



**TSOUNAMI 8 :**

**Corps**

*Novembre – décembre 2022*

## Rédaction en chef

Nicolas Moreno

## A la rédaction de ce numéro

Bastien Babi

Imène Benlachtar

Benoît Blanc

Léo Barozet

Clément Colliaux

Safa Hammad

Solène Monnier

Matthieu Neiva

Yacine Mousli

Charles Thierry

## Ont collaboré à ce numéro

Grégoire Benoist-Grandmaison

Raphaël Bonneau

Hugo Turlan

Sarah Yaacoub

# SOMMAIRE

<b>ECRITEAU</b>	<b>5</b>	Ici est ailleurs	34
Collaborer	5	Effets de décomposition	36
<b>ARTICLES</b>	<b>7</b>	Si Balzac était catalan	40
L'école des corps : Rohmer et les autres	7	Corps instrument(alisés)	43
<i>Nope</i> et l'enfer des signes	18	La peau de Kaouther Ben Hania	46
<b>CORPUS</b>	<b>24</b>	« Du mécanique plaqué sur du vivant »	50
Déformation professionnelle	25	<b>LES ÉTOILES</b>	<b>54</b>
<b>CRITIQUES</b>	<b>33</b>	Sans films	55
Holy Motors	33		

# ECRITEAU

## Collaborer

Par Nicolas Moreno

Le 6 octobre 2022, l'Institut du monde arabe abritait les États Généraux du cinéma, un événement horizontal et auto-organisé, une après-midi au cours de laquelle l'essentiel des forces qui animent le cinéma ont pris la parole à tour de rôle. Par leur absence délibérément cynique, le ministère de la culture et le CNC ont confirmé la mutation dans laquelle ils s'inscrivent depuis plusieurs années, pour devenir de simples médiateurs adeptes du compromis, et abandonner leur rôle de défenseur. Suivie au travail en *livestream*, retransmise pour vous en *livetweet*<sup>1</sup>, cette réunion laisse une sensation étrange : comme si quelque chose d'important venait de se passer juste sous nos yeux, et qu'une inquiétude profonde partagée par tous passait de l'état de fait à la gestation d'une réaction. Les intervenants défilaient (Arthur Harari, réalisateur ; Séverine Rocaboy, programmatrice ; Virginie Efira,

actrice) et tous ensemble, l'on formait une cartographie plutôt cohérente du cinéma français. Un constat, étonnant et lucide, a été dressé à maintes reprises : le cinéma est à la fois un art et une industrie. Nous travaillons dans la critique, la production, la technique, la programmation, la distribution ou sommes même encore étudiants et étudiantes. Nous ne laisserons pas notre art filer entre nos doigts au bénéfice (car c'est bien de cela qu'il s'agit) de tapissiers en quête d'optimisation des profits. Les volontés qui ont émergé de cette rencontre en décevront peut-être certains, mais elles étaient bien tournées vers la conservation de cet écosystème.

Il n'a jamais été question de révolutionner les habitudes qui structurent le fonctionnement national de notre industrie. Nous ne désirons que la survie d'œuvres dont la portée puisse être commerciale ou artistique. Ces états généraux sont nés de la crainte d'une détérioration de notre système que le monde nous envie : une perspective qui pourrait

---

<sup>1</sup> *Livestream* : diffusion en direct sur Internet ; *livetweet* : rapportage en temps réel sur Twitter des principales informations ayant trait à l'événement

devenir réalité si on laisse aux mains des services de SVOD (Netflix, Disney+, c'est de vous dont on parle) le choix des images qui peupleront notre imaginaire. Et en parallèle de ce combat qui se prépare, ces mots de Jean-Luc Godard, délivrés dans son *Autoportrait de décembre* (1994) ont résonné une nouvelle fois :

*« Il y a la culture qui est la règle, et il y a l'exception, qui est de l'art. [...] Il est de la règle de vouloir la mort de l'exception, il sera donc de la règle de l'Europe de la culture d'organiser la mort de l'art de vivre qui fleurit encore à nos pieds. Quand il faudra fermer le livre, ce sera sans regretter rien. J'ai vu tant de gens si mal vivre, et tant de gens mourir si bien. »*

Nous savions qu'il n'était pas éternel, et il est encore difficile de savoir comment nous lui rendrons hommage, dans notre prochain numéro (imprimé), tant il est un réalisateur devenu intime et personnel pour chacun d'entre nous, comme si toute prise de recul ou d'analyse objective semblait vaine face au gouffre béant qu'on chérit tant et qu'il laisse derrière lui. Mais nous retenons cette leçon, que nous nous réapproprions : le cinéma n'a jamais été aussi riche que lorsque la règle collabore avec l'exception. L'art et le divertissement, main dans la main, avec des gants.

Désormais habitués à l'étrangeté des coïncidences d'agenda, nous publions un nouveau numéro, *Corps*, dans lequel nous nous étonnons du délaissement de l'érotisme par nos champs critiques, au profit de l'apprentissage et de l'idée selon laquelle on grandit avec le regard des autres. C'est quand il est commun que le geste est le plus puissant, profond et intense, à l'image de nos textes collaboratifs, qui deviennent peu à peu l'exercice le plus excitant et épanouissant dans lequel nous replongeons numéros après numéros. Le cinéma, ce si bel endroit, ce refuge prêt à tous nous accueillir : c'est pour cette générosité que nous voulons l'habiter, ensemble. Il tire sa raison d'être de sa politique purement communautaire, son intérêt de la pluralité des regards, des corps et des manières d'habiter le monde. Pourquoi l'imaginer mort quand on peut encore y faire corps ?

# ARTICLES

## L'école des corps : Rohmer et les autres

Par Nicolas Moreno, Matthieu Neiva, Bastien Babi et Safa Hammad

**T**out le monde aime le cinéma d'Éric Rohmer : cinéphiles, critiques, acteurs, réalisateurs. Pas pour les mêmes raisons, ni pour les mêmes films. Il y a les cinéphiles amoureux, les acteurs enivrés et les réalisateurs pour qui *le langage est un acte en soi*. Le réalisateur emblématique d'une Nouvelle Vague à rebours, dont les classiques immanquables parsèment les années 1970, 1980 et 1990, est au fil du temps devenu la source d'inspiration d'une flopée d'artistes diamétralement opposés (Luca Guadagnino, Emmanuel Mouret, Hong Sang-soo...), lesquels invoquent une filiation au regard de leur préoccupation pour l'expression orale des personnages, ou bien pour la légèreté, le cadre estival de leur décor. Tellement de films s'en réclament que la critique aurait tendance à brandir un peu trop vite l'influence rohmérienne sur le seul postulat d'un groupe social sophistiqué discutant sérieusement au bord de la mer. Trop souvent l'on voit des auteurs contemporains évoquer

avec plaisir les « thèmes » du cinéma d'Éric Rohmer : drague, amour, désir, légèreté... comme si le réalisateur était détachable des idées de l'homme, de son regard étroit, objectivant. *Conte d'été* et *Le rayon vert* ont beau être de grands films estivaux inoffensifs en apparence, ils s'inscrivent tout de même dans la lignée des autres films du réalisateur, autrement pertinents, qu'il est moins d'époque d'invoquer. Sous le tapis *Le genou de Claire* ! Et aux oubliettes *L'anglaise et le duc* ! C'est une grossière erreur de les négliger, d'autant plus que ce sont les films qui mettent le plus en évidence le dispositif matriciel propre à une large partie de la filmographie d'Éric Rohmer (excluant volontairement ses projets à tendance historiques ou politiques, tels *La marquise d'O* (1976), *L'arbre, le maire et la médiathèque* (1993) jusqu'à son dernier film sorti en 2007, *Les Amours d'Astrée et de Céladon*). La rigueur et l'homogénéité de cette filmographie ont l'avantage d'avoir

taillé, films après films, un regard, intime et unique, sur le comportement de l'humain, pris entre sentiments et séduction. De ce fait, l'héritage du cinéaste, réapproprié par des réalisateurs contemporains, s'applique au dispositif (une situation ainsi faite, permettant de...) plus qu'à la substance (les points de suspension de la parenthèse précédente), par nature propre à Rohmer, et donc inimitable.

C'est peut-être dans *Pauline à la plage*, film parfois jugé problématique pour l'attitude malsaine des personnages (les adultes) avec Pauline, que le geste rohmérien se révèle sous sa plus grande clarté. Marion (Arielle Dombasle) et sa cousine Pauline (Amanda Langlet) partent à la plage en Normandie, où elles croisent Pierre (Pascal Greggory), un ancien petit ami de Marion, et Henri (Féodor Atkine), une connaissance de Pierre. Au cours de son séjour, Pauline croisera de son côté le jeune Sylvain (Simon de La Brosse). Si Pierre est toujours amoureux de Marion, elle préfère encore coucher avec Henri. Ethnologue de profession, il réinvestira largement ses connaissances au cours des dialogues entre les adultes d'une part (Pierre, Marion, Henri), et Pauline de l'autre. La rhétorique est au centre du film, mais ce n'est pas pour se contempler elle-même. Elle se livre plutôt à un véritable projet éducationnel très simple, très dialectique : si Pauline est adolescente, elle ne sait donc pas encore ce qu'est l'amour ou le désir (elle est ignorante)

et aspire encore à une noble et sérieuse relation amoureuse. Elle apprendra donc aux côtés de sa cousine divorcée et des deux séducteurs, qui constituent le groupe des sachants, lesquels ont une image essoufflée des sentiments, forts de leurs propres expériences et déceptions. Entre les ignorants et les sachants se joue donc une partie au sein de laquelle Pauline écoute les conseils prodigués, avant de les mettre en application au cours du séjour (l'expérience ethnologique). Du côté des sachants, leur comportement manipulateur à l'égard de Pauline est sans doute guidée par la conscience de leur aigreur ; jaloux de sa fraîcheur, belle car encore innocente. Ce serait finalement un jeu de la perversion auquel les adultes gagnent toujours... À la fin du film, Pauline referme le portail de la maison puis s'installe dans la voiture aux côtés de Marion, qui lui propose un pacte : chacune n'a qu'à se persuader que c'est l'amant de l'autre qui a couché avec la vendeuse de bonbons. Dans le regard lent et chargé de Pauline, on sent que quelque chose a changé, elle n'est plus la même. Préférant préserver sa cousine de la vérité, elle accepte le pacte. Elle rejoint le camp des sachants : scepticisme de l'amour romanesque, condamnation à la déception.

À compter que le noyau de l'œuvre rohmérienne consiste en une étude claire et précise de l'apprentissage des ignorants par



les sachants, envieux de retrouver dans l'innocence une intensité qu'ils ont perdu à jamais, *Le genou de Claire*, le plus grand des films à mettre sous le tapis, se révèle par une différence de degré plutôt que de nature. Aux bords du lac d'Annecy, Jérôme (Jean-Claude Brialy) rejoint son amie romancière Aurora. Il lui racontera tout, notamment sa fascination pour Claire (Laurence de Monaghan), née d'une caresse tendre, bête et maladroite que lui fait Gilles (Gérard Falconetti) sur le genou lorsqu'ils regardent une partie de tennis. À cela, il faut ajouter l'étrange et problématique relation de Jérôme avec Laura, une jeune fille d'une quinzaine d'années. Le projet rohmérien s'applique et s'approfondit doublement dans ce film. D'une part, le projet éducationnel demeure, avec la perversion habituelle des sachants, à travers Jérôme, qui, prenant connaissance de l'infidélité de Gilles, *désenchantera* Claire du jeune homme. D'autre part, et c'est la spécificité de ce conte moral, la dialectique intergénérationnelle de *Pauline...* laisse ici la place à une auto-analyse entre adultes, dont le but serait d'arriver jusqu'à l'origine du désir, le profaner pour le juger avec clairvoyance. Car, si la relation entre Jérôme et Laura semble ne pas choquer le metteur en scène au sein d'un écosystème bourgeois et objectivant (qu'il est bien entendu urgent de déconstruire si ce n'est d'abolir), celle entre Jérôme et Claire est bien plus ambiguë. Tout d'abord parce que Jérôme ne souhaite rien

entreprendre avec elle (il s'en défendra à plusieurs reprises), mais aussi parce que l'objectivation, la fétichisation se réduit à une unique partie de son corps, qui stimule Jérôme à partir d'une opération de l'esprit (le dégoût que lui provoque la bêtise de la caresse de Gilles). Le fétiche a lieu d'être parce que Jérôme est seul dans son jeu désirant : par l'impénétrabilité des motifs de son comportement, il jouit à constater l'innocence de Claire, sa naïveté. L'exploration de ce désir vient donc de l'analyse que fait Jérôme des événements à Aurora, au cours de laquelle il réaffirme qu'*une caresse doit être consentie*. L'attirance pour Claire n'étant pas d'ordre amoureuse, la caresse se change alors en *acte de volonté pure*. Jérôme touchera le genou de Claire parce qu'il sait deux choses : son acte ne saurait être perçu comme une tentative de séduction (« *si j'avais eu le sentiment de la choquer tant soit peu, j'aurais retiré ma main, le rouge au front* ») ; en caressant son genou à son tour, Jérôme assoit une vérité, celles des sachants (« *elle avait besoin d'une leçon, il fallait que je lui ouvre les yeux, c'était ma bonne action* »). Cet accomplissement final du geste rohmérien est bien plus dur et atroce que ne le laisse penser l'apparence des cadres ; il révèle une nature profondément absolutiste, dans laquelle, *in fine*, la leçon donnée aux ignorants n'est rien de plus qu'un rite imposé de passage (intellectuel) à l'âge adulte.

## **Le corps est source de savoir**

Dans ce rapport entre sachants et ignorants, on devine chez Rohmer un héritage platonicien qui se vérifie lorsqu'on étudie le rapport au corps du cinéaste. Pour Platon, tout commence par le corps. C'est en partant de là que l'esprit s'élève. Ainsi, dans *La République* il nous explique que la pratique de la gymnastique doit impérativement faire partie de la formation du philosophe. Et dans *Phèdre* d'ajouter que la première mise en mouvement de l'esprit vers une réflexion sur le Beau est due à l'amour des beaux corps. Socrate explique ainsi que c'est en contemplant « le physique du garçon qui resplendit comme un astre » (254 b) que tout commence. L'appréciation de la beauté charnelle est celle qui, la première, nous donne l'intuition d'une idée du beau. Or, comment comprendre la sensualité du cinéma de Rohmer sinon à travers cet éclaircissement ? Dans *Pauline à la plage*, les personnages sont en contact permanent avec la matière : ils mangent, touchent des tissus, se caressent la peau, s'effleurent jusque dans la dispute. La fixité des plans met en évidence le mouvement des corps, cela confère aux personnages une existence charnelle. Appliquant Platon à Rohmer, la considération de la chair devient source de connaissance ; elle fait signe vers de plus hautes idées, contraignant l'intellect à se

détourner du monde matériel. Lorsque le Beau s'incarne dans un corps rohmérien, c'en est toujours une version dégradée. Cette désillusion, si les sachants l'ont déjà vécue, les ignorants la vivent suite à leur premier contact avec la chair. Les corps sensuels de Rohmer sont tous des monolithes noirs.

Dès lors, on comprend mieux l'épiphanie qui frappe Frédéric dans *L'Amour l'après-midi* lorsqu'il s'apprête à tromper sa femme avec Chloé (son « amie »), avant de préférer rejoindre Hélène son épouse, avec qui il fera l'amour l'après-midi (conformément au titre mais contrairement à leurs habitudes). C'est le contact avec le corps de Chloé qui donne réponse au dilemme moral de Frédéric. Faut-il désirer un autre corps que celui de sa femme ? Rohmer répond ici par la négative puisque les beaux corps ne sont que des versions dérivées, dégradées du Beau.

## **Ce à quoi rêvent les enfants du cinéaste...**

Dans ce drôle d'agencement, nous construisons un paysage. On pourra bien nous reprocher un forçage ; il faut savoir mettre en branle nos monstres pour y voir un peu plus clair, et surtout séparer le bon grain de l'ivraie. Nous préparions un engin de guerre. Un Rohmer platonicien, il fallait le crier fort et y croire dur, pour faire le saut de plus. Il fallait jeter son *Phédon* garder son *Banquet*, charcuter son Platon, et tenir l'essentiel : le

désir, le désir tout entier, et sa contrainte. Un corps singulier, le miracle de la beauté, et alors l'élévation, le transport des âmes... Il nous fallait une formule opératoire, une formule magique pour étonner, qui nous a d'abord étonnée, pour mieux éclairer. Peut-être voulait-on déconstruire une certaine image d'un Rohmer simplement verbeux, pour mieux y revenir aussi, par les petites portes qu'on ouvre à grand coup de pied ; alors le faire dériver avec Platon et nous – avec, mais aussi à partir d'eux – pour accoster sur les plages rohmériennes, comme redécouvertes. Qui parle de corps en parlant de Rohmer ? et en parlant de Platon alors ? Il fallait du paradoxe au carré pour mieux voir et mieux lire ; être un peu pervers. Avant le verbe, le corps ; sous le tapis de l'Idée, encore le corps ; et sur les chemins à double sens des uns à l'autre : le désir. Notre Platon colle de très près à Socrate : c'est la faille qui nous a attiré. On aime Socrate amoureux, Socrate désirant, Socrate enivré... Voilà ce que c'est que d'écrire des dialogues ; on peut bien jeter en bloc la réalité dégradée et dégradante des corps singuliers, à la faveur des Idées et de leur monde, on a pourtant jamais qu'à faire à un Socrate bel et bien existant. Mais voyez-vous, notre Rohmer, contre Platon (contre, et tout contre en même temps, par le coup de dé que nous avons lancé) ne s'y trompe pas. Il ne se trompe pas parce qu'il ne théorise pas. Son affaire à lui, c'est bien l'existence, et exister c'est n'avoir

affaire qu'à du singulier en lutte contre la bêtise du général...

Renoncer au plaisir charnel tiré de la contemplation ou de l'exploration du corps ? Sans doute pas la thèse de Rohmer ! Si sa filmographie prend l'allure d'une longue et savoureuse balade, ses comédies et proverbes dans les années 1980 font nettement office de réponse, et donc d'échappatoire à l'emprisonnement que bâtissent les idées sur les corps et les désirs. Une nouvelle panoplie de personnages, comme s'ils avaient eux-mêmes vu les précédents films et pris acte de leurs tourments philosophiques, Delphine dans *Le Rayon vert*, François dans *La femme de l'aviateur* ou encore Louise dans *Les Nuits de la pleine lune*, pensent et agissent en vertu d'une posture morale, dans le but d'échapper à l'aigreur sachante. C'est toute la tourmente estivale de Delphine, qui ne parviendra pas à s'extraire de l'intellectualisation de chacune de ses rencontres, qui en se demandant si cette personne ne serait pas celle qu'elle a toujours attendu, ruine ses vacances, son projet initial d'une frivolité éclairée. De la même manière, Louise investit les relations et les appartements sur la stratégie du « ne pas mettre tous ses œufs dans le même panier » : elle est avec Rémi, et Bastien et Octave lui tournent autour, elle « perd la raison »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Les Nuits de la pleine lune*, sorti en 1984, est accompagné du proverbe suivant : *qui a deux femmes perd son âme, qui a deux maisons perd sa raison.*

d'avoir eu deux maisons. Mais si elle agit ainsi, quitte à perdre Rémi à l'arrivée, c'est en raison d'une économie des sentiments, dans laquelle le trop plein d'amour de son copain l'amène à l'aimer moins, calcul moins avantageux que l'approfondissement de relations incertaines avec Bastien et Octave. Si les sachants se réfugiaient autrefois dans la connaissance pour justifier leurs crasses et déceptions, la connaissance conduit cette nouvelle génération d'enfants rohmériens à repenser l'intellectualisation des sentiments comme recherche de la singularité la plus inépuisable. Et si nombre de ces personnages choisissent l'accumulation des singularités (multiplier les relations), qui peut dire que Sabine dans *Le beau mariage* ou Delphine dans *Le Rayon Vert* ne trouveront pas chaussure à leur pied, mari suffisamment singulier pour bien vouloir passer l'entièreté de sa vie à leurs côtés ? N'est-ce pas le cas d'Éric Rohmer lui-même, ayant partagé l'entièreté de sa vie avec son épouse Thérèse Barbet, de 1957 jusqu'à sa mort en 2010 ?

Aussi, on le voit bien, ça vient comme ça, ça monte du dedans même du cinéma de Rohmer et de son évolution : « ou bien... ou bien... » comme un saut Kierkegaardien (oui oui, encore, après Platon). Des individus, des existants, que l'on saisit au vol de leurs devenirs, condamnés à faire des choix, naviguant à vue dans le flot d'un hasard bien vivant. L'art d'un moraliste qui se préserve

bien d'être moralisateur. Exister pour Rohmer est une affaire de choix, ainsi que de passions, parce que les choix impliquent l'existence toute entière. La nécessité de choisir revient perpétuellement, de telle sorte qu'exister c'est nécessairement l'histoire d'un devenir toujours plein d'incertitudes et de risques. Jetés dans l'aventure de la morale, les personnages rohmériens, pourtant toujours plus ou moins bien entourés, sont seuls ; au sens d'une solitude plus profonde, et de fait radicale. Une solitude contre la foule, contre le fait même de devenir foule soi-même. Vivre ici et là chez Rohmer, c'est malgré tout résister, tenter de marquer sa différence, sa singularité. Ne pas céder au flot continu des bons conseils de ceux qui savent toujours mieux que nous ; au blabla et au chichi cyniques des parleurs, qui ont toujours la bonne solution pour faire et être « comme tout le monde » (ou pire encore « comme au cinéma » mais nous y reviendrons). Reprenons un peu ce que nous disions de Delphine (*Le Rayon vert*) : les multiples rencontres qu'elle fait dans l'aventure de son été catastrophique, toutes autant brillantes par leurs singularités, ne sont-elles pas comme mille occasions pour elle d'éprouver sa solitude, sa propre singularité, sa manière à elle d'exister ?

## Rohmer, le porno et ses petits-enfants...

On aurait tort de résumer Rohmer à quelques dialogues en oubliant les corps dans lesquels ils s'incarnent. S'il y a bien une pudeur indéniable dans son cinéma ; rien dans le dispositif qu'il met en place ne prohibe la pornographie : l'exposition des corps nus et la prise de vue de rapports sexuels non simulés ne sont en aucun cas incompatibles avec son propos. Au contraire : tout l'enjeu d'une mise en scène pornographique au cinéma consisterait à montrer des corps en action, des corps qui apprennent à faire l'amour. À travers le sexuel, la mise en scène du pornographique devrait même explorer la fascination que le spectateur cultive pour les corps en mouvement. Ainsi énoncé, le sexuel au cinéma se caractérisera par la façon dont il mettra à son tour le corps du spectateur en mouvement. Qu'il soit parlant ou muet, narratif ou abstrait, prude ou pornographique : le cinéma c'est d'abord la fascination du corps (humain ou non) en mouvement. Lors d'une séance de visionnage se joue toujours ce même émerveillement enfantin, celui qu'exploitaient déjà les spectacles forains où l'on pouvait voir un fameux train arriver en gare de la Ciotat. Il y a quelque chose d'absolument merveilleux à voir Pauline et Marion à la plage, de fascinant à voir Delphine attendre le rayon vert, de beau dans le regard de Maud sous ses couvertures. À travers la pellicule, ces corps

éphémères deviennent immortels. Pour ces personnages, le passage de l'ignorance à la connaissance est une blessure dont on ne cicatrise jamais véritablement. Mais en nous faisant sentir la sensualité des corps, Rohmer nous permet – à nous au moins – de vivre, ne serait-ce qu'un instant, dans la position des ignorants. Pour nous spectateurs, les corps ont encore quelque chose de magique.

Toute la mana cinématographique réside-là, donc ; et peut-être faut-il être aveugle et sourd (trop peu souvent muet peut-être...) pour s'imaginer que le cinéma de Rohmer se distingue de ce côté-là. Ou du moins, s'il se distingue (et il se distingue), ça n'est pas d'avoir jeté l'être au profit de la lettre. « Mon cinéma, dites-vous, est littéraire : ce que je dis dans mes films, je pourrais le dire dans un roman. [...] Ce que je “dis”, je ne le dis pas avec des mots. Je ne le dis pas non plus avec des images, n'en déplaît à tous les spectateurs d'un cinéma pur, qui “parlerait” avec ses images comme un sourd-muet le fait avec ses mains. Au fond, je ne *dis* pas, je montre. Je montre des gens qui agissent et parlent<sup>2</sup>. » Des *gens* qui agissent et parlent, non pas des « cobayes », mais bien des vivants, des corps vivants. On entendrait alors rien de rien à la parole, en général tout d'abord, au cinéma de fait, et dans celui de Rohmer en particulier, à prétendre que celle-

---

<sup>2</sup> ROHMER Eric, *Lettre à un critique*, *La nouvelle revue française* n°219, mars 1971

ci soit désincarnée, simple affaire de signes narratifs, ou du moins à minorer sa physicalité proprement cinématographique. Si le verbe a une place si grande chez Rohmer, c'est que tout son cinéma est une exploration – non pas de la langue en tant que telle – mais de la parole vivante, inscrite dans et avec les gestes, les actes, les corps en mouvements et relations, ainsi que les paysages qu'ils traversent. Aussi, qu'est-ce à dire « il n'y a pas de rapport sexuel<sup>3</sup> » chez Rohmer ? Il n'y en a pas, c'est explicite. Avez-vous bien vu le cinéma de Rohmer ? Coupons court et tranchons sec : *sexe* nulle part, *sexualité* partout ! L'absence n'est pas un rejet, il pourrait tout à fait y en avoir, c'est une possibilité sans contradiction, rien ne l'interdit dans son dispositif qui articule incarnation physique et dynamisme des corps en devenir. S'il n'y a pas c'est qu'il n'y a pas eu nécessité, tout simplement. Non nécessité, parce que tout transpire d'érotisme : elle se retrouve non seulement dans ces corps qui ne cessent de se toucher, de s'embrasser, de se mouvoir, mais aussi dans la parole même. On *fait l'amour* avec les yeux, les mains, les tremblements, les bégaiements, les souffles et balbutiements, dans la vie comme chez Rohmer... Étrange paradoxe du partout et du nulle part, le magnétisme singulier, la mana propre au cinéma qui, comme nous le

---

<sup>3</sup> LACAN Jacques, *L'Étourdit* in *Autres écrits*, Éditions du Seuil, Le champ freudien, Paris, 2001, p.455

martelons, est une entière affaire de désir. Pas de magie sans désir, entre les personnages qui se meuvent et s'émeuvent sans cesse, le réalisateur et le sans-fond chaotique de la matière sensible qu'il tranche et articule, agence et machine ; et puis enfin le corps-esprit du spectateur en prise directe avec l'ineffable des intensités qui font du cinéma de Rohmer quelque chose d'infiniment plus puissant, plus dense, que de simples petites histoires de mœurs (ce qu'il est aussi évidemment, en forme de prétexte). Des mots, des mots, des mots... Oui des mots !... pour nous *étour-dire* ! Rohmer ne condamne pas le sexe, encore moins la sexualité ; tout son cinéma est libidinal. Ce que l'on veut rendre clair et évident, définitivement maintenant, c'est que faire de cette absence un élément déterminant et cardinal de son dispositif relève de la bêtise crasse, et conduit aux errements les plus pauvres et policiers chez ses commentateurs et « héritiers ».

Qu'est-ce que cela voudrait donc dire pour un cinéaste contemporain d'être un petit-enfant d'Éric Rohmer, inspiré de son dispositif formel ? Les 14 et 21 septembre derniers sortaient en salle respectivement *Chronique d'une liaison passagère* (Emmanuel Mouret) et *Juste sous vos yeux* (Hong Sang-soo), deux cinéastes qui se réclameraient de la petite-enfance de Rohmer. Ce sont deux parcours cinématographiques qui témoignent bien de deux tendances radicalement opposées, dont

on voit les effets à travers leurs rapport à la sexualité. D'une part chez le premier, Simon (Vincent Macaigne) et Charlotte (Sandrine Kiberlain) sont deux personnages décevants et mal écrits : les deux amants savent leur action mauvaise et blessante pour l'entourage de Simon. Ce postulat de base serait sauvé par le désir du réalisateur de se concentrer sur ce qui, au final, constitue l'essentiel d'une relation, à savoir les retrouvailles, les moments heureux. Mais qu'ont-ils de sensuel, de désirable, d'heureux à regarder lorsque la mise en scène se veut digne d'une chorégraphie d'opéra ? Alors ça danse, c'est virtuose, ça joue avec la caméra, le cadre et l'espace. Et la caméra danse, elle est virtuose, joue avec les personnages, constitue un cadre certain, qu'elle abandonnera systématiquement par censure au pied de la porte de la chambre. L'intime est trop intime pour être montré chez Mouret, là où Rohmer n'a jamais hésité au contraire, par amour pour ses personnages, à les creuser, les confronter jusqu'au bout, pousser leur posture morale jusqu'au paroxysme. Ainsi, si la scène de sexe entre Simon, Charlotte et Louise, d'un hétéronormatisme harassant, pouvait bien constituer un terrain intéressant et novateur, c'était bien en se proposant de montrer comment se comportent des quarantenaires en proie à leurs propres corps et à une expérience sexuelle d'ordre nouvelle (un plan à trois). Cette scène est le plus grand rendez-vous manqué de l'année. Elle n'existe pas

parce que le dispositif de Mouret, construit sur une mécompréhension de la démarche rohmérienne, est incapable de la concevoir. Et quand bien même Mouret aurait en commun avec Rohmer un cadre embourgeoisé, où est la chair, le plaisir de la découverte du corps et de l'autre ?

Et bien... il fallait attendre une semaine et découvrir *Juste sous vos yeux*, ou alors se (re)plonger dans la filmographie de Hong Sang-soo, à l'image de *Turning Gate* (2004). La panoplie de personnages hongiens ne s'inscrit en rien dans un cadre bourgeois sans renier pour autant une relation franche et directe avec Rohmer, preuve au passage que le cadre socio-économique du récit ne fait pas partie du dispositif matriciel du cinéaste mais bien de sa substance propre et personnelle. Le réalisateur coréen est devenu un véritable prolongateur de l'œuvre rohmérienne au fil de ses films, en s'attachant justement à filmer l'épuisement des corps mis en relation sociale, l'étrangeté d'une étreinte entre deux inconnus. Dans son dernier film par exemple, la scène la plus usante, à travers laquelle se révèle à la fois le génie du réalisateur et l'intérêt de sa mise en scène, se compose d'un repas, filmé en plan séquence, au cours duquel un metteur en scène et une actrice discutent, d'un potentiel film à venir dans un premier temps, la discussion glissant alors vers un terrain intime, sexuel, jusqu'à ce que la maladie condamne Sangok, la dépasse, la

submerge. Le minimalisme de la mise en scène de Hong Sang-soo (plans séquences, fixes, quelques rotations de caméras dispensés pour réduire d'autres artifices techniques) ne l'empêche pas de se faire moraliste pas moralisateur pour un sou : ses zooms et dézooms devenus marque de fabrique participent totalement à attraper de-ci de-là des fragments de vérité ; comme si une étreinte un poil trop longue ou une moue incontrôlée du visage en disaient tout autant que des actions préméditées. À ce titre, *Turning Gate* constitue sans aucun doute l'un des sommets de la carrière du réalisateur. Au cours d'une rencontre, prise parmi d'autres, il est impossible de ne pas imaginer une déclinaison victorieuse de la Delphine du *Rayon Vert* : Gyung-soo rencontre une fille, ils vont au restaurant, boivent, finissent la nuit ensemble, font l'amour. Si l'alcool chez Hong Sang-soo permet de révéler aux timides leurs désirs les plus profonds, la découverte (et donc l'apprentissage) du comportement humain face à ses sentiments ne connaît aucune censure. Dans la manière même de faire l'amour de sa nouvelle copine, Gyung-Soo en apprend sur elle (mais pourquoi colle-t-elle sa tête sur son torse ?), mais surtout sur lui, ses motifs, la raison de sa recherche sentimentale et sexuelle.

Hong Sang-soo et Rohmer ont tant à voir et se dire par rapport à leur usage commun de l'économie de moyens, de la simplicité. Ce

n'est pas tant qu'ils cherchent à être « simples » : leur cinéma tient simplement à peu de choses, l'essentiel. Et c'est peut-être à ce titre que *Chronique...* s'inspire mal de Rohmer, et bien mieux d'Allen qui est une autre grande source d'inspiration pour Mouret. Dans la névrose (qui atteint le postulat de base, Simon sait qu'il agit mal), il y a une mise en scène de soi, un jeu que l'on accepte volontairement de jouer au sens figuré, mais aussi au sens propre lorsque le réalisateur joue son propre rôle dans son propre film, ne sachant où coucher entre Virginie Efira et Anaïs Demoustier (*Caprice*, 2015, un film qui porte bien son nom). Chez Hong et Rohmer la présentation fait loi, la recherche est celle de la vérité, la morale est en quête de cohérence. Avec Mouret, la représentation ouvre la porte au cynisme et à l'égotrip, à une ambiguïté volontairement cultivée contre ses personnages, bref au tragique beigbedien, malheureux de sa dépendance à la perversion. Et dans cet entre-deux, c'est le réel qui se faufile, peu importe la manière dont on se l'approprie, l'habite ou l'imbrique, on agit en son sein, on fait avec, et il nous bat au sprint, toujours devant, insaisissable. C'est pour cela qu'il y a encore des cinéastes des mœurs, que la brèche rohmérienne n'a pas fini de croître, qu'elle n'est pas prête à se refermer ; car temps qu'il y aura de l'humain, quelque chose clochera, on n'en aura pas fini avec son compte. Et tant qu'il y aura de l'humanité dans des



personnages de fiction, il y aura apprentissage des corps, des sentiments, de leur expression. Et jamais ne mourront ceux qui s'y prennent mal (Vincent Macaigne),

ceux qui pensent bien le faire (Fabrice Luchini), ceux qui cherchent encore (Marie Rivière). Celles et ceux qui savent y faire avec tout ce charabia n'existent pas.

# Nope et l'enfer des signes

Par Clément Coliaux

Cet été est sorti sur les écrans *Nope*, nouveau film de Jordan Peele et objet crypté que s'arrachent les cinéphiles, déchaînant sur la sphère critique une marée interprétative et laudative. Loin de nous l'envie d'ajouter notre pierre à cet édifice ; il semble cependant opportun d'utiliser *Nope* comme thermomètre du cinéma de genre américain contemporain, et de revenir sur le film non pas pour sa « profondeur » supposée, mais comme symptôme d'un air du temps lyophilisé, et d'une certaine vision du septième art.

## **Don't Look Down**

Figure importante du cinéma horrifique branché depuis l'oscarisé *Get Out* en 2017, Peele revient donc avec une histoire de vaisseau extraterrestre affamé, friand des chevaux de l'éleveur O.J. Haywood (Daniel Kaluuya), qui va tenter avec sa sœur Em (Keke Palmer) de photographier la bête, et de décrocher ainsi un cliché qui vaut de l'or pour sauver son ranch. Si la promesse pourrait être celle d'un grand spectacle – que le film tente, bon gré mal gré, de tenir dans son climax bardé d'images de synthèse

hasardeuses –, ce qui frappe avec *Nope*, et explique une partie de l'importante conversation qu'il suscite, est la découverte d'un film bien plus cérébral que sensible. Dès les premières images, Peele instaure un régime de désorientation narrative (une première séquence énigmatique qui s'avérera être un *flashback* d'un personnage secondaire) et un discours méta-cinématographique par la citation des premières images filmées d'un cavalier en mouvement, en lien direct avec la famille Haywood, dresseurs de chevaux pour le cinéma. C'est le début d'un réseau de questions-réponses métaphoriques qui brasse large, de la mise à l'écart des minorités à la société du spectacle, où les chevaux rappellent Eadweard Muybridge et l'alien est surnommé « les spectateurs » (« *the viewers* »).

Mais délaissions un peu la glose pour regarder, matériellement, ce que Peele nous propose. Du point de vue de son existence concrète, *Nope* semble faire défaut, refusant pendant au moins une heure trente ce qui aurait pu y faire spectacle. Curieusement, le film cale sa mise en scène sur la désinvolture

d'O.J., étrange personnage-relais visiblement inaffecté par la disparition de ses chevaux ou la découverte d'une présence extraterrestre, ne réagissant que face à une menace immédiate et visible. La question du regard justement, soulevée par le comportement de l'OVNI et au centre du discours mis en place par le cinéaste, n'est surprenamment pas prise en charge par la mise en scène, qui ne fait aucun cas de ce qui sera dévoilé ou non au spectateur, réduisant le mystère de l'alien à une révélation inconséquente et gratuite sur sa nature exacte (si le film nous surprend, c'est uniquement parce qu'il nous a induit en erreur au préalable). Même diagnostic pour la mort du père d'O.J., dont la cause est posée comme une énigme en début de film, puis éventée au prix d'une étrange incohérence (sans trop en dévoiler, la présence, une fois mais pas l'autre, d'un élément de couleur rouge).

S'il ne s'agit bien sûr pas de relever les erreurs par excès de cartésianisme, ces « déficiences de réel » indiquent que le monde de *Nope* apparaît tout à fait subordonné à son réseau de signes, dictant leur comportement aux personnages par faits de scénario interposés. L'obsession des personnages et de Peele pour la capture de l'image de l'extraterrestre en est l'exemple parfait, aussi incongrue que profondément dépassée, et ne s'explique que dans un discours global voulant opposer les

différentes directions de regards et de dominations. Le maigre obstacle à la prise en photo – l'alien émet un champ électrique qui désactive les appareils électroniques à proximité immédiate – justifierait ainsi que les héros abandonnent les problématiques concrètes de la disparition des chevaux d'O.J., à la fois son patrimoine émotionnel (l'attachement du dresseur à ses animaux) et économique (source de ses maigres revenus), et leur propre préservation. Une quête qui culmine dans un climax où les actions d'Em confinent à l'absurde, voulant à tout prix obtenir un cliché alors que l'alien est complètement découvert et visible de tous. Peele est donc en retard par rapport à l'état des images, dont l'absence ne saurait, à l'heure de leur circulation frénétique et omniprésente, faire encore enjeu, mais aussi du point de vue de l'histoire des formes et du cinéma, qui a largement épuisé depuis le *Blow Up* de Michelangelo Antonioni en 1966 (!) l'ambiguïté ontologique des images. Double ringardise même lorsque, comble du ridicule, il fait intervenir comme pour se prévaloir du souci de crédibilité d'un tel cliché miracle (parmi des milliers de canulars en ligne) une prise de vue sur pellicule qui garantirait une image « plus vraie »... Qui, en 2022, peut encore croire que l'image fait preuve, ou qu'il est impossible pour n'importe quel badaud muni d'un smartphone de zoomer depuis un point éloigné pour immortaliser la bête ?

## Chant du signe

Le rapport de Peele à son époque n'est finalement que résiduel. *Nope* ne cherche pas à parler de la société de 2022, il veut « faire » 2022. Si le cinéaste a été prisé au moment de *Get Out* pour la pertinence sociale des rapports entre ses personnages et des analogies qui les reflétaient, les corps de *Nope* apparaissent complètement chimériques, théoriques, comme des créatures scénaristiques qui (déjà, se parlent à elles-mêmes en permanence pour expliquer les règles du film, et) agrègent des identifiants de l'époque. Si le prénom du personnage principal, et le rapide malaise qu'il inspire par consonance avec l'affaire O.J. Simpson, peut être assez bien vu, sa sœur Em, personnage insupportable, est une pauvre compilation de signes du contemporain qui ne peut s'empêcher de mentionner ses *sex friends* entre deux bouffées de cigarette électronique (ni l'une ni l'autre de ces caractéristiques ne seraient évidemment à blâmer si elles n'étaient pas utilisées par pur opportunisme).

Ne reste donc de *Nope* que son accumulation de pistes, de potentielles métaphores et de symboles éventuels. L'introduction du film, présentant le ranch en quelques images, nous en donne d'ailleurs le plan prototypique : un cadre montre ce qui doit être un arroseur

automatique, filmé de très près devant un fond flou. Peele isole un élément, lui injecte du potentiel, y pointe le regard comme s'il avait « une idée derrière la tête », mais s'en tient là, ne cherche jamais à donner vie à cet horizon contingent. C'est bien la vie qui manque à *Nope*. Peele préfère la sémiologie à l'existence concrète, peut-être à l'instar d'un cinéma de genre dont il est devenu le parangon. Si les comparaisons avec *La Guerre des Mondes* (2005) de Steven Spielberg – film autrement plus magistral dans sa façon de faire exister ses personnages – semblent aussi inévitables dans les textes critiques que farfelues, *Nope* se range volontiers dans une lignée plus récente de longs-métrages rassemblés sous la bannière de l'« *elevated horror* », libellé passablement agaçant pour des films d'horreur *arty* qui désavouent les origines série B du genre.

Jordan Peele, Ari Aster (*Hérédité*, *Midsommar*), Robert Eggers (*The Witch*, *The Lighthouse*) ou Alex Garland (*Annihilation*, *Men*) entrent dans cette catégorie fourre-tout qui se veut aussi label qualité. Au-delà de l'inspiration toute relative de certains de ces auteurs (voir les deux derniers noms cités), force est de constater que ce corpus témoigne régulièrement du même intérêt que *Nope* pour l'assemblage de signes, asticots dans la pomme des effets de réel et d'organique d'un genre qui en a cruellement besoin. En parlant du fruit défendu, *Men* (sorti en mai 2022) est

un bon exemple d'un film bien plus enclin à filer des métaphores (et enfiler des perles) ou à élaborer du discours en le forçant dans la bouche de ses personnages plutôt qu'à construire des scènes, des individus de chair et de sang dont on suivrait la vie à l'écran. Finalement, le terme « *elevated* » est assez bien choisi, seule importe la couche superficielle de badinages générés par le film et ses décrypteurs zélés, peu importe que cela condamne le film à un calvaire scénaristique.

On reconsidère alors avec intérêt *Under The Silver Lake* (2018), où pour simplement passer de son appartement à celui de sa voisine qu'il toise en début de film, Andrew Garfield (Sam, trentenaire oisif et paranoïaque) devait traverser un Los Angeles rempli de codes, de messages cachés, d'embryons de complots et d'un océan d'indices en tout genre. Si le film de David Robert Mitchell – d'ailleurs découvert via *It Follows*, apparenté à l'*elevated horror* – prenait à bras le corps cet enfer postmoderne de signes à décrypter (quitte à parfois tomber dans une fascination stérile), où tout fait piste d'un grand rien, il est plus difficile d'en dire autant de celui de Jordan Peele, que d'aucun aiment pourtant pour la sidération qu'il provoque. *Nope* semble plutôt se repaître de sa pléthore de signes et de son potentiel interprétatif, dans lequel ont versé même les plus prestigieux journaux comme autant de mauvais youtubers analystes. Ses

personnages – et ses spectateurs – ne sont pas aux prises avec un monde opaque comme celui d'*Under The Silver Lake*, victime asociale de son propre délire, ils en profitent activement, les utilisent pour comprendre l'intrigue et édifier leur mythologie.

## Les corps et l'esprit

Le phénomène peut sembler assez récent, mais il convient de s'inquiéter rapidement de cette tendance de films, cousins éloignés de *Tenet* (2020) devant lesquels on nous demande de chercher à *comprendre* au sens intellectuel plus que sensible du terme, à déchiffrer, à résoudre, ces œuvres dont on sort comme d'un contrôle de mathématiques – pour paraphraser François Bégaudeau sur le film de Nolan<sup>1</sup>. Il y aurait donc, comme laisse induire par exemple la couverture des *Cahiers du cinéma*<sup>2</sup>, des « bonnes » et des « mauvaises » façon de voir *Nope*. S'il est parfois dangereux de faire des prescriptions esthétiques, on peut établir qu'il est rarement bon signe qu'un film nous laisse avec comme première question à poser à notre voisin « Et toi, tu as compris quoi ? », et s'étonner que ce soit ce genre de films qui préside à l'industrie hollywoodienne, historiquement le lieu d'un cinéma à l'humanité indéfectible. De John Ford à Clint Eastwood en passant par

---

<sup>1</sup> BÉGAUDEAU François, « Épisode 16 : Tenet », podcast *La Gêne occasionnée*, 2020, 56mn.

<sup>2</sup> N°790, septembre 2022.

Michael Cimino, le grand cinéma *made in USA* a longtemps été celui qui savait faire exister des corps à l'écran, capable d'être à la fois sophistiqué et toujours accessible, toujours *incarné*. Peu étonnant alors que l'un des meilleurs cinéastes américains à avoir émergé cette dernière décennie soit S. Craig Zahler, obsédé par le poids de l'espace sur les corps, et spécialiste pour filmer des individus érigés comme des rocs, travaillés durement, érodés par la violence de leur environnement (la pampa désertique et les sévices physiques de *Bone Tomahawk*, les restrictions carcérales et rixes de *Section 99*, l'usure de longues années à battre le pavé pour les flics de *Trainé sur le bitume*).

Ce cruel manque d'incarnation et ses louanges inverses dans le monde critique résonnent avec des conceptions plus profondes de l'art du cinéma, et notamment une scorie langagière qui entache les débats cinéphiles depuis toujours : la dichotomie entre « le fond » et « la forme », comme si la seconde n'était qu'un écran de fumée, un emballage cosmétique autour d'un cœur fondant plein de « sens ». Ne perdons pas trop de temps à démontrer l'absurdité de ces notions – que les gens qui les emploient se gardent bien de définir – dans le champ de l'art : quel est le cœur d'un film si ce n'est ce que produisent ses plans, son écriture, son montage, qui ne sauraient appartenir à un autre domaine que celui des *formes* ? Ce qui

compte est ce que cette disjonction caduque produit dans un film comme *Nope*, qui pense brasser tout un tas d'idée en se gardant bien de les incarner, privilégie ce qu'il croit être son « fond » thématique, à démêler derrière une « forme » qui ne serait qu'une succession de surfaces hérissées de signes. Peele serait alors un étrange exemple de cinéaste qui filme sans désir, et par pure nécessité pour faire advenir ses éléments de scénario.

Or le cinéma n'est précisément pas le lieu du double fond, du langage codé – ou peut-être plutôt, il serait dommage qu'il le devienne. Il est le lieu où tout est sur l'écran, et où la mise en scène vient donner corps à des idées. Des idées *sensibles*. Ce qui ne l'empêche évidemment pas d'être complexe ou symbolique, mais par la forme, par sa capacité à incarner ; le corps fait esprit. Ce que promeut *Nope*, pour user de distinctions plus constructives, c'est un cinéma des signes sans substance, des effets d'affichage sans incarnation. Un film *en surface* mais sans surface propre, qui prévoit déjà son second visionnage sans penser au premier. Si Peele entend mettre la lumière sur des populations oubliées, laissées pour compte, il ne le fait que de façon intellectuelle, théorique, en reconstruisant un système logique à partir duquel ils pourraient s'affirmer. Là où précisément, il aurait été salutaire et noble de, d'abord, faire vivre ces corps à l'écran. La capacité de Peele à retranscrire le malaise des

afro-américains est ici complètement neutralisée ; il n'y a finalement pas d'afro-américains dans *Nope*, à peine leur concept.

Le film de Peele est en fait un creuset plus sémiotique que cinématographique, qui instrumentalise les images de cinéma pour en faire des vecteurs d'où extraire un message ; or le cinéma n'est pas – non plus – un langage, analogie qui reviendrait à notre

distinguo entre « fond » (la définition) et « forme » (le mot). Curieuse idée que celle de comparer les outils du cinéma à une « grammaire », avec ce que cela induit de mécanismes figés et rébarbatifs. S'il y a bien une chose que le cinéma n'évoque pas, c'est bien un Bescherelle – et s'il y a bien une question qu'on ne se pose pas devant un alien, c'est bien « comment diable le prendre en photo ? ».

# CORPUS

Nous reprenons l'exercice de l'analyse comparée. A partir d'un corpus thématique choisi par chacun des membres de la rédaction, nous tissons des liens entre les œuvres pour faire émerger une ou des idées en rapport avec le thème et la sélection. Et petite nouveauté pour ce numéro : nous séparons le tableau d'étoiles en deux, consacrant désormais la section éponyme aux films d'actualité !

Dans ce huitième numéro, nous retrouvons les films suivants :

- *Hiroshima, mon amour*, Alain Resnais (1959)
- *Rites d'amour et de mort*, Yukio Mishima (1966)
- *Opération diabolique*, John Frankenheimer (1966)
- *Johnny s'en va-t-en guerre*, Dalton Trumbo (1971)
- *Une vraie jeune fille*, Catherine Breillat (1976)
- *Rocky*, John G. Avildsen (1976)
- *Pumping Iron – Arnold le Magnifique*, George Butler et Robert Fiore (1977)
- *Raging Bull*, Martin Scorsese (1980)
- *The Pillow Book*, Peter Greenaway (1996)
- *Crash*, David Cronenberg (1996)
- *Saw*, James Wan (2004)
- *Pina*, Wim Wenders (2011)
- *Holy Motors*, Leos Carax (2012)
- *Bone Tomahawk*, S. Craig Zahler (2015)
- *Love*, Gaspar Noé (2015)
- *Girl*, Lukas Dhont (2018)
- *Mektoub, my love : Canto Uno*, Abdellatif Kechiche (2018)



# Déformation professionnelle

Par Charles Thierry

**M**iroir de l'enthousiasmante expansion de notre rédaction, l'amplitude de la sélection qui forme le corpus de ce huitième numéro nous hurle une chose : on ne présente pas ses yeux à un film, on lui présente tout son corps, on autorise tacitement une image à pénétrer chacune de nos strates sensorielles. On se retrouve bien incapable d'en dissocier les yeux pour se réfugier derrière un visionnage désincarné. Les yeux d'ailleurs, restent le seul morceau de corps qu'on peut protéger face à une image terrifiante, quand il est déjà trop tard, quand elle a déjà imprégné le corps. Ainsi le corps se fait outil de travail d'un critique qui ne saurait dissocier la réception et sa vaine objectivité d'une image de l'expérience éprouvée. Un premier dialogue est alors installé entre spectateur, film, et personnage, dont l'incarnation naît du modelage d'un outil de travail, pour le réalisateur et l'interprète : celui du corps de l'acteur. L'expression de ce(s) vécu(s) nous présentent dix-sept fois des corps mis à l'épreuve, des corps utilisés, abîmés, violentés, mutilés ; placer le corps au centre de son image

implique automatiquement une rude mise à l'épreuve, une salle de torture, un interrogatoire qui tourne mal. Un traitement dont la radicalité affirme que pour extirper la vérité d'un corps, l'adversité est incontournable. Tentative de lectures.

## **Jeu(x) de rôle(s)**

Le modelage d'un corps à l'image traverse l'entièreté de l'échantillon. Chaque film propose son appropriation de cette toile vierge. Aucun ne sera épargné, par la douleur physique, par la conflictualité même de son existence, bringuebalé dans un ensemble qui le soumet ou qu'il soumet. Il est d'abord un outil d'identification primaire, la base d'une réalité que chacun partage, un référentiel permettant d'éprouver ce qui est éprouvé à l'écran. Le film d'horreur, représenté ici par *Saw* premier du nom, en est sans doute le plus intuitif des miroirs. « Horreur » au sens de sévices et non de *jumpscare*, il présente à son spectateur tout un arsenal de machines métalliques terrifiantes en prenant soin d'en détailler le fonctionnement, le laissant se recroqueviller dans son siège à la simple idée

de la douleur causée. La transversalité de *Saw* sur cette question tient des motivations du tueur, qui frappe de sadisme ceux qui ne considèrent qu'en surface la souffrance éprouvée. Patient d'hôpital, il fait souffrir un à un les responsables diagnostiqués de son malheur. Sans avancer que le film prend le parti d'un serial killer, il en prolonge la mise en abyme, opposant identification et indifférence, vaste projet politique. Il y a donc là ce que retiennent les mécanismes de l'horreur graphique : ressentir par sa chair. En cela, la lecture du final de *Girl* est comparable. Tout à fait climactique (d'aucuns diront à l'excès, sans que l'on puisse vraiment les contredire), cette scène difficilement soutenable marque toutefois l'apogée de l'échec de cohabitations : celle d'une personne avec son corps, et en même temps l'impasse sociale que ce conflit interne génère (la protagoniste s'interdit notamment toute vie sentimentale et sexuelle). Lukas Dhont raconte un corps qui cherche sa place, et si l'acceptation politique de la transidentité n'est ici pas conflictuelle, elle contextualise le rêve de Lana de devenir danseuse étoile. L'outil de travail, le matériau à sculpter pour atteindre ce rêve, est précisément ce corps qui ne la représente pas, cette morphologie qui lui en ferme les portes. Il l'éloigne d'une part de ce qu'elle veut *être*, mais aussi de ce qu'elle veut *devenir*. La seule place dans laquelle se fond naturellement ce corps, c'est dans une peau maternelle de substitution, que

la présence d'un petit frère rend scénaristiquement possible. Le vide à combler est salutaire pour un personnage qui se bat avec le regard, remplir ce rôle de mère la rend mère dans les yeux de son frère. Toutes les sociabilités de Lana sont rythmées par le regard. Si son père lui demande quels sont les garçons qui lui plaisent au collège, c'est avant tout pour « la traiter comme une fille normale » ; si les filles lui demandent de se déshabiller dans le vestiaire, c'est pour lui rappeler qu'elle ne l'est pas. Alors elle déclare la guerre à son corps.

Le corps au sens d'enveloppe physique est autant ennemi chez Lukas Dhont qu'il est allié, complice chez Catherine Breillat. En vacances chez des parents austères, la *Vraie jeune fille* suit un parcours initiatique très organique. Mettant en scène l'imagination érotique poussée à un extrême qui relève de la science-fiction pour le public des années 1970, la cinéaste fait du corps le seul vecteur d'épanouissement, et d'Alice le négatif de l'étiquette prude qu'on lui assigne. Ce qui « devrait » repousser, que ce soit la saleté concrète de toilettes boueuses ou, figurativement, l'amant fiancé et donc prétendument inaccessible, sert l'exploration et le fantasme. On veut montrer ce qu'il était interdit de penser, allant même jusqu'à érotiser une proximité incestueuse et malsaine avec le père de la jeune fille. La représentation du corps sert donc de

marqueur temporel : ce qu'on voit et ce qu'on cache d'un corps dit beaucoup sur son époque. Prenons ainsi deux films sortis à cinquante années de différence, *Opération diabolique* (1966) et *Love* (2016). Le premier cité raconte l'histoire d'Arthur, client malgré lui d'une entreprise au projet funeste : orchestrer la disparition de riches « clients » insatisfaits de leur existence, et les faire renaître sous une identité nouvelle. Rien de séduisant là-dedans, on parle bien d'un trafic capitaliste d'êtres humains. Si la nudité n'est pas le traitement principal de l'objet corps dans le premier, une scène de fête orgiaque met en vedette de très nombreux attributs féminins, tout en prenant soin de garder à l'extérieur du cadre leurs pendants masculins : elle fait de la femme un objet de divertissement pour ses « clients », censés profiter d'une existence luxueuse et épanouie après leur renaissance. Ce qui, dans un film comme *Love* et chez Gaspar Noé en général, relève de l'archaïsme, lui pour qui toute vie est mue par le corps sensible. La virtuosité du film tient ainsi de l'indistinction entre l'amour physique et le sentiment, de la mise en vedette successive et sans hiérarchie du dialogue, de l'étreinte, et de l'ébat. Prompt dans ses films à vouloir anthologiser un Grand Thème (la mort dans *Enter the Void*, la vieillesse dans *Vortex...*), *Love*, en plus d'être le film le plus abouti du cinéaste, est un manifeste de représentation : on ne peut pas raconter l'amour sans filmer le corps,

sans raconter la poésie vitale de son animalité.

## La toile et le pinceau

Peter Greenaway ne renierait probablement pas cette tentative de synthèse, et encore moins l'héroïne de son ultra-formaliste *Pillow Book*, passionnée, ou plutôt obsédée, par la calligraphie et l'écriture sur le corps. David Cronenberg, dont les personnages n'entrent en transe qu'au rythme des accidents de voiture dans *Crash*, non plus. Ces deux films, en se reposant sur un accord tacite autour de leur pratique surprenante (la « bizarrerie » ne sera jamais un sujet), ouvrent un terrain de possibles aux recherches qu'entreprennent leurs personnages, et à l'érotisation, la fétichisation de leurs objets. Quête de l'amant idéal (qui se doit d'être bon calligraphe, en plus d'être bon amant) pour l'une, exploration de l'essence érotique de la destruction pour les autres, le corps est à la fois la carte (un corps écrit sur un autre corps, un corps se mutile au fil des accidents) et le trésor. Une transversalité chère à Greenaway, superposant les formats d'images de façon assez unique, les temporalités, les arts<sup>1</sup>. Il rend d'ailleurs hommage à Sei Shonagon, l'autrice du *Pillow Book* originel, qui écrit les choses du quotidien via la façon dont tous ses sens les

---

<sup>1</sup> Lire aussi : « Greenaway, synthèse des arts », Tsunami n°2, août-septembre 2021, pp 31-38

reçoivent. L'entreprise est ô combien ambitieuse : acquérir un contrôle sur ce qui l'entoure. Cela passera par une déssexualisation totale de la nudité (« Il ne laissait ma peau à nu que là où elle était habituellement cachée par des vêtements »), pendant de l'érotisation de l'écriture. Le corps seul n'émeut pas, alors que l'écriture transcende, on n'entend rien de plus torride que l'injonction de l'héroïne à être « traitée comme la page d'un livre ». Greenaway rend ensuite plus limpide son parallèle avec la découverte de son propre corps, résignant sa Nagiko, à devenir elle-même la plume, figurant sans doute la masturbation dans son univers encier. Les parallèles avec Cronenberg se multiplient, lui qui ne reniera pas l'érotisme de l'écriture, ou plutôt du tatouage, dans *Crash* mais aussi dans ses récents *Crimes du Futur*. Si le Canadien partage la vision du corps en roc à sculpter ou en toile à peindre, ses techniques graphiques se rattachent à un réseau encore plus riche et se fascinent davantage par le permanent, introduisant ses personnages par les cicatrices qu'ils portent. Il rend d'ailleurs vivantes ces dernières, faisant de leur présence un état de fait, et s'intéressant à leur comportement et à leur cohabitation avec le corps qui les héberge. Les stigmates creusent la peau, et se font portail entre l'intérieur et l'extérieur du corps ; portail à franchir, pour venir aspirer l'intensité, la sexualité de ceux qui ont péri dans les accidents. Plus que jamais, le corps

souffre pour révéler sa quintessence. Essentialiser la mise en scène à la mise en corps, c'est aussi la lecture que propose le court-métrage, poème visuel, *Rites d'amour et de mort*. Illustration d'une nouvelle dont le chapitrage structure le film, la chorégraphie muette que nous voyons est un retour à un langage par le geste ; celui qui symbolise, celui, sacré, qui décide de la vie et de la mort.

### **Incarner ou raconter**

Revenons alors à l'une de nos lectures principales du corps au cinéma, en prenant la notion d'outil de travail au pied de la lettre. Nous devons la présence de *Pina* à l'appétence de l'une de nos rédactrices pour le monde de la danse, et si dans *Girl* danse et corps étaient adversaires, ils sont ici entièrement fusionnels. Ensemble, le corps, la danse et le cinéaste rendent un hommage documentaire à Pina Bausch, danseuse et chorégraphe allemande disparue deux ans avant le film, en 2009. Nous parlions d'outil de travail, il serait plus juste de parler d'outil vital. Si les nombreuses et impressionnantes scènes issues des spectacles mis en scène par Pina ne suffisaient pas, les danseurs interrogés vous diront que la danse leur a appris à parler. Si la littérature, nous le verrons par la suite, a permis de parler d'Hiroshima, ici « les mots ne peuvent qu'évoquer ». On ne cherchera pas qui a

raison et qui à tort, bien au contraire, on remarquera la radicalité que chacune et chacun propose dans sa lecture du corps, et malheur à ceux qui le dissocient de sa radicalité. La postérité de Pina Bausch réside dans sa façon de faire oublier non pas les mots, mais la nécessité de la parole. Et quand les mots trompent, le corps figure. *Holy Motors* repose sur cette ambiguïté entre la parole et le geste en traitant au premier degré le corps expression de l'acteur. Réservant la révélation de son sujet pour la deuxième partie du film, il entretient notre regard intrigué face à cet homme qui multiplie les costumes, de « rendez-vous » en « rendez-vous », s'évertuant à rendre réel tout ce qui ne l'est pas. Œuvre sur l'acteur, il rappelle à quel point le corps est le prolongement de l'image et décide comme un despote de ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, arbitre la joute entre énonciation et démonstration, sans pour autant rendre un verdict. *Holy Motors* est un plaidoyer pour l'incarnation et sa toute-puissance, capable de brouiller les frontières du réel même lorsque le pot-aux-roses est découvert. Plus que jamais, le corps est modelé au gré de ce qu'il veut dire. Le film ne fait pas l'unanimité dans la rédaction, mais parle un langage qui est le nôtre, celui de l'image et de sa noblesse, ramenant l'explication à la place qui est la sienne, c'est-à-dire loin du cinéma.

Outil de travail de l'écrivain, l'objet corps est aussi une porte d'entrée vers un sujet inaccessible. Si *Hiroshima, mon amour* s'est à ce point fait pierre angulaire du cinéma à la fin des années 1950, c'est grâce à l'utilisation que Marguerite Duras et Alain Resnais ont choisi de faire du corps. Frédéric Bonnaud, en soulignant que ce film raconte d'abord ce qu'il ne sera pas, relève l'impossibilité documentaire. « Les films ont été faits le plus sérieusement possible », nous dit Duras-Riva, ironique et fataliste, sans pourtant s'approcher de ce qu'est Hiroshima. Dès lors, le corps se mue comme toile vierge, réceptive à toutes les projections, et *raconte Hiroshima*. Aucune reconstitution ne pouvant rendre justice à l'événement sous peine d'en faire une attraction larmoyante et désincarnée, (« Tu n'as rien vu à Hiroshima, tu as tout inventé »), Resnais filme l'espace autour de ces personnages qui se racontent leur histoire. Les mots de Duras évoquent la mémoire, replacent le rôle des victimes dans l'Histoire (une adolescente s'étant éprise d'un Allemand pendant l'Occupation est, au même titre que les civils d'Hiroshima, une victime). Et de ce fait, font « fusionner le corps des amants et le paysage d'Hiroshima »<sup>2</sup>. Lire la vie et la mort par le corps, c'est aussi le parti pris de Dalton Trumbo dans son unique

---

<sup>2</sup> BONNAUD Frédéric, Le Ciné-Club de Frédéric Bonnaud - 3 - Hiroshima mon Amour (Alain Resnais). Les podcasts de la Cinémathèque Française, 2022, 1h19.

réalisation, *Johnny s'en va-t'en guerre*, dans une mise en scène au moins aussi éloquente. Dans une narration copieusement politique, le héros prend conscience des dépossessions de son propre corps. La première lecture, antimilitariste, indifférencie le corps humain de la chair à canon. Mais si nous parlons de dépossessions au pluriel, c'est que l'absence de corps investit toutes les strates du film, faisant du rêve en couleur la dernière expérience de vie à laquelle se raccrocher. C'est dans les flashbacks (et notamment dans un plan qui montre la jeune fille sur le lit, dans un halo de lumière angélique prêtant à sourire) que le corps, comme un trophée, est offert à sa bien-aimée, laquelle lui offre en retour sa virginité, sacralisée par la société américaine du début du XX<sup>ème</sup> siècle. En perdant son futur époux, dépuclée « pour rien », elle se retrouve aussi, par extension, dépossédée de la valeur sociale de son corps. Le terrible procédé du film nous permet d'être témoins de sa prise de conscience dans un fonctionnement kubrickien où, conscient du malheur du personnage, nous sommes contraints à attendre, sadiquement, qu'il en souffre l'épreuve. Privé de ses membres et de ses sens, Johnny incarne ce qu'il reste d'un corps après la guerre : ruine et désolation. Comme chez Resnais, seul le corps peut restituer l'expérience du drame. Seul le corps peut représenter l'idée de « survivants provisoires » et de bouts de corps déjà tués qui n'attendent plus que leur mort physique.

## Poing et société

La délibération individuelle du choix d'un film, pour plusieurs de nos rédacteurs, fait du corps comme outil de travail la lecture principale de ce thème. Une lecture partagée avec Martin Scorsese, représenté par *Raging Bull*. Plus qu'un film de boxe, c'est un film d'acteurs. Dans la rigoureuse transposition de son univers au monde de la boxe, les interprètes fétiches du metteur en scène que sont Robert de Niro et Joe Pesci sont les ingrédients principaux. Incarnant une diction ultra-identifiable (des dialogues agressifs/défensifs se répondant en ping-pong) et un schéma de collaboration (mafieuse) petit à petit mis à mal, ces corps d'acteurs portent la signature Scorsese. Tout le mécanisme de transposition tient sur un objet, le protège-dent porté par Jake LaMotta (Robert de Niro) pendant ses combats, utilisé pour modeler son articulation et la forme de son visage bien plus que pour économiser une visite ou deux chez le dentiste. L'existence du corps outil de travail du boxeur reste évidente, mais dans *Raging Bull* comme dans *Rocky*, boxeur est avant tout une position sociale, et est pragmatiquement traité comme métier, un moyen de subsistance. « Oui, quoi d'autre ? », répondra LaMotta quand on lui demande si c'est la boxe qui lui a permis d'acheter ce qu'il possède, « Tu n'es pas doué avec ton cerveau, alors il vaudrait

mieux que tu utilises ton corps », se voit dire Rocky Balboa. Il est alors absurde de voir la boxe comme une passion, le boxeur comme quelqu'un qui suit ses rêves : les personnages répètent leurs gestes dans la rue, dans une loge avant de donner un discours, ces gestes font leur identité, puisque c'est eux qui leur permettent d'exister socialement. Aussi, si *Rocky* traite du corps, c'est presque exclusivement du corps social, soulignant le contraste entre Balboa et ses compagnons de banlieue, condamnés à arpenter les rues car même pas doués de leurs mains. C'est d'ailleurs pour cela que le film de boxe est un genre bien précis, à strictement séparer du film de sport : son enjeu principal est de capter une société antérieure à la starification des sportifs. Un film social donc, où les corps sont épuisés par le travail, jusqu'à devenir des zombies dans le dernier combat entre LaMotta et Robinson (*Raging Bull*). Le sang gicle des visages, le travail aspire leur vie. On fait de la boxe car on a le physique qui nous permet d'en faire un moyen de subsistance. Le protège-dent du boxeur est le maquillage de l'acteur. Qui dit position sociale, dit représentation, dit spectacle, dit rideau. LaMotta passera toute sa retraite sportive à vouloir se donner en spectacle, cette fois volontairement, à se lancer dans le stand-up, vainement. L'individu ne se libérera jamais du rôle.

*Pumping Iron* offre toutefois un point de dialogue à cette lecture du corps social. Arnold Schwarzenegger étant culturiste et non boxeur, la comparaison aura ses limites, mais tenons la malgré tout. La forme documentaire permet une focalisation complètement inversée par rapport aux deux films traités auparavant, puisqu' « Arnold le Magnifique » sera cette fois vu dans les yeux de ses adversaires au concours Mr. Olympia 1975, fil rouge du film. Il incarne l'exception, l'idole, le mentor. D'outil de travail, le corps se fait chef-d'œuvre, outil de jouissance même, quand Arnold s'amuse à comparer la contraction d'un muscle à un orgasme. Le corps du culturiste devient alors un outil de fascination voire d'identification... et, toujours, le vecteur d'une position sociale. On retiendra une scène dans laquelle, face aux caméras, il se rend comme attraction dans une prison, distribuant les marques d'affections à ceux « qu'on a peut-être pas embrassé depuis des années », et qui dit tout de l'armure qu'il est devenu. Tous les ans, grâce à son corps, Arnold remporte les concours de bodybuilding et gagne, plus qu'une compétition, le droit de *représenter*.

### **Corps synthèse**

Nous terminerons par une évidence, pas vaine pour autant : si le corps est un tel vecteur de cinéma, c'est avant tout car il exprime la vie. Abdellatif Kechiche l'a compris, et en produit

une synthèse des différentes perspectives abordées jusqu'ici. Le voilà auteur d'un chef-d'œuvre : *Mektoub, my love : Canto Uno*, corps-médie humaine longue de trois heures, qui fait exister ses personnages en faisant de la physicalité et de la sociabilité des synonymes. L'alliage produit un réel bien plus difficile à capturer que n'importe quel archétype fictif, et produit un rapport à la perception assez juvénile : le premier parti-pris de Kechiche, c'est de baigner les corps dans la lumière, tous les corps, tout le temps, car il n'y a aucune honte à les regarder, et à accepter l'évidence. On perçoit un corps avant de percevoir quelqu'un, et chaque mouvement en soi de ces corps représente un enjeu. La caméra suit le regard, en l'occurrence celui d'Amin, et rend événement chaque mise à nu au sens propre. Quand un personnage se déshabille, il dévoile ce qui était caché, et il n'y a dès lors rien de plus intéressant que cette découverte. Le corps nu, tout objet de fascination qu'il est, devient sexuel par la projection qu'on y fait. Le thème s'impose dans le film quand Amin demande à photographier nue Ophélie, son amie dont il est secrètement épris. La sexualisation n'est pas évidente et devient donc un débat : intuitive pour Ophélie, elle la conduit d'abord au refus. Surtout, Amin lui-même n'a absolument pas tranché la question, il a par contre la noblesse de la

soulever. Car il n'est pas question non plus de platoniser le corps dans un film qui met en scène de nombreuses femmes conscientes de leurs atouts physiques. Elles le savent, le répètent et se l'entendent dire à longueur de scène, le montrent aussi, dans la boîte de nuit. Les corps s'entrecroisent, par la danse et par la parole, on y évoque un plan à trois. Une bipartition très nette entre le « dehors » et le « dedans » se dessine avec cette boîte. L'extérieur, microcosme filmé par une caméra qui respecte rigoureusement l'unité de lieu, s'oppose à l'intérieur, une projection de ce groupe par les seuls corps, sans âge et sans sexe, où toute relation interpersonnelle porte l'enjeu de la séduction, éphémère ou non. Au milieu de ces mouvements qui font société, une histoire de fascination est ramenée à son essence. Amin contemple Ophélie, s'aventure dans le seul espace où la séduction n'existe pas. Toute la force de notre corpus est dans cette contradiction. En affirmant de façon si radicale des identités, des fonctions du corps, les cinéastes donnent vie aux singularités, qu'elles soient l'objet principal du film ou ce qui s'en différencie. Tous proposent leur lecture de l'outil de travail et de création, tous les confrontent aux adversités. Identifions-nous, par adhésion ou par rejet, et regardons ce que ces corps nous disent.



# CRITIQUES

## Holy Motors

*Holy Motors*, de Leos Carax, sorti en 2012

Par Benoît Blanc

Dans sa limousine,  
Un acteur enfile son masque,  
Nous faisons de même.

## Ici est ailleurs

*Je vous salue, Marie*, de Jean-Luc Godard, sorti en 1985  
Par Safa Hammad

Là où initialement le Verbe précède toute chose, l'Image godardienne le fait précéder du corps. « La parole est toujours déjà en avance sur nous » dit la voix de Marie. En conséquence, l'excès de langage chez Godard – figuré par un geste, un mouvement – réduit au silence l'excès de chair. Il n'y a alors rien de plus verbal que le silence charnel.

Les nombreux détracteurs de ce film ont critiqué la nudité du corps mariale. L'excès de chair – bien qu'ici aucune image n'illustre en soi l'érotisme, si l'on omet l'érotisme naturel chrétien – n'aurait dû, selon eux, rester que langage, mythe, parole. La parole ne doit pas se faire chair – bien que la transsubstantiation en soit la définition même. Cette transgression de la chair par le langage est, dans le même temps, transgression du langage par la chair. Le cercle vicieux n'échappe pas à la dialectique langagière : un corps, un verbe, un silence charnel. Le langage est condamné à une répétition sans fin.

L'ironie de ce blasphème étant que, là où le corps christique nu est idolâtré, le corps virginal de Marie est abhorré. Le pape Jean-Paul II déclara en 1985 que ce film « blessait profondément les sentiments religieux des croyants ». Malheur à Godard qui a rendu visible le dit, malheur à Godard qui a transsubstantié une simple Marie en madone, malheur à Godard qui fait du Cinéma.

Si Jean-Luc Godard fait précéder le geste à la parole, c'est bien dans ce mouvement de la main, tendue vers le ventre de Marie. L'accumulation de « non » prononcés par Marie fait comprendre à Joseph son erreur : vouloir, en aimant Marie avec le discours, la primauté de la parole. Godard, en bon cinéaste, inverse les paradigmes. Il récupère la chose détruite – la parole : un *je t'aime* crié à pleine voix – en l'incarnant dans un geste. La mise à mort du sens par la parole est ici ressuscitée : le signifiant prend chair. Si le corps n'est que chair silencieuse, la chair transsubstantiée devient le langage.

Pour nous faire comprendre le miracle de l'immaculée conception, Godard montre Marie – toujours sans parole – imitant involontairement la gravidité par son souffle. L'inspiration divine est à l'image de l'inspiration physique. Manifestement, Marie n'est ici pas réellement enceinte ; le réalisateur joue de cette absence visuelle et corporelle pour signifier la grossesse virginale. Si le signifié ne correspond pas véritablement au signifiant (un ventre gonflé mais vide), c'est en détournant le langage que le signifié fera sens (montrer le ventre gonflé suffit à le remplir). Qui plus est, ce sens est encore plus sens puisque l'image est ailleurs : le symbolique supprime le visuel. Le sens ne fait partie de l'image que par l'absence d'images. L'image manquante est davantage significative que par sa présence. La signification n'est que l'image même de l'absence d'être ; en désignant une chose, l'image ne montre de cette chose que son absence : *l'ici est ailleurs*.

L'obsession de la dualité du corps et de l'âme s'inscrit donc naturellement dans cette réflexion. Non seulement Godard expose dans une tradition philosophique ses réflexions sur la distinction psychocorporelle, mais il revendique également – dans une hypothétique primauté du geste sur le verbe – que le corps l'emporte sur l'esprit.

« *Je crois que l'esprit agit sur le corps, le transfigure, le couvre d'un voile qui le fait apparaître plus beau qu'il n'est. Qu'est-ce donc que la chair par elle-même ?* »

Sommes-nous une âme prisonnière d'un corps ? Ou avant tout un corps agi par une âme ? À ce que pense Marie, le réalisateur répond par le contraire, à travers une figure mariale dans toute sa tourmente et sa douleur. La *mater dolorosa* souffre ici moins d'une passion christique que d'une passion originelle inscrite dans le corps : « Ce qui fait une âme c'est sa douleur. » Godard invente un huitième glaive de douleur à la Beata Maria Virgo Perdolens ; une prééminente blessure portée en son sein ; une passion primordiale. Là où la douleur compatissante de Marie est initialement et exclusivement rattachée à son fils, où les sept glaives évangéliques de Notre-Dame des Douleurs sont dus à la souffrance et la mort de Jésus lors de sa mission rédemptrice, là où Marie n'existe que par et pour son enfant, Godard, en empruntant une figure biblique, met en scène la douleur existentielle. Il se sert de l'individualité de Marie pour rendre compte d'une humanité plurielle et mystifiée. Il déplace le sacré – du mythologique au philosophique –, le mouvement le rendant fable. Le seul moyen de retrancher la question de la dualité est justement d'en *mystifier*, au moyen de l'art, son existence. Choisir un ailleurs pour imaginer l'ici.

# Effets de décomposition

*Choros*, de Michael Langan et Terah Maher, sorti en 2011  
Par Solène Monnier

Sélectionné au festival international du court-métrage de Clermont-Ferrand en 2012, *Choros* réalisé par Michael Langan et Terah Maher, danseuse dans le film, propose une expérience visuelle où le corps se meut au rythme de la musique de Steve Reich. Un hommage à celles et ceux qui confèrent au cinéma le pouvoir d'impression de (dé)composition du mouvement.

## **Un corps sous influences**

Il suffit de prêter attention au générique, à la fin de *Choros*, pour reconnaître l'intention des réalisateurs détectable d'abord lors du visionnage. Dans les remerciements apparaît le nom emblématique d'Étienne-Jules Marey, médecin et physiologiste français, figure de proue de la chronophotographie. Cette technique, mise au point à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, permet « d'obtenir une séquence d'images photographiques prises à de très courts intervalles de temps, afin d'analyser le

mouvement d'un sujet.<sup>1</sup> » Caroline Chick rappelle que cette méthode fut sinon inspirée, du moins corrélativement élaborée, par et avec le photographe américain Eadweard Muybridge, investigateur des « Allures du cheval.<sup>2</sup> » L'ingénieuse invention concourt à celle du cinématographe, dont on perçoit déjà ici l'héritage. L'assistant de Marey, Georges Demenÿ est d'ailleurs l'un des précurseurs du septième art en s'intéressant lui aussi au mouvement, cette fois-ci « comme le corollaire naturel de la vie, comme sa forme expressive, et non plus seulement comme sa cause première.<sup>3</sup> » Le photographe hongrois filmera ainsi, comme d'autres plus tard, Alice Guy par exemple, la célèbre

---

<sup>1</sup> CHICK Caroline, « La chronophotographie, ou le mouvement décomposé » in *L'image paradoxale : Fixité et mouvement*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

<sup>2</sup> MUYBRIDGE Eadweard, *Allure des animaux. Recueil de photographies prises au Haras de Palo-Alto en Californie*, Londres, Muybridge, 1881. Source : Bibliothèque nationale de France, département Fonds du service reproduction, RESERVE4-KC-81.

<sup>3</sup> CHICK Caroline, « La chronophotographie, ou le mouvement décomposé », chapitre cité.

chorégraphie serpentine créée par l'américaine Loïe Fuller<sup>4</sup>. Filmée en plan fixe, la danseuse vêtue d'une robe aux larges pans, exécute des mouvements amples par la force des bras et de baguettes. Plus que le corps, c'est donc davantage l'habit ondoyant qui fascine. Or, ce n'est pas ce qui semble intéresser les réalisateurs de *Choros*. En décomposant les mouvements d'une danseuse, Michael Langan et Terah Maher adhèrent plutôt à la définition que propose Caroline Chick des travaux de Marey qui « visaient précisément à remédier au défaut de la vision humaine, puisqu'il s'agissait d'obtenir ce que l'œil, trop lent, est incapable de percevoir.<sup>5</sup> » À partir de cette même perspective, on assiste, dans ce court-métrage, à une captation des détails du corps mouvant plutôt qu'une danse.

Pauline Garvadaud pour *Format Court*<sup>6</sup> souligne alors une nouvelle filiation entre eux et le cinéaste canadien Norman McLaren qui signe *Pas de deux* en 1968. Le court-

métrage d'une dizaine de minutes révèle une chorégraphie portée par un corps de femme non-identifiable sur fond noir. La silhouette se fige parfois laissant une nouvelle figure s'en échapper, qui elle-même danse à son tour. Plus tard, un homme la rejoint et le même effet est appliqué. L'expérience se poursuit en proposant une impression de décomposition du corps de la danseuse proche de celle de *Choros*. La chorégraphie est accompagnée de la mélodie d'une flûte de pan qui compose avec l'image. Contrairement à *Pas de deux*, Michael Langan et Terah Maher associent leur court à une musique plus prenante et en accord avec les attitudes répétitives du personnage féminin. Ce choix procure alors le sentiment d'une création fondamentalement audiovisuelle. Autrement dit, la musique et le film semblent être intrinsèquement liés par leur rythme et leur mouvement.

### Une image au service de la musique

Pour mieux comprendre ; le court-métrage est guidé par *Music for 18 musicians* créée en 1976 par le New-Yorkais Steve Reich. Ce musicien et compositeur fait partie du courant minimaliste qui naît aux États-Unis dans les années 1960, caractérisé par la répétition de motifs. Le morceau utilisé dans *Choros* n'échappe pas à la règle mais propose certaines particularités. Il expose une pulsation initiale régulière suivie de près par

---

<sup>4</sup> TOMASOVIC Dick, « 4. La Danse serpentine de Loïe Fuller / *Free Radicals* de Len Lye. De la mémoire musculaire », in *Kino-Tanz. L'art chorégraphique du cinéma*, sous la direction de Tomasovic Dick, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 63-76.

<sup>5</sup> CHICK Caroline, « La chronophotographie, ou le mouvement décomposé », chapitre cité.

<sup>6</sup> GARVADAUD Pauline, « *Choros* de Michael Langan et Terah Maher », in *Format Court* [en ligne], 11 février 2012.

« une autre pulsation fondée sur le souffle humain<sup>7</sup> » à savoir, sur les voix et les instruments à vents. De sorte que des vagues se forment et se heurtent aux répétitions qui, si proches les unes des autres, offrent à chaque nouvel élément l'occasion de devenir un choc sonore<sup>8</sup>. À l'image, les gestes lents, amples des bras et des jambes de Terah Maher suivent les répétitions musicales et s'adaptent à la rigidité quasi systématique du buste. Le plan fixe concourt à cette forme de gravité, adoucie par la nature humaine, du corps mouvant donc, faisant ainsi écho au « souffle humain » de la musique. Nuancée, l'œuvre musicale dicte alors les mouvements et la gestuelle de Terah Maher, provoquant un effet de décomposition à l'image au gré des différents rythmes. C'est d'autant plus le cas lorsque le corps de la danseuse est multiplié, apparaissant désormais à droite et à gauche du plan. Les deux « corps » servent là encore la mélodie, les gestes de l'un s'accordant parfaitement avec les répétitions de la première section, l'autre avec les instruments qu'offre la troisième. Le corps semble se prolonger toujours, par des mouvements récurrents, décomposés en allées et venues, à l'instar de la musique. La

---

<sup>7</sup> BODON-CLAIR Jérôme, *Le langage de Steve Reich, l'exemple de Music for 18 musicians* (1976), Paris, L'Harmattan, 2008, p. 90.

<sup>8</sup> ROSS Alex, *The rest is noise, listening to the twentieth century harper perennial*, 2009 [2007 1<sup>er</sup> éd.], p. 552.

tentative sinon de traduction du moins d'illustration du sonore est tangible et réussie. Proche du clip musical, le visuel de *Choros* sert donc de support à la composition de Steve Reich.

C'est d'ailleurs une nouvelle section qui ouvre la voie vers un choc cette fois-ci visuel : un champ lumineux en caméra mobile d'abord, puis en plan fixe contraste avec le décor sombre du début. L'extérieur propose une nouvelle exploration oculaire développant également un mouvement plus indépendant, presque émancipateur.

### **Le mouvement émancipateur**

La chorégraphe apparaît debout, au centre, immobile. À partir d'elle, ce ne sont plus les mouvements qui sont scrutés par l'effet de la chronophotographie mais bien son corps lui-même. Ce dernier est dupliqué à mesure des notes entendues. Les clones, indépendants les uns des autres, se multiplient et encerclent la première figure restée inerte. Une valse se crée autour d'elle, les copies se déplacent en rythme. Le corps n'est donc plus limité par ses propres mouvements. L'effet rendu est celui d'un nouveau corps détaché, indépendant. En effet, chaque nouvelle entité se calque sans superposition sur la précédente, autrement dit la première, et circule en décalage par rapport à elle. L'effet

de décomposition est donc toujours exploité mais d'une autre manière.

exploration pour celui qui écoute et qui regarde.

Cette nouvelle utilisation rappelle d'autant plus l'un des principes de phasage/déphasage que Steve Reich exploite dans sa musique<sup>1</sup>, que l'on retrouve tout au long du court et plus encore dans cette partie filmée en extérieur. Comme l'explique Jérôme Bodon-Clair en s'appuyant sur une autre composition de Steve Reich, *It's gonna rain* (1965), le procédé consiste en l'association de « [d]eux boucles de bandes identiques [qui] sont jouées en même temps, mais l'une des deux prend un léger retard par rapport à l'autre.<sup>2</sup> » Ici, ce sont les corps et non les boucles qui se meuvent simultanément mais avec un léger décalage. L'ensemble constitue une nouvelle expérience visuelle dans laquelle le corps devient, par une répétition tranchée, créateur de lui-même. L'imaginaire développé par les cinéastes et le musicien prend, en somme, la forme d'une réécriture illimitée du corps et de ses mouvements à laquelle le regard du spectateur participe pleinement : il n'y a finalement pas de redite qui ne soit à chaque fois une nouvelle

---

<sup>1</sup> BODON-CLAIR Jérôme, *Le langage de Steve Reich, l'exemple de Music for 18 musicians* (1976), Paris, L'Harmattan, 2008, p. 18 à 22.

<sup>2</sup> BODON-CLAIR Jérôme, *Le langage de Steve Reich, l'exemple de Music for 18 musicians* (1976), ouvr. cité, p. 18.

## Si Balzac était catalan

*Le moment de la vérité*, de Francisco Rosi, sorti en 1965  
Par Nicolas Moreno

**Ê**tre pour soi-même, pour les autres, à la perfection. Une tradition, des gestes, une idole. Lorsque le jeune Miguel entreprend de devenir torero, aucun doute ne plane sur ses intentions : il le fera pour l'argent. Pauvre d'origine, il est venu tenter sa chance à Barcelone. Parti pour se contenter d'une vie décente (quelques sangrias, une femme, un repas, un lit), l'injustice et la précarité le bousculent, l'écartent du chemin qui lui était destiné. Son regard indigné réduit en cendres toute potentielle concession, cherche déjà les alternatives, les paris gagnants, ceux qui rapportent gros. C'est donc par un semi-hasard qu'il espionnera puis prendra part aux cours du vieux *maestro*, se jouant avec respect du cœur pur du professeur à la recherche d'un talent brut que personne n'aurait encore repéré.

*« Toréer est un art qui requiert du talent, du temps et de l'élégance. Écoute, tu sais ce qu'est un taureau ? C'est un animal sacré. Toréer, c'est une affaire de vrais hommes ! Ce n'est pas donné à tout le monde. Ça demande du sacrifice, de ne penser qu'au taureau, l'avoir dans la tête et le cœur. »*

Sorte de « si Balzac était catalan » au scénario traditionnel (un Rastignac condamné à la chute par l'impureté de ses intentions), *Le moment de la vérité* se place justement dans cet héritage en prenant à partie la cupidité du torero qui se présente à l'arène plutôt qu'à l'ordre bourgeois établi. En se faisant le critique au premier plan du culturel plutôt que du politique, Francesco Rosi fouille les tripes espagnoles : que sont-elles et de quoi sont-elles constituées ? Une tradition, des gestes, une idole ; sublimés par une mise en scène silencieuse, qui laisse parler les habitudes, pratiques et rituels (les danseuses de flamenco, les costumes et structures qui accompagnent l'animal à l'arène, les cris brefs et synchronisés des aficionados), la vie catalane bat la mesure.

Mais où est le franquisme ? En toile de fond, sans jamais le nommer véritablement, le film confronte à travers le spectacle de la corrida la mise à l'épreuve d'une tradition vieille et ininterrompue face à deux forces totalitaires. L'ennemi invisible se compte au pluriel chez Francesco Rosi : si le Caudillo brille par son absence, c'est que l'on se préoccupe plutôt de



la profanation du cérémonial tauromachique par l'infiltration du capitalisme dans l'arène. Miguel n'aura de cesse de confronter son talent évident pour cette habile pantomime à l'imposture de ses intentions. À mesure que la finesse du torero se révèle et se fait récompenser, l'idéal que dépeint son maestro se fissure ; la caméra s'attardant de plus en plus sur les repas mondains qui suivent le moment de la vérité, sur l'usage du drap rouge pour valser avec une femme plutôt qu'avec la bête.

Que les habitudes diffèrent, c'est un fait auquel les anciens peuvent encore trouver des raisons valables (le petit est tombé amoureux, alcoolique...). Mais la plus haute trahison à laquelle nul catalan ne peut faire face réside dans un plan subliminal interposé au cours de la dernière corrida. Une femme boit dans une bouteille en verre reconnaissable parmi cent : une de la marque Coca-Cola. Les scènes de mise à mort du taureau en fin de corrida s'accumulent de plus en plus vite, perdant la sacralité du tout premier rituel de la bête sacrifiée. La cadence consommatrice du spectacle tauromachique amène avec elle un changement de comportement des spectateurs. Jusqu'alors partie intégrante de la corrida, participant par leurs applaudissements ou sifflements lorsque le torero exécute mal la mise à mort de l'animal, la foule se mute en somme de consommateurs, et avec elle, le spectacle

sacré en rite debordien. En se situant au centre de la piste et de l'attention, le torero incarne une certaine idée de la culture catalane, une somme. Tout le monde le regarde, les yeux rivés vers un même corps achèvent d'en faire une incarnation, le symbole d'une identité locale, un symbole qui dépasse l'enveloppe charnelle et dont chaque geste, chaque mouvement de muleta décuple l'adoration de tous pour l'idée d'une identité réifiée le temps d'un froissement. Dans ce genre d'instant où le temps est mis en suspens, le tout devient fragile, possible. Et c'est au cours des quelques secondes où l'arène entière retient son souffle que Miguel défie la tradition, la définition tauromachique de son maestro : il pervertit l'art et même le spectacle, il contraint la foule à la fascination pour ce qu'il est, une chose dont ils ne se doutent même pas, un faux modèle, impureté de l'art.

C'est donc en un geste unique, lancinant et corrompue que la tradition tauromachique voit son destin scellé : d'abord, la consommation s'invite dans les arènes et l'art se fait culture ; en descendant des gradins à la contre-piste plus tôt dans le film, Miguel cesse d'être simple toréador, il se professionnalise ; et en devenant un travailleur, la digue de son talent ne résiste plus à la marchandisation du spectacle. L'esprit vogue ailleurs, le corps en est envenimé. Inapte au combat. Et enfin meurtri

par le taureau. En mourant sous les cornes de l'animal, la beauté du geste et la pureté de l'art l'emportent sur l'argent ; mais qu'est-ce qu'un art à la fois beau et reclus sur une piste de sable, cernée par une masse de consommateurs ? Cela a-t-il du sens ? La chute tragique de ce personnage, dans la droite lignée balzacienne d'un Raphaël de Valentin (*La peau de chagrin*, 1831), se conclut d'ailleurs par un cérémonial funéraire, où les religieux encapés et encagoulés accompagnent le défunt dans l'église, en écho aux mêmes us et coutumes qui amenaient le premier taureau dans

l'arène, au début du film. D'une tradition à l'autre, le plus important n'est plus de croire en la chose, mais de continuer à la faire, pour la beauté du geste. Ce que le torero Miguel emporte finalement avec lui dans sa tombe, c'est une culture amoureuse, une vision autosuffisante d'un monde rempli d'arènes et de scènes de flamenco. Une culture gangrénée par des perles, celles de sueur qui coulent sur le corps agonisant du torero et qui ne laisse en héritage que quelques fines et grossissantes bulles gazeuses d'un soda, d'un soda noir comme les plans du nouveau monde en train de se faire.

## Corps instrument(alisés)

*La Mort de Danton*, d'Alice Diop, sorti en 2011  
Par Imène Benlachtar

« *Ciel ! Si ceci se sait, ces soins sont sans succès* »

Choisir ce que l'on veut faire de son corps sur un plateau. Choisir si on le courbe, si on le dresse. Choisir d'être quelqu'un d'autre, de s'abandonner pour embrasser une pluralité nouvelle. Le théâtre est autant une pratique qu'un lieu. Tous les deux ritualisés. Majoritairement institutionnalisés. Tout le monde n'a pas sa place dans un théâtre. Tout le monde n'a pas sa place sur un plateau. Les mots écrits, les mots que l'on clame, ne peuvent sortir de toutes les bouches pour s'adresser à n'importe quel visage tourné vers la lumière. Les personnes racisées restent à l'entrée. Elles fouillent les sacs. À quelques exceptions près de sorties scolaires, ou de personnes qui sont passées entre les mailles. Celles de la barrière mentale. Celle qui nous dit que ça ne nous intéresse pas, plutôt que de nous dire que nous en sommes exclus. Exclus de la langue de Molière et de ses représentations.

Steve est passé entre ces mailles. Il est le personnage principal du moyen métrage documentaire d'Alice Diop, *La Mort de*

*Danton*. Il a décidé de faire du théâtre au cours Simon, même s'il est la seule personne noire, même s'il est la seule personne issue de quartiers populaires. Très tôt dans le film, on le ramène à des poncifs coloniaux intériorisés, auxquels Steve doit se contenter d'un hochement de tête, d'un silence. Il est vu comme froid, fermé. Des personnes auraient peur de lui, elles seraient gênées par sa présence. Certains prennent comme mission de le faire sourire. Le faire s'ouvrir. Steve est grand, Steve est imposant. Son corps sur un plateau attrape le regard, il questionne et doit forcément avoir un sens. Après trois années, son professeur ne sait plus quel texte lui faire jouer. Tous les rôles de personnes noires sont déjà passés. Il a épuisé son stock. C'est à Steve de chercher de son côté. De penser à des auteurs noirs qui ne seraient pas connus de cet illustre professeur blanc d'une cinquantaine d'années. On voit Steve, le personnage annexé de ce cours, le personnage principal flamboyant d'Alice Diop, exhibé en sous-vêtements léopard sur une scène de théâtre. Un public hilare. Probablement de sa seule présence. De ce seul corps contrastant avec la lumière. À nouveau, ce rire est banalisé. On ne sait plus

à quoi il est dû, mais il résonne. Est-ce de voir une personne noire, en sous-vêtement, employant un accent outrancièrement appuyé ? L'humour comme parade pour faire accepter le racisme insidieux subi par cet homme, qui en dépit de tout, de tous, ne déroge pas à son désir viscéral de jeu.

Le théâtre est son secret. Alice Diop est une des premières à découvrir cette pratique et à le voir jouer. À le voir s'abandonner. Il ne veut pas que les autres le sachent. Comme si c'était les trahir. Comme si c'était les abandonner. Le théâtre comme fracture binaire entre un plateau et une salle. Le théâtre comme fracture sociale entre deux espaces – Aulnay-sous-Bois et le centre parisien. Le RER comme non-lieu de passage qui vient ponctuer ces voyages, ces tentatives de vivre autre chose en n'étant plus soi. Tout en étant cantonné à ce que l'on ne pourra jamais ôter : son visage, son corps, sa peau. L'abandon total, sans équivoque, semble être un énième privilège offert à ceux pour qui les textes sont écrits. À ceux devant qui les textes sont déclamés. La binarité entre ces deux espaces matérialisant ce seul et même lieu – qu'est le théâtre – vient s'effacer sur les corps qui le composent. Les plafonds peints par Chagall et Masson observant continuellement les mêmes contenance depuis leur hauteur.

Écrire sur le théâtre au cinéma, c'est accepter que les plus grands films représentent les

mêmes personnes, qui de par leurs privilèges sociaux peuvent narrativement s'octroyer la violence d'une chute autoprogrammée. Mais quand son simple désir apparaît déjà comme une impasse, alors là, le scénario se simplifie. Une seule question subsiste : est-ce qu'il abandonne ou est-ce qu'il poursuit ? Et dans ce cas, sans chercher bien loin, les obstacles tombent naturellement les uns après les autres. Alors ce désir, en apparence banal, devient un parcours du combattant. Steve n'a pas la chance de vivre dans *Marvin ou la belle éducation* (Anne Fontaine, 2017), où les bras du petit milieu parisien s'entrouvrent et viennent se pâmer devant le jeune transfuge. On sent le regard de la réalisatrice sur son ami. Le respect face à sa persévérance. L'incompréhension, parfois, face au manque de réaction, de contestation. Steve ne veut pas donner raison à ceux qui composent sa classe de théâtre, alors il leur impose un silence, une absence. Steve vient pour le plateau, et non pas pour ce qu'il y a autour. Il sait où il va.

Le luxe de découvrir les films documentaires plusieurs années après leur sortie, et qu'en quelques recherches, la suite nous est offerte. On peut lire l'histoire au présent. Celui dans lequel Steve, capturé dans la caméra d'une amie de quartier, est maintenant Steve Tientcheu, acteur de cinéma. *La mort de Danton* comme trace du parcours d'un individu. Comme trace des parcours passés, et présents d'autres personnes souhaitant un

jour, avoir leurs corps mouvant sur un plateau. Leurs corps pouvant faire vibrer ceux

d'une masse de personnes dont les regards dans la pénombre se voient électrisés.

# La peau de Kaouther Ben Hania

*L'Homme qui a vendu sa peau*, de Kaouther Ben Hania, sorti en 2020  
Par Yacine B. C. Mosley

Écrire cette critique me replonge dans mes premières années de passion cinéophile. Dans les banlieues ennuyeuses de Tunis, je traquais tous les événements et festivals se rapportant de près ou de loin au cinéma. Festival du cinéma sud-américain, Festival du cinéma lusophone, je n'en ratais aucun – parfois au détriment de mes cours. C'est dans le cadre d'un festival du film documentaire que je découvris pour la première fois Kaouther Ben Hania avec son film *Le Challat de Tunis* (2014). *Challat* signifie littéralement « le balafreur » et raconte l'enquête de la réalisatrice sur cet homme (réel ou fictif) qui terrifia les femmes tunisiennes au début des années 2000 en leur tailladant les fesses dans la rue. Impressionné par la maîtrise de la narration et le ton loufoque du documenteur, je ne ratais jamais une rediffusion dans les salles obscures.

Depuis, j'ai poursuivi ma passion pour le cinéma, en suivant attentivement les évolutions de la carrière de cette cinéaste. C'est tout naturellement que j'ai pensé à elle pour illustrer « les nouvelles voix » du cinéma tunisien dans le premier numéro de

cette revue<sup>1</sup>. À l'époque, elle venait d'être nommée aux Oscars pour sa coproduction belgo-tunisienne, *L'homme qui a vendu sa peau* (2020), et était la première représentante de la Tunisie aux *Academy Awards*. En 2022, elle préside le jury de La Semaine de la Critique lors de la 61<sup>e</sup> édition du Festival de Cannes. Comme Ons Jabeur le fait pour le tennis, Ben Hania porte l'espoir de plusieurs jeunes cinéastes tunisiens.

Le film dans lequel elle traite du corps le plus frontalement est sans doute *L'homme qui a vendu sa peau*, où il apparaît jusque dans le titre. Si j'ai choisi ce film, c'est aussi parce qu'il traite de la migration. Kaouther Ben Hania et moi partageons ce destin commun de la *ghorba*<sup>2</sup> : avant de commencer à réaliser des longs-métrages, elle finit ses études à Paris. Aborder la politique migratoire européenne d'une manière aussi poignante et évoquer le ressenti de milliers de migrants

---

<sup>1</sup> Lire aussi : « Voix Tunisiennes », *Tsounami* n°1, juin-juillet 2021, pp. 28-33.

<sup>2</sup> En arabe, signifie vivre à l'étranger ou être soi-même étranger

légaux et illégaux est une réussite spectaculaire en elle-même.

### **Description du corps**

*L'homme qui a vendu sa peau* est inspiré d'une histoire vraie. Wim Delvoye, artiste flamand, rencontre Tim Schleiffer sur le dos duquel il tatoue une madone. Que Kaouther Ben Hania transforme cette histoire réelle en une fiction portant sur un réfugié et fasse du tatouage un Visa montrent l'ambition singulièrement politique de la réalisatrice.

Dans la première partie du film, Sam est encore en Syrie. Déjà, son corps est assiégé par sa condition économique et sociale. Il est trop pauvre pour plaire à la famille d'Abeer, sa bien-aimée, et trop libre pour plaire aux autorités syriennes. Pour avoir chanté des hymnes contestataires, il est capturé par les forces de l'ordre. Si le film nous épargne les scènes de torture, on en voit rapidement les conséquences. Le jeune homme est blessé, des commotions marquent son corps abîmé. Son visage plein d'égratignures, il rejoint la maison d'Abeer où un autre prétendant demande sa main à la famille. Cela finit d'achever le protagoniste, le contraignant alors à fuir vers le Liban. Là-bas, il se retrouve employé dans une usine d'élevage industriel. Son corps malmené fait écho à la souffrance des poussins que l'usine traite.

Tout au long du film, cette analogie avec les animaux hante le personnage.

Alors qu'il fréquente les expositions d'art contemporain à Beyrouth pour profiter des buffets gratuits, Sam rencontre le célèbre plasticien Jeffrey Godefroi. Préparant sa prochaine œuvre, l'artiste controversé lui propose de lui tatouer un Visa sur le dos. Voilà le pacte faustien du film dont l'objet même est la peau du personnage. Sam étant un réfugié syrien qui s'est échappé de la guerre civile, il laisse sa famille et sa bien-aimée derrière lui. Ce n'est pas l'histoire d'une simple séparation, mais aussi des frontières qui les déchirent. Exilé, Sam apprend le mariage d'Abeer avec le diplomate syrien qui travaille à Bruxelles : les frontières sont encore plus lointaines. Le seul espoir qui lui reste pour retrouver une vie digne est donc de céder son dos.

Le film tourne autour du corps de Sam. Une fois tatoué-baptisé par l'artiste, il traverse aisément les frontières européennes et se retrouve même dans les lieux les plus huppés des capitales. Il y a quelques mois, il devait encore se faufiler dans les vernissages pour avoir à manger, son corps est désormais porté aux nues, exposé au Musée royal des Beaux-Arts de Bruxelles. Ces scènes sont l'occasion pour la réalisatrice d'étaler une large palette de lumières et de couleurs. Dans la salle sombre où il est exhibé, le corps de Sam

virevolte entre les éclairages bleus et bordeaux. Le jeu avec le corps du protagoniste est fascinant à cet égard tant il joue avec les lumières, jusqu'à en brûler sa peau. Il fait l'objet de regards et de curiosité, soumis aux visiteurs du musée et aux collectionneurs d'art dans une mise en scène naturaliste. Ayant sacrifié sa peau, Sam est à la fois pétri d'orgueil et écrasé de honte. L'autel où il s'assoit pour exhiber son dos est aussi l'autel de son sacrifice. Dans une ultime haine de soi, il en vient à refuser l'aide des associations libanaises pour la protection des réfugiés. Car les frontières n'éloignent pas uniquement les corps, elles assiègent également la psyché et les désirs des migrants<sup>3</sup>.

### Politique du corps

Comme l'indique l'artiste lui-même dans le film, cette histoire renvoie au mythe de Pygmalion : tombé amoureux de sa statue, celui-ci souhaite la faire vivre. C'est exactement l'inverse qui s'opère dans ce long-métrage. En vendant sa peau, Sam renonce à sa vie. Sa réification reflète sa condition de dominé. L'histoire d'amour avec Abeer sert de cliquet : à chaque déception amoureuse qu'éprouve Sam, il plonge

davantage dans la marchandisation de son corps.

Ce pacte faustien fait tomber les absurdités du monde occidental et exprime la réalité néocoloniale. D'une part, Sam devenu œuvre d'art déclenche la curiosité morbide des spectateurs. Mais il suffit qu'il bouge ou qu'il parle pour qu'il soit rapidement rappelé à l'ordre : les pièces de musée doivent être plus dociles. « N'ai-je pas le droit de parler à mes fans ? » s'écrie-t-il, pris dans son propre piège et dans ses illusions. D'autre part, les métaphores du dos rappellent d'autres films, en particulier *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), mais ici elle sert à montrer comment l'Occident tourne le dos aux pays du sud. Kaouther Ben Hania interroge avec son film cette construction politique de frontières. En tant qu'être humain, individu, Sam n'avait aucun droit, encore moins celui de rejoindre Abeer en Europe. En revanche, en tant qu'œuvre d'art et en tant que marchandise, le voilà accueilli par les plus grands noms et institutions artistiques d'Europe. Le cynisme de l'artiste n'est que l'extension du mépris de l'Europe pour le tiers-monde.

Avec ces histoires inspirées de faits réels, la réalisatrice cherche à déconstruire ces discours racistes et à décrire la condition des migrants. Alors qu'il semble flirter la gloire, Sam tourne le dos à son identité. Il apprendra

---

<sup>3</sup> Voir à ce propos GARNAOUI (W.), *Harga et désir d'occident. Étude psychanalytique des migrants clandestins tunisiens.*, éd. Nirvana, 2022.



à chérir sa liberté quand l'hypocrisie lui semblera trop grande. Il faut souligner la constance de Kaouther Ben Hania qui continue à faire de ces bribes de réalité des narrations émouvantes. Habitée du docu-fiction, son style continue à servir la dénonciation des dominations. Déjà dans *Le Challat de Tunis*, les corps des femmes étaient pris pour cible par un balafreur à moto. La figure de ce Jack l'éventreur à la tunisienne est introuvable dans le film, mais si elle est nulle part, c'est que le monstre du patriarcat dans les sociétés tunisiennes est partout.

Malgré la fin du long-métrage légèrement étriquée, cette histoire d'un réfugié qui se fait tatouer un Visa sur le dos par amour permet

d'humaniser ces vies et leur donner des visages et des émotions. Il faut rappeler que ce film est sorti alors que les débats politiques en Europe portaient sur la « crise migratoire » et « l'effondrement civilisationnel ». En contrepoint à ces discours, Kaouther Ben Hania exprime le ressenti de plusieurs générations de migrants, en course derrière le Visa ou le titre de séjour. Le cinéma permet d'offrir de plus en plus de représentation à ces personnes marginalisées, en particulier les migrants et les réfugiés. Dans *The Last of us* (Ala Eddine Slim, 2016) aussi, la traversée de la frontière par un jeune subsaharien devenait une quête initiatique et philosophique. Et les cinéastes tunisiens continuent de participer à ces histoires de voyage.

## « Du mécanique plaqué sur du vivant »

*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, de Chantal Akerman, sorti en 1975  
Par Safa Hammad

**L**a mécanique d'un corps aliéné – banal et subalterne car féminin – est décrite dans le fameux long-métrage hyperréaliste *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, réalisé en 1975 par la cinéaste belge Chantal Akerman.

Jeanne, veuve et mère de classe moyenne, s'incarne – ou se désincarne – en une machine corporelle assujettie par la prostitution et le travail domestique. Durant 3h21, nous suivons trois journées de la vie de cette femme au foyer, répétant heure après heure les gestes minutés de son quotidien. Interprétée par la mythique Delphine Seyrig, ce rôle de la femme simple et invisible n'en est que plus contrasté : Akerman désirait faire jouer, dès l'élaboration de son film, cette actrice iconique pour ainsi exhumer avec force ces femmes de l'ombre, pour « donner une existence cinématographique à ces gestes. » La réalisatrice abandonne momentanément l'expérimental – non sans craintes de son propre aveu – pour se tourner vers un hyperréalisme qui tendrait vers un style expérimental. Parant son film d'un

« voile trompeur » fictionnel, Chantal Akerman donne paradoxalement accès à « un réel qu'on se refuse à voir, ou bien qu'on ne voit plus tant on l'a sous les yeux. » Documentaire fictionnel ou fiction documentaire, l'enjeu de *Jeanne Dielman* est, *in fine*, de nous désaliéner en témoignant de cette servitude – puis d'une émancipation – en approfondissant son aspect répétitif et réificateur.

### **Le corps dans un non-espace-temps**

À cause de sa condition de mère, Jeanne est reléguée de fait au foyer familial ; un lieu souvent excentré, caché, en marge, puisque la domesticité est communément affaire de femmes, non de cinéma. Chantal Akerman, dans sa volonté de mettre pour la première fois en avant « un réel qu'on se refuse à voir », expose la difficulté du travail domestique dans ce qu'elle a de plus solitaire et isolé. La mise en scène permet de rendre compte de cette isolation : les plans larges ne faisant de Jeanne qu'un meuble parmi d'autres dans son appartement, qu'un objet faisant partie du décor telle une *femme d'intérieur*, comme par exemple lorsqu'elle

s'assoit sur son fauteuil, seule, immobile, faisant inséparable de la toile de fond. L'isolation est une suppression symbolique de l'existence : la réalisatrice réifie volontairement et littéralement son personnage pour paradoxalement le faire vivre davantage. En reléguant au hors-champ le cinématographique (scènes de sexe, interactions sociales, sorties nocturnes) au profit de l'habituel invisible (telle Jeanne Dielman en train d'éplucher des pommes de terre, se laver, attendre à la poste) elle subjective de ce fait la Jeanne réifiée.

Le temps dilué noie la femme-objet dans un espace clos universel et intemporel : Jeanne n'est qu'une femme parmi d'autres, elle représente celle d'hier et d'aujourd'hui dans un hors-temps où l'assignation des femmes reste d'actualité.

Jeanne est seule dans cet espace-temps, son corps est le seul objet filmique. Elle apparaît dans chaque plan, inséparable du milieu. Jeanne est seule ; même les rares discussions – tels les deux seuls bavardages entre voisines – sont filmées en hors-champ, ou noyées dans un plan d'ensemble sans possibilité d'identification physique précise. Cette femme au foyer est donc le personnage exclusif du film, les autres ne sont pas assez personnalisés ni approfondis. Même le fils, Sylvain, n'est là que pour exister en tant que fils, essentiel à l'incarnation sociologique de sa mère. Akerman montre la solitude de la

femme au foyer et donc son silence. Aucune communication possible avec son fils ou ses clients, en bref : avec l'homme. L'étouffement dans lequel Jeanne se trouve illustre l'oppression de la femme. Loin du regard et loin de la parole, elle reste feutrée et cloîtrée, ne permettant aucune émancipation.

### **Le corps mécanique**

La grande particularité de l'objectivation de Jeanne Dielman dans le film réside dans la mécanisation de son corps. Les gestes quotidiens se suivent heure après heure, toujours les mêmes, tel un flux instinctif et irréfléchi. Perdue dans cette chorégraphie de gestes, Jeanne Dielman agit – ou est agie – dans et par un mouvement continu et inaltérable. L'automate humain au visage froid et à la douce voix monotone est comme bercée par l'épluchage de patates. Moins rêveuse que soucieuse, Jeanne est dénuée de toute réflexion, si ce n'est de la taille du lainage qu'elle est en train de tricoter. La ritualisation corporelle obstrue la pensée et fait du quotidien une suite d'événements sans anicroche ni problème. Entre la planification précise des repas pour chaque jour de la semaine et l'agencement minutieux des tâches ménagères, cette mère au foyer fait en sorte de n'avoir aucun moment vacant. Chaque scène inhabituelle, la tentative d'achat d'un bouton de veste ou l'écriture d'une lettre à un parent au Canada, constitue

le seul et unique évènement original voire excitant, néanmoins géré avec quiétude et nonchalance. La vie organisée de Jeanne est bardée contre le hasard.

Cependant arrive inopinément un moment de rupture. L'enchaînement monotone ordinaire est rompu. Sans vraiment en connaître la cause, nous assistons à un déraillement : l'oubli, et la maladresse s'emparent de Jeanne. Elle plonge et sombre dans un malaise grandissant. Chaque geste n'était finalement qu'un moyen de combler le temps ; un temps propice à la rêverie, aux songes, à la contemplation. Dès lors qu'elle a du temps, Jeanne le passe à ne rien faire, assise sur un fauteuil en le regardant s'écouler. L'attente inattendue émerge parallèlement à l'angoisse. Chantal Akerman rend compte de ce vide grâce à ses plans séquences approfondissant volontairement et réalistement le gouffre dans lequel tombe la protagoniste.

## Les aliénations

*« C'est un film sur l'espace et le temps et sur la façon d'organiser sa vie pour n'avoir aucun temps libre, pour ne pas se laisser submerger par l'angoisse et l'obsession de la mort »*

Jeanne Dielman est une multiple aliénée. En tant que femme, mère, prostituée, travailleuse domestique, elle accumule les sujétions. Le

travail domestique de la femme n'est pas considéré comme tel, et donc non rémunéré. Le don de soi est de mise pour une femme, qu'elle soit mariée, mère, veuve ou prostituée. De plus, l'ordre symbolique d'une femme mariée est tellement fort qu'elle n'a pas besoin de se remarier pour que survive le quotidien conjugal : une vie rythmée par la servitude du travail maternel où le fils remplace le père. En tant que femme, Jeanne se doit de servir l'homme – vivant ou mort – de sorte à sauvegarder le confort du foyer et de le protéger de toute intrusion. La bonne volonté et la dévotion que Jeanne met à s'occuper de son fils, mais aussi du bébé de sa voisine, témoigne d'un entêtement mécanique et pseudo-maternel. Dans la séquence du bercement, Akerman déploie l'aveuglement de Jeanne cherchant obstinément à jouer un rôle de mère, à porter le masque de la femme bienveillante aux instincts maternels, à vouloir, opiniâtre et souriante, calmer les pleurs de l'enfant.

L'ultime servitude est celle du corps sexuel. Jeanne se voit contrainte à se prostituer pour subvenir à ses besoins et ceux de son fils. La chambre de Jeanne, anciennement chambre parentale, devient chambre de passe. L'acte sexuel rémunéré devient aussi un acte machinal et quotidien, une activité routinière sans réflexion ni état d'âme. L'existence de Jeanne se résume à chercher la vie la plus simple et facile possible, à amincir la douleur

de sa condition féminine en faisant les choix les moins douloureux. Ne pas penser pour ne pas souffrir ; occuper son corps pour ne pas occuper son esprit.

L'apogée de son aliénation est l'orgasme. La jouissance inconnue et non voulue la prend un soir, un plaisir sans précédent. Jeanne, comme toute autre forme de libération, refuse cet orgasme. Elle se débat, repousse la volupté, rejette la nouvelle expérience corporelle. Ce bannissement de l'orgasme manifeste le refus d'émancipation, refus de sortir d'un quotidien « confortable » sans plaisir ni passion. Elle repousse l'homme, retient ses gémissements, se cache le visage et refuse la liberté, douloureuse et envahissante.

### **L'émancipation**

Malgré elle, Jeanne découvre ce plaisir. La perspective d'affranchissement est possible grâce à cette expérience corporelle, l'expérience d'une nouveauté physique. L'émancipation se fait finalement dans l'arrêt du geste : un arrêt progressif du corps dans l'oubli (omettre d'éteindre la lumière, de refermer un bouton, d'éteindre la gazinière), puis dans l'abandon de soi dans la jouissance physique. Enfin, l'acte final et pour le moins brutal compose principalement la libération de Jeanne : le meurtre d'un homme. La violence du geste – des ciseaux plantés dans

la jugulaire – fait contraste avec la monotonie des trois heures de film. La rébellion meurtrière semble être l'unique horizon de liberté. Akerman tue l'homme, l'oppression masculine est dissoute. Jeanne, impassible, les mains en sang, ne sait plus quoi faire avec son corps. Elle reste assise, le regard perdu dans le vide, telle une machine à l'arrêt ayant agi sous une impulsion instinctive. Comme si ce meurtre coulant de source, était un geste mécanique et naturel comme un autre. Le moment où Jeanne prend cette paire de ciseaux et poignarde l'homme fut d'une fluidité telle qu'aucune prévision n'était possible.

Jeanne, refusant son expérience orgasmique, niant les plaisirs de la vie, tue cet homme par vengeance. L'acte fatal témoigne d'autant plus de cette volonté réclusionnaire qu'il en est involontaire et inconscient. Si cette vengeance devient primaire et pulsionnelle, la dépossession émancipatrice de Jeanne, n'en est que plus cruelle. Privée de sa vie, de son bonheur, mais aussi de son indépendance, Jeanne est vouée à une aliénation éternelle. Peut-on vraiment voir, dans ce film, une fin optimiste ? En excluant la cause du dérèglement, en cachant l'élément déclencheur (pourquoi a-t-elle oublié d'éteindre l'interrupteur ? Pourquoi a-t-elle joui avec ce client habituel ?), Chantal Akerman nous laisse la libre interprétation.

# LES ÉTOILES

● ne pas se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef d'œuvre

	Nicolas M.	Bastien B.	Charles T.	Safa H.	Léo B.	Benoît B.	Solène M.	Clément C.	Imène B.	Yacine M.
Babi Yar. Contexte (14/09)	★★★★	★★★★		★★★★						
A Vendredi, Robinson (14/09)	★★★★	★★★★	★★	★★★★	★★★					
Au coeur des volcans - Requiem pour Katia et Maurice Krafft (24/09)			★★★		★★★					
Juste sous vos yeux (21/09)	★★★			★★★★		*			★★★	
Rodéo (07/09)	★★		★★★						★★★	
Leila et ses Frères (24/08)	★★★		★★	*	★★★			★★★★		★★★
Un Beau Matin (05/10)	★★★								★★	
As Bestas (20/07)	★★		★★★	★★	★★★	★★		*	★★★	
Trois Mille Ans à t'attendre (24/08)	*		★★★		★★★	*	*	★★		★★★
Sans Filtre (28/09)	●		●		★★		★★		★★★★	★★★
Nope (10/08)	★★★	*	*	●		★★		●	★★	★★
Everything Everywhere all at Once (31/08)	●		●		*	★★		*		★★★★
Athena (23/09)	●				●				●	★★
Chronique d'une liaison passagère (14/09)	●	●	●	●					★★	
Blonde (28/09)	●	●	●					●		

## Sans films

Par Léo Barozet

**H**abituellement, la section des étoiles est confiée à quelqu'un qui a vu toutes les sorties (ou presque) de la grille. Souvent, il s'agit d'un de nos rédacteurs consciencieux et soucieux d'avoir vu chacun des films choisis ; et toujours jusqu'ici il s'est agi d'une plume résidant à Paris.

Une fois n'est pas coutume, l'auteur de ces lignes a laissé des cases vides dans sa colonne. Une fois n'est pas coutume, ces lignes sont écrites à Strasbourg par un rédacteur résidant à Nîmes. Et pourquoi est-ce que cela revêt, finalement, un peu d'importance ?

C'est que cela procède d'une décision commune : et si, pour une fois, on décentralisait ce commentaire de l'actualité, et qu'on voyait ce qui en sortait ? Car justement, ce qui frappe, c'est que certaines cellules n'ont été laissées vides qu'à grand regret, par manque d'opportunité de voir les films correspondant : c'est là le fruit d'une histoire d'amour intense, mais ponctuellement déçue, avec les salles locales.

Une mise en contexte s'impose puisque le ton de ce texte impose de parler à la première personne : dans la périphérie de Nîmes où j'habite ne sont accessibles rapidement qu'un cinéma art et essai, et deux multiplexes. La vie culturelle cinéphile n'y est donc pas comparable à celle de Paris ou même de Montpellier, plus proche, mais pas non plus à celle des campagnes à peine quelques kilomètres plus loin. Revenons-en à notre romance avec les salles.

Histoire d'amour d'abord donc : le spectateur "provincial" (pour utiliser sa désignation parisienne), bien que jalouxant quelque peu la vie culturelle de la capitale, chérit les salles qui l'entourent, surtout les cinémas d'art et d'essai, qui presque partout continuent de proposer des programmations riches et diversifiées. Ainsi, alors que les multiplexes ont pu profiter du succès de *Everything, Everywhere, All at Once*, on a pu lui préférer dans de plus petites salles le dernier George Miller, *Trois Mille Ans à t'attendre*. Les deux œuvres sont des blockbusters qui se veulent créateurs d'univers ; le premier, vendu tristement comme le film le plus ambitieux et généreux des dernières années, se trouve

finalement être un récit d'imaginaire sans imagination. Le second, certes imparfait mais ô combien plus inventif, revisite quant à lui le motif des *Mille et une nuits* en faisant un récit de récits, racontant une histoire d'amour des histoires.

C'est dans ces mêmes salles que votre serviteur aura pu se délecter de quelques-uns des « gros » films d'auteur des dernières semaines. C'est le passionnant *As Bestas*, thriller franco-espagnol sur fond de disparités sociales dans la campagne galicienne, mené par la puissance de jeu d'une Marina Foïs à son sommet ; c'est également le saisissant *Leila et ses frères*, drame familial iranien qui n'hésite pas à lorgner du côté des fresques coppoliennes ou de l'humour grinçant des comédies sociales italiennes. C'est enfin la Palme d'Or cannoise *Sans filtre*, qui semble imposer à chacun de se positionner : satire sociale piquante et séduisante pour certains ; grossière farce singeant sans talent Buñuel, Wertmüller et Ferreri pour d'autres. Trois films cannois : il semble désormais que les sorties du festival se concentrent entre août et octobre.

Histoire d'amour intense on l'a dit, mais donc aussi ponctuellement déçue. A l'affiche du Sémaphore à Nîmes, on a pu déplorer quelques absences remarquables. C'est que, certains "petits" films - sans doute grands - ne rencontrent leur public que dans un

nombre trop limité de salles françaises, ne sont quasiment pas programmés en dehors des grands pôles culturels. Face à ces problématiques, difficile d'en vouloir aux cinémas art et essai qui doivent hélas faire des choix. Exit donc *Babi Yar*. Contexte de l'ukrainien Sergueï Loznitsa, qu'on attendait avec d'autant plus d'impatience au vu du contexte géopolitique. Exit aussi *Juste sous vos yeux* de Hong Sang-soo, cinéaste coréen condamné à n'être vénéré que des quelques rares yeux qui ont le privilège de pouvoir voir ses films. Plus curieux, on s'est étonné de l'absence de *Nope* de Jordan Peele à l'affiche des cinémas art et essai. Devait-on se résoudre à aller le voir pour deux fois plus cher dans des salles qu'on a moins à cœur de défendre car plus portées sur la rentabilité économique que la promotion artistique ? L'absence de VO après seulement deux semaines d'exploitation aura résolu la question : tant pis, Peele rejoindra avec Loznitsa et HSS la liste des rattrapages de fin d'année. Leur absence en salle n'empêche toutefois pas ces films de vivre dans l'esprit des cinéphiles : les articles qui leur sont consacrés dans la presse (frustrant numéro de septembre des *Cahiers du Cinéma* parlant justement principalement de ces trois films !), les débats cinéphiles qui les entourent sur les réseaux sociaux, de Twitter à Facebook, alimentent un imaginaire fort autour de ces films. Une idée inconsistante de leur nature, de leur qualité, les entoure déjà, une idée



qu'on a hâte de voir prendre forme dès lors que les films seront rendus disponibles via d'autres médias.

D'autres obstacles se dressent face au visionnage des films pour le cinéphile non professionnel et excentré, et la programmation des cinémas n'y est cette fois pour rien. Parfois, c'est simplement le manque de temps, une trop grande distance entre le cinéma et le domicile, des horaires de travail trop contraignants : mille raisons pour pardonner à son cinéma de n'avoir pas programmé les films qu'on voulait voir, car de son côté, on ne s'est pas déplacé pour aller découvrir *Rodéo*, *Chronique d'une liaison passagère* ou *Un beau matin*.

Dans cette histoire d'amour torturée avec les salles où chacun possède ses torts, il devient quasi inévitable de prendre un amant, ou plusieurs. Le spectateur se fait polyamoureux, espérant que la salle lui pardonnera. C'est que si certains films n'ont été que peu diffusés sur grand écran, d'autres n'ont même pas eu ce privilège, passant directement par la case plateforme.

Il y a d'abord l'amant facile, le coup d'un soir un peu bêta vers lequel on se sent idiot de revenir parce qu'il déçoit quasi-systématiquement, tout fier et sûr de sa performance qu'il est. Netflix est de ceux-là, avec l'abominable *Athena* de Romain Gavras,

sorte de mix entre une cinématique de jeu-vidéo, un clip de PNL et une version de *1917* en banlieue française, le tout étalé sur 1h30. La révolte presque sans but d'un quartier de cité filmée avec une esthétisation dénuée de réflexion esthétique, et une vision dépolitisée de la politique. On se fait avoir une fois mais pas deux, et on s'épargne *Blonde* d'Andrew Dominik, d'abord parce qu'on n'en peut plus des biopics hollywoodiens, et ensuite et surtout parce qu'on a mille autres choses sans doute plus passionnantes à voir.

Intervient alors, le second amant, celui dont on est amoureux pour de vrai parce qu'il sait comment combler nos attentes en nous surprenant, et sait surtout nous rassurer sur les déboires amoureux qu'on vit avec les salles : mieux encore, il nous donne envie de retourner au cinéma pour lui dire qu'on l'aime. Ainsi, sur Arte, sont sortis ces dernières semaines deux films qui, s'ils avaient été programmés en salles, auraient sans doute connu une distribution encore plus faible que le *Loznitsa* ou le *HSS*. Il y a d'abord *Au cœur des volcans, requiem pour Katia et Maurice Krafft*, le dernier documentaire de Werner Herzog qui semble désormais injustement condamné à un public de niche. Pourtant, le vieux cinéaste allemand excelle toujours à montrer sa fascination pour les aventuriers fous, prêts à mourir pour un frisson, pour le Beau, pour un idéal de Nature indicible. Dévoilant les images filmées par le

couple de volcanologues, Herzog commente sans jamais parasiter. Il y a ensuite *A vendredi Robinson* de Mithra Farahani, résonnant avec la plus grande et tragique actualité de ces dernières semaines : la mort de Jean-Luc Godard. Documentaire également, il met en scène la correspondance par mails entre le cinéaste suisse et Ebrahim Golestan, pionnier nonagénaire de la Nouvelle Vague iranienne. On y trouve des réflexions sur l'art, le cinéma, la poésie, la mort ; mais on s'émerveille surtout de ce jeu entre les deux vieillards. Cryptisme facétieux de la part de Godard, incompréhension agacée en retour de la part de Golestan ; complicité commune finalement face au poids de leur solitude et à l'imminence certaine de leurs morts.

Ainsi, malgré l'absence à l'affiche de certains films qui semblaient pourtant incontournables, l'histoire d'amour avec les salles reste plus vivace que jamais. C'est que, au-delà des films qu'on y voit où qu'on aimerait y voir, tout nous hurle d'y retourner.

La presse spécialisée, de *Positif* à *Critikat*, en passant par les déjà cités *Cahiers du Cinéma*, fait vivre des images avant même qu'on ait mis l'œil dessus. Mais c'est l'actualité surtout, qui nous presse d'entretenir cette relation plus que jamais : avec Jean-Luc Godard semble mourir un idéal de cinéma, et sinistre coïncidence, le mois de septembre 2022 connaît une fréquentation des salles historiquement basses. Alors que Disney semble vouloir imposer une réforme de la chronologie des médias qui ne favorise qu'eux, que la redevance télévision a été supprimée sans levée de bouclier majeure ; *Libération* publie un dossier remarqué sur l'état des lieux du cinéma français et relaie un appel à des états généraux du cinéma qui réunit quelques jours plus tard les professionnels attachés à la défense des salles et du cinéma d'art et d'essai. Plus que jamais, on oublie donc nos légères disputes avec les salles, et on y retourne, on en parle et on écrit sur les films qu'on est allé voir. Pour qu'ils restent vivants.