

# TSOUNAMI 1

Nouvelles voix, nouvelles voies

*juin – juillet 2021*

## Rédaction en chef

Grégoire Benoist-Grandmaison

Nicolas Moreno

## Comité de rédaction

Léo Barozet

Hugo Turlan

## Ont collaboré à ce numéro

Juliette Bresset

Yacine Mosley

# SOMMAIRE

<b>ECRITEAU</b>	<b>4</b>	<b>CRITIQUES</b>	<b>39</b>
Des jumelles un peu floues	4	Nostalgie de nos avènements	39
<b>ARTICLES</b>	<b>6</b>	La danse rhétorique d'une caméra	42
Bande de vaguelettes	6	Nostalgie du passé	45
Et la lenteur jaillit !	11	<b>ENTRETIEN</b>	<b>47</b>
Par-dessus le vacarme, la voix du critique	16	L'oubli des bibliothèques	47
Une décennie de transition	21	<b>ÉTOILES</b>	<b>57</b>
Voix tunisiennes	28		
<b>CORPUS</b>	<b>34</b>		

# ECRITEAU

## Des jumelles un peu floues

Par Grégoire Benoist-Grandmaison

Pourquoi ? C'est peut-être la seule question légitime de cet éditorial si spécial. Toute première fois répond à une pulsion d'existence, à un besoin qu'il faut interroger, précisément parce qu'on s'apprête à ouvrir, à s'ouvrir. Pourquoi se lancer, cœurs vaillants, dans cette impalpable revue ? Pourquoi ajouter, cœurs perdus, de nouvelle voix à la cacophonie ambiante de l'internet ? Ces voix sont jeunes, prétentieuses, elles doutent et sont naïves, aussi pleines d'envies et incertaines ; elles sont belles, oui, c'est sûr ! Et puis quoi ? Rien. Elles se noient déjà.

Alors... Pourquoi ? Parce qu'il faut faire quelque chose. Un petit rien. Le pouvoir

d'un seau d'eau versé tous les jours sur les racines d'un arbre sec, Tarkovski y croyait. Le sacrifice d'un peu de temps pour créer. Quoi ? Le rituel qui tient le monde en mouvement. Ce rituel bimestriel, nous voudrions en faire un ciré jaune, ou même rouge ! Un ciré rouge qu'on oppose aux ruissellements diluviens des articles qui nous épuisent et sapent notre sève intime. En faire un havre de paix, en faire ce village où l'on trouverait de la matière, certes imparfaite, mais qui nourrit, assurément.

Tsunami, ce serait une grande vague ! Douce, et puis ronde. Ce serait une vague fantasque, plus grande encore que tous les torrents de l'internet ! L'on pourrait voguer

sur elle, avec elle, libres, et les voix qu'elle emporte ne seraient pas noyées, au contraire, on les entendrait enfin. Elle voyagerait avec calme par-dessus le tumulte dont on veut se détacher, et ainsi la plénitude. Mais... Une vague comme ça, ça n'existe pas ; ça n'existe plus. La nouvelle est déjà passée. Aujourd'hui, les vagues se divisent, se perdent, deviennent des vaguelettes qui se débattent avec peine, un peu partout, de-ci, de-là, et nous voilà, une de plus. Ironique tsunami.

Alors pourquoi ? Pourquoi ? Parce que l'on veut pouvoir bricoler un radeau pour le cinéma ! Même un bateau. Écrire ici, c'est comme dessiner les plans d'un immense vaisseau. A son bord, nous aurions encore une carte à tracer, et des trésors à découvrir ! Alors il faut écrire, écrire encore et encore, jusqu'à avoir tout ce qu'il faut pour mener à bien le voyage, notre voyage. Nous voulons guider le cinéma dans la direction que nous entrevoyons comme la bonne ; écrire ici, c'est chercher sur ce radeau, à ciel ouvert, le bon cap. Peut-être même qu'alors, à force d'écrits, ici, ou là, à force de vaguelettes, une grande rencontre aura lieu ; et la cacophonie

sera un vaste terrain de créations bigarrées, folles, toutes portées par leurs singulières transpirations.

Au fond, nous ne savons pas pourquoi. Mais si comme Carax le raconte, le cinéma est une île, un refuge, et que quelqu'un arrive, voguant sur les vaguelettes au milieu de cet océan poissonneux, à venir nous lire, c'est avec honneur que nous l'accueillons sur notre maigre parcelle. Celle que l'on s'efforcera, avec humilité, mais aussi facétie, de cultiver et de bâtir. Tsunami, c'est peut-être ça. Trouver de nouvelles voies pour suivre le cinéma. Une invitation à voir à travers nos jumelles, aux grosses loupes un peu floues, que nous sommes en train d'ajuster.

# ARTICLES

## Bande de vaguelettes

Par Nicolas Moreno

### **Girls (2012-2017), réalisé par Lena Dunham**

Au cours des années 2010, deux choses ont fasciné le public jusqu'à devenir un véritable objet de culte en raison de leur capacité à surprendre, susciter de l'espoir, décevoir, passer pour mort, revenir à la vie, puis, re-surprendre, re-susciter de l'espoir, re-décevoir, re-passer pour mort : la carrière politique de Manuel Valls et la série en tant que prétendante au trône de l'œuvre d'art suprême. S'il est indéniable qu'il n'arrive qu'une fois par millénaire de tels barons de la politique, qu'en est-il des séries ? Le feuilleton télévisé souffre du caractère consommatoire de son visionnage : on ne

regarde plus une série, on la suit, on la rattrape pour en parler avec les copains copines du bureau, on la binge-watche pour passer à la suivante.

Pourtant... le format a permis l'éclosion d'une des plus belles voix de notre génération. Vous savez, la tranche de personnes devenues adultes dans les années 2010, qui avaient des amis « hipster », qui ont les mêmes goûts que Pitchfork et ont écrit un premier chapitre d'un premier roman sur une page word oubliée ? Cette voix, c'est celle de Lena Dunham. Elle est portée par sa série *Girls*. Elle met en scène Adam Driver avant que le monde ne découvre Adam Driver. Mais surtout,

comme les jeunes adultes des années 2010, cette série raconte la vie telle qu'elle se présente à nous, avec ses impensables et ses inévitables.

### **Si ta vie est une pièce de théâtre, New-York sera ta scène**

Si *Girls* est une pure réussite, c'est avant tout pour son réalisme omniprésent. La trame narrative traditionnelle est dynamitée au service de la spontanéité qui constitue notre quotidien. Jetez vos envies de cliffhanger, de boss final ou de but précis. Longue de six saisons, l'œuvre de Dunham se veut plutôt anecdote entrecoupée d'une trame scénaristique que le contraire. Le rapport au réel est volontairement ambigu : les acteurs et les personnages ont des noms similaires, les scènes sont des fragments de vécu. Récurrence de réalisation : ce que l'on voit est un « pendant la vie ». Il n'y a qu'à voir l'épisode pilote. Les personnages ne sont pas présentés par l'arrivée d'un événement déclencheur mais par une action en cours de réalisation. Hannah cherche à revoir Adam

et ne sait comment s'y prendre, pensant l'avoir définitivement perdu. La scène d'après, elle se retrouve nue et saucissonnée sur son canapé, consommant le début d'une grande relation amoureuse de cinéma. Les girls se retrouvent au cours d'une fête de bienvenue sans que l'on sache immédiatement d'où et pourquoi Jessa revient.

Cette série réussit où presque toutes les autres ont échoué : faire du feuilleton spectaculaire le feuilleton d'une vie particulière, dans lequel l'excentricité d'Hannah trouve tout son sens par le réalisme de son entourage. C'est parce qu'il y a Ray, le gérant du café un peu normie, toujours volontaire et bienveillant, qui passe un épisode entier à ramener un chien à son propriétaire ; qu'il existe une Shoshanna qui plaque tout pour aller vivre au Japon. La variété des manières d'habiter la ville – ici, New-York – justifie les débordements de tous ces personnages, chacun plus inclassable que les autres tant ils correspondent mieux à une personne qu'on connaît qu'à un personnage fonction au

caractère déterminé par les besoins du showrunner.

C'est donc en vertu de ce terreau fertile et identifié que les trajectoires de ces personnalités mènent à rêver de théâtre, d'ailleurs, d'un monde meilleur. La série, que l'on pourrait traduire par « bande de meufs » plutôt que par « filles » est avant toute chose un éloge de la bande de potes, la clique, le groupe formé sans que l'on s'en rende compte, comportant ses échecs, ses départs, ses moments de joie, ses anecdotes rapportées ou vécues collectivement.

### **Préoccupation, engagement, philosophie de la vie de tous les jours**

C'est au prix seul du théâtre ouvert new-yorkais composé de jeunes adultes pleins de rêves que la démarche politique de la série tire tout son sens, sa (ré)percussion sur notre propre rapport au réel. *Girls* n'est pas une série militante comme pourrait l'être *Wonder Woman 1984* (Patty Jenkins, 2020) ou *We are who we are* (Luca Guadagnino, 2020), qui se perdent dans un

maniérisme formalisé étouffant. *Girls* est une série engagée, qui choisit de montrer la préoccupation de personnages pour certaines luttes, la manière d'agir de ces personnes lorsque la lutte se présente à elles. Il est bien plus logique et facile de recevoir des modèles agissants de féminisme que des modèles simplement théorisants de la lutte.

Le geste créateur de Lena Dunham est fort parce qu'il est lucide : elle sait que son corps ne correspond pas au standard sociétal, elle l'utilise pour le déssexualiser (on voit Hannah nue dans son bain, après le sexe, au quotidien) avant de le re-sexualiser dans un épisode littéralement dispensable. Le fameux « épisode du médecin » (saison 2 épisode 5) est le point d'orgue de la série : toute une idylle amoureuse est développée sur un épisode, sans qu'on n'en entende plus jamais parler. Il s'agit typiquement de l'histoire qui arrive à la copine du groupe dont le trait principal est la beauté. Pourtant, cela arrive à Hannah. La démarche s'ancre dans le réel : ce médecin, c'est l'aventure idéalisée qui est arrivée à quelqu'un qu'on connaît et qui nous l'a racontée autour d'un café il y a quelques semaines.



L'engagement féministe de la série est particulièrement maîtrisé parce qu'il est une lecture qui se superpose à l'œuvre d'art initiale, un souffle parmi tant d'autres du récit global de la vie de ces jeunes new-yorkaises. Il ne devient jamais essoufflement parce que la politisation est diluée dans le récit du quotidien, évitant ainsi l'écueil du manifeste politique intraduisible dans la vie réelle.

### Éloge de la vaguelette

Malgré son modeste succès, *Girls* et son autrice Lena Dunham (imprimez son nom, c'est important) sont l'archétype de la nouvelle voix X qui bâtit sa propre voie E. Grâce à la plateforme HBO, cette artiste a obtenu les moyens nécessaires pour réaliser la série la plus réaliste et proche des vingtenaires, trentenaires de notre temps. Certes, cette œuvre s'intéresse aux femmes blanches relativement privilégiées, vivant à New-York : *Sex and the City* n'est jamais loin. Mais il s'agit quand même de la plus grande œuvre engagée du petit écran : ces

femmes sont le modèle du lien entre théorie et pratique.

Les nouvelles voix ne seront pas les initiateurices d'une Nouvelle Vague. Les nouvelles voix lanceront une multitude de vaguelettes sur tous les fronts : musées, petits et grands écrans, smartphones, plateformes. De nombreux artistes talentueux seront à l'origine d'un pluralisme d'œuvres, différentes sur la forme comme le fond, rendant impossible la cohésion d'une génération autour d'une idée commune comme cela pouvait être le cas en France au début des années 60. Le regrettera-on ? Non. Il s'agit peut-être même de la continuité du désir de liberté de ces anciens jeunes auteurs. Aujourd'hui, nous avons tout le matériel à portée de main pour créer. Pourquoi demander à toutes ces personnes de véhiculer le même rêve quand nous pouvons contempler 100 vaguelettes en provenance de tous les continents ?

Comme il y a eu une Lena Dunham capable de me parler du féminisme avec une concrétude inégalée, il existe un Ladj Ly pour m'enseigner sur la réalité et les enjeux

portant sur les banlieues, un Bong Joon-Ho pour me rappeler que la lutte des classes n'est toujours pas parvenue à son terme. Et si vous n'êtes pas d'accord avec moi, vous trouverez votre bonheur chez Luca Guadagnino, ou Jordan Peele, parce qu'il existe 1000 artistes, désireux de vous parler. Sur Allociné, un utilisateur écrit à propos de *Girls* qu'« *Il ne se passe rien de plus dans cette série que dans la vie. Quel intérêt ?* » Justement.

# Et la lenteur jaillit !

Par Grégoire Benoist-Grandmaison

## **Toujours plus vite**

Quand, lors de ses discours, le débit moyen du général de Gaulle, 80 mots à la minute, passait à 100 mots par minute chez Chirac avant d'atteindre 140 mots pour Macron, le cinéma, lui, passait d'une dizaine de secondes pour la durée moyenne d'un plan lors de l'arrivée du parlant en 1930 à environ 3 secondes aujourd'hui (3,1 secondes pour monsieur Nolan). Et là où le temps du plan semblait s'être contracté au maximum de ses capacités, là où le langage semblait avoir atteint une limite physique pour un déroulé intelligible, les lecteurs vidéo en ont décidé autrement. Il est possible désormais, grâce à un petit bouton, d'accélérer ou de ralentir la vitesse de lecture de la vidéo, de l'œuvre.

De YouTube à Vimeo, en passant par Netflix (et bien d'autres encore, que j'oublie), tout le monde a décidé que le temps était une ressource trop précieuse pour vous en faire perdre. Paradoxal pour certains, mais passons. Le cas YouTube a ceci de particulier qu'il héberge une variété trop grande de vidéos pour définitivement trancher la question du bienfait d'un tel ajout. A dire vrai, l'accélération des vidéos d'apprentissage, de recettes de cuisine, etc, peut être une véritable bénédiction. Mais il n'en est pas de même pour Netflix et tous ses potes. Encore moins pour Vimeo. Toutes les deux sont des plateformes, l'une un peu fourre-tout, l'autre plutôt orientée court-métrage, mais qui lorgne vers la VOD de long-métrage. Elles se revendiquent avant tout cinématographiques. La question se pose donc pour ces dernières.

Que révèle du cinéma l'existence de ce petit rien en bas à droite de l'écran et qui a tout d'anodin ? Pourquoi pose-t-il problème ?

### **Les gros méchants américains**

Depuis l'été dernier, Netflix a rendu disponible sur sa plateforme cette fonctionnalité mortifère. Outre l'hypocrisie sans nom du « ralentissement », qui n'est là que pour, au mieux se draper de bonnes intentions à l'égard des personnes en situation de handicap, au pire se donner une façade de neutralité, il est évident qu'il est question ici de pouvoir regarder encore plus vite et toujours plus de ces séries produites par Netflix à un rythme que les plus fervents adeptes du taylorisme ne renieraient pas ; « lean management » et « méthode six sigma » n'ont plus de quoi faire rougir les directeurices de production.

Le cinéma a tendance aujourd'hui, dans le prolongement des réseaux sociaux, à se concevoir avant tout comme une représentation visuelle qui frappe les esprits par la force de l'image. Il s'agit, à juste titre,

de voir des gens comme soi, il s'agit aussi de regard féminin, ou de regard masculin ; il s'agit de faire vivre à l'écran tout un imaginaire qui n'existait jusqu'alors pas, de revendiquer l'existence de son corps et de son vécu, faire voir et valoir son point de vue ! Mais dans tout cela, il faut aussi réussir à ne pas se laisser phagocyter par une vision visuelle du cinéma. Pourquoi ? Parce que cette vision visuelle du cinéma démet le langage cinématographique de sa spécificité, que tant de réalisatrice ont découvert et continuent de découvrir, à leur manière. Pour résumer, et pour reprendre grossièrement l'une des idées de Tarkovski, ce langage n'est ni une somme de toutes ses composantes, ni à réduire à la simple composante graphique. Or, en permettant l'accélération de la vitesse de visionnage, Netflix et Vimeo accentuent l'idée selon laquelle il n'y aurait donc rien de plus à voir que ce que l'on voit, à entendre que ce qui est dit. Les gestes et les dialogues, le mouvement et le temps, une fois mis en rapport et mis en scène au travers d'une caméra, ne pourraient rien créer de plus que leurs essences individuelles.

Ainsi, faire ce choix, c'est-à-dire envisager comme unique la fonction représentative du cinéma, a l'écueil de nier la possible création de ce « plus » ; grossièrement, nier la possibilité pour une œuvre d'avoir une âme. Ça ne serait qu'un vulgaire objet, qui plus est immatériel dans notre cas. Pourtant c'est bien de cette petite étincelle invisible que jaillit l'émotion, et pas simplement la sensation. Permettez une patouille comparaison : ce qui émane de la poésie ne vient pas uniquement des mots et de leurs sens individuels, mais bien de leur choix et de leur agencement dans un tout, avec un rythme et une sonorité ; c'est cette idée que Beckett, dans ses œuvres littéraires, pousse à son paroxysme petit à petit. De la même manière, un film n'est pas censé être une succession de séquences où des personnages parlent et font des trucs pour faire avancer une dramaturgie ou un scénario. Non, un film de cinéma n'est pas (ne devrait pas être) une succession d'actions, de sons, d'images et de gestes, que l'on pourrait docilement et librement précipiter en avant. De même, il est difficile d'envisager la vraie visite d'une exposition

faite au pas de course, malgré ce que voudrait nous faire croire Godard. Bref.

## **L'âme du cinéma**

Faisons donc le choix inverse, c'est-à-dire celui de croire qu'un « plus » naît de la jonction entre deux images. Dans ce cas, quelle est la condition pour que cette petite étincelle invisible d'âme puisse être vue, ou tout du moins, ne serait-ce que ressentie ? Et bien c'est précisément la lenteur. En réalité, et pour citer de nouvelles voix, que ce soit chez Harmony Korine, Ali Abbasi, ou même, plus jeune, Tommy Weber, ce qu'on appelle moment de grâce n'est que la conséquence d'un rythme qui autorise l'existence de la lenteur. La lenteur des alanguissantes litanies de James Franco dans *Spring Breakers*, la lenteur du rapprochement des étranges corps et pourtant mille fois humains de *Border*, ou bien encore la lenteur de la quête nocturne de Antoine dans *Quand je ne dors pas*, magnifique film français sorti en 2015 et injustement méconnu. De cette lenteur naît une respiration, un espace entre le

mouvement et le temps, qui va permettre au spectateur de mettre un peu de lui. De projeter (littéralement) ses sensations pour qu'elles vivent ; puis, de les laisser mûrir sans les subir, pour, enfin, les voir se façonner et sculpter peu à peu ; jubiler de les voir prendre lentement la forme et le chemin de l'émotion.

L'on pourrait bien évidemment citer des noms plus vieux, de Carné à Lynch en passant par Rohmer... Mais restons sur les nouvelles voix et prenons un exemple pour illustrer le propos. Dans *Ni le ciel ni la terre*, sorti en 2015 et réalisé par Clément Cogitore, dont nous attendons avec impatience le prochain film, des soldats d'une troupe se mettent à disparaître les uns après les autres, inexplicablement. L'on croit d'abord à une opération de kidnapping fomentée par les combattants ennemis. Et puis cette scène arrive : dans un des postes de garde, au petit matin, deux soldats discutent. L'un d'eux part dehors faire pipi. La caméra l'accompagne dans son mouvement, perd son compagnon à la droite du cadre, et nous le regardons s'éloigner un peu plus loin. Il reste dans le champ. Ce

moment contient à lui seul toute la puissance mystique du film. C'est à ce moment précis que l'écran n'est plus une simple surface plane. C'est à ce moment que l'écran s'ouvre et offre une lucarne. Le spectateur plonge dans l'écran, se projette pour mieux s'enfoncer. Cette scène charnière, par sa lenteur, son silence, sa simplicité, scinde à jamais le film en deux parties. Pendant ces longues secondes, le spectateur précède le désastre. Il se trouve écartelé entre trois mondes, le sien, celui des personnages qui savent, celui des personnages qui ne savent pas. Il atteint une dimension où les mots deviennent inutiles ; là, l'âme du film se dévoilera. Bien sûr, au retour du soldat, son compagnon a disparu. Et pourtant, au cœur du spectateur, quelque chose est apparu.

Peut-être que le cinéma ne tient qu'à un pipi... ? Bon. Laissons l'art de la formule au grand maître en la matière, Jean-Luc :

*« Moi, ma seule intention ce n'est pas de dire quelque chose, ma seule intention c'est d'arriver à pouvoir faire qu'on se dise quelque chose. »*

*Ma seule intention c'est de filmer d'une certaine manière, ce n'est pas de filmer d'une certaine manière pour ; c'est de filmer d'une certaine manière, le < pour > est... Pour qu'il se passe quelque chose. »*

En tuant la lenteur, donc, Netflix assume et finit de prouver que ses séries et ses films ne sont que des produits à consommer, sans âme ni émotion, seulement des sensations, où rien ne se passe. Vite il faut manger tout ce fameux « contenu » ! Il serait terrible de ne pas pouvoir discuter de la dernière série de l'instant sur Facebook, ou dans les commentaires d'une mauvaise vidéo YouTube ! Il serait terrible de trop penser. Plus grave ! Vimeo, en proposant ce même gadget de compression temporelle, méprise ses courts-métrages : quel intérêt en effet de perdre 15 minutes à regarder du cinéma imparfait ? Il faut rappeler, à ce stade, qu'une partie des sélections en festival se fait par visionnage de lien Vimeo. Quel cruel destin pour ces jeunes créateurices ! Tout peut s'écrouler en un clic sur « x2 ». Ne leur restera qu'à ressasser et ruminer l'idée d'une injuste et pernicieuse

technologie responsable, peut-être (terrible incertitude !), de la disparition de l'âme, un peu la leur.

Alors ! Allons plus vite ! Non ? Non. Tout le monde veut s'émouvoir. L'inattendue beauté d'une œuvre, cabossée, qui se déploie, tout le monde veut la voir. Tout le monde veut pouvoir se dire et non plus seulement dire. Et tout ça, avec lenteur. Les nouvelles voix, c'est aussi ça, accepter de se dire doucement, doucement.

# Par-dessus le vacarme, la voix du critique

Par Nicolas Moreno

Pourquoi écoutons-nous les autres parler de cinéma ? Tout d'abord, qui sont ces autres ? Aujourd'hui, ces nouvelles voix prennent différentes formes : podcasts, chaînes YouTube, blogs... Choisir par qui on se laisse influencer dans la construction de notre parcours cinéphilique est révélateur du rapport que le spectateur entretient avec le cinéma. La critique conserve une place de choix lorsqu'il est question d'annoncer la météo des nouveautés au cinéma. Du nombre de « T » affichés dans *Télérama* au fameux conseil des dix des *Cahiers du Cinéma*, la simple lecture d'un papier par un journal d'autorité en amont d'un visionnage amorce l'expérience cinématographique. Mais après tout, pourquoi lire l'avis d'une personne que l'on ne connaît qu'à travers l'expression de son goût personnel pour le cinéma ?

## **Les critiques sont des idoles modernes**

Le critique est en premier lieu meilleur connaisseur du cinéma que le spectateur. Si nous connaissons mieux le septième art que celui qui est supposé nous conseiller, serions-nous toujours véritablement guidés ? Pourtant, nous ne sommes pas guidés par tous les experts, ni attirés par les élitistes qui n'accordent de crédit qu'à une forme esthétique, particulière et obscure, inaccessible avec le simple bagage des mortels. Qu'est-ce qui distingue donc le critique de l'expert quelconque ? L'art d'aimer ? En partie, mais le spécialiste apprécie également son objet d'étude...

Les critiques sont des idoles modernes. Le spectateur entretient une part active dans le



milieu de la critique. Du public résulte la norme hiérarchique au sein de la critique : ce magazine s'adresse aux cinéphiles affirmés, ce vidéaste est intéressant lorsqu'on a 15 ans mais s'avère limité lorsqu'on a vu toute la filmographie de Tarantino, et ainsi de suite. Choisir quel critique écouter, c'est avant tout choisir une voix, une plume, proche de notre sensibilité, mais qui en sait, en voit et en entend toujours un peu plus que nous. Les critiques sont des idoles, écoutées avec respect et attention car, mieux que quiconque, savent quel film doit arriver à cet instant sur notre chemin. Le spectateur doit les choisir à la hauteur de sa considération pour le cinéma, pour qu'un dialogue équilibré s'instaure.

La rédaction d'une revue constitue le plateau repas du condamné à voir : il y a à boire et à manger. Ce n'est pas à celui qui parle de dire à celui qui écoute ce qu'il doit entendre. Responsabilisons le public. Le dialogue est unilatéral : un critique s'adresse à un spectateur indéfini. Mais la conversation continue entre le cinéophile et la revue de cinéma. De ce va-et-vient entre les anciens numéros, les dossiers d'antan et

les critiques du passé, surgit le véritable intérêt du travail critique : se brode pour la postérité une interprétation personnelle de l'histoire du cinéma. Le magazine de critique n'est pas comme la presse quotidienne qu'on jette aussitôt ingurgitée. La revue s'encre dans le temps et se relit avec intérêt, une fois l'histoire écrite. Depuis son fauteuil du présent, le lecteur plonge dans les états d'âme d'un critique préoccupé par l'histoire qui s'écrit sous ses yeux, parvenant à faire entrer certaines œuvres dans le panthéon de ceux dont on se rappellera, et passant inévitablement à côté de pellicules, dont on parlera toutefois dans la catégorie du « cinéma retrouvé » dans quelques années.

### **Les critiques sont les mémoires vivantes du septième art**

Il n'est pas question d'affirmer que le critique se veut historien. Ce dernier cherche une objectivité perdue, la succession de faits empiriques qui mène au moment où tel événement se passe, dont on se rappelle de telle manière ou pour telle

raison. Telle n'est pas la démarche du critique. Jean Douchet, dans son célèbre article « La critique est l'art d'aimer », rapproche le critique de l'artiste (ici, le réalisateur). Ces deux passent à l'acte d'expression en opposition de l'entièreté de ce qui les précède. Si Orson Welles décide de tourner *Citizen Kane*, c'est parce qu'aucun n'a encore eu l'audace de semer la révolution à Hollywood. Lorsqu'un critique s'apprête à taper sur son clavier, c'est pour défendre corps et âme une certaine vision du cinéma. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la vision du critique n'est pas seulement un regard porté vers l'avenir et la réussite d'un film fétiche. Le geste critique consiste à réactualiser dans un propos une histoire personnelle du cinéma (ce que l'on a aimé) avec le désir ardent que cette particularité fasse norme à l'avenir (ce que l'on aimerait).

Critiquer, par le passé, était un acte égoïste. Il était question d'imposer le cinéma préféré du critique. Aujourd'hui, il est acte de combat. Combat mené contre les plateformes de l'uniformisation, les productions sérielles interchangeables

menant à un film « boss final » tous les cinq ans, combat contre un cinéma déshumanisé, incapable de vitalité. Critiquer est devenu l'acte vital de résistance en faveur d'un cinéma de l'être humain, que l'on n'aurait pas honte de comparer avec les classiques des années 40. Le critique se rappelle de ce qui faisait l'actualité des revues il y a 50, 70, 80 ans. Il ne rabaissera pas son goût et sa personne pour une industrie de l'opportunisme. Il partira en guerre sainte, au nom de l'amour pour la pellicule. C'est bien pour cela que le critique se doit d'être mémoire singulière du septième art : à tous les insérer-le-nom-d'un-super-quelque-chose-(wo)man, il rétorque « pourtant Joseph Mankiewicz, la Nouvelle Vague, le téléphone que lance Ilya dans le ciel dans *Mad Love in New-York* et tous ceux que j'ai oubliés ». Hier comme aujourd'hui, de merveilleux films sont pensés et créés. Le critique est l'historien partial qui se remémore des films de goût. Il n'écrit qu'au regard du Beau, ne se permet de parler du laid que pour revenir aux chefs-d'œuvre.

Heureusement que les critiques ne défendent pas tous la même histoire

personnelle du cinéma, ne se rappellent pas de l'année écoulée pour les mêmes films ni ne parviennent à se mettre d'accord sur le plus grand réalisateur de tous les temps. C'est l'intérêt de la critique artistique : un jour, on a suffisamment aimé notre panthéon personnel pour recevoir celui d'un autre critique et aller vers une histoire du cinéma qu'on ne soupçonnait pas encore. Cinéma provient de kīnēma et graphē, littéralement, l'écriture du mouvement. Notre parcours au cinéma, comme le film que l'on regarde, se doit d'être défendu au nom d'un mouvement, d'un geste que l'on pourra toujours saisir plus tard, à partir du moment où il répond à une certaine forme d'amour pour l'être humain.

### **Les critiques savent que leur voix mène le spectateur sur la bonne voie**

Mais qui est cette personne, qu'on écoute, dont on lit les lignes depuis quelques minutes, pour nous dire quel cinéma doit être défendu, au nom d'un pseudo humanisme ? Quelle légitimité possède le critique pour défendre son cinéma plutôt

qu'un autre ? Le critique se situe au-dessus du vacarme médiatique quotidien parce que son opinion se repose sur la connaissance et la préoccupation du cinéma. Celui qui vous parle vous recommande (ou non) un film car il a eu la curiosité de voir ailleurs et en d'autres temps ce qu'il se passait. Lorsqu'il vous conseille une œuvre, il fait acte de ne pas vous guider vers mille navets. Il vous mène vers la bonne voie. Comment sait-il que c'est la bonne ? Parce qu'il s'agit tout simplement de la sienne. Le critique parle en tant que public averti. Lorsque l'actualité suscite le brouhaha, lui, dialogue tranquillement au coin de la pièce, soucieux du pronostic vital de son sujet d'étude.

Développons un dernier point qui fait la grandeur du critique et le positionne au-delà de toutes les lectures imaginables du cinéma (marxiste, féministe, raciste, bourgeoise...). Le critique est la voix principale faisant le lien entre la sphère du cinéma et la sphère privée car il est au courant de ce que font toutes les autres lectures idéologiques. Lorsque Alice Coffin déclare dans *Le génie lesbien* qu'elle ne regarde qu'un cinéma fait par des femmes, le critique n'accuse pas la

démarche. Cette autrice ne cherche pas à promouvoir l'histoire du cinéma digérée pour n'être plus qu'une histoire personnelle. Cette personne porte un regard intéressé sur le cinéma. En tant que féministe militante, elle est intéressée par le cinéma fait par les femmes. Le critique, dans sa position de transmetteur de toute une histoire du cinéma, récupère le savoir accumulé par ces personnes, critique leurs travaux certes, mais partage également leurs découvertes. Comment voulez-vous que des chercheuses réussissent à recenser le cinéma dirigé par des femmes en URSS, que le travail d'Alice Guy soit ré-évalué à sa juste contribution, si ces personnes partaient à la vaine conquête d'une histoire totale du cinéma ? Ce propos vaut pour toutes les recherches motivées par n'importe quel intérêt. Le critique en est l'étape finale, la somme qui fait le lien entre la découverte scientifique et la découverte par le public.

En quelque sorte, le critique est le sadomasochiste qui apprécie de voir tous ces mauvais films pour vous dire, à vous, cher spectateur chanceux de nous avoir dans votre vie que, on a vu tout cela pour vous et

que vous n'avez qu'à voir ce film, que c'est celui-ci qui vaut la peine. La critique cinématographique est donc avant toute chose un pacte passé avec un spectateur averti des goûts de son interlocuteur, curieux de toute expression filmique. La critique est une voix unique : elle traverse les âges et permet de plonger dans une lecture datée et localisée de l'histoire des films. Si le critique n'est pas bon, c'est en raison des arguments exposés ci-contre. Si la critique que vous considérez mauvaise répond à tous ces critères, c'est que vous n'avez tout simplement pas choisi la bonne voix à écouter.

# Une décennie de transition

Par Hugo Turlan

2010-2020. D'accord, la décennie serait plutôt 2011-2021, si on veut se baser sur la science. Mais pourquoi faire compliqué lorsqu'on peut rester simple ? Nous resterons sur la période 2010-2020.

## **Que retiendrons-nous de cette décennie 2010 ?**

Tout d'abord, un récit de science-fiction, chef d'œuvre de l'un des plus grands cinéastes modernes (j'entends certains de mes camarades tousser), lançant avec lui une vague de film en 3D et provoquant le règne du cinéma numérique, bien plus pratique et économique que l'argentique, mais bien moins organique. Depuis, les suites d'*Avatar* se font attendre et les

cinéphiles du monde entier sont orphelins de la présence d'un immense créateur.

C'est l'explosion de deux cinéastes, quasi-homonymes, dont le nom de famille se termine en « -olan ». L'un a régné sur la planète blockbuster, proposant certains des projets les plus ambitieux qui soient à commencer par *Inception*. L'autre, québécois, a apporté une vague de fraîcheur au sein du cinéma québécois, mais aussi d'auteur. Désormais trentenaire, Xavier Dolan a certes connu une baisse de régime depuis *Mommy*, mais il fait partie désormais des voix fortes du cinéma mondial, et sa carrière est loin, très loin d'être terminée. D'autres jeunes cinéastes auront également émergé tel un Damien Chazelle.

La décennie 2010, c'est un cinéma américain dominé par une uniformisation

des franchises, moins de prises de risques, et la création d'un empire monstrueux avec comme effigie une souris. Empire ayant ressuscité l'une des plus grandes légendes du cinéma, *Star Wars*, pour finalement lui donner ce qui semble être un coup de grâce dans le cœur du public. D'où l'importance d'un film comme *Mad Max Fury Road*, mené par un vieil homme décidant de revenir aux affaires et de montrer qui est le patron. Dans un fracas métallique illuminé par les flammes crachées par une guitare électrique, *Fury Road* est d'ores et déjà le film le plus influent de cette décennie.

De nombreux films-chocs sont apparus pendant cette décennie, en commençant (en 2009, certes) par le *Enter the Void* de Gaspar Noé, *Grave* de Julia Ducournau, *Héritage* d'Ari Aster ou *The Witch* de Robert Egger. Mais ce qui nous intéresse ici n'est pas de faire un résumé de ce qu'est le cinéma des années 2010. Il reste finalement assez riche à partir du moment où l'on réussit à sortir de la Matrice hollywoodienne et de la comédie populaire française, désormais synonyme de navet même-pas-drôle.

## Et le monde, comment va-t-il ?

Pas terrible. Le réchauffement climatique s'aggrave ; pendant plusieurs mois, nous avons eu l'impression de vivre dans *28 Jours plus tard*, avant de finalement se retrouver dans une sorte de *Shaun of the Dead*. L'écart entre les riches et les pauvres ne fait que s'amplifier tous les jours et nombreux sont ceux qui proclament la mort de notre bon vieux 7e art.

Je ne suis pas d'accord. Le cinéma et les salles, se doivent d'exister, ne serait-ce que pour continuer d'être un lieu de rassemblement, permettant de créer une forme de dialogue entre les strates de la société, et illustrant les failles béantes dans lesquelles on vit. On nous disait que la lutte des classes était terminée. Elle ne l'est pas, et le cinéma continue toujours de s'en emparer. 2019 en est un excellent exemple : des films comme *Parasite*, *Joker* ou *À couteaux tirés* sont significatifs de l'état du monde dans lequel nous vivons, avant même l'apparition du Covid-19. Ces trois

films populaires examinent les inégalités socio-économiques, sous trois aspects différents : la débrouillardise familiale en Corée, le soulèvement populaire dans *Joker* et le massacre bourgeois dans *À couteaux tirés*.

On a pu sentir une forme de rage apparaître petit à petit dans le septième art, dont l'aboutissement pourrait être *Un pays qui se tient sage*, documentaire de David Dufresne sur les violences infligées aux gilets jaunes par la police. Une rage que l'on peut retrouver quelques années plus tôt dans un autre film de Bong-Jong Hoo, *Snowpiercer*, adapté du Transperceneige, bande dessinée française. Cette rage meurtrière se sent dans chaque aspect du film : musique, décor, lumière, cadrage. Cela se ressent notamment grâce à un dispositif qui rappelle le concept des beat them all, ces jeux vidéos qui, dans les années 90, consistaient à aller en avant, éliminant chaque adversaire sur son passage. *Snowpiercer* traduit l'incapacité physique à pouvoir changer de classe sociale et à s'élever dans la société. Le seul moyen de pouvoir y arriver semble être de tout détruire sur son passage et de

laisser nos enfants tout reconstruire. Le cinéaste mélange les trois médiums les plus populaires qui soient (cinéma, jeu vidéo et bande dessinée) pour en faire un récit sur la rage prolétaire, pile entre le printemps arabe et le mouvement des gilets jaunes. Une rage qui prend lieu dans un monde qui s'est effondré à cause des changements climatiques. Rage qui commence par la vision des membres des bas-fonds, parqués dans des lieux sombres et exigus, réduits à manger de la mauvaise nourriture, tandis que l'on retrouve des compartiments de luxe pour une élite qui ne se rend pas compte de ce qui se trame derrière elle. Élite protégée par une force armée. Si l'on ne peut pas dire que *Snowpiercer* brille par sa finesse, on ne peut que lui reconnaître une représentation parfaite de l'état de notre société actuelle, une société détruite et dominée par le capitalisme. Si une touche d'espoir apparaît à la fin, il est difficile de rester positif devant un tel film, extrêmement lucide devant nos difficultés actuelles.

**Émergence d'un nouveau cinéma américain**

Cette décennie a également vu émerger de nouveaux cinéastes américains que l'on pourrait classer en deux groupes : l'un s'intéresse à la condition afro-américaine, l'autre se consacre à renouveler le cinéma de genre sous l'égide de studios tels que A24 ou Blumhouse.

Dans ce nouveau cinéma afro-américain, de grands noms ont déjà émergés. Nous pourrions citer Sonnenfeld, Duvernay, ou encore Ryan Coogler, qui n'a pas encore confirmé la réussite de *Creed*. Mais parmi les cinéastes les plus intéressants de ce renouvellement artistique se trouve l'homme avec un pied dans chacun des deux groupes : Jordan Peele. Le caractère prolifique de son travail rappelle inévitablement J.J. Abrams, de la production de séries à celle d'un Spike Lee, jusqu'à l'écriture et la production du remake de *Candyman*. Jordan Peele est à l'heure actuelle un mystère. Comique avant d'être sacré nouveau roi de l'horreur politique, c'est un cinéaste déjà fascinant. Ses deux films, *Get Out* et *Us*, sont d'excellentes propositions de cinéma politico-fantastique.

Mais il est encore trop tôt pour le juger, seules les prochaines années le confirmeront.

Un peu plus au sud d'Hollywood, Oakland voit la naissance d'un nouveau mouvement indépendant. Deux films tournés là-bas ont été remarqués : *Blindspotting* et *Sorry to Bother You*. Soit probablement les deux films indépendants américains les plus politiques, les plus originaux et les plus forts que l'on a pu voir depuis des années.

Le premier film raconte l'histoire de Collin, un jeune homme en réinsertion qui assiste à une bavure policière. Derrière ce postulat sur la violence d'état se cache une réflexion très intéressante autour du meilleur ami de Collin, un blanc. Ce « white trash » a grandi entouré de noirs, issus de la même classe sociale que lui : il s'interroge sur son identité et sa place. *Blindspotting*, de Carlos Lopez Estrada, est autant une représentation du racisme ordinaire qu'une illustration des différences sociales aux USA ; différences entre noirs et blancs, mais aussi entre classes populaires et « bobos ».



*Sorry to Bother You*, de Boots Riley, va encore plus loin dans sa réflexion. Je le qualifierais presque de *Mad Max Fury Road* du film social. Sont abordés : le fait que les noirs sont obligés de s'assimiler aux blancs pour réussir, l'importance qu'ont pris les GAFAM, transformant l'Amérique contemporaine en régime féodal, le fait de se compromettre et, fait incroyable aux USA, l'impact de la disparition des syndicats et l'importance pour les travailleurs de mener un front uni afin de pouvoir lutter contre l'oppression. Accompagné d'une bande-son à tomber par terre et d'un humour grinçant à souhait, *Sorry to Bother You* est une véritable claque et l'un des films les plus fins, les plus intelligents qui a pu être fait sur l'Amérique Trumpiste !

### **Le sacre du cinéma de genre**

Toujours aux États-Unis, la décennie 2010, c'est aussi le sacre du cinéma de genre. C'est l'émergence d'un nouveau cinéma d'horreur américain sous l'égide de cinéastes comme Robert Eggers,

David Robert Mitchell et Ari Aster. Leurs films, distribués ou produits par A24, se retrouvent cependant embourgeoisés et intellectualisés, malgré leur appartenance au cinéma de genre.

L'horreur dans l'Amérique de cette décennie se retrouve divisée en trois catégories. D'un côté, quelques grosses machines qui se contentent de recycler l'esthétique éculée des exorcismes de *L'Exorciste* : de véritables trains fantômes, cinéma-pop-corn-sympathoche. On trouve également des films plus indépendants, parfois à très petit budget, sous l'égide de Blumhouse (le grand rival de A24) allant du très bon au grand n'importe quoi (on pourra citer *Invisible Man* ou encore *Action ou vérité*). Pour finir, troisième pied du tabouret, et déjà mentionné plus haut, le cinéma produit par A24, un cinéma soi-disant intelligent, prétentieux, qui finalement peut être vu comme un cinéma pour hipster : « l'elevated horror ».

Ce syndrome A24 touche également le cinéma de genre français. Cette décennie, traversée par la météorite *Grave*, a vu

l'arrivée d'une nouvelle génération d'auteurs, accueillant à bras ouvert le cinéma de genre. Des œuvres telles que *Les Garçons Sauvages*, *Laissez bronzer les cadavres* et *Jessica Forever* sont des expériences plastiques formidables. Elles manquent malgré tout d'une certaine légereté, d'un certain souffle d'auto-dérision. Nous voyons des films inspirés par des genres populaires (le film d'aventure, le giallo...), mais qui reprennent ces codes esthétiques sans essayer d'adapter leur simplicité à notre époque. Si ces trois longs-métrages sont extrêmement différents, on a plus l'impression de voir des « fans-films », réalisés par des cinéastes passionnés par une esthétique, mais qui finalement nous laissent sur notre faim.

### **Les grands sont toujours là**

La fin de cette décennie est également marquée par deux « magnum opus », de deux immenses cinéastes : *The Irishman* (Scorsese) et *Once Upon a Time... In Hollywood* (Tarantino). Deux films testamentaires hantés par les figures du passé.

Petit à petit, les géants de la Nouvelle Vague et ceux du Nouvel Hollywood disparaissent. Agnès Varda et Jacques Rivette nous ont quittés. Godard, l'homme, est encore vivant, mais le père fondateur de la Nouvelle Vague vit désormais en ermite, nous livrant ses nouvelles images ponctuellement d'abord avec la sortie d'*Adieu au langage*, puis celle du *Livre d'image*. Aux USA, Coppola tente de faire croire à un improbable come-back (quoique que l'histoire ait démontré qu'il ne faut jamais sous-estimer Francis) alors qu'il règne plus en maître dans ses vignes que dans les studios. Spielberg, lui, survit tant qu'il peut au sein du système. Scorsese est contraint de faire ces films pour Netflix et Apple. De Palma a disparu dans l'enfer du DTV. William Friedkin a fait un unique retour, mais quel retour, stupéfiant de noirceur en 2012 avec *Arbitrage*, avant de retourner dans sa tranquillité californienne. Pour finir, Paul Schrader avoue ouvertement sur Facebook avoir un crush sur Gal Gadot.

Cette génération, qui aura marqué l'histoire du cinéma, est en train de nous quitter petit à petit. Ce sentiment de mort imminente est au cœur de *The Irishman*, épilogue de toutes les figures du cinéma scorsesien. Mais cette fois, pas de complaisance, seulement le récit d'un vieillard mourant qui n'aura rien pu faire contre le temps qui passe. C'est là que la madeleine de Proust de Tarantino se complète parfaitement avec *The Irishman*. Tarantino décide de revenir au temps où les futures stars du Nouvel Hollywood sont encore des cinéastes débutants, jeunes loups affamés, prêts à détruire le système. C'est un retour en arrière enchanté, une métaphore de notre époque où les héritiers des grands cinéastes tels que John Ford, Hitchcock ou Lang n'étaient pas encore apparus. Nous connaissons l'histoire.

Mais alors ? Les héritiers du Nouvel Hollywood sont-ils déjà parmi nous ? Il est encore trop tôt pour répondre. Les cinéastes mentionnés doivent poursuivre ce qui a été amorcé. N'oublions pas ! Nous avons eu des films tels qu'*Holy Motors*, *The Social Network*, *Interstellar* et tant d'autres, qui

auront eu un impact certain sur notre parcours de jeunes cinéphiles et qui resteront dans les mémoires. Avec les années 2010, nous avons ainsi vécu une décennie de transition. La décennie 2020, elle, verra peut-être les débuts d'une nouvelle génération, qui apportera sa voix, et aura un impact aussi profond sur l'histoire du cinéma que ses aînés, comme Scorsese ou Coppola.

Alors, ne désespérons pas. Les temps sont sombres, mais un nouvel espoir existe pour le cinéma. Je suis persuadé qu'il verra le jour.

# Voix tunisiennes

Par Yacine Mosley

La sortie de la revue coïncide avec la fin du mois de Ramadan, qui correspond en Tunisie au mois qui concentre une majeure partie de la production audiovisuelle. Il est semblable de ce point de vue au summer blockbuster puisque chaque chaîne TV, semblable à une écurie de F1, investit massivement dans la création de séries. Au même moment, sur le tapis rouge des Oscars à Hollywood, marche la réalisatrice Kaouther Ben Hania, venue présenter son film *L'Homme qui a vendu sa peau*. Ces deux aspects du paysage audiovisuel tunisien symbolisent bien le grand écart qui existe dans la production tunisienne. D'un côté, une productivité intensive, une mise en scène amère, et de l'autre un profond travail de recherche, l'expression d'une individualité artistique.

Cet article part d'un constat. La créativité artistique tunisienne a pu survivre – non sans dégâts – à deux sévères dictatures. La Révolution du Jasmin en 2011, en affirmant la liberté d'expression, a permis de réintroduire l'artiste à la place sociale qui lui est destinée. La levée des tabous, du contrôle gouvernemental de la production, ont engendré nécessairement une effervescence créative qui a imbibé la totalité des domaines artistiques. Cela s'observe beaucoup dans le milieu de la musique, qui entend surgir de partout différents groupes qui mêlent les sonorités arabes au rock, au blues, au jazz ou à la techno. Un même effet s'est produit dans le milieu de la danse, ou de la mode. Il convient alors de s'interroger, dans quelle mesure le renouveau artistique tunisien qui a eu lieu après 2011, s'étend au cinéma ?

## Un secteur privilégié de l'investissement étatique ?

À l'indépendance de la Tunisie en 1956, la dictature « éclairée » de Habib Bourguiba a fait du secteur culturel un milieu privilégié de l'investissement étatique. Éduqué à Paris aux idéaux des Lumières, le premier Président de la Tunisie savait que le salut de son pays résidait dans l'éducation. C'est ce premier interventionnisme étatique qui permet à la Tunisie de se voir reconnue à l'international. Ses productions sont régulièrement présentées dans les grands festivals européens, notamment à Cannes et à la Berlinale avec Férid Boughedir. À la même période, les compétences techniques des tunisiens permettent d'attirer de grosses productions américaines ou européennes. La fameuse planète de Tatooine de *Star Wars* a été tournée dans la ville de Tataouine, située dans le désert tunisien. Les scènes égyptiennes de Indiana Jones ont également été tournées à Kairouan. Pourtant, au fil des années, l'art devient de moins en moins une priorité de l'État, qui le

voit davantage comme une menace surtout sous la dictature de Ben Ali.

Les artistes, rendus muets, trouvent enfin avec la Révolution un moyen de se réappropriier leur vocation, leurs outils de création. En ce qui concerne le cinéma, il est possible d'observer trois grandes phases thématiques qui ont suivi la Révolution. La première concerne nécessairement la Révolution elle-même. Le réalisateur Nejib Belkadhi en a fait un portrait sincère avec son documentaire *7½*. Si le sujet de la Révolution a été traité avec une adresse variable selon les films, la proposition de Mehdi Hmili avec son film *Thala mon amour* est des plus intéressantes. C'est l'histoire de Mohamed, prisonnier politique qui réussit à s'évader lors des derniers jours de la dictature. Il cherche à retrouver Houria, camarade de lutte et de cœur, avec qui il souhaite fuir le pays. La deuxième phase met en scène la radicalisation et le fondamentalisme religieux. La Tunisie étant victime de plusieurs attentats terroristes, qui ont visé spécifiquement le milieu culturel avec l'attaque du musée du Bardo, le sujet devient incontournable et pas seulement au

cinéma puisque la pièce *Violence(s)* de Fadhel Jaïbi le représente aussi. C'est un sujet qui touche particulièrement la Tunisie, à cette époque c'est un des pays qui pourvoit le plus de jeunes à l'État Islamique. Le troisième cycle thématique aborde le sujet de la filiation, notamment la filiation père/fils et interroge les conventions sociales tunisiennes. Le film *Hedi, un vent de liberté*, est à cet égard particulièrement touchant, d'autant plus qu'il a bénéficié d'une forte reconnaissance internationale.

### **Le bilan 10 ans plus tard**

Aujourd'hui, 10 ans après la Révolution, quel bilan est à retenir ? Dans une première approche, il apparaît qu'il existe de fortes lacunes dans le cinéma tunisien d'aujourd'hui. Ces faiblesses se ressentent beaucoup au niveau de l'écriture du scénario et dans la réalisation. Le recours massif aux dialogues, une utilisation paresseuse de la caméra sont aux antipodes du principe cinématographique du « show don't tell ». Cela reflète le manque d'investissement des auteurs dans leurs

œuvres et plus généralement un manque de curiosité apparent envers les expressions artistiques et le cinéma en particulier. Cette tendance est particulièrement perceptible dans les fameuses séries ramadanesques. Bien entendu, il est difficile de comparer films et séries. Les séries ramadanesques doivent souvent faire face à des délais très courts qui empêchent l'équipe de tournage et particulièrement les acteurs de s'immiscer dans leur univers fictif. Mais il y a parfois des lacunes impardonnables. C'est le cas par exemple de la série *El Foundou*. Dans un des derniers épisodes, la série dépeint une scène de viol conjugal. Si la mise en scène est maladroite, on voit la victime se relever et s'habiller pour quitter la pièce calmement, ce sont les propos de l'actrice qui ont choqué lorsqu'elle s'est exprimée à la suite de la diffusion de l'épisode en question. L'actrice s'est exprimée sur la manière dont la réalisatrice, Saoussen Jomni, l'a dirigée. L'actrice raconte que pour expliquer le comportement de la victime, celle-ci n'était plus vierge et que puisqu'elle avait eu des relations sexuelles auparavant, elle était forcément consentante. Ce discours vient totalement à

rebours des revendications féministes des militantes tunisiennes, à l'instar du collectif Falgatna. Quelques jours plus tard, un policier tue sa femme alors que celle-ci avait porté plainte contre lui deux jours auparavant. La série tunisienne apparaît tristement comme vectrice de la culture du viol.

Ces faiblesses s'étendent, dans une moindre mesure, dans les productions cinématographiques. Pour bien comprendre cet effet, il faut revenir au mode de financement du cinéma tunisien et à la population des écoles cinématographiques. C'est bien connu que parler cinéma revient nécessairement à parler de son financement. La Révolution a entraîné une crise économique indéniable en Tunisie, ce qui ne permet pas de placer le cinéma dans les priorités des investissements étatiques. Cette politique peut évidemment être remise en question, d'autant plus qu'elle place le cinéma tunisien en position de dépendance des investissements étrangers. Le point positif est que cela permet, malgré tout, de faire vivre le cinéma tunisien. Mais d'un autre côté, il conduit parfois à l'emprise des

bailleurs de fond sur le contenu du métrage. Ce mécanisme engendre une représentation accrue des clichés et véhicule souvent des stéréotypes néfastes de la société tunisienne. Cet orientalisme d'un nouveau genre est particulièrement flagrant pour les films qui touchent la question de la radicalisation islamique. L'exemple du film *L'Homme qui a vendu sa peau* est à cet égard édifiant pour illustrer ce rapport ambigu entre le cinéma tunisien et les acteurs étrangers. Le film propose une critique radicale de l'instrument néocolonial qu'est le visa. Bien que nommé aux Oscars, il n'est pas pour autant récompensé, au profit de *Drunk*, un film plus léger dans son positionnement critique.

Il faut néanmoins observer une forte corrélation entre la réussite d'un cinéaste et son parcours à l'étranger. Les cinéastes tunisiens réussissant le mieux, ont souvent eu le privilège d'étudier à l'étranger ou d'y avoir vécu des expériences professionnelles. C'est le cas de Abdelhamid Bouchnak qui a étudié au Canada ou de Nouri Bouzid à Bruxelles. Ce type d'expérience engendre nécessairement

une certaine ouverture d'esprit, une diversification des savoirs techniques ou artistiques que l'environnement cinématographique tunisien ne permet pas d'offrir aujourd'hui. Cela tient surtout à un manque de communication entre les générations. La Tunisie a du mal à faire reconnaître son patrimoine, particulièrement cinématographique. Cela crée une situation où les étudiants en cinéma font souvent ce choix par défaut, souvent incultes de la richesse du cinéma tunisien et peu curieux du cinéma mondial. La faiblesse des infrastructures, la fermeture progressive des salles sont les principales causes de ce problème. Le ministre des affaires culturelles est d'ailleurs problématique dans son octroi de subvention. Cela touche surtout les néo-réalisateurs car il est prévu que pour un premier film, le réalisateur doit apporter en amont 60% du budget pour pouvoir bénéficier des subventions. Ce qui conduit également à un phénomène de « brain drain » qui met à mal le cinéma tunisien. L'exemple de Abdelatif Kechiche est des plus éloquentes. Révélé et éduqué par le réalisateur Nouri Bouzid et son film *Le*

*Dragueur (El Bezness)*, Kechiche finit par gagner la France pour s'y installer.

### **L'effervescence artistique existe !**

Mais alors, où trouver cette effervescence artistique qui est à l'origine de cet article ? Dans les court-métrages, souvent, dans les documentaires, en tous cas là où les moyens nécessaires sont moins grands, la créativité est énorme. La plateforme Artify, sorte de Netflix tunisien, offre une variété de contenu audiovisuel intéressant et parfois gratuit. Petit à petit, la liberté de création s'en prend aussi au long-métrage. Alaeddine Slim présente une œuvre touchante et remplie d'originalité. Son film *The Last of Us*, pratiquement muet, traite d'une manière nouvelle le sujet de la migration et de la race. Il alterne entre une imagerie abstraite et concrète avec énormément de maîtrise. De la même manière, Abdelhamid Bouchnak a introduit pour la première fois dans le cinéma tunisien un film d'horreur : *Dachra*. La réussite est telle que c'est le premier film tunisien rentable financièrement en nombre



d'entrées en vingt ans, exploit d'autant plus impressionnant qu'il n'a bénéficié d'aucune subvention étatique ou étrangère.

Il est clair que l'insuffisance de l'intérêt et de la maîtrise du cinéma n'a pas permis en Tunisie l'émergence d'une nouvelle vague après 2011 semblable à celle de la nouvelle vague française ou du néo-réalisme italien. Le film *À peine j'ouvre les yeux* de Leyla Bouzid symbolise bien l'état du cinéma actuel, au-delà de ses autres qualités. L'histoire d'une jeune fille, empêchée par des normes sociales surannées, continue de se battre pour assouvir ses desseins artistiques.

# CORPUS

Par Nicolas Moreno

Dans ce premier numéro, nous retrouvons les films suivants :

- Adolescentes*, Sébastien Lifshitz (2020)
- Sorry to Bother You*, Boots Riley (2019)
- Les Garçons sauvages*, Bertrand Mandico (2017)
- Hérédité*, Ari Aster (2018)
- À peine j'ouvre les yeux*, Leyla Bouzid (2015)
- Tristesse Club*, Vincent Mariette (2014)
- Nostalgie de la lumière*, Patricio Guzmán (2010)

## Nous, les jeunes modernes

Avoir la vingtaine en 2021, c'est se retourner sur l'histoire d'une décennie que

l'on a entièrement vécue consciemment pour la première fois. Les années 2010, c'est l'avènement d'un culte (ou culture ?) de l'image, devenu consommation indigeste. En réponse à ce festin dont on est malade avant même de l'avoir goûté, deux mots : OK Boomer. Les nouvelles voix sont dans la place. Mais faire accéder ces jeunes talents au micro, n'est-ce pas participer à cette gastro générale ? Les décennies s'enchaînent et nous, génération dernier cri qui croyons faire face à de nouveaux enjeux, jouons en réalité la même tragédie depuis des millénaires. Quid du jeune critique ? Depuis notre posture particulière - à la fois juge, partie, victime et accusée -, notre discours possède une exclusivité : la jeune modernité. Ce constat est philosophique. Nous, les jeunes modernes, sommes, intellectuellement, le dernier maillon de

l'humanité. En ce sens, notre modernité est une vieille femme d'expérience et d'exemples dont aucune autre génération ne peut se vanter. C'est donc en raison de notre jeunesse que nous avons tant à dire. Cette jeunesse, en tant qu'état de l'esprit qui crée, serait même le guide révélateur de ce que la modernité a de bon à nous offrir : nous ne pouvons sauver tout le monde sur le simple prétexte qu'ils sont modernes. Ce corpus n'est pas une histoire de la décennie, certains le font mieux au sein même de ce numéro. Il s'agit d'un plaidoyer en l'honneur de la voix des jeunes modernes, fondatrice d'une voie pour nos prochains.

- Qu'est-ce qu'être jeune ?

- Pas une information biologique : Patricio Guzmán (79 ans), réalisateur de *Nostalgie de la lumière* témoigne d'une créativité rattachée à cette idée de jeunesse que ne possède pas, par exemple, Ari Aster (34 ans) avec son *Hérédité*. C'est quand même l'histoire d'un désert dans lequel le réalisateur rattache deux wagons qui n'ont rien à faire ensemble : les morts d'une

dictature passée et l'espoir d'une vie ailleurs dans l'espace.

- La nouvelle voix, c'est donc proposer quelque chose d'inédit ?

- Non. *Sorry to Bother You* reprend les mêmes constats que Marx et Étienne Lantier. Les modernes n'ont pas inventé la lutte, ils la prolongent. À chaque acquis, on s'indigne de ce qui ne fait toujours pas droit pour les opprimés.

- Donc pour être moderne, il faut être politique.

- Pas vraiment.

- C'est une liste ou un dialogue ?

- Je déteste les listes, c'est la gangrène du journalisme contemporain dominant. Vive la dialectique.

- La politique disais-je. Par exemple, Leyla Bouzid, quand elle tourne *À peine j'ouvre les yeux*, sa démarche est évidemment politique. Mais ce n'est pas tout. La

jeunesse est un feu inextinguible qui s'adresse au public avec la plus grande des passions. Elle parle de sa Tunisie, son roman national à elle et personne d'autre. Personne ne pouvait mieux en parler qu'elle.

- Qui dit passion dit poésie.

- Le sous-commandant Marcos disait « *Il ne s'agit pas de mettre la poésie au service de la révolution, mais bien de mettre la révolution au service de la poésie. C'est seulement ainsi que la révolution ne trahit pas son propre projet.* »

- En fait, les nouvelles voix, ce sont les personnes qui sont en phase avec leur temps ?

- Non plus ! Ceci est la stricte définition de la modernité. Les jeunes modernes voient plus loin. Bertrand Mandico ne trempe pas seulement dans la modernité, c'est un chic jeune type moderne. Ses *Garçons sauvages* répondent à une jeunesse qui dépasse le simple cadre politique du mélange des genres. Son style, son approche du concept

de transformation... pleins de pièges lui étaient tendus et pourtant, ça marche.

- Donc les gens que tu cherches à défendre, ce sont ceux qui parlent de notre époque mais indirectement, avec un certain recul... ?

- Pas vraiment, parce que *Adolescentes*, même si je ne les ai pas aimées, elles sont dans la vague avec nous. Quoi que j'en dise, elles symbolisent un rapport à l'autorité, une manière de s'exprimer et des questionnements qui relient le particulier (nous, les jeunes modernes) à l'universel (la modernité, que l'on a été, est, sera à tour de rôle).

- Bon, c'est quoi les nouvelles voix alors ?

- Tout est dans l'appellation : nouvelles voix. Le pluriel. Plus que jamais, la jeunesse est multiple, préoccupée de l'autre, qui doit jouir des mêmes privilèges que celui qui parle. Mais au-delà de cette réponse poétique, les nouvelles voix, en une personnalité, ce serait Vincent Macaigne. Dans *Tristesse Club* comme dans n'importe

quel autre de ses rôles, il représente ces nouvelles voix. Chaque matin où l'on se réveille est un prétexte pour une nouvelle aventure. Elle est parfois tragique, politique ou incompréhensible. Mais nous autres, les jeunes modernes, avons la chance (quand elle ne devient pas une preuve) de pouvoir filmer le réel. On s'en est saisi et avons rendu compte de l'état de notre humanité à un moment précis. Qu'on le veuille ou non, on est l'héritage des jeunes turbulents des époques passées : on a pris le flambeau et on le conduit à la prochaine génération, déjà en train de naître. Pendant qu'on possède le flambeau ? On réfléchit, on crie, on vit, on s'indigne et on cherche à justifier le moindre fait (parce que la critique est recherche de justification mais passons). Si notre actuelle modernité a apporté quelque chose au débat éternel des humains, c'est le droit à s'emparer d'une caméra et justifier tout ce qui nous est cher. Si ton pote se fait tabasser par un flic, filme-le, tu l'enverras en prison. S'il est en train de draguer au bord de la plage pendant trois heures entre deux séances photos d'accouchement d'une brebis, tu feras un chef d'œuvre.

- Moderne, jeune, nouvelles voix... Quelle différence ?

- Les modernes sont en accord avec leur temps : Spielberg quand il propose *Ready Player One*, la filmographie entière des frères Safdie... Mais nous ne voulons pas défendre la modernité.

- Pourquoi ?

- Parce qu'il y a à boire et à manger, à défendre et à attaquer. Nous avons fait le choix d'honorer les jeunes modernes. La jeunesse s'observe dans l'esprit de l'artiste. *Climax* ou *Mad Max : Fury Road* ont en commun d'être pensés par des auteurs préoccupés par l'avenir. La jeunesse, dans la réalisation, consisterait donc à proposer un cinéma précurseur de la modernité de demain, qui est brillant à sa date de sortie, aurait été remarquable s'il sortait cinq années plus tard, standard si sorti une décennie trop tard. La jeunesse ne cherche pas nécessairement l'avant-gardisme, le présent est suffisant pour traduire un état d'esprit projeté vers l'avenir : il n'y a qu'à voir la série *Euphoria*, *City Hall* de

Frederick Wiseman ou encore *Kajillionaire* de Miranda July. Nos contemporains sont tellement passionnants qu'il est de notre devoir de les filmer, pour les replacer à leur juste grandeur.

- Nouvelles voix = jeunes modernes ?

- Oui. Les nouvelles voix, c'est nous, les jeunes modernes. On s'est emparé du réel, de stylos et de caméras et on s'acharne à graver pour se rappeler, en même temps que cela se passe. Nous ne comprenons pas exactement la nature du lien entre le réel et le filmé, ou encore notre particulière position de spectateur critique. Mais nous savons que nous sommes de jeunes modernes, catégorie ouverte à tous. Tout est prétexte à être filmé. Tout n'est pas cautionné pour autant : la légitimité se calcule selon le degré de sincérité et de passion qui anime l'auteur derrière l'œuvre. Peu importe de quoi les nouvelles voix

décident de vous parler aujourd'hui. Le plus important est que lorsqu'elles se mettent à vous dire quelque chose, leurs voix sont si pures, leurs regards si profonds, leurs intentions si justifiées... que ce qu'elles vous racontent constitue la plus belle trace d'un temps appartenant déjà au passé.

# CRITIQUES

## Nostalgie de nos avènements

*Adolescentes*, de Sébastien Lifshitz, sorti en 2019

Par Léo Barozet

L'histoire, elle est toute simple. C'était la mienne et c'était, je l'imagine et l'espère, sans doute la vôtre aussi. L'histoire, c'est celle de deux adolescentes qui grandissent comme tout le monde, c'est-à-dire chacune à sa manière.

Sébastien Lifshitz, de 2013 à 2018, a posé sa caméra à Brive-la-Gaillarde pour filmer le quotidien de deux amies du collège, pour filmer ces années où l'on est plus un enfant et où l'on n'est pas encore un adulte. Emma est grande, fine, les traits secs, a l'air discrète. Elle vient d'une famille qui semble bien gagner sa vie, qui présente bien, a une mère, un peu stricte, attachée à la réussite et

à la culture. Anaïs est petite, a plus de formes, n'a pas sa langue dans sa poche. Elle vient d'une famille très modeste à qui elle est très dévouée. Quand le documentaire commence, elles n'ont pas l'âge de se rendre compte de leurs profondes différences. Elles ont été réunies par une parenthèse commune de leur vie, qui s'achèvera avec leur brevet. Prenant des chemins très différents, conséquences de leurs milieux sociaux d'origine respectifs, elles resteront toutefois toujours amies, soudées par leur passé commun – et ce lien se voit sans doute renforcé aujourd'hui de leur participation commune à un succès

critique et de leur confrontation commune à la scène médiatique.

C'est donc l'histoire ancrée dans le temps et intemporelle de deux adolescences aussi opposées que semblables. Ancrée dans le temps parce qu'une adolescence est marquée par son époque ; parce que nos deux sujets écoutent certaines musiques, portent certains habits, ont certains centres d'intérêts propres à leur génération. Parce que les événements extérieurs qui forgent leurs visions du monde sont précisément datés. On vivra à leurs côtés leurs réactions aux attentats de *Charlie Hebdo* et du Bataclan puis à l'élection d'Emmanuel Macron. Des réactions d'adolescentes, qui ne comprennent pas comment c'est possible, qui répètent naïvement certaines des convictions de leurs parents ou s'y opposent farouchement. Des réactions qui sont autant de pierres posées à l'édifice de l'âge adulte en devenir.

Intemporelle surtout parce qu'une adolescence, ça nous paraît toujours unique quand on la traverse, et ça nous apparaît commun à tous quand on en sort. Parce que

ce que traversent Emma et Anaïs, ce n'est rien d'autre que des moments de grâce ordinaires, des drames quotidiens, des passages obligés, des combats courants et des aspirations classiques. On n'a pas forcément vécu d'incendie, on n'a pas forcément eu une mère stricte ou malade. On ne s'est pas forcément mis à travailler à 16 ans, on n'a pas forcément eu la chance de pouvoir prendre le temps de réfléchir longtemps à ce qu'on voulait faire. Mais on sait tous ce que c'est, parce qu'on a vécu une adolescence au contact d'autres adolescents qui ont complété nos expériences des leurs ; et c'est ce que font Emma et Anaïs sous nos yeux pendant deux heures, ou plutôt pendant cinq ans et peut-être pendant toutes leurs vies.

Mais ce qui frappe, ce sont leurs points communs, entre elles, entre nous. On se rappelle alors, nostalgiques d'une époque où on ne se rendait pas encore compte de l'étendue des vies qu'on avait à vivre, on se rappelle l'importance que ça a eu à une époque de passer le brevet ; une importance qui meurt immédiatement dès lors qu'il est obtenu, qu'on oublie aussitôt et qu'on



trouve très vite presque ridicule : ça n'est que le brevet ! Mais quand on l'a passé, ça n'était pas que le brevet. C'était notre horizon commun, mur immense, passage imposé et nécessaire, c'était le grand obstacle avant de pouvoir continuer le chemin. Et c'est devant *Adolescentes* qu'on se rappelle l'ampleur de cet obstacle et de tous les autres qui, à peine quelques années plus tard, nous apparaissent comme de petits points minuscules derrière nous.

On se souvient aussi d'une question qui aura hanté un paquet d'adolescences, en tout cas la mienne : c'est quand la première fois ? C'est quoi la première fois ? Comment ça se prépare ? Le sujet d'une bonne moitié de nos conversations, jusqu'à arriver au jour fatidique, attendu, redouté. Ça change rien en fait, déclare Emma – qui parle peut-être plus de la relation avec son copain que de l'impact de cet événement sur sa vie en général. Mais en tout cas, oui, ça ne change rien. Comme tout le monde, on le sait très bien et ça nous semble évident, et comme tout le monde on a tellement cru que ça changeait tout, jusqu'à ce que ça finisse par arriver. Et que finalement, eh bien... Eh

bien que finalement ça ne change rien, en fait.

Même ce regard nostalgique que je porte aujourd'hui sur ma propre adolescence, même ce regard-là est traité dans le film via de petites phrases, Emma et Anaïs qui discutent de leurs collèges. Qui s'indignent sous notre regard amusé de spectateurs que quand même, les collégiens d'aujourd'hui sont vachement moins bien que quand elles y étaient. C'était mieux avant. Passage obligé encore ! On grandit, on se persuade que la génération juste en-dessous est moins bien, puis on grandit encore et on se rend compte que son seul vrai défaut est sans doute d'être plus jeune que la nôtre.

Je pourrais encore donner des tas d'exemples, mais je crois que vous avez saisi l'idée. *Adolescentes*, ce sont nos histoires merveilleusement ordinaires, extraordinairement banales sur cette période d'une richesse qu'on ne sait chérir qu'une fois qu'on l'a quitté. L'histoire de nos avènements aux époques où on ignorait à quoi ils ressembleraient.

# La danse rhétorique d'une caméra

*Malmkrog*, de Cristi Puiu, sorti en 2020

Par Grégoire Benoist-Grandmaison

Ce film commence pour moi par un long voyage en train. Entre Arles et Nogent-sur-Vernisson, près de six heures de trajet, un premier arrêt à Roanne, un autre à Nevers. Après avoir terminé un chapitre du *Rivage des Syrtes* de Julien Gracq, que je recommande chaudement, je décide d'ouvrir le petit fichier pirate téléchargé récemment à l'icône orange et blanche.

Premier plan, extérieur-jour. De la neige, un berger et ses moutons. Plus loin, une silhouette encapuchonnée de noir trahit l'invisible par un mouvement : immobile au milieu des troncs de sapin, le vent frémissant trouble avec douceur la surface du tissu et révèle la présence. La caméra est sur un pied, mais elle flotte ; elle accompagne ce petit humain par de très légères vagues hésitantes, avant de

s'affirmer par un franc pan circulaire qui découvre une demeure de belle taille, que l'on pourra bien vite catégoriser comme bourgeoise.

A l'intérieur, cinq personnages dansent. Non, ils ne dansent pas, ils parlent. Et pourtant, c'est tout comme. L'un d'eux pose un problème rhétorique : celui du bien qu'apporterait la guerre. De premiers arguments sont échangés le long d'une caméra qui découpe sans coupes leurs déplacements lents, millimétrés ; le montage devient inutile, le plan séquence n'en est plus vraiment un et disparaît derrière l'intelligence du cadrage et des placements.

La concentration, au début, est rude. Dans le train, le paysage défile autour de moi, je

vois passer une bâtisse campagnarde qui m'amuse, et je rate certains embranchements de réflexion dont les prémices me laissent rêveur face à la belle jeune fille qui dort dans le fauteuil en face de moi. Pourtant, l'intelligence du texte reformule toujours au bon moment et je peux reprendre là où le fil s'était perdu, là où le fil était trop ardu.

J'arrive à Roanne et je mets sur pause mon film. Une courte balade en ville m'amène devant un cinéma fermé. Je songe à mes personnages que je viens d'abandonner ; à cette lumière douce et blanche dans laquelle baignait ces costumes bleus, rouges et verts ; à la torpeur calme et sereine dans laquelle était prise cette maison ; à ces domestiques qui semblaient comploter contre leur maître ; à ces échanges qui s'insinuent doucement en moi, que j'essaie de digérer, que j'essaie de devancer...

Voilà mon train pour Nevers, je reprends le film, et le même état me reprend. Je suis fasciné par la finesse et le détachement de ces penseurs, je suis happé par l'intelligence dialectique que déploie le maître de maison,

je reste sans voix devant l'irruption irréaliste d'une violence que l'on ne croyait plus possible, qui semble presque fantasmée.

La caméra n'est plus lointaine, le montage a repris ses droits ; dans les champs contre-champs, les oppositions entre les protagonistes deviennent tangibles, atteignent une autre dimension : le rapport intime entre spectateur et personnage peut enfin se tisser là où les jeux de regards filmés par une focale plus longue deviennent tantôt taquins, tantôt cruels. Mais alors, ces plans presque fixes de la première partie, était-ce du théâtre, ou du cinéma ? Non, c'est du cinéma, depuis la première seconde.

Nevers ! Je m'extrais à nouveau de cet univers intellectuel qui pèse plus que je ne le voudrais. Quelle belle ville ! Sous la pluie sans parapluie, avec mon grand sac-à-dos, je grignote une pizza. Les regards consternés des passants m'amuse. J'ai peur de me perdre, je rentre à la gare trop en avance, et, trépignant d'impatience, l'esprit libéré, je rouvre mon ordinateur. De nouveau, j'oscille entre le monde réel d'un hall de

gare et, cette fois-ci, un portrait fin de la géopolitique russe – ou bien de l'identité européenne ? Je ne me souviens plus bien de l'ordre, mais qu'importe.

Trois heures et vingt minutes plus tard, alors que la gare de Nogent-sur-Vernisson est en vue, le film s'achève et je jubile. Qu'importe cet antéchrist auquel je ne comprends rien, qu'importe la théorie du bien et du mal, qu'importe si ces bourgeois sont déconnectés de la vraie vie, qu'importe si ce film est tiré de l'œuvre d'un certain Vladimir Soloviev, je viens de vivre un moment de cinéma (ou bien de vie ?) extraordinaire.

Ce film me rappelle les tableaux, costumes et intérieurs de Marguerite Duras, dans *India Song* ; les longues introspections des personnages de Rohmer ; le jeu des hors-champs dans *Burning*, ou bien dans *Funny Games* ; la spiritualité russe de Tarkovski. Ce film respire le cinéma par l'écriture de ses personnages, ses chorégraphies, son clair-obscur et ses vifs regards moqueurs qui s'expriment gracieusement à travers la palpation même du temps.

Je n'arriverai pas mieux à le louer, et beaucoup, à mon grand dam, diront que c'est trop long, et trop abscons. C'est pourtant bien tout le contraire : le film n'est pas seulement rhétorico-dialectique, il est didactique. Il accompagne le spectateur et le prend par la main. Son découpage en cinq chapitres permettrait presque de le regarder comme une série – vous savez, cet aspirateur temporel dans lequel vous dépensez bien trop de votre temps.

Je souffre jour après jour de la fermeture des salles de cinéma. Pour autant, ce film m'aura réconcilié avec une époque qui m'est de plus en plus repoussante... Je vis dans un monde où je peux voyager avec un film, comme je voyage avec un livre ! Je vis avec comme possible l'expérience d'un film dans un temps long, où je choisis lorsque je fais une pause et lorsque je reviens en arrière pour relire une ligne de dialogue ! C'est quand même génial non ?

# Nostalgie du passé

*Nostalgie de la lumière*, de Patricio Guzmán, sorti en 2010

Par Nicolas Moreno

Le cinéma nous a appris à observer le temps qui passe à l'aide de fondus successifs. En insufflant une magie nouvelle dans ce procédé, ce documentaire fusionne deux approches du monde, que nous croyions jusqu'alors inconciliables : comment s'en souvenir (de ce monde) ? Que trouve-t-on au-delà (de notre même monde) ? La première question est terre-à-terre et interroge le rapport à l'histoire tandis que la seconde la quitte justement (la Terre) pour chercher des réponses dans ces astres qui dépassent la mesure de l'homme. Pourtant, toutes deux sont reliées par ce qu'il y a de plus simple et unique en chacun de nous : le calcium et la mémoire.

En nous laissant observer le cheminement de scientifiques à l'œuvre sur l'un des plus grands observatoires du monde humain

ainsi que la recherche d'ossements des volontairement oubliés par Pinochet, la poussière d'étoile s'invite peu à peu dans les plans du désert où sont cachés les cadavres tandis que l'au-delà est présenté à hauteur et entendement d'homme. Mettre au même niveau (d'importance, d'échelle) ces deux quêtes qui prennent place dans le désert d'Atacama offre en réalité une cartographie magnifique et lucide du présent politique chilien.

Aujourd'hui, on essaie de comprendre (donc d'éclairer) le passé malgré le barrage politique. Cette lutte est passionnelle et ne se quantifie par aucune valeur. Ces femmes qui marchent méthodiquement, creusent machinalement, espèrent intensément et repartent souvent bredouilles, font la guerre au pouvoir en place au nom du droit de se

souvenir, d'un droit à la dignité pour ces êtres perdus. Ce combat dans le désert pour trouver une sépulture profane admet un air antionien, à la différence près qu'ici, les larmes et les corps épuisés sont réels. À quelques pas de cet endroit aussi vaste que sec se trouve un observatoire qui cherche tant bien que mal à répondre à deux questions. La tâche est légère pour les moyens qui sont employés mais ô combien difficile.

Pourtant, la philosophie de cette recherche rappelle l'unité de l'univers, univers dans lequel évoluent des tourments éloignés par leur teneur mais si proches géographiquement. Dans cette terre aride où les humains sont à la poursuite de deux passés - le big-bang et les étoiles qui nous ont précédés ; les dépouilles des opposants à Pinochet -, une leçon de poésie macabre est chantée, venant rappeler à quel point le beau et l'angoisse inévitable de l'oubli valent au même rythme. Car les deux ont en commun d'être constitués de calcium et de n'exister que par la mémoire active des vivants.

Il arrivera un jour où il n'y aura plus d'être humain pour se rappeler de la beauté de ce documentaire qui donne le même ordre d'importance aux chasses célestes et souterraines. Lorsque ce jour arrivera, le calcium l'emportera sur la mémoire, l'inerte sur la dynamique vitale. Mais avant que ce fléau n'advienne, nous devons continuer à creuser les sentiers de la connaissance, lutter contre l'absurdité du temps sur terre qu'il nous reste et engager cet élan vital dans l'épreuve qui nous anime, même si cela semble vain, même si cela semble dérisoire, même si demain, il n'y aura plus personne pour s'en souvenir.

# ENTRETIEN

## L'oubli des bibliothèques

Mené et enregistré à Arles en mai 2021 par Grégoire Benoist-Grandmaison

À Arles, l'espace Van Gogh place Félix Rey, outre son magnifique jardin fleuri, abrite un lieu curieux... Les portes vitrées sur lesquelles s'étalent diverses affichettes informatives cachent en réalité, une fois franchies, une salle déroutante par son foisonnement : des mots, des mots partout. Entre deux fauteuils, entre deux étagères, la langue et les connaissances se bousculent. On aurait presque oublié l'ancêtre d'internet ; le savoir humain commence pourtant ici, à la bibliothèque.

Mais le plus curieux, c'est qu'à l'étage, au bout d'un escalier en colimaçon métallique, des quantités faramineuses de boîtes cachent un objet cinéphilique sous-estimé :

le DVD. Hé oui ! Pour dénicher cette pépite que les pirates du net les moins aguerris ne trouvent pas, la bibliothèque répond présente.

Ce lieu que tout le monde boude, j'y suis retourné il y a peu. J'y ai fait la rencontre de Anne, Nadine et Valérie, les trois dames qui gèrent le fond cinématographique - fictions et documentaires – de cette petite ville romaine. Attristé par le manque d'évidence entourant cet endroit tombé peu à peu en désuétude, j'ai voulu recueillir leurs voix, et au gré de l'échange, d'anciennes voies viennent paver les nouvelles. Dans cet entretien se joue alors la mémoire de l'objet

filmique et du passé cinéophile ; et se joue fatalement son futur.

**Qu'est-ce qu'on fait quand on gère un fond de cinéma ? C'est quoi les tâches du quotidien ? Comment ça se passe ?**

A. Quand j'ai commencé à travailler, on était au début de la création des fonds documentaires dans les bibliothèques, fin des années 70, début 80. Les films dans les bibliothèques, c'est d'abord une histoire de documentaire. Ces fonds étaient constitués avec pour support le 3/4 pouces. C'est important à noter parce qu'on ne pouvait les regarder qu'à la médiathèque. Et puis, peu de temps après, c'était le début de la VHS. Mais il n'y avait pas encore grand-chose. C'était en 89. La bibliothèque d'Arles a été créée à ce moment-là. Quand je suis arrivée, une personne était déjà là et avait déjà commencé à constituer tout un fond de documentaires 3/4 pouces. Les gens ne savaient pas ce que c'était. Donc il fallait leur dire « oui, nous avons des films, mais des films documentaires », un genre qu'on ne connaissait pas. Certes les grands documentaires passaient au cinéma, mais

c'était encore un genre peu connu, réservé surtout aux festivals. Mais comme il n'y avait que ça à voir sur place, que c'était la nouveauté, faute de mieux, les gens ont donc regardé des documentaires et ils se sont emparés de ce fond avec grand bonheur !

**Et ça fonctionne comment, la constitution d'un fond ?**

A. Ces documentaires étaient choisis par une commission de bibliothécaires qui se réunissaient régulièrement à Paris, tous les trimestres. Ils voyaient des documentaires dans les festivals, puisque c'était le seul endroit où l'on pouvait en voir. Ensuite, dans les salles de cinéma, les bibliothécaires venaient, parlaient entre eux des films, et après création d'une commission, on choisissait des films. Cette structure négociait les droits pour enfin les revendre aux bibliothèques. Et ce qui était intéressant, c'était de voir le public lambda avoir accès à des documentaires qu'on ne voyait nulle part ailleurs qu'en festival ou en bibliothèque. Grâce à ça, les gens ont pu découvrir des réalisateurs comme Wiseman,



Van Der Keuken, même Chris Marker et Jean Rouch.

### **Ces réalisateurs vivaient grâce aux bibliothèques ?**

A. Leurs films étaient acquis par les bibliothèques, parfois sans qu'ils le sachent. Leurs films vivaient dans les bibliothèques et n'étaient pas forcément commercialisés. La bibliothèque a donc été un lieu important pour le documentaire de création, documentaire de création qui n'est pas non plus le reportage ; on le distingue avec un réalisateur derrière, qui porte son film, qui a un point de vue, et qui s'autorise toutes les formes ! Une des grandes difficultés des bibliothécaires, notamment avec le documentaire, a été le classement. On est obligés de faire rentrer les films dans des cases. Et on finit par créer des termes comme les « essais cinématographiques » parce que de nombreux films dégagent une telle poésie, sans vraiment de paroles, avec une vision du monde... Impossible de les faire rentrer dans des cases : il faut les montrer.

### **C'était dur de les montrer ?**

A. A l'époque, pas du tout. Cette période était bénie pour nous. Les gens venaient, il y avait 9 postes, et on montrait des films. Je découvrais les films de Pelechian, avec la musique de Vivaldi, les paysans kurdes... en même temps que le public ! Ce mouvement de caméra permanent où les scènes se répètent, où on les voit dévaler des pentes avec des ballots de foin dans le dos, en même temps que les moutons...

N. Oui ! On dirait qu'ils sont liquides !

A. Ca c'est des films qu'on a pu passer à tout le monde. Même les gamins de 7 ou 8 ans arrivaient devant les télévisions, ils voyaient ça, ils restaient scotchés devant ! La sidération. Et puis ils venaient nous le redemander.

N. Grâce à l'image, la relation est directe avec l'œuvre.

A. Et quand on ajoute à ça la relation directe avec la personne qui présente l'œuvre, on peut montrer de tout à tout le monde.

A quel moment de cette histoire on est passés des films uniquement documentaires aux films documentaires et de fiction ?

A. Il commençait à y avoir des collections de films de fiction qui apparaissaient dans le commerce.

N. Sauf qu'en tant que bibliothèque, nous sommes soumis à la réglementation sur les marchés publics. De ce fait, on nous assigne une centrale d'achat dont on dépend pour nos acquisitions. On est limités par les films que nous présente cette centrale. Quand peu à peu, les centrales se sont élargies à la fiction, nous avons pu nous aussi nous pourvoir en films de fiction.

A. Dans ces catalogues, on avait en 3/4 pouces quelques films de fiction, surtout pour enfants. L'idée était de faire découvrir le cinéma aux enfants par les bibliothèques. Puis en VHS sont arrivés des films de fiction plus larges, avec les Louis de Funès par exemple. Le glissement s'est donc fait naturellement. Fiction ou documentaire : le public était là, s'en emparait et les regardait

chez eux. Et pour finir, les fonds ont élargi leur catalogue et tout ça s'est démocratisé dans les bibliothèques.

**Avec autant de possibilités, il a bien fallu faire des choix, des sélections, mettre en place des critères...**

N. Effectivement. Nous n'avons pas du tout les mêmes prérogatives que le documentaire papier (livres adultes ou jeunesse) : eux se doivent de couvrir tous les sujets. Sachant que ce travail d'exhaustivité est déjà réalisé par les livres, on ne s'oblige pas à choisir des mauvais films dans l'idée de faire vivre tous les sujets. Nous n'avons pas fonction d'être informatifs.

A. Oui, la qualité du traitement prime sur le sujet. Je dirais qu'à cela s'ajoute une fonction de découverte. Dans ces mêmes années, avec la télévision, les jeunes sont déjà habitués à une certaine idée de l'image et du cinéma. Donc, lorsqu'ils viennent à la bibliothèque, c'est l'occasion de bouleverser leurs acquis. Ce n'est pas nécessaire d'acheter les films que les gens voient déjà chez eux. A ce moment-là, les boutiques et

les vidéoclubs pestaient contre la concurrence de la bibliothèque, puis ils se sont vite aperçus que ça n'était pas les mêmes fonds ! On a donc fini par se renvoyer mutuellement les gens et par mettre en place une complémentarité tacite. On se réservait les films anciens, de patrimoine. On mettait aussi en avant le cinéma dans sa diversité géographique d'origine. Et puis ici, à Arles, on a démarré avec toute une branche de films sur la tauromachie.

**Mais donc aucun film grand public de l'époque ? Ceux-là étaient tous au vidéoclub ?**

A. Si bien sûr, c'était important d'en avoir. Mais on ne céda pas forcément à toutes les injonctions du public. Par exemple, *Les Dents de la Mer*, nous avons refusé de nous le procurer pendant un certain temps. Mais quand il est devenu représentatif d'un tournant dans l'histoire du cinéma, on a fini par l'acheter parce qu'il avait pris ce rôle. Finalement, dans nos critères, y'a aussi l'idée du postulat : quel film va durer, lequel va être oublié.

**Avec toutes les erreurs que ça peut impliquer.**

A. Bien sûr ! Heureusement d'ailleurs !

N. C'est le temps qui modèle les choses, c'est pas vraiment des erreurs.

**Certes, mais le temps vous a donné tort ou raison.**

A. Voilà. On a bien fait de le garder, ou au contraire, il n'était plus du tout regardé. Regarde, un film comme *Amélie Poulain*, on l'a acheté alors que tout le monde le voyait. Ça a été un phénomène, donc on l'a acheté en tant que phénomène. Mais tous ces choix sont forcément liés à nous trois. Quand on achète les films, on se met d'accord toutes les trois.

N. Moi j'avais tendance à mettre un veto pour ce film-là !

A. Ce film est beaucoup passé chez les enfants, et puis maintenant... Il n'est plus jamais demandé. Si un jour on venait à ne

plus l'avoir, plus d'intérêt de le racheter, malgré son retentissement et sa particularité assez exceptionnelle pour l'époque. Bref. Et pour compléter la liste des critères de choix, il y a le film complètement ovni. Notre boulot c'est de faire l'intermédiaire entre les gens et les œuvres. Donc ces films, qu'on ne porte pas spécialement, mais qui sont tellement étranges, on finit par se les procurer.

**J'imagine que vous avez fini par vous spécialiser chacune dans un domaine bien précis !**

A. Exactement ! Nadine est un peu dans ces films étranges dont je viens de parler, hyper difficiles à cataloguer, on comprend pas... (rire)

N. Oh je me trompe parfois.

V. Mais certains apprécient !

**Est-ce que certains films n'ont jamais été empruntés ?**

V. Malheureusement. Ils sont dans le tiroir, là. Ça n'a rien à voir avec leur qualité, mais il faudrait avoir un public pour ça. A Lyon ou à Paris, on aurait des gens, mais ici... Ou alors ils sont empruntés une fois tous les 6 ans.

N. Mais comme c'est du patrimoine, on se doit de les avoir.

A. Ca dépend aussi des époques. Quand on avait encore les élèves de l'école de photographie qui était en ville, ils nous les empruntaient.

N. C'est clair, ils nous tiraient vers le haut ! Maintenant ils sont trop loin, et puis ils ont leur vidéothèque à eux, trop bien fournie. Au début, ils avaient peu de films à disposition.

A. On a longtemps travaillé avec eux. Les profs les faisaient venir, leur montraient des films, leur faisaient une histoire du cinéma, et donc tous ces films un peu étranges sortaient. Mais là, on est dans une période où le public vient moins...

V. Même le cinéma muet ne sort plus. Des gens comme Borzage... Les films de patrimoines ne sortent pas. Cela dit, avec le confinement et la panne de notre service de VoD à cause de l'explosion du nombre d'abonnements, on a eu un peu plus de gens. Ils sont revenus ! Mais faut quand même leur forcer la main pour une certaine catégorie de films.

N. Il faut savoir les vendre, oui...

A. D'autant que c'est précisément lorsque des gens commencent à découvrir ces vieux films qu'ils s'ouvrent peu à peu à toute la variété des films qui peuvent exister.

**Le téléchargement illégal n'aurait-il pas remplacé la fonction de la bibliothèque dans le fait de faire découvrir cette diversité de films de patrimoine ?**

A. Encore faut-il bien chercher...

V. Malheureusement, même en streaming, certains films restent introuvables. Ils sont peut-être réédités en DVD et encore seulement en Zone 1. Ceux qu'on trouve en

ligne, ça reste les grands classiques et les grands noms. Ici, par contre, vous trouverez ceux qui sont méconnus.

A. C'est important ! L'époque me semble dangereuse pour la présence des films dans les bibliothèques. Il me semble que c'est important pour la culture d'avoir un socle. En littérature, on ne remet pas en cause le fait d'avoir dans nos rayons les auteurs classiques. Et là, avec le volatile, donc avec les plateformes, les gens ne recevront que ce que les plateformes consentent à leur donner. Elles n'ont pas pour vocation, comme nous, de proposer aux gens une culture cinématographique. Elles veulent diffuser des films qu'un maximum de gens va regarder. Nous, on est une toute petite enclave qui échappe encore à la logique financière. Nous n'avons qu'un but de découverte. Quand on propose des films sur Les Yeux Docs (ndlr : une sorte de médiathèque numérique gérée par les bibliothécaires de France et qui réunit uniquement des films documentaires), l'intention n'est pas de vendre. Ce sont des gens dont le métier, la mission, est de faire

découvrir le cinéma dans toute sa diversité.  
Contrairement aux plateformes.

**Alors quid de La Cinetek ? Mubi ? Tënk ?**

A. Leur but reste de créer un public.

V. Et c'est payant. Mais c'est vrai que La Cinetek fait un vrai travail de cinéphile. Ils cherchent en plus des films qui ne sont pas encore édités en DVD ou pas accessibles en streaming. Ils font un travail de recherche là-dessus.

A. Ca ressemble à un travail de bibliothécaire, c'est vrai, je suis peut-être un peu catégorique.

**Je crois que je comprends. Votre idée, c'est que la bibliothèque est un lieu où l'on fait découvrir à quelqu'un, là où les plateformes, comme La Cinetek, capitalisent sur une envie de cinéma qui existe déjà préalablement.**

A. Voilà.

N. A quelqu'un qui n'aurait pas demandé.

A. Moi je dirais quand même créer un public aussi. Par rapport aux jeunes. Il y a une éducation à l'image à faire, avec les écoles, les ateliers sur le cinéma. Montrer et expliquer le noir et blanc, mettre en avant l'importance du son. Je pense que cette éducation des enfants au cinéma leur permet ensuite d'être des cinéphiles avertis en puissance. Leur donner le goût. Offrir aux gens le maximum de possibilités par rapport à ce qui existe en cinéma.

N. Le public nous enrichit beaucoup aussi ! On peut pas être des spécialistes de tous les genres. Par exemple, toutes les trois, nous n'avons pas trop d'appétence pour la science-fiction. Donc on s'appuie sur des grands fans de SF qui nous disent ce que nous n'avons pas encore.

**Quelque chose m'intriguait beaucoup, c'était la question du prix. Un DVD dans le commerce, neuf, c'est environ 15 euros. De votre côté, combien coûte, dans ces centrales d'achat, un DVD destiné au prêt ?**

N. Oh ! Beaucoup plus cher !

V. Entre 50 et 60 euros en moyenne. A cause des droits. Donc les budgets sont serrés, mais en plus, les films, ce sont les supports les plus chers de toute la bibliothèque, en plus d'être les plus fragiles. On commande entre 200 et 250 films par an.

**Et ça vous semble important d'avoir un lieu qui permet l'échange d'un objet ? Parce que j'ai aussi l'impression que les plateformes ne peuvent pas toucher du doigt le « pourquoi » d'un visionnage, là où vous, vous êtes en mesure d'en discuter avec la personne.**

N. C'est-à-dire que le fait d'avoir un objet entre une personne et soi-même, ça devient social. Le prétexte du film permet aux relations de prendre une dimension plus grande, plus poussée.

A. La preuve, à chaque fois que je sors du prêt, je sors avec une liste de 10 films que je n'avais pas prévu de ramener ! Parce que les gens reviennent. Nous, on n'est pas

nécessairement des spécialistes, nous sommes simplement des intermédiaires.

V. Un passeur.

A. Un médiateur. Nous ne sommes pas plus instruits que notre public. Mais c'est la possibilité d'avoir cet ICI, de mettre les gens en relations. Pour vous donner un exemple, je suis sidérée. Y'a plus de cinéma, y'a la covid... Et le vendredi, on passe des films dans une salle où on est super mal installés, où il fait chaud, et les gens viennent ! C'est quand même qu'il y a un besoin d'être dans un lieu ensemble pour écouter quelqu'un parler de quelque chose... Et partager. Il se passe autre chose. Je ne suis pas contre les plateformes ! L'idéal serait d'avoir un fond physique, avec une plateforme qui nous appartiendrait et que l'on pourrait nourrir comme il nous chante, pour pouvoir faire le lien avec les différents événements qui ont lieu en vrai, dans la bibliothèque. Là, ça serait vraiment formidable.

N. La base de notre travail, c'est s'occuper de sélectionner, commander, cataloguer, archiver, les faire passer au public. Les

plateformes nous dépossèdent. C'est dangereux pour nous.

A. La plateforme telle qu'elle existe aujourd'hui, encore une fois ! Dans une moindre mesure, pour Les Yeux Docs, on est en mesure de faire valoir tel ou tel documentaire. On peut aussi faire partie de son comité de sélection. Donc ça reste dans le prolongement de notre travail, même si ce n'est pas tout à fait direct.

**Justement ! Je me posais la question sur Les Yeux Docs... Comment se fait-il qu'on en parle si peu ? Y'a très peu de publicités ni du côté des institutions, ni du côté des médias comme France Culture... Pourquoi c'est si peu mis en avant et pourquoi les pouvoirs publics s'en désintéressent-ils ?**

A. Les bibliothèques, on a un peu de mal à exister. Par exemple, il y a eu un prix du public avec Les Yeux Docs, les réalisateurs étaient très surpris de voir que des bibliothécaires parlaient de leurs films. Quand on les écoute, leurs films n'existent plus après les festivals, l'exploitation en

salle et la télévision ; et pourtant si ! Ils sont là, dans les bibliothèques.

V. Notre métier n'est plus connu du tout. Regardez, à chaque annonce, on parlait des lieux de culture. Mais ces lieux de culture, c'était les musées, les théâtres, les cinémas... On n'a jamais fait mention du fait que les bibliothèques étaient ouvertes ! Sur Twitter, quand il a été annoncé la fermeture des librairies, personne n'a mis en avant le fait que la lecture pouvait continuer dans les bibliothèques.

N. Ils nous ont oublié, c'est tout.



# ÉTOILES

Nous reprenons ici les films qui constituent le corpus d'étude du collège et les films critiqués.

• Ne pas se déranger ★ À voir à la rigueur ★★ À voir ★★★ À voir absolument ★★★★★ Chef d'oeuvre

	Nicolas M.	Grégoire B-G.	Léo B.	Hugo T.	Yacine M.	Juliette B.
Nostalgie de la lumière	★★★		★★			★★★★★
Tristesse Club	★★	★★	★★			
Les garçons sauvages	★★★	★★★★★	★★★★★	★★		
À peine j'ouvre les yeux	★★				★★★★★	
Adolescentes	•	★★	★★★	★★★★		
Sorry to bother you	★★	★★	★★	★★★★★		
Mad love in New-York	★★★★★					
Hérédité	•		★★	★★★★★	★★★	★★★
Malmkrog	★★★	★★★★★				