cette économie, j'ai dû mettre en place la post-production sans inviter les chauffeurs à y participer. Finalement je me dis que ce qui compte, c'est que les gens participent activement dans l'élaboration de leur propre représentation. Et ça, peu importe s'ils filment eux-mêmes, ou pas eux-mêmes, peu importe s'ils lisent ou pas le scénario... Il faut juste que les personnes comprennent qu'elles sont en train de se représenter, ce que cela veut dire, et qu'elles puissent décider comment elles veulent l'être.

**D. : Je comprends donc que tu considères qu'on pourrait appeler « co-crédation » un projet documentaire dans lequel les personnages ne (se) filment pas.**

**V. D. :** Oui, absolument. Ils peuvent aussi participer à l'écriture, donner des feedbacks sur le tournage... Il y a deux choses qui sont inaliénables dans le processus : la transparence du dispositif, et le partage de valeurs. On dit que les participants, ou les filmés, tirent des valeurs émotionnelles dans la rencontre avec le filmeur, on dit souvent que le simple fait d'être représenté vaut déjà quelque chose.... moi je pense que c'est du *bullshit*. Je ne vois pas pourquoi les participants d'un documentaire ne devraient pas être rémunérés alors que les comédiens de fiction le sont. C'est considéré comme normal, et toute l'économie du documentaire repose sur cela. Ce ne sont pas des gens qui sont professionnalisés en tant que comédiens, mais ils donnent de leur temps, ils donnent leur identité et leur histoire qui sont complètement uniques. Comment créer des valeurs au sein de ce processus, quand il s'agit d'une œuvre qui doit faire partie finalement d'un marché, c'est compliqué. La plupart du temps, les démarches de co-crédation sont en fait des démarches

d'intervention sociale, sans qu'il y ait l'objectif de produire un objet pour un marché, on considère que l'intervention en elle-même est le produit. On paye un artiste pour intervenir sur le terrain, et la valeur est produite par cette rencontre. Mais comment faire un film, un objet pour le marché de l'audiovisuel, qui porte en soi cette valeur ? Pour *La Base*, j'ai réussi à rémunérer les filmeurs pour leurs rushes, en droits d'archives. La première mondiale du film, j'ai choisi de la faire au Cinéma du Réel parce que c'est à Paris et que je voulais partager cet événement avec les personnages. Quand je parle de valeur, je veux dire « comment les gens peuvent-ils profiter de ce film ? »

**D. : En effet, tu parles de valeurs, moi j'ai l'habitude de parler de *gains*, de gains financiers et symboliques. Selon toi, quels sont les gains qu'ont pu tirer tes personnages de leur participation à ton film ?**

**V. D. :** Ils étaient très émus de voir leur histoire traitée, le simple fait de voir représenté quelque chose qui était à l'abri des regards auparavant, ça apporte quand même de la valeur. Les gens m'écrivent : « Merci de porter notre histoire jusqu'à l'écran ». Il existe toujours cette dimension un peu mythique du cinéma, en termes presque magiques, mythologique... Il y a quelque chose de l'ordre de l'extraordinaire. Chacun d'eux a aussi tiré quelque chose de cette expérience, de notre rencontre, un remède à la solitude, ou autre chose. C'est un échange, comme dans n'importe quelle relation. Après il y a aussi un gain financier, mais ce n'est pas ce qui les a motivés au début, parce que je n'avais aucun budget. Finalement, ce n'est pas si compliqué de rémunérer les participants, il faut juste avoir la volonté de le faire. J'ai calculé la rémunération en fonction du nombre d'heures de rushes, du temps qu'ils ont passé à travailler, pas le minutage de leurs rushes présents finalement dans le film. Il y a le gain émotionnel, le gain monétaire, mais il pourrait y avoir un troisième gain : qu'apporte l'existence de ce film à cette communauté ? Là, je ne sais pas si *La Base* apporte quelque chose de cet ordre, car le film n'est pas inscrit dans leurs luttes, dans leur économie. Je ne voulais pas faire un film activiste. Je ne fais pas de pub pour une fédération de taxis. J'ai fait un documentaire de création, et c'est aussi là qu'on voit les limites de la co-création, parce que c'est finalement, moi, avec ma monteuse, qui décidons ce qu'est le film à la fin. J'espère pour le prochain sujet trouver une communauté qui va être plus adaptée à une représentation documentaire audiovisuelle, et trouver comment mêler leur but médiatique et mes ambitions artistiques. C'est aussi ce que l'on a voulu faire avec *Dream city*, chercher un personnage co-auteur qui a un but de visibilité médiatique initial [projet en développement co-écrit par Vadim Dumesh, Ariane Papillon et YuCheng Zhang].



**D. : Comme tu as dit, le problème de la co-créditation au cinéma, c'est le montage. Parce qu'il peut arriver que ce qu'on appelle « l'intérêt supérieur du film » impose de déroger à certains principes, de remettre en question le cadre de travail, la déontologie qu'on s'était fixés pour un projet. Est-ce que tu peux nous parler de cette étape de montage, qui a peut-être impliqué des renoncements, des sacrifices ?**

**V. D. :** Sur la Base, j'avais en fait une opportunité unique d'engager ces personnes dans un processus de co-créditation, parce que réellement ils étaient là sur la Base en train de faire la queue, 4-5 heures par jour, et ça nous laissait un espace-temps disponible à la co-créditation. Mais c'est évident que je n'étais pas là pour créer une école de cinéma sur la Base ou faire des chauffeurs des intermittents du spectacle. Une fois que je me retire de cet endroit, que j'investis mon temps dans l'écriture, le dépôt des dossiers, le dérushing, le montage, finalement tout le film repose sur moi. Dès que je ne suis pas dans leur vie, ils passent à autre chose, et je ne peux pas revenir après un an ou deux pour leur demander de venir dans la salle de montage. Dans les démarches d'intervention sociale, tout est ramassé sur un temps limité. Mais l'économie du cinéma n'est pas du tout compatible avec cette méthode, car cela prend au minimum trois ans de faire un film. Dans n'importe quelle démarche participative, finalement, l'auteur va être confronté à des choix. Il doit questionner ses intérêts personnels vis à vis des valeurs du film.

**D. : Comme tu l'as dit, contrairement aux démarches d'intervention sociale, où ce qui compte est le processus plus que l'objet final, toi tu travaillais avec l'objectif de produire un film de cinéma qui circule, qui soit diffusé, et qui par conséquent, corresponde aux attentes du marché.**

**V. D. :** Oui, et finalement c'est un enjeu de langage. Le langage cinématographique opère par la réduction et c'est par le montage que la réduction va être la plus violente. Il faut une prise de distance qui permet de décider ce qui est mieux pour le film. De grandes lignes se sont imposées assez vite : d'abord on a décidé qu'on allait suivre une chronologie linéaire, un mouvement d'un point A jusqu'à un point B, de l'ancienne Base à la nouvelle Base, de l'utopie vers la dystopie. Après on a décidé aussi que pour stabiliser les sens physiques du spectateur, on suivrait le passage de nuit à jour, de jour à nuit. Puis on a construit des arches de personnages dans ce mouvement chronologique. Puis le dernier élément qui a tout mis en place, c'était la décision de rentrer dans cet endroit à travers le regard du réalisateur, d'introduire le dispositif de manière transparente, pour expliciter qu'il s'agissait d'un réalisateur qui arrive dans cet endroit de l'extérieur, qui partage l'outil de prise de vue, et qui lance cette circulation des images.

**D. : J'ai remarqué que dans le générique et sur l'affiche, tu ne mettais pas particulièrement ton nom en avant, et tu n'utilises par l'expression « un film de Vadim Dumesh ». Tu écris « écriture et réalisation de Vadim Dumesh » et ça n'a n'arrive qu'à la fin, il n'y a pas de générique de début. Est-ce que cette manière de te créditer sans mettre en avant ta posture d'auteur était importante pour toi, et pourquoi ?**

**V. D. :** Merci de le remarquer, c'était un exercice très douloureux d'humilité ! (*rires*) J'étais guidé par la référence au film *Foreign Parts* de Verena Paravel, qui commence aussi comme ça, juste avec le nom du film et rien d'autre. Je souhaitais mettre en avant le fait que ce film, et les films en général, sont des affaires collectives et que la théorie de l'auteur est un vieux truc qui ne marche plus.

**D. : Cependant, ton film a été montré en première mondiale au festival Cinéma du Réel et il sera montré, j'espère, dans d'autres festivals. Dans ces contextes, tu es toujours indiqué comme le seul auteur, le seul interlocuteur, donc c'est toi qui es mis en avant. Qu'est-ce que tu penses de cet éventuel décalage entre la démarche et le générique, et le fonctionnement auteuriste de l'industrie et des festivals ?**

**V. D. :** Je ne pense pas que cela soit injuste. Je dis que c'est une affaire collective, mais finalement, la personne qui a bossé le plus sur ce projet, c'est moi. Si on regarde la totalité du projet, c'est mon projet. J'ai fait un choix au début de ce projet, de le construire autour de la logique participative et collaborative, la logique de co-créditation. J'essaie de porter ce choix jusqu'à la fin de ce projet mais je ne vais pas me priver de mon développement professionnel grâce au travail que j'ai fourni. Au contraire, je vais

utiliser cette plateforme pour développer ma pratique, rencontrer d'autres cinéastes et me développer en tant que cinéaste. J'ai essayé d'aplatir les inégalités entre les chauffeurs et moi, et les violences qui sont produites par une telle intervention, mais finalement ces inégalités sont toujours là. Elles vont toujours être là. Il faut juste faire avec, et essayer de faire le mieux possible.

**D. : Pour conclure, puisque tu as décidé de continuer ton travail d'expérimentation de différents dispositifs de co-création, qu'est-ce que tu as appris, ou compris, de cette notion, qui peut-être nuance ce que tu croyais au début de ce projet ?**

**V. D. :** J'ai compris que la co-création n'existe pas vraiment ! (*rires*) C'est plutôt un état d'esprit, une orientation de son propre travail. J'ai compris que je vis pleinement ma rencontre avec des personnages quand j'essaie de les engager pleinement dans ce qui se passe. Parce que cela me pousse aussi moi-même à questionner ma pratique, à me rendre vulnérable. C'est cela qui me donne envie de continuer d'expérimenter la co-création. Mais je n'exclus pas de réaliser un film où je communiquerais simplement mon point de vue sur un sujet. Parce que la co-création, c'est très chronophage et pas du tout rentable. Il faut peut-être trouver un équilibre entre les deux.

L'entretien a eu lieu en présentiel, à Paris, le 28 mars 2023.  
Cet article est tiré d'une retranscription réécrite des échanges.

*La Base*, un film de Vadim Dumesh, Image : Vadim Dumesh, Ahmed Mguiada, Jean-Jacques Papon, Kham Vong, Santiago Bonilla / Son : Vadim Dumesh / Montage image : Clara Chapus / Montage son : Nicolas Verhaeghe / Mixage : Martin Delzescaux / Etalonnage : Baptiste Evrard... Durée : 72 minutes.  
Projeté le Vendredi 24 mars 2023 au Centre Pompidou et le Mercredi 29 mars 2023 au Forum des Images

# NOUR OUAYDA

Le film de Nour Ouayda, *The Secret Garden* (الحديقة السريّة), était cette année en compétition au festival Cinéma du Réel. Du réel, il en est à la fois tout à fait question, à travers la matérialité des plantes et des plans qui parcourent ce film, et très peu, dans cette histoire en forme de conte fantastique, peuplé de créatures végétales inquiétantes et d'une botaniste disparue, laissant derrière elle un mystérieux journal.

**Débordements :** Ton film se passe à Beyrouth, une ville que tu filmes beaucoup mais aussi que tu habites, en tant que cinéaste et programmatrice. Cette fois, tu as décidé d'en faire une exploration sur le mode du conte. Comment cette idée a-t-elle germé – sans mauvais jeu de mot ?

**Nour Ouayda :** Il y a quelque chose de très libérateur dans le fait que ce film soit ancré dans ce lieu et en même temps très peu. Je crois que c'est vraiment ce que permettent le conte et la fiction : d'être dans la spécificité d'un endroit, de le montrer, et en même temps de créer ou de fabriquer des histoires qui permettent de le fictionnaliser et de l'emmener ailleurs, dans un endroit où d'autres types de narrations peuvent surgir – le surnaturel, la magie...

À l'origine, le film n'avait pas particulièrement ce ton. Il y avait un peu celui de l'histoire mais pas celui du conte, ou de la légende ou du fantastique. Le film découle vraiment d'un sentiment que j'ai ressenti face au côtoiement du familier et de

propos recueillis  
par **Occitane Lacurie**

l'étrange, dans une période où j'ai commencé à regarder de manière obsessionnelle les plantes dans la ville. *The Secret Garden* forme une trilogie avec deux autres films, *Vers le Soleil* et *one sea, 10 seas* – une trilogie de matières, pourrait-on dire, d'éléments : la pierre, la mer et puis les plantes. À chaque fois, c'est une même dynamique : regarder une chose, une seule chose, et de la fixer longuement. Et c'est cette fixation qui permet à des choses étranges de surgir. Plus on regarde quelque chose, plus elle commence à devenir bizarre, c'est le cas avec les plantes dès lors qu'on se concentre sur leurs détails. Tout ça se prêtait à ces jeux d'histoires étranges et mystérieuses. Et c'est au montage que, petit à petit, Carine Doumit (qui a co-écrit et monté le film) et moi, avons construit la narration autour des protagonistes, dans cette veine-là. Tout ça se prêtait à ces jeux d'histoires étranges, mystérieuses et petit à petit la narration s'est construite autour des protagonistes, dans cette veine-là. C'est aussi un ton qui m'amuse beaucoup, ludique et qui permet à l'imagination de s'ouvrir.



←  
*At the Edge of the Forest, a Garden*  
(The Camelia Committee, 2021)

Et puis, concernant cette histoire de l'étrange et du familier, il faut dire que ces dernières années, à Beyrouth, les choses ont tellement changé que le rapport à la ville finit par en être affecté. Les choses se transforment, changent d'apparence ; les traces de ce qu'elles étaient subsistent, ce qui entretient une forme de familiarité, mais en fait elles ne sont plus du tout les mêmes. La vie dans ce lieu me propulse dans ce genre d'histoire fantastique.

**D. :** Dans ton travail, la technique du tourné-monté est très présente, notamment dans tes vidéos – je pense à celles que tu avais montré au **Festival des Cinémas Différents et expérimentaux de Paris**, en 2022, *I was grateful the wind tore out my camera's microphone* (2020) et *Not All Things That Shine Are Beautiful* (2022). Cette fois, tu radicalises ce procédé en tournant-montant des séquences directement sur pellicule. Pourquoi avoir réservé cette place à l'improvisation, à l'impondérable, au cœur d'une narration comme celle du conte ?

**N. O. :** J'ai découvert le cinéma expérimental quand j'étudiais à Montréal et j'étais vraiment très attirée par les films tournés-montés. Je pense par exemple au *Lunar Almanac* (2013) de Malena Szlam dans lequel la cinéaste travaille sur les surimpressions et le clignotement. Je crois que ce genre de pratique permet une ligne de communication qui s'ouvre entre le lieu, le corps, la caméra et la pellicule, comme une vibration. Puisque *The Secret Garden* s'est fait à partir du lieu et de ses transformations, il était essentiel pour moi d'essayer de capter son énergie et ses subtilités. Et comme j'ai vécu dans cette ville, beaucoup de cette sensibilité passe à travers mon corps, qui d'une manière ou d'une autre, porte en lui ces transformations, ces traces.

Un ami berlinois qui tournait à Beyrouth avait laissé sa Bolex chez moi peu de temps avant le début de la pandémie. Je m'étais procurée de la pellicule dans l'idée d'entamer le travail sur ce film, j'y ai vu l'occasion de commencer à filmer. La Bolex m'intéressait particulièrement car elle permet de faire de l'image par image. J'ai beaucoup expérimenté. Je me suis aussi achetée une caméra Super 8 qui permettait pas mal de choses en termes d'intermittence avec une fonction *timelapse* réglable. C'était assez amusant d'essayer des choses lorsque j'étais en mouvement et de prendre des images dans ce mouvement-là. Par exemple, le plan avec cette branche d'arbre enchevêtrée dans une plante grimpante qui ressemble à un monstre, je l'ai filmée comme ça, par à-coups, pendant que j'oscillais sous elle d'un côté à l'autre.

One sea 10 seas (2019)  
Nour Ouayda



Ma façon de filmer passait beaucoup par mon corps : à cause du soleil, je devais mettre un filtre ND assez fort, si bien que je ne voyais pas grand-chose à travers l'ocillet (comme la Bolex est une caméra réflex). Je devais alors répéter le mouvement plusieurs fois pour que mon corps s'y habitue et que je puisse faire la prise à l'aveugle. Il fallait que je sois vraiment en phase avec mon corps. Plusieurs de ces séquences sont incluses comme telles dans le film, tournées-montées, en particulier les séquences très frénétiques, avec beaucoup de mouvement.

Nous avons, Carine et moi, comme un panier d'images de natures assez différentes, certaines, spontanées, montées telles quelles, qui portaient cette impression de frénésie à laquelle nous tenions beaucoup, et des plans plus composés, comme ceux de la « domestication des plantes », dans lesquels une plus grande place est accordée au béton, aux immeubles. Toutes ces images contiennent l'énergie d'un moment. Le tournage s'est étalé sur deux ans et j'arrive à repérer dans ces plans des périodes où j'étais plus calme, et d'autres où j'étais plus impatiente ou anxieuse, où on sent une grande fébrilité. Ce sont des correspondances personnelles, qui ne sont pas explicites dans le film mais portées par les images selon moi. Au montage, tout ça a joué dans la façon dont on a commencé à catégoriser les images pour commencer à les bricoler, à réfléchir comment on allait les mettre en place et c'est comme ça que les chapitres ont commencé à se former.

**D. : Au cœur de cette dérive dans la ville, de cette flânerie fantastique, il y a un chapitre très différents des autres : un herbier. Dans celui-ci, tes personnages font une typologie des plantes fantastiques qu'elles découvrent et le résultat de leurs relevés vient s'inscrire directement à l'écran. J'ai beaucoup pensé à *one sea, 10 seas* que nous avons vu au FID en 2019, film dans lequel tu collectes des images de la mer en mini-DV pour étudier le scintillement des vagues. J'ai l'impression que cette autre figure de style, la collection, est à l'opposée de la dérive tournée-montée mais constitue tout de même l'autre forme principielle de ton travail. Quelle importance a ce geste de glaneuse, de collectionneuse pour toi ?**

**N. O. :** La collection vient de cette idée d'obsession dont je parlais : à force de ne regarder que des plantes, je me rendais compte à quel point cette chose – qui peut n'être qu'une seule chose, « le monde des plantes », « le règne végétal » – devient

multiple. C'est de cette prise de conscience de la multiplicité des êtres, des formes et des couleurs que naît mon désir de catégoriser. Je commence à faire la différence entre les plantes qui sont plus pointues et celles qui sont plus rondes, celles qui ressemblent plus à des créatures extraterrestres, celles qui ont l'air malicieuses... Et petit à petit, on s'approche du merveilleux, du surnaturel.



Avec la mer, c'est exactement la même chose. Dans *one sea, 10 seas*, le but est de voir la mer non comme entité unique mais comme une multiplicité. Le travail à partir du son et des couleurs permet de révéler ou d'accéder à cette multiplicité. Le film s'intéresse beaucoup aux tons de bleu qui vont du noir, la nuit, à l'orange, au crépuscule, en passant par le gris durant la tempête. Dans *The Secret Garden*, c'est plutôt les tons de vert qui sont au centre. Dans *Vers le Soleil*, ce geste existe aussi, plutôt autour des tons de la pierre et des différents types de beige.

**D. : On retrouve aussi dans *The Secret Garden* l'écriture sur les images, comme dans *one sea, 10 seas*.**

**N. O. :** Oui, tout à fait. J'ai tourné entre 2019 et 2021, entre temps, il s'est passé beaucoup de choses et j'ai eu l'occasion à plusieurs reprises d'expérimenter et de produire des formes courtes – des textes, des petits films ou des installations – qui exploraient un pan de cette histoire, une partie du jardin ou du champ de la botanique. Ça m'a aussi permis d'étendre toutes ces histoires plutôt que de les condenser dans un seul lieu. Je fais partie d'un collectif qui s'appelle Le Comité du Camélia avec Carine Doumit qui a co-écrit et monté le film avec moi et Mira Adoumier, qui est cinéaste. Ensemble, nous avons fait une exposition collective au Beirut Art Center en 2021 intitulée *At The Edge of the Forest, a Garden* qui est aussi le titre qui apparaît

↑  
*At the Edge of the Forest, a Garden*  
(The Camelia Committee, 2021)

sur le journal mystérieux trouvé dans le film. Chacune d'entre a pris en charge une partie de l'exposition et moi, j'avais créé une installation, un jardin. C'était une sorte d'herbier composé de six plantes, les mêmes qui se trouvent dans le film, accompagnées de textes descriptifs qui ont été la base des textes qu'on retrouve sur l'écran. Pour cette installation, j'avais utilisé de vraies plantes qui s'étiolaient au fil des trois mois que durait l'exposition, si bien que ce geste de collectionner et de catégoriser était devenu quelque chose de très physique.

À travers l'herbier, l'idée était de transformer des plantes familières en plantes inconnues. Fussent-elles des bougainvilliers, des palmiers ou des pins – il s'agissait de les décrire comme si on les voyait pour la première fois, comme si elles étaient des découvertes totales. Je me suis prêtée à ce jeu et je me suis mise à noter tous ces détails, ce qui fait la spécificité d'un palmier, où est-ce qu'il pousse dans la ville... Je crois que ça nourrit l'univers botanique du film et le tour menaçant que commence à prendre l'histoire, avec ce bougainvillier qui se met à saigner sur les doigts du personnage, ces plantes nocives qui feignent la fragilité pour mieux envahir leur environnement. C'est lorsque les deux amies commencent à regarder ces plantes de près – le même geste que je fais en filmant – que des choses dangereuses commencent à surgir.

L'idée était aussi de détourner le processus de classification qui est finalement un geste de contrôle qui vise à soumettre les choses qui nous échappent à notre compréhension. La classification botanique relève entre autres du monde de l'exploration coloniale, où la flore dans les colonies est presque prise otage par des outils de taxinomie qui ont pour but de produire des images très contrôlés de l'autre et de son environnement. Lorsque les deux amies essaient de comprendre, à travers leur propre herbier, elles s'aperçoivent que tout leur échappe et que des phénomènes encore plus mystérieux se produisent.

*The Secret Garden* (2023)  
Nour Ouayda

↓



**D. :** D'ailleurs, leur catégorisation à elles est une fausse taxinomie scientifique, davantage spéculative que véritablement utilitaire.

**N. O. :** Oui, c'est ça. D'ailleurs, je dirais effectivement plutôt catégorisation et collection que classification. La classification implique une organisation en « classes » et donc une organisation hiérarchique alors que la catégorisation regroupe des

éléments selon des similarités qui peuvent être formelles ou émotionnelles par exemple. Dans *Vers le Soleil*, je fais la même chose avec des objets du Musée National de Beyrouth. Je les organise selon des catégories qui n'ont aucune utilité dans la compréhension de leur contexte historique ou politique.

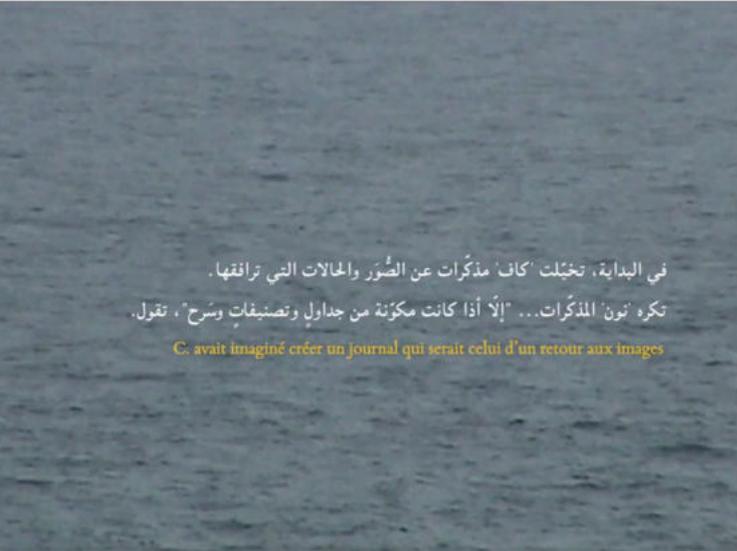
**D. : Et dans *one sea, 10 seas*, c'est aussi une catégorisation qui ne sert à rien.**

**N. O. : Oui, qui est uniquement là pour faire surgir de la fiction.**

*one sea 10 seas* (2019)

Nour Ouayda

↓



**D. : En parlant de ces deux personnages d'exploratrices, elles se prénomment Camélia et Nahla. Tu fais toi-même partie d'un collectif nommé Comité du Camélia, qui fait signe vers une figure de l'histoire du cinéma expérimental libanais. Est-ce que tu pourrais nous parler de ces deux prénoms de femmes qui semblent être des opératrices de fiction dans *The Secret Garden* en même temps que des indices ?**

**N. O. :** J'ai aussi collaboré avec Carine Doumit à l'écriture et au montage dans *one sea, 10 seas*. Les deux protagonistes sont nommées C. et N., pour Carine et Nour. Ces initiales étaient pour nous déjà le premier degré d'abstraction dans un film qui se présente comme un journal, comme des notes personnelles. Dans *The Secret Garden*, C. et N. sont devenues Camélia et Nahla ; nous les avons fictionnalisées.

Le prénom de Camélia était un peu une évidence parce que nous avons appelé notre collectif le Comité du Camélia (مجموعة في الكاميليا) en arabe, qui se traduirait plutôt par le comité *en* Camélia ou *dans le* Camélia) en référence à la série expérimentale du cinéaste Mohamed Soueid qui s'appelle *Je suis en Camélia* (1994, انا في الكاميليا). C'est un objet très bizarre, le geste est très libre, très inspirant et je m'inscris complètement dans la lignée de son travail – même si nos films ne se ressemblent pas du tout. Et ce qui est incroyable, c'est qu'à l'époque, son travail était diffusé à la télévision publique.

Donc ce nom est à la fois un hommage au geste cinématographique de Mohamed Soueid et à cette espace-là, à cette brèche étrange dans l'histoire du cinéma du pays. Camélia est un personnage récurrent dans les films de Soueid, son obsession et son grand amour dont on ne sait jamais si elle existe vraiment ou si elle est un personnage de fiction incarné tour à tour par différentes femmes qu'il filme. C'est une sorte de femme-fleur auréolée de mystère.

Nahla est une référence à *Nahla* (1979, نهلة) de Farouk Beloufa, un film algérien qui porte sur le début de la guerre civile au Liban, qui est à mon avis un des plus beaux qui ait été fait sur cette période-là.

Ces deux personnages nous ont un peu suivies, Carine, Mira et moi, à travers différents projets. La contribution de Carine à l'exposition était une série de textes, six portraits de Camélia (Camélia enfant, Camélia dans les archives...) qui exploraient différentes facettes de ce personnage. Celle de Mira était une installation à trois écrans intitulée *Dreams of a Wandering Octopus* (2021) dans laquelle se trouve une femme

inconnue : elle n'est pas nommée mais nous on sait secrètement que c'est Camélia. Camélia est aussi présente dans d'autres vidéos que j'ai faites et des textes que j'ai écrits.

**D. :** Pour *one sea, 10 seas* tu as opté pour la mini-DV pour filmer le scintillement des vagues tandis que pour ce film-ci, *The Secret Garden*, tu as choisi de filmer en pellicule. Est-ce parce qu'il existait un rapport entre la surface de ce que tu voulais filmer et la texture de l'image qu'offrait le format choisi ?

**N. O. :** Pour *one sea, 10 seas*, même si je ne m'en suis pas rendue compte tout de suite, la façon dont les pixels commençaient à ronger l'image, en particulier lorsque je zoomais sur l'eau, la façon dont apparaissaient des aberrations chromatiques et dont cela créait des surgissements formels, était très importante. C'est clair qu'il y avait une synergie particulière entre le mouvement des vagues et celui des pixels.

Peut-être que *The Secret Garden* aurait pu être filmé en mini-DV, je ne sais pas, je ne peux plus l'imaginer autrement mais ce qui est sûr, c'est que le rendu de la couleur verte, sur la pellicule produit un effet très particulier. Lorsque j'ai fait la colorimétrie avec Chrystel Elias, elle a pu faire un travail incroyable sur toutes ces petites nuances de verts.

*The Secret Garden* (2023)

Nour Ouayda



J'ai l'impression que la texture de la pellicule fonctionne bien avec cette atmosphère de conte, en sortant, d'une certaine manière, les images du temps humain, du *maintenant* – même si aujourd'hui, la mini-DV aussi semble venir d'un autre temps. En tout cas, l'argentique diffère vraiment de la définition des images à laquelle nous sommes habitués le numérique. Il crée une distance par rapport à ces images, qui semblent nous parvenir d'un temps autre où le surnaturel et l'étrange peut apparaître.

**D. :** Lorsque j'ai vu les dernières images de ton film, tournées de nuit, alors que les plantes ne sont éclairées que par le rais lumineux d'une lampe, j'ai pensé à *Vampire* d'Apichatpong Weerasethakul dans lequel il met en scène une fausse chasse nocturne dans la jungle à la recherche d'une créature fantastique pour le compte de Louis Vuitton (commanditaire du film). Sous le halo de lumière du spot, les plantes et l'environnement prennent un aspect menaçant, que renforce le travail sonore.

**N. O. :** Je n'ai pas vu *Vampire* mais il y a quelques jours, j'ai vu le film de Sharon Lockhart qui était en compétition, *Eventide*. C'est un film en plan fixe dans lequel un groupe de femme explore, à la tombée du jour, une plage de galets et les buissons qui s'y trouvent jusqu'à la nuit noire, à la lumière de leur téléphone portable. Peu à peu, les étoiles s'éclairent dans le ciel, les formes disparaissent et on ne voit plus que les plantes qu'éclairent çà et là les faisceaux lumineux qu'elles tiennent dans leur main. Pendant tout le film, j'étais captivée par la façon dont surgissaient ces touches de verts et comment la lumière révélait des profondeurs de champ, je ne voyais que ça. C'est une image qui m'obsède, c'était la première image du film : une plante dans la nuit, illuminée par un flash. D'ailleurs, le premier fil narratif du film était celui de l'histoire de deux femmes, dans la ville, qui cherchaient leur chat dans les buissons avec une lampe-torche. Et puis le chat est devenu une créature magique, et les plantes des extraterrestres...

En tout cas, il y a quelque chose de magique dans cette image-là pour moi, de mystérieux, dans la manière qu'a la lumière de faire apparaître et disparaître la plante dans le noir. Je n'ai pas de mot pour décrire le sentiment que j'ai devant cette image si ce n'est que c'est magnétique pour moi.

**D. :** Tu as vu d'autres films qui t'ont particulièrement marquée cette année ?

**N. O. :** J'ai aussi vu un film merveilleux à CPH:DOX [Copenhagen International Documentary Film Festival] la semaine passée : *An Asian Ghost Story* de Bo Wang, qui a remporté le prix de la compétition NEW:VISION. Il raconte l'histoire de Hong Kong et de la Chine de l'Est à travers l'industrie et le commerce des perruques, sur un mode, lui aussi, assez fantastique, à travers une histoire de fantômes. C'est un genre qui en ce moment m'attire beaucoup et je crois qu'il y a une tendance vers ce côtoiement du réel et du fantastique au cinéma, comme par exemple dans les films de Myriam Charles. Il y a quelque chose dans ce registre qui fait vraiment sens pour moi aujourd'hui.

Sinon, avant-hier j'ai vu une séance de deux courts-métrages de Franssou Prenant, dont un qu'elle a tourné à Beyrouth qui s'appelle *Sous le ciel lumineux de son pays natal* (2001). C'était dans le cadre de la rétrospective que lui consacre le Cinéma du Réel cette année. Je ne connaissais pas l'existence de ce film. Elle l'a tourné en 1995, juste dans l'après-guerre. C'est un film marquant, curieux, attendu à certains moments et puis surprenant à d'autres. Elle filme la ville et on entend trois femmes qui parlent de leur expérience d'exil après avoir quitté Beyrouth durant la guerre. L'une des trois femmes est d'origine juive et raconte avoir appris l'hébreu dans une école au Liban. Ce sont des choses dont on ne parle pas du tout aujourd'hui, c'est tabou. Le discours de ces trois femmes a aussi du recul par rapport à leur militantisme durant les années 1970. C'est une parole complexe et vulnérable. Mon image de Beyrouth en guerre était surtout forgée par le cinéma de ceux qui ont filmé la ville pendant l'événement – Jocelyne Saab, Borhane Alaouie, Maroun Bagdadi. Je n'ai pas beaucoup été exposée aux images de la ville du début des années 1990, ce temps *in limbo* avant la reconstruction. Je crois que ce film m'a fait remarquer que je me distancie petit à petit du rapport fusionnel à Beyrouth qui est toujours décrite comme une ville qu'on aime et qu'on déteste à la fois. J'ai une envie de m'éloigner de l'exceptionnalisme qu'on peut associer à ce lieu. C'est une ville comme beaucoup d'autres, qui est elle aussi violente comme beaucoup d'autres villes le sont. J'ai cru pendant plusieurs années que mon rapport à la fabrication d'images est exclusivement relié à mon rapport à Beyrouth, cette ville dans laquelle j'ai grandi et que j'habite. C'est vrai que ce lien a été essentiel au développement de ma pratique, mais à ce stade je me sens prisonnière de cette délimitation géographique que je me suis moi-même imposée. Il y a quelque chose de libérateur pour moi dans le fait que la ville que filme Franssou Prenant n'est pas la sienne.

En fait, en regardant le film, j'ai reconnu des plans que j'ai filmés moi-même, vingt ans plus tard. Les plans où elle filme ses pieds en gros plan en train de marcher par

exemple, on retrouve le même cadrage et le même mouvement sur mes pieds dans ma vidéo *Not All Things that Shine Are Beautiful* (2022). Elle filme elle aussi la mer scintillante et surexposée avec la silhouette des pêcheurs qui s'y superposent depuis un café à Beyrouth. Il y a dans *one sea, 10 seas* (2019) ce même plan filmé depuis ce même lieu. Il me semble qu'on était assises à deux tables l'une de l'autre ! Pour moi c'était hallucinant de voir ça. J'ai senti qu'il y avait là un dialogue possible à travers des regards cinématographiques qui se croisent et se superposent à une vingtaine d'années d'écart. Je me suis sentie concernée par ce film en tant que cinéaste, et non en tant qu'habitante de cette ville. J'ai pu donc accéder au film autrement. Généralement quand je vois Beyrouth à l'écran, c'est le fait que je regarde ma ville natale qui régit ma relation au film. Et ce sentiment écrase tout autre rapport que je pourrais avoir avec ces images. C'était très inattendu et touchant pour moi que ça se passe différemment cette fois-ci.

*Sous le ciel lumineux de son pays natal* (2001)  
Franssou Prenant  
↓



L'entretien a eu lieu à la Fusée, Paris, le 2 avril 2023.  
Ce texte est tiré d'une retranscription retravaillée des échanges.

*The Secret Garden*, un film de Nour Ouayda. Image : Nour Ouayda / Son : Kinda Hassan / Montage : Carine Doumit / Étalonnage : Chrystel Elias / Montage son : Kinda Hassan / Production : The Camelia Committee. Durée : 27 minutes. Projeté le Jeudi 30 Mars au Forum des Images et le Samedi 1er Avril au Centre Pompidou.

# EMMANUEL ROY

Parfois, le réel se cache, ou plutôt, est soustrait à la vue par les bons soins de l'administration policière et répressive. Certains de ces endroits, où le regard a tant de mal à se frayer un chemin, s'appellent des Centres de Rétention Administratifs (CRA). Dans ces prisons sous le contrôle exclusif de la police sont retenu-es, sans autre forme de procès, des personnes exilées et sans papiers, dans l'attente d'une évolution de leur situation, dans un sens (l'expulsion) ou dans l'autre (bien plus rare). Le film d'Emmanuel Roy, *Je ne sais pas où vous serez demain* est tourné à l'intérieur de l'un de ces CRA, celui de Marseille, où il a réussi à entrer avec sa caméra.

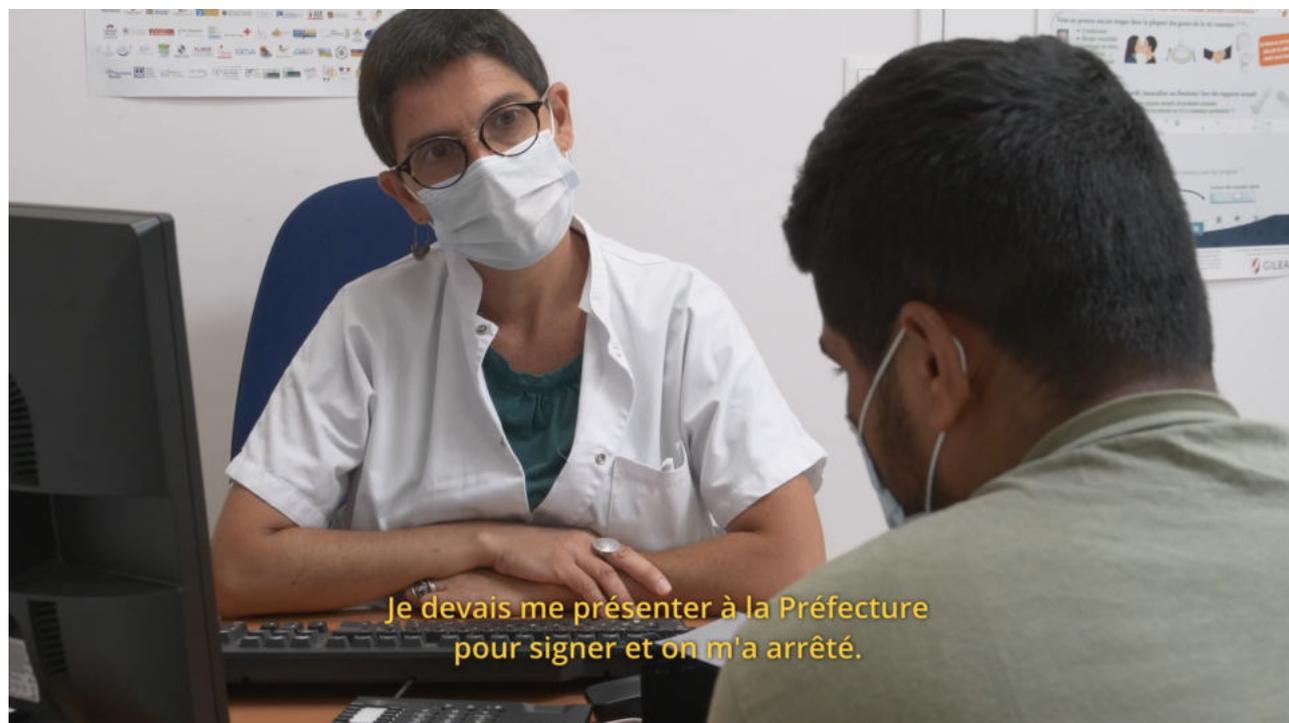
**Débordements :** Au centre du film il y a une femme, une médecin, et un lieu, un CRA. Est-ce que tu peux raconter comment tu as rencontré l'une et comment tu t'es introduit dans l'autre ?

propos recueillis  
par **Occitane Lacurie**

**Emmanuel Roy :** Le projet vient vraiment de la rencontre avec Reem, qui est ancienne, qui remonte peut-être à dix ou douze ans. D'abord une rencontre amicale chez des ami-es communs, puis, comme c'était un moment où je faisais beaucoup d'ateliers en prison et qu'elle y intervenait aussi, nous nous retrouvions devant la porte des Baumettes. Au fil des années, nous avons gardé un lien qui s'est estompé en 2014 quand j'ai arrêté d'intervenir en prison.

*Je ne sais pas où vous serez  
demain (2023)*  
Emmanuel Roy

↓



En 2018, un petit groupe d'ami-es réalisatrices et réalisateurs me proposent d'intégrer un petit chantier de réflexion sur la ville de Marseille à travers des portraits de femmes. Chacun-e choisit une femme et moi, j'ai immédiatement repensé à elle et je me disais qu'avec elle je pourrais évoquer le fait d'être de passage, de ne pas vraiment être de Marseille. Je savais qu'elle travaillait au CRA, je savais que de toute façon elle était de passage, qu'elle ne comptait pas rester dans cette ville, qu'elle était née au Liban... Donc je voulais retravailler son histoire à travers la question de l'exil à Marseille.

Je ne pensais pas tourner au CRA au départ – de toute façon je n’aurais jamais pensé avoir l’autorisation de tourner au CRA – mais c’était déjà un projet avec un très fort hors-champ, que j’imaginai très clos, tourné dans sa voiture avec une mise-en-scène très fondée sur la parole. C’est ce que j’ai commencé à faire avec elle, on se voyait très régulièrement, elle me parlait de son boulot au CRA et quelque chose a commencé à se construire.

Idem  
↓



Au bout d’un moment, on a commencé à se dire, on va quand même tenter. On s’était dit au départ, qu’on n’aurait jamais l’autorisation mais on s’est aussi dit que ça ne coûtait rien de tenter le coup. Alors j’ai rédigé une lettre, comme on le fait dans ces cas-là, dans laquelle je précisais mes intentions, je donnais le cadre général du projet, je disais ce que j’allais filmer, ce que je n’allais pas filmer, que j’avais déjà travaillé en prison, que je connaissais les contraintes...

J’ai posé ce cadre-là, j’ai soumis le courrier à Reem et elle a eu l’idée de plutôt l’envoyer elle, comme si elle proposait le projet et non la production. L’hôpital, dont dépend l’unité médicale du CRA, a tout de suite accepté. Du côté du ministère de l’Intérieur, la demande a remonté les différents étages de la hiérarchie, et ça a marché, de manière très mystérieuse. Cela dit, les cadres posés étaient clairs et ils ont été absolument respectés dans le film – y compris au sens propre, au sens cinématographique : le film n’a qu’un seul cadre, je ne filme qu’elle, en consultation.

Je crois aussi que l’acceptation de la demande vient du fait que je ne demandais pas à filmer les cellules, l’espace du CRA, le travail de la police mais seulement des consultations médicales. Après la projection de jeudi soir, j’ai eu un très beau message d’une personne juriste qui me disait à quel point Reem était exceptionnelle par rapport à d’autres médecins qu’elle avait pu croiser qui étaient plutôt à l’extrême inverse, plutôt dans le prolongement de l’action policière. Elle ne se contente pas de prescrire du paracétamol, ses consultations sont avant tout un espace de parole. Moi, je connaissais très bien Reem et son engagement, notamment le fait qu’elle était aussi présidente du Centre Osiris, un centre de soin et de soutien aux exilé-es ayant subis des violences physiques et psychiques, donc j’avais une idée de ce que pouvait être ce film.

Au moment où nous obtenons l’autorisation, le projet change radicalement. Je me retrouve face à ces situations, ces conversations et je m’aperçois que le film est là. Avec mon monteur, Gilles Volta, jusqu’au bout du montage, nous nous sommes demandé s’il y avait besoin d’une autre matière, mais en fait, la matière était absolument présente dans les quarante consultations que j’ai filmées. Quand on a dérushé ces quarante consultations, tout ce que j’avais pu tourner autour ne tenait plus. Le montage s’est fait de manière très rapide et très fluide ensuite.

**D. : En voyant ton film, on ne peut pas s'empêcher de penser au hors-champ du dispositif que tu as choisi – un plan resserré, toujours le même, qui contient la médecin de face et son patient, de dos. On voit cette relation et cet espace qu'on comprend peu à peu comme un havre de paix au milieu de la violence environnante. Comment as-tu pensé ce dispositif et surtout comment as-tu pensé ce rapport à la violence ?**

**E. R. :** Tout s'est joué dans les différentes lignes que nous avons tissées au montage. Il y avait une évidence : ce ne devait pas être un montage thématique qui croiserait les situations, mais un montage qui travaillerait sur l'intensité de chaque situation. Et à l'intérieur de ces intensités-là, déterminer quelles étaient les choses à tisser entre elles : faire découvrir Reem petit à petit, faire exister l'histoire de ce personnage par touches et donner à connaître progressivement l'endroit où on se trouve. C'est un jeu de dosage, assez compliqué à expliquer : ce sont surtout des hypothèses de construction. D'abord, nous avons prémonté très rapidement chacune des quarante consultations, parmi elles, nous en avons gardé une quinzaine que nous avons posées dans un premier ordre et à partir de là, on a commencé à les retravailler, à réfléchir à leur succession. Par exemple, la première consultation du film d'abord été la dernière car elle était la plus fermée et que je pensais que le film devait s'achever sur une impossibilité. Mais en regardant ce premier assemblage de séquences, on a pensé que c'était une bonne idée de commencer par ce moment de clôture, dans lequel on ne sait pas du tout où on est, où par leur échange, on comprend seulement que le patient résiste à quelque chose et que la médecin dit le comprendre tout en restant sur une position médicale pour essayer de le convaincre. Ces questions se dénouent juste après avec l'apparition du titre, ma voix hors-champ et la prononciation du mot « CRA ». Néanmoins, beaucoup de gens, encore aujourd'hui, ne savent pas que les CRA existent, ou les rapprochent confusément de la prison. C'est pourquoi nous voulions donner des indices au fur et à mesure, qui ne soient pas des infos mais qui donnent des éléments. Il s'agissait surtout d'être dans la sensation physique du lieu, mais si tout le film ne repose que sur la sensation physique du lieu, tu décroches au bout de trois consultations. Donc l'idée était de tenir le récit, la sensation, avec des informations qui viennent se perler au fil du film.

**D. : Je me posais aussi la question du type d'objectif que tu avais choisi pour le film. Les visages paraissent toujours très proches dans le cadre, parfois on a presque l'impression qu'ils sont sur le même plan.**

*Idem*  
↓



**E. R. :** J'utilisais un zoom, alors que d'habitude je préfère être en focale fixe, mais je voulais pouvoir faire des zooms un peu forts à certains moments – ce que j'aime bien, même si on me le reproche un peu sur ce film-là, car ça correspond à la volonté qu'on sente ma présence dans ce cadre très fixe. C'était un objectif 28-280, je n'allais

jamais jusqu'aux 280 mais il m'offrait une grande marge pour avoir une focale assez ouverte, pour vraiment avoir les deux personnes dans le champ. Et dès que j'étais un peu plus en longue focale, je les rapprochais beaucoup.

**D. : Mais parfois dans certains films d'institution un peu canoniques, la distance de la table est très signifiante, alors que dans ton film, on a l'impression qu'ils et elle sont ensemble dans cette situation.**

**E. R. :** La première matinée a tout de suite été un temps de tournage-repérage – ce qui venait d'ailleurs aussi de Reem qui, encore une fois, est assez formidable car elle m'a tout de suite dit : « Il ne faut pas que tu viennes comme un observateur, tu n'es pas stagiaire, tu n'es pas médecin, tu es l'homme à la caméra, donc il faut que tu viennes avec ta caméra. » Évidemment, j'étais *a priori* réticent, parce qu'on préfère toujours repérer avant, mais là, ça faisait totalement sens par rapport à l'équipe, par rapport aux gens qu'elle recevait. Dès cette première matinée, à chaque consultation à laquelle j'avais la possibilité de rester (car certaines personnes refusaient), je cherchais le bon endroit. Et à un moment, j'ai eu cette sensation, c'est-à-dire quand je me suis trouvé dans son axe de regard à elle, en me disant que des choses pouvaient se jouer là, tout en ayant l'impression d'être très compact-es tous-tes les trois, dans cette proximité. Je voulais travailler cette empathie totale qui est la sienne, et que dans l'image, il y ait le moins de distance possible. C'est pour cette raison que je joue très peu en profondeur de champ, parfois j'ai [je fais] des rattrapages de point entre elle et eux mais je reste toujours très proche et je ne les isole jamais complètement.

**D. : J'ai l'impression que ce point-de-vue que tu décris participe d'un discours plus large sur la question de la santé, comme donnée politique, comme symptôme d'un problème plus vaste, que tu travailles depuis longtemps. Dans *La Part du feu*, tu parles d'une maladie du capitalisme, l'amiante, et dans celui-ci, tu travailles sur une maladie du colonialisme, au sens de Fanon.**

**E. R. :** Oui, exactement. La façon dont les choses arrivent est toujours assez mystérieuse, mais quand cet été, alors que je faisais un atelier en psychiatrie, une jeune psy en stage m'interrogeait sur mes projets, tout a paru faire preuve d'une grande continuité. J'ai d'autres projets sur le monde médical, plutôt sur la psychiatrie cette fois et j'ai travaillé en montage sur *Château en Santé* d'Olivier Bertrand, sur un centre de santé expérimental dans les Quartiers Nord. Ce sont des questions qui m'intéressent beaucoup parce qu'elles permettent d'approcher le fonctionnement d'un système. Dans le film, très peu sont réellement malades, ou plutôt, toutes les pathologies qu'ils ont sont des maladies du colonialisme, de l'exil, de la misère, de la précarité, de la violence qu'ils subissent – une violence exercée par l'institution mais aussi les représentations dans lesquels ils sont enfermés, aussi bien dedans que dehors. Toutes ces choses les rendent fous, comme dit l'un des patients dans le film, les rendent malades avec toutes ces douleurs au ventre, au crâne, aux dents...

Je trouvais absolument fascinant à quel point, juste dans une consultation médicale, avec cette médecin-là, je pouvais montrer tout ça, sans que j'aie besoin de poser un discours dessus, sans que j'aie besoin de croiser avec d'autres types de situation. La question s'était posée au départ d'aller voir des personnes dehors, de croiser des parcours. Mais finalement cette situation de conversation très simple, très épurée, réussit à en dire beaucoup sur cette institution.

Les CRA, non seulement comme le rappelle la secrétaire générale de la Cimade, Fanélie Carrey-Conte dans **la tribune qu'elle a fait récemment paraître dans *Le Monde***, dépassent largement ce que la loi prévoit quant à leur utilisation, mais ne sont en réalité que des outils de destruction et de harcèlement visant à rappeler sans cesse aux exilé-es qu'ils et elles ne seront jamais chez elleux en France. La multiplication des place en CRA déjà votée en novembre et le nouveau projet de loi, bien que suspendu pour l'instant, martèlent la même chose. C'est le lieu où ça se nomme de manière limpide et où les conséquences de cette idée sont lisibles dans l'état de santé des personnes.

**D. : Il y a des films d'institution dans lesquels le rapport de force prend la forme d'un triangle entre le ou la représentant-e de l'institution, la personne sur laquelle s'exerce la violence de ladite institution et le fumeur ou la filmeuse. Je pense à une séquence de *Juvenile Court* (Frederick Wiseman, 1973) où on sent que la présence du cinéaste crée une tension supplémentaire, aggrave la**

pression d'une instance sur l'autre, ou affermit la posture de l'autre par rapport à l'une – comme le suggèrent les coups d'œil rapide en direction de la caméra. Au fil de ton film, l'impression naît qu'une forme de conspiration existe entre les trois personnes qui se trouvent là – toi, Reem et le patient. Ta présence est toujours sensible et paraît faire partie intégrante de la conversation.

**E. R. :** Tout tient à une espèce de complicité qui est apparue dans cette relation à trois dès le début de la consultation. Je crois que ceux qui ont accepté que je les filme – parce que beaucoup d'autres aussi n'ont pas voulu – ont jugé que c'était la possibilité de s'exprimer et que ça sorte du CRA. Et pour Reem aussi, c'est sans doute la raison pour laquelle elle s'est tant investie dans ce film, pour montrer ce qu'elle voyait depuis sa position de médecin.

*La Part du feu* (2013)  
Emmanuel Roy  
↓



Tous ces éléments ont contribué à créer cette dynamique dans laquelle je trouve ma place, elle est parfaitement médecin – tout en prenant soin à ne pas employer trop d'acronymes ou de termes techniques par égard pour de futures spectateurices – et ouvre des espaces pour que la parole des patients puisse se dérouler plus amplement. D'ailleurs, certains s'adressent carrément à elle *et* à moi : l'un d'entre eux montre son dos après l'avoir montré à Reem, d'autres prennent le temps de raconter des situations qu'ils ont vécues pour qu'elles soient enregistrées. Je ne suis pas une caméra de surveillance planquée dans un coin de la pièce, je suis juste derrière eux, à cinquante centimètres, ils le savent et même certains en sortant me demandaient : « Ça va ? Ça a marché ? » C'était vraiment un jeu à trois avec un objectif commun : faire sortir ce qui se passait là.

**D. :** Un peu comme une improvisation de théâtre.

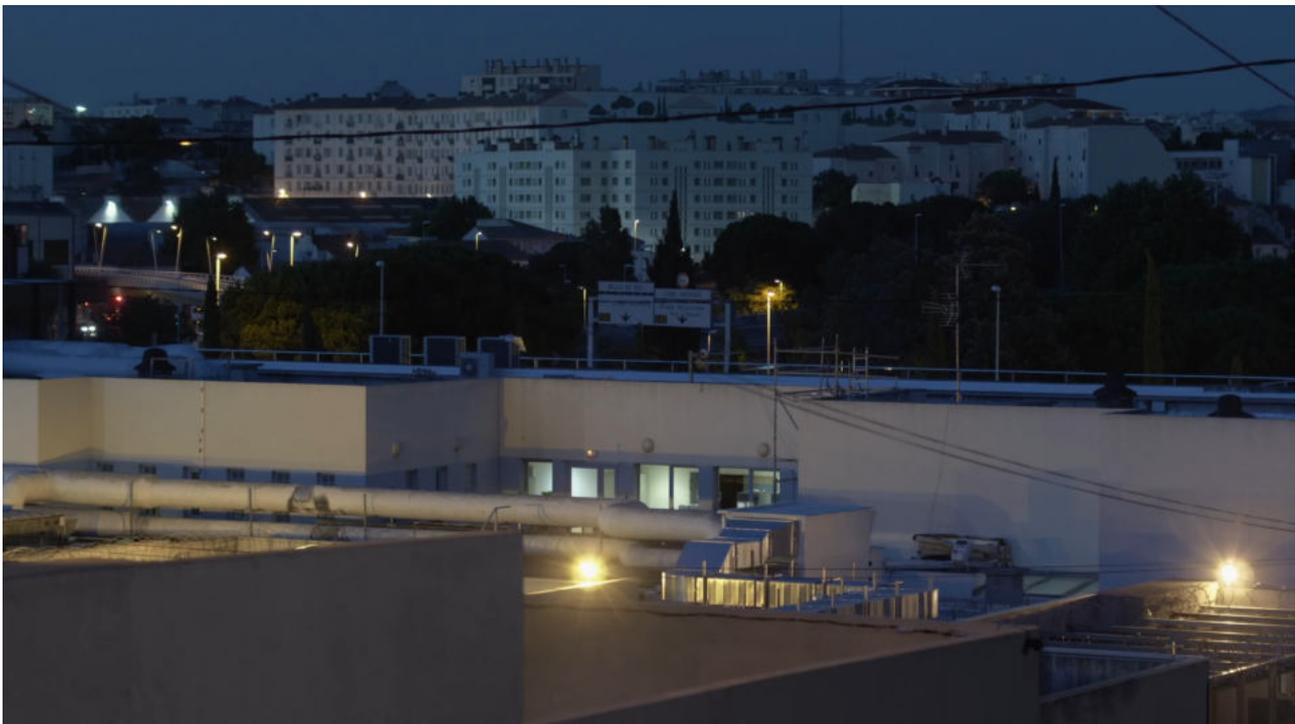
**E. R. :** Oui, il y avait vraiment quelque chose de l'improvisation, une forme qui m'intéresse toujours énormément. Déjà dans *La Part du feu* j'emmenais les personnes dans des endroits qu'elles ne connaissaient pas pour que la parole se renouvelle et j'avais établi qu'il n'y aurait qu'un seul tournage à chaque fois, que je ne ferais jamais refaire – je déteste faire refaire. Dans *Je ne sais pas où vous serez demain*, c'est la même chose, chaque nouvelle consultation est une plongée dans l'inconnu : je ne connais pas la personne, je ne sais pas ce qui va se passer, elle-même ne sait pas, personne ne sait *a priori*. Et là on voit comment on s'en sort dans ce plan séquence.

**D. :** Récemment, le journal *L'Envolée*, destiné aux personnes incarcérées, a été censuré par les administrations pénitentiaires. On se trouve dans une période de durcissement, dans laquelle il est de plus en plus difficile de faire communiquer l'intérieur et l'extérieur de ce genre d'institution. Qu'est-ce que tu espères pour la suite, comme destin pour ce film (au-delà des milieux militants

où je ne doute pas qu'il rencontrera un grand intérêt) mais aussi comme retombées politiques ?

**E. R. :** C'est clairement mon film le plus militant, même si tous mes films sont engagés. Ce n'est pas un gros mot pour moi, j'essaie de faire du cinéma aussi dans l'espoir que les films créent une forme d'agitation – même si quand j'ai fait *La Part du feu*, je rêvais que tout le monde parle d'amiante puis tu te rends compte qu'un film n'est qu'un film et qu'il ne changera pas le monde, ça c'est clair. *Je ne sais pas où vous serez demain* a pour but d'être un objet de cinéma, d'être regardé collectivement dans une salle, que ça déclenche de la pensée, de la parole et en même temps que ce soit un outil pour les associations. Des personnes qui étaient là l'autre soir ont souligné la rareté de ces paroles, le fait qu'elles ne les avaient jamais entendues comme ça. J'espérais que le film pourrait servir à ça, permettre de plonger une heure dans un CRA, d'entendre les choses comme on ne les entend jamais, comme un papier ne peut pas tout à fait les restituer, ni comme des témoignages de personnes qui se souviennent *a posteriori* peuvent le faire sentir. Donc maintenant l'idée est de construire une programmation dans les cinémas, des rencontres, pour faire circuler ces paroles.

*La Part du feu* (2013)  
Emmanuel Roy  
↓



**D. :** D'ailleurs, ton travail se construit très en lien avec la ville de Marseille, aussi bien dans les ateliers dont tu t'occupes (dans le monde carcéral, médical ou scolaire) que dans les thèmes que tu explores ou le réseau d'interrelations que tu tisses dans ton travail. À quel point cette idée de communauté est centrale dans ta façon de faire des films ?

**E. R. :** Dans mes projets, il y a toujours l'idée de rencontrer des figures qui me paraissent importante, qui font lien et de comprendre comment leur travail construit, tisse des relations tout en ouvrant sur un collectif à chaque fois. Montrer ces liens passe beaucoup par la relation que crée le montage justement, peut-être que j'appellerais ça « habiter un endroit en cinéma ».

J'aime aussi beaucoup aller voir tout près, des choses qu'on ne voit pas. Ce CRA, tout le monde passe devant, personne ne sait qu'il se trouve là, dans un trou au bord de l'Autoroute du Soleil. C'est pourquoi je voulais aller à l'intérieur et ressortir avec cette nouvelle visibilité de ce qui s'y déroule. Pour autant, je ne voulais pas aller chercher ailleurs des images emblématiques, typiques de l'institution CRA, au Mesnil-Amelot ou à Vincennes, dans des gros CRA autour de Paris, connus pour être des enfers. Je voulais aller voir dans ce CRA-là, qui n'a pas nécessairement la réputation d'être pire que les autres, qui passe pour un CRA « normal », et de voir déjà ce qui se passe dans ce CRA « normal ».

De travailler le proche m'intéresse beaucoup, d'observer ce qui est proche et de l'intensifier. *Je ne sais pas où vous serez demain* est très lié à cette expérience

locale : d'une certaine manière, ce film émane des ateliers que j'ai pu faire en prison. Je n'ai pas de projet très lointains, j'ai surtout voulu faire des films pour questionner des choses intimes et très proches. Ce film-là est aussi une manière de me demander à moi (à nous tous·tes mais à moi en premier lieu) à quel point je suis capable d'accepter ça, ce qui est en train de se passer. Je voulais que le film nous mette dans cette position-là aussi.

**D. : Nous avons cette conversation dans le cadre d'un festival et il est vrai qu'à Débordements nous aimons bien ces moments où il est possible de penser les films en en regardant d'autres, alors je me demandais : est-ce qu'il y a une forme, un film qui t'a particulièrement intéressé cette année, qui a particulièrement résonné avec ce que tu fais ?**

**E. R. :** J'en ai deux qui me reviennent immédiatement. *Adieu sauvage* de Sergio Guataquirá Sarmiento, qui n'a rien à voir avec ce que je fais, on est dans un noir et blanc impeccable, mais il y a quelque chose d'une quête et d'un déplacement qui m'intéressent beaucoup. J'aime aussi beaucoup le film de Philippe de Jonckheere, *Un café allongé à dormir debout*, dont je me sens très proche alors qu'encore une fois, nos deux films n'ont rien à voir.

**D. : Il y a la question de la santé.**

**E. R. :** Je n'y avais même pas pensé ! Ce qui m'a intéressé en l'occurrence réside surtout dans la façon dont il réussit à nous plonger dans leur relation père-fils par le cinéma tout en nous faisant éprouver quelque chose de la relation au monde particulière qu'a Nathan, son fils autiste, notamment par tout un travail sur le son, sur le mouvement. Je pense que les films servent à ça : à se demander comment raconter sa relation à son fils, comment faire partager ce que c'est qu'être le père de ce garçon, dans ce que ça a de difficile et de totalement suspendu et magnifique. Ça m'a beaucoup marqué.

Malheureusement je n'ai pas pu voir autant de films que quand je suis spectateur. D'autant plus que j'acceptais toutes les propositions de médiation du Réel : je suis toujours très curieux de voir ce que différent·es spectateur·ices en pensent et d'en discuter avec elleux. Vendredi j'étais bouleversé après une journée avec des scolaires. Le matin, c'était une séance avec des lycéen·nes de plusieurs villes de banlieue parisienne, qui au début arrivent un peu soulé·es, un vendredi matin, normal. Puis dès que Reem se met à parler, le silence se fait. Puis l'échange ensuite a été absolument génial. Et l'après-midi, avec mon monteur Gilles, on a répondu à un entretien mené par des jeunes de la mission locale de Paris, et c'était vraiment passionnant. Tout ça m'a vraiment touché, de voir que ça pouvait marcher.

**D. : Il faut dire que Reem est particulièrement charismatique.**

**E. R. :** Ça tient beaucoup à la présence de Reem en effet : sa voix, sa manière de parler, précise en toutes circonstances qui capte vraiment l'écoute – pour le coup, c'est une vraie puissance de cinéma. Et puis à son histoire à elle. Quand je fais un film, je me pose toujours la question de la légitimité et je me disais qu'il y avait d'autres personnes, plus engagées, plus investies qui pourrait parler bien mieux que moi de la question des exilé·es. Cette fois, je sentais qu'avec elle, grâce à cette relation, avec la possibilité d'accéder à cet endroit, il y avait peut-être moyen d'atteindre une complexité qui était autre et de montrer quelque chose qui n'avait peut-être pas encore été vue.

L'entretien a eu lieu à la cafétéria du Centre Pompidou, Paris, le 2 avril 2023.  
Ce texte est tiré d'une retranscription retravaillée des échanges.

*Je ne sais pas où vous serez demain*, un film d'Emmanuel Roy. Image : Jean Christophe Beauvallet, Emmanuel Roy / Son : Pierre Armand / Montage : Gilles Volta... Projeté le Jeudi 30 Mars 2023 au Forum des Images.



*Meshes of the Afternoon* (1943)  
© Maya Deren & Alexander Hammid  
↓

# ACTUALITÉS

# BIENTÔT LA REMISE DES CLEFS ?

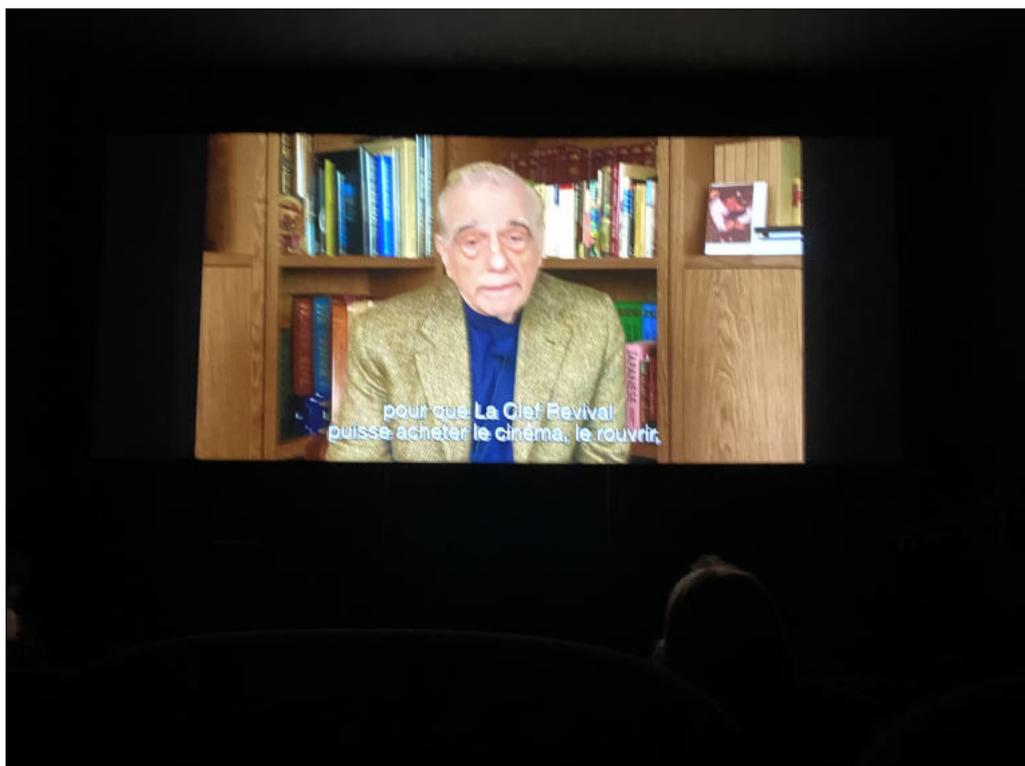
DES NOUVELLES DE LA LUTTE (6)

« Le compte à rebours est officiellement lancé ! » s'exclament les membres du collectif la Clef Revival, tout juste revenu-es de l'étude notariale où a été signé le compromis de vente du cinéma La Clef au fond de dotation Cinéma Revival ce matin. Bientôt la remise des clefs ?

écrit par [Occitane Lacurie](#)

Un tout petit peu plus d'un an après l'expulsion (que nous racontions dans **le quatrième épisode** de notre série d'articles sur les péripéties du dernier cinéma associatif de Paris), c'est un authentique pied de nez au destin et à la spéculation immobilière que les ex-occupant-es racontaient ce matin à la presse réunie dans la salle 3 du Reflet Mécis. Depuis la funeste journée du 1er mars 2022 et le coup de théâtre qu'a constitué le retrait du **Groupe SOS, alias l'ogre de l'entrepreneuriat social et solidaire et acquéreur pressenti** quelques heures à peine après l'expulsion, le dialogue s'est renoué entre le collectif et le propriétaire.

Autre rebondissement : ce dernier a consenti à métamorphoser d'un coup de baguette magique les 4,6 millions d'euros demandés **lors de la mise sur le marché du cinéma** en 2,9 millions, preuve s'il en fallait, souligne un-e orateurice, que spéculation immobilière il y avait.



Une partie du poids de la pression capitaliste envolée de leurs épaules, les membres de La Clef Revival ont ainsi pu s'engager de plus belle dans l'aventure de la constitution du fameux fond de dotation Cinéma Revival (**dont nous décrivons le fonctionnement dans l'épisode cinq**), et surtout, du magot : 3,1 millions en comptant les frais de notaire.

Ce matin, après la projection d'un message vidéo de Martin Scorsese lui-même, louant les vertus de la salle de cinéma, du bruit du projecteur et de l'existence d'un endroit comme La Clef, la conférence de presse s'est entièrement déroulée au futur proche. À la présentation des activités nouvelles ou de la reprise du Studio 34, des projections quotidiennes et des ateliers, a succédé la description des transformations à venir, avec l'aide du cabinet d'architecture. Ce futur lieu de vie ouvert et accessible au cœur d'un cinquième arrondissement de plus en plus onéreux, mêlant café associatif, espaces de montage, bibliothèque militante n'a jamais paru aussi tangible.

La Clef rêvée, **l'utopie concrète**, solidaire, soustraite au marché est à portée de main, semblaient nous dire les membres du collectif (même le CNC est d'accord pour ouvrir ses modes de calcul aux tickets à prix libre !). Il reste toutefois un bout de chemin significatif à parcourir d'ici le 26 octobre, date à laquelle la totalité de la somme devra être réunie – soit 200 000 euros de financement participatif et 400 000 euros de mécénat. La rumeur prétend qu'un riche cinéaste new-yorkais pour qui le monde de la spéculation n'a plus aucun secret pourrait lui aussi rejoindre les rangs des donateurices. À suivre...



Il n'en demeure pas moins que, par les temps qui courent, apprendre qu'un bien commun "issu des expérimentations de Notre-Dame-des-Landes, de la foncière Antidote, du Clip et du cinéma Nova de Bruxelles" pourrait bientôt éclore en plein cœur de Paris, a de quoi réchauffer le cœur aussi bien si ce n'est mieux qu'un feu de poubelle.

Plus que jamais, donc, la **plateforme de dons** est ouverte et les oncles et tantes d'Amérique sont les bienvenus.

Calendrier des événements de La Clef : cliquer **ici**

Plateforme de dons : cliquer **là**

Les épisodes précédents :

Le podcast : **La Clef Revival, une utopie concrète**

Épisode 1 : **La Clef, son univers impitoyable**

Épisode 2 : **Clef Revival contre Ligue des ombres**

Épisode 3 : **Tous·tes à la Clef**

Épisode 4 : **La Clef est toujours à vendre**

Épisode 5 : **Le magot bientôt sous Clef ?**

# PROJECTION

↑  
A Riddle from my past lives (2022)  
© Camille Simon Baudry

# STORYTELLINGS POUR DE NOUVELLES VIES SUR TERRE

À MA SURFACE

Camille Simon Baudry est une jeune réalisatrice et artiste sonore qui réfléchit aux enjeux environnementaux et décoloniaux. Dans ses activités de recherche, elle a souhaité partager, en même temps que son film *À ma surface*, cette invitation à repenser nos manières de « faire histoire(s) » et de porter nos regards au sein de la création cinématographique.

---



écrit par **Camille Simon Baudry**

←  
*La Respiration de Cristal* (2021)  
Camille Simon Baudry

Mes recherches de cinéma sont, depuis leur tout début, animées par un profond sentiment de nécessité. Combien de récits et d'images manquantes ? Combien de cinéastes encore à travailler sur les urgences qui nous traversent ? Combien de cinémas nouveaux, révolutionnés face à la crise climatique et face à la sixième extinction de masse, à avoir perforé l'obscurité des salles ? Combien de *vies autres*

ouvertes aux champs du sensible ? Sans doute, si la nécessité s'exprime, c'est qu'il n'y en a pas assez. Pourtant, si l'on regarde de plus près, nous pouvons remarquer que les indices de ce que nous voulons construire sont là, juste sous nos yeux.

Bien vite, nous nous retrouvons comme Cheryl dans *The Watermelon Woman* (Cheryl Dunye, 1996), à déterrer les pistes d'une narration manquante, minorée, réduite aux marges. À vouloir exaucer plus pleinement ce que réveillent en nous ces artefacts d'une narration qui ne s'est pas faite – depuis lesquels nous pouvons lire, mieux qu'ailleurs, l'ampleur des récits à construire et de leur profonde nécessité.

Bien vite, comme Cheryl, nous voulons embrasser ces images impossibles. Prendre part à d'autres histoires d'amour. Nous réserver un autre destin que celui qui consiste à suffoquer sous l'étreinte de nos encres millénaires : sous ce que nous avons construit pour dissocier nos corps et structurer si violemment les siècles écoulés.

*The Watermelon Woman* (1996)  
Cheryl Dunye  
↓



Tant d'organismes sur une même surface... Si peu de nos histoires ont été racontées, si peu de points de vue éprouvés. Nous pourrions reprendre l'interrogation sublime de Lis Rhodes dans son essai *Whose history ?* (1979) : tout ce storytelling humain, érigé en un nom universel, proclamé comme objectif, de qui est-il l'histoire ? Ce narratif qui ne nous représente pas, qui même nous ignore, ce vain miroitement face aux immensités de vide qui nous entourent, de qui est-il l'histoire ? Qu'est-ce qui a ainsi façonné le squelette honteux de notre représentation du monde ? La réponse exacte importe peu – nous savons qu'elle est liée à des logiques de domination et de pouvoir. Ce qui compte pour nous, à présent, pour toujours, c'est "quelles histoires" il nous reste à construire.

Cette interrogation motrice fait appel à des récits pluriels, qui complètent et enrichissent notre vision du monde et notre manière de le ressentir ; à des projets qui donnent voix, qui laissent place, à des œuvres qui permettent des formes nourrissantes et complexes de résonance et de considération... Avec ses films *The Body Beautiful* ou *Coffee Coloured Children*, Ngozi Onwurah a bien montré, par l'expression des expériences complexes qu'elle a traversé (maillées par la violence des mouvements coloniaux), à quel point nos schémas d'individuation sont en réalité impurs, travaillés par des dysphories intenses, des relations imparfaites et des systèmes d'oppression difficiles à guérir – sinon par le lien le plus simple à certains corps du monde (celui d'un être aimé, celui d'un élément qui nous comprend et nous chérit : l'eau, le feu...). Les films d'Onwurah, comme d'autres, proposent des schémas d'individuation impétueusement différents des récits majoritaires, où les effets du racisme et des mouvements coloniaux sont intriqués à la question du "Qui ?". Les corps et les consciences que nous identifions commencent à faire partie d'un tissu plus complexe, dont l'histoire intime ne constitue qu'une fibre abîmée, enlacée à tant d'autres facteurs.

Que pensons-nous connaître de l'étendue vaste des entremêlements qui nous lient au monde et aux autres vivants ? Sommes-nous seulement des êtres dont nous connaissons les frontières ? Un cinéma comme celui de Chick Strand, où la fluidité texturale de l'image, navigue avec attention entre les corps, l'eau, les étoffes et les effets de la lumière, balayant le monde d'un amour intense (comme dans *Artificial Paradise*, *Fake Fruit Factory* ou *Angel Blue Sweet Wings*), ouvre des espaces de résonance et de projection qui semblent même dépasser les schémas individualisants, et qui pourraient parfois s'étendre par-delà l'humain.

À notre tour, nous nous devons d'établir des modernités esthétiques à la mesure des nécessités qui nous incombent. Nous qui sommes "autres", nous avons pour mission de nous reconnaître et de reconnaître les autres, vivants et non-vivants : engager une représentation plus profonde et diverse de l'expérience de la vie sur Terre.

Nausicaä de la Vallée du Vent  
(1984)  
Hayao Miyazaki  
↓

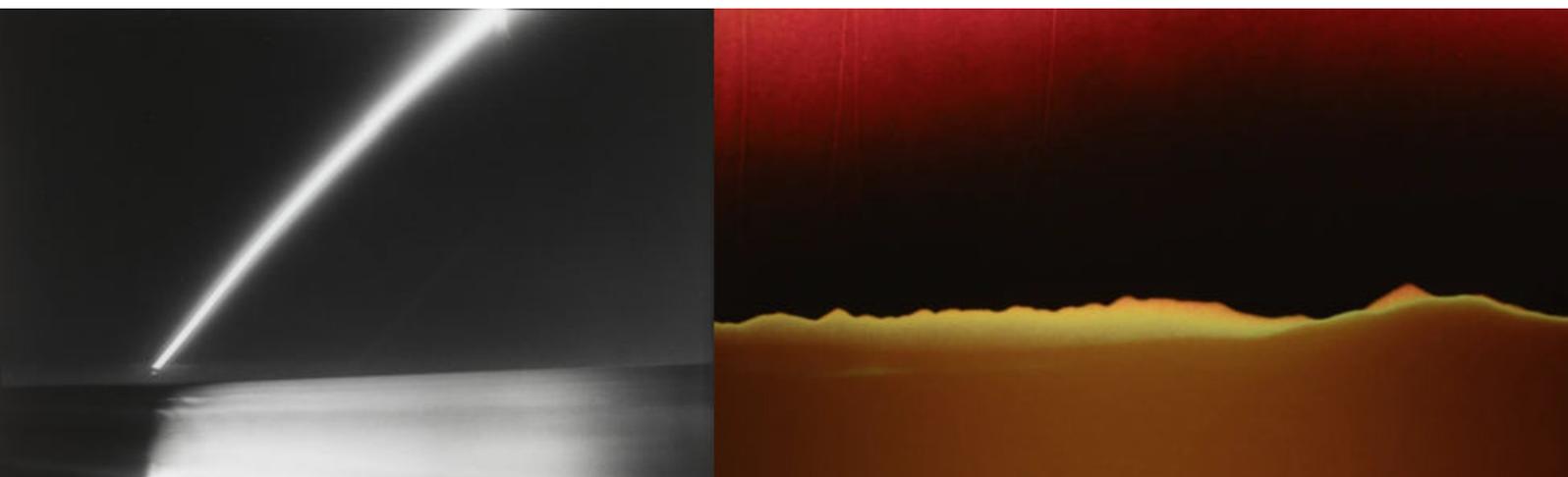


En déconstruisant les visions dominantes de relation et d'individuation (coloniales, impérialistes, anthropocentriques, genrées, etc), en laissant place à des jaillissements troubles, cyborgs, silencés ou inattendus, à des syncrétismes salvateurs, en posant notre regard avec attention, amour et considération, il semble possible d'ouvrir la voie à d'autres rapports au monde.

La création de ces lieux de résonance et la formulation de ces représentations complexes passent inévitablement par l'enrichissement de notre grammaire cinématographique et par la reconnaissance de champs de créations minoritaires et novateurs.

Ces nouveaux storytellings auxquels nous sommes appelé-es sont tant d'histoires nouvelles ou renouvelées, que de manières propres de les raconter.

Filmer l'horizon est devenu une chose différente après Michael Snow, Hiroshi Yamazaki ou Daïchi Saito. Nos regards ont beaucoup à apprendre. Il faut pouvoir regarder la Terre en ce qu'elle est "terre" c'est-à-dire "sol", "foyer" ou "milieu" et non en ce qu'elle n'est pas (un vaisseau, une corne d'abondance, une arche, un



réfrigérateur – comme le signale Malcom Ferdinand [1]). Les travaux et les films de ces artistes aident à se représenter le passage des jours, le tremblement de la ligne d'horizon. Ils intensifient notre rapport à la surface et font sentir, pas des effets cinétiques, de condensation, d'accélération, de montage, quelques mouvements profonds du monde, relégués jusque-là à l'infra-basse de nos sensations. En présentant à l'œil de façon plus expressive les variations de la lumière et de l'atmosphère, et comment elles se conjugent au climat et au relief, ces œuvres traduisent quelques enjeux fondamentaux de notre existence dans ce milieu si singulier.

Sans doute, les mouvements immédiats de notre conscience nous amènent trop peu sur les champs du sensible, ou peut-être sont-ils très tôt redirigés ailleurs ? Pourtant, au fond de nous, nous le savons. Nous connaissons les sentiments les plus simples : ceux que provoquent les rencontres inter-espèces, les rayons de soleil ou les formes de partage, quelles qu'elles soient. Ce sont ces sensations primaires, ce domaine fait d'intuitions sourdes, que l'animisme inhérent à la technique cinématographique vient parfois rappeler. C'est une chose que souligne très bien Teresa Castro au sein de ses recherches [2] (notamment dans l'ouvrage *Puissance du végétal et cinéma animiste – La vitalité révélée par la technique*, qu'elle a co-dirigé). Elle rapportait ainsi une citation de Germaine Dulac assistant aux flagrants effets des films réalisés sur le mouvement des plantes [3] : « *Nous sentons visuellement la peine qu'a une tige pour sortir de terre et fleurir.* » Si le terme de « peine » n'est certainement pas le plus approprié, le début de sa phrase réserve l'objet de notre intérêt : "*Nous sentons visuellement*"... La vitalité et les intentions de la plante en question, si différente qu'elle soit de nous, si immobile et mystérieuse qu'elle puisse être à nos yeux quotidiens et inattentifs, sont rendues sensibles et immédiatement intelligibles par l'expérience cinématographique. Ce que souligne ce témoignage de Germaine Dulac (comme pourrait en témoigner aussi sa pratique de cinéaste) c'est bien l'existence, la consistance et le pouvoir d'*épistémologies proprement cinématographiques* : de manières de sentir, d'être, de voir, de comprendre, intriquées aux outils techniques dont nous disposons et dont nous souhaitons faire usage.

En un siècle, le contexte a bien changé, mais il y a de quoi se réjouir. Comme je le disais en introduction, les indices de ce que nous avons à construire sont là, juste sous nos yeux, dans ce large corpus d'un grand siècle de cinéma, dans cet océan d'images en mouvement, dans ces flux du XXI<sup>e</sup> siècle où les archives, les documents, les réseaux, les recherches, n'ont jamais été si ouvertes – à s'y noyer sans nul doute. Pour construire ces narrations nouvelles, il faut avant tout travailler le « voir » et le « raconter » en se basant sur des formes et des points de vue radicaux : emprunter des chemins véritablement révolutionnaires. Le mouvement que suggérait bell hooks dans son essai *Feminist Theory : From Margin to Center*, allant *de la marge au centre* pour fonder une pensée féministe consistante et intersectionnelle, est à reprendre pour construire des champs de créations crédibles. Elle ouvrait son livre ainsi : « *Être dans la marge, c'est faire partie d'un tout, mais en dehors de l'élément principal.* ». C'est en s'appuyant sur des points de vues relégués aux marges (en l'occurrence, ceux de femmes noires et issues des milieux populaires) qu'elle put en bouleverser l'élément principal (le féminisme universitaire blanc) et tracer des perspectives

↑  
*Observation : The Sun 3* (1978), Hiroshi Yamazaki & *Earthearthearth* (2021), Daïchi Saito

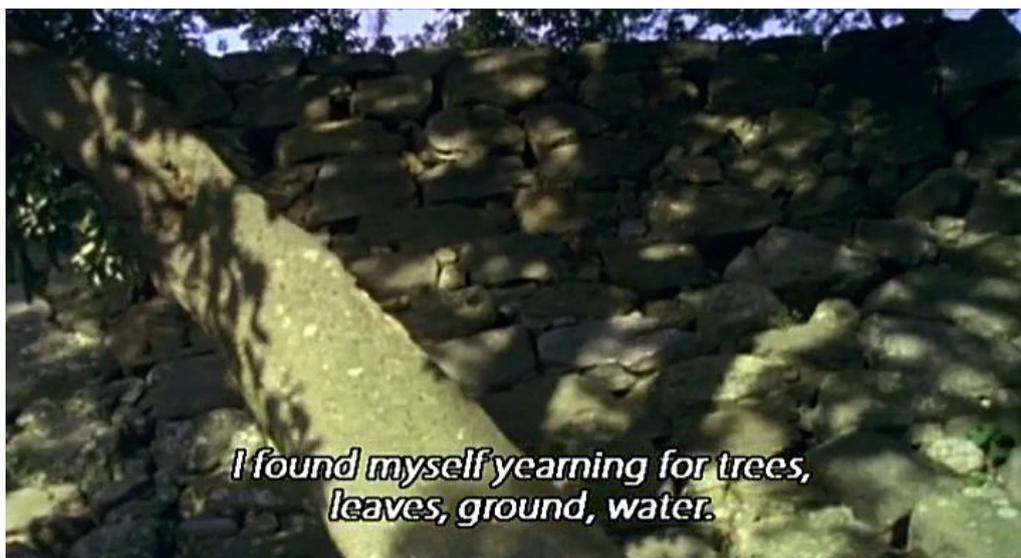
[1] Une écologie décoloniale : penser l'écologie depuis le monde caraïbéen, Malcom Ferdinand, Seuil, 2019 – notamment p.131, L'ARCHE DE NOÉ : Quand l'environnementalisme refuse le monde

[2] Pour les travaux et recherches de Teresa Castro cf. l'ouvrage *Puissance du végétal et cinéma animiste – La vitalité révélée par la technique* (Presses du réel, 2020) qu'elle a co-dirigé mais aussi quelques unes de ses conférences qui sont trouvable en ligne – ces travaux détailleront le sens et l'usage précis du mot "animisme" que j'ai ici repris.

[3] Citation tirée de *Films visuels et anti-visuels* (Germaine Dulac, 1928) rapportée par Teresa Castro dans son texte « À l'écran, le végétal s'anime. Cinéma, animisme et sentience des plantes », dans l'ouvrage *Puissance du végétal et cinéma animiste – La vitalité révélée par la technique* (Presses du réel, 2020)

inclusives et révolutionnaires. Dans le cas de la création cinématographique, il y a précisément un mouvement à opérer : une dynamique, à construire ou à revivifier, permettant aux idées radicales de cinéma de naviguer jusqu'au cœur de l'élément principal dont elles constituent le dehors (l'industrie cinématographique *mainstream*). Le foyer de ces nouveaux *storytellings* se trouve donc quelque part au sein des cinémas intersectionnels, féministes, sensibles aux vivants, décoloniaux, queer, et évidemment au sein des *épistémologies formelles* générées par la création cinématographique d'avant-garde ou expérimentale [4], si ce n'est encore dans les formes diverses d'images animées et de création sonore (considérées comme marges ou dehors de l'industrie cinématographique dominante). Aussi faut-il constituer des nouvelles méthodologies de tournage, défendre les intérêts multiples de l'argentine (écologique, visuels, sensoriels, dans la structure des tournages, dans la conservation), défendre un usage intelligent du numérique, envisager des écosystèmes relationnels différents au sein de la production et des tournages, penser de nouvelles économies... C'est en se posant au croisement de ces circulations infinies des savoirs, transdisciplinaires, collectives, de partage, d'écoute, d'attention, de considération, d'apprentissages mutuels, de contribution, qu'il nous devient possible d'enrichir profondément nos créations, mais surtout, de leur donner une véritable effectivité. Le cinéma n'est pas tant un vecteur de propos, d'intentions ou d'émotions, c'est surtout un médium qui imprime plus largement les processus divers qui conduisent à le former. Ces *storytellings* pour de nouvelles vies sur Terre naîtront des nouvelles vies que nous mèneront, en tant qu'artistes, en tant que personnes, en tant que militant-es, en tant que cinéphiles.

[4] Concernant les épistémologies du cinéma avant-garde et expérimental se référer par exemple à l'ouvrage récent *Expanded Nature* sur les questions écologiques (dir. Elio Della Noce & Lucas Murari, ouvrage collectif, Light Cone Éditions, 2022)



←  
Observation : *The Sun 3* (1978), Hiroshi Yamazaki & Eartheartearth (2021), Daichi Saito

Nous pouvons alors réapprendre à sentir le Soleil se mouvoir et la vibration des jours qui nous lient à la moindre petite pousse, comme dans les films de Jonas Mekas ou Stan Brakhage, ou chez les cultivateurs de riz dans *L'histoire du village Magino* d'Ogawa Productions [5]. Nous pouvons réapprendre le rythme de l'empathie et de sentiments essentiels, et dégager ainsi de nouveaux espaces pour la pensée – ce qui passe avant tout, comme dans les films de Trinh T. Minh-ha, Makoto Sato, Sharon Lockhart, Sumiko Haneda ou Chick Strand, par l'art de se placer par rapport aux personnes et aux entités que l'on filme : poser un œil qui ne soit pas *sur* ou *par-dessus*, et ce, à toutes les étapes du processus créatif. Pour cela, sans doute, il faut porter un regard apaisé sur notre propre existence, se situer, et connaître son endroit. Il est possible, pour ce faire, d'intégrer nos relations hybrides (corps humain et caméra, perceptions et outils numériques) à notre plus simple appréhension du monde (comme l'ont fait Mekas, Robert Todd ou Nathaniel Dorsky). Cela fait longtemps que nous sommes des cyborgs. Cette intégration de nos outils pluriels pour penser et représenter notre *être au monde* constitue d'ailleurs en soi une forme de courant dans la création expérimentale contemporaine, avec des œuvres aussi différentes *One Thousand and One Attempts to Be an Ocean* de Yuyan Wang, *The Glass Note* de Mary Helena Clark, *worlds* de Isaac Goes, *Happy Valley* de Simon Liu, *The Air of the Earth in Your Lungs* de Ross Meckfessel ou encore *Sol in the Dark* de Mawena Yehouessi, qui toutes tentent de mettre à jour notre manière de voir, de

[5] Référence empruntée à Matteo Boscarol · Hata Ayumi évoque dans son essai *Filling Our Empty Hands : Ogawa Productions and the Politics of Subjectivity* le *ine ningen* 稲人間 : l'idée d'un humain possédé par la pousse de riz. Une entité métaphorique que le collectif (Ogawa Pro) a poursuivi afin de capter l'essence de la cultivation du riz.

penser, d'associer, au regard des mouvements rapides et profonds qui conditionnent nos existences.

Nous pouvons ainsi mettre en scène la façon dont tous les récits se mêlent, faire sentir le rôle fondamental que jouent les éléments qui nous lient, comme le ciel, la neige, les fleurs, l'eau et nos outils. C'est que l'on retrouve, déjà, dans certains films de Jean-Luc Godard (*Je vous salue Marie*, *JLG/JLG*, etc...), où les nombreux plans de paysages invitent notre regard à entrelacer les récits humains (des organismes et des techniques) avec ceux des éléments et des saisons ; chose que parvient à faire également Sharon Lockhart dans *Double Tide*, avec une grande dévotion et une grande attention, par deux plans-séquences fixes restituant deux récoltes de palourdes, captant ainsi, en plus d'un geste de travail, un paysage sonore riche, sous les évolutions de la lumière et du paysage. Mais ces entremêlements paraissent de manière encore plus puissante au sein de cultures qui héritent directement de croyances et de visions animistes – qui, de fait, se dégagent plus aisément du clivage chimérique entre nature et culture imposé par les mouvements coloniaux. C'est ce qu'on voit très bien dans des films comme ceux de Collectivo Los Ingrávidos (*Tonalli*, *The Sun Quartet*), Mani Kaul (*Before my eyes*) ou encore Govindan Aravindan, réalisateur de *Kummatty* ou de *Kanchana Sita*, dans lequel la déesse Sita, au centre du récit, est incarnée à travers des plans mettant en scène la forêt ou d'autres éléments, lui permettant ainsi d'échapper à la pesanteur de son destin par la perspective féministe d'une représentation transcendante. D'une façon plus explicite encore, sur le ton du *coming-of-age* ou de la métamorphose, les films de Gakuryu Ishii (comme *August in the water*, *Mirrored Mind* ou *Tokyo Blood*) présentent la connexion surnaturelle aux éléments terrestres et à une forme de conscience transcendente comme la voie vers une guérison intérieure et extérieure, vers la cicatrisation éventuelle des périls engagés par le mode de vie capitaliste (sècheresses, dépressions, aliénations, maladies).

En brouillant les sources de nos perceptions (image, temps, son) et en condensant le tissu de nos expériences, il est sans doute possible de sublimer encore davantage ces entremêlements des perspectives, ces croisements de corps et de vies aux natures diverses. **Los Ingrávidos**, cités précédemment, construisent justement un cinéma chamanique, où les surimpressions d'images et les chevauchements des techniques élaborent, au gré des rythmes et des impulsions, une transe comme résistance cinématographique aux violences politiques, économiques et écologiques contemporaines. L'espace ainsi élaboré par le film devient un endroit privilégié de réflexion, de sentiment et d'élaboration pour des perspectives révolutionnaires.

Le projet du Black Audio Film Collective (1982-1998) fut sans doute porté par une impulsion semblable de résistance, une même nécessité de contre-images (face aux violences du racisme, des déplacements coloniaux, des répressions policières, des politiques libérales et des couvertures médiatiques au Royaume-Uni). Derrière chaque image et chaque boucle sonore des films du BAFC (comme *Expeditions 1 – Signs of Empire* et *Handsworth Songs* de John Akomfrah) on croit encore sentir résonner les mots du poète Derek Walcott : « *The Sea is History* ». En tentant, par l'entrelacement des sources de nos sensations, d'établir des cinémas de transformation psychique, liés aux conditions afro-descendantes, afro-caribéennes et aux déplacements coloniaux, jusqu'au sol du Royaume-Uni, le BAFC fait transparaître, d'une manière sourde, tout le poids de la Terre et des océans parcourus, toute l'ampleur de la plaie coloniale et du rapport d'extraction et d'exploitation opéré sur les vies. En faisant surgir un hors-champ impalpable qui hante les images et l'actualité, le BAFC déploie des espaces de vision uniques, qui dépassent les possibilités du langage politique et qui aspirent à régénérer les sentiments complexes que le présent appelle [6]

L'idée d'une résistance qui se fonde aux frontières de la perception est sans doute un des points fondamentaux du cinéma d'Apichatpong Weerasethakul. Elle se présente alors entre le trouble des étirements temporels, par des brouillages et des franchissements subtils qui s'opèrent tant par la mise en scène que par les mouvements profonds du récit. Le film auquel nous faisons face, tout comme la Terre, devient ainsi le terrain d'osmose profonde que nous sommes amenés à rencontrer, engageant, de fait, une relation au monde qui dépasse l'humain et qui nous connecte à nos entours, à notre passé, à notre devenir, et aux organismes divers que nous pouvons croiser.

[6] Ma rencontre avec *Handsworth Songs* et le Black Audio Film Collective est profondément liée aux travaux que mènent Kodwo Eshun & Louis Henderson : leurs recherches ont déjà fait l'objet de plusieurs séminaires, rencontres et projections. Les réflexions que je propose renvoient donc assez directement à leur travail, lequel s'axe plus particulièrement sur la dimension sonore de *Handsworth Songs*, le rôle de Trevor Mathison et de la musique industrielle, l'usage du sampling (visuel et sonore) ou encore la non-linéarité de la narration. Je ne cite pas non plus les mots de Derek Walcott par hasard puisque Louis Henderson a réalisé un film *The Sea is History*, d'après ce poème éponyme.



Ces représentations pluriverselles sont alors autant d'occasions d'entrevoir les liens profonds qui tissent le relief commun de nos existences sur Terre. Tout tient à la forme de nos *storytellings*. Il faut, à travers eux, déconstruire l'idée que le monde est choses, sujets, objets, et filmer sur le régime de la manière, de la variation et de la dédication : rompre avec nos schémas incessants de réifications pour retrouver le chemin d'imaginaires salvateurs par le sentiment et l'attention. C'est là un travail proprement décolonial.

Ce que nous avons construit pour dissocier nos corps et structurer si violemment nos sphères, nos sociétés, se fonde sur notre initiale proximité, sur notre appartenance à *un monde*, à un milieu qui nous unit. Tout mur maquille un espace commun. Quoi que nous fassions, peu importe combien nous voulons le nier, nous sommes tous et toutes si profondément liées : tous et toutes parts d'un organisme qui nous dépasse et qu'il nous faut chérir. « *La frontière de mon corps ce n'est pas le bout de mes doigts, ni la pointe de mes cheveux, clamait Virginie Despentes [7]. La frontière de ma conscience n'est pas ma force de conviction, c'est l'air vicié que je respire et l'air vicié que je rejette, la boucle dans laquelle je m'inscris est bien plus large que celle que ma peau définit, l'épiderme n'est pas ma frontière.* »

À chacun·e d'inventer ou de réhabiliter ce qui rendrait sensible cette proximité intense, ces circulations profondes, ce trouble qui connecte les corps inertes des rochers ceux des circuits imprimés : notre pratique commune du vivant. Créer ces histoires, dessiner les contours de ces films, c'est surtout réinterroger perpétuellement notre regard afin de donner à ce « nous » une forme véritablement ouverte. C'est en dégageant tant que possible les toxines qui peuplent nos regards que nous pouvons devenir aptes à mettre en scène ces *histoires autres* : celles qui sauront à leur tour guérir nos regards, celles qui dresseront les lignes de nos cicatrices.

Par des moyens troubles, hybrides, en suivant l'obstination la plus profondément ancrée en moi, j'ai commencé à créer ce monde d'échos et de vibrations, ce que j'ai ensuite appelé le "cinéma cosmo-symbiotique" : le cinéma d'un « monde de vivants liés ». J'ai tenté de dissoudre des sentiences humaines dans des espaces troubles, *natureculturels*, j'ai brouillé les frontières de leurs corps prétendus dans l'étendue de ce *monde-organisme*. C'était ma façon, jusqu'à aujourd'hui, de composer un cinéma pertinent. Ma génération est entrée dans l'âge adulte avec la conscience pleine que sa fin approchait peut-être. Lorsque j'ai décidé que je ferai des films, je me suis dit que c'était l'une des rares choses auxquelles je pouvais vraiment m'appliquer, et que c'était sans doute aussi l'une des plus belles : me dédier au monde sensible et à la possibilité de rétablir des liens. Je me souviens encore de cette phrase de Sharon Lockhart dans son texte écrit pour la revue *Les Saisons* [8] : « *Film is a medium of love.* » Je ne pensais pas qu'elle résonnerait plus tard si fortement avec cette question

↑  
*Tropical Malady* (2004),  
 Apichatpong Weerasethakul

[7] Texte lu par Virginie Despentes le 16 octobre 2020 à l'occasion du séminaire de Paul B. Preciado *Une nouvelle histoire de la sexualité* tenu au Centre Pompidou (oct. 2020).

[8] L'amour passe. La Passion reste · Love is fleeting. Passion is forever, Sharon Lockhart, *Les Saisons* n°3 (Pauline Rigal & Baptiste Joepck)

qui surgit à mon cœur dans les paysages âpres du Veneto [9] : « *Que restera-t-il de toutes ces années d'amour ?* ».

[9] Phrase écrite pour mon dernier film en date, *The Light in my veins* (2022)

N'est-il pas temps de construire enfin des *storytellings* pour de nouvelles vies sur Terre ?

Ce monde de rosée  
est un monde de rosée  
pourtant et pourtant  
(Issa)

\*  
\*\*

### Note : Sur le terme *storytelling*

L'emprunt du terme *storytelling* au sein de ce texte est à comprendre tant en ce qu'il renvoie sémantiquement par sa racine anglaise – le "racontage d'histoire", l'emploi et le maniement de la narration, dans l'héritage d'Ursula K. Le Guin – qu'en ce qu'il nous évoque lorsque employé au sein de la langue française – le *narratif*, plus général, dans lequel on s'inscrit, l'image du monde que nous construisons, en creux, en tant que narrateurices.

Là où la pensée néolibérale a fait du *storytelling* (ou *narratif*) un outil pour travailler l'ethos, l'image de soi, avec l'idée que læ narrateurice prend une position de pouvoir, échappe aux enjeux du monde qu'iel décrit en le re-façonnant librement ; j'emploie ce terme à contre-courant, en l'envisageant non pas comme un outil mais comme un acte affectif, et en tentant d'abolir cette distinction et cette opposition entre le *monde* et le *soi*. Les premières histoires que nous avons entendues étaient pour la plupart d'entre nous des actes profonds d'amour. Cette dévotion n'était pas que le berceau de sentiments absolus et mutuels, c'était aussi une première manière d'apprendre à nous rencontrer : d'apprendre que nous sommes ensemble, d'apprendre à se sentir, à porter nos regards, d'apprendre à se re-connaître. C'est dans le sillon de ce geste total qu'à l'âge adulte nous pouvons, probablement, à notre tour, dans une continuité directe, corriger les injustices des histoires que nous avons connues et composer un réel projet de *story-telling*, une image de « nous/autres », de toustes qui composons la Terre : une narration pour se lier, tenter de se comprendre et pour faire ensemble *organisme vivant*. Cette démarche, à l'inverse d'une fabulation, est une mise à nue du monde, qui commence par le don d'un « soi/monde » dans la matrice de nos langages.

J'ai évoqué la vision d'Ursula K. Le Guin mais il me faut également rapporter les mots de Trinh T. Minh-ha qui, dans son livre *Femme, Indigène, Autre* (1989), parle si brillamment de l' « être écrivaine » en se connectant elle aussi aux traditions orales, aux mondes des histoires et, évidemment, à la question de la langue. Son ouverture, intitulée *L'histoire a commencé il y a longtemps...* (*The Story Began Long Ago ...*), a pour avant-dernier paragraphe les phrases suivantes (telles que traduites par Julia Burtin Zortea et Claire Richard pour B42) :

« *L'histoire ne cesse jamais de débiter ni de s'achever. Bâtie sur des différences, elle semble aussi anonyme qu'inépuisable. Son (in)finitude subvertit toute idée de complétude et son cadre résiste à toute totalisation. Les différences qu'elle fait surgir sont non seulement des différences de structure, dans le jeu des structures et des surfaces, mais également des différences de timbre et de silence. Nous – vous et moi, elle et lui, nous et eux – différons dans le contenu de nos mots, dans la construction et l'assemblage de nos phrases, mais plus encore, à mon sens, dans le choix et le mélange des énoncés, l'éthos, les registres, les rythmes, les coupes, les pauses. L'histoire circule comme une offrande, une offrande entièrement vide que chacun-e peut s'approprier en la remplissant à sa guise, mais que personne ne peut jamais posséder réellement. Une offrande qui repose sur la multiplicité. Qui demeure inépuisable tout en respectant ses propres limites. Ses départs et ses arrivées. Son silence. »*

# À MA SURFACE

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

## Quelques références...

- *Peau noire, masques blancs*, Frantz Fanon, 1952
- *Whose History ? / L'Histoire de qui ?*, Lis Rhodes, 1979 – Traduit en français par
- María Palacios Cruz pour *Les Saisons* n°3, 2021
- *Feminist Theory : From Margin to Center / De la marge au centre : Théorie féministe*, bell hooks, 1984
- *Artificial Paradise*, Chick Strand, 1986
- *The Carrier Bag Theory of Fiction*, Ursula K. Le Guin, 1986
- *Surname Viet Given Name Nam*, Trinh T. Minh-ha, 1989
- *Woman, native, other*, Trinh T. Minh-ha, 1989 – paru récemment sous le titre *Femme, Indigène, Autre* aux éditions B42
- *The Watermelon Woman*, Cheryl Dunye, 1996
- *When species meet*, Donna Haraway, 2008
- <https://vimeo.com/195588827>, Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla × Ted Chiang, 2014
- *A billion Black Anthropocenes or None*, Kathryn Yusoff, U. Minnesota Press, 2018
- *Une écologie décoloniale – Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Malcom Ferdinand, Seuil, 2019
- *Minor Feelings : An Asian American Reckoning*, Cathy Park Hong, One World, 2020
- *Anthropocènes Noirs. Décoloniser la géologie pour faire monde avec la Terre*, Malcom Ferdinand, Terrestres, 2020
- *Puissance du végétal et cinéma animiste – La vitalité révélée par la technique*, (dir.) Teresa Castro, Perig Pitrou & Marie Rebecchi, Presses du réel, 2020

- *Les Formes du visible : une anthropologie de la figuration*, Philippe Descola, Seuil, 2021
- *Hors-sol les nerfs sont tendus*, La leçon des images de Seumboy Vrainom :€, Centre Pompidou, 2021
- *What White Men say in Our Absence*, Elaine Hsieh Chou, The Cut, 2022 (avertissement : article qui traite assez directement de la fétichisation et de faits graves de violence)
- *Expanded Nature*, (dir.) Elio Della Noce & Lucas Murari, Light Cone Éditions, 2022
- *Focus : Corps Noirs – Archives de la violence*, FCDEP #24, Collectif Jeune Cinéma, Maxime Jean-Baptiste, 2022 – notamment pour sa soirée d'ouverture : <https://player.bfi.org.uk/rentals/f...> & *Sol in the dark* (Mawena Yehouessi, 2022)
- *Femme, Indigène, Autre*, Trinh T. Minh-ha, B42, 2022
- *Prendre soin – Autour des films de Haneda Sumiko*, Cycle de programmation au Jeu de Paume, Teresa Castro & Ricardo Matos Cabo, 2022
- <https://lafabrique.fr/programme-de-...>, Françoise Vergès, La Fabrique éditions, 2023

### Remerciements, pour leurs films :

Ngozi Onwurah · Trinh T. Minh-ha · Chick Strand · Apichatpong Weerasethakul · Black Audio Film Collective · Sharon Lockhart · Shu Lea Cheang · Sandra Lahire · Sumiko Haneda · Cheryl Dunye · Makoto Sato · Kaidu Club & Han Okhi · Jordan Peele · Byun Young-joo · Govindan Aravindan · Theresa Hak-kyung Cha · Daïchi Saito · Ogawa Pro · Hiroshi Yamazaki · Sarah Maldoror · Toshio Matsumoto · Chantal Akerman · Mani Kaul · Stan Brakhage · Edward Yang · Jean-Luc Godard · James Benning · Sonia Levy · Rose Lowder · Straub & Huillet · Gakuryu Ishii · Franco Piavoli · Jonas Mekas · Robert Todd · Mary Helena Clark · Klonaris/Thomadaki · Stefano Miraglia · Larry Gottheim · Bruce Baillie

### Remerciements :

Carlos Casas et Xavier Garcia Bardon pour leurs partages et leurs propositions enrichissantes lors de ma résidence en Italie · Another Gaze / Another Screen · Louis Henderson & Kodwo Eshun pour leurs recherches sur Handsworth Songs · Seumboy Vrainom :€ pour tout son travail et sa leçon des images *Hors-sol les nerfs sont tendus* · Matteo Boscarol pour son blog et son travail de médiation autour des cinémas documentaires · Teresa Castro & Ricardo Matos Cabo pour le cycle de programmation *Prendre Soins - Autour des films de Haneda Sumiko* tenu au Jeu de Paume en novembre 2022 · Le Media City Film Festival pour son programme THOUSANDSUNS CINEMA tenu en ligne en 2023 · Alejandra Riera · Pauline Rigal et Baptiste Jopeck de la revue *Les Saisons* · Vincent Gérard · Stefano Miraglia · Occitane Lacurie · *Débordements* · *Toustes mes ami-es* · Union Quoi International-e · Yeongseo Jee · *Les rives de l'Oise* · *Le Soleil*

« Love is fleeting, passion is forever »  
 « Film is a medium of love »

# 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](http://www.debordements.fr)

**Contact** : [revuedebordements@gmail.com](mailto:revuedebordements@gmail.com)

# \_19.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 :

Catarina Bassotti, Corentin Beaucé,  
Florent Le Demazel, Chloé Fouquoire,  
Hugo Kramer, Julie Mengelle,  
Émilie Notéris, Ariane Papillon,  
Caroline Rousteau,  
Camille Simon Baudry

### Conception, mise en page :

Lucie Garçon

### Merci !

Vadim Dumesh,  
Nour Ouyada,  
Emmanuel Roy

### Illustration de couverture :

*La Romancière, le film et le heureux hasard*  
Hong Sangsoo (2022)  
© Arizona distribution

### AVEC LE SOUTIEN DE :

