



JUSTICE POUR NAHEL

IMPUNITÉ GÉNÉRALE POLICE NATIONALE

JUSTICE POUR NAHEL
27/06/2023

JUSTICE POUR NAHEL
27/06/23

LAHMI
SABRI

JUSTICE POUR NAHEL
27/06/23

↑
Marche blanche
Nahël
29 juin 2023
© Islem Haouati

ÉDITO

monté par **Pierre Jendrysiak**

« On voit que, ce qu'on entend, par exemple, sur la vidéo de la mort de Nahel, l'IGPN l'entend autrement. Et ce qu'on voit sur cette même vidéo et qui semble crever les yeux, eh bien d'autres font comme s'ils ne l'avaient pas vu. »

Guillaume Massart
05/07/2023

*

« On pense souvent que la société va toujours vers le progrès, on ne peut pas imaginer que ça puisse se dégrader. Qui va à Sevrans-Beaudottes ? Qui s'arrête pour regarder le désengagement absolu de l'État ? Le seul service public que j'ai vu, c'était les voitures de police sillonnant la ville. »

Alice Diop
09/03/2021

« Criminaliser les mouvements sociaux a toujours demandé une opération de partage divisant l'intelligence : à la police la rationalité, aux manifestants l'ignorance avinée, la fureur propre aux abrutis. »

Gabriel Bortzmeyer & Ariane Papillon
07/05/2016

*

« Ce qui me gêne c'est que les slogans ne soient pas « Nous voulons casser du flic pour manifester notre solidarité au Chili », ça aurait une puissance formidable. »

Jean-Luc Godard
06/04/1974

« Pendant la confrontation entre les jeunes gens et la police venue vider un squat de réfugiés africains, ces jeunes gens – qui l'après-midi s'étaient réellement confrontés à la police pendant les manifestations à Lyon – scandaient devant la caméra : Pétain, reviens, t'a oublié tes chiens... Sylvain George a une théorie sur ça et je veux bien le suivre là-dessus. Il pense qu'il est devenu très compliqué de montrer des affrontements violents entre les jeunes gens et la police dans un film aujourd'hui en France. Les institutions se positionnent contre le film. Pourtant, il s'agit de la réalité et si le cinéma français doit renoncer à la réalité, à certaines réalités disons, comment fait-on ? »

Nicolas Klotz
26/11/2017

« Ce que la forme du poème, du film, met peut-être en jeu, dans ses conditions d'apparition et son surgissement, dans son existence forcément dissensuelle, c'est l'opposition entre la « police », c'est-à-dire l'organisation, l'établissement des corps, la distribution des places, et de l'autre la « politique », c'est-à-dire l'interruption du dispositif de la police. »

Sylvain George
14/01/2020

*

« Filmer la police dans sa pratique répressive des rassemblements politiques, on le sait désormais, a une double vertu : inhiber la violence des forces de l'ordre au moment de la répression, rendre visibles leurs exactions lorsque la présence d'une caméra brandie n'aura pas suffi à les empêcher de les commettre. [...] Ce n'est pas pour rien que la police a obtenu, la première, le maintien de son régime spécial de retraite. »

Olivier Cheval
13/12/2019

« Si la légalité de ces images est aujourd'hui remise en question, leur légitimité, elle, semble établie : faute d'images, de nombreux cas de violences n'auraient eu aucune existence médiatique, voire judiciaire. [...] Quand les forces de l'ordre font leur cinéma, le monde environnant ne leur emboîte pas nécessairement le pas. [...] La mise en scène du pouvoir surveillant de la police est d'abord une révélation du pouvoir surveillant de la prise de vue elle-même. »

Rémi Lauvin
17/12/2020

« À nous, citoyen.ne.s et spectateurs ordinaires, à qui les gouvernants ne font, disent-ils, jamais assez de « pédagogie », s'adressait donc une « pédagogie de l'image ». Contre la rhétorique des images stéréotypées du pouvoir, les images du meurtre de George Floyd contenaient une leçon de choses, qui peut et doit nous élever à une leçon éthique, politique, historique et esthétique. Virtuellement d'abord, il y avait, en droit, une manière de voir qui dévoie notre vision, pour faire de nous des révolté.e.s, en acte. N'en déplaise aux partisans de l'ordre, de là-bas comme d'ici, qui craignent de « perdre la jeunesse » dans « un vent de révolte » « sécessionniste », – une jeunesse, ici, prétendument américanisée par les images et un « monde universitaire » désigné « coupable » de son dévoiement anti-républicain. »

Léo Pinguet
08/07/2020

*

« Face à cette liste funèbre, le sens profond de la contestation des prévenus parvient enfin à remonter à la surface, et tandis que le juge impuissant perd son sang-froid, l'assemblée se lève dans la quasi-unanimité pour rendre hommage aux morts. Les mots ont finalement pris la foule, la balance vient de basculer. »

Florent Le Demazel
20/10/2020

« Car quand c'est la société toute entière qui se jette dans les flammes, que peut faire la police ? »

Florent Le Demazel
08/02/2023

*

« L'histoire filmée de cet incident finit là, mais rien ne s'achève : les flics ne sont pas ou peu punis ; le quartier reste pauvre ; ses habitants et habitantes restent meurtri.e.s, endeuillé.e.s ; la colère demeure un brasier vif. »

Guillaume Massart
05/07/2023

*

La Grève (1904)
Ferdinand Zecca
↓



SOMMAIRE :

CRITIQUES 5

VERS UN AVENIR RADIEUX, NANNI MORETTI 6
L'AURORE

STARS AT NOON, CLAIRE DENIS 9
MARQUE BLANCHE

PENTIMENT, JOSH SAWYER, OBSIDIAN ENTERTAINMENT 12
MEMENTO LUDI

SHOWING UP, KELLY REICHARDT 17
LES BOUCHES DE LA TERRE

WAHOU !, BRUNO POLDALYDÈS 23
L'IMMOBILIER ET L'HABITAT

THE MARVELOUS MRS MAISEL, SAISON 5 26
LA PROTESTATION DES RIRES

RECHERCHE 30

SOUTENIR UNE GRÈVE EN GUADELOUPE (DEPUIS PARIS) 31
SUR KIMBE RED PA MOLI I, FILM MILITANT D'ANIMATION (JEAN-DENIS BONAN, 1971)

ENTRETIENS 40

CATHERINE BREILLAT 41
« UNE EMPRISE TOTALE »
PEINTURE ET PORNOGRAPHIE 46

CLAP, 2023 52
ANA VAZ
THEO MONTOYA 54

SYLVAIN L'ESPÉRANCE 56
REQUIEM ANIMAL

PALOMA SERMON-DAÏ 62
"NOURRIER LA CONVERSATION", À PROPOS DE PETIT SAMEDI

CATALINA VILLAR 65
TROU DE MÉMOIRE

NOTES 73

LOST FOOTAGE 74
À PARTIR D'INCIDENT DE BILL MORRISON

DÉTOURNER L'ATTENTION 76
SUR LA SCÈNE DE CLASSE DE STARSHIP TROOPERS (1997)

L'ATTRAIT DES TOILETTES, GABRIEL BORTZMEYER 85
AU CHEVET DES CHIOTTES

CINÉMA DU RÉEL, 2023 /ATELIER 88
« JE » DE SOCIÉTÉ
ARCHIPEL DE VIOLENCE 98

LE BRUIT DU PROJECTEUR 107
LABO & PROJJO

A close-up portrait of Nanni Moretti, an Italian actor and director. He has dark, slightly messy hair and a full, grey beard and mustache. He is wearing a dark blue button-down shirt. The background is a blurred wooden wall with vertical panels.

CRITIQUES

↑
Vers un avenir radieux
2023, Nanni Moretti
© Le Pacte

VERS UN AVENIR RADIEUX, NANNI MORETTI

L'AURORE

écrit par Pierre Jendrysiak



Il y a eu beaucoup de « retours », au Festival de Cannes, cette année. Celui de Victor Erice, après plus de 30 ans d'absence ; celui de Catherine Breillat, qui n'avait pas tourné depuis une dizaine d'années ; on peut ajouter celui d'un film de Nanni Moretti « à l'ancienne », car son nouveau film se présentait, en apparence, comme un « retour en arrière ». Après l'accueil mitigé de *Tre Piani*, Nanni Moretti semblait revenir à cette formule qu'il n'avait en réalité appliquée que dans deux films (*Journal Intime* et *Aprile*), c'est-à-dire des comédies-autoportraits où le cinéaste s' imagine pris dans un tournage catastrophique ; tout l'indiquait, jusqu'au titre ensoleillé (encore plus flagrant en italien, *Il sol dell'avvenire*, soit « Le soleil de l'avenir ») et l'affiche reprenant et actualisant celle de *Journal Intime*. Ce scénario, à quelques

modernisations près (Netflix remplace la télévision), pourrait dater de cette époque : l'histoire d'un réalisateur vieillissant qui cherche à faire un film politique (en l'occurrence, le récit des membres d'une cellule du Parti Communiste Italien, tiraillés face à l'insurrection de Budapest de 1956, alors qu'ils viennent d'inviter un cirque hongrois), effaré par l'état du cinéma dans son pays, troublé par la relation de sa fille avec un vieil aristocrate, accablé par le départ de sa femme et productrice de toujours. Et l'on y retrouve, pêle-mêle, toutes les habitudes morettiennes du « bon vieux temps » : rêves, séances de psychanalyse, chansons, danse, parade finale. Mais Moretti, comme toujours, est un piègeur : si ses films attirent par leurs scènes de comédie réussies, ils sont aussi particulièrement complexes, parfois arides, déconstruits, pleins d'ironie cinglante. Il est vite évident que *Vers un avenir radieux* ne nous apportera pas le réconfort que l'on pouvait à la limite retrouver à la fin de *Aprile*, ou même dans la conclusion douce-amère du tragique *La Chambre du Fils* – s'il y a un retour aux racines, il est à la limite dans la structure du film, qui évoque plutôt les premiers longs-métrages de Moretti, ceux centrés sur de la figure de Michele Apicella, construits froidement comme des séries de saynètes tournant autour d'un fil rouge souvent vague et confus.

Moretti a, en quelque sorte, tourné un film d'il y a 20 ans comme il tourne aujourd'hui – c'est-à-dire avec une forme de distance et de froideur quasi brechtienne, qu'il semblait presque citer dans *Mia Madre* quand il faisait dire à Margherita Buy que ses acteur·ice·s devaient « interpréter un personnage, mais aussi être à côté du personnage » (Buy jouant, évidemment, un double de Moretti lui-même). Et si *Vers un avenir radieux*, drapeaux rouges du PCI et monde du cirque obligent, est moins terne que *Mia Madre* ou *Tre Piani*, il reste tout de même pris dans cette obscurité vers laquelle tend désormais son cinéma, en particulier depuis *Habemus Papam*. Vers la fin du film, l'acteur-réalisateur, vite rejoint par toute son équipe, tourne sur lui-même au son du vieux tube italien *Voglio Vederti Danzare*, citant au passage *Les Onze Fioretti de François d'Assise* de Rossellini – la scène pourrait être légère, sublime peut-être, mais elle a quelque chose de gris, de fatigué, loin de l'énergie libre, solaire justement, de la scène de comédie musicale qui servait de conclusion à *Aprile*.

Peut-être Moretti est-il ironique, voire cruel : il semble aussi sous-entendre que s'il n'a plus cette énergie, c'est parce que cette énergie n'existe plus, ni en politique, ni dans le cinéma. Difficile de nier que ce dernier film a une dimension passéiste, trouvant souvent son humour dans des conflits de génération, et pas toujours de la manière la plus fine (notamment quand il sermonne un jeune ignorant tout de l'histoire du communisme italien). Mais il ne faudrait pas le juger hâtivement, d'abord parce que ces jugements contre l'époque ont toujours existé chez Moretti (la scène mémorable de *Aprile* où il peste contre *Heat* de Michael Mann), mais aussi parce qu'elles ne sont pas totalement gratuites : s'il peut être pénible de l'entendre s'emporter, avec un ton légèrement moralisateur, contre un jeune cinéaste qui filme une scène violente et convenue, l'interminable justification qui suit (où il invite l'architecte Renzo Piano et la mathématicienne Chiara Valerio) est bien plus riche, drôle et forte, sans parler du long plan qui clôt la scène, où Moretti finit par errer, défait, alors que la scène se tourne finalement comme prévu – son intervention n'aura donc servi à rien.



Mais un plan comme celui-ci – comme tous les plus beaux plans du film – se base aussi sur le recul que Moretti semble prendre sur sa propre figure et son propre corps. Alors qu'il a eu l'habitude de ne faire ses autoportraits qu'avec un certain modernisme distancié (de l'improbable Michele Apicella des débuts qui se métamorphosait de film en film à son effacement dans les seconds rôles de *Habemus Papam* ou *Mia Madre* en passant par l'autobiographie troublante de *Aprile* ou *Journal Intime*), il semble cette fois s'intéresser à une pure auto-captation. Intérêt qui est peut-être lié à son vieillissement, que son effacement partiel dans les derniers films tendait à cacher : on sent que le souffle de Moretti est devenu plus court, qu'il n'est plus capable d'articuler aussi rapidement les répliques cinglantes d'autrefois, et quand il se filme en train de faire des longueurs à la piscine, c'est en faisant remarquer en voix off que son adaptation de *The Swimmer* de John Cheever, il aurait dû la tourner il y a quarante ans – quand il tournait *Pallombella Rossa*... D'où l'intérêt d'une scène déconnectée du récit, on pourrait dire un fragment (*Vers un avenir radieux* est très « fragmenté ») : ces quelques plans où Moretti joue avec un ballon de football, le fait voler dans les airs, le rattrape à la volée. Des plans filmés sur les mêmes lieux que la scène de danse évoquée plus haut, mais qui, par leur simplicité, par l'émotion de voir ce sourire inchangé et ce corps vieilli, nous touchent beaucoup plus. On pourrait aller jusqu'à dire que c'est la première fois que Moretti fait un autoportrait aussi franc, aussi précis (c'est aussi la première fois que le personnage principal porte son vrai prénom, Nanni étant l'abréviation de Giovanni), et qu'il vient justifier, conclure tous les autoportraits précédents, en les citant les uns après les autres. Il y a donc la scène de piscine, qui rappelait *Pallombella Rossa*, mais aussi, entre autres, cet instant où Giovanni, pris dans le péril de son film, marmonne quelque chose, puis s'explique en disant : « Rien, j'invoquais ma mère, morte il y a douze ans » – un « ma mère » qui, en italien, se dit « *Mia Madre* », mots qui invoquent à leur tour toute la tristesse de ce film de 2015, lui aussi autobiographique, lui aussi sur un(e) cinéaste en difficultés.

On se tromperait en voyant seulement dans *Vers un avenir radieux* un auteur issu du marxisme verser dans un simpliste conflit de génération : au contraire, Moretti dépasse enfin la désillusion qui le hante depuis fort longtemps (qui trouvait son apogée dans le final cataclysmique de *Habemus Papam*), et se laisse même aller,



pour la première fois, à une légère nostalgie, voire à des regrets (quand il filme, rêveur, sa propre jeunesse romaine – et son revirement concernant Federico Fellini). Si l'on rappelle dans ces lignes, en vrac, toutes les œuvres précédentes de Moretti, c'est qu'il réalise pour la première fois une œuvre rétrospective – y compris politiquement, comme s'il invoquait toutes ses œuvres passées pour apporter du poids dans une balance révolutionnaire. On dirait presque que, en révisant l'histoire du PCI, en inventant un mouvement populaire forçant la direction du parti à rompre avec l'Union Soviétique, dans une parade finale où il fait apparaître ses anciens comédiens (et surtout comédiennes : on reconnaîtra notamment Jasmine Trinca et Abba Rohrwacher), il croit pour la première fois à la révolution. Peut-être est-ce son âge qui le pousse même, lassé d'aller « de défaite en défaite jusqu'à la victoire finale », à remplacer une défaite historique par une victoire utopique. Geste étrange : c'est dans le passé que Moretti place le soleil du monde à venir, comme s'il peignait à la fois une aube et un crépuscule – *l'aurore* du communisme. En cela, Moretti remonte bien à ses origines autofictionnelles, où il était tantôt psychanalyste (*La Chambre du Fils*), prof (*Bianca*), militant politique (*Ecce Bombo*), prêtre (*La messe est finie*), et bien souvent, cinéaste : il a pris l'habitude de se réinventer lui-même pour réinventer le monde, et de réinventer le monde pour se réinventer lui-même.



Vers un avenir radieux, un film de Nanni Moretti, avec Nanni Moretti, Margherita Buy, Silvio Orlando, Barbora Bobulova, Mathieu Amalric...

Scénario : Francesca Marciano, Nanni Moretti, Federica Pontremoli, Valia Santella / Image : Michele D'Attanasio / Montage : Clelio Benevento / Musique : Franco Piersanti

Durée : 1h35.

Sortie française le 28 juin 2023.

STARS AT NOON, CLAIRE DENIS

MARQUE BLANCHE

écrit par [Hugo Kramer](#)

Rarement récompensée, Claire Denis le fut doublement en 2022. D'abord à Berlin, d'un prix de la mise en scène pour *Avec amour et acharnement*, puis à Cannes, où *Stars at Noon* rafla le Grand Prix. Mais ces sacres tardifs, au lieu d'honorer une cinéaste explorant des territoires toujours plus escarpés, honorèrent des produits festivaliers, au style prisonnier de sa propre caricature. Après la coquille trop pleine qu'était *Avec amour et acharnement*, point terminal d'un cinéma d'auteur criard et bourgeois que la réalisatrice semblait pourtant avoir esquivé jusqu'ici, voici son envers vide. Ce triste *Stars at Noon*, qui sort plus d'un an après sa présentation cannoise, s'il n'est pas le désastre annoncé, ne ressemble à rien d'autre qu'à une pâle copie des errances corporelles de son cinéma, de *Beau Travail* à *J'ai pas sommeil*. Ne reste de ces étoiles supposées scintiller à midi, de ce thriller érotique devant briller plus fort

que le soleil, qu'une blquette qui se rêve en passion dévorante. Donnant l'impression que Claire Denis, en particulier avec ces deux longs-métrages, ne trouve plus de corps conducteurs, adéquats. Ne sait plus capter ces astres qui percent et se consomment à l'écran.



La romance à laquelle se rive le film est celle entre Trish (Margaret Qualley), pseudo-journaliste bloquée au Nicaragua, se prostituant pour se payer un passeport, et Daniel (Joe Alwyn), voyageur Anglais taiseux. Elle accoste ce dernier au bar de son hôtel, jouant sous des airs de fausse ingénue l'éternelle drague façon James Bond. Rapidement, la séduction laisse place aux affaires : s'il paye tant, elle couche avec lui. À peine le dialogue s'évanouit-il que le plan suivant les projette sur le lit, dans une étreinte où les corps se mêlent, se confondent et s'affrontent. Jusqu'à laisser, sur le dos trop blanc de l'Anglais, des marques rouges. Trish trouve, au-delà d'une aide pour quitter le pays, une surface où imprimer son irrévérence fiévreuse. Dans une des premières séquences, couchant avec un sous-lieutenant (Nick Romano), elle détourne son visage du militaire en rut qui, comme à l'opposé du cadre, s' imagine lui donner du plaisir. Lassée, elle lui tire les cheveux pour le sommer de finir. En deux séquences, par sa seule volonté, soulignée par la coupe franche du montage, la voilà qui ne subit plus mais désire, passe de la fadeur à la jouissance. Celle que laisse la trace rouge de sa main.

Le spectateur devrait prendre pour acquis le supposé torrent passionnel auquel il vient d'assister, suivre aveuglement ce « je ne sais quoi » qui dépasse les principaux concernés. Il y a là une forme de paresse dans l'écriture, dans sa manière de construire des figures en les renvoyant constamment à cet orgasme premier, et qui dissout l'impétuosité et la fougue de son héroïne. L'empreinte sur le dos retourne rapidement dans les limbes d'un récit qui privilégie l'abscons à la consistance, le programmatique à l'expérimentation. *Stars at Noon* est une ligne horizontale qui déroule son scénario piétinant, fait d'allées et venues (partiront, partiront pas ?) et d'infimes secousses (menaces policières, voiture incendiée). Face au vide de ses personnages, il n'offre que des bavardages, des dialogues qui ne cessent de rabâcher l'importance de Daniel, plus qu'il n'y paraît, et l'attachement inconscient de Trish pour celui-ci. Il suit son protocole, comme il se conforme aux protocoles sanitaires (masques, gel hydroalcoolique), qui s'inscrivaient déjà péniblement dans *Avec amour et acharnement*. Il n'est d'ailleurs pas hasardeux que le passage le plus sous tension soit l'interminable test PCR passé par Trish aux abords de la frontière costaricaine. Cette façon de suivre une feuille de route ne peut faire du Nicaragua qu'un décor parmi tant d'autres, où les locaux ne sont que des faire-valoir pittoresques. L'ensemble est assez éloigné, par exemple, des fictions africaines de la cinéaste (*Chocolat* et *White Material*), qui liaient véritablement trajectoires intimes et ambivalences coloniales. Les protagonistes macéraient dans leurs contradictions, gangrenés par un vortex de plus en plus puissant. *Stars at Noon* ne s'approche jamais

de ses propres gouffres, comme s'il avait mieux à faire, c'est-à-dire s'adonner à un prétendu jeu de faux-semblants joué d'avance. Rien ne vibre à et sous la surface des corps, pas même une once de mystère.

« Tu es tellement blanc. J'ai l'impression d'être baisée par un nuage ». Cette réplique ridicule, murmurée par Trish à Daniel lors de leur première nuit, incarne bien cette profondeur de façade. Le film pourrait être un thriller transformant ses péripéties brumeuses en labyrinthe obsédant, à la manière d'un *Grand Sommeil* dont même Hawks ne comprenait plus tout à fait l'intrigue. Les incessants passages du couple par la porte de derrière de la chambre de Trish, participent d'une volonté de se détourner des conflits géo-politiques, dont on se désintéresse rapidement, pour leur substituer une échappée charnelle. Mais ayant pour centre de gravité du vide, le nuage incarné par Joe Alwyn (aux regards pourtant si bouleversants dans *Un jour dans la vie de Billy Lynn*) devrait redoubler d'épaisseur. Or, Daniel, et par ricochet le film, n'est qu'une silhouette qui, à peine apparue à l'écran, s'évanouit entre nos doigts. Un cumulus défilant lentement, au teint et au costume trop blancs, simplement chargé de sa voix chaude. Et c'est pour cela que les sentiments éprouvés par Trish, pendant plus de deux heures, ne peuvent avoir prise sur quoi que ce soit, ne peuvent jamais tendre vers une véritable incarnation.

On pense, à de rares moments, qu'un frisson pourrait surgir de cette cavité. Pour ainsi éclaircir le ciel voilé. Dans une boîte de nuit déserte, baignant dans des spots violets et la langoureuse chanson éponyme des Tindersticks, l'Anglais rejoint Trish, l'enlace alors qu'elle l'imaginait parti. De nouveau, c'est l'ambiance qui a valeur d'absolue et prime sur l'écriture. Ce qui ressemble plus à une scène de *La Boom* est incapable de s'élever au niveau de la marque rouge initiale, qui renvoie ce slow au roman-photo dans lequel prennent place d'autres instants d'intimité partagée. De l'impulsion initiale de Trish, il ne reste que peu de choses, seulement des cris d'adolescente face à des habitants ahuris. Ce numéro d'histriion, ce caprice amoureux qui ne se départit jamais de son sérieux, fait plus office de somnifère que de défibrillateur. Il achève de faire de *Stars at Noon* non pas une plongée nicaraguayenne suave et retorse, mais un *soap opera* aux accents de *telenovelas*.



***Stars at Noon*, un film de Claire Denis, avec Margaret Qualley, Joe Alwyn, Benny Safdie, Danny Ramirez...**

Scénario : Claire Denis, Léa Mysius, Andrew Litvack / Image : Eric Gautier / Montage : Guy Lecombe /
Musique : Tindersticks
Durée : 2h17
Sortie française le 14 juin 2023.

PENTIMENT, JOSH SAWYER, OBSIDIAN ENTERTAINMENT

MEMENTO LUDI

écrit par Barnabé Sauvage et Gabriel Bortzmeyer



« ...j'étais las du foin des livres. J'aime mieux épeler un texte qui bouge »
(Zénon, protagoniste de *L'Œuvre au noir* (1968) de Marguerite Yourcenar)

Gabriel Bortzmeyer : Un des traits communs à bien des RPG *indie* contemporains réside, je crois, dans le goût des arcs narratifs en forme de trajectoire déceptive, où des héros dépourvus d'élection voient leurs quêtes assombries par une sorte d'incertitude ludo-morale. Les choix sont gris et les termes amers, l'action elle-même – l'impact de l'avatar sur l'environnement – est revue à la baisse. Manière, sûrement, d'ébrécher l'héritage épique du genre, et de brouiller les alignements moraux qui assuraient l'aspect rôliste du *gameplay* dans *Baldur's Gate* ou *Icwind Dale* (sur lequel Josh Sawyer, directeur de *Pentiment*, a fait ses armes). De même que le remploi de la 3D isométrique chère à feu Black Isle Studios (1996-2004) ne va sans aménagements (par exemple les reliefs dans les jeux de Larian Studios), le retour de cette alliance si rare entre exploration cartographique et arborescence textuelle la déconnecte souvent de ce qui jadis en jalonnait la progression : des gains (XP, équipements, renommée) et l'accomplissement une destinée, censés entretenir un *empowerment* ludique tout en contrôle. Depuis cet âge héroïque, la puissance a été renversée en son contraire et la déréliction a souvent remplacé le destin. Le détective de *Disco Elysium*, toxico, dépressif et amnésique (jusqu'à avoir oublié son



patronyme), représente la version la plus approfondie (jusqu'aux abysses « polyphréniques » [1]) de ce penchant mélancolique initié par *Kentucky Route Zero*, où, déjà, l'avatar semblait réduit à l'état de véhicule passif, traversant un environnement qui, de n'être plus la matière de ressources, devenait celle de visions [2]. *Pentiment* pousse encore plus loin, je trouve, cette paralysie paradoxale du personnage, qui s'agite beaucoup – la condition ludique exige l'excitation – pour finalement se rendre compte que ses efforts auront été soit vains, soit à l'issue ambiguë, tandis que vérité et victoire s'éloignent des joueuses. Les vingt-cinq ans sur lesquels s'étalent l'intrigue, les informations fatalement lacunaires (tout chemin emprunté barre d'autres routes), le jardin des massacres en lequel se transforme peu à peu le jeu sans qu'Andreas Maler y puisse grand-chose et l'insistance des motifs saturniens et oniriques (voir le passage lors duquel le peintre, sous les auspices de Dürer, pénètre en songe dans le cloître de son âme) : tout cela concourt à déplacer volontairement l'expérience ludique vers la position de témoin certes actif mais *in fine* inefficace, non sans générer des affects fort différents de l'euphorie des triomphes habituellement en usage dans le champ.

Difficile de ne pas comparer cette fêlure à celle que Gilles Deleuze avait repérée dans les personnages traumatisés de « l'image-temps » (des vagues nouvelles), au « lien sensori-moteur » brisé parce que stupéfaits par leurs visions et qui à force d'errer dans un monde en ruine voyagent à travers le temps. La petitesse du théâtre de *Pentiment*, Tassing et l'abbaye de Kiersau, est inversement proportionnelle à la durée de l'intrigue et à l'épaisseur des poussières historiques soulevées par un récit situé à la charnière de tant de modernités (cognitive avec l'imprimerie, religieuse avec la Réforme, politique avec la guerre des paysans et les Douze Articles). Dans *Disco Elysium* aussi, le quartier de la Martinaise est étroit mais partout chargé de sédiments, avant tout ceux d'une insurrection communarde écrasée au temps de l'enfance de l'avatar. Et dans *Citizen Sleeper*, sorti presque au même moment que *Pentiment* et qui en est comme le parent science-fictionnel, la micro-station orbitale (elle aussi à moitié en ruine, comme l'abbaye à la fin du jeu d'*Obsidian*) enserme l'avatar dépossédé dans le quotidien de ses tâches de maintenance et de subsistance, en un aplatissage du temps événementiel reposant sur le même principe que la dilatation temporelle du récit – inscrire le *roleplay* dans la prose historique (fût-elle futuristique), rompre avec le rythme des heurts au profit d'une scansion plus patiente du récit. Reste à savoir pourquoi la torpeur émanant de ces trois jeux s'y lie à chaque fois à une méditation sur les défaites politiques. Au peintre spectateur des danses macabres répondent le « *sleeper* » privé de lui-même (il a vendu son identité dont il n'est plus que le *duplicata digital*) et le détective dont la dépression s'enracine dans des répressions réactionnaires. Jouer à perdre, aussi, est une bonne définition de la gauche contemporaine, à peu près aussi impuissante que tous ces personnages.

Barnabé Sauvage : Il ne m'était pas apparu tout de suite que *Pentiment* (en anglais, la pénitence, terme qui semble coller assez au registre religieux du décor et au sentiment de culpabilité rongé le protagoniste [3]) trouvait aussi son titre d'une

[1] Voir mon [article](#) à propos du jeu sur le site de la revue *Immersion*.

[2] Si l'on remontait à une archéologie plus lointaine de cette dé-prise, de cette tendance à substituer les gouffres textuels aux razzias et aux interactions musclées, on tomberait sûrement sur *Planescape* : *Torment*.

[3] Un autre sens est suggéré par l'essai vidéographique *The Visual Storytelling of Pentiment* : en italien, *pentimento* désigne le repentir d'un artiste-peintre à l'égard d'une œuvre pourtant achevée, qui le pousse à remettre sa toile sur le métier et à biffer ou à surinscrire un détail. Le terme nomme alors aussi bien un rajout dans la composition qu'un fantôme de l'élément disparu. Ce procédé de rature-réécriture est par ailleurs l'un des artifices visuels les plus plaisants trouvés par les graphistes du jeu pour animer ses nombreux dialogues.

collision verbale entre la plume (*pen*) élégante dont Andreas couvre ses phylactères et le sentiment de profonde mélancolie dont ses espoirs artistiques, maritaux et paternels sont affligés. On peut aussi y voir en creux la croyance livresque, certes un brin désuète au XXI^{ème} siècle, qu'une œuvre singulière soit capable d'encapsuler l'intégralité de l'expérience historique et émotionnelle d'une époque et d'une individualité (le jeu se déroule d'ailleurs, narrativement parlant, à l'intérieur d'un grimoire, ses commandes nécessitent de compulsier des marque-pages ou de consulter des *marginalia*, et la voix singulière de chaque personnage rencontré se fait entendre typographiquement). Et c'est bien à cet espoir démesuré que s'affrontent les concepteurs du jeu : tenter de rendre compte en peu de mots et d'images d'une texture infiniment plus complexe – d'une part celle de l'âme humaine, figurée par l'architecture récurrente du labyrinthe ou par la *disputatio* de superbes allégories antico-médiévales réunies en conclave sous le couvre-chef d'Andreas (Socrate, Béatrice, et une sorte de réjouissant bouffon shakespearien) ; de l'autre, celle de l'histoire culturelle de toute une époque.

La profondeur de cette histoire – *archéologique*, tu l'as dit – repose sur l'élection du petit bourg bavarois de Tassing comme lieu à la confluence de plusieurs strates époquales. *Pentiment* réussit en effet à faire d'un seul village, à peine rhabillé au gré des saisons et des trois périodes jouables, le tableau de deux ruptures historiques. Celle du tournant de la modernité, bien sûr, dont tu viens de parler (la sécularisation du pouvoir et la lente perte de prestige de la religion ; la rupture technique qui s'observe notamment dans la parlure de l'imprimeur du village ; le début de l'autonomisation artistique qui se laisse deviner dans les rêves de gloire d'Andreas) ; mais la Tassing du XVI^{ème} siècle est construite sur les vestiges de deux autres périodes historiques, dont l'articulation constitue une seconde rupture. Sous les ruines des aqueducs et des bains de la période romaine (d'ailleurs réinvestis par les comploteurs recherchés par l'enquête policière renaissante – façon *Nom de la Rose* – dont nous sommes le héros) se dessinent en effet les restes de l'habitat d'une peuplade celtique dont les mythes et les croyances continuent d'irriguer les légendes et les comportements des gens du cru. Les mânes du village, et notamment la déesse Perchta, n'ont en effet pas cessé de veiller sur Tassing et d'aiguiser la méfiance des habitants contre les colonisateurs romains et leurs successeurs ecclésiastiques. Mais la trame historique tressée par la narration du jeu ne se limite pas à ces grossières divisions, et encourage à de multiples reprises (c'est d'ailleurs tout le propos du troisième acte) une historiographie traversière. Celle-ci repose sur une conception de l'histoire si l'on veut « evhémériste », selon laquelle les personnages de la strate temporelle inférieure deviennent les divinités tutélaires de la couche du dessus : ainsi du chef germanique Raetus, guidant d'abord sous l'auspice des vieux dieux sa chasse sauvage et l'installant dans la vallée, puis devenant sous l'effigie de Mars le dieu-lare de l'endroit lors de la colonisation romaine, avant que sa relique ne termine son parcours sous la forme d'une statuette chrétienne dédiée à Saint-Moritz, désormais entreposée dans la chapelle faisant la renommée (et la richesse) du village.

G. B. : Ce palimpseste temporel remonte même jusqu'au culte de Mithra, dont les rites sacrificiels se tiennent au centre de la dernière fresque entrevue et qui, archaïque, souterrain, fondateur en somme, voue ces terres à l'hécatombe. En finissant le jeu, je ne savais pas trop si cet empilement de strates religieuses voulait insister sur la continuité anthropologique liant les aurores à l'aujourd'hui ou si, au contraire, il fallait voir dans ce parcours du paganisme aux ramifications du christianisme un *memento mori* rappelant qu'à l'instar des civilisations les divinités sont mortelles. Dans tous les cas, rares étaient les RPG à s'être aventurés avec une telle réflexion historienne dans ce qui demeure l'apanage des 4X – la généalogie civilisationnelle. Mais plus important encore est ce que cette géologie religieuse dit plus généralement d'un jeu érigeant le palimpseste en principe général de *gameplay*, de narration et de direction artistique. Récit des traces, *Pentiment* est aussi, comme tu le suggères, un jeu d'archéologie des médias. Il dramatise l'entrée dans la « Galaxie Gutenberg » et dans un nouveau régime de l'art séparant la peinture de ses espaces d'inscription antérieurs, murs ou grimoires, pour la loger dans des toiles ambulantes. Mais là aussi le récit de la coupure s'adosse au spectacle des pérennités, puisque d'un âge à l'autre perdure le culte du livre dont Andreas est le premier apôtre. Dans un **entretien** avec l'historienne du livre Allie Alvis, Josh Sawyer fait remonter cette passion livresque à une enfance passée au milieu des livres d'art parentaux, qui, très

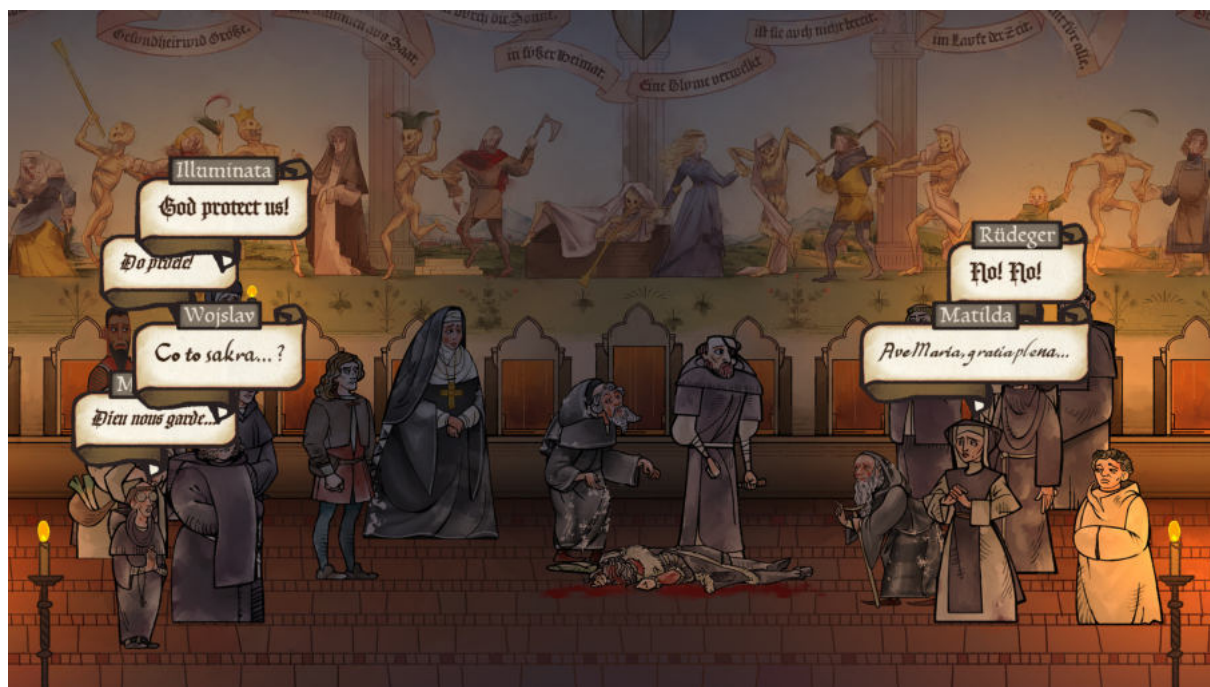
tôt, l'ont familiarisé avec l'iconographie des livres d'heures et chroniques qu'il a minutieusement étudiés en compagnie de la directrice artistique du jeu, Hannah Kennedy. Qu'ils aient le plus souvent consulté ces vestiges manuscrits sous une forme numérique montre aussi combien la remédiation est au cœur de *Pentiment* (de même que la correction, comme tu le soulignes). L'ordinateur catalogue les véhicules antérieurs du texte et de l'image, par le biais d'interfaces entretenant d'une nouvelle façon ce que l'histoire des livres et des arts n'a cessé de croiser : à travers les enluminures et les graphies affinées du temps où régnait le manuscrit, *Pentiment* fait renouer l'informatique avec un régime « scriptovisuel » [4] qui, il y a bien longtemps, avait favorisé ce mariage avant que l'imprimerie ne sépare durablement le symbolique (l'alphabet) et l'imaginaire (les images). Or, cet âge du manuscrit était aussi celui de l'empire du palimpseste, qui faisait effacer puis surécrire sur des pages d'ouvrages devenant feuilletés de styles. L'insistance de l'interface de *Pentiment* à nous signifier que le jeu se déroule dans un livre prend sens au regard de cette affinité entre l'écran sur lequel se superposent des fenêtres de « textimage » et les pages sur lesquelles dix copistes sont passés. Plusieurs peintures du jeu y sont pareillement recouvertes, au premier chef la grande danse macabre devant laquelle a lieu le meurtre inaugural. De même pour les paysages conçus comme une mosaïque d'époques et pour l'architecture qui, en tant qu'art des étagements, a dans le jeu une importance décisive. Le récit accumule les années et l'âme elle-même apparaît comme une page noircie par des traits d'encre bilieuse. Quant aux styles visuels d'autrefois – bien des pattes se mélangent dans ce pastiche, de Dürer et Bosch aux tapisseries et livres de merveilles jusqu'au cartoon minimaliste –, ils sont remixés sous une forme stylisée. Les animations sont réduites mais d'autant plus intenses et les rares scènes de foule sont superbes, sans parler des quelques œuvres plus « réalistes » (mimant davantage le style d'époque) comme la Vierge au labyrinthe ou l'œuvre qu'est en train d'achever Andreas lorsque débute le jeu. Et certes, on est à terme bien loin du régime pictural de ce temps, mais celui-ci ne pouvait être repris que schématisé, pour des raisons de performance technique mais aussi parce que la stricte reprise de l'art d'antan s'apparenterait à un détournement bouffon (qu'on songe aux *point'n click* de Joe Richardson à partir de tableaux, comme l'hilarant *The Procession to Calvary*, ou à ce que laisse pressentir la démo d'*Inkulinati*, jeu de stratégie avec un bestiaire issu des *marginalia* médiévaux). Or, s'il y a beaucoup de strates dans *Pentiment*, il n'y a aucun second degré. Le rire n'y est d'ailleurs présent qu'à faible dose, se mêlant assez mal au sermon sur la mort – celle des victimes de la violence humaine comme celle des époques enfouies les unes sous les autres. J'ai été très touché par ces funérailles d'un âge que le jeu ressuscite en le mettant à mort, selon la loi sacrificielle qui, de Jésus à Mithra, régit tout son sous-texte religieux. Lorsque les médias meurent, leur âme migre dans leur successeur, en même temps que leurs conditions matérielles deviennent l'idéal spirituel de celui-ci : le texte figé chante la parole vive, l'informatique vante la trace et l'empreinte, le livre devient monument en même temps que le papier pixel.

B.S. : Tu as raison de faire du palimpseste le principe cardinal de la plupart des couches de *gameplay* proposées par *Pentiment*, mais il me semble qu'une dimension s'excepte de ce jeu incessant des réécritures et des remédiations, et que subsiste tout de même (quoique d'une manière très éloignée des gains d'expérience des RPG traditionnels) une forme de progression cumulative propre au parcours moral du protagoniste, et à notre trajet à ses côtés. Certes, constamment ramené sur ses pas par les caprices de dame Fortune, Andreas est contraint de vivre avec la permanence des choix passés (comme dans beaucoup de jeux du genre, qui ont depuis longtemps digéré la recette du « tous vos choix auront leurs conséquences ») mais aussi, fait plus rare, avec leur insoutenable contingence. Car, contrairement aux narrations traditionnelles, aucune sucrerie ludique ne vient récompenser la « bonne » solution de chaque énigme, d'ailleurs introuvable, et le délai consacré aux trois enquêtes structurant les trois actes de la partie s'avère, tu l'as dit, toujours bien trop court pour commencer espérer faire le tour de la question. De sorte que, une fois n'est pas coutume, la rejouabilité inscrite au moins virtuellement au cœur même du fonctionnement de ce genre de jeu (comment découvrir autrement tous les chemins qu'une partie seule ne suffit pas à emprunter ?) ne dessine pas le chemin d'un autre destin pour le protagoniste, mais ne fait qu'amplifier la rumination d'une même série de désillusions implacables. Les séquences introspectives, consacrées notamment aux malheurs familiaux d'Andreas, sont à cet égard particulièrement parlantes : absolument plates d'un point de vue du *gameplay* et de l'agentivité du joueur ou de la

[4] Pour employer la formule de Raymond Bellour à propos des effets de l'ordinateur dans « La double hélice », in *L'Entre-images 2. Mots, images*, Paris, P.O.L., 1999.

joueuse, elles se distinguent à peine de l'expérience livresque et ne suscitent pas plus d'effort de notre part qu'il en faudrait pour tourner une page. Pourtant, il me semble que ces moments d'apparent renoncement du plan vidéoludique de l'expérience dessinent en creux une tendance souterraine à celle, qui fait certes tout le brillant du jeu, se plaisant à faire commuter les surfaces et à interchanger les significations. Cette autre dynamique, celle de l'approfondissement du même ou, pour voir la chose sous un vernis plus optimiste, d'une *maturation* du protagoniste apprenant à composer avec l'existant, constitue à mon avis l'un des enjeux les plus poignants de la trame narrative, et dessine sans doute quelque chose de la « structure de sensibilité » propre à l'humanisme que *Pentiment* cherche à ressusciter. Il m'est en effet apparu assez vite en jouant qu'Andreas était un lointain cousin de Zénon, le protagoniste de *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar, lui aussi figure idéal-typique de l'homme renaissant, né dans la Bruges du XVI^{ème} siècle et pareillement témoin d'une révolte paysanne, celle aiguillonnée par le « roi » anabaptiste de Münster en 1525. Dans ses divagations d'hérétique qui semblent évoquer les pérégrinations d'un joueur ou d'une joueuse dans les méandres de la conscience tourmentée d'Andreas, il m'a semblé reconnaître la même lueur caractéristique de l'indécrottable optimisme propre à l'humanisme : « Les traités consacrés à l'aventure de l'esprit se trompaient en assignant à celle-ci des phases successives ; toutes au contraire s'entremêlaient ; tout était sujet à des redites et à des répétitions infinies. La quête de l'esprit tournait en cercle. [...] Mais l'expérience était cumulative : le pas à la longue se faisait plus sûr ; l'œil voyait plus loin dans certaines ténèbres, l'esprit constatait au moins certaines lois. [5] » Cet optimisme, je le relie encore à celui du concepteur du jeu à l'égard du média livre, et j'y vois une forme de tranquille assurance à l'égard d'une période où l'« apocalypse cognitive » promise aux nouvelles générations abreuvées aux nouveaux médias est encore plus souvent brandie que la venue prochaine du Jugement Dernier ne devait l'être dans un XVI^{ème} siècle pourtant autrement plus troublé. L'expérience intellectuelle et émotionnelle de la lecture, nous a démontré Sawyer, n'a rien à perdre à sa transmigration sur un nouveau support, et les papivores invétéré-es auront tout à gagner à enrichir leur compendium de ce nouvel artefact biblioludique.

[5] Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, Gallimard, 1968, p. 178.



Pentiment, un jeu de Josh Sawyer et d'Obsidian Entertainment.

Direction artistique : Hannah Kennedy.

Sortie : 15 novembre 2022.

SHOWING UP, KELLY REICHARDT

LES BOUCHES DE LA TERRE

écrit par Lucie Garçon et
Pierre Jendrysiak



Pierre Jendrysiak : Kelly Reichardt a-t-elle réalisé autre chose que des thrillers ? C'est le genre auquel appartient objectivement *Night Moves*, ou la seconde partie de *First Cow* ; *La Dernière Piste* est un film hybride, entre film « d'auteur », western et thriller ; et ses autres films, de l'animosité grandissante entre les deux amis de *Old Joy* au récit de survie de *Wendy et Lucy*, créent aussi ce « frisson » d'inquiétude qui donne son nom au genre. En prenant ses films comme des thrillers (tantôt champêtres, tantôt politiques, tantôt « westerns »...), on comprend que Reichardt ne saurait être seulement décrite (et donc réduite) comme une cinéaste « contemplative » : la durée des plans, la somptuosité de la photographie, l'humilité générale sont moins les éléments d'un cinéma apaisé et coquet que des composantes nécessaires à la création d'une tension presque existentielle – et politique. *Showing Up* poursuit ce geste, et le pousse peut-être encore plus loin. Lizzie y partage sa vie entre un travail alimentaire dans les services administratifs d'une école d'art et son travail de sculptrice (le film suit les quelques jours qui précèdent le vernissage d'une

exposition de ses œuvres dans une petite galerie locale), et au fur et à mesure que les jours passent, des petites crispations, des dangers, des sources d'inquiétude apparaissent dans sa vie : sa chaudière qui met du temps à être réparée, les sculptures qui n'avancent pas comme elles devraient, son frère paranoïaque (Sean), et, au centre de l'intrigue, ce pigeon attaqué par son chat, dont Lizzie est obligée de prendre soin quand son amie-voisine-proprio Joe le retrouve blessé...

Lucie Garçon : Lizzie est d'ailleurs tendue dès le début du film, presque inquiétante, même, dans sa manière (spectrale) de se tenir au seuil de chez Joe, pour lui expliquer qu'il faut bien qu'elle puisse prendre une douche. À mesure que le film avance on se dit qu'elle a beaucoup de raisons de perdre son sang-froid. Joe qui donc, a l'ascendant économique, est également artiste, et sensiblement plus productive qu'elle. Pour lui payer son loyer, Lizzie travaille dans les bureaux de son ancienne école d'art et sa supérieure, qui n'est autre que sa mère, se montre pour le moins dédaigneuse. Sans parler du père qui se laisse envahir par un couple de pique-assiette... Avec l'irruption du frère fêlé, on atteint le sommet, je crois, dans la référence au thriller : il creuse dans son jardin, à la manière des figures paranoïaques ou opprimées qui peuplent ce genre (comme le père de famille de *Take Shelter* par exemple). Avec tous ces « éléments perturbateurs », le doucet suspense lié à l'échéance du vernissage prend un tour psychosocial assez sérieux.

P. J. : Et en même temps, le frisson est comme un parfum dans l'air, un sous-entendu qui grandit scène après scène – et rien de plus, puisqu'on esquivé subtilement le moment normalement inévitable où cette tension devrait aboutir à un climax, une explosion (par exemple celle, littérale, qui se produit au milieu de *Night Moves*). Cette explosion n'arrive jamais, ou elle reste toujours étouffée, comme lorsque Lizzie laisse finalement un message sur le répondeur de Joe : elle est certes en colère (elle répète plusieurs fois le mot « fucking »), mais reste égale à elle-même et à l'interprétation presque monocorde et très subtile qu'en donne Michelle Williams, fermée, tout en retenue (elle dit par exemple, presque dans un soupir, « It's such a total drag ! », expression qui semble bien en dessous de la situation). La douceur de ce film, comme de tous les films de Reichardt d'ailleurs, n'a rien de mielleux, d'apaisé : c'est toujours une colère contenue.

L. G. : Ce que je trouve intéressant c'est la place qu'occupe l'œuvre de Lizzie dans ce film (qui donc, ne devient pas un thriller), sachant qu'avec cette affaire d'expo, cette œuvre se présente quand-même comme son *leitmotiv*. On pourrait voir *Showing Up* comme un film sur le rapport entre l'art et le reste de la vie des artistes. Le problème c'est bien, pour Lizzie, de trouver le temps, l'espace et la disponibilité pour sculpter, de protéger son activité artistique des aléas de sa vie quotidienne. Son chat qui a faim, puis ce pigeon, et son sentiment de culpabilité, sont envahissants... Malgré tout, compte tenu de tout le contexte socio-affectif assez borderline qu'on a évoqué, ce qui frappe c'est l'autonomie de son œuvre, finalement. Celle-ci se fait. L'une de ses sculptures est légèrement brûlée (peut-être à cause de Joe...), mais ce n'est pas en raison d'un accès d'humeur de Lizzie.

Que dit-elle, cette œuvre, de la vie de Lizzie d'ailleurs ? On sait simplement que l'une d'entre elles représente Joe. On a tout loisir de penser que le médium (l'argile) que Lizzie privilégie, lui vient de son père céramiste, que les « poses » sont inspirées des silhouettes qu'elle observe de loin, pendant sa pause du midi ou sur son temps libre... mais le film n'est pas démonstratif du tout sur ce que ces sculptures doivent à son quotidien ou à son histoire personnelle. Aucune scène ne fait de l'acte créatif, dans ce qu'il pourrait contenir de rage ou d'emportement, un spectacle. Rien n'oblige à penser que Lizzie convertit ses contrariétés en énergie artistique, ou qu'elle compense un sentiment de frustration en sculptant. Sur ce point *Showing Up* m'a évoqué le *Van Gogh* de Maurice Pialat où l'humeur agitée du peintre, associée, dans l'imaginaire contemporain, à son génie pictural, se voit réduit à quelques grommellements hors-champ, de rares coups de pinceau un peu plus brusques que d'autres. Comme Pialat, Reichardt a préféré mettre l'accent sur la vie sociale, autour de l'artiste, plutôt que sur son bouillonnement intérieur. Pourtant les sculptures de Lizzie, dans leur grande modestie (elles sont de petite taille, figuratives, le matériau n'a rien d'innovant...) ont une présence remarquable à l'écran. Il faut dire que Lizzie leur parle. Elle s'excuse auprès d'elles, lorsqu'elle les modifie. Si la sculptrice a tout de même un petit « grain », en voici l'expression... délicate, très légère.



J'aime beaucoup la scène que tu évoques, où Lizzie passe une série de coups de fils pour apostropher ses proches. Devant elle se dresse cette jolie sculpture d'argile légèrement brûlée. Sur le plan dramaturgique, c'est la « crise » : Lizzie, qui est particulièrement minutieuse, est face au choix d'inclure ou d'exclure cette pièce dans son exposition. Sur la bande parlée, il est question — si je me souviens bien — de sa chaudière, du pigeon, de son frère... et de fil en aiguille, d'un certain désordre ambiant, d'une absence de considération pour son projet artistique mais jamais de cette sculpture brûlée. Celle-ci n'en est que plus visible. D'ailleurs Kelly Reichardt lui consacre un contre-champ qui, comme d'autres dans le film, lui insuffle quelque chose comme de la vie... ou du moins, comme un regard, une certaine autonomie. Cette séquence est un point culminant du film, le moment où se manifeste le plus ce parallélisme strict entre le l'art et la vie, qui fait, je trouve l'originalité de ce film sur l'art. Le rapport entre les gestes et les choix artistiques de Lizzie, et les autres faits de l'intrigue de *Showing Up*, est absolument indéfini. Sa sculpture et le reste de sa vie pourraient n'être que synchrones, coïncidents.

P. J. : Il est certain que le film sort assez élégamment de tous les clichés sur la relation entre « la vie et l'art », en faisant de Lizzie une artiste modeste qui sculpte (et dessine, puisque le générique de début montre de belles esquisses préparatoires) dans son « temps libre ». Il y a moins des « affres de la création » (qui se fait de manière méthodique, organisée, comme tout dans la vie de Lizzie) que des affres de la vie quotidienne, et les deux cohabitent avec peine, se nourrissant moins l'un l'autre qu'ils n'entrent en opposition : Lizzie prend un jour de congé pour préparer l'exposition, et finit par passer l'après-midi chez une vétérinaire pour s'occuper du fameux pigeon blessé. C'est peut-être le fait de montrer concrètement ce qui entoure la création qui permet de prendre « au sérieux » les œuvres de Lizzie, et qui permet au champ-contrechamp que tu décris de ne pas rendre ces œuvres ridicules ou superflues, mais au contraire indépendantes – puissantes même. Un des grands enjeux des films (de fiction) sur l'art est de donner aux œuvres une existence autonome, de faire croire que ce sont des vraies œuvres d'art et pas des simples accessoires de cinéma, ce qui est à mon avis fait brillamment ici. *Showing Up* devait d'ailleurs initialement être un film biographique sur l'artiste canadienne Emily Carr, projet abandonné lorsque Reichardt s'est retrouvée confrontée à la renommée, à l'aura de cette artiste, pourtant méconnue ; il fallait que ce soit une artiste anonyme, sujet qui sied bien à la subtilité fermée de ses films (même si la rencontre avec une artiste en résidence et une galeriste new yorkaise, lors du vernissage final, laisse imaginer une évolution dans sa vie artistique – mais ça, ce serait pour un autre film...).

Cette subtilité avec laquelle la réalisatrice filme (et monte, puisqu'elle est la monteuse de presque tous ses films, y compris celui-ci) cette coexistence de la vie

artistique et de la vie quotidienne s'explique peut-être par le fait qu'il s'agit, aussi, d'un subtil autoportrait : Reichardt elle-même a enseigné à l'Université de New York puis au Bard College, et a parfois expliqué que c'est cette carrière universitaire qui, en lui offrant un salaire stable, lui permettait de faire ses films en toute indépendance. Plus concrètement, le film se nourrit de plusieurs détails de sa vie : le quartier où vit Lizzie est un quartier d'artistes qu'elle connaît bien, et les œuvres sont celles de la sculptrice **Cynthia Lahti**, qu'elle connaît personnellement. Peut-être est-ce, après le déménagement dans le Montana dans *Certain Women* (elle a tourné la plupart de ses films dans l'Oregon) et le récit historique et très masculin de *First Cow* (parfois même décrit comme un film queer), une manière de revenir « à la maison », de faire le point en revenant à des choses plus fondamentales pour elle, y compris sa propre manière d'être artiste.

Je repense à ce très beau personnage dont tu parles, Sean, le frère de Lizzie. Lui aussi est confronté à ce rapport compliqué entre la vie et l'art : quand Lizzie lui rend sa seconde visite, un beau plan le montre de dos, se tenant debout dans un des trous qu'il a creusés, en train d'attaquer frontalement la terre à coups de pelle. Il explique alors que creuser ces trous, c'est « faire œuvre », il explique même qu'il cherche à faire parler « les bouches de la terre ». C'est donc, chez lui aussi, une volonté artistique qui se manifeste, différente parce qu'elle ne s'intègre pas dans le même quotidien, le même rapport au monde : Sean vit isolé, on comprend que sa famille lui rend rarement visite, qu'il n'a pas vraiment d'amis, qu'il ne travaille pas, etc. Peut-être que pour Kelly Reichardt, la création n'est pas un luxe ou un « supplément », mais une part de la vie qui se manifeste d'une manière ou d'une autre chez tous les êtres humains (presque tous les personnages du film sont artistes), et dont l'expression est moins déterminée par une inspiration venue d'ailleurs que par les conditions matérielles dans lesquelles nous vivons – comme l'écrivait bien Florent le Demazel à propos de *First Cow*, si les pionniers risquaient leur vie en volant le précieux lait qui leur permettait de préparer de délicieux beignets, ce n'était pas seulement pour s'enrichir, mais pour démocratiser les raffinements de la cuisine que le propriétaire de la vache gardait pour lui. C'est peut-être là que se loge la part politique de *Showing Up* : considérer que la création dite « artistique » n'est pas une excentricité, mais une nécessité.



L. G. : D'ailleurs j'y pense : ce projet de « faire parler les bouches de la terre » est un peu décalé, par rapport au tableau clinique dans lequel le film aurait pu enfermer ce personnage du frère (il aurait pu poursuivre un objectif plus typiquement paranoïaque, comme lever le voile sur un crime imaginaire ou autre...) ; en revanche il amène la thématique des profondeurs, l'idée d'une énergie enfouie, primordiale... liée, à l'entendre, au fait de « faire œuvre ». Faire parler les bouches de la terre c'est, en

somme, faire advenir du sens à partir d'une matière informe : ce pourrait être une définition de l'art, aussi fondamentale qu'archaïque, que Sean, ici, caricature.

De nombreuses images de *Showing Up* sont aussi consacrées aux ouvrages des étudiants de cette école d'art que Kelly Reichardt a fait revivre pour le tournage. Elles permettent de découvrir toute une variété d'expérimentations, de gestes, de médiums, de préoccupations artistiques (des problèmes de fermeture éclair, par exemple...) : tout le fourmillement feutré de cette institution artistique. Ces images sont irréductibles à des plans de transition, mais elles ne servent pas vraiment le drame principal non plus : Lizzie et ses proches communiquent assez peu avec ces étudiants. Elles restent donc *parallèles* – au sens où on le dit d'un montage entre des éléments qui ne sont pas destinés à se rencontrer dans un film. Ce qu'elles disent, en somme, c'est que parallèlement au drame, de l'art se fabrique. Ça sculpte, ça branche, ça projette, ça peint, ça installe, ça tricote et (tant que les conditions matérielles le permettent) ça n'arrête pas. C'est bien plus qu'un décor, cette école, c'est un agencement collectif qui fait presque personnage : comme une sorte d'hydre artistique souterraine, sous-jacente au scénario.

P. J. : Quand je décrivais cet impératif, dans les films sur l'art, de « faire croire » à la réalité des œuvres filmées, je pensais bien entendu à *La Belle Noiseuse*, un film qui compte beaucoup pour moi et qui, comme le *Van Gogh* de Pialat (les deux films sont d'ailleurs sortis à quelques semaines d'écart), a poussé la mise en scène de la peinture au cinéma à un niveau inégalé. Or dans *La Belle Noiseuse*, la question d'une définition ou d'une origine de l'art, enfouie, « archaïque » comme tu dis, est posée caricaturalement, jusqu'au ridicule (il y a une scène où Emmanuelle Béart est prise d'un fou rire à l'écoute des délires de Michel Piccoli-Frenhofer...), et dans des termes qui rappellent ces « bouches de la terre », puisqu'il est question de « maëlstorm », du « grand tohu-bohu des origines »... Et à la fin du film de Rivette, au moment où la création est supposée atteindre le sublime (dans un tableau génialement laissé hors-champ), les personnages ne parlent plus, c'est le corps seul qui parle pour eux. *Showing Up*, plus bref et plus terre à terre, part de ce constat : c'est justement, chose rare et précieuse dans laquelle Reichardt excelle, un film très silencieux, où cette voix de la matière, si elle parle, le fait silencieusement – l'essentiel, sur l'art comme sur la vie, est exprimé par des regards et des gestes.

Tous ces étudiants que l'on voit affairés, d'ailleurs, ne disent rien, ou parlent des aspects les plus triviaux de leur création (un scratch au lieu d'une fermeture éclair, en effet). Il faut aussi dire que le film donne la part belle à des pratiques, disons, anti-académiques, notamment les arts textiles, jusqu'au générique de fin qui défile sur cette étudiante que Lizzie observait avec attention plus tôt, et qui fait du macramé – on peut aussi penser à la curieuse transmission entre Lizzie et son père, puisqu'il était artisan, alors que la pratique de sa fille est plus « exclusivement » artistique (et – je me répète car je crois que c'est un détail important – non-professionnelle). C'est aussi le signe de l'humilité de Kelly Reichardt : s'interroger sur l'art comme pratique essentielle en partant non pas des beaux-arts, de la grande peinture et des questions générales, mais de l'artisanat et du travail concret des matières.

L. G. : Pour en venir, à propos, aux techniques mises en œuvres par Lizzie (et Joe) : ce que tu m'apprends – à savoir que Kelly Reichardt avait d'abord songé à réaliser le biopic de la peintre Emily Carr – me frappe. *Showing up* raconte finalement les péripéties d'artistes fictives, mais la réalité de l'art est resté une préoccupation centrale puisque Kelly Reichardt a mis en scène les œuvres d'artistes réelles : les céramiques de Cyntia Lahti dont tu parlais, ainsi que les grandes structures tissées de **Michelle Segre**. L'authenticité de ces œuvres, dans ce film où les artistes sont, pour leur part, imaginaires et interprétées par des comédiennes, leur confère une certaine souveraineté vis-à-vis de la fiction. En quelque sorte, les œuvres d'art jouent leur propre rôle, dans *Showing Up*. Celui-ci s'inscrit dans la continuité de deux courts-métrages documentaires, à quelque égard préparatoires, que Kelly Reichardt a réalisés pour répondre à l'appel du centre Pompidou, « Où en êtes-vous ? ». Le premier était consacré au travail de Michelle Segre. Le second, en revanche, à celui de la céramiste Jessica Jackson Hutchins. Toute une myriade de choses pourrait expliquer que ce soit celle de Cynthia Lahti qui ait été choisie pour figurer dans *Showing Up* ; quoi qu'il en soit, il s'agit également de céramique, c'est-à-dire de terre cuite. Et ce matériau ancestral qu'est la terre cuite avoisine, dans ce film, une autre technique artisanale à peine plus récente (à travers les travaux de Michelle Segre) : le travail du fil, le tissage. Les œuvres de Lizzie et Joe sont donc contemporaines, mais

il ne s'agit pas de « nouvelles technologies ». Elle se réclame de médiums millénaires, parmi les plus anciens à être considérés par l'histoire de l'art. Et subrepticement, *Showing Up* insiste sur celui qu'a choisi Lizzie, l'argile, par l'entremise des membres de sa famille : son père potier, et son frère qui donc, veut « faire parler les bouches de la terre ».

Sur ce : il est difficile de résister à l'envie de surinterpréter un peu. Dans un livre intitulé *La potière jalouse* (1985), l'anthropologue Claude Lévi-Strauss étudie les fables amérindiennes relatives l'origine de l'argile à poterie : il y est question d'une jalousie entre le soleil et la lune qui étaient alors des hommes, et d'une femme qui se change en oiseau (en l'occurrence, ce n'est pas un pigeon mais un engoulement). D'après Lévi-Strauss, ces mythes font échos à ceux qui racontent l'origine du tissage, toujours sur le continent américain, et qui font intervenir un autre animal : une demoiselle paresseux – dont il est dit que « nulle femme ne pouvait se comparer à elle comme tisseuse de hamacs, de musette et de ceinture ». Le matériel, les accessoires et les animaux que le film fait intervenir, peut évoquer l'univers de ces mythes (bien que de façon très décousue...). Quant à la jalousie, la rivalité que Lizzie et/ou Jo pourraient éprouver l'une envers l'autre : si elle est une composante typique du genre que auquel le film se dérobe (le thriller), ainsi laissée pour compte par le drame elle peut aussi participer de cet appareil mythologique. En « retraversant » l'Amérique, le cinéma Kelly Reichardt aurait-il rencontré ces nouveaux mythes fondateurs : ceux de l'artisanat (ou de l'art, mais qu'importe) ? En tout cas, cette présence subreptice des mythes amérindiens n'étonnerait guère, finalement, de la part de cette cinéaste qui a réservé des rôles aussi singuliers que cruciaux aux Indiens dans ses fictions (le guide de *La Dernière Piste*).



Showing Up, un film de Kelly Reichardt, avec Michelle Williams, Hong Chau, Maryann Plunkett, John Magaro, André Benjamin...

Scénario : Jonathan Raymond et Kelly Reichardt / Image : Christopher Blauvelt / Montage : Kelly Reichardt / Musique : Ethan Rose.

Durée : 108 min.

Sortie française : 3 mai 2023.

WAHOU !, BRUNO POLDALYDÈS

L'IMMOBILIER ET L'HABITAT

écrit par **Pierre Jendrysiak**



Ces derniers temps, et pour différentes raisons (Festival de Cannes, crainte des échecs commerciaux à répétition dans le cinéma d'auteur...), les dates de sortie de films, et en particulier des films français, sont particulièrement flexibles. C'est donc probablement par hasard que le nouveau film de Bruno Podalydès, qui raconte quelques visites organisées par Catherine et Oracio, « conseillers » pour l'agence immobilière Wahou !, sort au moment où se clôture le si bizarrement nommé Conseil National de la Refondation (CNR) sur ce sujet. Un conseil qui a réuni différents acteurs du secteur et qui, maintes fois reporté, a finalement abouti à un « plan » gouvernemental jugé inique par les participants, et qui n'aboutira vraisemblablement à aucune solution à la hauteur du sujet. Quel sujet, au juste ? Car, comme avec n'importe quel sujet d'ailleurs, c'est en nommant bien les choses que l'on s'approche un peu mieux de leur ambiguïté politique et conflictuelle. Ce CNR est peut-être consacré au logement, mais le plan qui en résulte semble faire fi de son contrechamp,

que l'on pourrait nommer l'immobilier. Le passage de l'un à l'autre, on pourrait dire entre le logement et la propriété, entre celles et ceux qui achètent et celles et ceux qui vendent, qui passe par cet étrange intermédiaire assez difficile à situer socialement qu'est l'agent immobilier, est le centre du film de Podalydès, qui, à défaut de politiser de manière très efficiente ces questions, les poétise avec une grande acuité.

Si *Les Deux Alfred*, le précédent film de Podalydès, pouvait faire penser à Jacques Tati, *Wahou !* s'approcherait et imiterait sans les égaler les comédies immobilières d'Alain Resnais, *On connaît la chanson* et *Cœurs* – la présence d'Agnès Jaoui et Sabine Azéma venant appuyer la citation. Cependant les films de Resnais étaient, au fond, sentimentaux, et la roublardise de l'agent immobilier que Lambert Wilson jouait dans *On connaît la chanson* était l'occasion de coups de théâtre, de retournements de situation ; les agents immobiliers de Podalydès sont, fait remarquer Oracio, moins des agents que des « conseillers » qui doivent faire le lien entre les propriétaires et les acheteurs et acheteuses. Ils sont donc des intermédiaires, des nœuds qui permettent de relier différents mondes sociaux, d'une infirmière précaire qui cherche à loger sa mère à un couple bourgeois traditionnel (où le mari porte ce vêtement caractéristique qu'est la doudoune sans manches) en passant par un jeune couple aux casques de vélos assortis. Le film fait donc un tableau assez exact de ce milieu, à la fois des agents immobiliers, qui sont en effet des figures très singulières dans nos sociétés (un des rares métiers qui peut aussi bien mener à d'importantes rémunérations qu'à une grande précarité – un ouvrage de référence à leur sujet s'intitule d'ailleurs *La précarité en col blanc*), mais aussi sur du marché du logement, qui, puisqu'il concerne tout le monde, est aussi le lieu où les inégalités sociales se rassemblent et se creusent. C'est d'ailleurs ce que les participants au CNR Logement ont tenté de faire voir pendant des semaines : que le logement est par excellence le domaine où la dérégulation et le laisser-faire créent le plus de dégâts, de précarité et de spéculation absurde.

Podalydès, cependant, n'est pas un cinéaste de l'analyse sociale précise et méthodique, mais plutôt de la fantaisie mélancolique, militant moins pour l'expropriation que pour la mise en lumière une absurdité – *Les Deux Alfred*, malgré les faiblesses de son écriture, n'était pas tout à fait dans la trop simple critique boomerisante d'une supposée modernité (drones, uberisation, appareils connectés), et se dirigeait plutôt vers le constat léger et sans gravité de l'inutilité de la plupart de ses appareils. C'est toujours le cas de ce dernier film, où les dialogues et les situations finalement assez convenues n'atteignent plus le charme de ses premiers films (moins « sociaux »), mais où une certaine netteté dans la mise en scène demeure : celle de la scénographie qui autorise le cinéaste à remplir une maison, certes immense, d'une quinzaine de personnages dont on comprend vite les relations qui les (dés)unissent ; qui fait rire, quand un couple habillé en vert et en bleu pénètre dans un appartement dont on repeint le mur en jaune ; qui ouvre la perception, avec ces beaux plans de coupe qui n'en sont pas, sur des chaises au cuir gercé, ces petits minous de poussière, toutes ces preuves irréfutables qu'un lieu est habité (ce qui, justement, nuit à sa valeur immobilière). Podalydès, auteur de films distanciés, oserait-on dire philosophiques, se fait plutôt critique par une implacable et douce évidence. En l'occurrence, il montre bien, scène après scène et visite après visite, que le logement n'est pas un acte de consommation « comme les autres » (si une telle chose existe, ce dont on peut raisonnablement douter), mais conditionne entièrement notre manière d'habiter le monde – au sens le plus prosaïque, d'y trouver un chez-soi. « Habitat », ce pourrait d'ailleurs être un terme encore plus approprié que « logement » ; mais l'immobilier se place devant nous, et nous empêche d'accéder à cette possibilité d'habiter librement. C'est peut-être ce qui a ému l'auteur de ces lignes, qui sort d'une recherche d'appartement (heureusement fructueuse et assez peu semée d'embuches), et a pu récemment constater comment les réalités économiques, triviales et glauques du marché se placent sur le chemin de la joie de « trouver librement » un meilleur lieu où l'on passe, tout de même, une bonne part de sa vie (celle qu'on ne passe pas au travail). Et comme les personnages de *Wahou !*, j'ai pu faire l'expérience de ces sourires gênés face à des défauts qui seront écrits noir sur blanc lors de l'état des lieux, du fait de cacher par omission que l'on possède un animal de compagnie, de dire « oui oui » quand on nous demande si la couleur de la peinture nous plaît...

D'où la crise existentielle qui hante les personnages principaux du film : Catherine, qui a perdu son compagnon, ne sait plus comment vivre elle-même, et les visites qu'elle organise sont donc le plus souvent catastrophiques ; Oracio trouve ce travail,

et en particulier dans les refus qu'il entraîne, trop dur à encaisser, comme si, aidant les acheteurs et acheteuses à avoir ce « coup de cœur » qui donne, assez ironiquement, son nom à l'agence et son titre au film, il s'investissait sentimentalement dans ces lieux dont il n'est pourtant même pas le vendeur (comme il l'explique à son stagiaire, c'est le propriétaire qui vend). En voyant la subtilité mélancolique du portrait de ces personnages qui réalisent qu'ils ne sont pas là « que pour faire du fric », et la dureté sociale de certaines scènes (toutes celles qui concernent l'infirmière, sans parler de la triste conclusion donnée à son récit lors du diaporama qui conclut le film), on peut être étonné de voir avec quelle tendresse trop simpliste sont représentés les propriétaires de la grande maison bourgeoise et son terrain « piscinable » : au mieux, c'est un nouveau geste poétique qui cherche à souligner la singularité de leur situation (ils sont manifestement anachroniques, et leur grand manoir est décrit comme « *off-market* »), au pire le sursaut bourgeois d'un film qui chercherait à éviter de se confronter frontalement au mythe de la propriété. Mais peut-être ces personnages, qui insistent sur leur âge et semblent finalement peu attachés aux biens matériels (le mari offre sans réfléchir un œuf d'autruche à un quasi-inconnu), sont là pour représenter une certaine expérience de l'habitat, qui s'apprendrait avec le temps ; la propriétaire le prouve quand elle dit que c'est dans l'entrée que les choses les plus importantes sont dites, affirmation presque immédiatement confirmée. Nous apprenons à la fin du film qu'ils vendront leur « bien » (*sic*) « en dessous du prix du marché ». Est-ce la sagesse de vieux artistes situés au-dessus des réalités matérielles... ou la conséquence exacte de celles-ci, et d'un marché délirant qui dévalue pour mieux réévaluer – un bon sujet de comédie, en somme.



Wahou !, un film de Bruno Podalydès, avec Karin Viard, Bruno Podalydès, Sabine Azéma, Eddy Mitchell...

Scénario : Bruno Podalydès / Image : Patrick Blossier / Montage : Christel Dewynter
Durée : 1h30.

Sortie française le 7 juin 2023.

THE MARVELOUS MRS MAISEL, SAISON 5

LA PROTESTATION DES RIRES

écrit par Gabriel Bortzmeyer



Quatre saisons dans l'antichambre de la gloire avaient préparé Midge Maisel à la consécration promise par les secondes naissances. Jusqu'alors, son arc d'*empowerment* avait été ralenti ou saboté par ses licences verbales et sa tendance au *seppuku* comique. Des premiers pas sur scène dans l'épisode pilote, sous alcool et sans filtre, jusqu'au *hold-up* médiatique du final en passant par l'*outing* accidentel du chanteur qui lui faisait la grâce de l'emmener en tournée ou, auparavant, les outrances à l'encontre de son aînée et rivale Sophie Lennon, elle a toujours brillé en trébuchant, pour piétiner avec génie. La saison précédente l'avait faite échouer dans un *strip-club* où, au début de cette dernière livraison, l'animateur de télé Gordon Ford remarque ses talents de *comedian* et la recrute comme plume pour son *talkshow*. Les labeurs et avanies de la *writers room* ne sont avalés qu'afin de saisir l'opportunité de passer des coulisses au plateau. Le tandem Midge-Susie répète assez « *This is it* » tout le long des neuf épisodes pour que l'ascension se confonde à terme avec la victoire d'une nouvelle scène publique (la télévision) absorbant l'espace social et narratif antérieur (les bars, clubs ou salles), comme si l'archéologie du *stand-up* devait s'achever sur l'annonce de sa relève médiatique. Au nouveau média de catalyser les résolutions et reconnaissances attendues, des réconciliations affectives (le studio de l'émission accueille les ultimes réunions familiales) aux adoubs professionnels. La télévision remédie.

Aussi la percée de Midge couronne-t-elle du même coup un nouvel âge du comique « en conserve » (audiovisuelle), où naît un écart (depuis accru) entre l'acte et l'audience (entre l'enregistrement et sa diffusion). Comme *Treme*, la série de David

Simon autour des milieux musicaux de la Nouvelle Orléans post-Katrina, *The Marvelous Mrs Maisel* repose sur la nostalgie du spectacle dit « vivant », et de la communauté s'inventant dans l'adresse immédiate des *performers* (musicaux ou verbaux) à leur public. Mais, séries, elles sont elles-mêmes privées de ce qui les fascine, l'écho immédiat, *hic et nunc*. Celle d'Amazon n'en célèbre pas moins, à son terme, le début de la migration médiatique qui a rendu possible son format narratif, même si celui-ci se diffuse désormais par des canaux bien éloignés des cathodes. Il est significatif que la plus mcLuhanesque des séries – avec *Mad Men*, qui assiste aux mêmes naissances – provienne d'une plate-forme dont les modalités d'offre rompent plus encore que ne le fit Netflix avec les grilles horaires de la programmation télévisuelle. Réenchanter le berceau du petit écran permet à Amazon de mieux enfoncer les clous sur son cercueil. Le nouveau souverain médiatique confirme ainsi l'adage de McLuhan voulant que le contenu d'un nouveau média soit toujours le média antérieur. La dernière saison de *The Marvelous Mrs Maisel* montre une télévision mimant le lien organique entre la salle et la scène qu'elle sait rompu par les conditions de la retransmission, tandis que la diffusion en ligne (par ailleurs inféodée à un service de vente ultra-individualisant) se prend à rêver à l'époque désormais révolue des programmations rituelles et de l'horlogerie collective. Nul hasard à ce que ces récits du relais coïncident, pour la *showrunner* Amy Sherman-Palladino, avec un drame de la filiation relatif à un père exerçant dans ces mêmes années (tournant 50' - 60') la profession de *comic*.

Amazon se sert pareillement de ses séries pour digérer le cinéma et la télévision, après avoir déjà supplanté les anciennes voies postales et commerciales. Les grotesques *Anneaux de pouvoir* ont montré dans quelle pompe de parvenu pouvait tomber ce désir d'anoblissement culturel, alors que le recyclage des restes de Tolkien aurait dû – était-ce réalisable ? – lui permettre de rivaliser avec les splendeurs épiques du grand écran et les fresques temporelles du petit. *The Marvelous Mrs Maisel* compense ce ridicule par une grâce dont on est en droit de se lamenter, puisque sa qualité prouve qu'à l'instar de Disney (voir l'excellent *Andor*) Amazon attire et pourvoit les talents, au point d'être en mesure de renégocier les plus lourdes traditions. Car rares sont les séries à s'être tant approchée d'une perfection « cukoro-hawksienne » dans le mordant et la vivacité des échanges, ressuscitant les saillies de la *screwball comedy* et les fastes de la comédie musicale à la condition – série oblige – de les bouturer à du minoritaire. L'art conversationnel des comédies du remariage (devenues ici mélodrames des *bonus nights*) est croisé à un humour judéo-new-yorkais, le glamour des *musicals* est marié à son contraire à travers un spectacle autour de la gestion des déchets, avec Midge en récitante récalcitrante et les *mobsters* Frank et Nicky en version burlesque des voyous de *Blanches colombes et vilains messieurs*. Cette énergie ravivant la mémoire du classicisme, *The Marvelous Mrs Maisel* la manifestait aussi dans sa linéarité allègre lui faisant écarter les souvenirs et enjamber la pesanteur. Seules les séries héritant en droite ligne du film noir jouent des détours temporels (*Fargo*) ou de la fonction indicielle des prologues (*Breaking Bad*), tout en alourdissant leurs protagonistes de passés indépassables (*True Detective*). Rien ne laissait présager que la fin des aventures de Midge Maisel casse violemment la chronologie rectiligne à laquelle avait jusqu'alors obéi la série, encore moins que ces failles temporelles aient pour fonction d'atténuer par avance la splendeur du succès que la saison prépare. Les prologues prennent la forme de prolepses désastrées révélant les deuils, déceptions et dégâts par-delà le succès. Le premier épisode s'ouvre en 1981 sur Esther, la fille de Midge, dans le salon de son psy chez qui elle est en proie à la fois aux Muses de la science (elle résout de complexes équations) et aux complexes insolubles consécutifs à un déficit d'attention maternelle. Les autres préfigurations démontrent pareillement que, suivant la formule de la *wunderbar* Madame de Staël, la gloire est le deuil éclatant du bonheur. Si l'on peut encore détourner un titre de Stanley Cavell, disons que ces zestes de futur font de cette dernière saison un mélodrame de la femme connue.

Le pinacle tourne donc parfois à l'anticlimax, comme s'il fallait lésiner sur les rires ou les lester de larmes. Preuve en serait la raréfaction des *gigs*, au nombre de deux – sur un bateau devant des vendeurs de couches, et face aux caméras du *talkshow* – quand auparavant ils scandaient la marche du récit. L'humour, intact, n'en est pas moins rattrapé par une tristesse longtemps conjurée, par un amour lui aussi intact mais parce que détruit. Un plan de la fin montre une effigie photographique de Joel



jeune, image éclatante de ce qui fut brisé lors de la rupture ayant embrayé le récit. Or, une fois prises les allées du souvenir, le temps narratif ne peut que bifurquer. Après tant de saisons à n'aller que de l'avant, *The Marvelous Mrs Maisel* organise son terme selon des télécopages dignes du roman moderne, motivant des excursions narratives sans autre but que l'évocation de strates : les retrouvailles de Midge avec d'anciennes amies de la fac, ou l'épisode entier consacré à la carrière de Susie, en orbite du reste et en possible préfiguration d'un *spin-off* annoncé. Combien de séries auront ainsi eu l'audace de s'achever à rebours de leur narration coutumière, en brisant sa vertèbre pour faire résonner dans ses ultimes moments des notes mélancoliques jusqu'alors étouffées ? Celle-ci se boucle certes sur la sororité qui en avait entamé le drame, lorsque Susie s'était improvisée imprésario pour une néo-célibataire se découvrant une passion pour ce dont seules de mâles séries (*Seinfeld*, *Louie*) avaient jusqu'alors exploité la manne, le *stand-up*. Mais elle colore les triomphes de tristesse, au point que même la victoire par effraction sonne comme une demi-défaite. Mei l'avait prédit en début de saison, lorsqu'avant d'interrompre sa grossesse et de disparaître de la vie de Joel elle s'était justifiée d'un « *I can't have it all* », la vie de médecin et celle de mère, l'accomplissement professionnel et les félicités familiales. Un sacre assombrit l'autre.

Et parce que seules les mésaventures se racontent, l'essentiel de la réussite se trouve escamoté. La gloire dont cinq saisons ont entretenu l'attente arrive *in fine* hors-champ, dans l'ellipse béante séparant le dernier plan « au présent » (sur Midge enfin assise sur le canapé des invité.e.s) des différents sauts temporels qui le suivent. Le récit sériel s'arrête là encore sur le seuil séparant la survie de ses deux contraires, la mort et la vie. Midge appartient à la grande famille sérielle des héroïne.s feuillet(onn)é.e.s qu'un mal destine à une grandeur imprévue, que ce soit un cancer (*Walter White*), une dépression nerveuse (Tony Soprano), un deuil laissant dans la détresse financière (Nancy Botwin dans *Weeds*) ou quinze ans de séquestration dans un bunker (*Unbreakable Kimmy Schmidt*). Et si le récit l'emmène de la galère à l'émancipation, il s'ouvre sur une blessure – une séparation aussi irréfléchie qu'irréversible – que rien ne vient jamais refermer. On comprend que feu Philip Roth fasse un caméo strictement nominal lors d'un prologue où Midge rompt ses engagements avec lui à quelques encablures de l'autel, alors que, brisant là d'énigmatiques vœux, elle songe mélancoliquement à la perte qui lui a donné naissance. Elle était vouée à croiser le chemin du romancier des complexes en spirale et de la judaïté transformée en catégorie névrotique, et pour qui comme pour elle le succès est la continuation du sabotage par d'autres moyens. La beauté sourdement mélancolique de cette dernière saison vient de la conscience à moitié formulée que, au regard du récit sériel, échec et réussite s'équivalent. La mélodramatique *Mad Men* s'achevait sur une touche comique, son envers humoriste accoste sur des rives dépressives. C'est aussi la grandeur du format de ne véhiculer d'affects que mêlés. Les multiples ultimes moments de *The Marvelous Mrs Maisel* – le *show*, un *flashback*, un *flashforward* – disent assez combien l'achèvement nuance l'idée même de fin et la détache de tout bonheur sans nuage. Basées sur le *happy unending*, les séries font de tout terme une tombe.

Mad Men trouvait son idéal de séduction publicitaire dans la suavité virile (sinon masculin) de Don Draper, pour qui la plupart des conquêtes tenaient de la prédation. *The Marvelous Mrs Maisel* dote d'autres enjeux les exploits verbaux de son héroïne, acharnée à faire entendre non seulement sa voix mais aussi le silence qui l'entoure, faute d'un espace public accueillant l'humour « spécifiquement » féminin – celui exorcisant par la dérision la charge mentale et la mise au ban subies par le deuxième sexe. Le cri de guerre en serait le « *Tits up !* » rituellement répété par le tandem Midge-Susie avant chaque entrée en scène. Et alors même qu'elle diminue les *gigs*, la dernière saison renchérit dans cette critique des rôles assignés, entre la *writers room* dont Midge dilue la masculinité, les mariages fatalement dynamités ou la reconnaissance tardive du génie d'Esther par son grand-père Abe, qui s'attendait à voir le prodige de la lignée dans son frère Ethan (lequel deviendra rabbin, prêchant comme sa mère). L'exorde du numéro final de Midge, lors du *hijacking* de l'émission de Gordon Ford, le résume en ces mots : « *I want a big life. I want to experience everything. I want to break every single rule there is. They say ambition is an unattractive trait in a woman. Maybe. But you know what's really unattractive ? Waiting around for something to happen.* » Sa revendication rappelle celle de Daenerys Targaryen, qui elle aussi entendait briser les règles et la roue de l'histoire. Certes, l'une finit consacrée et l'autre assassinée : sorts inverses et pourtant similaires, le succès *ad vitam* n'ayant rien à envier à la mort en termes de monotonie. Et de même que les victoires de Midge font timidement avancer la cause féminine, le tyrannicide de *Game of Thrones* n'effaçait rien des amorces démocratiques dessinées dans le sillage de Daenerys, à ceci près que, dans *The Marvelous Mrs Maisel*, la fonction sacrificielle est reportée sur l'ange gardien déchu Lenny Bruce. Le dernier épisode le montre léguant symboliquement à celle qui fut son amante d'une nuit son charisme comme sa mission – piétiner les piédestaux –, mais aussi, en rançon, la solitude et le sabotage sentimental. Manière pour Amazon de circonscrire le libéralisme de son combat : le tapageur et licencieux Lenny Bruce, dévitalisé à force de politisation, est remplacé par une femme convertissant le *stand-up* en *stance* sans rien lui faire perdre de sa *vis comica*. Et c'est au fond dans cette prudence prônant de sages réformes à rebours de toute subversion que la plate-forme hérite le plus d'Hollywood.



The Marvelous Mrs Maisel, une série d'Amy Sherman-Palladino et Daniel Palladino pour Prime Video, avec Rachel Brosnahan (Midge Maisel), Alex Borstein (Susie Myerson), Michael Zegen (Joel Maisel), Reid Scott (Gordon Ford).

Cinquième saison composée de neuf épisodes d'environ 1h, diffusés à partir du 14 avril 2023.



RECHERCHE

↑
Kimbe red pa moli
1971, Jean-Denis Bonan, Caroline
Swetland-Biri et Mireille Abramovici

SOUTENIR UNE GRÈVE EN GUADELOUPE (DEPUIS PARIS)

SUR *KIMBE RED PA MOLI !*, FILM MILITANT
D'ANIMATION (JEAN-DENIS BONAN, 1971)

écrit par Élias Hérody

En créole, « Tiens bon, ne faiblis pas ! » se dit « Kimbe red pa moli ! ». Ces mots deviennent le slogan des mobilisations de l'Union des travailleurs agricoles (UTA) en Guadeloupe. Fondé en 1970, ce nouveau syndicat s'oppose à la CGT-G, à la CFDT et au PCG dans le primat accordé au créole dans une perspective anti-coloniale. Le mot d'ordre se répand à l'occasion d'une grande grève des ouvriers de la canne à sucre en 1970. Alors que, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, la départementalisation des Antilles françaises espère donner une issue assimilationniste à la colonisation, les années 1960 et 1970 marquent un regain des revendications indépendantistes à la suite des luttes de libération. Dans ce cadre, le Groupe d'organisation nationale guadeloupéen (GONG) est créé en 1963. En 1967, son implication dans des émeutes survenues à Pointe-à-Pitre entraîne des poursuites judiciaires pour « complot contre la sûreté de l'État », procès remporté par le GONG [1].

Réalisé en 1971 par Jean-Denis Bonan, en étroite collaboration avec Caroline Swetland-Biri et Mireille Abramovici, *Kimbe red pa moli* articule ces contextes métropolitains et guadeloupéens.

[1] *Le Monde*, "Le Procès de Dix-Neuf Guadeloupéens va Donner l'occasion d'un Débat Sur Les Problèmes Antillais." [en ligne](#).



← *Kimbe red pa moli*
1971
Jean-Denis Bonan, Caroline
Swetland-Biri et Mireille
Abramovici

En Guadeloupe, la crise de la départementalisation entraîne des grèves toujours plus fortes et des soulèvements réprimés dans le sang dont le bilan humain n'est toujours pas arrêté. À Paris, Mai 68 a transformé radicalement la vie d'un certain nombre de cinéastes qui s'essayaient à des expériences collectives. Jean-Denis Bonan et Mireille Abramovici, tous deux monteurs de formation, ont co-fondé l'Atelier de recherches cinématographiques (ARC) à la clinique de La Borde. En 1968, Jean-Denis Bonan met en suspens sa carrière de réalisateur et va filmer le mouvement étudiant, les grèves en usine et les violences policières avec un certain nombre d'opérateurs (Renan Pollès, Jacques Kébadian, Michel Andrieu, Jean-Michel Humeau...). Bonan réalise son propre film sur Mai 68 intitulé *Le Joli mois de mai* renommé récemment *Le Bel émoi de mai*, aidé au montage par Mireille Abramovici. L'ARC s'est dissout en 1969 mais la plupart des cinéastes qui l'ont composé continuent dans le cinéma militant. En 1971, Bonan et Abramovici sont proches de la revue maoïste *Ligne rouge* qui a son propre groupe cinématographique aux côtés de Jean-Pierre Thorn. En 1973, ils intègrent le groupe *Cinélutte* et participent activement à la réalisation de films collectifs.

Dans le cinéma militant, le sujet prime bien souvent sur la forme. En l'occurrence, le film naît la proposition faite à Bonan et Abramovici de la part de Caroline Biri de tourner un film sur les grèves en Guadeloupe. L'animation ou plutôt « les figurines » interviennent dans un second temps : les cinéastes regrettent de ne pouvoir se rendre sur l'île, faute de moyens financiers. La problématique de l'animation naît d'une question en intertitre au début du film : « Comment, quand on est cinéaste à Paris, soutenir une lutte qui se déroule en Guadeloupe ? » L'œuvre militante de Jean-Denis Bonan émane des mouvements sociaux et de la parole de ceux qui l'animent. Le travail de Jean-Denis Bonan et de l'ARC divergent des autres cinémas militants dans le primat qu'ils accordent à la figure du professionnel de cinéma qui, s'il ne cède pas la caméra aux militants, doit néanmoins rendre compte fidèlement des luttes. Ainsi, la forme privilégiée par les cinéastes militants est le documentaire d'agitation politique, genre dans lequel l'ARC a excellé. Or, le choix de l'animation décale le format documentaire vers celui de la reconstitution historique. Participative, celle-ci naît des témoignages et des voix des militants guadeloupéens vivant à Paris. Si elle reconstitue le réel, l'animation permet aussi de le modéliser, de faire correspondre le propos politique aux images fabriquées.

Au milieu de ces éléments qui indiquent une pratique cinématographique extérieure aux luttes, il faut pourtant s'attarder sur les façons dont le choix de l'animation autorise la participation de voix extérieures au processus de création. Le film de Jean-Denis Bonan intègre des éléments purement autonomes. En ce sens, le doublage des figurines en créole rend le film hybride, à cheval entre une création métropolitaine et une réception guadeloupéenne.

Traiter de certains films militants relève d'une tâche difficile. Les films ne sortent pas en salle, ne sont pas chroniqués dans la presse et ne créent pas d'archives. Dans ce cadre, spécifiquement pour un film aussi peu connu que *Kimbe red pa moli*, seuls les réalisateurs font office de source. Mireille Abramovici et Caroline Biri sont décédées. Le parcours de cette dernière est par ailleurs difficile à tracer. Jean-Denis Bonan en parle comme Caroline Swetland mais elle utilise le nom Biri pour signer le film. Nous avons par conséquent recueilli la parole de Jean-Denis Bonan. Pour attester de la véracité de ses propos, nous avons comparé ses dires avec les archives de l'UTA disponibles sur le site de l'UGTG et avec l'environnement intellectuel de l'époque. Nous nous appuyons également sur la vaste littérature historique sur la Guadeloupe, sa départementalisation et l'industrie de la canne à sucre.

« Comment filmer une lutte en Guadeloupe en restant à Paris ? » : la recette de *Kimbe red pa moli*.

« Convoquer vos amis guadeloupéens en exil à Paris. » : une reconstitution participative.

En 1971, les ouvriers de la canne à sucre se mettent en grève. La Confédération générale du travail de Guadeloupe (CGTG) et la Confédération française démocratique du travail (CFDT) signent un accord le 4 janvier 1971 avec les chambres patronales pour engager la récolte. L'Union des travailleurs agricoles (UTA),

fondée en 1970, déclare la grève le 18 janvier pour demander une revalorisation salariale, l'abrogation du mode de paiement à la canne et la fixation du prix de la tonne de canne à 67 francs. Cette grève prend place dans un double contexte. D'abord, l'historien Christian Schnakenbourg appelle cette période de l'industrie sucrière « Les vingt calamiteuses » qui signale une perte de compétitivité des entreprises de production de sucre [2]. En découle une précarisation des coupeurs de canne. Ensuite, depuis la fondation du GONG, un mot d'ordre anticolonial émerge : « L'assimilationisme, stade ultime du colonialisme » [3]. La création de l'UTA trace une voie syndicale spécifiquement guadeloupéenne : substitution du français par le créole et contestation des centrales métropolitaines. En 1971, l'UTA, dépourvue de centrale, n'est pas reconnue comme interlocuteur par le pouvoir. La grève marque ainsi un moment important de structuration et de popularisation du syndicat : elle est ensuite suivie par les ouvriers du bâtiment, les lycéens et les enseignants puis par les ouvriers martiniquais. Elle conduit presque immédiatement au vote de l'abrogation du mode de paiement à la canne par le conseil général.

[2] Schnakenbourg, Christian. Histoire de l'industrie sucrière en Guadeloupe aux XIXe et XXe siècles : 1966-2000. Paris, France : l'Harmattan, DL 2016. p.5.

[3] *Ibid.*, p.167.



← *Kimbe red pa moli*
1971
Jean-Denis Bonan, Caroline Swetland-Biri et Mireille Abramovici

Caroline Swetland-Biri a tourné un film sur le procès du GONG en 1968. Celle-ci est contactée par des militants guadeloupéens pour rendre compte de la grève à Pointe-à-Pitre. Elle s'adresse aussitôt au couple Bonan-Abramovici :

« On est en fin 1970. Avec Mireille, on était devenu très amis avec une femme qui s'appelait Caroline Swetland, norvégienne, écrivain sans que l'on ne le sache et qui avait fait un film sur le GONG. Il y avait un procès très célèbre à l'époque où ils avaient été accusés de complot contre l'État et ils ont été relaxés. Ça avait fait la une du Monde. Elle était en contact avec le milieu africain et antillais. On voulait aller en Guadeloupe mais on n'avait pas un rond. Elle nous a dit qu'elle avait été contactée par des militants guadeloupéens qui auraient aimé qu'on fasse un film dessus. Elle m'a demandé si j'avais une idée. Elle avait une caméra Super 8. À l'époque, je dessinais beaucoup. Je lui ai dit qu'éventuellement on pouvait faire un film avec des figurines [4]. »

[4] Hérody, Elias, Entretien avec Jean-Denis Bonan, à Paris, le 21 janvier 2023.

[5] *Ibid.*

[6] Hérody, Elias. *Entretien avec Jean-Denis Bonan*, par téléphone, le 23 avril 2023.

L'écriture du film se déroule en étroite collaboration avec les militants guadeloupéens : « Les Guadeloupéens venaient. On a élaboré une sorte de scénario à 4-5 et surtout ils sont venus faire les voix. [5] » L'écriture du film se veut fidèle à la lutte. Les tracts et les documents diffusés par les organisations guadeloupéennes, notamment l'UTA, ont servi à l'écriture. Seule Caroline Swetland-Biri connaissait les militants guadeloupéens : « Mireille et moi n'étions pas en contact avec eux. [6] » Après Mai 68, des liens se créent entre les cinémas militants naissants et les milieux anti-assimilationistes. Dans sa thèse, Pierre Odin note que Mai 68 a constitué un tournant dans la structuration des luttes anti-coloniales aux Antilles [7]. Un certain nombre d'étudiants à Paris se familiarisent avec les luttes de libération nationale et anticoloniales. Les années 1970-1971 marquent le « retour à la terre » de ces étudiants formés à la capitale [8]. Ils contribuent à la valorisation du créole et à la dénonciation du « PC-CGT », thème commun aux luttes post-68. Nul doute qu'une

[7] Odin, Pierre. "1 – Un Mai-68 antillais ?" In *Pwofitasyon*, 35–67. Sciences humaines. Paris : La Découverte, 2019.

[8] *Ibid.* p.60.

entente politique se crée entre des cinéastes plutôt maoïstes et libertaires et des militants anti-assimilationnistes [9].

« Façonner des figurines en pâte à modeler. » : la genèse de l'animation, au sein du film.

Jean-Denis Bonan revendique le choix de l'animation. Le projet initial était de réaliser des petites « bandes-dessinées [10] » avec, sans doute, pour inspiration le dessin animé *Alphabet*, aujourd'hui perdu, sorti après Mai 68. Le film présentait un abécédaire en forme d'assortiment de caricatures correspondant chacune à une lettre de l'alphabet. Vient alors l'idée de confectionner des petites figurines et de les filmer dans des décors de carton-pâte :

« Au début, je voulais faire du dessin. J'en ai fait toute ma vie. Après j'ai eu l'idée de la pâte à modeler. Je ne savais même pas que c'était une technique d'animation. C'était très élémentaire. On le faisait sur notre table de cuisine [11]. »



Jean-Denis Bonan fabrique les marionnettes, Caroline Swetland filme et Mireille Abramovici les anime. L'animation remplit une fonction didactique : le projet est de reconstituer la lutte des travailleurs guadeloupéens. Bonan rappelle que l'urgence a présidé au choix de ce mode de réalisation spécifique : « C'est justement parce que c'était urgent qu'on a dû faire ça. [12] » La justification de Jean-Denis Bonan met au jour un paradoxe. L'animation signifie, dans le cinéma conventionnel, une production sur le temps long à laquelle les animateurs se dédient des années durant. Aussi le tournage donne-t-il lieu à une certaine discipline : « On n'avait pas le temps de se concerter. On faisait tout en parfaite harmonie [13]. »

[9] Odin, Pierre. "1 – Un Mai-68 antillais ?" In *Pwofitasyon*, 35–67. Sciences humaines. Paris : La Découverte, 2019.

[10] Hérody, Elias. *Entretien avec Jean-Denis Bonan*, par téléphone, le 23 avril 2023.

[11] Ibid.

← *Alphabet*
1968
Jean-Denis Bonan

[12] Ibid.

[13] Ibid.

Sur le plan formel, l'urgence rend l'animation extrêmement limitée. Rares sont les plans en *stop motion*. Bien souvent, un travelling ou un panoramique suffisent à rendre les personnages dynamiques. Les fumées d'usine sont de vraies fumées filmées à travers des cheminées de carton-pâte. Le peu d'animation effective tient en partie à la difficulté d'animer les figurines. Celles-ci sont sculptées en pâte à modeler et non en plasticine, pas encore accessible à l'équipe du film. L'animation en *stop motion* ainsi que ses techniques ne se trouvent pas dans la grille référentielle des cinéastes. Jean-Denis Bonan indique ne pas se souvenir d'avoir vu les films tchèques ou soviétiques de l'époque [14]. Il est probable que les figurines fonctionnent comme substitut de la captation en prise de vue réelle. Comme une reconstitution historique, l'animation permet de restituer un environnement et des événements qui n'ont pas été captés par une caméra. Si bien que l'animation se retrouve à assumer ici un rôle de complément de la réalité, en tout cas de ses images manquantes.

[14] Ibid.

« Le film arrivera à temps à Pointe-à-Pitre où il sera largement diffusé. » : une réception ambivalente du film.

Paradoxe historique, le film a été produit en France sans y être montré. En consultant les revues militantes de cinéma de la période, il n'est fait mention nulle part de *Kimbe red pa moli*, ni dans *Cinéthique*, ni dans *Cinémaction*, ni dans les revues plus généralistes comme la revue *Cinéma* de la Fédération française des ciné-clubs, *Positif* et *Les Cahiers du cinéma*. Les raisons en sont diverses. Jean-Denis Bonan explique ainsi la confidentialité du film en métropole :

« Tout le monde déteste ce film. Le film n'est jamais passé en France, qu'à la Guadeloupe. Je pense que les gens de Cinélutte l'ont vu. C'était très mal reçu dans le milieu du cinéma militant. Tout ce qui pouvait apparaître comme une création était perçu comme petit bourgeois. Pour tous les films, c'était une bataille [15]. »

[15] Ibid.

S'il ne parle pas spécifiquement des revues de cinéma, Jean-Denis Bonan décèle surtout un refus du formalisme dû au primat accordé au cinéma documentaire. Le cinéma d'agitation ou d'intervention sociale naît des luttes filmées. Pourtant les revues de cinéma précédemment citées n'adoptent pas cette attitude stricte à l'égard du cinéma militant. Il suffit de relire les éloges accordées aux expérimentations avant-gardistes du groupe Dziga Vertov dans *Cinéthique* pour comprendre que la plupart de ces revues ne recherchent pas uniquement, dans le cinéma militant, l'efficacité politique que lui prêtent ses créateurs. Entre des revues en quête d'avant-gardes et un cinéma militant préconisant l'intervention sociale, le film n'intéresse pas en France.

Selon Jean-Denis Bonan, le film remporte un franc succès en Guadeloupe où le film, tiré à très grande échelle, a rapidement été envoyé. Le réalisateur rapporte ne plus avoir de nouvelles du film jusqu'à un voyage dans l'île :

« Bizarrement, ce film on n'en a plus entendu parler. On l'a fait aller à la Guadeloupe. On a tiré beaucoup de copies. Des années plus tard, je vais à la Guadeloupe et je suis invité par une psychiatre de Pointe-à-Pître pour dîner. On parle et je lui explique avoir réalisé ce film. Elle me dit « C'est pas vrai. ». Elle m'amène dans une cave et il y avait des tas de copies. Elle me dit : "Tu ne peux pas savoir combien de fois ce film a été vu et revu [16]." »

[16] Hérody, Elias, *Entretien avec Jean-Denis Bonan*, à Paris, le 21 janvier 2023.

La réception de *Kimbe red pa moli* est difficile à mesurer. Il est néanmoins certain que les structures militantes locales, comme les syndicats, se sont servis du film comme un moyen de propagande. Jean-Denis Bonan nous dit avoir confié le film aux militants de l'UTA, une pratique très courante dans les années 1970 consistant à employer le cinéma militant comme outil de soutien pour les grèves. En outre, le film, tourné en Super 8, bénéficie d'un format de projection plutôt répandu. À propos des pratiques de diffusion du cinéma militant dans les années 1970, Sylvain Dreyer note :

Cette nouvelle pratique permet aussi de renouveler les modes d'intervention dans le champ politique. Le tournage ou la diffusion d'un film peut ainsi devenir un geste politique à part entière, avec l'idée qu'un documentaire est une forme de participation directe à la lutte : il permet en effet de catalyser les ardeurs combattantes lors du tournage, mais aussi de populariser la lutte et de la soutenir financièrement [17].

[17] Dreyer, Sylvain, « Stratégies militantes : littérature/cinéma – France, 1960-1986 », dans *Fabula-LhT*, n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », dir. Jean-Louis Jeannelle et Margaret Flinn, décembre 2006.

En l'occurrence, *Kimbe red pa moli* sert de base à la narration par l'UTA puis par l'UGTG, d'un moment fondateur du syndicalisme créole en Guadeloupe. La grande grève de 1971 se dote d'un récit officiel et la circulation du film permet de légitimer l'action de ces nouveaux syndicats dans l'île.



← *Kimbe red pa moli*
1971
Jean-Denis Bonan, Caroline
Swetland-Biri et Mireille
Abramovici

Renouveler le cinéma militant par l'animation.

Un lieu d'expérimentation esthétique.

Dans les premières secondes du film, Jean-Denis Bonan utilise des photographies en banc-titres, à l'intérieur desquelles il crée un certain dynamisme en balayant l'image ou grossissant certains détails. Cette première partie a été ajoutée *a posteriori* par Jean-Denis Bonan et Mireille Abramovici, ce que Jean-Denis Bonan regrette aujourd'hui : « J'ai fait le montage d'archives au début. J'ai été obligé de le remonter mais le début n'est pas bon. [18] » Cette incursion d'archives s'inscrit dans la tradition du cinéma militant héritée de la pratique des *Ciné-tracts* en Mai 68. Ces purs films de montage assemblant des photographies rappellent aussi les expérimentations cubaines. Ce type de cinéma d'agitation devient le symbole du film d'intervention sociale tel que Fernando Solanas en Argentine et Guy Hennebelle en France le théorisent. Cette partie détone au sein du film pour deux raisons.

De prime abord, son ajout *a posteriori* est vu par Jean-Denis Bonan comme une contrainte. En quelques sortes, elle dénature le régime d'image spécifique mis en place par le film. Cette contrainte naît de l'écart formel qu'opère *Kimbe red pa moli*. En tant que pratique, l'animation est véritablement perçue comme un « formalisme ». Fernando Solanas dit à cet égard : « Il faut insérer l'œuvre comme un fait original dans le processus de libération avant de la situer en fonction de l'art. Il faut la situer en fonction de la vie et dissoudre l'art dans la vie sociale [19]. » La genèse de *Kimbe red pa moli* accompagne en effet un mouvement social et se fonde véritablement en son sein mais, aux yeux du cinéma militant français pour qui le film a été remonté, l'animation est viscéralement corrélée au formalisme.

Ensuite, ces photographies montées agissent comme des *realia* qui attesteraient de la véracité documentaire du film. Pourtant, Jean-Denis Bonan veut dévier de la pratique du cinéma direct vers une pratique plus créative : « À l'époque, on associait le cinéma militant au cinéma direct. Ce qui est en partie vrai. Les films ARC et autres sont des films de cinéma direct. Sans le vouloir, j'ai apporté cette dimension [20]. » Or Bonan se permet des moments de suspension poétique. À la fin du film, la répression de la grève et les lacrymogènes s'incarnent à travers de petits feux d'artifice. L'image alterne entre un plan d'ensemble zénithal où se répand, depuis le bas du cadre hors-champ, une fumée qui atteint les figurines de coupeurs de canne et des gros plans sur l'explosion de feux d'artifice sur fond noir. Cette sublimation des affrontements, *topos* acquis depuis le 10 mai 1968 et la nuit des barricades, ressemble ici à une célébration de la victoire anticipée des coupeurs de canne.

[18] Hérody, Elias. *Entretien avec Jean-Denis Bonan*, par téléphone, le 23 avril 2023.

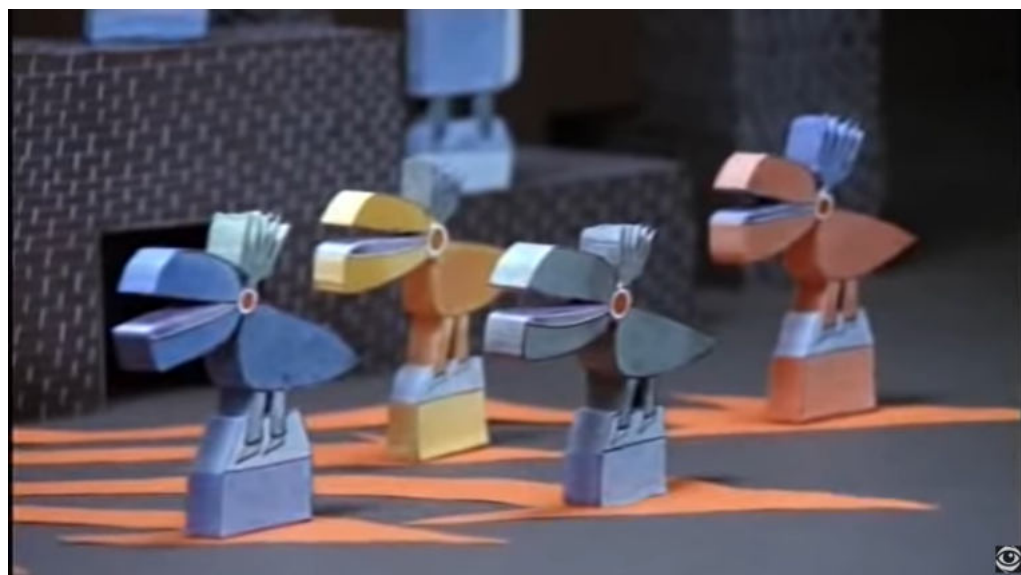
[19] Solanas, Fernando et Octavio Getino, « Vers un Troisième cinéma ». *Image et Son : La Revue du Cinéma* N°340, juin 1979.

[20] Hérody, Elias. *Entretien avec Jean-Denis Bonan*, par téléphone, le 23 avril 2023.

L'animation, un outil pour l'analyse politique.

Kimbe red pa moli présente deux types de figurines. D'une part, les figurines de coupeurs de canne sont individualisées, de tailles différentes et réparties selon leurs genres. D'autre part, les policiers et, à leur tête, le préfet sont uniformisés, munis de masques à gaz et d'accoutrements guerriers. Ces figurines ressemblent bien plus à des jouets qu'à des marionnettes de *stop motion*. Cette dichotomie dans la représentation des acteurs sociaux permet de modéliser les conflits et la lutte des classes.

Dans *La Spirale*, réalisé en 1976 par Chris Marker et Armand Mattelart, les acteurs de l'une des grèves qui a conduit au coup d'État contre Salvador Allende du 11 septembre 1973 sont présentés successivement dans un décor pyramidal. Les femmes, les *gremios*, les étudiants et les petits patrons sont individualisés illustrant chacun leur rôle social au sein d'une stratégie mise en place depuis la pyramide. Les « représentants de l'Empire », c'est-à-dire les États-Unis, ressemblent à des diables dont la tête dessine une marotte à trois flèches. Chez Marker et Mattelart, les figurines statiques illustrent le propos de la voix *over* qui narre le déroulé de l'Opération Condor à tel point que les mouvements de caméra suivent les mouvements du texte. Ces images servent de complément aux archives audiovisuelles et au discours. Elles simplifient le propos.



← *La Spirale*
1975
Chris Marker, Jacqueline Meppiel et Armand Mattelart

Dans le film de Jean-Denis Bonan, l'analyse politique découle bien de la bipartition des figurines et de la dualité sculpture / caricature mais elle émane des figurines et de leur doublage. Ces aspects véhiculent moins l'idée d'une machination orchestrée par les puissances impérialistes, comme dans *La Spirale*, qu'une opposition entre un pouvoir autoritaire et la force émancipatrice des coupeurs de canne. Au sein de *Kimbe red pa moli*, prime le récit de la grève. En ce sens, les symboles se veulent moins didactiques que diégétiques. Les morceaux de sucre sont assimilés à des pavés ou des briques. Empilés au début du film, on les retrouve à la fin sur un chantier, au moment où les ouvriers en bâtiment affichent leur soutien à la grève. Le morceau de sucre devient une image unifiant les différentes luttes et, se propageant, indique la généralisation de la contestation.

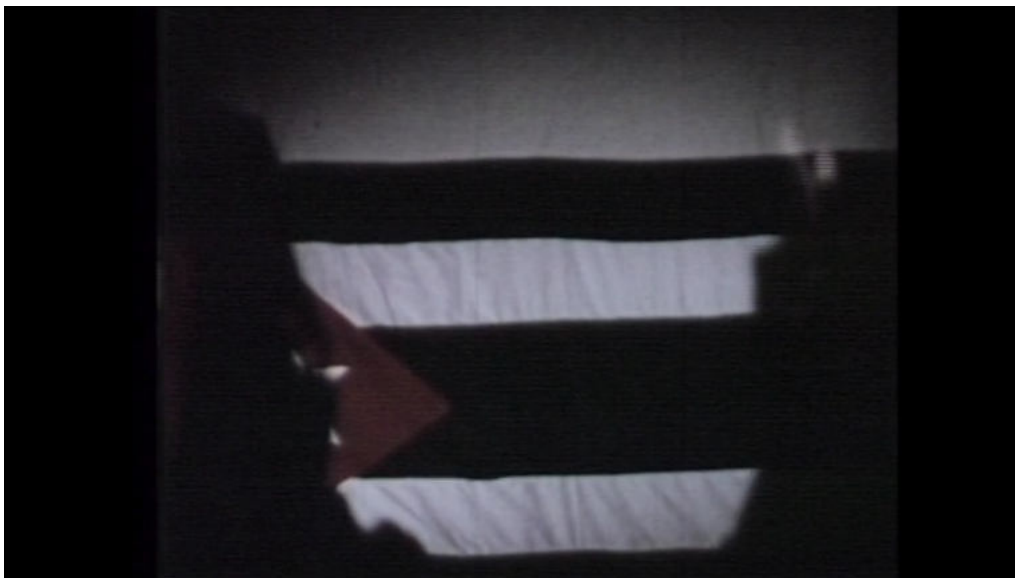
Usage d'un langage parodique : un théâtre de guignol.

Comme un théâtre de marionnettes, le film tourne en dérision ses opposants politiques. Par exemple, toute allocution du préfet se déroule dans un décor cloisonné. Au début du film, l'explication par la voix *over* (Jean-Denis Bonan) de la situation sociale en Guadeloupe présente successivement les acteurs de l'ordre colonial. Ceux-ci sont enfermés dans une boîte. Une ouverture et une fermeture de rideaux clôturent la séquence. Le préfet et ses sbires sont introduits comme des personnages de guignol. Le discours du préfet censé apaiser le conflit social est vu comme une supplique : dans un premier mouvement, quand le préfet lit son discours, on y adjoint progressivement des figurines de policiers, puis, s'inquiétant sur le bon déroulé de la

récolte de cannes, le préfet est isolé et, à chaque coupe, se tord davantage. Le préfet et le patron sont modelés et caricaturés. La marionnette du préfet n'a pas de bouche, remplacée par huit petits trous, à la manière d'une radio portable. Avec le préfet, on tourne en dérision le discours officiel et la langue officielle. Le français déclamé par le préfet sur un ton pathétique est opposé au créole dit avec confiance par les grévistes. Après le discours, seul le patron de l'usine applaudit dans l'une des rares séquences en *stop motion* du film.

Ensuite, le récit oppose l'UTA aux autres syndicats. Ceux-ci sont symbolisés par deux serpents noirs. Cette prosopopée évocatrice leur refuse ainsi toute allégorie anthropomorphique et parodie le langage syndical. Une séquence montre successivement la CGT-G et la CFDT négocier avec le patron. Le premier serpent quémande une augmentation de 25% et accepte sans broncher l'augmentation de 5% tandis qu'au mur du bureau, une photographie de Georges Pompidou sur un fond tricolore incarne l'ordre colonial. Le second serpent monte progressivement sur la table du patron en réclamant un partage des revenus de la canne, minuscule en comparaison de la figurine du patron. Les syndicats métropolitains sont montrés comme des auxiliaires du patronat et de l'État, une vision que développe Jean-Denis Bonan : « C'était très anti-CGT. La CGT était assez inféodée au PC. Le PC était très ambigu. C'était mieux que les socialos qui étaient simplement colonialistes. [21] » Après Mai 68, le mouvement maoïste se découpe entre la Gauche prolétarienne, qui promeut la révolution spontanée, et ceux qui encouragent le syndicalisme prolétarien et la formation d'un nouveau parti communiste. La revue *Ligne rouge* dont se rapprochent Jean-Denis Bonan et Mireille Abramovici participe de la deuxième obédience en condamnant la CGT et les Accords de Grenelle.

[21] Hérody, Elias, Entretien avec Jean-Denis Bonan, à Paris, le 21 janvier 2023.



← *Kimbe red pa moli*
1971
Jean-Denis Bonan, Caroline Swetland-Biri et Mireille Abramovici

Une animation participative : la langue à l'origine du mouvement.

Animation limitée et dialogues.

Dans *Kimbe red pa moli*, l'animation en *stop motion* se fait rare et l'équipe du film préfère utiliser d'autres procédés. Les rares séquences en *stop motion* se situent à la fin du film lorsque la police envahit les champs de canne à sucre. Un plan d'ensemble les montre s'avancer sur une route à l'horizontale comme des pions sur un jeu de dame. L'animation en *stop motion* devient l'apanage de la répression. Pour certains plans, ces phases, très longues, dépassent bien souvent trois secondes et présentent des transformations symboliques, comme lors du discours du préfet, plus que des animations mimétiques. En ce sens, les tableaux animés s'apparentent plus à des bandes-dessinées parodiques qu'à des films d'animation de *stop motion*. Bien souvent, le montage de gros plans en contrechamp devient le vecteur de l'animation.

Au milieu des personnages et de paysages modelés, certains éléments figurent en prise de vue réelle. Ainsi la fumée s'échappant des cheminées d'usines ou les flammes apparaissent-elles comme des fragments de réalité intégrés au décors. Progressivement, le feu devient le vecteur de libération des Guadeloupéens : dès le

début du film, un drapeau tricolore s'enflamme. La flamme, très faible, s'étend d'abord au centre du drapeau de papier. Quand l'UTA est proclamé et que les travailleurs célèbrent leur victoire, le tricolore consumé laisse apparaître le drapeau guadeloupéen. C'est donc bien dans le feu, élément réel, qu'émerge figurativement la nation guadeloupéenne. Au sein du film, le *stop motion* s'oppose à ces fragments du réel. L'un s'apparente au pouvoir politique et économique, l'autre à la force du peuple. Une animation verticale, celle d'une main qui anime les figurines, se démarque d'une animation horizontale mue par les paroles des personnages, les regards qu'ils échangent et des éléments issus de la réalité. La différence de techniques d'animation concrétise ainsi une opposition théorique : la base contre les appareils.

Le rôle de la langue créole.

Pour animer les figurines des coupeurs de canne, les cinéastes n'utilisent que les dialogues et la bande sonore. D'une part, les dialogues ont pour vertu de dynamiser le montage à travers des variations d'échelle et des contrechamps. D'autre part, la bande sonore assimile musique et créole lors de différentes scènes de liesse. Le créole est le principe directeur du film. Les amis guadeloupéens de Caroline Swetland sont enregistrés à Paris mais personne, parmi l'équipe du film, ne comprend la langue. Le créole n'est pas traduit, seulement résumé par des phrases en français. On le parle avec clarté et sérieux, opposant cette langue au français dévoyé par le pouvoir guignolesque. Les indications pour les acteurs se réduisent à peau de chagrin :

« On ne dirigeait pas vraiment les militants guadeloupéens. Il fallait que ce soit audible. Je m'en mêlais et je leur demandais d'aller doucement pour qu'on les comprenne mais je ne les dirigeais pas vraiment. Tout cela est allé très vite [22]. »

[22] Hérody, Elias. *Entretien avec Jean-Denis Bonan*, par téléphone, le 23 avril 2023.

La première scène en créole se situe dans le foyer familial. Deux paysans pauvres conversent entre eux, en créole, dans un décor assombri. À la fin du film, une manifestation mêle les cris en créole et des musiques locales. Cette langue est un facteur liant, un moteur de la lutte : entre eux, les militants parlent créole mais s'adressent aux autorités en français, langue du pouvoir. Plus tard, Jean-Denis Bonan devient très proche d'Édouard Glissant à propos de qui il réalise le film *Carthage, Édouard Glissant* (2005). *Kimbe red pa moli* fait office de premier contact, pour lui, avec le créole à partir duquel Édouard Glissant forge le concept de « créolisation » :

« Au départ, le créole était pour moi une intuition. Il y avait quelque chose de culturel et d'intéressant. Au début, les créoles c'étaient les blancs. Ce sont les esclaves qui ont créé les langues à partir de mots africains dont on ne connaît pas l'origine. En Haïti, c'est du Bénin. Je prends un exemple très simple : le jazz. C'est une pure créolisation car, pour Glissant, la créolisation ce n'est pas du métissage mais c'est partir de certaines cultures pour fonder une culture nouvelle [23]. »

[23] Ibid.

Au sein de *Kimbe red pa moli*, la parole anime l'image et y déploie l'autonomie d'une langue nouvelle.

Outrepasser les règles du cinéma direct ne va pas de soi. Documenter une lutte sans la filmer, non plus. En optant pour l'animation, Jean-Denis Bonan subvertit les us et coutumes du cinéma militant pétri de prise de vue réelles, d'archives et de son direct, là où la sculpture des figurines lui permet d'exercer un art personnel et expressionniste.

Ce choix spécifique de mise en scène politique devient le lieu où peuvent s'exprimer, de loin, ces voix étrangères. La parole circulant dans *Kimbe red pa moli* intègre pleinement d'autres voix et la langue de la lutte : le créole, absolument extérieur à l'équipe du film, anime les figurines. Tous ces choix formels expliquent peut-être l'accueil favorable reçu en Guadeloupe par le film qui, à travers les chants, la parole et le travail mené aux côtés des militants, se veut fidèle à un mouvement social inédit.



L'été dernier
2023, Catherine Breillat
© Pyramide distribution
↓

ENTRETIENS



CATHERINE BREILLAT

Depuis *Une Vraie jeune fille* sortie en 1976, Catherine Breillat déconstruit notre regard sur le corps et la sexualité, allant à l'encontre de sa propre pudeur. La cinéaste se donne ainsi comme sacerdoce de montrer les corps féminins différemment, pour ne plus en avoir peur et apprendre à les regarder, tout simplement. Cet entretien, réalisé en mars dernier, bien avant la sélection de *L'été dernier* en compétition officielle au Festival de Cannes, clôture un travail de recherche autour de la monstruosité et des représentations des corps féminins. Breillat se livre ainsi sans retenue sur son rapport aux autres arts comme la littérature et la peinture qui influencent son travail, sur son rapport au corps, à la censure, mais aussi sur sa guerre contre l'image pornographique et sa direction d'acteurs qu'elle nomme elle-même « massacre à la tronçonneuse ». *Anatomie de l'enfer*, *Romance*, *Sex is comedy*, *Parfait amour...* retour sur la filmographie d'une auto-proclamée « dévergondée de l'image ».

propos recueillis par **Fanny Villaudiere**

« UNE EMPRISE TOTALE »

Débordements : Ma première question tourne autour de votre rapport à l'écriture et à la littérature. Vous avez écrit des livres avant de réaliser des films. La littérature a nourri votre enfance et votre adolescence.

Catherine Breillat : À 12 ans j'avais déjà un corps d'adulte et mes règles. Cela terrorisait mes parents qui voulaient m'enfermer. Ma seule liberté était d'aller à la bibliothèque. J'ai évidemment trouvé avec un instinct sans pareil tous les livres avec des passages frauduleux, interdits et généralement fracassants, sublimes et totalement misogynes. Les passages sexuels et crus des livres des grands auteurs masculins sont toujours d'une violence inouïe envers les femmes. C'est quelque chose qui m'a fondé. J'ai d'ailleurs écrit mon premier livre, *L'homme facile*, du point de vue de l'homme avant de le passer à la troisième personne du singulier. J'ai également écrit le scénario de *Police* de Pialat de cette manière. Je ne trouvais pas le personnage masculin donc j'ai décidé de l'écrire d'abord sous forme de roman. J'avais besoin de me glisser dans sa peau, d'être dans ses pensées. J'avais besoin de dire « je ».



† Anatomie de l'enfer
2004
Catherine Breillat

D. : Vous avez également adapté des grandes œuvres de la littérature, comme le conte *Barbe bleue*.

C.B. : C'était mon conte préféré ! C'était aussi le livre que toutes les petites filles de six ans lisaient dans ma génération. Mais qui est Barbe bleue ? C'est un tueur en série. C'est l'homme qui tue les femmes. De générations en générations et ce, dès l'âge de six ans, on nous apprend à aimer l'homme qui tue les femmes.

D. : Vous avez aussi adapté certains de vos romans : c'est le cas de *Pornocratie* qui est devenu *Anatomie de l'enfer*.

C.B. : Je l'ai écrit pour le film, pour l'adapter. Au départ je voulais adapter *La Maladie de la mort* de Marguerite Duras mais je ne pouvais pas avoir les droits tout de suite. La colère m'a saisie et j'ai décidé d'écrire. C'est comme ça qu'est né *Pornocratie*. D'ailleurs, dans ce livre, j'écris parfois du point de vue de l'homme et parfois du point de vue de la femme.

D. : Qu'est-ce que vous permettent les mots que vous ne permet pas le cinéma et inversement ? Pourquoi ce besoin d'écrire et de passer par le « je » ?

C.B. : Les mots m'ont donné ma liberté. Grâce aux livres, aux 26 lettres de l'alphabet, on voyage partout, on se projette partout. On entre dans la peau des hommes, des femmes. On traverse tous les sentiments : on baise, on pleure, on assassine... Les auteurs nous transportent partout. Le cinéma c'est encore autre chose que la littérature. Le cinéma est composé d'idéogrammes : le sens du sens. Dans une seule et même image, on peut mettre la chose et son contraire. Alors que dans une phrase, pour exprimer la chose et son contraire, on utilise des connecteurs comme « mais », « en même temps ». C'est long. Alors que l'image c'est fracassant !

D. : C'est une fulgurance...

C.B. : Oui ! Une fulgurance composée de chair humaine. La fabrication d'un film est un processus fondamentalement immoral : on prend les acteurs à bras le corps pour les plonger dans des sentiments. Je ne détruis pas mes acteurs, mais être metteur en scène c'est avoir une emprise totale sur eux, pendant toute la durée du tournage. Ils doivent entrer dans le film. Rocco Siffredi est un très grand acteur car il

est dans le vrai. Quand il joue, il faut que cela soit vrai. Il se donne à éprouver tous les sentiments du personnage. C'est dommage que sa présence nuise à l'image du film.

D. : Donc pour vous, un bon acteur doit être dans le vrai ? Il doit ressentir ?

C.B. : Oui. Il ne faut pas jouer mais ressentir. Il faut vivre. Tout. Et cela brûle forcément un peu.

D. : Vous parliez d'emprise à l'instant, alors comment amener quelqu'un à ressentir pour de vrai des sentiments du personnage, donc d'un être hors de lui ?

C.B. : J'y arrive mais je ne sais pas comment. J'ai besoin que mes acteurs m'éblouissent et me fascinent. Je les mets dans un état où ils vont vouloir m'éblouir et donc trouver les ressources en eux-mêmes. Ce n'est pas simple. Surtout pour des acteurs qui ont déjà joué. Les deux premiers jours de tournage, j'appelle ma direction d'acteurs « massacre à la tronçonneuse » car il faut tout détruire. Je déconstruis leurs appuis, leurs confort, pour qu'il n'y ait plus que l'émotion pure. Ils ne doivent pas se préserver.

D. : Il s'agit d'abolir toutes distances.

C.B. : Il faut abolir la retenue. Je veux qu'on joue sans aucune retenue, qu'on entre dans le personnage, qu'on soit le personnage. Pour cela j'interdis beaucoup de choses à mes acteurs. Par exemple, je leur interdis de lever les sourcils. Quand on lève les sourcils on donne l'impression de chercher ses mots et les yeux n'expriment rien. Alors que les yeux doivent être droits et non entraînés vers le haut par les sourcils. Je leur interdis également de cligner des yeux. Si je vois un clin d'œil j'arrête la prise. Si l'acteur est réellement dans le personnage son regard est droit. S'il cligne des yeux ça veut dire qu'il n'est pas dans le personnage mais qu'il est acteur et je n'en veux pas dans mon film. Je recherche l'intensité, l'émotion mais on ne doit absolument pas voir que les acteurs sont des acteurs et qu'ils jouent. Par exemple, un gros plan doit montrer une intensité, c'est infinitésimal. Mais il ne faut surtout pas que les muscles jouent. Sinon cela donne des mimiques et c'est horrible. L'acteur doit savoir le texte par cœur mais mécaniquement. Il ne doit pas se diriger lui-même avant le tournage. Les émotions doivent naître au tournage.

D. : Ce qui marque dans votre cinéma est la place laissée aux dialogues notamment pour les personnages féminins qui parlent beaucoup, dans de longues tirades sur le corps, la féminité, le dégoût. Quel statut donner à cette prolifération du langage ? Est-ce que la parole vient épuiser l'image ?

C.B. : Je dis souvent que je filme le poids du silence, alors que mes films sont remplis de dialogues. En arrivant sur le plateau d'*Anatomie de l'enfer*, Yogos, le chef opérateur me demande quelle lumière je veux pour le film. Je lui ai répondu qu'il fallait faire ce film comme si c'était un film en noir et blanc et muet bien qu'il soit en couleur et avec beaucoup de paroles. Mais je le considère tout de même comme un film muet, c'est-à-dire expressionniste.

D. : Pourquoi le considérer comme un film muet ?

C.B. : Ça veut dire que beaucoup d'éléments du film passent non pas par la parole mais le silence et l'image. Je suis une cinéaste des émotions et de l'ultra-intimité. Je filme l'ultra-intimité c'est-à-dire ce qu'on ne montre jamais, donc le poids du silence. C'est aussi filmer la poésie : c'est-à-dire l'expressionnisme et donc les symboles. Les symboles sont fondamentaux, ancestraux et ils nous traversent. On sait tous ce qu'ils signifient sans que cela ne soit dit ou expliqué. Finalement, ce sont les silences et l'image. Le cinéma est signifiant : le choix de la focale et du cadre est signifiant, tout comme la lenteur. Pour moi le cinéma c'est de la lenteur. Les gestes doivent être lents pour avoir un sens. Ils doivent être chorégraphiés comme dans la danse. Rien n'est naturel. Alors je m'inspire énormément du cinéma expressionniste.

D. : En regardant *Sex is Comedy*, je n'ai pu m'empêcher de voir le personnage de la réalisatrice Jeanne, comme votre double.

C.B. : Bien sûr ! C'est moi face à du cinéma. Je tourne exactement de cette manière.

D. : Elle parle beaucoup de cinéma. Dans quelle mesure certaines répliques renvoient à votre propre conception de l'image ? En voici quelques unes : « Pour moi le studio c'est comme une église, c'est le lieu de la parole, de la

parole du film », « Je me fiche de ce que j'ai écrit, dis toi bien que le cinéma c'est de l'incarnation », « C'est le mouvement des corps jamais des mots. Les mots sont des mensonges, le corps c'est la vérité et là il faut que j'invente la vérité ! »

C.B. : Ce n'est pas exactement ma vision mais mon vécu. J'ai déjà prononcé toutes ces phrases. Le tournage est le lieu du corps, de l'émotion. Par exemple, je ne mets jamais de musique dans mes films. La musique sert à amener une émotion qui n'était pas au tournage, donc quelque chose en plus. Dans mes images, tout est tellement dense et lourd que la musique vient détruire et surtout encombrer. Il faut arracher une émotion et une image. Mon dernier film est un remake d'un film danois. A quelques exceptions près je n'ai pas changé le scénario, ni les répliques. En regardant le film original j'ai retrouvé les mêmes répliques que dans mon film mais avec un sens différent. Je les avais détournées. Mon film est donc l'inverse du film danois avec exactement le même scénario et les mêmes répliques sauf qu'elles n'ont pas le même sens. L'incarnation des personnages est différente. Je ne voulais pas que le personnage féminin soit une prédatrice. Au contraire, c'est le personnage masculin qui est amoureux d'elle et petit à petit elle cède. Certes, elle n'aurait pas dû céder, mais le sens du film est alors radicalement différent. On comprend alors que la différence réside dans le metteur en scène : avec exactement la même histoire, les mêmes dialogues, les scènes n'ont rien de semblables. Revenons sur l'idée d'une parole mensongère. Dans la vie une phrase peut être une vérité, un mensonge conscient ou alors un mensonge qu'on se fait à soi-même. Dans une même phrase on retrouve ce qui est dit, non-dit et caché. Au tournage je joue avec ça. Quand je trouve ma scène ennuyeuse, je décide d'y incorporer du mensonge, des défaillances.



D. : Cela rejoint ce que dit le personnage de Marie dans *Romance* au début du film : « il faut être attentif au langage car c'est une chose vraie ».

C.B. : C'est une chose vraie car les mots nous permettent de penser. Sénèque dit qu'on se choisit les pères que l'on veut et c'est vrai. J'ai deux pères : Lautréamont et Bergman. Lautréamont m'a donné la nécessité d'écrire et Bergman celle de filmer. Ils m'ont fondé. On peut aussi citer Rimbaud et Baudelaire mais l'écriture de Lautréamont est bien plus forte : elle est d'une fureur, d'une beauté, d'une musicalité sauvage et sublime dans ce flot de paroles poétiques violentes et presque incohérentes par moment. Avec Lautréamont les mots ont la parole. Il est donc fondamental de connaître beaucoup de mots car ils donnent la possibilité d'avoir accès à la pensée, de la constituer et de la formuler.

↑ *Sex is comedy*
2002
Catherine Breillat

D. : En parlant des mots, je voulais vous lire un passage du livre de Christine Aventin, *Breillat les yeux, le ventre* où elle parle d'*Anatomie de l'enfer* en disant : « C'est un film qui remonte à l'origine des évidences, et de l'image pour ce qu'elle est : la création d'un monde par l'œil. La parole qui s'y pose, d'une écriture extrêmement élaborée, tient du traité, de la démonstration, mais aussi de la parole, du mythe ancestral et du texte sacré. La voix off, démiurgique, est celle de Breillat elle-même, qui est bien consciente d'être allée jusqu'au bout de sa recherche. Les personnages sont des archétypes, les corps des symboles, les séquences des idées, le récit une cosmogonie de l'homme et de la femme, l'histoire originelle d'une impossible fusion menant à l'accession de soi dans l'autre. »

C.B. : Je suis totalement d'accord avec elle. D'ailleurs, *Anatomie de l'enfer* est mon plus grand film. C'est une perfection absolue de l'image. Il exprime quelque chose de fondamental.

D. : Vous évoquiez la poésie avec Lautréamont et Baudelaire. On retrouve la poésie dans votre écriture d'*Anatomie de l'enfer* avec de nombreux effets de rythme, de musicalité. J'ai noté des allitérations en -s comme « une sorte de sorcellerie des signes et des bruits obscènes de la nature » ou encore « ils ont peur de ce sang qui coule sans qu'aucune blessure ne soit faite ». Vous utilisez également des comparaisons très imagées comme celle de la grenouille et du sexe féminin. Comment définir cette poésie dans votre écriture ? Peut-on parler de poétique du dégoût ?

C.B. : Bien sûr ! Quand j'écris, j'entre dans un état de transe où les mots m'emportent. On retrouve alors tout dans ma phrase : la fureur et le foisonnement d'images.

D. : On retrouve aussi l'image baudelairienne de l'or et de la boue : l'or du langage exprime des émotions ou images violentes et monstrueuses.

C.B. : C'est ce que le personnage joué par Robert évoque dans *Romance*. Il parle du « fracas du trivial et du divin ». C'est ce que j'aime. J'aime mélanger la violence extrême, la brutalité et la douceur.

D. : Dans la rencontre entre brutalité et douceur, on retrouve la rencontre entre le beau et le laid.

C.B. : Ce mouvement est nécessaire sinon on tombe dans le platitude. Si on met des acteurs beaux dans un histoire belle, que se passe-t-il ? C'est de l'imagerie, de la convenance. Et cela ne m'intéresse pas. Quand je mets en scène une scène d'amour, mes personnages ne baisent pas, ils font l'amour. C'est très différent et loin de la convenance. L'amour c'est l'extase divine, c'est ce qu'on retrouve dans le marbre blanc du ravissement de Sainte-Bernadette. On voit ce qu'est l'amour quand on arrive non pas au plaisir ou à la jouissance mais à l'extase. C'est ce que je cherche à montrer. Ce qui est incroyable dans la sexualité est la fusion charnelle où il n'y a plus de sexe, ni d'obscénité.

D. : Pour vous qu'est-ce que le monstre ? Qu'est-ce qu'un rapport monstrueux à soi et à sa féminité ? Le monstre semble au fondement de l'expérience de la féminité dans vos films.

C.B. : Le monstre est l'insert sur le sexe dans *Anatomie de l'enfer*. Il est le cadrage de ce sexe ouvert, qu'on aurait découpé comme on a découpé le pubis d'Olympe de Gouges pour s'en faire une moustache. On retrouve également ce cadrage dans le cinéma pornographique où il n'y a que le sexe. Et on montre qu'il est horrible. Ce qui est considéré comme horrible ou beau est une question de mode. On nous apprend que ce sexe est horrible et qu'il faut le renier. J'ai été élevée dans le déni de mon sexe : pour avoir une dignité humaine, je devais en faire abstraction, le dénier. A un moment dans ma vie, j'enviais presque les filles du porno qui faisaient quelque chose que j'étais incapable de faire : écarter les jambes pour se faire filmer.

D. : Finalement, le monstre est la négation du corps.

C.B. : C'est le déni. Dès ma petite enfance, je devais nier que j'étais constituée charnellement : il ne faut pas suer, ni avoir ses règles... Il faut se cacher parce qu'on est une horreur pour les autres et donc pour soi. J'ai été élevée de cette manière et cela détruit une personne.

D. : Le monstre dans cet insert m'a également évoqué le mythe du *vagina dentata*, ce vagin denté qui semble apparaître dans *Anatomie de l'enfer* et qui est déjà présent dans *Pornocratie* : vous parlez du vagin comme de la « bouche sans dent ». Le monstre c'est également et simplement ce mythe.

C.B. : Les hommes ont une peur ancestrale des femmes car leur sexe est absorbé. Quand on dit que l'homme prend la femme, c'est en fait le contraire : c'est la femme qui prend l'homme. Si j'entoure mon bras de ma main, qui prend mon bras ? C'est bien ma main. Il faut faire attention au vocabulaire.

PEINTURE ET PORNOGRAPHIE

D. : En regardant *La Mouche* de Cronenberg, j'ai été marquée par une réplique du scientifique qui dit « la société a peur de la chair ». J'ai trouvé que cette phrase permettait de saisir vos films.

Catherine Breillat : Nous sommes assez proches avec Cronenberg. On était souvent ensemble dans des colloques sur la censure. Je le côtoyais relativement souvent. Il avait pris ma défense contre la censure de *Romance* en Ontario. On avait des discours absolument révolutionnaires. Tous les objets gluants qui nous dégoûtent et qu'il filme dans *ExistenZ* et *La Mouche* sont des références au sexe féminin : le gluant, le rose, l'informe. Cronenberg est le premier à avoir dit que l'horreur et le dégoût étaient des esthétiques et que l'esthétique est une mode. C'est une idée que je lui ai piqué ensuite ! On ne peut pas fonder une morale sur une mode.

D. : Vous parliez dans *Corps amoureux* de ces objets gluants que les personnages doivent toucher et manger dans *ExistenZ*. Chez Cronenberg la reconstitution d'une esthétique et d'une morale semblent passer par le toucher. Dans votre cinéma, elle semble plutôt passer par la monstration et par la parole qui se déverse dans l'image. L'objet gluant est pointé du doigt.

C.B. : C'est l'objet qu'il ne faut jamais montrer si on a un peu de respect pour les autres et pour soi-même. Sauf que je suis une dévergondée de l'image !

D. : Dans cette optique où la société a peur de la chair, et peut-être plus particulièrement de la chair des femmes, est-ce que le rôle du cinéma n'est pas aussi d'instaurer un nouveau rapport à son corps et à sa chair ?

C.B. : Je préciserais que la société a peur uniquement de la chair des femmes. Et je prétends que proposer un nouveau rapport à son corps et à sa chair est un devoir. Pour ma part, c'est même un sacerdoce. Mais ce n'est pas facile à faire, c'est même très violent. Il faut se faire violence et surtout être persuadée de la légitimité de ce qu'on crée et qu'on apporte du bien à l'humanité. Je m'inspire beaucoup de la peinture et je dis souvent que si je devais me considérer comme un peintre, je ne veux pas être comme Marie Laurencin mais plutôt comme Bacon : c'est plus trash, plus sanglant et c'est surtout ce qu'on a interdit aux femmes. Les hommes peuvent les ensanglanter mais les femmes ne peuvent pas montrer une image trash. Alors j'ai décidé de le faire.

D. : Et c'est pour cette raison que vous considérez *Anatomie de l'enfer* comme un exorcisme : il fallait se forcer à filmer pour un plus grand bien.

C.B. : Le tournage n'a pas été facile, pour personne mais surtout pour Amira qui avait des scènes compliquées à tourner et qui parfois se lamentait. Le pointeur a quasiment tourné de l'œil et me disait que les images l'empêchaient de dormir, le hantaient. Avec ce film j'ai voulu aller au-delà du tabou, toucher quelque chose de fondamental, de « constitutionnel » dans notre rapport au monde et à ce qu'on est. Il s'attaque au mythe, à la religion, à la sexualité. Si l'image nous hante, n'est pas supportable, c'est parce que nous sommes constitués avec le dégoût et le rejet du sexe et donc le rejet de nous-même. Finalement une bouche est assez similaire au sexe : une muqueuse rose, brillante. Cela me stupéfait de voir à quel point la société est tétanisée par l'absorption sexuelle mais qu'elle se fout de l'absorption publique d'un repas. Dans les deux cas, quelque chose pénètre notre corps ce qui relève d'une forme d'obscénité. S'il y a une définition de l'obscène qu'on nous assène, c'est bien l'absorption. Manger est obscène. C'est pour cela que dans mes films, les personnages mangent beaucoup et toujours trop.

D. : Finalement dans cette image du monstre et dans l'obscénité, on retrouve la dichotomie entre attraction et répulsion : à la fois on ne peut pas voir l'image mais on ne peut s'empêcher de la regarder. Est-ce pour cette raison qu'elle nous hante ?

C.B. : C'est exactement ce qui se passe à la fin de *Romance*. Un article du *New York Times* évoque l'accouchement comme l'image la plus choquante du film, parce qu'elle est frontale. On m'a beaucoup demandé pourquoi je l'avais filmée et surtout pourquoi de cette façon. A la télévision on voit souvent des femmes qui accouchent mais la caméra est toujours sur le visage. La société veut nous montrer le cliché. Moi je m'intéresse à la vérité. J'ai décidé de tourner la caméra vers le sexe car je voulais voir ma naissance, on ne me l'avais jamais montrée. Et c'est en filmant que j'ai découvert que c'était exactement *L'Origine du monde*. D'abord le cadre est le même que le tableau de Courbet. Ensuite, la tête du bébé qui sort du vagin est recouverte des veines bleues qui rappellent notre planète bleue. On est face à l'origine du monde la plus littérale, ce qui est symboliquement hallucinant ! On n'avait jamais montré un sexe dilaté, glaireux, pleins de sangs et d'autres fluides. On considère souvent que le sexe qui fait l'amour est immontrable et irregardable mais que donner la vie est la plus belle chose du monde : c'est pour cela que j'ai décidé de le montrer. Maintenant on sait ce que c'est et il faut surmonter l'horreur qu'on a de cette image.



D. : Finalement, rien n'est obscène en soi mais tout est une question de regard.

C.B. : Bien sûr ! Le regard nous constitue et c'est pour cela que je veux montrer. Le regard doit s'habituer à voir et à comprendre que ce qui est montré n'est pas horrible, car tout ce que l'on cache devient obscène.

D. : C'est donc la même chose avec la pornographie : la chose pornographique n'existe pas, mais le regard pornographique existe. Qu'est-ce qu'un regard pornographique ?

C.B. : De découper le corps comme un morceau de chair.

D. : Dans ce cas il existerait un cadre pornographique par essence ?

C.B. : Le cinéma c'est le cadre. Ce qui importe n'est pas de savoir si la scène est simulée ou non. Si mes acteurs font l'amour mais qu'ils sont loin sur la colline, filmés en plan large, on ne verra rien. Par contre, si je fais un cadre sur le sexe uniquement et où on voit le pénis qui entre et qui sort, le cadre est pornographique. Le cadre pornographique est un cadre où il n'y a plus d'âme, plus de fiction mais uniquement de la chair. C'est un morceau de chair cadré.

D. : Dans ce cas, est-ce que l'absence d'âme ou de fiction n'est pas due au montage plutôt qu'à un seul cadre et plan ?

C.B. : Non, car on ne peut monter que ce qu'on a filmé. On peut écarter des plans et des prises, mais on ne monte que ce qui a été filmé pendant le tournage. C'est aussi pour cela que je refuse le mot « réalisateur ». Quand je fais un film, je le mets

↖
Romance
1999
Catherine Breillat

↑
L'origine du monde
1866
Gustave Courbet

en scène. Sur un plateau de cinéma, on met en scène c'est-à-dire qu'on chorégraphie les acteurs par rapport à la caméra, au choix d'une focale, d'une distance, du mouvement de la caméra. C'est de la mise en scène de cinéma, c'est-à-dire de la vie que l'on met en scène. Le film se réalise au montage. Je dis toujours que je réalise le film que j'ai fait. C'est comme une sorte de transe. D'ailleurs sur le plateau on ne filme pas le scénario : la chair humaine ce n'est pas des mots et les mots ne se transforment pas en image aussi facilement. Il faut ajouter un sens, une émotion : c'est ce qu'on appelle la fiction. La fiction doit avoir l'air d'être la vie. Un plan sans âme et sans fiction se décide donc au tournage. Ensuite le film naît au montage. Finalement on ne réalise le film qu'après l'avoir fait : la mise en scène apparaît sur le plateau, la réalisation apparaît au montage. Et le film vous apparaît également à vous-même. Dans ce moment le magma de tripes que sont les rushs devient quelque chose de constituée, une pensée, un objet homogène et limpide. Mais cela n'est possible qu'avec ce qu'on a tourné : ce qu'on a raté et réussi.

D. : C'est important de rater ?

C.B. : Non mais c'est obligatoire. On se trompe forcément, surtout pour les deux premières prises où il faut se méfier du trop et du trop peu tout en recherchant une intensité de jeu inhabituelle.

D. : Comment arriver à ce degré d'intensité ?

C.B. : Je ne sais pas. Ce qui est fondamental est que je crois en ce que je fais. J'ai une conviction tellement forte que j'arrive à mettre mes acteurs à ma place. D'une certaine manière j'adore torturer mes acteurs : je leur ordonne des choses odieuses et en même temps ils en ressortent exaltés. C'est un travail odieux. Comment devient-on un grand virtuose ? Par un travail odieux. L'art n'est pas une histoire facile et le tournage n'est pas tout à fait une partie de plaisir. Il faut dicter à quelqu'un ses gestes, sa respiration, la direction de son regard, ses émotions... Et surtout les exiger ! Cette exigence doit aussi se placer par rapport au cadre. L'émotion doit être sur la pellicule, donc cadrée : les acteurs doivent donner l'illusion d'un naturel et d'une émotion si intime que la caméra ne devrait presque pas la capter. J'ai envie de filmer l'intimité des deux acteurs, me placer entre eux. Quand je filme, je fais l'amour avec mes acteurs car je suis entre les deux. La mise en scène agit comme un carcan donc c'est douloureux d'arriver à la prise magique. Il faut éviter de se rassurer dans le confort et la convenance. La convenance est jolie mais ne suffit pas, il faut de la beauté. La beauté est âpre, sauvage. La joliesse est mièvre. Filmer est un acte sauvage car on fait une œuvre avec de la chair humaine. Mettre en scène est un métier carnivore, anthropophage même.

D. : Dans de nombreux entretiens vous disiez que le scénario de *Romance* avait un style pornographique. Pourquoi ?

C.B. : Le scénario de tournage était extrêmement cru. J'ai écrit de manière aussi crue pour les acteurs : on peut faire moins que le scénario mais je ne demanderais jamais de faire plus que ce qui est écrit.

D. : Dans *Corps amoureux* vous dites « j'ai aussi choisi le cinéma pour transgresser les interdits et plus particulièrement les matérialiser ». Comment matérialise-t-on un interdit, notion plutôt abstraite ?

C.B. : *Romance* avait tous les interdits. Un homme qui bande ? X. Une pénétration ? X. La vision d'un sexe ouvert ? X. Une fellation ? X. J'avais les quatre images interdites. Mais j'ai positionné le film comme une quête d'identité sexuelle. Le sexe féminin est interdit de représentation et par conséquent c'est la femme qu'on interdit. Le caractère pornographique n'est pas dans ce qu'on montre mais dans pourquoi on le montre. *L'Origine du monde* de Courbet montre un sexe féminin avec les jambes grandes ouvertes. Un photogramme de Hot vidéo montre la même chose. L'un est du porno, l'autre de l'art. Pourquoi ? C'est l'intention. Dans les deux images, l'intention n'est pas la même. Dans l'une il y a la fiction dans l'autre non. L'une n'est qu'une monstration, l'autre une pensée. « Je pense donc je suis ». Ce sexe féminin n'est pas le même quand on lui incombe une pensée ou juste l'idée de regarder pour se masturber. Le sens et le pourquoi comptent. Les images de *Romance* contiennent le pourquoi, le sens, la fiction, l'émotion. L'interdit du film pornographique est l'émotion : il n'y a pas de « je pense donc je suis ». Être cinéaste c'est avoir un regard. Je n'ai pas le même regard que les réalisateurs de films pornographiques. Ce que je montre n'est pas le sexe mais mon regard sur lui : mon regard constitue. Deux

personnes qui filment la même chose n'ont pas le même regard dessus : c'est ça être un auteur. On est l'auteur de ce qu'on filme. J'avais demandé à Godard de jouer le rôle de Robert dans *Romance*. Il m'a écrit une lettre pour me dire que le sexe ne pouvait pas être montré au cinéma car ce n'était pas du cinéma. Mais finalement le cinéma n'est pas une question de ce qu'on montre mais de montrer les choses sous un autre jour, sous son regard à soi. Si on prétend être cinéaste c'est que son regard est singulier et donc qu'il peut changer le regard des autres sur ce qu'on met en scène.

D. : L'idée d'interdit, de montrer et de cacher me fait penser à Linda Williams, une auteure qui a étudié et écrit sur le cinéma pornographique et qui a notamment inventé la notion d' « on/scenity » qu'elle décrit comme le fait qu'une culture, une société ou une institution amène sur le devant de la scène – donc dans le champ public – des organes, des gestes, des actions et manières de montrer le corps qui ont précisément été désignés comme obscènes, comme interdits. Mais pour montrer à quel point c'était obscène, on les montre, on les pointe du doigt pour prouver la nécessité de leur interdiction. Si ici il s'agit de montrer des corps sexués pour dire qu'ils doivent être censurés et cachés, dans votre travail vous montrez parce qu'il faut regarder ces corps autrement.

C.B. : Le plaisir dans l'acte sexuel naît parce qu'on greffe de l'imaginaire, donc de la pensée : c'est comme ça qu'on atteint la transcendance en amour. C'est ce que j'appelle le corps transparent, c'est-à-dire la fusion charnelle où on ne voit plus rien des corps, où il n'y a plus d'obscénité. Tout est imbriqué, il n'y a plus qu'un seul corps. Au moment de la sortie de *Romance*, le *New York Times* m'avait posé la question de savoir si le film était pornographique ou si c'était de l'art. Mais s'ils se posent la question c'est que le film est de l'art. Dans l'industrie pornographique, la question ne se pose pas, elle est évidente.

D. : Dans votre discours à Téhéran lors de la Première Conférence Internationale sur « la présence de la femme dans le cinéma contemporain », en 1997, vous déclariez : « ce qui me tient à cœur ce n'est donc pas la morale au cinéma, il ne s'agirait alors que de moralisme, mais de faire du cinéma moral, c'est-à-dire sans compromis ». Quel est votre morale ? Non dans le sens d'une censure mais d'une exigence personnelle.

C.B. : Mon puritanisme natif m'avait complètement coupé en deux, entre la tête et le corps. Mon exigence est de le combattre, de prendre sur moi car 'il le faut'. Je porte aussi une grande attention à mes acteurs : il ne faut pas les détruire. Quand je leur demande de jouer des scènes pour lesquelles ils peuvent ensuite être rejetés par la société, je dois filmer avec exigence pour passer de la dégradation au sublime. Ma morale est de sublimer.



D. : On peut aussi y voir une réponse à la célèbre phrase de Godard, « le travelling est affaire de morale ».

C.B. : Contrairement à Godard je ne suis pas dans le boutade. Il a le sens de la formule mais cela ne veut rien dire. Qu'est-ce qu'un travelling ? C'est un mouvement de caméra parmi tant d'autres. Dans mes scènes d'amour, je me sers du travelling pour passer en un seul mouvement du plan d'ensemble – où on voit comment sont

↖
Romance
1999
Catherine Breillat

↑
Anatomie de l'enfer
2004
Catherine Breillat

agencés les corps – au gros plan – qui traduit la pensée, l'état, l'émotion de ces corps. Pour lui répondre, le gros plan est affaire de morale. Par le gros plan, on voit sur le visage la nécessité, la beauté ou même l'horreur. Finalement les corps nus ne m'intéressent pas contrairement aux visages nus. Un visage nu est beaucoup plus impudique. Pour mettre un corps à nu il suffit de le déshabiller. Pour mettre son visage à nu il faut éprouver, ressentir, montrer, se laisser filmer. La morale est dans les visages nus.

D. : Je voulais revenir sur le miroir qui est un objet que l'on retrouve souvent dans vos films. Dans *Romance*, Marie regarde d'abord son sexe puis son visage dans le miroir. Le miroir est également présent dans ses rencontres avec le personnage de Berléand. Dans le scénario de *Romance*, vous avez écrit à propos du miroir qu'il permettait « d'apercevoir les choses honteuses qui sont en elles afin de les rejeter ». Pourquoi cette attention au miroir ?

C.B. : Je pense souvent à l'expression « se regarder dans la glace ». Mes héroïnes, mes actrices et moi-même nous devons pouvoir nous regarder dans la glace, donc ne jamais avoir honte. L'important pendant et après un film est de toujours pouvoir se regarder dans la glace. Donc c'est un objet qui revient souvent dans mes films et c'est un objet de cinéma et de mise en scène incroyable ! La scène d'ouverture dans la boîte de nuit d'*Anatomie de l'enfer* était infilmable et je ne savais pas où mettre ma caméra. J'ai donc créé une colonne en miroir pour pouvoir la filmer elle et dans le miroir l'agitation tout autour. Grâce au miroir, on peut étendre le plan : le miroir est un travelling naturel.



D. : D'ailleurs le miroir dans la chambre dans *Anatomie de l'enfer* permet exactement ça : dans de nombreux plans, Rocco Siffredi se regarde dans le miroir et on découvre toute la pièce et Amira Casar allongée sur le lit.

C.B. : J'ai appelé ce miroir, le « miroir sanglant ». Je l'ai fait couper spécialement pour le film : c'était un grand miroir abîmé avec ces nombreuses tâches rouges, comme du sang. Dans ce miroir, Amira Casar ressemble à un tableau du Louvre, mais sanglant.

↑ *Romance*
1999
Catherine Breillat

D. : Comme *Le Nu Couché* de Modigliani. Finalement le miroir est un motif pour condamner, juger, mais aussi scruter le corps et épuiser l'image.

C.B. : Quand j'étais enfant, je me souviens très bien que je regardais mon sexe dans un miroir pour voir ce que je ne pouvais pas voir. A l'époque je n'avais aucune horreur ou honte. Je trouvais mon sexe nacré et rose. Il avait tout pour être jolie. Je le regardais avec curiosité et non avec horreur. Ce n'est que quelque temps après qu'on a commencé à m'apprendre la pudeur. Mais en regardant dans le miroir, je n'arrivais pas à comprendre pourquoi. Le formatage a fonctionné puisqu'adulte j'ai commencé à porter le regard horrible et totalitaire que la société a sur le sexe.



D. : Vous vous inspirez souvent de tableaux pour vos films ?

C.B. : Oui, les tableaux permettent le symbolisme, de mettre en scène des symboles.

D. : Dans ce cas, est-ce que le symbolisme permet la transgression ? Est-ce qu'il ne faudrait pas plutôt détruire le symbole ou le remplacer ?

C.B. : Les symboles existent depuis toujours : à la pré-histoire il y avait déjà des tableaux et donc des symboles. Ils sont ancestraux, vous ne pouvez pas les détruire, même la censure n'y peut rien. La pensée obscurantiste et mesquine qui veut couper n'y peut rien. Le symbole est un langage qu'il faut ressentir et connaître. Le cinéma ce n'est pas tant montrer les choses que les montrer symboliquement. Curieusement tout le monde sait ce que veut dire le fameux train qui entre dans le tunnel à la fin de *La mort aux trousses*. De même, *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* épouvantait tellement les gens à cause de son caractère sexuel. Le train d'Hitchcock entre dans un tunnel, à distance donc on peut le regarder, alors que le train des frères Lumière entre dans les spectateurs : il écrase ou entre dans le spectateur comme un sexe finalement. Ces deux trains peuvent se lire comme des symboles, ce qui crée une émotion extrêmement forte. Sans les analyser, on ressent les symboles car ils sont éternels. C'est pour cela que le cinéaste doit en jouer et c'est aussi comme cela qu'il se révèle. Faire des films est une activité exhibitionniste car le metteur en scène est toujours dans ses films. Plus il veut se cacher, plus il se montre. Finalement, ce n'est pas le sexe des autres que je filme mais le mien : les autres sont moi. Faire des films est quelque chose de sexuel : attraper une matière vivante, la transformer et lui faire éprouver des émotions requièrent une énergie sexuelle. Dans l'énergie sexuelle on retrouve la pulsion de vie et la pulsion de mort, tout comme sur un tournage. C'est comme les piques infligées au taureau dans une corrida. Le cinéma ressemble beaucoup à la corrida : on y retrouve la vie et la mort, la violence et la douceur, l'amour et la haine, la beauté et le laid, le masculin et le féminin.

D. : Est-ce que vous auriez des conseils à donner à des jeunes cinéastes ?

C.B. : Engagez-vous dans votre film sans aucune réserve, sans aucune pudeur, sans aucune honte : soyez impudique ! Il faut tout transgresser, même (surtout) vos peurs et avoir une exigence absolue car encore une fois, c'est vous que vous filmez... Pensez au cadre ! Après les très bonnes critiques que j'ai reçues pour *Parfait amour !* Godard a demandé à voir le film. Il m'a d'abord dit que le film n'était pas si bien que ça

↖
Le nu couché
1917
Amedeo Modigliani

↑
Anatomie de l'enfer
2004
Catherine Breillat

– ce que j’ai pris comme une humiliation – puis que le cadre n’était pas bon, inexistant. Il se trouve que nos deux films sortaient au même moment. Godard est un génie du cadre et le cadre de son film était magnifique. Alors je lui ai répondu : « vous avez le cadre mais moi j’ai ce qu’il y a à l’intérieur. Mis à part le cadre, il n’y a rien dans votre film. » Depuis je m’assure toujours d’avoir le cadre et l’intérieur car il n’y a pas de sens dans un cadre vague. Être un grand cinéaste c’est avoir toute l’émotion cadrée. Mettre en scène c’est cadrer. Un autre conseil serait d’être orgueilleux : c’est une qualité pour un cinéaste. Vous devez croire en vous et en votre film, quoi qu’en disent les autres.



CLAP, 2023

Suite à la **1^{ère} édition du CLaP**, nous avons discuté avec deux réalisateurs en compétition, chacun avec son premier long-métrage : Ana Vaz (*É Noite na América*) et Theo Montoya (*Anhell69*, CLaP du Public et mention spéciale du jury).

propos recueillis par **Catarina Bassotti**

Au premier abord, tout semble les éloigner. Vaz, brésilienne accoutumée aux circuits artistiques des pays du Nord, parle de son travail avec érudition et habileté, assumant consciemment le rôle de porte-parole d’une cause. Dans ses films, elle soulève une voix presque romantique de résistance aux impératifs de la modernité, vers un réenchâtement du monde. Montoya, issu des banlieues colombiennes, a fondé sa maison de production à Medellín, où il a grandi et reçu son éducation. La persona du réalisateur rappelle beaucoup la narration du film : entre humour noir et nihilisme sublime. Cependant, lorsque nous abordons sa cinéphilie, une complicité fleurit peu à peu.

Dans leur opposition diamétrale, ils se complètent. Ils esquissent ce qui deviendra le cinéma latino-américain de demain : la continuation d’un long travail de deuil, mais avec une réinvention de formes, de postures, de genres ; et un regard qui s’éloigne du rationalisme néolibéral bien éclairé pour plonger dans les ombres, avec ses animaux, ses insectes, ses fantômes.

ANA VAZ

Débordements : Sortant de la salle de cinéma, une image-synthèse reste à l’esprit : un animal traverse la nuit d’une ville-monument, la nuit ici comprise comme le moment de suspension qui favorise le contact avec l’altérité. Que signifie la rencontre entre l’altérité du corps animal et l’espace politique de Brasília ?

Ana Vaz : À son origine, rien de ce qui est dans *É Noite na América* ne provient d’une recherche, d’un livre, de quelque chose que j’ai écrit et que j’ai essayé de retrouver dans le réel. C’est un film qui traverse mon chemin comme un animal qui essaie de traverser l’autoroute, sans la certitude de réussir. L’idée d’un animal qui traverse la structure rigide est ce qui oriente l’intention du film vers ce que j’appellerai une *fable documentaire* : le film se présente comme une fable, mais tout ce que l’on voit est tiré d’une matière crue et dure.

Quand je parle de Brasília, en fait je parle aussi du DF (Distrito Federal [1]). De façon plus ample, le DF est aujourd'hui entouré par une ceinture verte d'un *agrobusiness* très violent, très venimeux, qui provoque le déplacement d'une série de peuples, notamment de peuples animaux. Mes films ont beaucoup à voir avec cette violence de la modernité face aux différents corps qu'elle affecte, déplace, transforme, déracine. Dans ce sens, j'ai voulu en quelques sortes procéder par analogie avec le *western* et à son utilisation de la nuit américaine : les Indiens et les *cowboys* au milieu de ce désert, éclairés par la nuit américaine qui n'est ni jour, ni nuit, un territoire indéterminé qui palpète entre deux mondes. Ce qui m'intéresse, c'est la façon dont la réalité autour de moi pourrait être transfigurée vers cet état de limbes, d'entre-mondes ou de réinvention de mondes afin de répondre à la violence de la modernité, obsédée par les lumières, le jour, la clarté...

[1] Le Distrito Federal équivaut plus ou moins à la région métropolitaine de Brasília mais constitue aussi une des unités fédératives du pays.

D. : ... la netteté.

A. V. : Oui, par la netteté. À travers cette opacité, on retrouve un espace de protection par l'obscurité, qui peut servir de camouflage pour que ces êtres puissent exister d'une autre façon.

D. : En effet, l'utopie moderne de la Brasília des années 1950 a mal vieilli. C'est comme si nous vivions la nuit de ce rêve de progrès. En quoi cette intention d'aller à contre-courant des obsessions de la modernité est présente dans ton approche matérielle du film ?

A. V. : Le choix de la matérialité analogique de *É Noite na América* est venu en même temps que celui de la nuit américaine. J'ai compris qu'il était important que la manière dont le film était tourné reflète ses conflits internes. J'ai décidé de réutiliser une série de bobines de 16 mm, toutes périmées, des restes des tournages de pub. On ouvrait la boîte, on filmaient deux ou trois plans, et tout le reste allait à la poubelle. J'ai cherché ce déchet auprès de personnes qui travaillent dans ce domaine et qui trouvent un peu drôle que je travaille avec l'analogique. On parle d'une certaine archéologie de l'image, la manière dont les produits chimiques du 16mm vieillissent au long du temps. Ils sont marqués par le temps, par le climat aride du Planalto Central, par l'exposition à la lumière, par la série d'événements météorologiques ayant une influence sur le négatif. Autrement dit, ce négatif est lui-même un élément narratif, il raconte quelque chose.

Quand j'ai parlé de l'idée à Jacques Cheuiche, notre directeur de photographie, il m'a dit que c'était une folie [rires], car la nuit américaine exige de jouer sur l'exposition, et pour cela il faut un bon négatif. Il m'a dit : "Il est bien probable qu'on termine sans aucune image. T'es sûre de vouloir prendre ce risque ?". Mais je lui ai répondu : "Oui, Jacques, parce que ce qu'on va vivre, c'est plus important que les images" [rires]. Et si on sortait de la tête l'idée que le négatif doit être bien, que l'image doit être bien, et si on faisait un film qui se raconte aussi par sa matérialité ? J'étais prête à ce que ça soit un film totalement obscur, où on écouterait le cri des alouates – ce beau chant de revendication qui ouvre le film – on écouterait les témoignages, les voitures dans la ville, enfin, toute cette électricité... Quand les images se sont finalement dévoilées, j'étais étonnée qu'on ait quelque chose. Beaucoup de choses se sont perdues ou se sont trouvées modifiées. L'histoire de chaque bobine, une histoire que je ne connais pas, est pourtant toujours là.

D. : Entre les paradoxes sans synthèse que ton film nous offre, parlons de la narration en *gualín* (verlan brésilien, *língua* en portugais signifie langue et l'inversion de ses syllabes donne *gualín*), qui nous jette dans cet état intermédiaire entre la compréhension et l'incompréhension, entre l'être natif et l'être étranger, en plus de, phonétiquement, faire penser à nos langues autochtones. C'était une langue marginale déjà parlée dans certaines favelas et banlieues brésiliennes, et qui a joué un rôle dans la résistance à la dictature militaire. Comment le *gualín* est entré dans ton film ?

A. V. : Comme la plupart des choses qui font partie de *É Noite na América*, le *gualín* a surgi de l'expérience du tournage. Nous avons une personne très chère dans notre équipe, [William] Dimpa, notre *grip*. Pendant les premiers jours de tournage, j'ai entendu Dimpa parler en *gualín* avec une autre personne dans le van de production. Et c'est lui qui m'en a raconté l'histoire : il s'agit d'une langue inversée comme plusieurs formes de patois et de verlan, assez nombreuses au Brésil, avec chacune ses règles particulières. Le *gualín* que nous utilisons est une langue née en



Taguatinga, une ville voisine de Brasília qui se développe dans le sens inverse de celle-ci. Brasília est toute entière ordonnée, avec les secteurs de divertissement, de commerce, une ville panoptique, et toutes les villes autour d'elle sont vernaculaires : villes construites et développées par ceux qui ont été rejetés de cette utopie. Taguatinga, une des villes les plus fertiles de la région, c'est où habitait Dimpa depuis son enfance, et là-bas le *gualín* existe comme langue codée, secrète, pour que ce qui se dit ne soit pas compris... par des oreilles intruses [rires], que ce soit un voisin ou la police. C'est une langue très dure à apprendre, car le type d'inversion change selon le nombre de syllabes. Vers la fin du tournage, j'invite Dimpa à nous raconter, en *gualín*, ce qu'il avait vécu. Et, à la fin de chaque jour, il incarnait ce personnage qu'il a inventé de lui-même, une espèce de commentateur radio qui regarde le film d'un espace futur. En écoutant l'enregistrement, je me suis dit : "C'est ça ! Le narrateur du *É Noite na América* est le narrateur de la langue inversée, cette langue qui a pu traverser l'autoroute, la langue qui va dans un sens inverse de ce qui nous a été imposé, une langue qui est sortie de Brasília, qui regarde Brasília du dehors."

THEO MONTOYA

Débordements : Alors, es-tu surpris par la réception d'*Anhell69* ? Qu'est-ce que l'on dit du film ?

Theo Montoya : Je ne sais pas. Je ne fais pas trop attention aux questions des gens. On pose toujours les mêmes questions. "Pourquoi est-ce un film trans ?", ce genre de choses.

D. : Je suppose qu'on doit te poser beaucoup de questions à propos des références cinématographiques. J'étais très touchée par le fait que Victor Gaviria joue un chauffeur de corbillard. Effectivement, dans le contexte du cinéma colombien, il a ouvert la voie vers une posture nihiliste particulière. Qu'est-ce qui te touche, concrètement, dans le cinéma de Gaviria ?

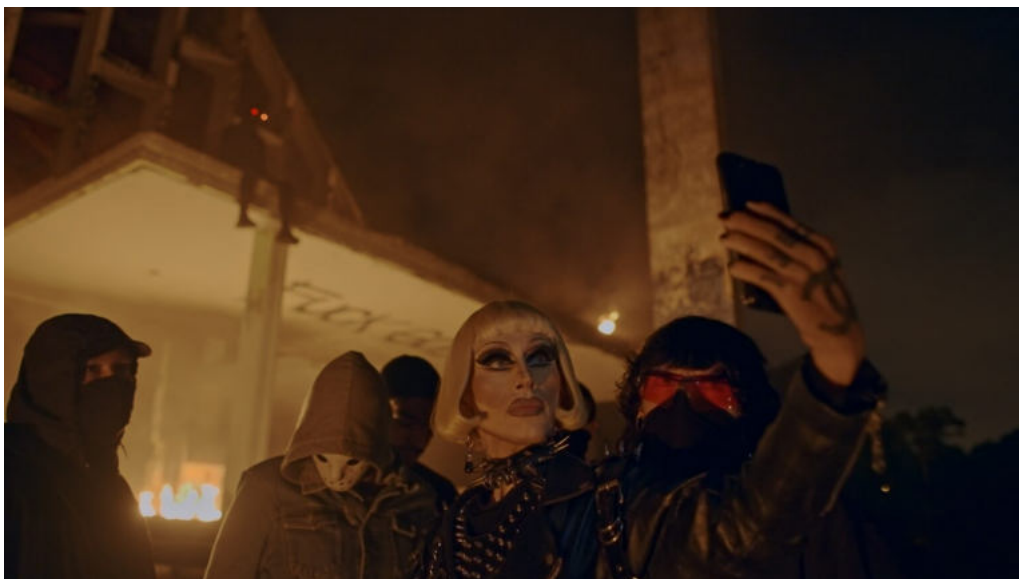
T. M. : Un des thèmes d'*Anhell69* est le *no future*. C'est très important en Colombie. Un de ses films s'appelle justement *Rodrigo D. Futur : Néant* [*Rodrigo D. No Futuro*, en espagnol], ce qui est d'ailleurs une référence à *Umberto D*. Il parle de ce moment particulier à Medellín, quand la violence du *narcotráfico* était très présente, le protagoniste en déprime et flirte avec le suicide. Ce film est très radical dans sa forme, les personnages parlent le vrai langage des rues de la ville. Alors, dans mon film, quand je demande ce qui se passe avec ma génération, je me rends compte que le non-futur est encore trop présent. On parle de la même ville que Gaviria, sauf qu'on est dans un autre quartier, et avec une autre... dynamique.

Parce que la Medellín d'il y a trente ans a beaucoup changé, c'est une ville globale maintenant. Pourtant, nous n'avons jamais résolu ces enjeux du passé. Alors le premier lien est là : Gaviria est le père de ce nouveau cinéma en Colombie, et d'une certaine manière il perpétue une connaissance de la mort, sachant que pas mal des

acteurs de *Rodrigo D. Futur Néant* sont aussi morts [de façon prématurée, de façon violente]. Jusqu'à aujourd'hui, Gaviria a beaucoup d'influence. Voyez les films récents, comme *Los reyes del mundo* [2022, de Laura García Ortega] : toujours le même type de cinéma. Mon film, en revanche, est en train de "pirater le père" [il dit *hack the father*], car c'est une autre génération, avec d'autres questions, comme la sexualité, par exemple. Nous sommes dans un autre moment, nous voyons le cinéma et ses figures paternelles sous une autre approche. La transmission prend d'autres chemins, en restant une transmission. Parce que si l'on continue à faire le même cinéma d'il y a trente ans, rien ne changera jamais.

D. : La référence à *Uncle Boonmee* est très claire : ce sont pratiquement les mêmes fantômes. Il n'y aurait pas une différence entre les fantômes en Thaïlande et ceux à Medellín ?

T. M. : J'ai eu cette même discussion avec l'équipe qui s'occupait des décors et des costumes du film [Melissa Salazar, Maria Paulina Henao]. Elles m'ont dit que l'idée des yeux rouges était très cinématographique, mais Apichatpong ne les a pas pensés comme ça juste parce qu'ils sont visuels : il essayait de montrer quelque chose de la culture de sa région.



← *Anhell69*
2022
Theo Montoya

Nous avons alors décidé de faire une recherche sur le sujet à Medellín. Au début des années 2000, les paramilitaires sont entrés dans notre quartier avec l'idée d'anéantir toute la guérilla [épisode de la guerre urbaine dans la Comuna 13]. Beaucoup de civils ont disparu en ce moment. C'était une catastrophe. Tout cela a mis le gouvernement dans une situation très compliquée. Suite à cela, un groupe de mères de personnes disparues décide de faire une performance où elles ont reproduit leur silhouette pour garder leur mémoire. Et j'ai pensé aux gargouilles, ces figures qui n'ont pas vie de jour mais qui pénètrent dans la ville pendant la nuit. C'est comme ça que j'ai mélangé un hommage à Apichatpong et aux mères de Medellín. Quand je parle de mon envie d'être DJ, ce n'est pas tant pour la musique que pour l'idée de mixer, mixer des concepts, des rythmes, pour arriver à un langage propre au cinéma.

D. : Il y a quelque chose de très particulier dans la région. Là-bas, l'éducation mélange les cultures européennes et américaines, nous nous exprimons forcément par le *sample* : nous concevons ce qui est nôtre en nous appropriant des éléments de la culture de l'autre.

T. M. : J'ai essayé de commenter sur cela au début, avec la scène dans ma chambre, avec Britney Spears et les logos collés sur la fenêtre, mais c'était impossible d'aller plus loin. J'ai quand même essayé de mettre cette idée de... monopole ? *Eurocolonización* ?

D. : Colonisation ? Impérialisme ?

T. M. : Impérialisme, oui.



SYLVAIN L'ESPÉRANCE

REQUIEM ANIMAL

Avec *Animal Macula*, présenté dans la section « Front(s) populaire(s) » lors de l'édition 2023 du Cinéma du Réel, le documentariste québécois héritier du cinéma direct prend la voie du film de montage en associant des images animalières issus de notre inconscient cinématographique. Des méduses de Jean Painlevé aux scènes d'abatages empruntées à Rainer Werner Fassbinder ou Georges Franju, jusqu'aux buffles sortis des films d'Apichatpong Weerasethakul, le cinéaste fait côtoyer ses exemples multiples afin de recartographier notre relation ambiguë avec le monde animal.

propos recueillis par Johanna Pataud

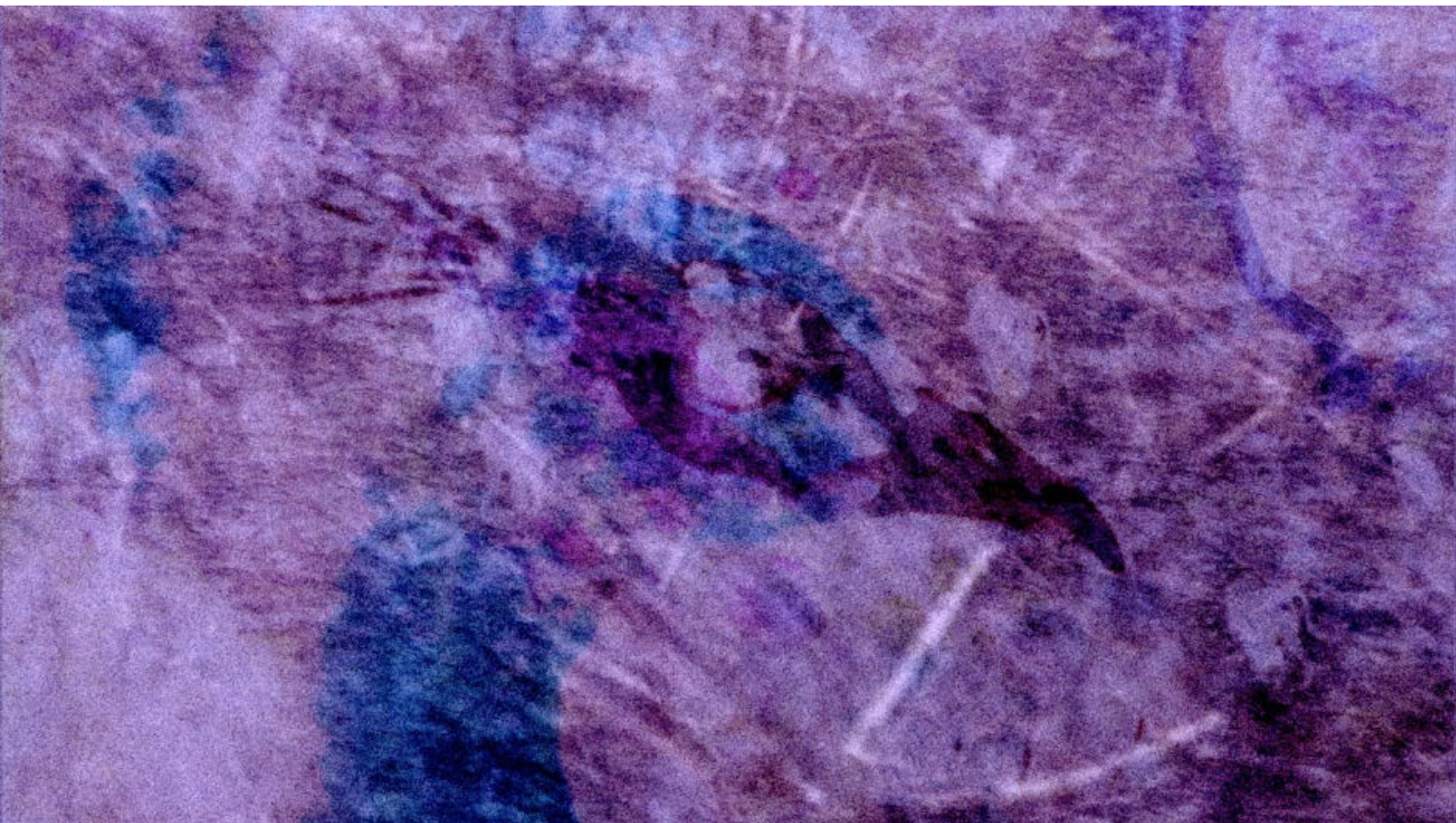
Débordements : *Animal Macula* est un assemblage vertigineux qui combine des images cinématographiques allant du cinéma des premiers temps jusqu'à une variété de cinéastes contemporains, mêlant des sources documentaires et fictionnelles. Quelle était l'idée à l'origine de ce projet ?

Sylvain L'Espérance : Le film est né d'un constat que l'on connaît tous, qui est celui de la disparition de masse des animaux. Mais comment s'emparer de ce sujet par le cinéma ? Aller filmer sur tous les continents la disparition animale aurait demandé des moyens colossaux, alors que l'histoire du cinéma la portait déjà en elle, de manière inconsciente. Cette extinction, commencée bien avant l'époque industrielle, s'est accélérée avec elle. Le cinéma étant né avec la révolution industrielle, il a toujours filmé des animaux en train de disparaître. Voilà l'étincelle à l'origine du projet.

Une grande partie des premières recherches a été effectuée par Marie-Claude Loiselle, qui me communiquait ses découvertes chaque jour. Au début, je pensais que le travail ne porterait que sur des matériaux d'archives, mais cela nous aurait privé d'une vaste mémoire commune. Tout le cinéma de fiction populaire constitue une mémoire partagée ayant propagé des images des animaux avec laquelle nous vivons tous encore aujourd'hui. Il ne fallait donc pas exclure ces sources et chercher aussi du côté des westerns, des films de guerre ou de cavalerie, par exemple. Chercher surtout au-delà des films qui touchent directement à la question animale.

D'abord, nous avons fait appel à notre propre mémoire du cinéma. Nos fouilles archéologiques en sont venues à se concentrer de plus en plus sur les animaux cachés, qui apparaissent dans une seule séquence à l'intérieur de films qui concernent tout autre chose. Ces plans appartiennent dans bien des cas à un répertoire largement diffusé, allant des premières images cinématographiques jusqu'aux plus récentes. À partir de là, on a élargi encore davantage nos recherches, cette fois vers des films moins connus ou parfois même inconnus, souvent oubliés, en accueillant des cinématographies de tous les continents, des films africains, asiatiques et sud-américains. Nous avons aussi fait appel à nos ami.e.s, en leur soumettant la liste des films que nous avons déjà compilés. Ils ont partagé avec nous leur mémoire, ajoutant à notre liste des œuvres et les scènes qui les avaient marqués. Cet échange a permis de tisser un réseau de près de 300 films à partir desquels travailler. Réseau qui n'a cessé de s'enrichir à mesure que le film prenait forme. Puis, la pandémie est arrivée au moment où je m'apprêtais à commencer le montage, ce qui a eu un impact indéniable sur notre travail.

Toutes les images illustrant cet entretien sont issues de :
Anima Macula
2023
Sylvain L'Espérance
↓



Certaines rencontres ont aussi été déterminantes, comme celle avec Muriel Pic, qui s'est faite à travers son livre *En regardant le sang des bêtes*, dont le dernier chapitre s'intitule « Notes sur le montage ». Elle réfléchit sur ce qu'est le montage, entre rigueur de recherche et exercice de divination. Le montage selon elle « est une pensée du fragment, de l'étincelle, de l'illumination, de la joie, née de la mélancolie même. » Il développe en nous « notre capacité de reconnaître ce qui porte atteinte à l'intégrité des êtres et réactive en l'homme cette faculté animale qu'est l'intelligence du péril ». Cette pensée m'a fait mieux saisir l'intuition qui me guidait au moment où je commençais le montage d'*Animal Macula*.

D. : A partir de cette matière extrêmement riche, comment arriver à discerner le premier embryon structurel ?

S. L. : Pour faire face au vertige éprouvé devant l'ampleur de la tâche qui m'attendait, un travail préliminaire a été réalisé de captures d'écran de plans retenus, qui a permis de saisir comment ces images pouvaient s'articuler autour d'un certain nombre de motifs, comme celui de la fuite qui ouvre le film. À l'apparition des humains succède le motif de la longe, qui représente à la fois la capture animale et le lien avec l'homme. La chasse est un autre motif dominant. Il y avait aussi celui de la révolte

animale, qui explore une sorte de renversement où ce sont les animaux qui envahissent l'espace humain.

Ces motifs nous ont guidés tout au long de l'élaboration du film, qui s'est construit de façon très intuitive jusqu'à un premier montage. Nous désirions avant tout recentrer notre attention sur ce qui cherchait à se dire dans la présence des animaux. Cela a fait en sorte de laisser beaucoup de la place à l'imprévisible. Un jeu de lecture et de mémoire a ainsi commencé à agir. En tissant des liens entre toutes ces présences animales, en faisant dialoguer plusieurs strates d'images, cela a permis d'accéder à une dimension enfouie sous la surface de ces images et des récits des films. Il s'agissait ainsi de nous rendre sensibles à ces présences souvent ignorées ou instrumentalisées.

D. : En lien avec la question de la structure, les séquences qui ouvrent et clôturent le film sont des lieux d'expérimentation formelle plus appuyée, avec notamment un travail d'étalonnage assez antinaturaliste, et des effets de surimpression ou de dédoublement dans l'image. Quel était l'effet visé par ce décentrement du regard humain et ce travail plus expérimental sur l'image ?

S. L. : Les plans de ces deux séquences viennent de films animaliers. L'ouverture s'est imposée naturellement par ce motif d'animaux en fuite, à la fois libres et inquiets, comme s'ils avaient la prémonition qu'un danger imminent les guettait. Dans la séquence finale, j'ai voulu m'approcher de ce que j'imaginai être, de façon très libre, les visions animales. Essayer de jouer avec cette idée d'autres regards. J'avais aussi en tête la pensée empédocléenne où l'âme d'un être vivant qui meurt peut continuer à se mouvoir, à errer, avant de trouver un corps dans lequel renaître.

Je pensais également aux premières figures animales dessinées par *Homo sapiens*, par exemple celles de la grotte Chauvet, créées il y a 36 mille ans. Dans ces images, il y a déjà un jeu de superposition : plusieurs couches d'images composées sur plusieurs années, visiblement par différentes personnes. Il s'agissait pour moi de retrouver ce geste originel en puisant dans un matériau numérique à l'extrême opposé des premières peintures créées par la main d'hommes et de femmes. De m'emparer des images hyperdéfinies pour les subvertir, les détruire, les salir. Par la superposition, la solarisation, la mise en négatif, je cherchais à transformer ces images pour en faire émerger quelque chose des origines de la représentation.

D. : Vous évoquiez le motif de la fuite, et la question du mouvement animal est longuement travaillée dans *Animal Macula*. À l'inverse du travail taxidermiste qui conserve en figeant, votre film peut se lire comme une ode à la liberté qui saisit le mouvement animal et œuvre à la libération du vivant.

S. L. : À quelques exceptions près, la pensée occidentale a institué la désanimation de la vie et cherché à asservir les animaux. Au moment de sa naissance, le cinéma hérite de ce schème mental et culturel. Alors comment, partant de là, ne pas les enfermer doublement par un travail de représentation ? Par quelle manière ne pas rendre l'animal prisonnier de sa mort ? Pour donner un exemple, dans un moment du film, on voit un chimpanzé en gros plan. Il crie, en proie à une douleur insupportable. Le plan qui suit montre des chevaux en pleine course. Cela permettait de créer une ligne de fuite. Dans chaque plan où une mort animale advient, où un animal est contraint, les plans suivants offrent la possibilité d'une autre vie.

Au moment même où on se parle, la mort industrielle des animaux s'accomplit dans une indifférence et une invisibilité totale. Le cinéma nous force à regarder en face notre relation aux animaux. La mort du cheval de Franju nous accompagne depuis soixante ans. Il meurt à nouveau à chaque fois que le film est projeté, il meurt et nous émeut pour tous les animaux qui sont tués dans l'indifférence.

D. : La question de la diversité du vivant animal se pose au cours du film lorsque l'on voit se succéder à l'écran un large éventail de bêtes, sauvages ou domestiques. Comment éviter l'aspect encyclopédique, qui proposerait un recensement exhaustif du vivant ?

S. L. : Le registre encyclopédique n'était absolument pas ce que je recherchais. C'est pourquoi je ne me suis pas empêché de surreprésenter certains mammifères, comme les chevaux ou les vaches, car on entretient beaucoup plus de rapports dans nos vies avec les animaux domestiques ou d'élevage qu'avec les animaux sauvages. Le cinéma a assez peu filmé les bêtes sauvages, sauf dans le genre spécifique du

film animalier, où ils apparaissent le plus souvent détachés de toute présence humaine. Donc, il y avait bien la volonté d’embrasser largement le vivant, mais en travaillant à partir du rapport de l’humain à l’animal que présente l’histoire du cinéma. Mon point de départ, c’est le cinéma.

D. : Le cinéma d’Apichatpong Weerasethakul occupe une place importante dans *Animal Macula*. Le second temps du film commence avec le bœuf de l’ouverture d’*Oncle Boonmee*, et on retrouve plus tard le tigre de *Tropical Malady*. Le cinéma de Weerasethakul offre un espace de représentation privilégié au vivant non-humain et à la nature. Chez quels cinéastes avez-vous pu trouver une réflexion sur la représentation animale, au-delà d’une pure instrumentalisation à des fins narratives ?

S. L. : Il y a très peu de films dans lesquels la mise en scène attribue une véritable importance à l’animal. La plupart du temps, l’animal est un instrument : je pense aux westerns, dans lesquels il est très rare qu’un cheval compte en tant que sujet. Or, non seulement Apichatpong accorde une place centrale à l’animal, mais il va même jusqu’à représenter la communication entre humain et animal, comme dans la scène de *Tropical Malady*, où le protagoniste échange avec un singe. Il est un des précurseurs de cette nouvelle sensibilité à l’animal, qu’on trouvait déjà chez Bresson ou Paradjanov.

Par ailleurs, j’ai transformé plusieurs séquences pour ramener l’animal au premier plan. Dans celle des *Furies* d’Anthony Mann par exemple, un homme tente de renverser un bœuf à mains nues. J’ai retiré de la scène tous les moments où l’on voit en contrechamp des hommes exaltés par le combat, comme s’ils assistaient à un match de boxe. J’ai pu ainsi retrouver la dimension documentaire de la séquence et concentrer notre attention sur le corps à corps entre l’homme et l’animal.



D. : Certains extraits qui montrent des grands singes sont particulièrement frappants en ce qu’ils font de l’animal un miroir dans lequel se reflète notre sensibilité. La frontière n’est-elle pas poreuse ? Qu’est-ce qui distingue l’homme de l’animal ?

S. L. : Oui, le film affronte cette question-là, très actuelle et extrêmement récente dans l’histoire du cinéma, comme dans celle de l’humanité – malgré qu’elle n’ait jamais cessé de hanter celle-ci depuis 2 500 ans. Avec les travaux de Vinciane

Despret, de Baptiste Morizot, et plusieurs autres philosophes, la réflexion sur la l'absence de frontière étanche entre humain et animal s'est beaucoup enrichie. L'espèce humaine a bel et bien une ancestralité animale, et on prend la mesure de l'intelligence des animaux, on découvre qu'ils sont pourvus d'une conscience, bien que différente de la nôtre. *Animal Macula* ne fait pas la démonstration de ces connaissances, mais les réflexions qui m'habitaient pendant que je faisais le film y trouvent une résonance.

D. : En partant de cette porosité de la relation entre l'homme et l'animal, je me suis interrogée sur la question du chamanisme, c'est-à-dire de l'échange spirituel qui peut s'accomplir.

S. L. : Je parlais plus tôt du film comme divination, ce qui rejoint cette idée, en effet. Je n'ai pas une connaissance précise du chamanisme, mais je sais qu'il a existé chez plusieurs peuples nomades, comme les Innus du Nord du Canada. Leur survie a longtemps dépendu du caribou, et leur manière de le chasser reposait sur la communication onirique qu'ils établissaient avec eux : l'animal venait leur parler dans leurs rêves. À partir d'ossements, les chamanes accédaient aussi à une sorte de cartographie leur permettant d'anticiper l'endroit où les troupeaux se déplaçaient. Il y a là un lien avec le film en ce qu'il accorde lui aussi à l'animal un esprit. De travailler avec la notion de divination a été pour moi inspirante, car notre regard porté sur les animaux s'en trouve modifié. Mon approche ne repose pas uniquement sur les images, mais compose aussi avec l'esprit qui embrasse la multiplicité des mondes propres aux animaux. Je suis attiré par la faculté inexploitée que nous avons de communiquer avec ces autres vivants.



D. : L'enjeu de la destruction de l'animal par l'homme et de la violence qui en découle est chargé d'émotions puissantes qui se transmettent au spectateur, comme la culpabilité ou la colère. Quels étaient les sentiments que votre travail sur le film éveillait en vous, pendant les longs moments où l'œuvre prenait forme en vous mettant au contact de cette souffrance ?

S. L. : Dès le départ, je savais que je serai confronté à des scènes de violence, mais ce qui m'a étonné, c'était à quel point elles étaient omniprésentes. Marie-Claude et moi n'en revenions pas de me retrouver face à tant de violence, souvent banalisée, à l'égard des animaux. Alors, on a décidé d'affronter cette question, sans la réduire à un élément parmi d'autres. La violence est systémique, et nous avons travaillé à partir de ce constat pour essayer d'éveiller notre sensibilité.

La question de la culpabilité s'est posée en raison de notre effarement devant ce que nous découvrons. Par le travail de montage, je voulais donner à sentir que la mort animale est aussi notre propre mort, de la même manière qu'œuvrer à la libération animale contribue à une forme de libération humaine. Dans la structure du film, la mise à mort et l'asservissement reviennent de manière cyclique : il s'agit d'accueillir plus que de dénoncer. Le film n'a pas vocation à être prescriptif. Le jeu d'opposition entre violence et douceur, souffrance et lien, vient éclairer notre propre attitude paradoxale à l'égard des animaux.

D. : À travers toutes ces représentations de morts, *Animal Macula* a quelque chose de l'oraison funèbre.

S. L. : Oui tout à fait, c'est un des éléments qui sous-tendent le film. Nous sommes saisis par une profonde tristesse devant cette accumulation de morts, de violence industrielle. C'est là où la pensée de Vinciane Despret trouve une résonance, car ces « morts qui insistent » sont des morts qui nous obligent à vouloir agir sur le présent. Les morts ne veulent pas qu'on les oublie. Ils viennent nous rappeler leur existence, en refusant qu'on fasse le deuil de leur disparition. Ils nous lancent un appel pour qu'on « fasse mémoire avec eux ». Le film travaille dans ce sens-là, vers une sensibilité en cours de transformation, qui favorise un espace d'accueil. Il nous faut saisir tout le potentiel présent dans les rapports que l'on a avec les animaux.

D. : À propos de la musique, je m'interrogeais sur la conception de cette piste sonore qui mêle cris animaux et pièces musicales oscillant entre répertoire classique et registre atmosphérique plus contemporain. Comment cette musique a-t-elle trouvé sa place ?

S. L. : J'ai d'abord senti cette nécessité de ramener le montage au silence, en retirant tous les éléments sonores qui venaient parasiter les présences animales, comme les paroles en voix off. Puis j'ai remis quelques passages des bandes-son et des musiques originales que j'ai parfois prolongées sur les plans précédents ou suivants. Le tout premier squelette du film ressemblait à cela : beaucoup de silence, avec quelques moments musicaux. J'étais sensible au climat qui se dégageait déjà. Dans le plan d'Eisenstein où l'on voit un geste rituel être pratiqué sur un cheval, une des versions du film était accompagnée par *Gaspard de la nuit*, de Ravel. Comme l'interprétation était emphatique, j'ai opté pour celle, plus sobre, de Martha Argerich, avec laquelle j'ai composé mes scènes. À plusieurs endroits dans le film, j'ai superposé des musiques, par exemple en mêlant Argerich et une pièce de Schnittke – compositeur dont un des passages que j'utilise fait penser à la musique drone. Pour les séquences d'ouverture et de fermeture, j'ai travaillé en fusionnant deux pièces d'Efrim Menuck – notamment membre du groupe montréalais Godspeed You ! Black Emperor et Thee Silver Mt. Zion. Dans une des pièces, qui parle de la mort animale, les variations animales qu'on y entend, faites de cris, de rugissements et de sons de la forêt, s'accordaient parfaitement à ces deux séquences de nature plus expérimentales.



PALOMA SERMON-DAÏ

"NOURRIR LA CONVERSATION", À PROPOS DE *PETIT SAMEDI*

propos recueillis par **Tobias Wouters**

S'il n'y avait quelques indices, on pourrait se demander au gré des premières minutes, d'un appel passé par une mère à son fils, d'un long et malicieux échange entre les deux dans un salon, quel sera exactement l'enjeu de *Petit Samedi*. Le regard de Paloma Sermon-Daï sur sa mère et son frère, toxicomane depuis une vingtaine d'années, a en effet la délicatesse de ne jamais les enfermer dans un sujet, tandis que son esthétique, en plans fixes et clairs, tranche elle-même avec la grisaille naturaliste d'un certain cinéma social ayant trouvé dans le Nord et la Belgique un terreau d'élection. *Petit Samedi* s'avère un film posé, dans lequel l'émotion affleure sans forcer au fil des séquences, mais il est aussi un film visiblement composé. Nous avons donc voulu questionner la cinéaste sur la manière dont s'est déroulé le travail avec ses proches, la part prise par l'écriture et la mise en scène dans cette collaboration, ou encore aussi sur sa façon de porter à l'écran le village de sa mère, un territoire familier qui servira également de cadre à son prochain long-métrage de fiction présenté récemment à la Semaine de la critique, *Il pleut dans la maison*.

Débordements : Vous filmez dans *Petit samedi* des membres de votre famille, une mère et un frère que vous connaissez depuis toujours. À quel moment est-ce que l'idée d'introduire une caméra dans votre relation vous semble intéressante et possible ? Comment vous en parlez à Damien et à votre mère ?

Paloma Sermon-Daï : En sortant de l'école je travaille d'abord pendant quelques mois comme assistante caméra sur des plateaux de fiction. Petit à petit l'envie d'écrire me revient et je décide d'abord de réaliser un film dans mon village d'enfance avec plusieurs personnages, plutôt un film choral. Je me mets à filmer et en partageant les images avec mes producteurs pour avoir leur ressenti il devient évident que le film va se concentrer sur Damien. Dans la poursuite de ces longs repérages je montre plusieurs fois des images dans lesquelles ma mère apparaît et elle intègre alors le film en douceur. Nous avons ensuite fait trois jours d'essais avec l'équipe et c'est après ce tournage que le film de duo est devenu une évidence. Damien a accepté le film assez rapidement, comme un moyen d'aider les autres, Ysma a été plus réticente face à l'utilisation de son image. Nous avons finalement été tous d'accord sur le bien que pouvait nous faire le film et le bien qu'il pouvait apporter à d'autres personnes.



D. : Est-ce qu'il y a d'emblée des limites que vous vous fixiez ou qu'ils fixaient ? Ou des choses que vous souhaitiez éviter au niveau de la représentation d'un thème comme la toxicomanie, autour duquel une certaine imagerie préexiste ?

P.S.D. : J'ai assumé rapidement une certaine écriture : après une année à les filmer toutes les semaines je sais comment construire le film et ce qu'il va contenir dans les grandes lignes. Il y a bien sûr de petites surprises au moment du tournage mais globalement, nous sommes tous au courant des grands sujets que nous allons aborder. Je faisais malgré tout une vérification quotidienne afin de m'assurer qu'ils étaient toujours d'accord. Après les séances de thérapie, Damien m'a demandé de ne pas inclure certaines choses. Volonté que j'ai évidemment respectée. Le film, tourné sur 23 jours, est un moment de vie, tourné. Ce n'est pas le moment de vie le plus sombre ou le plus tumultueux qu'ils aient vécu mais c'est très bien comme ça. Il ne raconte pas une crise et je suis heureuse d'avoir pu parler de toxicomanie dans un moment plutôt d'accalmie.

D. : Que ce soit par les plans fixes ou le découpage qui supposent parfois une forme de composition ou l'action elle-même, on devine que la réalisation impliquait une forte complicité des personnes filmées. On soupçonne aussi une part de mise en scène, des choses refaites ou faites pour la caméra, notamment lorsque votre mère recherche Damien ou quand ce dernier est dans la grotte. Quel a été l'apport de ce pas vers la fiction ?

P.S.D. : Je crois que la fiction nous a permis de prendre du recul par rapport au geste même de « faire » un film, elle nous a également permis de prendre de la distance sur certaines choses et d'ironiser sur d'autres. Quand ma mère cherche Damien on grossit le trait, elle s'amuse d'elle-même. Quand Damien danse dans la grotte ça nous permet de faire ressurgir un peu ce fantôme du passé, l'époque des soirées techno et en même temps d'être avec lui dans le présent, dans un moment onirique.



↑ Toutes les images illustrant cet entretien sont issues de :
Petit Samedi
 2023
 Paloma Sermon-Dai

D. : Le film se compose de relativement peu de séquences où chacune vient apporter une nouvelle dimension à la relation. Est-ce que l'idée de structure était présente dès le départ ou est-ce que les choses ont beaucoup évolué ? Est-ce que le principe était plutôt de filmer ce qui se passait, dans la durée, ou d'installer les choses avec l'équipe et les protagonistes dans le but de filmer ?

P.S.D. : Le film a été pensé et écrit en amont, la structure était déjà bien définie, elle s'est précisée en montage. La narration n'a fait que se resserrer sur le duo mère-fils. La mise en scène s'est construite durant cette année de préparation, nous avons énormément parlé, au moment du tournage nous n'avons fait qu'approfondir cette conversation et ces grands sujets récurrents. Nous avons très souvent installé un cadre, de la lumière et puis je les guidais à partir de l'envie de conversation que j'avais, mais nous prenions le temps de filmer ces échanges dans la longueur. En n'ayant jamais peur d'interrompre et de reprendre la conversation là où nous l'avions laissée.

D. : Vous intégrez des choses qui peuvent sembler anodines, un plan où Damien regarde de l'eau qui se déverse d'une gouttière, une conversation en voiture autour des accidents ferroviaires... Est-ce que vous pouvez dire un mot de ce parti pris ?

P.S.D. : Le film se joue énormément dans le dialogue, ils se parlent tout le temps finalement. J'aime l'idée que des éléments anodins viennent nourrir cette conversation. La gouttière est presque métaphorique, on est avec Damien dans un moment qui semble très dur pour lui. Cela se réfléchit dans ce son de la pluie, sans paroles (pour une fois) et c'est important. L'accident de train nous ramène à la très belle phrase d'Ysma : « Personne ne raconterait sa vie sans pleurer » et en même temps on peut parler de quelque chose de tragique de manière tout à fait anodine quand il s'agit de la vie des autres. Parler d'horreur à un feu rouge et puis se demander ce qu'on mangera ce soir.

D. : L'esthétique du film se caractérise par l'usage du plan fixe, et souvent assez long. Vous pouvez filmer des conversations dans la durée, mais aussi des mouvements de personnages sans bouger le cadre, comme quand Damien tond. Qu'est-ce qui a déterminé ce choix du plan fixe ?

P.S.D. : Je voulais qu'on ressente cet emprisonnement de l'addiction et ce microcosme du village. Les voitures passent, les bateaux flottent, le train file et Damien est toujours au même endroit. Je pense que l'addiction le fait stagner énormément et je voulais que le film se retrouve un peu dans le même état.



D. : Vous accordez aussi une place au territoire, en composant une petite série de vues du village habité par votre mère, au bord de la Meuse. En quoi il vous importait pour vous d'inclure l'endroit de cette manière ?

P.S.D. : C'était important pour moi d'exposer ce territoire. On parle souvent de toxicomanie en ville. Ici on est dans un village de 1500 habitants où tout le monde se connaît. Damien parle du village en thérapie et ils en parlent également à deux dans la cuisine. Cette impression d'être observé, jugé. C'était la grande peur autour du film, que vont penser les gens. Le village semble tranquille, trop tranquille. C'est un endroit que j'aime énormément et que je déteste en même temps. C'est un lieu qui peut s'avérer paisible ou cruel. On l'aime mais on veut le fuir. C'est presque un personnage.

D. : Le film part d'une relation préexistante, mais on se dit qu'il marque aussi une étape dans cette relation avec votre mère et votre frère. Est-ce que le film a eu une influence sur vos rapports et peut-être dans le parcours et les réflexions de votre mère et Damien ?

P.S.D. : Le film a permis de briser un tabou mais aussi d'enrichir un dialogue que nous avons perdu. Il m'a également offert la possibilité de transformer des souvenirs parfois traumatiques en quelque chose de créatif et d'ancré dans le présent. Nous avons globalement pu prendre du recul sur nos relations et je pense que ce partage avec le monde associatif et le public leur a permis de trouver de l'aide et de briser le cercle vicieux de la solitude.



CATALINA VILLAR

TROU DE MÉMOIRE

propos recueillis par Clément
Dumas et Thomas Bingham

Le parcours de la réalisatrice franco-colombienne Catalina Villar, cinéaste devenue formatrice, illustre la singularité du projet des Ateliers Varan que Jean-Louis Comolli avait décrit comme une « boucle heureuse qui relie l'apprentissage et la pratique ». Ses documentaires allient de fait un cinéma de terrain – ses deux films sur la trop célèbre « ville du Cartel » (*Les Cahiers de Medellin*, 1998 ; *La Nouvelle Medellin*, 2016) – à l'écoute attentive des relations (*Maux d'enfants, maux d'adultes*, 2017 ; *Camino*, 2018). *Ana Rosa*, son dernier film présenté au Cinéma du réel 2023, marque le tournant mémoriel de sa filmographie. Fouillant dans les archives familiales, la cinéaste cherche à élucider un secret de famille : la lobotomie qu'a subie sa grand-mère à la fin des années 1950. De son visage ne reste qu'une image, un seul portrait qui ouvre le film. Même sur les photos de famille, elle est introuvable. Rapidement, Villar se rend compte que l'histoire de sa grand-mère n'est pas un *hapax* dans l'histoire colombienne. L'opération chirurgicale, popularisée par le Dr Walter Freeman aux États-Unis et importée ensuite en Colombie, est une stratégie de contrôle du corps des femmes. L'enquête familiale ouverte par le film se mêle alors progressivement à l'histoire de la psychiatrie.



Débordements : Le film a pour titre le prénom de votre grand-mère et se présente comme une enquête sur sa lobotomie. Progressivement, cette première recherche personnelle se transforme en enquête historique et politique sur cette opération chirurgicale controversée et effectuée sur les femmes en Colombie au milieu du XXème siècle. Peut-on encore parler avec *Ana Rosa* de « film-portrait », car rapidement il excède ce cadre ?

Catalina Villar : Non, ce n'est pas un film-portrait. Le portrait de ma grand-mère n'était qu'un prétexte. Son histoire m'était évidemment personnelle, mais elle m'a permis de parler de l'institution des normes. Quand considère-t-on qu'on souffre d'une pathologie mentale ? Si j'avais simplement parlé de ma grand-mère et qu'elle était une superbe pianiste, ce film n'aurait pas pu exister. Je voulais initialement être psychiatre, donc ces questions, notamment politiques, s'étaient déjà posées pour moi. Quand j'ai appris que ma propre grand-mère avait subi cette opération, comme mon oncle et mon cousin étaient eux-mêmes psychiatres, j'ai compris que cela dépassait mon histoire personnelle.

Dans ma famille, pour le récit j'avais les deux versants. Mon oncle incarnait l'histoire d'une certaine psychiatrie : il avait travaillé à « l'Asile des folles », et une lobotomie avait été effectuée sur sa propre mère. Ce rapprochement, d'un point de vue politique, permet d'extrapoler et de diriger la réflexion sur tous les autres médecins ayant prescrit des lobotomies. Le film est devenu possible, pour parler de psychiatrie, de politique. Mais ce qui était aussi clair, c'est le choc qu'on peut étendre à toute la médecine entre le corps qui reçoit un traitement et l'histoire de ce traitement, son contexte. En psychiatrie, il est gigantesque. Surtout dans le cas de la lobotomie.

Le cerveau n'est pas comme un rein ou les poumons, c'est un organe complexe qu'on ne comprend pas. Contrairement au pancréas, le cerveau est un organe social, en interaction avec les autres, avec le monde. La lobotomie cristallise cette obsession de localiser, qui revient beaucoup avec les neurosciences : essayer de placer à tel endroit un comportement, à tel endroit la dépression, ou d'attribuer tout à des neurotransmetteurs. Bien sûr qu'il y en a, aidant et justifiant des traitements médicaux, mais on assiste aujourd'hui à la situation inverse où certains syndromes sont diagnostiqués par les médicaments qui agissent dessus.

D. : Le film s'appuie beaucoup sur la figure de votre oncle. Il incarne une mouvance plutôt proche de l'anti-psychiatrie ?

C. V. : Exactement. Il a beaucoup travaillé avec Franco Basaglia [1] et son fils Eduardo a travaillé deux ans chez celui-ci à Trieste. Mon oncle avait écrit une dizaine de livres, pour certains féministes. Avec *Freud, las mujeres y los « homosexuales »* (1986) il était en première ligne pour dire que l'homosexualité n'est pas une maladie mentale et a beaucoup travaillé sur les problèmes des femmes. Seulement, il a toujours tu l'histoire de sa mère. Personnellement, je pense qu'après la lobotomie

↑ Toutes les images illustrant cet entretien sont issues de :

Ana Rosa
2023
Catalina Villar

[1] Psychiatre italien, notamment retenu pour la fondation du mouvement de psychiatrie démocratique.

effectuée sur sa mère, les années 1960 ont vu un grand tournant dans l'histoire de la psychiatrie colombienne (arrivée de la psychanalyse et des thérapies médicamenteuses), et mon oncle a cherché tout le reste de sa carrière à réparer son erreur... Enfin, c'est ainsi que je me l'explique.

D. : Vous précisez en effet, que la lobotomie d'Ana Rosa arrive dans un moment où les médicaments sont présents et où la lobotomie est décriée. D'ailleurs on voit qu'Eduardo aux trois quarts du film vacille, au moment où l'opération est évoquée.

C. V. : Ma grand-mère a subi sa lobotomie en 1957 (je crois, car je n'ai jamais trouvé la date exacte) et le film de Joseph Mankiewicz *Soudain l'été dernier*, (*Suddenly, Last Summer*, 1959) sort en salle à cette époque [2]. Si Hollywood commence à en faire la critique, cela veut dire que les psychiatres, y compris les Colombiens, ont dû déjà en parler. Je suis donc allé lire des articles dans des journaux de médecine de cette époque. Beaucoup de gens étaient contre dès 1950. Donc en 1957, le débat était « chaud » si j'ose dire. Quand mon oncle a pris la décision, il disposait d'arguments favorables et défavorables. Ce n'était pas qu'un « bon » traitement. Après, les interprétations sont multiples, je ne connais pas ses pensées, sa version des faits, je ne veux pas m'avancer sur ses motivations.

[2] La pièce de Tennessee Williams dont le film est l'adaptation est montée à Broadway en 1958, le film sort l'année suivante.



D. : La question politique arrive dès la genèse du projet du film, mais la dimension féministe s'est donc construite au fur et à mesure, au contact des interrogées, des archives ?

C. V. : L'enquête précède le film et était personnelle. Quand j'ai découvert cette photo, je ne me suis pas dit que j'en réaliserai un film. J'étais étonnée par la réaction de ma famille et interpellée par ma propre absence de réaction. Et d'un coup je tombe tout bêtement sur une information qui paraît être un détail mais n'en est pas un : Camacho Pinto aurait importé la lobotomie en Colombie après avoir suivi les enseignements de Walter Jackson Freeman, le médecin américain qui avait popularisé la lobotomie aux États-Unis à partir des travaux de Egas Moniz. Dans mes lectures, j'ai vu qu'il était venu dans des congrès de médecine, mais ne disposait pas d'un assez grand réseau et n'a pas réussi à convaincre sur l'usage de la lobotomie. Freeman, plus tard, a pensé recevoir le prix Nobel, or le prix revint à Moniz. Mais cela a fait de l'Américain un pionnier en Amérique latine. Après le renvoi de Freeman du

Washington Hospital, un ensemble de psychiatres d'Amérique latine ont d'ailleurs signé collectivement une lettre pour le soutenir.

J'ai ainsi commencé à comprendre que cette histoire de la lobotomie pouvait se raconter en partant de celle de ma grand-mère, justifiant mes recherches dans les archives Freeman ou au musée Moniz au Portugal. La deuxième partie, j'ai effectué des recherches sur l'histoire de ma grand-mère et sa lobotomie. C'est à ce moment-là que j'ai découvert les histoires de différentes femmes. J'ai rapidement compris que c'était une pratique effectuée presque exclusivement sur des femmes.

D. : La seule archive d'Ana Rosa que vous avez est donc cette photographie qu'on voit à plusieurs reprises et de différentes manières. C'est intéressant car cette photographie énigmatique, portrait de famille, est déjà en quelque sorte une première entreprise de contrôle sur cette femme qui est bloquée dans son destin de famille. Comment est-ce que vous avez intégré cet objet dans le montage final ?

C. V. : C'est la seule photo que j'ai d'elle. J'ai été étonnée par cette absence, qu'Ana Rosa n'existe pas dans les archives familiales. Le fait de voir cette photographie a eu un effet très fort sur moi. C'est pour ça que je fais du cinéma, en fait. Je fais du cinéma pour voir, simplement. C'est ce manque d'information qui m'a obligée à faire le film. S'il avait existé plus d'archives ou de traces d'elle, je ne sais pas si j'aurais réalisé un film. Comment le cinéma peut-il remplacer une absence ? Après, l'usage de la photographie dans le film s'est fait de manière intuitive.

Cette photo se trouvait dans une carte d'identité déchirée, destinée aux femmes, qui servait aux dépôts bancaires et pas à grand-chose d'autre. Elle ne permettait pas de voter ni de voyager. Elle était aussi écrite en français et espagnol, détail qui m'a beaucoup guidée dans mon enquête. Ce n'est plus le cas aujourd'hui et la deuxième langue est maintenant l'anglais, (l'étasunien plutôt) ! Ce changement fait secrètement partie du film. Il explique comment la psychiatrie en Colombie était d'abord guidée par l'école française. Tout le début de la discipline comme la construction des asiles se font sur le modèle français avec un patio central. La nomenclature également des syndromes et des maladies vient du français. Pendant les années de la lobotomie et de son essor, on voit alors l'importation de ce modèle en Colombie. Tout d'un coup, tout change, y compris la langue et donc les cartes d'identité arrêtent d'être en français. Les psychiatres ne vont plus en France, ils vont aux États-Unis. La psychiatrie devient américaine et les immeubles changent. L'architecture se fait avec des étages alors que le modèle français était davantage construit selon l'idée du panoptique. Cette histoire était un peu lourde à raconter mais quelque part était contenue dans l'histoire plus personnelle d'Ana Rosa comme un élément souterrain.

Je me suis posée plein de questions sur cette photo, mais je ne voulais pas forcément les énoncer : comment a-t-elle été prise ? Qui l'a prise ? Si on regarde bien, on a l'impression que le sourire a été retouché. La photo est toute petite et en l'agrandissant, le sourire paraît un peu étrange. Ce sont des perceptions que j'ai finalement laissées au spectateur. Je me disais aussi que la photo montrait une femme qui ne correspondait pas aux récits d'elle qu'on m'avait racontés. Elle est coiffée, elle porte un bijou.

D. : Est-ce que dans la gradation de la découverte des archives familiales et scientifiques, le montage final du film mime les différentes étapes de vos découvertes ? Ou est-ce qu'il y a un remontage ?

C. V. : Il le mime un peu... Il fallait que je m'en rapproche. Évidemment il y a une partie que je calque sur mon processus pour les besoins narratifs et d'autres, c'est le tournage qui me les a dictés. Par exemple, la première chose que j'ai faite, c'était d'aller au musée. Très rapidement, j'ai eu connaissance de l'histoire de Rosemary Kennedy. Heureuse coïncidence, ma grand-mère est vraiment morte le même jour que le président Kennedy !

C'était compliqué au montage car le film était très écrit en amont. La voix-off était déjà écrite, il y a eu quelques changements mais le fil rouge était déjà présent. Puis j'avais une liste de personnes à rencontrer. J'avais envie de rencontrer des médecins qui avaient un lien direct avec ma propre histoire, pas seulement des spécialistes. Ceux présents dans le film sont des spécialistes qui pouvaient m'apporter quelque chose, et dont le père avait pu mener l'opération sur ma grand-mère. Mais je les avais tous vus avant de les filmer. Je savais un tout petit peu à quoi m'attendre à chaque fois.



des traitements pour les patients,
pour la famille ou pour la société ?

Le montage était très compliqué, également à cause de ma passion pour la question psychiatrique, j'avais posé beaucoup de questions, les gens m'avaient donné beaucoup d'informations à tel point que je me suis dit que je devrais réaliser un autre film, bien plus académique. C'était donc un défi de faire progresser le récit de ma grand-mère.

D. : Votre utilisation des images d'archives est intéressante : vous réutilisez ces images scientifiques qui normalement ont vocation à n'être diffusées qu'en interne, dans un cadre médical. Ce faisant, vous arrivez à rétablir l'humanité des patientes visibles sur ces images d'abord conçues comme strictement « fonctionnelles ». En parallèle, vous produisez des images en allant sur les lieux. À « l'asile des folles » par exemple, en montrant cet endroit complètement délabré. Comment concevez-vous cette confrontation autour des productions de traces ?

C. V. : Tous les lieux emblématiques de l'histoire de la psychiatrie en Colombie n'existent plus. Ils sont soit vidés ou rasés. J'ai filmé un bâtiment vide à Sibate, ville pauvre où l'on a contenu les fous. C'est hallucinant, il est laissé complètement en état. C'est étrange qu'il n'y ait pas un musée...

Tout cela est donc intentionnel, les histoires cliniques également. María Angélica, la femme qui raconte son histoire, est allée visiter Sibate avec un anthropologue. Le but était de comprendre la psychiatrie avec une démarche historique. Elle a trouvé dans une boîte ces histoires cliniques qui tombaient en lambeaux. Elle les a prises pour les sauver et les conserver. Je voulais aussi raconter la « non-mémoire » de mes compatriotes. En France par exemple, les histoires cliniques sont sauvegardées, comme des trésors incroyables, les lieux sont devenus des musées. Il manque des archives mais on a la capacité de raconter l'histoire de la psychiatrie. Là-bas, il n'y a rien : « Ah, il y avait 30 000 histoires, mais on n'a plus de place, on a tout jeté ».

Au départ, d'ailleurs je ne voulais que parler de lieux. Lorsque que je suis tombée sur les images d'archives de « l'asile des folles », j'étais partagée entre l'illustration qu'elles apportent et ma sidération.



Beaucoup de souvenirs.

D. : Oui, on pense aux images photographiques de la Salpêtrière et à Charcot.

C. V. : Voilà. Après il y a les images de Walter Jackson Freeman. Ces archives avaient un but de propagande. Freeman voulait expliquer sa procédure et montrer que l'opération était efficace. La mise en scène est formidable. Quand il filme la « malade », elle est sur une chaise et dans un coin de la pièce. La caméra ne lui laisse aucune issue : elle est coincée entre deux murs. Plan suivant : une fenêtre, des arbres, une infirmière, face à elle en plan large. Il y a de l'air. Les intertitres soulignent son intention : « Maintenant elle peut être une *housekeeper* », une bonne femme au foyer. Ce langage visuel m'intéressait.

C'est vrai que pour moi, étant passionnée de ces histoires de psychiatrie, toute la difficulté était de me mesurer au cinéma, de revenir au cinéma, à une puissance évocatrice des images et de laisser la place au spectateur pour réfléchir. Les archives de Walt Jackson Freeman, je ne voulais pas les expliquer. Je compte sur le spectateur pour qu'il distingue ce qu'elles contiennent de propagande et ce qu'elles contiennent de personnel.

D. : Vous confrontez ainsi cette non-mémoire en discutant avec des neurochirurgiens. Comment ont-ils accepté ce positionnement critique ?

C. V. : Ah ce n'était pas simple. Par exemple, le neurochirurgien à la fin, avec plein d'objets derrière lui, m'a raccroché au nez la première fois. Il est cousin avec l'autre neurochirurgien du film. Ce sont des familles, des castes. Pour eux le cerveau est un organe, qu'ils opèrent comme un cœur ou un poumon. Pour les psychiatres la question est plus périlleuse. Il y a un corps des psychiatres et la lobotomie n'existe plus. Mais actuellement ils ont des pratiques qui ne sont pas loin de la lobotomie. Les *Gamma Knives* [3] sont utilisés en Colombie pour supprimer la violence chez les personnes. On croit savoir où se trouve la violence dans le cerveau... Où s'arrête la neurologie, où commence la psychiatrie ? Quels soins choisir ? Si on décide qu'on peut opérer un cerveau précisément à tel endroit ou qu'on peut donner un médicament : en trois jours, au revoir, c'est fini, vous êtes soigné ! Un traitement par la parole prend plus de temps. Tout dépend si l'on considère le corps humain comme une machine ou non. Je voulais en partie réactualiser ce type de discours toujours présent et qui était incarné, il y a cinquante ans, par la pratique de la lobotomie.

D. : On a mentionné plus haut la valeur et la source de ces archives personnelles. Le film leur réserve également un traitement esthétique spécifique : elles sont souvent rembobinées ou bien manipulées, comme si l'archive était un matériau sensible ?

C. V. : Je souhaitais qu'on assiste à leur manipulation, avec l'idée que les archives sont toujours manipulées, y compris par moi. Il y avait plein de boîtes et c'était à moi de choisir. C'était une manière de dire que l'archive ne prouve rien et qu'elle est vivante. Elle vient d'un temps passé mais est regardée avec le regard d'une autre époque. Concernant les archives familiales, toutes ces manipulations étaient déjà là. J'ai trouvé ça génial, elles faisaient écho aux propos de mon cousin et son souhait de « revenir en arrière ».

[3] Chapeau qui émet des rayons gamma. Chaque rayon gamma individuellement ne peut brûler le cerveau, mais si on en concentre plein en un point, la chaleur vient brûler des tissus. Technique précise, surtout grâce à l'IRM, contrairement aux lobotomies qui se faisaient à l'aveugle.

D. : À quel point avez-vous réfléchi au dispositif scénique des entretiens ? Il semble que vous avez une manière particulière de vous adapter en fonction de la personne que vous interrogez. Il n'y a pas le même type d'amnésie en fonction des différentes branches de la famille et des différents tabous. Concrètement, comment avez-vous pensé la relation entre le sujet interrogé et son environnement ?

C. V. : C'était une énorme question pour moi parce que, comme l'a dit Catherine Bizern, la directrice artistique du Cinéma du réel, lors de la présentation du film, je viens d'« un autre cinéma », du cinéma direct, d'une école de cinéma qui privilégie la situation, comme les Ateliers Varan notamment. J'ai l'habitude de filmer exclusivement autrui sans commentaire et dans des situations particulières. Cela me préoccupait beaucoup parce que les entretiens me posent alors un problème dans la rigidité qu'ils impliquent. Je suis déjà très critique quand j'en vois dans d'autres documentaires et c'était un blocage pour moi dans ce film. La question était : comment ou plutôt à quel moment ça devient du cinéma ?

D. : La crainte des *talking heads* et d'un régime d'image plus proche de la télévision ?

C. V. : Oui et le fait que quelque chose ne puisse pas se passer. La période de la COVID a également compliqué les choses dans mon rapport aux interviewés, en particulier aux médecins (prendre rendez-vous, leur demander du temps, porter le masque). Le parti-pris de ma mise en scène était d'amener les personnes filmées dans un lieu. Je me disais que cela allait provoquer la situation et que l'interaction avec ces lieux fabriquerait du souvenir et évoquerait le passé. J'avais beaucoup de contraintes aussi et donc j'ai décidé d'emmener un objet qui réveille les souvenirs. L'idée était ainsi de fabriquer moi-même la situation.

Pour les séquences avec mon cousin, j'ai beaucoup hésité. Je voulais lui faire ouvrir des boîtes de son père. Mais en même temps, mon cousin a toujours occupé une position de patriarche. J'avais essayé de filmer avec la famille mais ça ne fonctionnait pas parce que cela se transformait trop rapidement en anecdote intime. Je me suis ainsi posé la question de ma place, être dans le cadre, être avec ma famille.

D. : Le film retrace secrètement, d'archives en archives, l'histoire d'un geste extrêmement violent : l'incision préfrontale de la lobotomie. Comment ce geste a-t-il pris sa place dans le montage final ?

C. V. : Il y a une première image de la lobotomie au tout début mais c'est l'opération chirurgicale qui passe par le cerveau. Effectivement, pour moi, cette chronologie était importante, mais je ne voulais pas être lourde ou pédagogique. Je donne ces différentes phases et je m'arrête au moment où ça devient trop violent. Pour moi, il y avait deux choses. D'une part, la partie chronologique du geste, comme vous dites, l'invention du geste, son utilité et son perfectionnement. D'autre part, je voulais raconter ma propre capacité à voir ces images. Au départ je n'arrivais pas aller jusqu'au bout et le montage a également suivi ma propre chronologie, la distribution sensible de ma relation à cette opération et à ces images. J'ai pu d'abord l'entendre, qu'on me l'explique à l'oral, comprendre les gestes pour finalement voir. On s'est beaucoup questionnées avec la monteuse, Adriana Komivès, sur le fait de montrer ou non cet extrait de lobotomie. On a tranché parce qu'on s'est dit que c'était un geste trop fort. On ne le montre pas complètement. On le montre comme je l'ai vu la première fois avec des interruptions au noir qui signalent ces moments où je refusais et je me cachais les yeux. Le montage reproduit ce geste de pudeur face à l'insoutenable. J'ai monté ce film avec une très bonne amie, très proche pendant tout le processus d'écriture et de recherche, disparue depuis.

D. : Le film lui est dédié.

C. V. : Quand je suis revenue du tournage, elle était déjà malade. Elle avait un cancer depuis longtemps. Son cancer s'était généralisé, donc la question sur sa capacité à monter avec moi s'est posée. Ça a été très dur et en même temps formidable parce qu'elle a tout donné pour le film. Au début, on a travaillé 8h par jour puis 6h... Mais ce qui était très fort pour moi, c'est qu'elle subissait des gestes médicaux dans son corps. Elle était complètement habitée par ça et quand on hésitait, elle a insisté : il faut montrer. On a beau dire les choses, on ne sait pas ce qu'est

vraiment un geste médical. Elle a vraiment appuyé sur l'importance de montrer et de ne pas simplement raconter.

D. : L'opération est ainsi issue d'une archive médicale qui a un tout autre discours sur ce geste. Le film arrive finalement à sortir toute la violence contenue dans l'image.

C. V. : Ah oui, tout à fait. J'espère qu'on associe bien la violence au parcours de ma grand-mère et pas sur le spectateur. On compatit avec elle et d'ailleurs c'est pour ça que je me mets en scène. C'est un hasard incroyable que je sois tombée malade pendant la fabrication du film. C'était aussi une question : Je me montre, je ne me montre pas ? J'incarnais ce corps et l'ai senti en me posant des questions qu'elle aurait elle-même pu se poser.

D. : Ce geste devient intéressant car on a l'impression que la lobotomie est effectuée sur vous ?

C. V. : C'était l'idée. Petit à petit, j'incarnais ma grand-mère. Je n'ai rien d'elle, à part cette photographie. J'espérais que le film constitue au fur à mesure une image d'elle à travers l'enquête et les témoignages. Je souhaitais incarner ma grand-mère. Je voulais passer par un vrai corps. Je me suis rendu compte que mon corps était utile pour devenir le sien.

D. : En effet, vous reconstruisez son histoire de vie. Est-ce que les trous et les absences, à l'intérieur du récit, ont encore plus de sens ?

C. V. : Pendant l'écriture du film, mon oncle Ernesto était encore vivant. Celui que je retrouve par hasard et qui était éloigné de ma famille. Son éloignement n'a jamais été complètement élucidé. En tout cas, il était central parce qu'évidemment, étant le seul qui était parti aux Etats-Unis avec sa mère, il aurait pu combler ces manques. Ce qu'on voit de lui dans le film, ce sont des repérages. Je voulais le filmer après mais il est décédé d'un infarctus pendant le confinement. Je me dis que pour le film ces zones d'ombre produisent un effet beaucoup plus fort. Vous m'aviez demandé si le film était un portrait et je pense que faire un portrait c'est toujours un leurre. On ne connaît rien des personnes ou on ne connaît que ce qu'on voit. Tout le reste nous échappe et moins on donne, plus les autres y mettent du leur. Ma grand-mère, c'est ma légende d'amour. Vous l'imaginez peut-être différemment que moi. Un portrait est rempli de trous et je trouve que les trous apportent quelque chose.



■



← Arguments
2019, Olivier Zabat

NOTES

LOST FOOTAGE

À PARTIR D'INCIDENT DE BILL MORRISON

écrit par **Guillaume Massart**

À Visions du Réel, cette année, on pouvait voir *Incident*, un court métrage de Bill Morrison, qui s'emparait du fatras d'images issu de la vidéosurveillance publique et privée déployée dans Chicago en 2018, lors de l'assassinat d'un homme par la police, en pleine rue.

Je dis le fatras d'images, parce que c'était ma première stupeur de spectateur : il y en avait partout. De plus ou moins loin, sous plusieurs angles, et même au cœur de l'action, via les bodycams accrochées aux cœurs des policiers. Ça m'avait ramené à *End Of Watch*, le film fasciste de David Ayer, sur lequel j'avais écrit il y a dix ans [1], et qui tricotait un petit romantisme 2.0 en sauvant le héros d'une balle meurtrière par l'interposition bienvenue d'une bodycam bien placée, venue faire bouclier fortuit.

Pourtant rien n'indique, dans le film de Bill Morrison, que quiconque soit protégé par la vidéosurveillance. Au contraire : l'œil numérique est partout, l'angle mort se fait rare et il faut ajouter, 10 ans après la propagande d'Ayer, l'œil du passant, porté à bout de bras, et le son enregistré avec. Mais la mort arrive en direct et personne, même en voyant les bandes, n'y pourra rien réparer.

L'erreur de la vidéosurveillance est de continuer de croire à l'objectivité, de continuer de croire qu'enregistrer, ce serait tout voir, tout entendre, et que tout entendre et tout voir, ce serait permettre de croire en ce qu'on entend et en ce qu'on voit. Or, on voit que, ce qu'on entend, par exemple, sur la vidéo de la mort de Nahel, l'IGPN l'entend autrement. Et ce qu'on voit sur cette même vidéo et qui semble crever les yeux, eh bien d'autres font comme s'ils ne l'avaient pas vu.

Dans le film de Bill Morrison, l'incident est donc cerné par les caméras, y compris par ceux qui le déclenchent. On pourrait imaginer que la bodycam, si elle n'est pas un bouclier du flic, devient un bouclier de la société : miroir des faits, gestes et paroles, elle dévoilerait la vérité, ce qui d'ordinaire est caché (avec la bodycam, l'État fait ce curieux aveu public qu'il ne faut faire confiance à aucun policier). On le dit beaucoup ces jours-ci : sans la vidéo, il n'y aurait pas d'insurrection, ou bien on se dit qu'en tout cas il y en aurait moins (quoiqu'on peut se permettre d'avoir de la mémoire : avant la vidéo, les banlieues brûlaient aussi en apprenant que la mort était survenue sur la chaussée). On se convainc qu'avec la vidéo, il y a une affaire et que cette affaire ne disparaîtra pas. Mais on sait aussi, puisque cela fait des années qu'il y a des vidéos de violences policières et qu'il n'y a souvent finalement pas d'affaire, que la vidéo n'y change rien, qu'elle ne fait que renforcer le ressentiment, que nous faire bouillir d'impressions répétées d'injustice, que nous faire ressasser sans fin les images floues et les sons imprécis de l'incident.

Dans quelques temps, elles seront moins floues et ils seront moins imprécis. On verra encore mieux, on entendra encore mieux. Je suis prêt à parier que ça n'y changera rien, sinon qu'il y aura davantage de vidéosurveillance et que ça ne créera que davantage de violence, de frustration, de quête des angles morts aussi (c'est quelque chose que les détenus peuvent raconter, par exemple, la quête des angles morts : ils en savent quelque chose, ils ont idée de ce qui s'y passe).

Dans *Incident*, ce qui est encore plus troublant, c'est qu'on voit bien que le mort est mort « pour rien », comme on dit très mal, qu'il est mort à cause de préjugés racistes : les flics ont vu un homme noir passer plusieurs fois devant eux et, la dernière fois qu'ils l'ont vu passer, ils ont distingué la forme d'une arme à feu dans son dos, sous son vêtement. Et cet homme noir portait bien une arme. D'ailleurs, il avait un permis de port d'armes à leur présenter, lorsqu'ils lui ont bondi dessus alors qu'il passait tranquillement devant eux une fois de plus, une fois de trop, mais comment aurait-il su

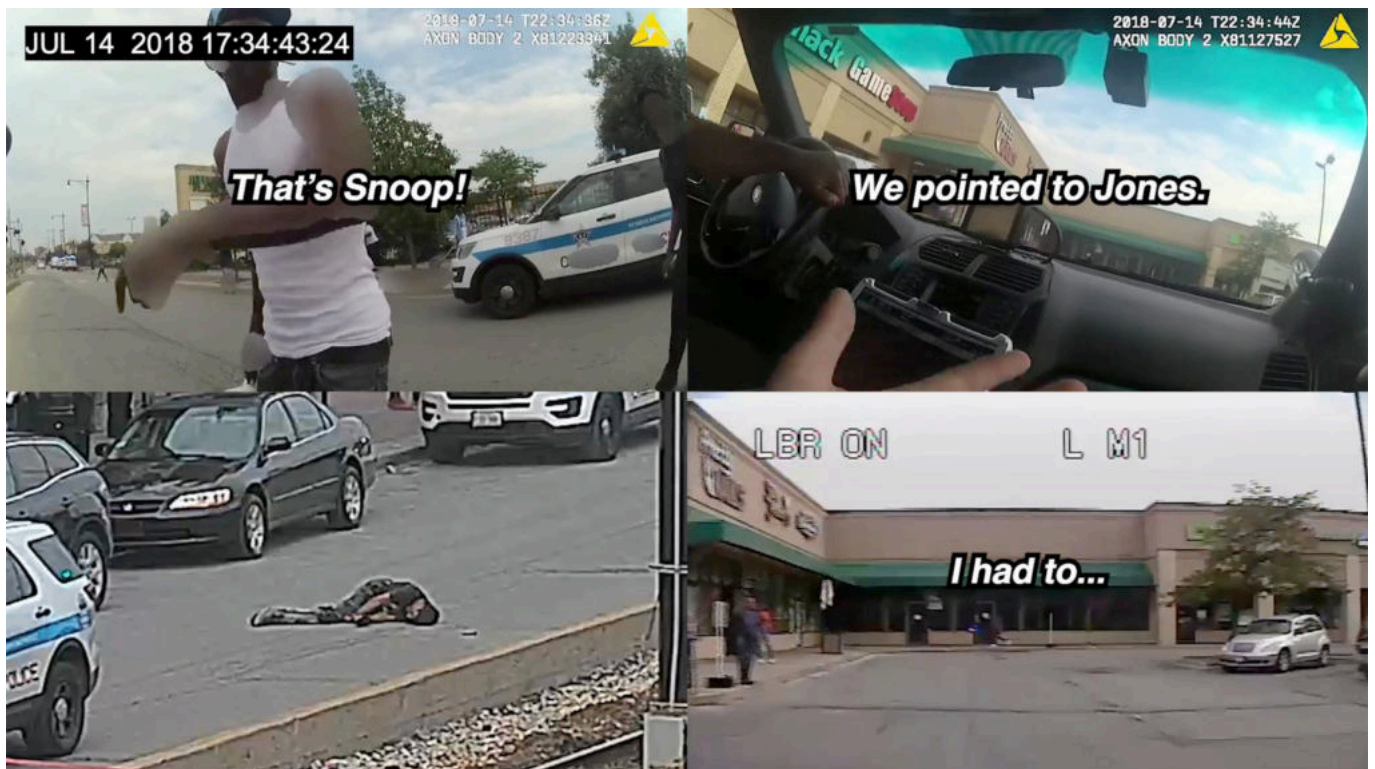
[1] J'écrivais : « Le flic qui te brise à coups de tonfa est frais comme à l'ancienne, avec ses gros bras, son gros flingue, ses dizaines de toutes petites caméras, sa grosse bite, un cœur gros comme ça, il a lu Shakespeare, il détourne Shylock à l'aise, il porte bien les lunettes de soleil, il est moderne, sinon post-, il sait tout, voit tout, peut tout, il est la crime TV à lui tout seul, un show en puissance, un héros, un filmeur perpétuel, toujours un gros bras qui traîne pour tendre un objectif, comme un prolongement naturel de chaque geste, focalisation interne permanente, FIRST PERSON SHOOTER, ce flic est un disque dur, il se défend de "recorder", il n'y a rien à "recorder", rien à enregistrer, on n'enregistre plus, on stocke, sur des flash-cards, d'ailleurs on ne dérushe plus, on ne monte plus, on multiplie les heures stockées, on ne sait pas ce qu'elles deviennent, on ment chaque fois qu'on dit qu'on va couper, "oui, oui, je te promets, ça je t'enlèverai du montage", mon cul, de toute façon le montage se fait seul, la vidéosurveillance absolutiste nous rend omniscients, la vidéosurveillance consentie la renforce, tous se filment, le gangster lui-même se filme à visage découvert avant que de mettre son masque et d'aller faire son drive-by pour la gloire, ta future femme te parle d'amour pendant ton sommeil devant ta caméra, tu verras bien les rushes un jour, à moins que ces images ne glissent directement en bluetooth de tous tes mini-objectifs jusqu'à ton cortex de Robocop, évidemment la caméra te sauvera la vie, tu l'as accrochée sur ton cœur, la balle brisera cet œil d'espion qui atténuera commodément l'impact. *End of Watch*, dit David Ayer. Fin de ronde. Fin de surveillance. Fin du regard. Au choix. Le titre, au moins, est honnête. »
L'article complet de 2013 sur *End of watch* est accessible sur [L'essai victorieux des mouches d'eau](#).

que cette fois était de trop, puisqu'il n'avait rien à se reprocher ? Il a voulu leur montrer son permis de port d'armes, mais un jeune flic blanc a cru qu'il voulait leur braquer son arme sous le nez (on a le droit de porter une arme dans le slip à Chicago, on la porte à la ceinture et puis c'est tout, c'est comme un accessoire de mode, parce que si on la sort, on est mort, d'ailleurs personnellement je ne suis pas très pour le port d'armes, ça n'a pas l'air de servir à grand chose et ça déforme les vêtements, ce qui énerve les flics...).

Un jeune flic a cru qu'il voulait leur braquer son arme sous le nez et il a préféré sortir la sienne pour le tuer à bout portant. Sur les images, on voit bien qu'il le tue à bout portant, alors que l'homme n'avait que du papier à la main. On voit bien que le jeune flic blanc lui tire dessus parce qu'il est convaincu que ce Noir armé va lui tirer dessus en pleine rue, à Chicago, lors d'un contrôle, aussi absurde que ça puisse paraître. La bodycam, pourtant portée sur le cœur, ne nous permet pas d'entendre les battements de celui du tireur. Ils sont sans doute effrénés à cet instant, parce qu'il en faut, de la tension, de la conviction politique, de l'angoisse générée par une connaissance outrée de la violence économique et sociale environnante, pour supposer qu'un homme noir seul va tirer sur une demi-douzaine de flics, comme ça, en pleine rue, et qu'il faut donc l'abattre pour garder l'ordre.

C'est-à-dire que le flic est sûrement tout à fait sincère : il se dit qu'il faut neutraliser ce danger, il se dit que cet homme noir qui ne refuse pourtant pas d'obtempérer est néanmoins dangereux, sûrement, et il voit de ses yeux, qui lui mentent, une arme à feu, là où la bodycam montre bien du papier. Nous allons revoir vingt, trente, cinquante, cent fois les images, sous tous les angles et nous, spectateurs parfaitement impuissants, parce qu'on n'est jamais qu'impuissants devant la vidéosurveillance, nous ne verrons jamais autre chose que du papier. Pourtant, le flic a bien vu une arme à feu avant même qu'elle soit sortie. Il s'est convaincu que l'homme, qui était calme, qui était passé plusieurs fois devant lui avant ça, allait forcément lui tirer dessus.

Incident
2023, Bill Morrison
↓



Bill Morrison nous donne accès à la bodycam du tueur après qu'il a tué et on voit bien que la seule chose qui le fasse tenir et ne pas s'effondrer, c'est d'être persuadé d'avoir vu une arme à feu. Il ne racontera jamais autre chose : il continuera quoiqu'il arrive de répéter qu'il a vu l'arme. Il a une coéquipière, qui a aussi une bodycam et qui se préoccupe immédiatement de lui. Qui est bouleversée que son collègue ait dû tirer sur un homme qui, en pleine rue, a osé lui tirer dessus à bout portant, sur lui, un policier, un représentant de l'ordre. Elle ne peut pas envisager autre chose. Elle était là également et elle se persuade aussi qu'elle a vu une arme à feu et, même, elle en

rajoute : il s'est débattu, c'était un forcené. C'est fou à quel point elle semble sincère, alors qu'on a été témoins impuissants du contraire. C'est fou à quel point elle est émue pour son collègue, comme elle s'inquiète pour sa santé physique (elle l'oblige à vite fuir les lieux de son crime, car elle est désormais convaincue que les passants, tous ces autres hommes noirs qui habitent ce quartier, vont à leur tour s'entendre pour le tuer, elle en est convaincue : c'est ce que font les hommes noirs quand un autre homme noir est tué) et psychologique (elle convient que ce n'est pas rien de tirer sur un autre homme et de le tuer, ça remue, ça laisse des traces).

« Au fond de tout flic brutal il y a quand même
Un secourable ami compréhensif
En qui il y a un flic brutal. Abracadabra ! »
(Hans Magnus Enzensberger - Le lobby de la philo)

L'histoire filmée de cet incident finit là, mais rien ne s'achève : les flics ne sont pas ou peu punis ; le quartier reste pauvre ; ses habitants et habitantes restent meurtri-e-s, endeuillé-e-s ; la colère demeure un brasier vif.

Heureusement que la vidéosurveillance est là : elle permet de faire des films. C'est bien tout ce à quoi elle peut servir.



DÉTOURNER L'ATTENTION

SUR LA SCÈNE DE CLASSE DE *STARSHIP TROOPERS* (1997)

écrit par Pierre Jendrysiak

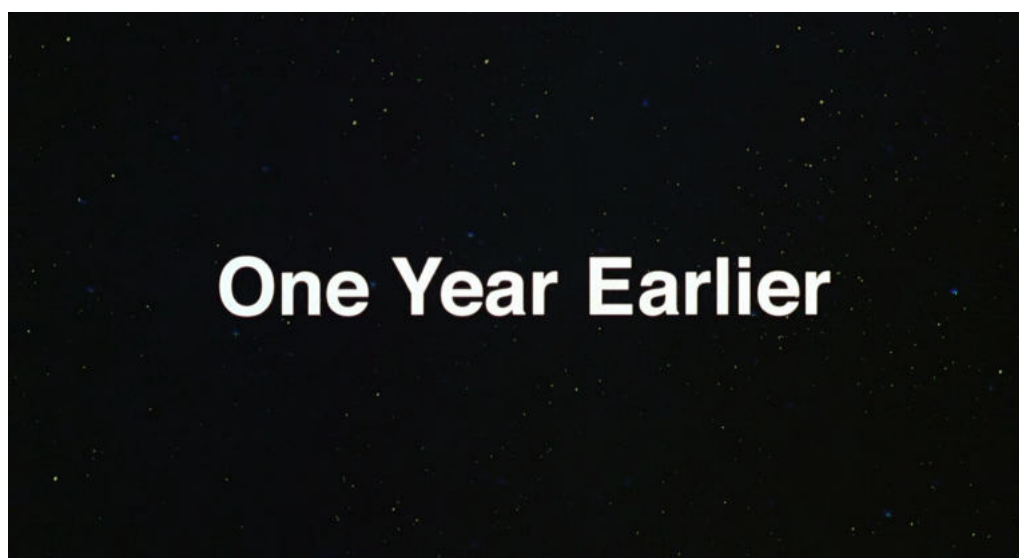
Il y a un mythe autour de la réception critique de *Starship Troopers* (1997) : celui de l'incompréhension. Les critiques, de par le monde, auraient été aveuglées par la violence de la satire du film et n'y auraient vu qu'apologie fasciste, pornographie et violence gratuite. Mythe qui vient notamment du fameux article de Christophe Honoré pour les *Cahiers du Cinéma*, lui aussi plus ambigu qu'il n'y paraît (il remarque, à raison, que la violence du film est parfaitement jouissive), et qu'une rapide revue de presse permet d'écarter [1]. Il est certain cependant que *Starship Troopers* est traversé par un double discours repéré dans à peu près tous les commentaires du film : Verhoven est à la fois attiré et rebuté par la société violente, militariste, en un mot, fasciste, qu'il filme, et *Starship Troopers*, passant sans cesse du premier au second degré, se trouve dans un purgatoire moral et politique difficile à définir. Et ce, dès les premières minutes.

[1] On trouvera à [cette adresse](#) une revue de presse assez complète, qui revient longuement sur le texte de Christophe Honoré.



← Fig. 1

Après une introduction annonçant directement le genre et le sujet du film (un film de science-fiction racontant l'affrontement d'une armée humaine avec des insectes géants aliens), pastichant explicitement le cinéma de propagande de la seconde guerre mondiale (un des segments reprend même le titre de la série de films de Frank Capra, *Why We Fight* (1942-1945)), *Starship Troopers* donne vite à voir la débandade d'une armée humaine massacrée par des créatures monstrueuses ; celui qui se révélera être le héros du film, Johnny Rico (Casper Van Dien), finit le corps transpercé, hurlant de douleur, le visage tourné vers la caméra (Fig. 1). Par un fondu enchaîné, nous passons à un ciel étoilé, sur lequel s'inscrivent les mots « *One Year Earlier* », « Un an plus tôt » (Fig. 2). Comment, donc, en sommes-nous arrivés là ?



← Fig. 2

*

Tout commence sur un écran : un zoom arrière témoigne du fait que le ciel étoilé était en réalité le fond d'une ardoise informatique ou d'une tablette graphique où quelqu'un dessine deux visages de profil [2]. Ce quelqu'un, c'est Johnny Rico (un autre personnage crie son nom). Apparaît alors son visage parfaitement archétypique de l'américain blanc, blond, à la tête carrée (seule aspérité : une cicatrice au menton). Celui qui crie son nom, c'est son enseignant (Michael Ironside), qui cherche à capter son attention. Le champ-contrechamp entre les deux personnages passe du gros plan au plan rapproché, permettant d'apercevoir le décor de la salle de classe, les autres élèves (qui se révéleront, pour la plupart, être les personnages principaux), et, chose troublante, qu'il manque à ce professeur son bras gauche – on imagine, compte tenu des scènes militaires de l'introduction, qu'il l'a perdu au combat. Rico s'excuse (on apprend alors le nom de son professeur, « Mister Rasczak »), prend son manuel, et le

[2] En réalité, ce zoom arrière camoufle un nouveau fondu enchaîné, presque invisible, qui passe d'un plan de ciel étoilé au fond noir sur lequel le personnage dessine.

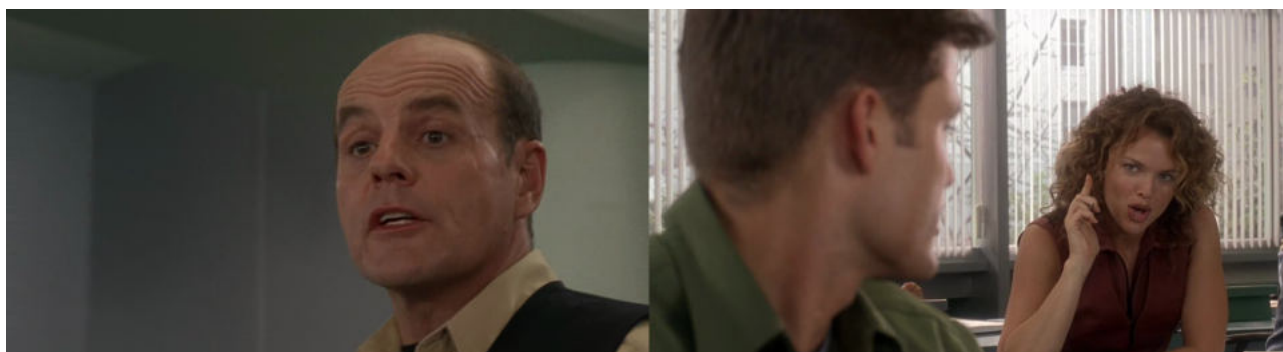
cours reprend – on distingue, sur la couverture du livre, un symbole (Fig. 3) qui était déjà présent dans l'introduction du film (Fig. 4) et que l'on reverra pendant la séquence, celui de « la fédération », un aigle. On remarque aussi, dans ces premiers plans, que le décor de cette salle de classe est d'un gris légèrement métallisé, traversé de lignes verticales : les persiennes aux fenêtres, les motifs sur les murs (on remarquera aussi, sur les plans du professeur, la ligne horizontale tracée par une lampe)...



↖ ↑
Fig. 3 Fig. 4

« Résumons », dit alors l'enseignant, qui commence à parcourir la classe : c'est un champ-contrechamp classique dans lequel Rasczak, que la caméra suit, est filmé en légère contre-plongée, prenant le point de vue des élèves (Fig. 5). On comprend qu'il s'agit d'un cours d'histoire, peut-être de philosophie politique : « Cette année nous avons exploré l'échec de la démocratie, comment les chercheurs en sciences sociales ont amené notre monde au bord du chaos. Nous avons parlé des vétérans, comment ils ont pris le contrôle, et imposé la stabilité qui dure depuis des générations. » [3] Le contrechamp, cependant, raconte une autre histoire : la jeune femme blonde assise derrière Rico (Dina Meyer), déjà visible dans les plans précédents, s'adresse à lui : « *Bad boy !* », lui dit-elle silencieusement, seulement en bougeant les lèvres. Un changement de focale et un très léger recadrage permettent de porter l'attention sur elle (Fig. 6). Il s'agit, littéralement, de *détourner l'attention* en détournant le regard de la caméra.

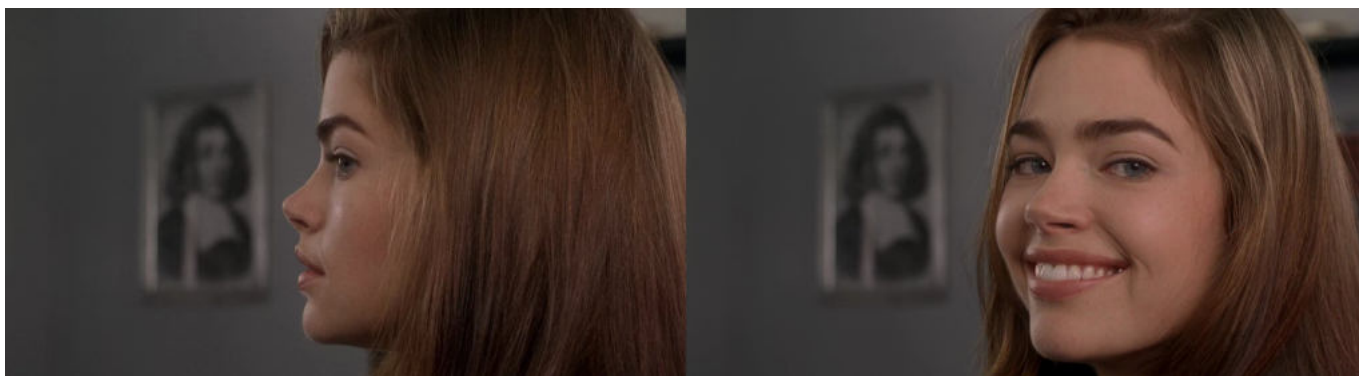
[3] Nous traduisons les dialogues de la séquence de l'américain. dessine.



↖ ↑
Fig. 5 Fig. 6

Alors que Rico continue son dessin, il se tourne vers une autre élève, brune quant à elle, jusqu'ici hors-champ ; la série de raccords, qui passe du dessin au regard de Rico pour finir sur cette autre jeune femme, permet de comprendre que c'est elle qu'il dessine. Lentement, ses yeux puis son visage se tournent, et elle sourit : l'association des plans permet d'imaginer qu'il y a entre elle et Rico une histoire d'amour. Plus surprenant : sur le mur gris derrière elle, on remarque un portrait de Spinoza, flou mais bien discernable (Fig. 7).

La voix de l'enseignant, hors-champ, ne s'est pas interrompue pendant cet échange de regards : « Vous savez tout cela... Mais vous ai-je appris quelque chose d'important cette année ? Hm ? ». Nous revoyons alors Rasczak, depuis un autre angle de la pièce ; au moment du raccord, il prend à parti un étudiant (« Vous ! ») et tourne sur lui-même, portant l'avant de son corps du côté de la caméra, à laquelle il tournait d'abord le dos, comme si c'était aussi le spectateur, et plus seulement les personnages, qu'il fallait ramener au contenu du cours. On trouve cependant toujours, au fond de la pièce, des cadres qui attirent l'attention : on distingue un portrait de Nietzsche, la photographie d'un buste d'Aristote et une copie en petit format des



↑
Fig. 7

Mangeurs de pomme de terre de Van Gogh (Fig. 8). « Pourquoi seuls les citoyens ont-ils le droit de vote ? », demande-t-il. Réponse de l'étudiant : « C'est une récompense que la Fédération accorde pour avoir fait son service fédéral. » « Non, non », répond Rasczak : « Une chose offerte n'a pas de valeur. Quand vous votez, vous exercez votre autorité politique, vous utilisez la force. Et la force, mes amis, c'est la violence, l'autorité suprême de laquelle toute autre autorité dérive. » Le champ-contrechamp entre Rasczak et l'étudiant interrogé, cependant, est vite brisé par les rapports entre les élèves : la jeune femme blonde derrière Rico cherche à voir ce qu'il dessine, et il se tourne pour lui cacher son écran (Fig. 9).



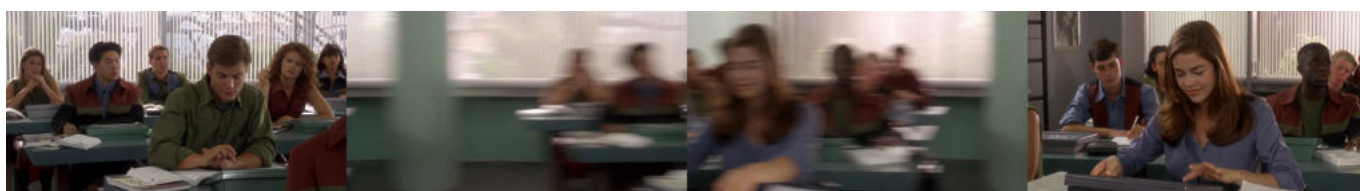
↖ ↑
Fig. 8 Fig. 9

Le cours va cependant devenir, pour un instant, l'unique centre d'attention de la séquence : la jeune femme derrière Rico affirme que « sa mère lui a toujours dit que la violence ne résolvait rien. » Rasczak, évidemment, n'est pas convaincu : « Je me demande ce que les pères fondateurs d'Hiroshima répondraient à cela... », dit-il, avant de poser l'extrémité de son bras coupé sur l'épaule de la petite amie de Rico en s'adressant à elle comme à l'autre étudiant, par un laconique « Vous ». L'élève est filmée en forte plongée, et se tourne vers le moignon de son professeur, puis vers son visage, dans un mouvement qui évoque celui par lequel elle se tournait, précédemment, vers Rico. Elle répond doucement, lentement, le sourire aux lèvres, qu'ils « ne répondraient probablement rien. Hiroshima a été détruit. » (Fig. 10) Ainsi ce personnage, apparemment loin du cours, peu attentive ou réceptive, répond-elle immédiatement, correctement (« Correct », répond simplement Rasczak) et avec une ironie assez cruelle à la question de son professeur.

Le professeur continue son cours : « Dans l'histoire, la force brute a résolu plus de difficultés qu'aucun autre facteur. L'opinion contraire, que la violence ne résout rien, est le pire des vœux pieux. Les gens qui oublient cela finissent toujours par le payer. » Mais le montage l'abandonne, une fois de plus, bien vite, pour s'attarder sur Rico et sa petite amie. Appuyant sur les boutons de son ordinateur, il envoie son dessin à l'autre élève, lors d'un panoramique qui passe d'un personnage à l'autre. On aperçoit, derrière elle, un autre portrait, lui aussi étonnant : une photographie d'Hannah Arendt (Fig. 11). Elle rapproche alors son ordinateur d'elle, et un autre insert permet de voir le résultat de l'œuvre de Rico : une animation où les deux visages de profil s'approchent l'un de l'autre pour s'embrasser (Fig. 12).



↑
Fig. 10



↑
Fig. 11



↑
Fig. 12

Apparaît alors un nouveau raccord inattendu, un plan pris depuis un nouvel angle de la pièce, qui est une fois de plus un rappel à l'attention d'un étudiant : Rasczak interroge Rico, dans un champ-contrechamp classique, où l'élève est filmé en légère plongée et le professeur en légère contre-plongée. « Rico, quelle est la différence morale, s'il y en a une, entre un civil et un citoyen ? » « Un citoyen accepte la responsabilité de la sécurité du corps politique, en le défendant avec sa vie. Pas un civil. » « Les termes exacts du texte. Mais est-ce que tu les comprends ? Est-ce que tu y crois ? », demande en retour Rasczak. « Je ne sais pas », répond Rico. Le champ-contrechamp, au fur et à mesure de l'échange, est de plus en plus rapide, et les cadres de plus en plus serrés, rapprochés des visages, jusqu'à des gros plans qui les coupent en partie (Fig. 13) : c'est le « climax », l'apogée la séquence.



↑
Fig. 13

Une intensité immédiatement déjouée : Rasczak s'éloigne, interrompant du même coup l'égalité de ce champ-contrechamp pour revenir au dispositif habituel de la séquence, où les plans qui suivent l'enseignant sont montés en alternance avec des plans des élèves interagissant entre eux. Il clôture la séquence (et son cours ?) sur les mots suivants : « Bien sûr que tu ne sais pas. Je doute que qui que ce soit ici sache reconnaître la vertu civile si elle vous mordait les fesses ! » Mais la séquence ne s'interrompt pas exactement sur ces mots : l'échange entre les étudiants reprend le dessus quand Rico s'aperçoit qu'il a reçu une « réponse » de sa petite amie, qui a ajouté à son dessin une bulle de chewing-gum venue de la bouche de la fille, et qui explose sur le visage du garçon (Fig. 14). Il se tourne vers elle, un peu ahuri ; elle lui répond, un sourire encore plus grand que dans les plans précédents sur le visage, en imitant un baiser avec ses lèvres (Fig. 15) – on distingue toujours, derrière elle, le buste d'Aristote et le tableau de Van Gogh. La cloche sonne alors : le cours est terminé, la séquence aussi.



↖ ↑
Fig. 14 Fig. 15

*

Deux récits se jouent donc parallèlement dans cette séquence. Le premier se déroule entre l'enseignant et les élèves, le second entre les élèves ; le premier est déterminé par un rapport surplombant et vertical, passant de l'avant à l'arrière de la pièce, alors que le second passe plutôt de gauche à droite, préférant parfois les mouvements de caméra (notamment le panoramique très rapide entre Rico et sa petite amie) aux champ-contrechamps, en restant toujours à hauteur des élèves, assis (les seuls plans en plongée, du côté des élèves, sont les inserts sur les écrans d'ordinateur). Deux récits qui appartiennent à deux genres cinématographiques que le film rassemble : le *teen movie*, et le film de guerre (et même, le film de propagande

militaire). Deux genres où la scène de classe, de didactisme, est essentielle : les personnages du *teen movie* y voient souvent un élément déclencheur des événements qui vont leur arriver (ou, au contraire, s'y ennuiant passablement et rêvent d'ailleurs, regardant par la fenêtre – chose impossible dans cette scène, où les fenêtres sont au fond de la salle, dans le dos les élèves), les personnages du film de guerre y apprennent quelque chose qu'ils devront absolument retenir quand ils seront sur le théâtre d'opération.

De ces deux genres extrêmement codifiés, Verhoeven reprend donc une scène centrale, souvent située au début du récit (avant le début des hostilités, qu'il s'agisse de l'école buissonnière ou du débarquement en territoire ennemi). Il maintiendra, pour quelques scènes encore, la superposition des deux genres jusqu'à ce que les personnages rejoignent l'armée, basculant exclusivement du côté du film de guerre. Or, ces deux genres sont tous les deux caractéristiques d'une époque du cinéma américain : le *teen movie* des années 80 et 90, et le film de guerre propagandiste des années 30 et 40. Une manière, peut-être, au temps du « nouvel ordre mondial », d'affirmer que la domination américaine rapproche le monde de la décennie de la seconde guerre mondiale ? Verhoeven, cinéaste venu des Pays-Bas et qui y a filmé à plusieurs reprises la barbarie nazie (il le fera à nouveau avec *Black Book* (2006)), maintiendrait donc, dans cette superproduction de science-fiction située au 24^e siècle, un regard sur le fascisme [4].

On a souvent décrit *Starship Troopers* comme un film à deux niveaux : un premier qui embrasserait un imaginaire fasciste, et un second qui en serait la dénonciation. Dès cette première « vraie » scène (la série de faux reportage qui la précède est plutôt une introduction), le fascisme est en effet présent : le discours de Rasczak, sans aucun doute, est une démonstration de théorie politique fasciste, un éloge d'une société militaire et inégalitaire, une philosophie politique basée sur la loi de la jungle et la nécessité de la violence pour maintenir l'ordre. Mais s'agit-il vraiment d'une dénonciation ou d'une satire ? On peut aussi remarquer la fascination très « premier degré » de Verhoeven pour la société militaire qu'il décrit, et la jouissance qu'il a à filmer les scènes de massacre, de destruction et de violence qui arriveront plus tard dans le récit. Mais dès cette scène, le « second niveau » n'entre pas vraiment en contradiction avec le premier. Le *teen movie* est seulement un chemin parallèle qui rencontre, en certains points précis, le film de propagande. Et cette rencontre ne crée pas de friction, de trouble : la continuité du découpage classique américain se maintient sans difficulté (on espère que notre description saura rendre évidente la « perfection » de la continuité classique ici à l'œuvre : les rapports dans l'espace entre les personnages sont parfaitement clairs, et ce malgré la complexité de la scène). Le personnage interprété par Denise Richards, juste après avoir donné sa réponse cruelle à la question de Rasczak concernant Hiroshima, est tournée vers Rico, et le fixe avec la même naïveté (la même niaiserie ?) que plus tôt ; Rico a beau être ramené au cours, ça ne l'empêche pas de reprendre immédiatement son dessin. Des dessins qui sont, d'ailleurs, un des points de pénétration entre les deux genres, et les deux niveaux : ces profils parfaitement dessinés évoquent plutôt des affiches de propagande que des gribouillages de lycéen.

La progression parallèle des deux récits a cependant un autre effet : celui de détourner l'attention du spectateur de l'un à l'autre. Il suffit en effet de prêter légèrement attention au discours de Rasczak pour y entendre un éloge d'une société militaire et autoritaire, mais cette attention est difficile à maintenir quand on est introduit, dans le même temps, aux relations entre les personnages, à leurs positions respectives dans l'espace. Il faudrait d'ailleurs dire un mot de leur physique : bien que la classe soit surprenamment diverse, tous les personnages principaux sont blancs, leurs visages et leurs corps sont parfaitement normés, ce que leur jeu vient renforcer jusqu'à frôler, à force de « cliché », la caricature (le sourire immense et brillant de blancheur de Denise Richards ; la mine idiote et renfrognée de Casper Van Dien). Tous, à l'exception du professeur, bien sûr. Mais lui attire l'œil par l'altérité de son physique : il porte des couleurs plus ternes alors que les élèves portent des couleurs primaires (rouge, vert, bleu pour eux ; jaune moutarde et noir pour lui), il est debout, il se penche, et bien sûr, il lui manque un bras (chose sur laquelle la séquence insiste à plusieurs reprises ; un des autres enjeux de la séquence est comment elle introduit le motif « charnel » du film, où le corps humain sera mis à rude épreuve). C'est aussi sa voix, son discours, qui marque l'attention : toutes les voix de la séquence viennent de lui ou lui sont adressées, les élèves communiquant entre eux par gestes, regards,

[4] Rappelons que le roman dont le film est adapté – et d'où vient, presque mot pour mot, le discours de Rasczak – a lui aussi été souvent analysé comme une apologie du fascisme.

dessins, ou en bougeant les lèvres silencieusement. On pourrait dire, en simplifiant, que la séquence déconnecte le son et les images : celles-ci racontent une histoire d'ados libidineux (ce qui se passe entre les trois élèves au centre de la séquence, c'est le début de la formation d'un triangle amoureux) alors que la voix, elle, expose les bases d'une société (celle, totalitaire, qui encadre les personnages).

Or, détourner l'attention de ce qui pourtant est sous nos yeux, ou plutôt détourner ce qu'on entend de nos oreilles en nous en mettant plein les yeux, c'est le projet de *Starship Troopers*, et du cinéma de Verhoeven en général : par une logique de déviation systématique, ses scènes passent constamment d'une situation d'horreur à une situation joyeuse, de l'humour au tragique, de la mort à la résurrection. Précisons que Verhoeven ne semble pas dire, implicitement, que le *teen movie* serait « l'égal » de la propagande fasciste ; les deux récits ne sont pas traités à égalité, puisque le récit de propagande vient « perturber » le *teen movie*, et non l'inverse (les plans en plongée et en contre-plongée, qui accompagnent toujours le cours de Rasczak, semblent d'ailleurs avoir la signification classique d'un rapport de domination, ou au moins d'autorité). Il s'agit plutôt de dire que le *teen movie* américain peut tout à fait évoluer dans un cadre autoritaire, explicitement fasciste. De là à y voir l'affirmation, pour Verhoeven, que la forme culturelle du néolibéralisme (fort difficile à remettre en question dans les années 90, jusque dans les gouvernements « de gauche » et, bien sûr, chez les démocrates américains) peut tout à fait « tolérer » un régime d'extrême droite, et que la présence de l'un peut servir à détourner l'attention de la progression de l'autre, il n'y a qu'un pas que Verhoeven me semble franchir.

*

Un régime pavé de bonnes intentions esthétiques : le monde de *Starship Troopers* est montré comme plutôt égalitaire (les hommes et les femmes ont accès à de hauts postes de commandement, on y voit de nombreuses personnes racisées), il use de références dont nous pourrions nous réclamer, notamment les portraits de philosophes sur les murs de la salle de classe. Il y aurait beaucoup à dire sur cette étrange histoire de la philosophie réinventée, qui fait donc le trajet Aristote-Spinoza-Nietzsche-Arendt ; ils ont notamment en commun le fait d'avoir été des philosophes politiques, ayant écrit sur le pouvoir, l'autorité et les formes de la société (ils ont donc tout à fait leur place dans cette séquence). Mais ils valent aussi pour l'image plus générale qu'ils véhiculent, et pour le paradoxe qui semble en émerger ; il est facile d'imaginer la place que prend Nietzsche dans cet imaginaire réactionnaire (il suffit de se souvenir de la place qu'il a pris dans le nazisme), il est plus difficile d'imaginer comment cette société totalitaire pourrait se saisir des écrits d'Arendt. C'est justement l'absurdité d'une telle cohabitation qui intéresse Verhoeven, car c'est l'absurdité de la réappropriation des philosophes par les régimes fascistes ; si *Starship Troopers* sortait aujourd'hui, on pourrait ajouter un portrait de Gramsci sur les murs de la classe.

Mais est-ce si absurde, justement ? On pourrait aussi souligner comment le fascisme se nourrit des limites, voire des erreurs de penseurs qui devraient pourtant lui être opposés ; personne n'est parfait, même pas les philosophes, et leurs œuvres pourraient aussi contenir les germes de cette appropriation nauséabonde. Bien sûr, ce germe est aussi (et surtout) dans la malhonnêteté de ces lectures qui ne retiennent que ces quelques coins de pages et les interprètent avec une fausse charité nauséabonde, en faisant semblant de ne pas voir ce qui les en sépare fondamentalement. Elles aussi *détournent l'attention* de ce qui est essentiel chez ces philosophes pour n'en retenir que petites phrases, extraits hors contextes, saillies discutables. On pourrait dire qu'une caractéristique du fascisme est sa malhonnêteté, car il lit tout ainsi : philosophie, littérature, histoire, et bien sûr, cinéma. Il suffit de repenser à comment les projets fascistes d'aujourd'hui se réclament de leur propre opposition (un Zemmour associant De Gaulle et Pétain, un Poutine qui prétend lutter contre l'extrême droite, un Trump qui adore crier « *Fake news !* » et appelle son réseau social « *Truth Social* »). *Starship Troopers* est une illustration balbutiante (le film a eu 25 ans l'an dernier) d'un « confusionnisme esthétique », où la domination militaire et impériale se fait au nom du vivre-ensemble et de l'égalité.

Comme dans *RoboCop*, *Showgirls* ou même *Hollow Man*, Verhoeven n'a rien fait d'autre que rendre visible, *survisible* [5], quelque chose qui existe déjà et qui le fascine : l'attrait irrésistible que peuvent exercer sur nous des choses que nous jugeons pourtant abominables ; par exemple, pour parler de quelque chose que

[5] Emmanuel Burdeau, dans son essai sur le cinéaste, présente cette « visibilité » comme essentielle dans l'esthétique de Verhoeven. [Paul Verhoeven & Emmanuel Burdeau, *À l'œil nu. Entretien avec Paul Verhoeven*, Capricci, 2017.]

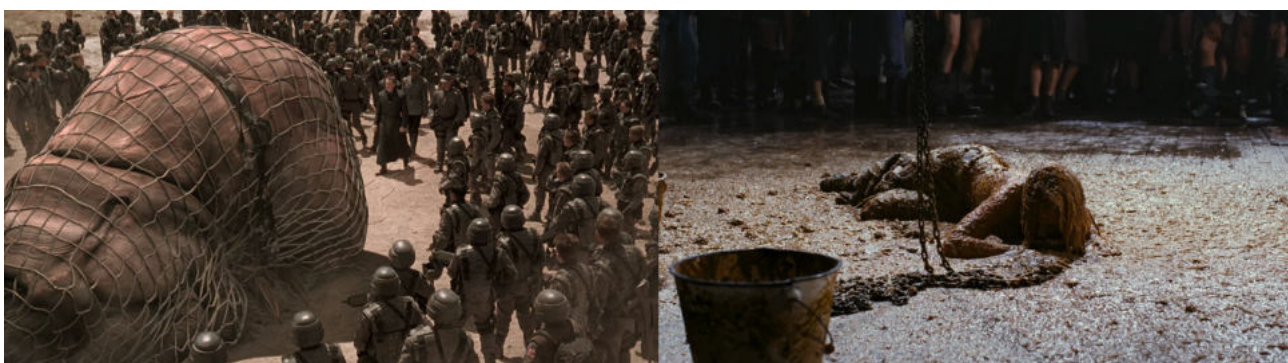
Verhoeven a très souvent filmé, l'attrait de l'uniforme, qui dessine à la fois magnifiquement les corps tout en incarnant immédiatement la répression et l'autorité [6]. On peut penser ici au paradoxe du « désir qui désire sa propre répression » que décrivent Deleuze et Guattari dans *L'Anti-Œdipe*, ou au quasi « culte » voué à la mort dans les sociétés fascistes. Au fond, Christophe Honoré n'avait pas tout à fait tort quand il était choqué par « la jouissance » qu'entraîne le visionnage de *Starship Troopers* : tout spectateur et toute spectatrice, qu'il reconnaisse les uniformes SS dans les costumes des renseignements militaires (fig. 16) ou le ridicule du jeu des acteurs, peut jouir des scènes de foule magnifiquement filmées, des corps idéalisés des jeunes acteurs et actrices (notamment dans une scène de douche devenue mémorable, où les hommes et les femmes se lavent ensemble sans que cela ne pose le moindre problème (Fig. 17)), de la destruction et du massacre des araignées géantes. Verhoeven, qui a été personnellement confronté au fascisme, sait trop bien qu'il peut tout se réapproprier, tout digérer, et tout reprendre ; *Starship Troopers* y répond en creusant toujours plus profondément ce sillon, en étant toujours plus cru, toujours plus explicite, toujours plus franc.

[6] Son rapport à l'uniforme pourrait le rapprocher d'Apichatpong Weerasethakul, qui s'est aussi intéressé systématiquement au paradoxe du désir provoqué par l'uniforme, en particulier dans le cadre d'un imaginaire homosexuel.



↖ Fig. 16 ↑ Fig. 17

Vient cependant un moment où cette jouissance devient coupable, trop coupable : le « *It's afraid ! It's afraid !* » (« Elle a peur ! Elle a peur ! ») de la scène finale, qui concerne une créature blessée, entravée, humiliée par une foule en délire (Fig. 18) – une fin qui rappelle la fin de *Black Book*, où une foule de résistants de la dernière heure, trop heureux d'être libérés du nazisme, retombent dans l'abominable et recouvrent d'excréments le corps de Carice van Houten (Fig. 19). Verhoeven pousse seulement jusqu'au bout une logique de jouissance qui n'est pas loin de lui, qui explique peut-être sa fascination pour la violence et la sexualité en général, la souffrance du Christ (que les chrétiens fêtent dans la « Passion », donc la douleur) et l'imaginaire fasciste. Il sait que le génie du fascisme est de nous amener sur un plateau des choses présentées comme désirables, en nous demandant seulement d'accepter qu'elles nous soient offertes au prix, dérisoire, d'autres choses abominables – la leçon de Pasolini ou de Marco Ferreri, cinéastes, comme lui, de la visibilité et de la monstration. Par exemple, Verhoeven nous demande d'accepter que les premières minutes d'un blockbuster de science-fiction, que nous regardons pour voir de beaux acteurs dans de beaux uniformes manier de belles armes à feu, soit dédié à l'apologie d'un régime antidémocratique. Ou le contraire ?



■ ↖ Fig. 18 ↑ Fig. 19

L'ATTRAIT DES TOILETTES, GABRIEL BORTZMEYER

AU CHEVET DES CHIOTTES

écrit par **Gabriel Bortzmeyer**



L'auteur de ces lignes prétend bien connaître celui des pages dont il rend compte, aussi n'est-il pas surpris de le voir tourner autour du pot. Récemment converti aux cuvettes après avoir spéculé sur le peuple (voir notre **entretien** à propos de son précédent livre), ce spéléologue égoutier cultive de longue date un goût tout théorique pour l'infâme, dans les figurations duquel il pense pouvoir glaner quelques symptômes d'époque. Si des hasards biographiques ont décidé de ses tropismes intellectuels, puisque, comme il le rappelle assez tôt dans son *Attrait des toilettes*, c'est à force de changer quotidiennement des couches qu'il en venu à méditer sur le rôle matriciel des W.-C. dans la formation de l'imaginaire contemporain, force est de constater la continuité entre ses travaux sur le peuple et celui sur le trône. On y retrouve une même interrogation autour de figures à la fois centrales et éclipsées, piliers d'une configuration moderne qui n'a de cesse d'en déformer le spectacle : du peuple comme sujet souverain fondant la politique mais absenté de sa représentation au sanctuaire génital où l'individu s'invente via une intimité dérobée à tout regard, le problème reste celui de la figuration contrariée.

L'autre dénominateur commun à ces deux synthèses, qu'on mettra au compte de l'activité de critique de l'auteur, réside dans le flou entretenu quant aux causes des échos supposés entre les films et leur temps (c'est la marque du « réflexionnisme » vague propre à l'écriture critique, toujours soucieuse de dessiner les contours d'un monde commun aux films et à la cité au prix, parfois, de sacrifier à la rigueur dans l'exposé des analogies). Dans *Le Peuple précaire du cinéma contemporain*, l'hypothèse aussi hardie que hasardeuse d'un « isomorphisme » entre figures cinématographiques du peuple et agencements collectifs « IRL » n'a pour la soutenir que la piété de son vœu. Or, il faut une bonne dose de quichottisme conceptuel pour tirer de l'analyse de quelques films un portrait d'époque, et si certains commentaires ont du charme – en particulier le bref passage sur les comédies françaises et le peuple de l'apéritif –, suivre totalement l'auteur exige de partager sa croyance en la consubstantialité des figures filmiques et mondaines. Libre à lui de s'encourager dans ses recherches par l'espoir de telles adéquations, fussent-elles restées à jamais invérifiables. Le même présumé autorise *L'Attrait des toilettes* à chercher dans le magnétisme refoulé, aseptisé ou fétichisé de son objet la matière d'une anthropologie de la souillure, sur les pas de Mary Douglas dont le livre de 1966 associait déjà pureté, tabou et pollution. Croisé à un calibrage historique aux contours indécis, ce découpage de la sectorisation de la saleté à l'époque « moderne » (mot-mana et mot-millefeuille s'il en est, et dont l'auteur abuse) renseignerait sur la perception dominante des enjeux environnementaux. Pour en résumer l'argument, certes un peu vite (l'auteur me pardonnera) : dans la cuvette et tout ce qui s'y attache – la chasse d'eau, le tout-à-l'égoût diffusé aux premiers temps du cinéma – se cristallise une idéologie ingénieriale de la maîtrise conditionnant encore largement les pratiques et conceptions écologiques. Tirer la chasse, liquider les reliquats, externaliser les déchets et cultiver le fantasme d'une consommation sans restes iraient de pair, dans un même élan d'optimisme sanitaire (l'auteur parle parfois de la modernité comme d'une sanibroyeuse) cautionnant aujourd'hui une inaction trop confiante dans cet idéalisme du transit. Si la première question de l'écologie consiste à se débarrasser de ses merdes (métaphore ultime de toute pollution [1]), le trône démocratique et cellulaire représente un observatoire de choix pour mesurer l'empire perceptif de l'esthétique de la désinfection, lequel préside encore à une grande part de nos relations environnementales. Aller au fond du trou pour trouver le climat : chemin inattendu, en tout cas souterrain et de ce fait peu vérifiable, mais auquel il n'est pas interdit de concéder des vertus heuristiques.

[1] Voir mon [entretien](#) avec Hervé Aubron, « De la merde »

Et humoristiques. Il est vrai que les toilettes se prêtent plus à la blague que le peuple, et, en la matière, le raffinement doctoral des mots d'esprits avec lesquels l'auteur a cherché à égayer la lecture n'entrave pas plus la marche des idées qu'il ne s'égare dans le registre troupier, même si l'on peut lui reprocher des calembours comme « Deux selles, deux ambiances » (signalons au passage que Yellow Now a eu la riche idée de publier le même jour un ouvrage désopilant d'Olivier Smolders, *Modeste proposition pour un précis de flatulence*, formidable traité de classification du lyrisme sphinctérien). Dans l'ensemble, on sent que, mû par l'estimable désir de divertir, Gabriel Bortzmeyer s'est essayé à une sorte de comique discursif cousu à même l'analyse filmique et basé sur des jumelages lexicaux incertains, qui transforment la parade des idées en carnaval verbal. S'il y a parfois quelque excès dans la mise à distance – l'auteur fait à tout point de vue dans le secondaire –, cette langue fleurie et survoltée s'amuse gaiement des dissonances entre la trivialité ordurière dont elle traite et le jargon spéculatif qui l'enrobe. La lecture n'en est que plus plaisante et fluide, peut-être parce que conçue pour accompagner cet état de tension distraite que favorisent les passages prolongés aux toilettes (d'aucun.e.s pourraient d'ailleurs soupçonner l'auteur d'ambitions vénales inavouées, tablant sur l'encanaillement conceptuel garanti par ce saupoudrage référentiel par-dessus un meuble fatalement lié aux vulgarités régressives : à ceux-là, moi qui de l'auteur connaît au fond mieux le cerveau que le cœur, je peux jurer qu'il n'a jamais troqué un concept contre un kopeck). L'ouvrage n'ambitionne bien sûr aucune vocation thérapeutique, et rien n'y est dit des effets de la circulation des idées sur le transit intestinal. L'essentiel tourne de toute façon davantage autour des toilettes comme médiation entre une société et ses égouts. Mais, foi de lecteur, c'est là un texte tout en détente, tant intellectuelle – les bonds analytiques – que nerveuse ou musculaire – il y a dans les sourires arrachés par certaines formulations et dans le plaisir transgressif à dissenter sur le trône quelque chose d'extrêmement décontractant. C'est déjà assez de ce que l'on peut souhaiter d'un livre.

La promenade plombière passe par toutes les régions du cinéma, expérimentale avec Toshio Matsumoto, camérale avec Cavalier, tropicale avec Tsai-Ming Liang ou castratrice chez Kubrick, parmi quelques dizaines d'autres dont il ne m'appartient pas de gâcher la découverte. Je ne parlerai que de ce qui manque, du moins le plus manifestement : les pissotières de *Querelle* de Fassbinder, et surtout la très belle variation qu'en a proposée Patric Chiha avec *Brüder der Nacht*, où le même lieu devient le théâtre des récits sexuels que se content de jeunes immigrés prostitués. Il est regrettable que l'auteur n'ait pas inclus ces films dans les pages consacrées à João Pedro Rodrigues et au méconnu mais génial *Urinal* de John Greyson. Plus frappante encore est l'absence de Paul Verhoeven, qui s'est pourtant plu à varier les visages du siège. Dès *Turkish Délices* en 1973, un peu de sang mêlé aux selles et à l'eau au fond de la cuvette servait de memento mori à l'héroïne, et tout récemment, dans *Benedetta*, l'intimité des deux nonnes appelée à s'embraser naît dans les communs du couvent où, culs nuls côte à côte sur des trous, elles pètent sororalement. Entre-temps et parmi d'autres, l'inspecteur de *Basic Instinct* aura certifié sa santé mentale à ceux qui l'interrogeaient en leur affirmant que, jeune enfant, « *I didn't look at it* » (il désignant le trophée des premières maîtrises infantiles). Un cinéaste brassant avec une générosité sans mesure les signifiants thanato-érotiques ne pouvait que s'arrêter aux toilettes, tombeau de la chair et autel des organes. Il n'est pas impossible que cette insistance un peu grasse de Verhoeven sur tout ce qu'il suppose basique ait motivé le silence de *L'Attrait des toilettes* à son propos : qui sait, peut-être que l'auteur, y voyant une matière au fond plus viriliste que rabelaisienne, a préféré n'en piper mots. Plutôt qu'à des films pétant trop haut, il s'est attaqué à des nanars outranciers comme *Poultrygeist. Night of the Chicken Dead*, ou, dans une version plus dandy, l'œuvre d'un Tarantino obsédé à l'idée d'être celui qui tire la chasse de l'histoire du cinéma. Car après tout, si les toilettes sont à l'origine de la civilisation – l'enterrement des morts et l'enfouissement des selles ont possiblement coïncidé –, elles en dessinent aussi le terme : tout va à l'égout, et l'apocalypse prend d'abord la forme d'un débordement des merdes mal évacuées. *L'Attrait des toilettes* se finit mélancoliquement sur cette identification des chiottes à la fin des temps ou à la régression éternelle. Si l'ange de l'histoire jadis invoqué par Walter Benjamin existe encore, il doit aujourd'hui être assis sur ce trône, à regarder les humaines immondices qui, une fois l'époque bouchée, débordent sur la scène historique. Pour le dire à la façon de l'auteur, les toilettes sont le *nomos* de la post-modernité. Nous ferions bien de tou.te.s nous y pencher, et il est peu de livres plus voués à l'égout que celui-ci.



***L'Attrait des toilettes*, un livre de Gabriel Bortzmeyer.**

Editeur : Yellow Now, collection "Motifs".

Date de parution : 2 juin 2023.

Nombre de pages : 110.

←

CINÉMA DU RÉEL, 2023 /ATELIER

Ces textes, écrits par des étudiant·es de l'ENS de Lyon, sont issus d'un atelier d'écriture critique réalisé sous la supervision de Clément Dumas.

« JE » DE SOCIÉTÉ

écrit par [Circé Faure](#), [Lucie Lambert](#), [Mozhde Salehi](#),
[Nicolas Dargelos-Descoubez](#)

Que reste-il d'un festival après les dernières projections, les remises de prix, les semaines qui passent ? L'organisation gardera l'architecture de son édition par le précieux archivage des textes de présentation, des entretiens quotidiens avec les cinéastes et des enregistrements des diverses tables-rondes. Les films, eux, poursuivent leur parcours vers d'autres lieux et d'autres publics, espérant le sésame de la sortie en salle. Quant au festivalier·e, il ou elle conservera, souvent guidé par ce vague spleen ressenti lorsque quelque chose se termine, les traces matérielles de son passage, preuves d'un festival vécu : programmes papiers chiffonnés avec séances encerclées au crayon rouge, badges enroulés dans leur tour de cou, cahier acheté pour l'occasion et refermant les notes prises dans la semi-obscurité des fins de séances.

Ce double compte-rendu collectif de la 45ème édition du Cinéma du Réel, tente d'explicitier la densité de cette expérience festivalière en reformulant quelques-unes des lignes de forces et motifs de traverses qui composaient les sélections. Cette année, le festival a accompagné le présent, suspendant sa programmation le mardi 28 mars afin de rejoindre la manifestation contre la réforme des retraites tout en réfléchissant à sa propre histoire à travers la

section « L'aventure Varan Vietnam » et le lien intime existant entre les origines du festival et les sources pédagogiques du cinéma dit « direct ». En coupant à travers champ, deux leçons semblent se dégager des plus de 80 films des sélections officielles et des sections parallèles. De l'observation des nouveaux mondes virtuels au regard portée sur des communautés invisibles, la pratique du documentaire dessine un renouvellement constant de ses dispositifs de vision et d'écoute prenant en compte l'altérité. L'enjeu devient de penser des manières de filmer *avec* cet autrui et *depuis* la situation de ces communautés à la marge. L'édition fut également traversée par des vagues de violences dont la forme documentaire s'est fait le témoin privilégié : répression politique des États d'Amérique latine, brutalité sur des corps détenus dans l'institution carcérale, cruauté et destruction du *monde autre qu'humain*.



Cosmogonies

↑ *Routine Pleasures*
1986, Jean-Pierre Gorin

À travers le parcours d'espaces virtuels, ludiques, utopiques, les différentes sections du Cinéma du Réel 2023 ont interrogé la notion de « lieu » et nous entraînent dans une exploration de ces postes d'observations distancés de notre rapport à la réalité. Si **certains des films de l'édition 2022** abordaient déjà la question de la mise en fiction de la réalité *via* les codes de la série B d'action (*Dry Ground Burning*, 2022, Joana Pimenta et Adirley Queirós) ou *via* la mise en scène de soi sur les réseaux sociaux (*Huahua's Dazzling World and its Myriad Temptations*, 2022, Daphne Xu), l'édition 2023 semble s'intéresser plus particulièrement à la richesse du jeu pris comme territoire documentaire, et ce à travers différentes époques et modalités. Dans **Bac à Sable** (2023, Compétition), Charlotte Cherici et Lucas Azémar proposent une balade virtuelle dans le plus grand serveur français de *GTA V*, tandis que le collectif autoproclamé pseudo-marxiste *Total Refusal* poursuit une démarche mêlant détournement du jeu vidéo et critique sociale en décentrant notre regard sur l'arrière-plan de *Red Dead Redemption II* (**Hardly Working**, 2022, « Le monde, autre »). Ces explorations de bulles vidéoludiques font écho à *Routine Pleasures* (1986, projeté



← *Hardly Working*
2002, Total Refusal

dans le cadre d'une rétrospective Jean-Pierre Gorin), où le cinéaste investissait déjà un circuit géant de petit train électrique, entretenu par une association de passionnés. Dans *Grandeur Nature* (2023, compétition), c'est depuis le jeu de rôle médiéval-fantastique qu'Arnaud Dezoteux aborde cette mise à distance hétérotopique, au prisme de la thèse en philosophie de Clémence Agnez, coautrice du film et interprète du personnage principal Nuria Delorme.

Dans ces espaces protégés par la capacité des individus à adhérer à une fiction plus ou moins collective, la présence du documentariste apparaît comme une effraction : elle fait l'objet d'une négociation avec les règles du jeu pour les rendre compatibles avec l'activité documentaire (les réalisateurs de *Bac à sable* se faisant



← *Grandeur Nature*
2023, Arnaud Dezoteux

d'abord éboueurs puis reporters au journal de la ville virtuelle de Los Santos pour bénéficier d'un véhicule, de même qu'Arnaud Dezoteux et Clémence Agnez créent la gazette des « chroniques d'Hyborée » pour justifier la présence de leur équipe). Mais le cinéaste peut aussi délibérément les contourner, comme dans *Hardly Working* qui se dissocie de la narration sensée accaparer le joueur pour suivre les actions de certains PNJ : le cinéaste choisit de « jouer le jeu » ou non, pour y ouvrir des brèches.

Les décadrages de *Hardly Working* permettent de thématiser ces règles du jeu qui « condamnent » les PNJ à un travail improductif, constant, purement spectaculaire. La mise en parallèle débordante du jeu et de la condition réelle des travailleurs dans le système capitaliste est certes lourdement illustrative, mais ces images interstitielles renouent efficacement avec le potentiel subversif du geste documentaire. Les boucles d'animations des PNJ de *Hardly Working* font alors un curieux écho aux chemins de fer circulaires de *Routine Pleasures*, « en forme d'infini » selon l'un des protagonistes. Ici ce sont les travailleurs qui entretiennent la boucle avec un sens du détail exceptionnel et formidablement gratuit. Ils fixent eux-mêmes les règles du jeu et le

temps des horloges. Leurs silhouettes de géants surgissant au milieu des villes de carton-pâte évoquent avec humour ce renversement de la domination, sur un élément hautement symbolique de la mythologie américaine : les chemins de fer de la conquête de l'Ouest, de l'ascension capitaliste des États-Unis et du temps hégémonique de l'acheminement des marchandises. Grâce au truchement de la caméra de Babette Mangolte et Jean-Pierre Gorin, le divertissement se dévoile non plus comme un temps de repos nécessaire à la reconstitution de la force de travail, mais plutôt comme un espace de prise de pouvoir et de sensibilisation poétique. Loin de détourner l'attention de la réalité, le temps du hobby permet de la décupler lorsqu'un 45-tour de bruits de locomotive circule de main en main, ou que les membres de l'association sortent un moment de l'atelier pour contempler le passage d'un train, dont ils connaissent toutes les caractéristiques techniques sur le bout des doigts.

Si le jeu offre un miroir déformant à la réalité de notre rapport au travail, *Grandeur Nature* montre aussi comment le vocabulaire et les logiques du monde de l'entreprise influencent à l'inverse jusqu'à notre façon de fictionner spontanément. Chaque rôliste invente une langue à son personnage en déployant la même hétérogénéité (familiarité, langue ampoulée de l'*Heroic Fantasy mainstream* et vocabulaire du *coaching* se mêlent) que l'univers des Légendes d'Hyborée, ce qui ne laisse pas d'instaurer un léger malaise lorsqu'un *hanbok* coréen en polyester se mêle aux costumes médiévaux, elfiques, égyptiens antiques, dans une multitude d'éléments culturels plus ou moins « exotiques ». Il est parfois difficile de s'y retrouver dans le foisonnement des délégations, des événements et des sous-intrigues qui enrichissent le jeu. Comme la petite voiture où les maquettistes de *Routine Pleasures* se plaisent à promener le narrateur fraîchement arrivé en Amérique à travers sa réplique miniature, le monde spatiotemporellement clôt du jeu de rôle réactive le tropisme de l'immensité, et pour le documentariste, celui de l'exploration (d'où un autre risque d'exotisation, par la caméra). *Grandeur Nature* se finit d'ailleurs sur l'échec de la chroniqueuse Nuria Delorme à rendre compte de tout ce qui est en train de se passer simultanément dans le jeu. Au sein du « Village Global », qui permet l'existence de GNs et de la communauté de Los Santos, c'est paradoxalement cette même sensation étrange d'immensité et d'inconnu que suscite la balade en bateau de *Bac à Sable*.



← *Bac à Sable*
2023, Charlotte Cherici
et Lucas Azémar

Qu'y a-t-il derrière cet horizon de pixels ? *Grandeur Nature* et *Bac à Sable* oscillent constamment entre deux attitudes vis-à-vis du hors-champ : la pudeur (afin de préserver l'anonymat et la fiction) et l'ironie. L'humour de *Bac à Sable* se situe dans le contraste entre le sérieux affiché dans le *roleplay* et la facticité manifeste des situations (voix d'enfants sur des corps de gangsters, mouvements aberrants des avatars, scène lunaire d'un faux examen gynécologique), tandis que celui de *Grandeur Nature* résiderait plutôt dans les discrets « C'est qui, lui ? » de joueurs laissés sur le carreau de l'intrigue pendant la harangue d'un guerrier en colère. Ce rapport ironique à la réalité du jeu contamine la perception de la réalité extérieure et de l'omniprésence du simulacre, rejoignant parfois l'amertume de *Hardly Working*, notamment lorsqu'un tsunami programmé vient dévaster la mécanique bien huilée de Los Santos, dans un étrange sublime de fin du monde pixellisée. Les moments les

plus frappants de *Bac à Sable* sont pourtant ceux où cette logique s'inverse, et où Los Santos devient un véritable lieu habité : un lieu où l'on se retrouve pour fêter le nouvel an, pour rejoindre l'amoureux·euse douloureusement absent·e IRL, ou encore où l'on ne fait tout simplement rien de spécial, sinon éprouver la réalité affective d'un collectif pourtant irrémédiablement virtuel.

Circé Faure

Communautés singulières

L'attention portée aux mondes virtuels rejoint plus largement une programmation qui a mis l'accent sur l'étude de la nature des liens communautaires, tant on a pu trouver, en compétition, des films nous plongeant dans des groupes humains souvent invisibilisés pour enquêter sur la diversité de réalités qu'englobe le terme générique de « communauté ». Si l'immersion ethnographique est historiquement au cœur de la démarche documentaire et n'a donc rien de remarquable en soi, l'exploit des films de cette année est d'avoir mis en scène la force propre de liens communautaires qui dépassent les simples mots pour s'incarner dans d'autres gestes.



← *La Base*
2023, Vadim Dumesh

La Base de Vadim Dumesh nous fait naviguer dans la base de l'aéroport de Roissy entre neuf cents taxis qui sont autant de mondes singuliers dont le cinéaste nous propose quelques portraits étalés sur plusieurs années. Toute l'œuvre nous montre toutefois que ces multiples chauffeurs forment une communauté soudée autour de la poésie visuelle et musicale que chacun trouve, au-delà des dalles de béton et des lampadaires, à ce lieu commun, étrange et caché. Sebastián Pinzón-Silvas, dans *La Bonga*, saisit cette poésie partagée au sein d'une communauté maronne colombienne qui repart de manière éphémère dans leur village condamné à l'oubli après les exactions de groupes paramilitaires d'extrême droite. La danse, la musique et les rires du retour des membres de la communauté construisent alors pour le cinéaste ce qu'il appelait durant sa présentation du film au Centre Pompidou, une « mémoire de l'action » qu'il suit aussi fidèlement que possible en y immergeant sa caméra.

Avec *Cinzas e nuvens*, Margaux Dauby met l'action au second plan, et s'intéresse principalement à la contemplation de la nature par ses personnages. Le très fort lien communautaire entre les multiples femmes vigies se noue dans le silence, dans une attention visuelle constante à un paysage naturel commun pour le préserver des flammes. Enfin, *Onlookers* de Kimi Takesue réfléchit ce lien à travers la comparaison entre les gestes photographiques des touristes occidentaux en voyage au Laos et les rites performés par des moines laotiens. Chaque groupe, pratiquants religieux et touristes en quête d'image, se positionne en spectateur amusé de l'autre dont la cinéaste révèle la distance culturelle irréductible.

Ce qui fait la qualité principale de ces quelques films est le renouvellement systématique, par les cinéastes, de leur démarche documentaire pour l'adapter à la singularité du lien communautaire qu'ils observent. C'est ainsi qu'on a pu par exemple

retrouver dans *La Base* et dans *La Bonga* des séquences entières filmées par les personnages eux-mêmes, les documentaristes estimant avec justesse qu'il s'agissait là du meilleur moyen de révéler le sens que les sujets attribuent à ce qu'ils font et ce qu'ils voient. Ce faisant, les deux cinéastes évitent une observation surplombante de ces communautés et proposent d'apprécier ces cultures par la mise en scène de la collection d'individus qui y puisent chacun d'une manière singulière. De la même manière, le parti pris du silence dans *Onlookers* et dans *Cinzas e nuvens* se révèle pertinent dans la mise en scène de ces communautés, bien qu'il y prenne un sens tout à fait différent. Dans *Onlookers* ce silence symbolise bien souvent la communication rompue entre les deux groupes humains qui se côtoient au Laos, par opposition à la musique qui fait justement le lien interne des touristes entre eux *via* des beats électro festifs, et des Laotiens *via* les divers chants religieux. Au contraire, le silence omniprésent dans *Cinzas e nuvens* est justement ce qui permet aux spectateurs de ressentir profondément ce qui relie ces différentes femmes : l'attente solitaire dans la contemplation d'un paysage commun. Cet effort constant de remise en question du dispositif documentaire en vue de rendre aussi fidèlement que possible la nature des liens entre les sujets étudiés est ainsi ce qui permet à ces cinéastes de donner à voir comment des communautés se structurent au-delà des mots, et ce qui offre au spectateur la sensation de percevoir ce qui est au fondement de la cohésion de ces groupes : un regard commun sur le monde environnant, s'incarnant dans des gestes partagés et se libérant de la parole.



← *La Bonga*
2023, Sebastián Pinzón-Silvas

Toutefois, ces prodigieux portraits de communautés souffrent d'abord de la tendance à faire parfois passer au premier plan l'impératif esthétique, au risque de laisser clairement apparente l'artificialité d'une mise en scène qui rompt soudainement avec le rapport plus brut que le documentariste entretenait jusqu'alors avec son objet. Ce défaut apparaît tout particulièrement dans la première partie de *La Bonga* où les multiples anecdotes racontées par les personnages perdent de leur sincérité tant les déambulations de la caméra dans la marche de ces individus vers le village oublié semblent calculées et contrevenir à la spontanéité de la séquence. Cette artificialité sonne d'autant plus faux qu'elle contraste avec la magistrale scène de fête que le cinéaste suit alors très spontanément dans son agitation, son obscurité et son joyeux chaos, rendant au spectateur la vérité du sentiment partagé par cette communauté en soumettant sa caméra aux mouvements des individus plutôt que l'inverse. D'autre part, le glissement intervenant parfois de la contemplation respectueuse d'un groupe à la jouissance de la mise en lumière de son étrangeté altère la neutralité du regard qui est posé sur ce dernier. On peut ainsi observer par exemple la manière que Kimi Takesue a de se positionner elle-même comme spectatrice fascinée par le folklore des rites laotiens qu'elle filme et capture avec un certain voyeurisme, de la même manière que les touristes qu'elle met en scène et qu'elle semble d'ailleurs généraliser dans un archétype d'envahisseur culturel. Il est également notable que les apparitions de Jean-Jacques dans *La Base* aient systématiquement provoqué des rires au sein de la salle, le cinéaste étant très certainement conscient que les extraits qu'il a sélectionnés de cet individu invitent davantage à rire de son extravagance qu'à appréhender sérieusement sa vision du monde, structurée de fait autour des voitures et du travail

de chauffeur auquel il s'est dévoué corps et âme. On retrouve ici le danger d'exotisation déjà identifié dans *Grandeur Nature*, inhérent à l'inégalité de fait de la relation observateur-observé que les documentaristes tentent toutefois de déjouer *via* différents procédés formels (co-création du récit avec les enquêtés, investissement du cinéaste dans les rites culturels concernés, ...).

Ces maladresses discutables dans l'enquête demeurent néanmoins très rares et ne sauraient remettre en cause l'ingéniosité de ces quatre cinéastes dans leur démarche. En mettant la parole au second plan et en cherchant chaque fois avec sincérité ce qui se trouvait au fondement du lien communautaire qu'ils étudiaient, ces documentaires ont mis à profit la puissance de l'image pour réellement donner à *voir* ce qui est au cœur de la cohésion de ces groupes humains : un rapport sensoriel et émotionnel commun à un environnement partagé. En bref, un commun vécu d'un réel partagé.

Nicolas Dargelos-Descoubez

Conflits interpersonnels

(rétrospective Olivier Zabat)

La section du festival « Le monde, autre » explore largement la question de l'altérité au sein du réel, principalement à travers la rétrospective de trois documentaristes reconnus : Jean-Pierre Gorin, Franssou Prenant et Olivier Zabat. Ces cinéastes français ont tous voyagé pour aller à la rencontre de nouvelles réalités culturelles et intimes dans une optique plus ou moins politique, dépassant le seuil du contemplatif. Cet « autre monde » prend sous le regard d'Olivier Zabat une forme individuelle, close et sensorielle, sans cesse traversée par des échos : voix, visions, souvenirs traumatiques et figures du passé... Depuis le début des années 2000, l'artiste-photographe se tourne vers la vidéo, lieu de la métamorphose, pour produire une œuvre foisonnante où la forme de l'entretien prédomine. C'est peut-être cela qui frappe le spectateur : la pleine liberté que Zabat offre au sujet dans son dispositif d'écoute, la sensation d'une proximité établie au préalable et la mise en place d'un cadre ouvert où l'on monologue seul jusqu'à l'expression de sa vérité. La convention un peu plate de l'entretien est ainsi réinvestie d'une force nouvelle. Formé de *entre* et de *tenir*, le mot signifie bien « se soutenir mutuellement », questionnant le rapport entre le sujet et son image, le sujet et son cadre, son expérience du tangible et de l'insaisissable.



← *La Femme est sentimentale*, 2001
Olivier Zabat

Zona Oeste (1999) a été projeté avec **La femme est sentimentale** (2001). Ces deux films forment un diptyque genré de la société brésilienne. Le premier est cru, sans contexte, et nous met face à un groupe de jeunes des favelas dans une pièce vide ; ils en viennent immédiatement aux faits, à la criminalité, à la misère, à la corruption dans une sorte de chœur sans visage et sans âge, les bouches couvertes par des foulards pour conserver l'anonymat. À cet univers masculin âpre succède un film plus paisible en apparence, avec des plans de coupe sur la plage, la mer, des femmes qui se prélassent sur le sable. « Rio c'est la belle vie » dit une jeune fille en maillot de bain. Cette *zona* présente un faux confort car très vite le bavardage des filles dérive nonchalamment vers le viol, « j'ai dix-sept ans et deux enfants » déclare l'une comme pour appuyer cette réalité. D'une traite, on passe de la situation personnelle au mal sociétal décrit dans toutes les zones où il sévit : la rue, les favelas, la station où elles travaillent dont la prostitution est le pendant, la peur de la police, la corruption de l'état... Une étrange lucidité se répand très vite et le discours des adolescents et des adolescentes se superpose. C'est tout naturellement et presque dans la durée du plan, qu'apparaît un consensus sur la réalité socio-politique du Mal comme fondement du quotidien et des logiques qui l'habite.

Zabat parvient aussi à démontrer les conséquences physiques de cette violence vécue. La jeunesse cherche à se défendre dans un environnement inhospitalier, consciente de sa fragilité. Le bref court-métrage **Ne me touche pas** (2006) met en exergue la nécessité de la lutte pour faire face à la violence du monde. En effet, l'initiation d'un adolescent aux rudiments de l'art du combat, sans ancrage géographique, dans un tunnel sombre d'un quartier défavorisé. En filmant l'entraîneur et son élève, il offre au spectateur des moments de complicité, et des échanges intenses agressifs. Le balancement entre lumière et obscurité dédouble à l'image l'échange de coups. L'un gagne et l'autre perd, mais l'important est la survie de chacun, la connaissance des règles pour se prémunir de la violence du réel, à l'extérieur du tunnel.



Kidding (2015), film inachevé, prolonge l'exposition de la lutte. Composé de trois parties, il raconte l'entraînement au combat de jeunes garçons thaïlandais, comme trois tentatives pour saisir la réalité de l'exploitation des jeunes garçons transformés en boxeurs. Ici, le combat a une double valeur, il stimule les adolescents et les initie vers la vie d'adulte, mais il représente également un commerce illégal. En effet, les combats juvéniles font l'objet de paris. Tout en conservant cette distance observationnelle, Zabat utilise diverses techniques pour captiver son spectateur,

↑ *Ne me touche pas*
2006, Olivier Zabat



↑ *Kidding*
2015, Olivier Zabab

notamment par le montage alterné : de longues séquences montrent l'entraînement des jeunes combattants, et des plans moyens et des gros plans mettent en avant l'agressivité des coups, soulignée par l'ambiance sonore violente. Ces éléments contrastent avec l'univers enfantin des garçons, révélant davantage l'angoisse et la détresse ressenties par ces adolescents pour qui gagner un combat a une importance vitale. La caméra reste à distance, se contentant de témoigner et non d'intervenir. Les adolescents s'entraînent sans prêter attention à la caméra s'approchant et s'éloignant naturellement de l'opérateur.

Si la violence et l'exploitation des enfants pour les compétitions de paris semble être le sujet dominant, un autre thème important se dessine dans le film, celui de la masculinité. Dans diverses séquences, on peut voir les garçons se battre avec une persévérance inlassable, cherchant à s'émanciper de leur enfance et entrer dans le monde masculin de la lutte. Cependant, lorsque les enfants jouent aux devinettes avec un homme, ils retrouvent pour quelques instants leur insouciance enfantine. Ce jeu fini, le combat reprend, sous les yeux de l'homme, qui rit nerveusement. Ensuite, la caméra tourne rapidement, et cette mise en mouvement révèle l'anxiété du match. Un panoramique rapide les ramène dans leur univers de l'enfance, même si cela ne dure que quelques minutes. Dans la dernière partie du film, Zabab nous montre la compétition finale. Les petits garçons y combattent avec tout leur courage, cherchant la victoire. La captation continue permet aussi d'entrevoir leurs moments de faiblesse. Les acclamations des spectateurs passionnés et le son de la musique traditionnelle encouragent cette transition forcée vers l'âge adulte.

Son dernier film *Arguments* (2019) présente un dispositif d'entretien encore plus collaboratif. Si Zabab en est davantage absent, les sujets filmés choisissent leur mode d'apparition. Le documentaire suit plusieurs membres de la communauté *Intervoice*, réunissant des entendeurs de voix, c'est-à-dire des personnes sujettes à la perception de voix et de sons qu'ils sont les seuls à entendre. Chacun manifeste le droit de s'auto-définir, indépendamment des étiquettes ; ils sont filmés comme des individus singuliers sans que soit abordée directement la question des causes (traumatiques, pathologiques, surnaturelles...) de leur trouble. L'entretien est alors la forme idéale puisqu'elle repose essentiellement chez Zabab sur une concentration de soi, un procédé presque cartésien où l'individu se déverse en chaînes (ana)logiques jusqu'à questionner son existence, ou tenter de l'affirmer pleinement : « Est-ce que Rufus existe ? » conclut la femme du segment 'Ce que dit ma mère', parlant de son mari assis juste derrière elle. En cela, *Arguments* veut clore le débat : il n'est pas question



de logique ici mais du terme anglais qui renvoie davantage à la dispute, à la lutte, close ici, d'un individu en conflit avec lui-même. Les entendeurs de voix nous laissent écouter quelque chose de cette présence qui les habite : ils utilisent des figurines, des marionnettes, des sculptures sonores du stand-up pour illustrer le dialogue qui s'exerce en eux. Leur participation à la mise en scène apporte à l'entretien cette part vitale du non-dit, qui peut être suggérée sans être expliquée.

↑ *Arguments*
2019, Olivier Zabât

Sur ce plan, *Miguel et les mines* (2002), apporte une dimension poétique au tissage de conflits très différents. Zabât accompagne différents personnages sans connexion apparente : un démineur monologue sur son quotidien, une femme résout un puzzle en silence, et un boxeur prépare son prochain combat. Le film expose la lutte visible et physique du combattant en montrant de longues scènes d'entraînement aux côtés de son entraîneur, l'épuisement et la pénibilité se lisant sur son visage filmé des gros plans. Cependant tout n'est pas donné à l'image : le gros plan d'une femme en train de faire puzzle où un tigre apparaît en insert reste énigmatique, tout en déclinant le motif de la lutte. Dans un autre segment, un pêcheur lit un texte poétique sur la mer, tout en affrontant l'élément naturel vers lequel il s'élance au gré des vers. La distance entre le sujet et la caméra se trouve réduite avec le démineur qu'elle suit dans ses déplacements, mais aussi dans ses longues explications.

Différentes mines antipersonnel disposées sur un tissu fleuri sont filmées en insert, et l'homme disserte sur leur fonctionnement. Un jeu d'écho se crée entre la ligne rouge que ne doivent pas franchir les démineurs et le sac de frappe rouge du boxeur, comme une métaphore du conflit, alors matérialisé en frontière. Enfin, la séquence finale d'entraînement de boxe confirme l'importance de la notion d'effort, rendue sensible par l'attention temporelle aux heures de pratiques qui précède un match. *Miguel et les mines* est un film qui aborde le langage de la poésie avec minimalisme, il sensibilise le spectateur aux moments de la vie, intimement liés à la question du défi .

Au sein de la conversation, l'autre mode de dévoilement qui prédomine se fonde ainsi sur le collage, non pas seulement en tant que montage (de différents entretiens) mais comme représentations simultanées, et mise en présence des voix et des images qui se partagent un même être. *1/3 des yeux* (2004) débute par un capharnaüm d'images et de sons en surimpression, un discours scientifique sur l'autisme et sur le langage est décliné dans plusieurs langues, traduit en direct depuis une cabine. Le film se veut un vaste puzzle désoccultant qui pose la question du polytraumatisme sous un angle en apparence didactique (entretiens avec le personnel des urgences, des spécialistes des poly-traumas militaires, des accidents de déminage, de la cécité...) mais qui devient profondément intime. Un aparté biologique sur la découverte d'une nouvelle espèce de félin, la genette de Bourlon, trouve par exemple son sens à la fin du film auprès des parents endeuillés du jeune scientifique

ayant donné son nom à l'animal. Derrière l'étiquette muséale en latin savant, se cache la vie d'un jeune homme, reconstituée dans quelques albums de famille.

Ainsi, le regard du cinéaste veut se situer en dehors du savoir, du langage, du médical et du psychologique – nécessité éthique – et pourtant ils sont intégrés dans le brouhaha et dans le pêle-mêle, ni tout à fait là ni tout à fait absents mais comme relégués dans la marge pour privilégier les individus dont il capte l'existence, habituellement en lisière du social. Grâce au cadre filmique qui leur est offert les sujets s'octroient la possibilité de questionner la réalité qui est la leur et de nous inviter à faire de même. De fait, on ne parle plus aujourd'hui sur le plan médical de normalité et d'anormalité mais de relation au réel sur une échelle de 0 à 100 (0 correspondant à la perte de connexion avec le monde, au délire total), c'est ce rapport qui intéresse Zabab, selon ses dires, confirmé par une attention à la zone immatérielle, au point aveugle derrière l'épaule d'une femme, derrière le bruit de la pluie où un entendeur de voix croit percevoir des phrases qui lui sont adressées. Zabab se propose d'aiguiser nos sens. Ses entretiens en interpellent un sixième en réponse soit à l'hyper-sensibilité de certains locuteurs, soit à la perte, sensorielle, physique, celle d'un proche, qui les dissocie un peu plus du réel.

Lucie Lambert et Mozhdé Salehi



← 1/3 des yeux
2004, Olivier Zabab.

ARCHIPEL DE VIOLENCE

écrit par Eve Le Fessant
Coussonneau, Johanna
Pataud, Thomas Bingham

La compétition a été marquée par un certain nombre de films traitant des massacres ou des crimes perpétrés par des États d'Amérique latine contre leurs populations. Quand des images enregistrent des témoignages de torture avérés, que faire des vices d'États ? Des films comme *El Juicio*, *Ana Rosa* ou *Adieu Sauvage* se sont présentés sous forme d'enquête, toujours motivés par une quête de preuves et d'informations pour corroborer des faits. Au cœur de la compétition s'est ainsi déroulée une interrogation autour de la violence d'État. La programmation s'est fait rattraper par la réalité : deux journées de grève ont provoqué l'annulation de toutes les séances. Le communiqué de presse précisait : « À travers cette journée banalisée, nous n'entendons pas seulement rappeler notre solidarité (...) mais notre plein engagement aux côtés des personnes opposées à la réforme des retraites et inquiètes des atteintes

portées au débat démocratique ces derniers mois. (...) C'est en conscience que nous faisons le choix difficile de ne pas montrer les films programmés en ce jour de grève nationale : on ne saurait se retrouver dans une salle de cinéma quand l'événement a lieu au dehors. » Le 28 mars, 78 personnes sont interpellées en marge des cortèges parisiens.



Mais le Réel a rapidement retrouvé la salle de cinéma. Le jour de la manifestation, un e-mail discret prévient les festivaliers alors que le cortège descend vers Nation : la projection d' **El Juicio** d'Ulises de la Orden est maintenue. En présentant un remontage d'archives du procès de généraux ayant gouverné par la terreur en Argentine, le festival a voulu s'affirmer comme lieu de réflexion sur les monopoles de violence physique légitime et rappeler, par le cinéma, de débordements passés.

↑ *El Juicio*
2023, Ulises de la Orden

Ulises de la Orden compose son film à partir de 600 heures d'enregistrement d'un procès hors norme contre des militaires ayant participé activement au gouvernement autoritaire du « Processus de restructuration nationale » entre 1976 et 1983. Hors norme, car avec l'arrivée de la démocratie, c'est la première fois que le tribunal civil d'un pays juge les crimes contre l'humanité d'un de ses précédents gouvernements. Après une tentative de montage et de diffusion télévisuelle avortée, ces images étaient tombées dans l'oubli. Avec des cartons numérotés titrés avec quelques paroles reprenant des propos énoncés par les victimes, la structure rappelle les différents cercles de l'*Enfer* de Dante. Si Dante est parfois rappelé par le procureur, les témoignages dépassent souvent l'entendement. Des disparitions systématiques dans l'océan de corps emprisonnés, des accouchements à même le sol où la mère nettoie son propre placenta, ou bien avec l'invention de la *parilla* – le *grill*, un brasier de chairs constamment alimenté en gazole –, l'*Enfer* de Dante paraît bien en-deçà.

Dans un huis-clos complet, le spectateur se trouve enfermé. Les témoignages montent en intensité, jusqu'à nous forcer à détourner les yeux, alors que nous n'entendons qu'un-e témoin, de dos. Ulises de la Orden ravive d'une certaine manière

l'opposition entre Lanzmann et Godard. Il ne s'agit plus seulement de montrer ou de ne pas montrer, mais de proposer une parole construisant sa propre image. Exprimée dans un lieu où règne une performativité de la parole, pouvant condamner ou disculper, ces témoignages n'ont pas seulement un aspect mémoriel, ils servent de preuves pour des actes dissimulés.

S'il est d'usage que dans un tribunal, chacun campe un rôle défini, rapidement la vie du procès révèle certaines postures sociales vis-à-vis de l'histoire du pays : une parole de victimes en quête de réponses étouffées face à la somme faramineuse de disparition et celle d'une défense d'accusés en excès de confiance, niant presque les crimes commis, ou les assumant sans trop de remords. Des généraux responsables des actions de torture se plaignent des horaires nocturnes du procès, presque à crier d'un traitement inhumain...

La position du documentariste dans *Adieu Sauvage* (Prix des bibliothèques) joue sur cette position entre une parole énoncée et un fait qui la contredit. Exilé en Belgique, mais dernier représentant d'une des lignées royales d'un peuple autochtone, Sergio Guataquira Sarmiento ne sait pas sur quel pied danser, espérant trouver une place chez les Cagua en enquêtant sur l'épidémie de suicides qui sévit au sein de la communauté. La séquence d'ouverture illustre ce flottement. Du hublot d'un avion, nous traversons les nuages jusqu'à ce que l'objectif de la caméra s'écrase presque sur la piste d'atterrissage. Dans un noir et blanc chromé, extrêmement soigné : entre deux eaux, entre deux mondes, nous ne savons où nous arrivons.



↑ *Adieu Sauvage*
2023, Sergio Guataquira Sarmiento

La violence se manifeste toujours dans un entre-deux. Ne sachant parler espagnol, la parole de la femme du chef ne peut être transmise que par son mari, seul hispanophone. L'intermédiaire de traduction rend la parole pleine de violence. Il est impossible de savoir si la traduction est fidèle, surtout lorsque bien des suicides sont dus à des pressions domestiques fortes, dans une culture où la langue ne peut exprimer de sentiments comme l'amour ou la tristesse, selon le discours du réalisateur. De même, la photographie propose une autre représentation, pour s'éloigner de la forêt luxuriante, avec un monochrome léché. L'esthétisation ne rime plus avec tropicalisation, certes, mais propose des plans accentuant les ombres, où corps, objets, feuillages sont au premier plan. L'esthétisation se déplace sur le mode de vie et les habitants. En refusant la couleur au bénéfice du chromé, il ne souscrit pas à la classique « beauté coloniale exotisante », mais propose une logique d'embellissement. Leur quotidien est constamment sublimé et vient contaminer une enquête cherchant à démontrer le contraire. L'enquête s'enveloppe malgré elle dans des accoutrements paysagers.

Ana Rosa , à l'inverse, tente d'adapter la forme à l'ambiguïté de sa situation. Cherchant à pallier un manque, à obtenir des informations sur la lobotomie de sa grand-mère, Catalina Villar confronte différents régimes d'images pour faire de son film un matériel hybride, réfléchissant à chaque fois sur les façons de faire dialoguer les archives et la parole des interrogés. Face aux lobotomies commises sur les femmes manquant de « docilité », les paroles divergent sur l'emploi d'une pratique tabou. Le travail de composition s'efforce de faire vivre à la fois des images publicitaires prônant la lobotomie, des entretiens et des lieux complètement à l'abandon, pourtant porteurs de la mémoire de crimes médicaux, contraignant les corps féminins de la population.

Dans l'enquête, le montage est essentiel, à savoir par quel fil tirer les révélations ou l'absence d'informations. Curieusement, les trois films usent d'un même procédé, intercalant quelques cartons noirs à l'image, pour des résultats somme toute différents. Dans un chemin de croix s'empirant avant une rédemption finale pour *El Juicio*, *Adieu Sauvage* conserve dans sa scène finale cette pénétration lente au travers des différentes couches de la peau du témoignage. Encore au-dessus des nuages, nous n'arrivons cependant à saisir la violence de l'ultime confession. Les pauses au noir nous plongent dans une distance vaporeuse, soulignant l'onirisme de la photographie, alors que l'ultime geste de Catalina Villar et sa monteuse dans *Ana Rosa*, nous retiennent des effets de la violence des actes médicaux. Sans imposer, ni dissimuler, le montage d'une séquence de lobotomie entrecoupée de cartons noirs suit le rythme et les limites du spectateur. Dans une salle ayant unanimement détourné les yeux de l'écran face à la violence de l'action, les pauses permettent de quitter momentanément le film, pour pleinement y revenir. Ces coupes permettent, me temps d'une seconde de prendre un pas de recul sur la situation. D'une continuité perdue, l'édulcoration est refusée, la visibilité : pleine. L'image blesse. Encore faut-il trouver la distance à laquelle se manifestent les violences de nos états.

Thomas Bingham

Derniers îlots d'attention

En déambulant d'une salle à l'autre, en mélangeant les sections du festival au sein d'une journée, il arrive que des films éloignés trouvent des échos surprenants. Plutôt, ceux qui nous plaisent restent à la surface de notre mémoire et forment des archipels, subjectifs et poétiques. Voici un pont inattendu entre deux de ces îlots filmiques : ***Je ne sais pas où vous serez demain***, d'Emmanuel Roy et ***Geographies of Solitude***, de Jacquelyn Mills. Dans la continuité de la réflexion sur les violences systémiques, ces documentaires ont en commun de proposer des gestes d'attention. Ils brossent le portrait de deux femmes de science, Reem Mansour et Zoe Lucas, dont la puissante présence au monde et aux êtres se manifeste par l'écoute. Elles sont témoins de catastrophes en cours. Leur attention se transforme en geste : prendre soin. En écho, alors que ces femmes se laissent traverser par ce qui les entoure, les réalisateur-ices et les dispositifs se voient transformés par leurs sujets, faisant de ces deux films le lieu précis d'un enjeu politique.

Avec ***Je ne sais pas où vous serez demain***, l'attention est une question de place. Le choix du lieu depuis lequel on parle, on soigne, on filme, permet au moins de savoir où l'on se situe politiquement et humainement, au présent. Le huitième long-métrage d'Emmanuel Roy est un film simple à raconter : dans le cabinet de Reem Mansour, médecin généraliste dans le Centre de Rétention Administrative (CRA) de Marseille, des détenus se succèdent en consultations. La médecin essaye de les aider malgré la précarité de leur situation qui ne permet jamais d'envisager un soin sur le long terme. Ce documentaire poursuit la réflexion sur les violences d'État, en s'ancrant au sein d'une institution répressive comme métaphore amère de notre société. Austérité du cabinet, cinéma direct, dispositif de huis-clos tenu tout au long du film. Mais c'est précisément cet ancrage assumé qui lui permet, plus que de dénoncer un état de fait, de devenir un lieu politiquement actif.

Comment Emmanuel Roy a-t-il bien pu rentrer dans le CRA ? L'infiltrée responsable du miracle n'est autre que Reem, la médecin dont l'engagement consiste à réparer les hommes, là où on les brise. C'est parce que la demande d'autorisation de filmer dans le CRA est passée par elle qu'elle a été acceptée. Il faut croire qu'il reste encore un peu de respect pour le soin. La position politique de Reem se



construit depuis cette enclave décourageante, où le principal remède reste le doliprane. Cette solution, souvent proposée pendant les consultations, semble dérisoire par rapport à la gravité de l'état des détenus. Ces derniers ne sont pas dupes : plusieurs refusent l'anti-douleur. Dans cette réticence à se prêter au jeu du soin en dépit de leur santé, se situe aussi la résistance. Une forme de contestation dans le refus d'apaiser les maux, car la douleur devient criante.

La mission principale de Reem est d'entendre ce cri. Mais c'est dans sa capacité toute particulière à l'entendre également que le film d'Emmanuel Roy se distingue. Parmi les éléments du dispositif de tournage, le point central semble être la place précise où a été posée la caméra. Emmanuel Roy et son équipe se trouvent face à Reem, dos à tous les patients. Ainsi, le film assume tout d'abord de donner de l'importance à la soignante, qui se distingue, par sa présence et son attention, de beaucoup de médecins dans ces centres de soins précaires. Deuxième effet concret, non des moindres : les patients, aussi détenus, sont protégés. Leurs identités ne sont pas exposées, évitant par la même le pathos de la contemplation. L'éthique du réalisateur se construit dans la protection et la pudeur, refusant la fascination dérangement pour le gros plan sur des visages fragiles, en souffrance. La réflexion politique ne vient pas de l'émotion facile.

Ces choix simples ne sont pas des précautions morales. Les paramètres du dispositif, les places tenues de chacun des protagonistes, créent un nouvel espace, qui n'existe que grâce au film. Les patients ont accepté d'être filmés et certains reviennent même plusieurs fois. La conscience de la caméra transforme la consultation. La particularité d'un CRA est de briser toute perspective pour les personnes qui y sont enfermées : leur séjour peut être prolongé trois fois, jusqu'à 90 jours. Et une fois libérées, elles peuvent être arrêtées de nouveau, renvoyées au CRA, leur vie encore suspendue. « Je ne sais pas où vous serez demain », dit Reem. Pour le moment, vous êtes tout particulièrement ici où il y a une caméra. Elle vous protège et vous écoute. Et une chose est sûre, ces images demain seront hors du CRA. Une brèche se crée, qui ouvre un horizon.

Le film devient alors une tribune. Les détenus prennent la parole sur leurs conditions d'enfermement, sur les violences policières, sur les effets destructeurs de ce système sur leurs vies. Tout comme Reem ne prend pas une position de médecin savante face à des ignorants, le film fait confiance à ces hommes qui sont les seuls à connaître leurs conditions de détention. Un geste : un homme se lève, se tourne et soulève son t-shirt pour montrer à la médecin les bleus qui couvrent son dos. Avant de se rasseoir, il soulève une nouvelle fois son t-shirt, pour montrer ses blessures à la caméra. Le dévoilement devient un acte. Le hors champ du huis-clos, le CRA, se met à exister, à nous étouffer. La violence dont ils témoignent est saisissante, mais elle s'expose dans le choix, parfois avec colère, toujours avec force.

Dans *Je ne sais pas où vous serez demain* les horizons sont bouchés, la caméra fixe et personne ne peut bouger de sa place. Emmanuel Roy transforme la contrainte en possibles. Il révèle l'obstination et la bienveillance de Reem. Il crée un temps,

proprement cinématographique, de prise de position qui protège les détenus et fragilise le spectateur en le prenant à partie. Ce film est politiquement un acte, éphémère. Il permet à des hommes de récupérer le récit de leur condition. En ne sachant plus où ils seront demain, aujourd'hui ils étaient là. Face à l'angoissante fatalité de ce qui se profile, c'est dans une même temporalité au présent que s'opère le geste minutieux d'inventaire de la protagoniste de *Geographies of Solitude*.



↑ *Geographies of Solitude*
2023, Jacquelyn Mills

Ailleurs, sur une île au large de la Nouvelle-Écosse, une témoin solitaire enregistre les données de notre perte. Cette femme s'appelle Zoe Lucas, elle est scientifique autodidacte et vit seule sur L'Île de Sable depuis des dizaines d'années. Elle est en quelque sorte la médecin de cet îlot. Pendant quelque temps, la réalisatrice Jacquelyn Mills va l'accompagner, observer cette existence avec sa caméra, détériorer sa pellicule au contact du vivant. *Geographies of Solitude*, (section « Front(s) Populaires ») doux et mélancolique, offre un rare moment de présence organique aux choses.

Ce film déclenche étrangement en nous des sentiments très opposés. D'abord, une angoisse de l'ordre de la solastalgie [1] grandit au fur et à mesure du récit, nous plongeant dans une grande solitude. Zoe énumère. Elle enregistre les taux, compte les spécimens, classe les espèces par couleurs, tailles, matières. Le nombre de chevaux sauvages a été multiplié par dix. Des tableaux Excel se remplissent à l'infini. Dans les relevés, les déchets humains sont de plus en plus présents : les microplastiques, les sacs, les ballons, les câbles électriques gigantesques. L'esprit d'enquête la maintient en éveil, en itinérance sur un bout de terre long de vingt kilomètres. Cette minutie scientifique, mue par l'urgence écologique, pourrait sembler maniaque, étourdissante. Terrifiante surtout, tant le geste de soin est vain, là encore. Mais l'élan vital et la douceur de Zoe prennent le dessus et retournent la tonalité du film. Elle énumère tant que l'île se peuple, et il semble finalement bizarre de parler de solitude.

Ou bien une solitude bruyante de présences. Tout comme Zoe Lucas s'est laissée happer par la vie de l'île, *Geographies of Solitude* se laisse contaminer par ses forces organiques. Le travail de Jacquelyn Mills frôle l'expérimental, et la réalisatrice intervient sur les matières du film. Mills et son ingénieur du son Andreas Mendritzki ont composé une bande sonore fourmillante. L'utilisation du micro-contact sur les arbres, les insectes, le sable et l'eau donne un résultat fascinant, détaillé, pointilleux qui pétillie aux oreilles. À l'inverse, l'enregistrement des basses de chants longs et graves des phoques nous tirent vers les profondeurs. L'utilisation de la pellicule 16mm vient doublement faire écho à l'île. Les grains photosensibles sont autant de particules que le sable, les plantes, la chair en décomposition des poneys ou les microparticules de plastique. Ils bougent, entrent dans un cycle, subissent eux aussi une altération. Elle expose sa pellicule à la lumière des étoiles, l'enterre dans la mousse ou le crottin de cheval, la développe dans du jus d'algue. *Geographies of Solitude* s'abîme au contact d'une nature que l'homme abîme. Une fusion est à l'œuvre, trouvant son écho

[1] La solastalgie désigne une détresse psychologique due à la perception d'un changement dans notre environnement. Le mot a pris une connotation particulière en lien avec l'urgence climatique et la conscience du caractère irréversible de la situation. C'est en somme une forme de nostalgie de notre monde écologique en train de disparaître...

dans un savant enchevêtrement du montage qui croise des séquences de natures diverses, et dans les surimpressions visuelles et les disjonctions sonores.

Avec un travail si proche de l'organique, sommes-nous en train de conserver ou d'altérer ? Zoe Lucas, la réalisatrice et le film sont témoins d'un monde en train de disparaître. La science et ses outils, le cinéma, sa pellicule et sa chimie, détiennent-ils le mouvement ou l'accélèrent-ils ? Très certainement, le temps est compté. Quelle merveille que ces images d'un monde qui scintille. Quelle douleur et quel plaisir d'assister un instant de plus à cette beauté qui participe à notre perte. Jacquelyn Mills l'annonce, « c'est la dernière bobine ».

Deux films comme deux îlots au milieu de la violence des hommes sur ce qui les entoure. Des protagonistes et des cinéastes qui se rendent disponibles pour contrer l'indifférence, pour se laisser eux aussi un peu altérés par autrui. Les films deviennent un échange, ils prélèvent et reçoivent. L'attention politique réside dans l'écoute, la transmission de la douleur et de la colère. Malgré la fatalité, ces gestes de soin restent mus d'une tendre attention.

Eve Le Fessant Coussonneau

Animalité(s)

Face à la destruction du vivant et à l'insidieuse dégradation de la terre, la section « Front(s) Populaire(s) » vise à ouvrir un espace de réflexion pour construire de nouvelles manières d'entrer en lien avec l'environnement. Le regard porté sur l'animal est chargé de cette ambiguïté, entre sauvegarde et prédation. La pratique documentaire décentre la vision humaine et confronte le spectateur à d'autres réseaux de représentation, laissant libre cours à cette altérité animale qui fait le récit d'un monde différent. Les questions que ces films soulèvent sont analogues aux interrogations que formule Nastassja Martin dans *Les Âmes sauvages* : « Comment se protéger de cette part de risque qui existe dans l'environnement et dans les êtres qui le peuplent ? Comment se positionner face à ces êtres, comment entrer en relation avec eux alors qu'ils nous échappent ? Comment faire fleurir la rencontre pour qu'elle entraîne un devenir et permette une transformation ? » [2] Cet enjeu s'incarne de manière particulièrement vivace dans certains films de la compétition, qui abordent de plein fouet la représentation du vivant et des relations que nous nouons avec lui.

Certains documentaires adoptent un ancrage anthropologique, établissant le contact avec l'animalité par le prisme humain. *Piblokto* d'Anastasia Shubina et Timofey Glinin relève de cette approche : les documentaristes retracent le quotidien d'une communauté humaine sur les rives de la mer des Tchoukches. L'ensemble des pratiques et des rites pour assurer la survie des villageois constitue la porte d'entrée vers le monde des bêtes. Humains et animaux se croisent et s'entremêlent dans un ballet où la chasse, la nature et la mort deviennent indissociables. Le court-métrage *Kaiserling III* de Philippe Rouy se concentre sur l'enjeu de la conservation, établissant un pont entre le stockage dématérialisé de nos données et les anciennes méthodes qui préservaient les reliques du vivant dans du formol. Enfin le long-métrage de Sylvain L'Espérance *Animal Macula* naît d'une vertigineuse archéologie d'images : dans ce film de montage, le cinéaste traque les représentations animales dont le médium cinématographique est porteur pour composer cette fresque vive et violente. Par sa puissance de signification, le cinéma serait porteur d'une mémoire inconsciente qui, une fois recomposée, révélerait les paradoxes dont nos rapports au vivant non-humain sont chargés (voir notre entretien avec le réalisateur).

C'est d'abord l'omniprésence de la violence qui marque le spectateur au sortir de *Piblokto* et d'*Animal Macula*. L'image documentaire confronte le spectateur à une réalité souvent invisible, celle de la chasse, de l'élevage et de la mort qui sous-tendent le système de survie de l'humanité. Dans une longue séquence que le découpage du montage rend récurrente, comme un mauvais rêve dont le souvenir reviendrait hanter le dormeur, *Piblokto* montre le dépeçage d'une baleine dont l'immense corps martyrisé est hissé sur une sombre plage de galets. La caméra capture ces images impossibles, montrant l'interminable succession de morceaux de chair prélevés sur l'animal, alors que des enfants jouent à deux pas de ce charnier à ciel ouvert. L'absence de discours – ni voix-off, ni commentaires des chasseurs – produit un effet de dénuement qui accentue la portée de chaque image. Après une nerveuse ouverture montrant des hardes animales fuyant un danger invisible, *Animal Macula*

[2] N. Martin, *Les âmes sauvages : face à l'Occident, la résistance d'un peuple d'Alaska*, Paris, La Découverte, 2016.



† *Animal Macula*
2023, Sylvain L'Espérance

fait de la violence le résultat inévitable de nos rapports au vivant. Comme dans *Piblokto*, la logique du film conserve un hermétisme qui désarçonne et surprend constamment : la violence surgit par éruption, avec une brusquerie qui réactive à chaque visionnage l'actualité de la mort animale qui s'accomplit à l'écran. L'abattage du cheval blanc de Franju, les mustangs étranglés au lasso au détour d'un western, ou l'extermination par balles des kangourous, sont autant d'îlots de violence qui s'agglomèrent et résonnent dans la fresque des représentations animales que le cinéma porte enfouies en lui. Aucun mot n'accompagne ces séquences, évitant la lourdeur d'une mise en scène explicative et prescriptive.

Face à la réalité de cette violence souvent occultée, l'empathie ressentie pour le vivant meurtri met en avant la complexité du lien entre humain et animal. Les relations de l'homme au vivant non-humain oscillent donc entre la réalité de cette violence infligée et des élans profondément affectifs et fusionnels. *Piblokto* représente cette bizarrerie qui sourd de notre connexion à l'animal en capturant les jeux des enfants tchoukches qui, sur la plage où les chasseurs déposent leurs proies, se sont emparés des cadavres d'oiseaux marins qu'ils animent comme des figurines. Les corps désarticulés miment des simulacres d'envols et de batailles, devenant les réceptacles de l'imagination enfantine. L'enthousiasme d'un invisible enfant dans *Kaiserling III* fait écho à ce rapport fasciné à l'animal. Alors qu'un cochon se vautre somptueusement dans une mare de boue, une voix enfantine répète avec ravissement : « Le cochon ! », traduisant par cette ritournelle obsessionnelle l'attraction que l'animal peut exercer sur l'homme. C'est, dans *Animal Macula*, le motif de la longe qui condense le caractère inséparable des existences humaines et animales. Le montage assemble des scènes où homme et bête marchent côte-à-côte, avec entre eux le balancement d'un fil. À la fois matérialisation d'un lien affectif et d'un joug imposé à l'autre, la laisse évoque un cordon ombilical qui établit en dépit de la violence un rapport presque fraternel.

Les structures narratives non-conventionnelles adoptées par les trois documentaires se traduisent parfois par une expérimentation dans le corps même de l'image. Comme *Geographies of Solitude*, une forte identité du travail de l'image se traduit par le recours à l'expérimental, altérant la matérialité de la vision construite par le documentaire. Ce choix esthétique devient, dans *Kaiserling III* mais encore plus nettement dans *Animal Macula*, la porte d'entrée vers l'altérité du vivant. Les séquences d'ouverture et de clôture du film de Sylvain L'Espérance déstructurent les images typiques du film animalier en haute définition. Les couleurs vivement saturées, le recours au négatif et à la solarisation, ainsi que des fractures rythmiques entre ralentis, saccades et accélérations, sont autant de procédés qui métamorphosent l'image, la rendant profondément méconnaissable. Si la reproduction d'un regard animal par ce dérèglement du visuel pendant l'ensemble du long-métrage aurait été



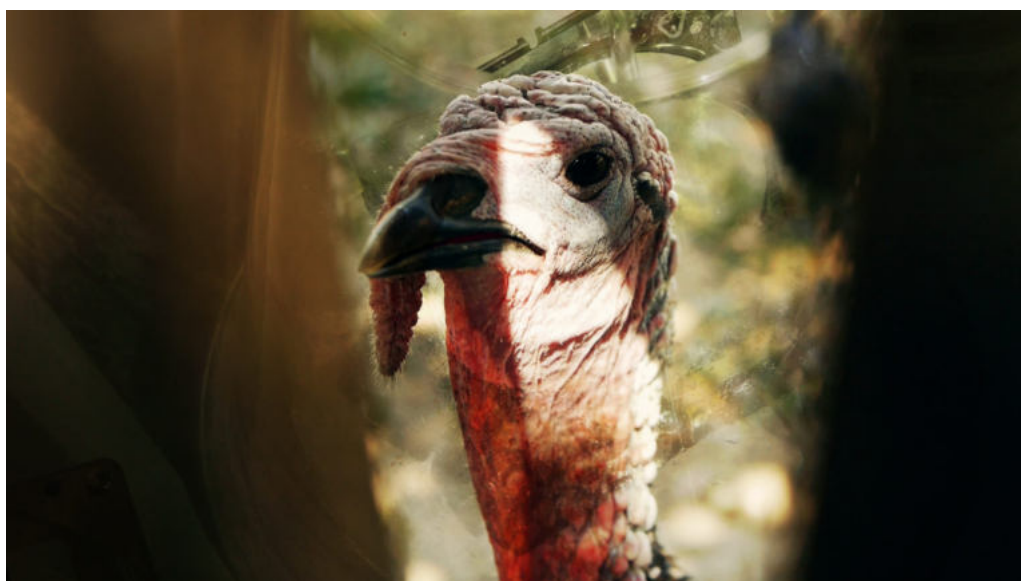
← *Piblokto*,
2023, Anastasia Shubina et Timofey
Glinin

empreinte d'une certaine lourdeur, ces deux séquences circonscrivent nettement le procédé et constituent des antichambres expérimentales qui préparent le spectateur à décentrer son regard. La vision devient un objet de question et l'évidence de nos perceptions se fissure pour laisser entrevoir un arrière-monde qui correspond à l'univers animal, inaccessible mais dont l'existence se laisse intuitivement deviner.

On constate enfin une élasticité qui étire les cadres et les échelles, afin de produire un décentrement de la perception humaine de grandeur. La longue scène de dépeçage de baleine de *Piblokto* est fortement découpée, allant de la masse du rorqual saisi dans son écrasante globalité jusqu'à des inserts sur sa peau couverte de balanes, sa chair et ses fanons ensanglantés. Un insert énigmatique sur l'œil mi-clos de la bête morte constitue l'acmé de cette vision animale, à travers la transparence laiteuse de ce globe que l'on peine d'abord à identifier et qui, progressivement, rend au spectateur son regard. Le film fait ainsi advenir une rencontre entre les traces de cet esprit animal et la conscience humaine qui les perçoit.

La question animale à laquelle ces films se confrontent courageusement révèle les profonds paradoxes dont est chargé notre rapport à l'animalité. La difficulté du visionnage et la viscéralité de ces films en témoignent : l'animalité éclabousse notre humanité, et ravive en nous les bribes du sauvage.

Johanna Pataud



← *Kaiserling III*
2023, Philippe Rouy

LE BRUIT DU PROJECTEUR

Ce texte ainsi que les photographies qui l'illustrent nous ont été confiées par L'Abominable qui, **comme vous le savez**, renaîtra bientôt, tel le phénix, sous le nom de Navire Argo à Épinay-sur-Seine. Pour participer à cette aventure en soutenant le Navire Argo, rendez-vous sur navireargo.org.

LABO & PROJ0

écrit par **Helga Fanderl**



La caméra Super 8 me permet de filmer en direct au moment de la rencontre avec mes motifs. La pratique du tourné-monté me permet de traduire, *in situ*, ce qui me surprend et m'intéresse. Ma vision s'inscrit en communiquant avec mon sujet sur la pellicule invisible dans la cassette qui dure à peu près trois minutes.

Lorsqu'un film développé revient du laboratoire, je le projette toujours accompagné du son du projecteur chez moi, dans un espace privé. Quel choc cela a été quand, pour la première fois, j'ai vu une composition de quatre de mes films sur grand écran, projetée depuis la cabine, dans la salle du Musée du Cinéma de Francfort, un véritable film muet ! Le bruit du projecteur me manquait. Je n'osais pas respirer dans ce silence inhabituel. De plus l'image Super 8 perdait en luminosité, surtout en comparaison avec des films projetés en 16mm.

Cette expérience m'a poussée à présenter mes films, si possible, à partir de la salle. Le projecteur est alors posé sur une table ou un socle (souvent) de fortune. Je prends soin de son emplacement comme de la taille de l'image par rapport à l'espace. La plupart du temps, je projette moi-même veillant à la mise au point et au cadrage qui peuvent changer d'un film à l'autre.

D'une certaine manière, le son du projecteur qui accompagne les images pendant la projection fait écho au son de la caméra Super 8 que j'entends pendant que je filme. Pour chacun de mes films je crée un montage continu et une structure temporelle à même la caméra. J'entends la vitesse et perçois la durée de chaque prise de vue selon les rythmes choisis (9, 18, 24, 36, 54 images par seconde ou image par image) qu'il m'importe de garder. C'est pourquoi je n'ai jamais pensé opérer des variations de vitesse pendant la projection.

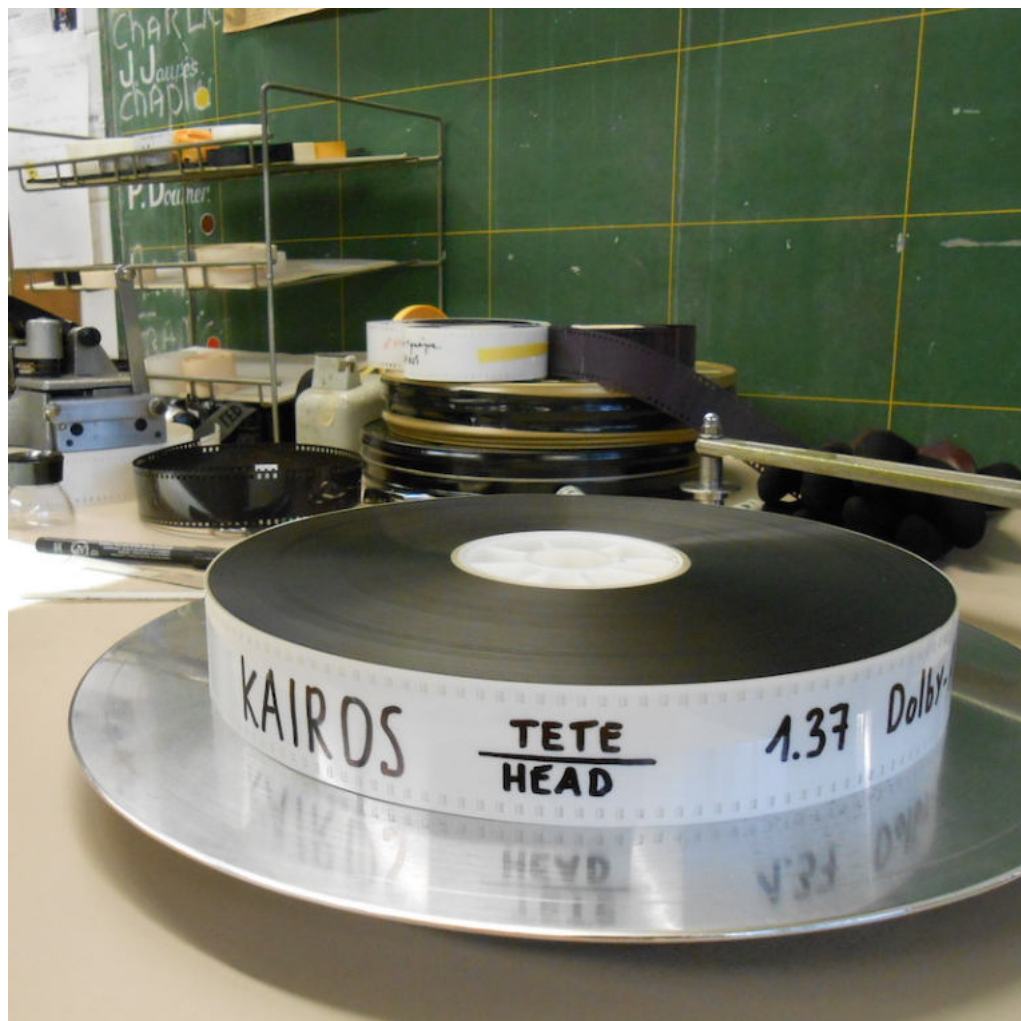
Cette pratique est née du format Super 8 qui n'est pas un format de salle de cinéma. Elle souligne le médium et crée une réception qui inclut aussi la projection en tant que telle. Mes programmes sont des compositions temporaires de mes films ; ils changent avec chaque présentation créant une structure temporelle particulière. De cette façon, la projection devient un événement unique. En même temps, le public habitué à la projection numérique s'aperçoit de la différence entre projection film et projection numérique. Peu à peu j'ai compris que chaque projecteur sur son socle dans l'espace a sa propre forme et son propre son.

En guise de prélude à une projection de mes films Super 8, au Studio Galande à Paris en 2005 à laquelle Braquage m'avait invitée, j'ai créé Une petite musique de projecteurs. Derrière les rangs s'alignait une série de projecteurs de diverses marques avec des lampes différentes, que j'ai allumées successivement sans y avoir inséré de pellicule. Chaque modèle projetait son petit rectangle lumineux sur l'écran et faisait entendre son propre son jusqu'à ce que l'écran soit couvert de ces images plus ou moins claires, se superposant en partie, et que le concert des projecteurs remplisse l'espace. À la différence de la projection de mes films accompagnés du son continue à 18 images par seconde, je me suis mise à manipuler la vitesse des projecteurs individuels. Cela a changé les vibrations de la lumière pure sur l'écran tout comme le bruit de chaque projecteur et l'ensemble des résonnances. À la fin de cette installation et performance visuelle et sonore, j'ai éteint chaque projecteur l'un après l'autre jusqu'à ce que toutes les images ne disparaissent et que la « musique » cesse.

Ce travail mettait en avant l'instrument produisant l'événement lumineux au cinéma qui, normalement, reste invisible dans la cabine et dont le bruit est censé ne pas être audible en salle. En même temps, c'était l'exposition d'une variété de différentes sortes de projecteurs Super 8 faisant en même temps l'éloge de l'instrument qui rend visible mes images et qui est condamné à disparaître. À mes yeux, chaque projecteur est comme une sculpture.

Grâce à la coopération avec un technicien de cinéma dans une ville près de Francfort, qui avait travaillé chez Bauer jusqu'à la fermeture de l'entreprise, emportant avec lui beaucoup de pièces de rechange, j'ai utilisé surtout des caméras et des projecteurs Super 8 de cette marque, de préférence les modèles les plus récents. Pour montrer mes copies 16mm je préfère également les projecteurs Bauer qui me permettent de les projeter à 18 images par seconde.

Je crois que les Bauer sont plus tendres avec les films que les projecteurs Elmo qui risquent un peu de faire des rayures.



Mon technicien m'a vendu une fois, à un prix abordable, un projecteur Super 8 Elmo Xenon que j'utilisais dans les grands espaces. Quand il est tombé en panne, il fallait mettre la main sur une pièce de rechange qui ne se trouvait plus. Je regrette cette perte.

Il est triste que déjà depuis des années, la pellicule pour faire des tirages copie de l'original Super 8 inversible n'existe plus. Hélas, maintenant, pour faire des copies de mes originaux dont je n'en ai pas encore il faut passer par le gonflage en 16mm. Cela signifie non seulement qu'il faut changer de format, de couleur et de grain, mais cela est aussi bien plus coûteux. Mais je préfère toutefois cette procédure à la numérisation de mes films.

Pour les gonflages, j'élabore des compositions de films sélectionnés d'une longueur différente qui ne changent plus contrairement à celles de mes programmes Super 8. Toutefois, selon l'espace, j'aime combiner Super 8 et 16mm dans une même séance afin de créer des programmes variables. Alors il y a deux projecteurs à même la salle, le Super 8, si possible, plus proche de l'écran. De cette manière, je fais allusion à la généalogie des deux formats. Ni l'image Super 8 ni l'image 16mm ne doivent couvrir la surface entière de l'écran de cinéma. Il faut trouver la bonne taille pour chacune dans l'espace. Toutes ces expériences expliquent pourquoi j'aime beaucoup présenter mes films dans des endroits insolites, créer des « cinémas » éphémères et montrer mes films sous forme d'exposition.

En bref : les nécessités de prendre soin de mon format préféré ont inspiré une pratique cinématographique proche de l'installation et de la performance.



DÉBORD EMENTS REVUE DE CINÉMA

_20.PDF

FONDATEURS :

Florent Le Demazel, Romain Lefebvre
et Raphaël Nieuwjaer

Identité visuelle :

Guillaume Levisse et Raphaël Nieuwjaer

Mise en page, design graphique :

Lucie Garçon, Occitane Lacurie

Partenariats et relations institutionnelles :

Occitane Lacurie, Romain Lefebvre

Suivi budgétaire, relations libraires :

Chloé Vurpillot

Communication web :

Pierre Jendrysiak, Occitane Lacurie

ASSOCIATION :

Présidente : Solène Secq de Campos Velho

Secrétaire : Thomas Vallois

Trésorier : Florent Le Demazel

Site web : www.debordements.fr

Contact : revuedebordements@gmail.com

RÉDACTEUR EN CHEF :

Pierre Jendrysiak

Comité de rédaction et de relecture :

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

Ont également contribué à ce numéro :

Catarina Bassotti, Thomas Bringham,
Nicolas Dargelos-Descoubez,
Clément Dumas, Helga Fanderi,
Circé Faure, Hugo Kramer, Élias Hérody,
Lucie Lambert,
Eve Le Fessant Coussonneau,
Guillaume Massart,
Johanna Pataud, Mozhde Salehi,
Fanny Villaudière, Tobias Wouters

Conception, mise en page :

Lucie Garçon

Merci !

Catherine Breillat, Sylvain L'Espérance,
Theo Montoya, Ana Vaz, Catalina Villar

Illustration de couverture :

Marche blanche, Nahël (29 juin 2023)
© Islem Haouati

AVEC LE SOUTIEN DE :



centre national
du cinéma et de
l'image animée