

ABÉCÉDAIRE

Printemps 2023

Tsunami n°10 – Abécédaire

Rédaction en chef

Nicolas Moreno

Publication en chef

Grégoire Benoist-Grandmaison

Comité de rédaction

Bastien Babi

Léo Barozet

Safa Hammad

Charles Thierry

A la confection de ce numéro

Samir Ardjoum

Clément Coliaux

Agathe Heilmann

Lucile Laurent

Salomé Léonard

Solène Monnier

Yacine B. C. Mosley

Matthieu Neiva

Hugo Turlan

Sarah Yaacoub

Ont déjà collaboré à Tsunami

Imène Benlachtar

Benoît Blanc

Raphaël Bonneau

Juliette Bresset

Hugo Gandrille

Ninon Nguyen Cao

Yacine B. C. Mosley

Référence couverture

Zodiac, David Fincher (2007)

Contact et réseaux sociaux

levillage@tsunami.fr

<https://tsunami.fr/>

Instagram : @revue_tsunami

Youtube : Tsunami

Twitter : @revue_tsunami

Twitch : revue_tsunami

Tous droits réservés.

SOMMAIRE

B COMME...	6	Hanoun	26
<i>Babylon</i> (Hollywood)	6	I COMME...	27
C COMME...	12	Internet	27
Corpus	12	J COMME...	36
D COMME...	14	Jean (de Florette et d'ailleurs)	36
Deleuze	14	K COMME...	46
E COMME...	17	Kitsch	46
Étoiles	17	L COMME...	49
F COMME...	21	Liotard (pour un (A-)cinéma <i>énergumène</i>)	49
<i>Fabelmans</i> (ou, est-ce que je peux devenir réalisateur comme Steven Spielberg ?)	21	M COMME...	62
G COMME...	24	Microciné	62
Guy Gilles (ou, <i>Nuit Docile</i>)	24	N COMME...	63
H COMME...	26	NWR	63
		O COMME...	64

Oubli	64	U COMME...	109
P COMME...	66	Ulcère	109
Productrice	66	V COMME...	112
Q COMME...	79	Voix	112
Qu'est-ce qu'on lit ? (Notre petit ABC instantané du cinéma)	79	W COMME...	113
R COMME...	89	Western (une introduction)	113
Rétrospective	89	X COMME...	118
S COMME...	101	Romance	118
Salle de cinéma	101	Y COMME...	120
T COMME...	104	Y'a-t-il du cinéma dans les clips ?	120
Top	104	Z COMME...	129
		Zahler	129

B comme...

Babylon (Hollywood)

Par Sarah Yaacoub

B-A-B-Y-L-O-N. La « ville de pacotille », glorieuse et décadente, est le décor du cinquième long-métrage de Damien Chazelle produit par la Paramount, une aventure survoltée dans le Hollywood d'il y a presque cent ans. Le temps d'un voyage de trois heures, éreintant, kitsch et glamour, *Babylon* fait un portrait dégénéré des années dorées de la fabrique à rêves. Acteur en déclin, starlette parvenue, factotum immigré mexicain, roi de la fête, nabab, trompettiste de génie et femme fatale diétrishienne peuplent le fantasme éclatant de ce Hollywood revisité.

« *Scandales à répétition et vie nocturne agitée : Hollywood s'apparentait à une Babylone moderne, où le cinéma était parfois relégué au second plan.*¹ »

Entre ce qu'on a lu et relu dans les livres d'histoire du cinéma et *Babylon*, il y a un

¹ Kevin Brownlow, *La parade est passée...*, Institut Lumière / Actes Sud, 2011

monde. Pourtant, Chazelle revendique la filiation avec *La Parade est passée...* de Kevin Brownlow et *Hollywood Babylone* de Kenneth Anger, deux ouvrages aux antipodes mais qui racontent à leur manière la légende hollywoodienne. Alors que Brownlow, à renfort de témoignages oraux, s'est attelé à recoller les morceaux d'une histoire incomplète, Anger s'en est donné à cœur-joie dans le voyeurisme et la provocation. *Babylon* se situe à mi-chemin, dans une zone approximative de grand n'importe-quoi où les anachronismes se multiplient. Paul Schrader a d'ailleurs dit à propos du film : « *Babylon is many things but researched isn't one of them*² ». Comment le contredire face à l'allure beaucoup trop moderne de Margot Robbie (son visage

² « *Babylon* est beaucoup de choses, mais il n'est pas documenté »

Post Facebook du 25 décembre 2022 sur le profil de Paul Schrader :

https://www.facebook.com/paul.schrader.900/posts/pf_bid02nt2MPNqRRKoXVqQJq4sPaiKBtp1wTY49vBSp9QXK1pmt8wHUQb7gUNLe5TXnaCf

anguleux, sa grande chevelure lâchée alors que l'heure était aux coupes courtes, sa robe rouge dans un style années 1990) ; en voyant des personnages assister à des projections silencieuses de films muets, sans orchestre ni bonimenteur ; en observant la montée en grade d'un personnage latino (Manuel, immigré mexicain parachuté à Hollywood) à une époque où il aurait été peu crédible de le voir accéder à un poste d'*executive* dans un grand studio ? Mais finalement, peu importe, puisque *Babylon*, comme son parent *Hollywood Babylone*, est un joyeux bazar.

La fresque de Chazelle est trop longue, trop éparpillée, en fin de compte imparfaite. On y retrouve la poésie déviante de Kenneth Anger, l'aspect occulte en moins : impossible de ne pas voir dans cette introduction pré-générique percutante, faite de boue, de sueur et de merde d'éléphant, des échos aux premières pages de *Hollywood Babylone*. L'animal bringuebalé jusqu'à une fête gargantuesque par Manuel – le héros du film de Chazelle, joué par le prometteur Diego Calva dont c'est le premier rôle au cinéma – renvoie évidemment aux fameux éléphants du décor pharaonique d'*Intolérance* de D.W. Griffith (1916), que décrit Anger : « *DES ÉLÉPHANTS BLANC – le Dieu de Hollywood voulait des éléphants blancs, et c'est ce qu'il a eu – huit mastodontes en plâtre perchés sur des piédestaux en forme*

*de champignon géant, regardant de haut la cour colossale de Balthazar, Babylone de carton-pâte [...]*³ ».

Les pachydermes de Balthazar, reliques de la grandeur et de la décadence de l'ère du muet, sont quelque part le lien caché entre *Babylon* et *Good Morning Babilonia*, réalisé par frères Taviani en 1987. Le mexicain Manuel est une sorte d'ersatz des frères Bonanno, restaurateurs d'églises toscans immigrés à Hollywood et reconvertis en décorateurs pour le tournage d'*Intolérance*. Chazelle, comme les Taviani avec les Bonanno, semble trouver dans le personnage de Manuel un alter-ego, à la fois acteur et spectateur d'une industrie fascinante, pion du grand échiquier hollywoodien. À travers lui, il rejoue l'histoire de l'immigration aux États-Unis et justifie à la fois le titre du film et son cachet multiculturel. Il faut dire que les destins s'entrechoquent dans cette ville composite. D'abord, on suit l'aventure hollywoodienne de Manny, passé d'intendant à assistant sur des tournages, pour finir *studio executive* – mais pas pour très longtemps. Il traverse cette décennie prodigieuse comme une étoile filante, emporté par l'excentricité de son mentor Jack Conrad (Brad Pitt), un acteur du muet au sommet de sa gloire, et par la fougue de Nellie LaRoy (Margot Robbie), une star à

³ Kenneth Anger, *Hollywood Babylone*, Éditions Tristram, 2013

la carrière fulgurante dont il tombe amoureux. Nellie, comme Manny, a connu la misère et ne compte pour rien au monde retourner dans les bas-fonds : c'est cette conviction qui semble relier tous les personnages du film entre eux, et leur naïveté face au succès, qu'ils croient éternel.

Les protagonistes de *Babylon* sont tous plus ou moins inspirés de personnalités du muet. Il est donc assez logique de leur trouver des ressemblances avec la galerie de stars de *Hollywood Babylone* : la journaliste à sensations Elinor St. John (Jean Smart) est un condensé des commères Hedda Hopper et Louella Parsons ; la vénéneuse Lady Fay Zhu (Li Jun Li) est sans conteste une imitation d'Anna May Wong ; Manuel – simple spéculation – serait un hommage au pionnier cubain René Cardona ; le trompettiste jazz Sidney Palmer (Jovan Adepo) peut évoquer Count Basie ou Curtis Mosby ; la réalisatrice Ruth Adler (Rebecca Hamilton) s'apparente à la pionnière Dorothy Arzner. Quant à Nellie LaRoy, personnage improbable s'il-en-est, elle rappelle à la fois la vamp des années 1910 Theda Bara et l'anticonformiste Clara Bow, actrice flamboyante à la beauté magnétique révélée en 1926. Comme pour Nellie, l'arrivée du parlant et la vague puritaine qui s'en est suivie ont eu raison de Clara Bow, trop joueuse et trop séductrice, trop libre en somme – ce qui ne plaisait pas à la Paramount, qui a mis fin à sa carrière

éclair. De manière assez troublante, Chazelle rend un hommage camouflé à la première “IT girl” telle que racontée par Kenneth Anger, notamment dans la séquence grotesque du tournage catastrophique du premier film parlant de Nellie LaRoy. Enfin, Jack Conrad, que Brad Pitt incarne de manière troublante, est clairement un pastiche de Douglas Fairbanks et de John Gilbert, avec sa moustache crayon et son allure victorieuse. Le destin tragique de Gilbert – que Kevin Brownlow décrit dans *La parade est passée...* – se retrouve porté à l'écran dans le dernier tiers du film : l'acteur, icône du muet et alcoolique patenté, a vu sa carrière écrasée par les Mayer, à coups de court-circuitages et d'un terrible ragot selon lequel il serait un piètre acteur parlant à la voix de crécelle. Dans cette galerie foudroyée de personnages semi-fictifs, seul Irving Thalberg (Max Minghella), le “dernier nabab” de la MGM, a bel et bien existé, ainsi que le magnat William Random Hearst, et les stars Rudolph Valentino et Gloria Swanson, dont les noms sont cités au détour de dialogues.

« Les moralisateurs professionnels désigneraient Hollywood comme une Nouvelle Babylone dont l'influence démonique égalait la décadence mythique de l'ancienne ; gros titres et éditoriaux

*pharisaïques assimileraient sexe, drogue et stars du cinéma.*⁴ »

Damien Chazelle essaie de trouver une cohésion dans son récit choral en faisant des grandes fêtes orgiaques le point de rencontre de ses personnages hauts en couleur. La Sodome et Gomorrhe moderne dépeinte par *Babylon* est peuplée d'individus grossiers, de nymphes dénudées, d'hommes répugnants : la nuit est leur exutoire. L'excès est le maître-mot de ces parties dévergondées et par extension de la mise en scène frénétique de Chazelle, assommante d'effets en tous genres. Le rythme cocaïné, à la manière des premiers Tarantino ou de Baz Luhrmann, peut certes laisser perplexe, d'autant plus que ces scènes ne font pas dans la subtilité : pêle-mêle, un producteur se retrouve la tête prise dans une cuvette de toilettes, Nellie LaRoy se bat avec un serpent à sonnettes et un gros homme suintant se fait uriner dessus par sa partenaire d'un soir. Impossible de ne pas voir en ce personnage urophile, qui crée la panique chez son hôte en retrouvant ladite partenaire en pleine overdose, un simili-Fatty Arbuckle, comique du muet et star déchue de la Paramount (tiens donc), dont Kenneth Anger fait un portrait peu glorieux : *“Fatty adorait l'alcool et les femmes ; plus il y en avait, mieux il se portait”*.

⁴ Ibid.

Le livre-tableïd de Kenneth Anger, que quelques grincheux fustigent, est un petit bijou de fantaisie, une œuvre poétique en soi. Comme sa progéniture *Babylon*, il est vulgaire, à l'image de son sujet. On comprend bien que les affabulations d'Anger importent peu puisqu'il réussit, si ce n'est à saisir l'esprit d'une époque, à détruire un par un les fondements de la légende hollywoodienne telle que véhiculée par les studios, en écrivant une mythologie dégénérée. De même, Chazelle semble s'amuser à partir dans tous les sens, à insuffler à ses personnages un esprit de rébellion, une capacité à toujours aller de l'avant, quoiqu'il en coûte. Mais sous le panneau *Hollywoodland*, la redescente guette ces personnages extatiques : les années du parlant seront celles de l'amertume et de la désillusion.

Au royaume des paillettes et du sang, il n'y a pas de demi-mesure : on passe du luxe outrancier au glauque, sans transition. Forcément, les soirées démentielles doivent bien avoir une fin, et la chandelle brûlée par les deux bouts finit par se consumer. Ce qui se faisait aux yeux de tous de manière jubilatoire pendant le règne du muet devient, à l'aune du parlant, underground – littéralement, tapi sous terre comme dans une séquence cauchemardesque du dernier tiers du film – et malsain. Comme si ces années

fastes étaient une bombe à retardement, qui n'attendait que le déclic d'un changement aussi radical qu'imprévu. La deuxième partie de *Babylon* fait le portrait douloureux de cette période charnière et de carrières brisées comme il y en a eu par wagons. Jack Conrad se suicide d'une balle dans la tête, humilié et triste. Nellie LaRoy, poursuivie par la pègre de Los Angeles, disparaît dans une ruelle sombre, avalée par l'obscurité comme Monroe Starr à la fin du *Dernier Nabab* d'Elia Kazan (1976). Enfin, Manny quitte Los Angeles pour le Mexique, tournant le dos à sa carrière. Ainsi tombent les gloires d'antan, les pionniers d'un âge révolu, essorés par une industrie qui aura pris un virage trop brusque.

« Avec le temps, la mémoire se teinte d'une nostalgie qui laisse malheureusement les victimes de cette "époque merveilleuse" sur le côté. Il ne faudrait pas oublier que ce n'est qu'au prix de lourdes pertes qu'Hollywood vit le jour. L'âge d'or avait aussi son envers du décor.⁵ »

Cette phrase issue de *La parade est passée...* semble être le programme de Damien Chazelle pour sa fresque gigantesque. La parade de *freaks* de *Babylon* se range petit à petit, tandis que l'industrie hollywoodienne des

premiers temps opère une mue vers ce qui sera son modèle pour les décennies à venir. Ainsi, les célébrations outrancières de la première partie du film laissent place à la mélancolie, à la nostalgie d'une splendeur perdue. De pertes et de sacrifices, il est donc question, pour tenter dans un premier temps de se conformer aux nouvelles exigences des studios et au puritanisme ambiant. La gueule de bois des *roaring 20's* est dure à encaisser.

Babylon a pour ambition de s'inscrire dans une longue lignée de films réflexifs sur cet âge d'or. Dans un jeu de miroir peu habile (notamment dans son final spectaculaire), Chazelle revendique sa filiation avec le classique des classiques sur le sujet, *Chantons sous la pluie*, réalisé par Stanley Donen et Gene Kelly en 1952. La comédie musicale revisitait déjà cette période transitoire du passage au parlant, avec tout ce qu'elle comportait de chaotique et d'excitant. Gene Kelly y joue Don Lockwood, un double de John Gilbert qui arbore la même moustache crayon et affiche le même côté charmeur que le Jack Conrad de Brad Pitt. Le cas de *Chantons sous la pluie* est intéressant car un grand studio hollywoodien en pleine apogée y réécrit sa propre histoire et rejoue les standards de comédies musicales des années 1930. La chanson éponyme, *Singin' in the Rain*, est issue de *Hollywood Revue of 1929* et se retrouve même dans *Babylon*,

⁵ Kevin Brownlow, *La parade est passée...*, Institut Lumière / Actes Sud, 2011

quand Chazelle met en scène la fabrication de cette séquence grotesque où les stars du studios tout sourires chantent en rangs d'oignon devant un fond peint de l'arche de Noé, affublés de cirés roses ridicules – seul Buster Keaton reste muet. Rendre hommage, digérer des œuvres et les recracher, observer le mythe hollywoodien sous un angle nouveau, c'est finalement le train-train des studios historiques qui ont toujours revisité leur propre catalogue – avec *Babylon*, la Paramount explore à la fois son propre passé et celui de ses concurrents.

La fièvre réflexive hollywoodienne a contaminé nombre de séries et de films de ces dernières années et en cela, Damien Chazelle n'a rien inventé. *Babylon* doit autant aux films classiques auxquels il multiplie les hommages qu'à *Once Upon a Time... in Hollywood* de Quentin Tarantino (2019), dont il reprend d'ailleurs le casting de tête, Margot Robbie et Brad Pitt - , *Ave, César !* des frères Coen (2016) ou *Mank* de David Fincher (2020). Ryan Murphy et ses fantaisies interprétatives sous forme de mini-séries - *Feud* (2017), *The Last Tycoon* (2018) et *Hollywood* (2020) - ou Michael Tolkin avec la mini-série Paramount *The Offer* (2022) sur la production du *Parrain*, sont également passés par là. Autant de projets qui montrent que l'âge glorieux d'Hollywood fascine plus que jamais les

réalisateurs contemporains et leur donne du fil à retordre.

« Je suis sûr que les premières années du cinéma ont été beaucoup plus fascinantes, beaucoup plus romantiques, beaucoup plus émouvantes et beaucoup plus édifiantes que tout ce que peut éprouver un réalisateur de nos jours.⁶ »

Babylon, film extravagant, n'aura pas fini de faire couler de l'encre et de fasciner, tant il épouse son sujet par sa forme. En faisant miroiter la folie d'un âge d'or hollywoodien perdu dans tout ce qu'il avait de libre et d'expérimental, Damien Chazelle en transmet la poésie grandiloquente tout en questionnant la nature vampirisante d'une industrie qui n'a de cesse de se réinventer et qui laisse dans son sillage des générations de talents sacrifiés. Ce drôle d'objet a le mérite d'être honnête dans son côté tape-à-l'œil, même si Chazelle ne parvient pas à en faire une vraie œuvre *camp* comme son modèle *Hollywood Babylone*. Alors certes, *Babylon* peut déconcerter, voire agacer, mais quoi de mieux qu'un film ampoulé pour traduire la vulgarité de la machine à rêves, l'atmosphère électrique de ses premières années ? Tout compte fait, *Babylon* surprend par sa générosité dans

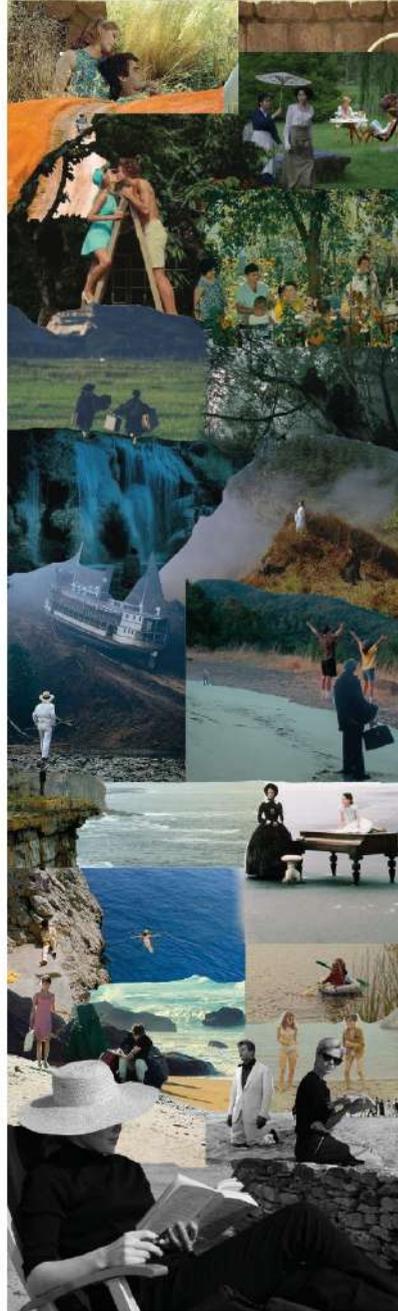
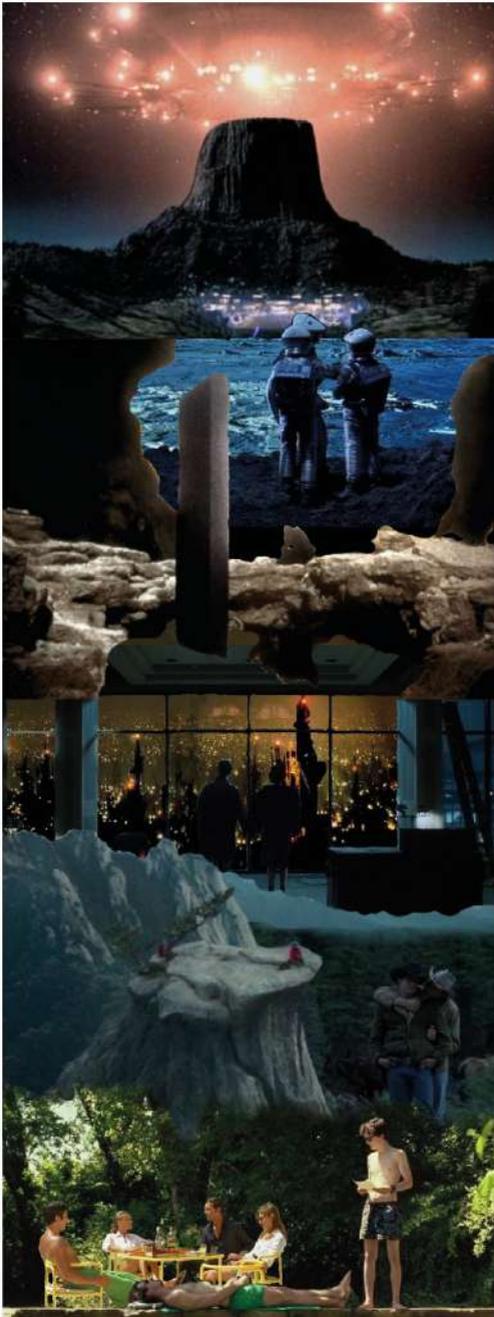
⁶ Témoignage du pionnier Edward Sloman dans *La Parade est passée...*

la surenchère d'effets et d'images, qui en font
un film monstre, une étonnante bizarrerie.

C comme...

Corpus

Par Agathe Heilmann



D comme...

Deleuze

Par Grégoire Benoist-Grandmaison

C'est le soir, tard. Tard c'est relatif, certains poufferont. Retour de soirée ou dîner lui-même très tardif, disons tard vers une heure du matin. Sur le canapé, l'ordinateur traîne encore. YouTube et ses berceuses narguent l'animal nocturne, encore vaillant. Une vidéo ? Allez au moins une, il est encore temps d'un yaourt. Perdu pour perdu. Un clic. La page du navigateur vire au blanc, un carré noir s'affiche, le titre et le bandeau latéral de recommandation le suivent de près. La vidéo se lance, juste assez intéressante pour donner l'envie d'un aller-retour au frigo. Il est encore temps d'un deuxième yaourt.

Le manège se poursuit. Quatrième yaourt et toujours pas douché. De Squeezie à Arte, de Underscore_ à La Cinémathèque française, la tambouille magique des algorithmes tourne au rythme du sucre roux qu'absorbe le sixième yaourt. Dans la colonne latérale s'affiche une vidéo de la chaîne d'un certain SUB-TIL. E comme Enfance. Deux heures et demi du matin. Perdu pour perdu, cet abécédaire de Gilles Deleuze semble tout à

fait propice à accompagner un bon bain chaud que le jeu des heures pleines / heures creuses rendra peut-être abordable.

26 lettres pour 26 vidéos. Le choix est rude. E comme Enfance ou A comme Animal ? B comme Bain serait idéal, mais le titre indique B comme Boisson ; J comme Joie et V comme Voyage attirent, certes, mais le lien bain-boisson est trop amusant pour être abandonné. Tiens, il reste une bière dans le frigo. Dans un petit coin, sur un petit banc près de la baignoire, l'ordinateur trône, l'eau coule. La vidéo commence, quelqu'un *clap* à l'écran avec ses deux mains, et *clac* la bière décapsulée.

Une femme pose une question. Elle a l'air de bien le connaître. Ça n'est pas très clair. Avec A comme Animal, le principe de cet abécédaire aurait au moins été explicité puisque c'est souvent au début qu'on explique une démarche ; à la fin parfois, pour l'effet de surprise, mais rarement au milieu. L'homme répond. Deleuze répond. Plus aucune question intérieure ne tient face à

cette voix qui emporte tout. Ce timbre fatigué porte la puissance de l'acuité en lui. Assurément, le vieux singe n'a plus rien à apprendre, ou rien qui ne soit de ce monde. Le monde pour lui est fini, il a terminé le jeu de la vie. La seule chose qu'il puisse faire, c'est parler, et Claire Parnet, son ancienne élève, sa présente amie, s'en charge, avec la complicité de Pierre-André Boutang.

On pourrait croire que Claire mène l'entretien. Certes, elle pose les questions, mais elles ne sont jamais qu'un support pour Deleuze. Toutes ses questions, il les tord, les change, les reformule. Il cherche toujours à élever l'interrogation au rang de question, distinction qu'il développe dans Q comme Question, ou bien dans R comme Résistance ; toujours ce souci constant de dire les bonnes choses, et donc de reprendre les questions pour ensuite poser les bonnes.

L'abécédaire de Gilles Deleuze le consacre bien malgré lui comme un sage. Il donne des leçons sans toutefois en faire un horizon indépassable ou irréfutable. Ce ne sont pas les leçons d'un professeur mais celles du vieil homme du village, celui que l'on consulte quand les choses vont mal. Il est trois heures du matin, la bière est vide, la peau se flétrit, la baignoire finit de se remplir. Si l'existence a un sens, c'est peut-être seulement maintenant. Là maintenant. Cette voix, ce discernement, ces toussotements dont le

caractère morbide ne peut tromper. A la porte de la mort, Deleuze apparaît d'une vivacité inouïe. L'abécédaire, c'est cette matière à stimuler, celle-là même dont il parle dans P comme Professeur, avec l'expérience de Vincennes, à laquelle il a participé. Les concepts que Gilles Deleuze présente au gré des lettres, au gré de ces entretiens, sont l'essence même du devenir-intelligent, et permettent d'éprouver la philosophie comme une force populaire capable d'armer les esprits. Écouter Deleuze, c'est prendre la mesure de ce que signifie « ne pas prendre les gens pour des cons ». L'intelligence ne répond jamais à des dispositions naturelles innées, le QI est une fable qui se nourrit des exceptions. Deleuze prouve par sa parole que l'intelligence ne répond en réalité qu'à de bons ou de mauvais stimuli, qu'à un milieu qui prédispose, qu'à une société qui légitime ces dispositions. A l'écouter, à se laisser bercer par ses phrases, la capacité de croire en sa propre intelligence surgit au détour de chaque mot, tous marqués de la confiance qu'il porte à ses interlocuteurs.

Quatre heures du matin. Le carrelage a été mouillé par le passage d'un corps dégoulinant. Une deuxième bière est venue rejoindre le cadavre de sa compagne. L'eau monte et recouvre maintenant le torse, aux trois quarts de la hauteur de la baignoire. G comme Gauche, I comme Idée... Les minutes passent et le dispositif de l'entretien fascine

autant qu'il frustre. Chaque bobine est utilisée dans son intégralité, il n'y a pas de tricherie. Clap, question, reformulation de la question, réponse, fin de la bobine. Tout le temps, la bobine se termine mais la réponse n'est pas terminée. Quand le clap sonne à nouveau, parfois, le fil reprend où il s'était arrêté, d'autres fois non. Cette bobine qui dicte le temps de la réponse rappelle au gré des minutes que la pensée, elle, ne peut s'y circonscrire. L'abécédaire de Gilles Deleuze, c'est aussi accepter ce jeu. Celui d'une pensée qui vagabonde et qui s'oublie. Jamais ces entretiens ne cèdent à la performance ou à la posture, et c'est peut-être grâce à la transparence de ces courtes bobines entièrement données au spectateur. Sans doute la pudeur de Deleuze accentue cette agréable sensation ; l'eau chaude de la baignoire aussi. Lorsque les questions se font trop personnelles, trop insistantes sur des points qu'il ne souhaite pas élucider, sa gêne éclate à la caméra. Il grommelle, se tait, regarde ailleurs. Puis, dans un sursaut, déplace la question vers des horizons plus grands que lui. Cette pudeur et cette humilité, ce sont les mêmes qu'à Godard dans les entretiens à la fin de sa vie, les mêmes qui accompagnent son sourire à la fin de *A vendredi, Robinson* (Mitra Farahani, 2022).

Cinq heures du matin. Qui était (W comme) Wittgenstein ? Aucune idée. L'eau déborde bientôt. Le visage se noie. L'abécédaire de

Gilles Deleuze, c'est plus que tout un bien-être physique, une gaine rassurante, un refuge pour l'esprit ; c'est aussi une armurerie rhétorique et conceptuelle, une puissance dialectique ; c'est le puit sans fond d'une vie de réflexion, où toutes les choses sont à leur place, sans jamais pour autant former un édifice anguleux et structuré, mais au contraire un agencement moléculaire qui tiendrait presque de la cellule ; c'est un objet organique et mouvant dont l'anarchie intérieure se restructure continuellement.

Dans l'une des lettres, Deleuze parle de la plainte, du concept de la plainte. Il n'y a rien de plus beau, dit-il, que quelqu'un qui se plaint. Pourquoi ? Parce que, explique-t-il, quelqu'un qui se plaint, c'est quelqu'un qui fait face à quelque chose de plus grand que lui. Un peu comme l'enfant de six ans terrorisé par l'écran de cinéma, et ces visages et ces corps et ces voitures et ces lumières et ces maisons... et tous ces plus grands que lui, la plainte est de cet ordre. Est-ce à dire que le cinéma réside peut-être quelque part dans la plainte de ce qui est trop grand pour nous ? En tout cas, les deux sont magnifiques.

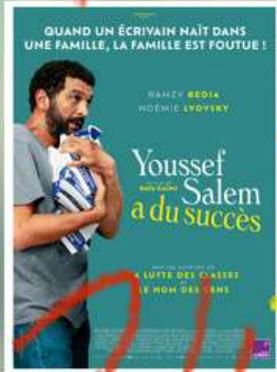
Six heures du matin. La pièce est liquide. Les deux bouteilles de bière et l'ordinateur flottent en apesanteur, le corps et l'esprit aussi. Quoi de plus magnifique que d'apprendre – que d'apprendre que la plainte est magnifique ?

E comme...

Étoiles

	Nicolas M.	Charles T.	Bastien B.	Safa H.	Grégoire BG.	Leo B.	Raphael B.	Solène M.	Clément C.	Lucile L.	Yacine M.	Agathe H.
Des garçons de province (01/02)	***				****							
Jet Lag (22/02)	****			***								
Aftersun (01/02)	****	***	****	***	***	**		****	**	****		****
Mes chers espions (04/01)				***								
Professeur Yamamoto part à la retraite (04/01)					***							
Youssef Salem a du succès (18/01)	***											
Nos soleils (18/01)							***					
Ashkal, l'enquête de Tunis (25/01)	***								***		***	
La Tour (08/02)	***											
La Romancière, le film et le heureux hasard (15/02)	***			****	*	**			***	****		
Annie colère (30/11)	**	**				***				***	****	
Cow (30/11)	****	**					**					
Days (30/11)	**	*	****	****			**					
Falcon Lake (07/12)	***	***			**		***		**			
La Femme de Tchaikovski (15/02)	****				*		***			***		
Les Bonnes étoiles (07/12)	*	***				***						
Astrakan (08/02)	***	**			**							
Godland (21/12)	*	****			**	***	**		**			
Tár (25/01)	**	***			*			**	****		**	
Les Banshees d'Inisherin (28/12)		*			**	***	*	***	*		***	****





F comme...

Fabelmans (ou, est-ce que je peux devenir réalisateur comme Steven Spielberg ?)

Par Yacine B.C. Mosley

Aussi loin que je me souviens, j'ai toujours voulu faire du cinéma. C'est lorsque ma mère m'a emmené voir *Super 8* de J. J. Abrams que j'ai pris conscience du processus de fabrication d'un film. J.J. Abrams rappelle sans cesse l'influence de Steven Spielberg sur son travail. Comme les adolescents de *Super 8*, Spielberg réalisait des courts-métrages durant son enfance. Cette période de sa vie m'avait particulièrement encouragé puisqu'au même âge, elle me donnait l'ambition de commencer moi-même la réalisation, avec mes moyens et mes copains. La démarche de *The Fabelmans* résonne donc particulièrement en moi.

Après avoir hésité vingt ans à concrétiser l'idée initiale de sa sœur Anne, Spielberg décide pour son trente-quatrième film d'explorer l'âge auquel il commence à manier la caméra. Avec l'aide de Tony Kushner au scénario, le réalisateur revient, dans ce récit initiatique, sur les deux forces

déchirantes de son enfance : sa passion pour le cinéma et son amour pour sa famille.

On ne naît pas réalisateur

La fascination pour le cinéma germe dans les yeux du jeune Steven (Sam Fabelman dans le film) lors de la scène de l'accident de train de *Sous le plus grand chapiteau du monde* (Cecil B. DeMille, 1952), premier film qu'il découvre au cinéma. Sa pulsion morbide le pousse à reproduire et filmer la scène chez lui, avec son petit train électrique. Impatient de regarder le résultat de ses *rushes*, le petit Sammy utilise ses mains comme surface de projection. Il s'émerveille, dans l'une des plus belles scènes du film, de voir les images apparaître dans ses paumes. Sa passion pour le cinéma est très vite encouragée par sa mère Mitzi, en qui il trouve son premier public lorsqu'ils s'enferment dans un placard servant de chambre noire de projection. Le film insiste sur ce lien filial,

l'héritage artistique au sein d'une famille de scientifiques.

Durant l'adolescence de Sammy, sa passion devient partie intégrante du quotidien de la famille Fabelman. Spielberg dévoile l'origine de la puissance candide de son cinéma. Durant un montage qui énumère les multiples projets que mène Sammy, on le voit faire de ses sœurs et ses amis ses premiers collaborateurs en les maquillant et les dirigeant pour ses courts-métrages. Lucide, Spielberg montre aussi que la caméra est devenue lors de son adolescence un élément important de son équilibre familial. Après avoir filmé une randonnée familiale, il est sommé par son père de rapidement clore le montage pour remonter le morale de sa mère. Cette partie du film est l'occasion de mettre en lumière le lien spécial que maintient Sammy avec sa mère. Guidant toujours la caméra vers elle, il capture, la nuit tombée, ses pas de danse et son énergie vitale. Leur connexion artistique s'exprime dans ces raccords entre le sourire de la mère et le regard enthousiaste de Sammy.

Néanmoins, cette séquence porte en germe ce qui fera basculer la vie familiale des Fabelman. En visionnant ses *rushes*, il se rend compte soudainement de l'attention que porte Mitzi à Bennie, le meilleur ami de son père. Ce passage fait référence à des films cultes de Spielberg, à l'instar de *Blow*

up d'Antonioni ou *Conversations secrètes* de Coppola. Comme les protagonistes de ces films, Sammy révèle un terrible secret, ici le secret maternel, en se replongeant dans ses prises de vues. Chez Spielberg, c'est la cellule domestique qui est le lieu d'enjeux cruciaux. Ce soupçon finit par jeter un froid sur la relation de Sammy avec sa mère. Incapable de s'exprimer verbalement, il ne réussit à lui communiquer ses préoccupations qu'à travers les images, dans le même placard où il lui montrait ses films lorsqu'il était encore un enfant. Ce secret qu'ils gardent désormais n'empêche pas la mère de sombrer progressivement dans la dépression. Spielberg filme cette évolution avec beaucoup de compassion, sans rancune ni amertume pour le personnage de Mitzi. Sammy, de son côté, questionne son rapport à l'image. Il a désormais peur de son outil car sa lumière lui a brûlé les ailes.

On le devient

La passion du cinéma n'est donc pas purement innocente, elle comporte aussi son lot de responsabilités. L'outil-caméra peut faire mais aussi défaire. Harcelé dans son nouveau lycée, Sammy est invité à mettre à profit son talent cinématographique en filmant la traditionnelle journée à la plage. C'est l'occasion pour lui de jauger toute la puissance de la caméra en contrôlant la représentation des lycéens. Avec un de ces

camarades, Sammy a cherché à faire de lui un héros grâce à des ralentis et des contre-plongées. À l'inverse, pour le lycéen qui a été violent et antisémite, Sammy a gardé dans le montage les plans où il est le plus ridicule. Ces images pathétiques engendrent les moqueries de toute l'audience le soir de la projection au lycée.

Cette différence de traitement crée pourtant une même réaction d'effroi chez les deux lycéens. Alors qu'ils avaient physiquement le dessus sur Sammy, ils se retrouvent désormais à sa merci. Sammy – et par extension Spielberg – découvre que la caméra peut faire « le héros lâche et l'enfant courageux »¹. Avec la mise en scène, le montage et le cadrage, Sammy détient un pouvoir puissant. Outre la création de récits mythiques, le cinéma lui permet de maîtriser la narration car conduire la mise en scène équivaut pour lui à remettre de l'ordre dans sa vie. Sammy s'est dévoilé et Spielberg a éclos.

D'autres analystes ont déjà montré comment *The Fabelmans* permet d'éclairer les intentions de Spielberg dans l'ensemble de sa filmographie². Alors que sa carrière touche

à sa fin, Spielberg sent la nécessité de revenir sur ce qui fait office de fil rouge. Toujours reconnaissant de faire des films, Spielberg n'a pas perdu ses yeux d'enfant, et la caméra lui sert encore de jouet pour apaiser ses angoisses. *The Fabelmans* fait donc office de profession de foi que le réalisateur dévoile aujourd'hui. Beaucoup sont insensibles à sa démarche³, mais ce dernier film a le mérite de montrer, au premier degré, l'attachement sincère et l'amour profond que porte Spielberg au cinéma.

Est-ce que je peux devenir réalisateur comme Steven Spielberg ? Je sais au moins par où commencer.

¹ Comme le dit Charles Baudelaire dans « Hymne à la beauté » issu du recueil *Les Fleurs du mal*.

² Sur la chaîne YouTube de FilmSpeak « The Fabelmans – Why Movies Matter ».

https://www.youtube.com/watch?v=P6_nl_-MhqE&t=2s

³ « The Fabelmans de Steven Spielberg : le trou noir d'Œdipe », *Le Rayon Vert*,

https://www.rayonvertcinema.org/the-fabelmans-steven-spielberg/?fbclid=IwAR14pSLT1YyQI9_U6uQNHadmFPusatC2TsWZrsbkQ7oZYXj9ULSOduaObvs

G comme...

Guy Gilles (ou, *Nuit Docile*)

Par Safa Hammad

« C'est fini. On y peut rien, c'est comme ça. »

On lève le regard en signe d'adieu. Comment clore une vie teintée d'images perdues ? Raccommoder des gestes, des paroles, par un fil, une ligne. Comme une tentative de recollement de morceaux de passion. Une image s'évanouit, une photographie se déchire, tombant en mille morceaux, tourbillonnant dans le ronron d'un cantabile.

De familières silhouettes fourmillent à Gare de Lyon rappelant quelques ombres du passé ; souvenirs d'une vie transmués dans une autre où l'errance à droit à l'espérance. Il nous faut du temps pour leur dire adieu. Adieu à ces mirages, ces douceurs d'antan fugaces, ces tendresses terribles. Gare de Lyon devient réceptacle de chemins, carrefour d'existences où le passé et le présent se croisent et cohabitent, Styx où l'on se laisse embarquer, échangeant sa première

pièce contre un appel dans une cabine téléphonique. Là commence la remémoration figurée, ici prend vie l'ailleurs.

Guy Gilles, c'est ce qui nous sépare du levé du jour. Une mélancolique langueur, une attente. Cette eau trouble où dans les profondeurs s'épanouissent les couleurs. Les carnations d'un souvenir se transfigurent dans une œuvre ; un tableau vivant, des images mouvantes. Le passé n'est plus mais pourtant rien n'est mort. Les signes échus se diffusent, parcourant la peinture, à jamais immortels. Les cendres vivifiées du souvenir s'incrument dans les failles du quotidien. L'hier est encore en train de se faire, de se dessiner. Les lignes du temps se mêlent tissant la toile d'une vie. On s'approprie alors sa mort – une mort n'arrivant pas – lorsqu'on décide de faire cet adieu, lorsque le tragique nous fait réaliser cette dernière œuvre ; création mourante donc vivante, création vivante car mourante.

« kidnappe l'image, le regard est un rapt fragile. »

C'est le temps qui écrit le mot *fin* ; c'est la pellicule qui condamne un trait. Trait d'un visage, trait fixé sur une toile ; des lignes

fuyantes condamnées par le temps et la bobine, telles les rides d'un visage ami. Le regard est damné, en pure *perte*.

« Il n'y a pas de trahison, ni de repentir, seulement des moments où les cœurs se touchent. »

H comme...

Hanoun

Par Safa Hammad

Contenu vidéo disponible à l'adresse <https://vimeo.com/810232257>

I comme...

Internet

COLLECTIF





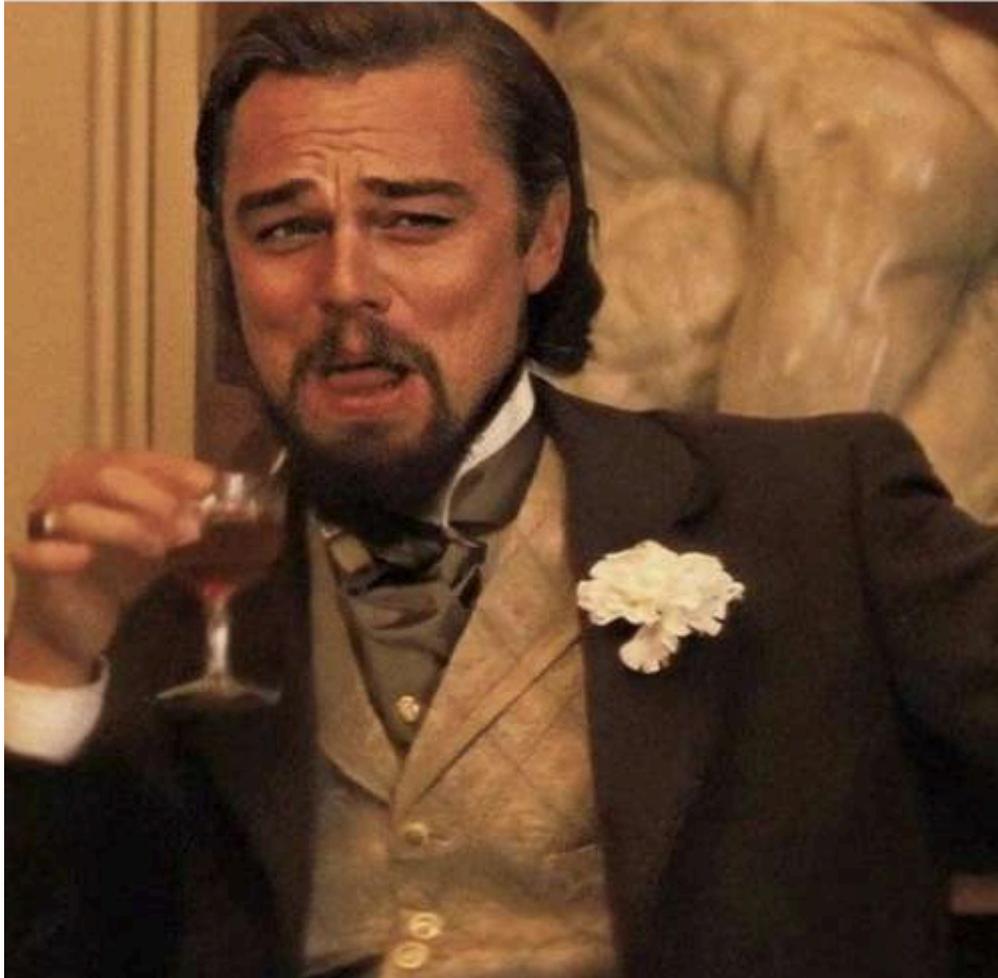
La critique

Tsunami

Hong Sang-soo quand il annonce oklm avoir tourné volontairement un film entièrement FLOU



**Random critique de Tsounami qui cite
ses propres articles dans un mémoire
universitaire**



Quand t'as apporté tes Tsounami 6 et 9 au format papier à la playa



**Quand deux pélo ont kiffé Babylon à la rédac
et c'est eux qui en font la critique**



QUAND TSOUNAMI



Toi devant nos memes



***Mood quelqu'un te parle de la poésie
dans le cadre des films de Wes Anderson***



J comme...

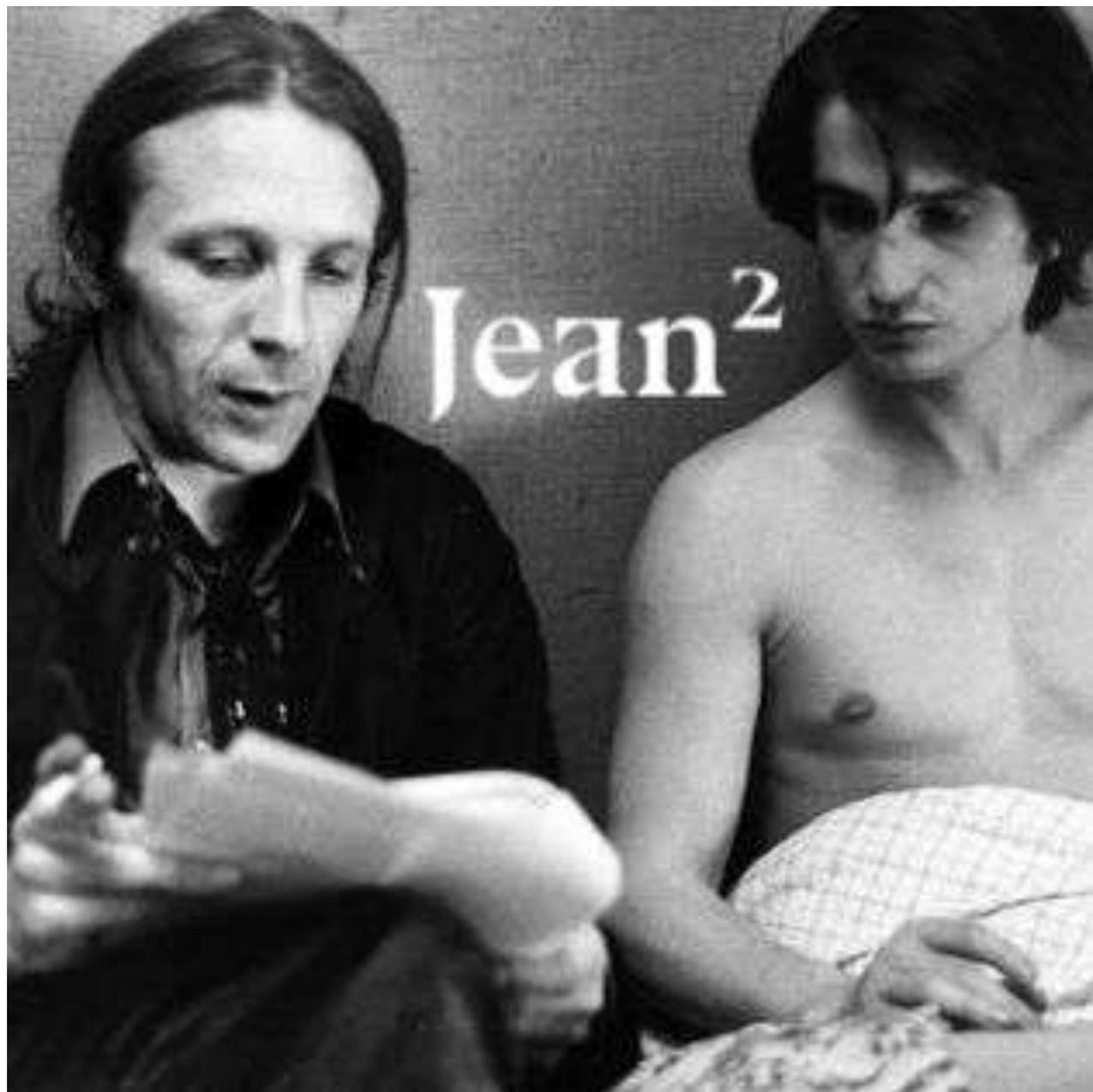
Jean (de Florette et d'ailleurs)

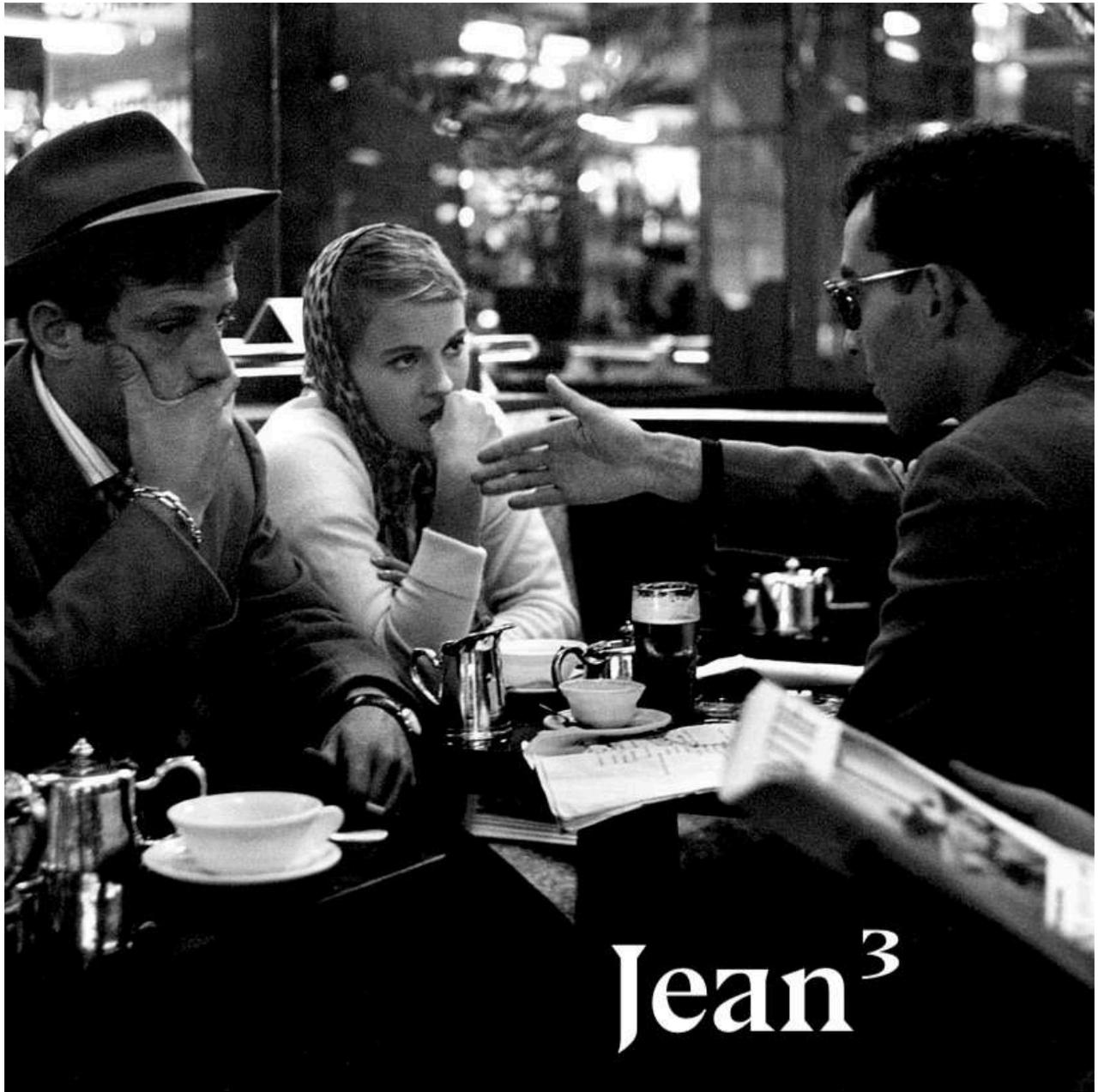
COLLECTIF



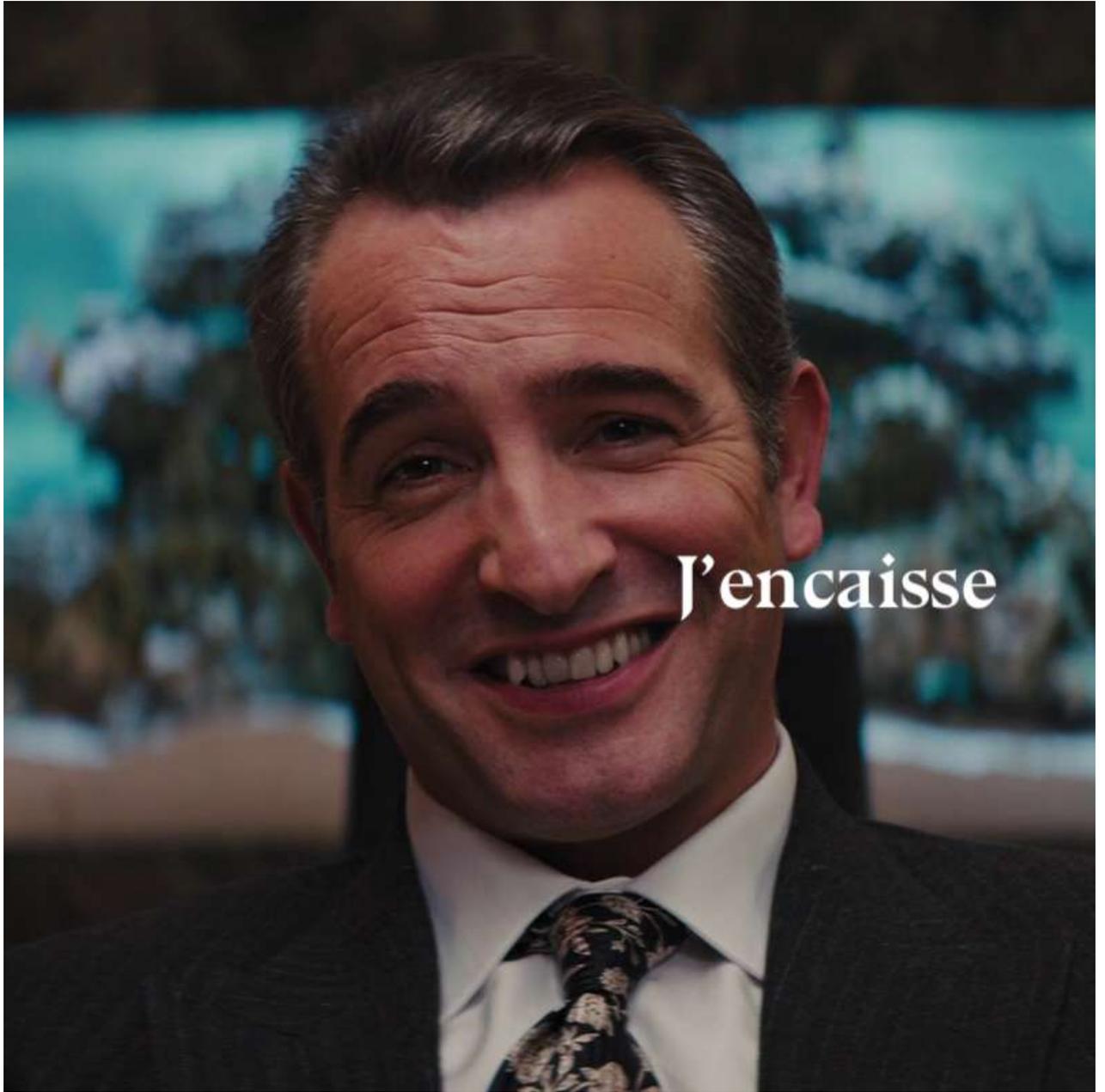


Jean, déjà Mineur (1955)





Jean³





J'en perds mon latin



Jean
en
Jeanne





J'englou-glou-tis

- et là Jeannot, tu geins...
- Écoute Jean... j'en ai
marre de mourir!



K comme...

Kitsch

Par Matthieu Neiva

Le kitsch, c'est ce qui est de mauvais goût, c'est ce qui est *cheap*, populaire ou démodé. Plus précisément c'est un adjectif pour désigner le « *caractère esthétique d'œuvres et d'objets, souvent à grande diffusion, dont les traits dominants sont l'inauthenticité, la surcharge, le cumul des matières ou des fonctions et souvent le mauvais goût ou la médiocrité¹.* » De prime abord, le kitsch est donc ce qui devrait être relégué au second plan. Il apparaît pourtant que c'est très à la mode en ce moment. Longtemps propre aux marginaux réels, le kitsch est peu à peu devenu l'apanage des sphères les plus « branchées ». Mode du dépareillé ou de l'extravagant acheté en fripe, de la techno *DIY* à la *Salut c'est cool* ou *Roland Cristal*, de l'art *néo-pop* de Jeff Koons. La sobriété n'est pas toujours le comble du bon goût. Pour le septième art, cette valorisation du kitsch s'observe à la reconsidération générale du cinéma bis et de ses excentricités, de Mario Bava à Larry Cohen, ou au bon accueil critique d'œuvres

comme celles de Bertrand Mandico ou de Julia Ducournau – chacune étant « surchargée » à sa manière.

Le mauvais goût est en vogue. Et le populaire encore plus.

Il semblerait en effet que le comble du chic aujourd'hui ce soit d'applaudir ce que tout le monde aime. En témoigne, par exemple, le succès critique du dernier Beyoncé, unanimement reconnu de *Pitchfork* à *Rolling Stone*, comme le meilleur album de 2022. En témoigne aussi l'engouement pour Tom Cruise qui semble gagner toute la presse et l'industrie cinématographique. Palme d'honneur à Cannes pour l'acteur, nominations diverses aux Oscars pour son dernier film ; voilà que celui à qui on reprochait tantôt de s'enfermer dans des films aux formules préfabriquées retrouve la reconnaissance qu'il avait du temps d'*Eyes Wide Shut* et *Magnolia*. Des *Cahiers du Cinéma* à *Tsounami* : tous semblent avoir aimé *Top Gun : Maverick* ! Comment expliquer ce soudain emballement pour la

¹ Kitsch, définition provenant du site cnrtl.com

suite d'un *blockbuster* culte notamment pour sa ringardise reaganienne ?

Loin de nous l'idée de critiquer un élan général dont nous sommes par ailleurs l'un des acteurs. Dès ses débuts, *Tsunami* s'est affirmée comme une revue de critique sensible au pop comme au kitsch. Quiconque s'est déjà rendu à l'une des séances de notre ciné-club sait bien que cet article nous vise directement nous-mêmes. Trois livres dans chaque poche, bretelles à motifs de framboise, corset, doudoune *D'Or et de Platine*, t-shirt à l'effigie de Jean-Claude Van Damme : le goût de notre rédaction pour le kitsch se traduit jusque dans nos accoutrements. Interrogeons ici la position ambiguë de la critique vis-à-vis du kitsch, à la fois méprisé (position élitiste), adulé (position branchée) et digéré sous la forme de suites, *remakes* et d'œuvres-hommages applaudies à Cannes.

Le kitsch vu de derrière

On devine dans cet assemblage de positions contraires une approche du kitsch avec une pensée de derrière : la mode du démodé s'explique surtout par une pratique généralisée dans les belles sphères de l'ironie contente de soi. « Je sais que ce film n'est pas bon, mais je l'aime *ironiquement*. ». C'est une position de Tartuffe. Ce qui fait la grandeur du médiocre, c'est au contraire sa

sincérité. Ce qu'il y a de beau dans le nanar, le vieux *space opera* ou le péplum fauché, c'est leur joie créatrice. On ne peut qu'avoir du respect pour la pulsion cinéphilique spontanée de leurs créateurs, préférant trop en faire plutôt que de ne rien faire du tout. Nous rejoignons ici les mots de Marcos Uzal qui, du temps où il écrivait pour *Libération*, préférait applaudir « l'ivresse anachronique » du *Alien Crystal Palace* d'Arielle Dombasle plutôt que rejoindre la cohorte des ricaneurs². Conte ésotérique kitsch à souhait, *Alien Crystal Palace* avait au moins la dignité de faire une proposition de cinéma sincère et joyeuse : « *il y a là, dans cette accumulation jusqu'à saturation, une indéniable vitalité et un enthousiasme de bricoleur qui, si on en accepte la part délirante, procure un plaisir devenu plutôt rare : celui d'assister au déploiement d'une joie créatrice où tous, devant et derrière la caméra, semblent s'amuser comme des fous.* ».

Grandeur de la décadence : éloge du *camp*

Le *camp* est un terme anglophone tiré du français « se camper » et issu de la culture *queer* puis développé par Christopher Isherwood ou Susan Sontag. Pour le dire sommairement, il renvoie à une posture ironique vis-à-vis de ce qu'on crée ou consomme. Mais le *camp* n'est pas pur

² https://www.liberation.fr/cinema/2019/01/22/alien-crystal-palace-fou-artistique_1704660/

cynisme, il se pratique avec sérieux. Pour être précis, disons que cette attitude consiste à faire preuve d'ironie sur le fait d'être ironique, une ironie au carré qui porte donc sur l'extravagance avec laquelle on aime, sans remettre en cause la sincérité du geste. L'attitude *camp*, c'est faire le choix du baroque plutôt que du hiératique. Ce qui n'empêche pas d'être humble, au contraire. Être *camp* vis-à-vis du kitsch, ou être *camp* au point d'être kitsch, c'est se rappeler que le kitsch nous guette tous ! Ce que les ricaneurs contents de soi ont tendance à oublier. Le temps donne une patine aux choses : le ringard d'hier c'est le kitsch d'aujourd'hui et donc le *cool* de demain. Les productions passées sont toujours amenées à être réanalysées ; prises hors de leur temps nous leurs trouvons d'autres qualités. Quand le démodé l'est depuis suffisamment longtemps, il redevient intéressant. Pensons à la façon dont l'esthétique des années 1980, longtemps un paragon du kitsch, est redevenue cool. Mais ce genre de revalorisations exige du critique qu'il fasse son *coming-out* : on ne peut réellement dire du bien d'un artiste qu'en assumant qu'on l'aime – sans ironie. Nous avons fait le nôtre il y a quelques numéros de cela³, en expliquant qu'on pouvait rire des films de Jean-Claude Van Damme, mais qu'on pouvait aussi décider de le prendre au sérieux. On peut dire non-ironiquement qu'un film kitsch est un bon

film si c'est ce que l'on croit. Rien de démago là-dedans.

³ Voir Tsunami n°6 : Les Objets

L comme...

Lyotard (pour un (A-)cinéma *énergumène*)

Bastien Babi

Deux ou trois choses à partir de Deleuze et Lyotard.

Energumène (nom) : du latin ecclésiastique *energumenos*, du grec *energoumenos*, possédé du démon. Personne exaltée qui se livre à des cris, à des gestes excessifs dans l'enthousiasme ou la fureur.

La *bêtise* est la chose du monde la mieux partagée : car chacun pense en être si bien *dépourvu*, que ceux même qui sont les *moins* difficiles à contenter en toute autre chose, *en demandent encore*¹. Ainsi commencerait le secret discours de l'anti-méthode qui sourd sous le sol fuyant de nos pas d'enfants du chaos, et dont la plupart

¹ Texte original : DESCARTES René, *Discours de la méthode* [1637], première partie, AT VI, 1-2, GF Flammarion, 2016, p. 81-82. « Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée : car chacun pense en être si bien pourvu, que ceux même qui sont les plus difficiles à contenter en toute autre chose, n'ont point coutume d'en désirer plus qu'ils en ont. »

d'entre-nous – pour ne pas dire aucun – n'a su encore se rendre un peu digne... aucun... c'est déjà beaucoup, aucun c'est déjà un peu tout le monde. Je voudrais adoucir oui, ces choses-là méritent la plus grande tendresse.

Les saisons se suivent, une fois j'ai crié aussi, quand je suis né. Depuis, beaucoup ont crié aussi. Depuis *on* – eux et moi – ne crie plus ; on tremble, on prie : « un peu d'ordre, rien qu'un peu d'ordre... pour nous protéger du *chaos* ». J'avais peur, j'ai peur. *Vous* aussi. Et nous demandions de l'ordre. Nous voulions savoir, comprendre : se donner l'allure de ceux qui savent, qui comprennent, se savent et se comprennent. Mettre des mots contre le chaos, des asiles pour les fous, et des forces de l'ordre pour se protéger de la colère... se protéger de la peur des *autres*. Et même encore, parfois, nous voudrions crier à nouveau, comme la première fois. Mais heureusement, pour nous éviter ça, nous avons les saisons qui se suivent, les idées claires et distinctes, et surtout des *opinions*. Parce que crier à nouveau, ça serait admettre sa peur.

« Rien n'est plus douloureux, plus angoissant qu'une pensée qui s'échappe à elle-même, des idées qui fuient, qui disparaissent à peine ébauchées, déjà rongées par l'oubli ou précipitées dans d'autres que nous ne maîtrisons pas davantage. [...] Ce sont des vitesses infinies qui se confondent avec l'immobilité du néant incolore et silencieux qu'elles parcourent, sans nature ni pensée. *C'est l'instant dont nous ne savons s'il est trop long ou trop court pour le temps.* Nous recevons des coups de fouet comme des artères. Nous perdons sans cesse nos idées. *C'est pourquoi nous voulons tant nous accrocher à nos opinions arrêtées.* Nous demandons seulement que nos idées s'enchaînent suivant un minimum de règles constantes, et l'association des idées n'a jamais eu d'autre sens, nous fournir ces règles protectrices, ressemblance, contiguïté, causalité, qui nous permettent de mettre un peu d'ordre dans les idées, de passer de l'une à l'autre suivant un ordre de l'espace et du temps, empêchant notre « fantaisie » (le délire, la folie) de parcourir l'univers dans l'instant pour y engendrer des chevaux ailés et des dragons de feu²³. »

² DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les éditions de Minuit, collection « Reprise », 1991, Paris, p.201

³ Tous les passages en italiques sont soulignés par nos soins.

Je suis de la race de ceux pour qui parler ne va pas de soi, pour qui s'exprimer est un combat. Et pourtant : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu. Il était au commencement auprès de Dieu. C'est par lui que tout est venu à l'existence, et rien de ce qui s'est fait ne s'est fait sans lui. En lui était la vie, et la vie était la lumière des hommes ; la lumière brille dans les ténèbres, et les ténèbres ne l'ont pas arrêtée⁴. » Moi aussi j'ai fait mon catéchisme contre la peur. Et pourtant j'ai été bègue, et je bredouille encore souvent. Je suis tout entier du moule de la sainte raison, j'ai fait mes classes de verbosité pour être un homme et marcher droit, avoir raison. Mais voilà, la peur persiste, elle s'immisce partout et tous les mots du monde, tous les systèmes fondés en raison, n'y font rien. On se paye de mots, à tort et à travers, on s'est dressé mille et un barrages contre le désordre en nous et hors de nous. On se surveille, on se contrôle, on s'organise. On s'est construit des fondements. Et pourtant vient toujours l'heure, la minute, l'instant où l'envers du monde s'impose ; le fondement se fêle et de cette déchirure jaillit le sans-fond, le clair et le distinct laissent poindre l'obscur et le confus, tous nos barrages s'éventrent et coulent les flots débordants du difforme, même de l'informe. Règnent alors le silence et les cris inarticulés, la catatonie, les énergumènes fuyant la

⁴ Évangile selon Saint Jean 1. 1-5

géhénne de la bêtise et de ses belles formes, de son bel ordre...

Entre les deux pôles, les forces de l'ordre et la puissance du chaos, il y aurait pourtant un infime espace de résistance, une ligne comme un fil d'Ariane ou de rasoir. Un espace parcouru de multiples stases, éphémères éternités, étonnante diversité de nos formes de vie. Ici, comme un ailleurs, un perpétuel déplacement, une révolution permanente, ce n'est pas l'abolition de la peur mais sa métabolisation. La honte d'être un homme consommée pour ne plus avoir honte de rien, étant indifféremment, souvent simultanément, bien plus et bien moins qu'un homme. On ne s'y protège plus du chaos, on l'affronte, on s'y confronte : on y plonge tout à fait, dans l'espoir toujours répété d'en revenir vainqueur. « *Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron*⁵. »

Cet espace de suffocation dans lequel on respire mieux, d'un air neuf et riche jusque dans sa raréfaction, est une brèche qu'il ne faudrait jamais cesser de battre sans quoi elle cicatrise, on nous la comble. Un brasier sur lequel il ne faudrait jamais cesser de souffler, sans quoi on nous le piétine. C'est l'espace de la création. Esthétique certes, c'est notre affaire, mais également – et de manière intrinsèque – politique et existentielle. Il en

va de la précarité et de la nécessaire radicalité d'un geste. Si nous parlons d'espace d'ailleurs, il faudrait d'abord dire que celui-ci est tout entier acte : qu'il est un acte qui se forme un espace.

Je voudrais rendre compte des quelques lectures qui m'accompagnent dans l'écriture (tel que j'ai déjà pu commencer à le faire subrepticement et de manière détournée), mais plus encore circonscrire le geste critique que j'ai essayé de mettre en place ici et là, avec plus ou moins de bonheur.

Il y a l'air du temps, les années d'hiver qui n'en finissent pas. On vit dans la rumeur de la bêtise, des avis, des jugements et des opinions ; surtout en matière de cinéma (imaginez un art populaire, la démocratie quoi, ça cause). Aujourd'hui, on décrit peut-être beaucoup plus que l'on n'écrit, aussi. A ce jeu-là, tous coupables, à divers degrés, de diverses manières ; au premier rang des philistins, je serais d'ailleurs bien le dernier à me laver de mes péchés.

Quand bien même, il y aurait, je le pense, une manière alternative. Pour beaucoup ça ne sera peut-être qu'un rappel ; disons, quelque chose comme une mesure d'hygiène mentale, une émulation, un stimulant... que sais-je ? Pour ma part, c'est une ligne, un horizon qui me suit dans mon travail, avec lequel je mesure encore mes écarts, avec lequel j'ose espérer

⁵ DE NERVAL Gérard, "El Desdichado" in *Les Chimères*

parfois être en tangence. Toujours est-il que pas un jour ne passe sans que je souhaite qu'on en finisse un peu, rien qu'un peu, avec le jugement. Mes très chères sœurs, mes très chers frères, je le crains, nous avons la vieille manie du tribunal. Mais alors vous me direz qu'on s'y perdrait tout à fait sans ça... plus de bon goût ? Tout se vaut, tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil ? Je vous dirais précisément l'inverse, en un sens tout singulier... Alors, nous rappeler d'abord ces quelques mots qui ne me quittent jamais :

« Le combat n'est pas un jugement de dieu, mais la manière d'en finir avec dieu et avec le jugement. Personne ne se développe par jugement, mais par combat qui n'implique aucun jugement. Cinq caractères nous ont semblé opposer l'existence au jugement : *la cruauté contre le supplice infini, le sommeil ou l'ivresse contre le rêve, la vitalité contre l'organisation, la volonté de puissance contre un vouloir-dominer, le combat contre la guerre*. Ce qui nous gênait, c'était qu'en renonçant au jugement nous avions l'impression de nous priver de tout moyen de faire des différences entre existants, entre modes d'existences, comme si tout se valait dès lors. Mais n'est-ce pas plutôt le jugement qui suppose des critères préexistants (valeurs supérieurs), et préexistants de tout temps (à l'infini du temps), de telle manière qu'il ne peut appréhender ce qu'il y a de nouveau dans un existant, ni même pressentir la

création d'un mode d'existence ? Un tel mode se crée vitalement, par combat, dans l'insomnie du sommeil, non sans une certaine cruauté contre soi-même : rien de tout cela ne ressortit du jugement. Le jugement empêche tout nouveau mode d'existence d'arriver. Car celui-ci se crée par ses propres forces, c'est-à-dire par les forces qu'il sait capter, et vaut par lui-même, pour autant qu'il fait exister la nouvelle combinaison. *C'est peut-être là le secret : faire exister, non pas juger. S'il est si dégoûtant de juger, ce n'est pas parce que tout se vaut, mais au contraire parce que tout ce qui vaut ne peut se faire et se distinguer qu'en défiant le jugement. Quel jugement d'expertise, en art, pourrait porter sur l'œuvre à venir ? Nous n'avons pas à juger les autres existants, mais à sentir s'ils nous conviennent ou disconviennent, c'est-à-dire, s'ils nous apportent des forces ou bien nous renvoient aux misères de la guerre, aux pauvretés du rêve, aux rigueurs de l'organisation. Comme l'avait dit Spinoza, c'est un problème d'amour et de haine, non pas de jugement ; " mon âme et mon corps ne font qu'un... Ce qu'aime mon âme, je l'aime aussi, ce que hait mon âme, je le hais... Toutes les subtiles sympathies de l'âme innombrable, de la plus amère haine à l'amour le plus passionné "*⁶. Ce n'est pas du subjectivisme, puisque poser le problème en

⁶ LAWRENCE D.H, *Études sur la littérature classique américaine*

*ces termes de forces, et non pas en d'autres termes, dépasse toute subjectivité*⁷⁸. »

Quelque chose comme une critique de combat alors, plutôt qu'une critique de juges ou d'avocats, de gloseurs et de rhéteurs. Les temps sont durs nous le disions, et les circonstances exigent au moins ça, une quasi-politique de la critique, *critique de la critique critique* presque sans ironie.

Il y a quelques temps je m'expliquais déjà à ce propos en revenant à l'occasion de travaux universitaires sur ma lecture de Lyotard que je compte bien ensuite – et de fait – vous présenter. En effet, je crois qu'un bon lecteur aujourd'hui, écartant les limites et faiblesses intrinsèques au texte lyotardien, saura en tirer les meilleurs fruits esthético-politiques, pour lui-même d'abord, mais surtout pour le cinéma évidemment, ainsi que sa critique s'il se paye d'y toucher un peu. Alors, j'en disais très maladroitement – puérilement à bien des égards – quelque chose de cet ordre :

« Ce qui constitue en propre le geste critique que nous voudrions nous donner, et qui subit alors la forte influence de la lecture de Lyotard ; c'est précisément de ne pas se contenter du statut et des sales manières du

commentateur, du gloseur, des petits parleurs qui fondent leurs sentences sur les films en triturant des arguments technicistes, ou de grandes théories sur le cinéma. S'épargner aussi, donc, de voir les films comme on voudrait lire un livre : ne pas théoriser, et ne pas déchiffrer les films comme si tout devait vouloir signifier, « dire quelque chose ». Notre rapport au film, bien au-delà de tout jugement technique, se doit donc d'être un rapport d'amour ou de haine. La grandeur d'un film se mesure à la quantité de lumière qu'il laisse passer au travers de ses failles, de ses brèches et écarts, à la somme de forces et d'énergies qu'il nous transmet et nous communique via ses tremblements, ses bégaiements, et toutes les manières qu'il a de laisser en nous et sur nous une marque indélébile, comme une griffure. Il y a donc aussi les films qui provoqueront notre haine : la chose est simple et nécessairement radical ; ce sont tous ceux qui justement se satisfont d'une bonne mise en ordre, en heureuse conformité à l'ordre de la bête réalité capitaliste à laquelle ils renvoient, et qu'ils nous imposent ; ceux dans lesquels on étouffe parce que rien n'y respire, rien n'y vit ; ceux qui, loin de nous marquer par l'émergence d'un événement sensible nous rendant présent à une vérité, au réel puissant travaillant sous la représentation, se contentent de nous montrer des formes creuses, à peine sidérante par leurs soi-disant spectacularité, ou reconfortante par leur régularité, et qui au

⁷ DELEUZE Gilles, « *Pour en finir avec le jugement* » in *Critique et clinique*, Editions de minuit, collection "Paradoxe", Paris, 1992, pp. 168-169

⁸ Tout le passage en italique est souligné par nos soins.

fond n'ont d'autres objectifs que d'être des objets de consommation tout à fait interchangeables. Et si nous exigeons d'un film qu'il nous tombe dessus comme la fatalité, et que nous ne connaissons aucune manière de traiter les autres autrement que par la haine ; c'est que notre pratique d'écriture n'aura pas d'autres exigences et d'autres expressions que la création. Pas simplement commenter donc, ni distribuer les bons et les mauvais points qui caractérisent alors le « jugement », et font les petites polémiques gustatives. Mais faire œuvre : creuser le plus possible la veine affective et puissamment sensible que nous a fait endurer l'expérience cinématographique, ce quelque chose d'irrationnel et d'inarticulable qui nous force et nous contraint à penser après nous avoir fait violence. En deux mots : toujours viser l'idée d'une critique souveraine, et par là parvenir à une critique-artiste. »

Evidemment nous ne dirions plus du tout, ou tout à fait, les choses de la même manière. Je conserve néanmoins le passage en relique, le temps et le travail font leurs œuvres. Je le conserve aussi, à des fins didactiques, manière de séparer le bon grain de l'ivraie.

Il y a bien des choses qu'on ne renierait pas en effet : une certaine énergie qu'il faut savoir réserver, d'abord ; mais surtout, au cœur de notre affaire, indépendamment de sa formulation plus ou moins maladroite, la

description de notre combat. La fatalité, la griffure, la marque indélébile que nous impose la rencontre d'une expérience cinématographique absolument singulière qui nous fait violence (événement, émergence d'un nouveau mode d'existence...) : voilà notre amour. Notre haine pour les images policières et leurs commerçants, celles qui n'offrent que des prisons pour la sensibilité en guise d'expérience, des compositions normées, figuratives, représentations conformes à l'ordre économique, idéologique et moral majoritaire : le confort de la bêtise et de sa régularité. Une critique-artiste pour une politique de l'art plutôt qu'une critique du jugement pour une politique culturelle⁹.

Pour ce qui est de l'ivraie maintenant, ce sur quoi nous mesurons à quel point dans la fougue on se fourvoie aisément ; on l'a bien appris depuis, une certaine prudence et un véritable pragmatisme nous le rappellent chaque jour... et puis surtout l'honnêteté

⁹ De deux choses l'une mes petits camarades, nous soyons clairs en quelques points. Il ne peut s'agir d'une critique des spectateurs ou des consommateurs, mais bien de critiquer la structure esthétique et le fond métaphysico-politique qu'engagent les œuvres qui ont notre haine. Ensuite, dans notre opposition entre art et culture, si rapidement formulée, il ne s'agit pas non plus d'abandonner la bataille culturelle. Seulement à vouloir jouer sur le terrain de l'araignée on est nécessairement pris dans la toile. Il faut se faire et refaire nos armes, et c'est dans la fluidité de la création artistique que le subvertissement culturel est seulement envisageable.

intellectuelle : la véritable souveraineté rejette la totalité. Aussi toute radicalité conséquente mesure finement, évalue (qui n'est pas juger, et est même l'inverse) avec précision, pour ne pas perdre sa nécessaire agressivité en vain. De même que, nous le verrons, il n'y a pas de films absolument souverains, seulement des films produits en vue d'une certaine Idée de souveraineté, parcourus de "faits filmiques"; alors faut-il se faire à l'idée qu'un texte critique conséquent, efficace, ne saurait jamais être que parcourus de "faits critiques". Tout littéraire qu'il soit par nécessité, l'œuvre d'une pensée en prise à la diversité de ses affects, c'est dans ses épiphanies, ses saillies, ses moments de grâce par lesquels émergent une singulière vérité, que l'on mesure la puissance et la grandeur d'un texte critique.

VADEMECUM, pour un cinéma païen contre l'ekkleisia des images normées.

Nous avons dans nos derniers paragraphes, à des fins de continuité dans la pensée, usé et abusé de notre lecture de Lyotard ainsi que de ses concepts. Il s'agit maintenant ici de fournir un petit appendice, comme une invitation réelle à la lecture de ses deux grands textes sur le cinéma (*L'acinéma* [1973], et *Idée d'un film souverain* [1995]) mais également un vademecum de la charge conceptuelle de notre argumentation.

Ces deux textes s'inscrivent dans la continuité de l'œuvre cardinale qu'a été sa thèse, *Discours figure*, qui fut publiée en 1971. Il y décrit ce qui constituerait le propre de l'art – pictural principalement, mais aussi littéraire – conçu comme expérience sensible et affective, soit celui de construire toujours un « espace figural ». En effet, il s'agit de faire valoir, contre une compréhension trop philosophante, que le propre de l'art ne réside pas dans ce qu'il figure, c'est-à-dire dans sa dimension mimétique, représentative, de telle sorte qu'une œuvre d'art serait affaire de lecture, de compréhension ; mais bien plutôt, justement, dans ce qui résiste au langage, ce qui est irréductible à la représentation mimétique, comme d'une plus puissante profondeur ; affaire de désir, d'intensités qui ignorent la bonne forme et le langage de la raison : en un mot, ce qui ne peut-être que vécu, expérimenté dans la présence d'une œuvre d'art. Le figural serait donc une forme de dynamique énergétique, ce flux d'intensités, qui condamnerait toute approche discursive conceptuelle : le figural exprime ce que le langage ne peut exprimer, l'ineffable, l'innommable.

Aussi, cette publication est l'ouverture de la période dite libidinale de Lyotard, et le texte qui nous intéresse plus directement s'inscrit en profondeur dans cette lignée qui culminera en 1974 avec la publication de son *Économie libidinale*.

Il y aurait une connivence entre le bon ordre capitaliste et la représentation, la puissance mimétique en art. Comme si à chaque fois venait se jouer une manière de répression policière de la vie affective. De toute part, dans la coextensivité des champs sociaux, psychologiques et esthétiques, il s'agirait de conjurer le sans fond chaotiques et inordonnables des intensités affectives qui parcourent et font la vie, une vie. L'ordre de la représentation en symétrie de l'ordre social, politique, économique, et moral.

L'acinéma, comme nous le verrons est donc presque nécessairement au croisement de ce qui fut d'abord la critique d'une certaine manière de lire les œuvres d'art et d'en faire le pré carré d'une esthétique par trop théorique et scientifique, en somme autoritaire ; et la critique d'une économie politique et libidinale (toute économie politique impliquant également une certaine économie du désir), qui justement fonde son emprise sur la vie du désir et des affects par la domination autoritaire et répressive de la rationalité capitaliste.

Aussi, une fois cela entendu, le contexte posé et l'appareil conceptuel établi, peut-être pouvons-nous mieux comprendre ce qui motive Lyotard dans ce texte. Son rejet d'un cinéma dominant qu'il juge trop figuratif est intrinsèquement lié à cette critique politique.

Ainsi dans une première partie au titre très explicite (« Le nihilisme des mouvements convenus »), il commence par définir ce qu'est le propre du cinéma :

« Le cinématographe est l'inscription du mouvement. On y écrit en mouvement. [...] Il y a donc une foule (dénombrable néanmoins) d'éléments en mouvement, une foule de mobiles possibles candidats à l'inscription sur la pellicule. L'apprentissage des métiers cinématographiques vise à savoir éliminer, lors de la production du film, un nombre important de ces mouvements possibles. La constitution de l'image, de la séquence et du film paraît devoir être payée du prix de ces exclusions¹⁰. »

Le cinéma est donc inscription et sélection du mouvement, mais le nœud problématique émerge au moment où l'on s'interroge sur ce qui fonde et motive de manière majoritaire le processus de sélection. Ou autrement dit : qu'est-ce qui est sélectionné ? au détriment de quels autres types de mouvements ? et pourquoi ?

« Si l'on ne sélectionne aucun mouvement, on accepte le fortuit, le sale, le trouble, le mal réglé, louche, mal cadré,

¹⁰ LYOTARD Jean-François, *Des dispositifs pulsionnels*, Galilée, Débats, Paris, 1994 (1ère ed. 1973), p.57

bancal, le mal-tiré [...] dans votre plan [apparaît] une scène venue d'ailleurs, qui ne représente rien de repérable, qui ne se rattache pas à la logique de votre plan, qui ne vaut même pas comme insertion, puisqu'elle ne sera pas reprise, répétée, une scène indécidable. On l'effacera donc¹¹.»

On le comprend, le vers est dans le fruit dès la racine pour Lyotard avec le cinéma. Ce travail de sélection des mouvements est proprement celui par lequel le cinéma, du moins sous sa forme majoritaire et commerciale, est un art presque par définition figuratif. Il rejette tout ce qui dans une image ne vaudrait que pour soi-même, ne signifierait rien, ne renverrait à rien, et serait donc pure intensité. Il y aurait comme un impératif d'ordonnancement qui présiderait encore au cinéma :

« Nous observons que si le décrochage est éliminé, c'est en raison de sa disconvenance, donc à la fois pour protéger un ordre de l'ensemble [...], et pour interdire l'intensité qu'il véhicule. [...] qu'il y ait de l'ordre dans les mouvements, que les mouvements se fassent en ordre, qu'ils fassent de l'ordre. [...] Ladite impression de réalité est une réelle oppression d'ordre.

¹¹ *Ibid*, pp. 57-58

Cette oppression consiste dans l'application du nihilisme aux mouvements¹². »

De tout ce que nous avons pu dire déjà, et de cette manière de définir le cinéma, il apparaît que ce dernier ne peut selon ce point de vue, dans sa forme commerciale traditionnelle - majoritaire -, être autre chose que pure figuration, concentré qu'il est à représenter le réel, à ne pas produire de dissonance (ou du moins à représenter de manière réaliste ou vraisemblable selon les lois intrinsèques de la fiction qui se déroule, pour ce qui relève du fantastique par exemple ; que le sujet soit réel ou non, cela ne change rien à la structure du film. Il y a toujours l'ordre, la mise en ordre). Pire encore, si l'on considère son rôle social et la manière dont il s'insère dans l'économie politique, il est symptomatiquement un objet de consommation, un produit échangeable, dont la valeur dépend de ce à quoi il renvoie, et même de sa ressemblance avec ce à quoi il renvoie ; en plus d'opérer comme une véritable force de l'ordre, toujours à réprimer les affects et débordements d'intensité, s'y refusant et les refusant donc à ses spectateurs cantonnés à leur rôle de consommateurs : leur interdisant de jouir. En cela, le cinéma est alors aux antipodes de ce que Lyotard entend par art. Tout se passe en tout cas, au cinéma, comme si celui-ci opérait en conjurant la possibilité même d'une expérience esthétique

¹² *Ibid*, p.58

(expérience étant ici à entendre en un sens fort et plein, presque au sens d'expérimentation... c'est dans la singularité d'une expérience que se révélerait la dimension artistique d'une œuvre : il faut qu'elle marque sa différence, et c'est par là qu'elle est nécessairement subversive indépendamment de ses implications politiques).

Néanmoins, une fois cette critique posée, Lyotard envisage deux pratiques proprement artistiques relevant de l'inscription du mouvement ; en somme deux pratiques littéralement cinématographiques, mais plus au sens majeur et dominant du terme... quelque chose comme le négatif du cinéma dominant, ou alors la positivité d'un «a-cinéma» :

« Ces deux courants, apparemment tout contraires, semblent être ceux-là même qui attirent à eux ce qu'il y a d'intense dans la peinture aujourd'hui. Il est possible qu'ils opèrent aussi dans les formes réellement actives du cinéma expérimental et *underground*. Ces deux pôles sont l'immobilité et l'excès de mouvement. En se laissant attirer par ces antipodes, le cinéma cesse insensiblement d'être une force de l'ordre ; il produit de vrais, c'est-à-dire vains,

simulacres, des intensités jouissives, au lieu d'objets consommables-productifs¹³. »

Lyotard recueille ici quelque chose d'existant déjà à la marge, et l'élève, en le qualifiant d'acinéma, au niveau d'un paradoxal (parce que subversif) mais plus véritable à ses yeux, *art* cinématographique. Le point commun entre ces deux tendances, ces deux extrêmes, étant justement *de ne pas sélectionner* les mouvements convenus, c'est-à-dire de se refuser à « la conception figurative-représentative, soit narrative, mimétique et iconique des films¹⁴ ».

La première tendance, qu'il nomme « abstraction lyrique », opère, dans un geste volontairement transgressif et radical, par la « pureté perceptive » ; c'est-à-dire par un déferlement d'images inassignables, inidentifiables, ne renvoyant à rien d'articulable pour la perception humaine soumise à l'ordre rationnel du logos capitaliste. Comme le suggère la précédente citation, il y a là un rapport déterminant pour lui avec une certaine pratique de l'art contemporain : soit, le fait que l'événement sensible ne vaille absolument que par lui-même, une image griffée, des taches, des

¹³ *Ibid*, p.60

¹⁴ DURAFOUR Jean-Michel, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma, Ce que le cinéma se figure*, Presses Universitaires de France, Intervention philosophique, Paris, 2009, p.35

lignes, une couleur... Que la présence des choses soit entière, et pas médiatisée, articulée : qu'on n'ait absolument rien à en dire, que cela ne signifie rien. Cette tendance de l'acinéma, la plus radicale, est une manière de *faire exploser le figuratif, la représentation*. Lyotard mentionne peu de références dans ce texte malheureusement, mais l'un des exemples canoniques de ce type de film expérimental serait le cinéma de Stan Brakhage, mais on pourrait citer également *La Région centrale* de Michael Snow (1971), ou encore et très différemment, les travaux du plasticien Jordan Belson ; et même, plus anciennement, les expérimentations de Man Ray (*Le Retour à la raison*, 1923 etc.) et de Duchamp (*Anémic Cinéma*, 1926). On pourrait même penser aujourd'hui aux œuvres de Peter Tscherkassky.

Cependant, la seconde tendance est plus paradoxale, et opère pour nous déjà comme une ouverture. C'est ce que Lyotard appelle « tableau vivant », soit à l'autre extrémité du mouvement, au lieu d'une déferlante, d'une absolue fluidité : l'immobilité la plus totale. Sa particularité curieuse, c'est que techniquement, cet acinéma continue de proposer des figures identifiables, et de cette manière il est bien quant à lui encore et d'abord de l'ordre de la représentation. Mais cette représentation est comme fissurée de l'intérieur, impossible, insupportable, et c'est

toute l'affaire de son agression de *faire implorer la représentation de l'intérieur en provoquant les émotions et réactions les plus intenses*. Là où face à un déferlement le spectateur est comme tétanisé, face à l'immobilité il boue intérieurement, s'agite et trépigne d'impatience, parfois presque de colère. On peut penser aux longs films et longs plans fixes silencieux des premiers films d'Andy Warhol (*Sleep, Kiss, et Eat*, tous trois réalisés en 1963, ou encore *Blow job* en 1964).

Seulement, à en rester là, nous serions de bien piètres critiques de cinéma, ou alors simplement nous rejeterions avec dédain la majorité de la production cinématographique comme s'il ne s'y était jamais produit aucun événement sensible. C'est bien là d'une certaine manière que réside l'impossibilité de ce texte. Mais n'y a-t-il vraiment rien à en retenir ? Déjà, nous pouvons convenir avec Lyotard d'une chose, et il n'est d'ailleurs pas le seul à en faire le grand problème de l'art cinématographique : le propre du cinéma est bien d'être condamné au réalisme, et donc d'avoir un rapport étroit avec la représentation, le figuratif, le narratif, et donc la mise en ordre. Cependant, et comme il le suggère déjà avec ces films qui constituent des « tableaux vivants » bien que d'une manière radicale, il y a dans le cinéma figuratif mille manières de provoquer des événements sensibles, venant alors comme

fissurer la représentation, le bon ordre des choses, et provoquer les émotions les plus intenses : ces manières sont proprement celles qui font la grandeur d'un metteur en scène.

En 1995, dans « *Idée d'un film souverain* », il revient à la source de sa réflexion, il va d'une certaine manière mesurer son erreur ou ses illusions d'alors : croire que ce qu'il appelait acinéma, et qui était constitué en fait de films expérimentaux et d'avant-gardes, était le lieu véritable d'une expérience esthétique dans laquelle le langage et le discours rationnel était en dessaisissement complet.

La source à laquelle il revient donc, c'est qu'une véritable expérience sensible est « souveraine », c'est-à-dire qu'elle ne dépend d'aucune autre instance pour produire son effet, elle ne renvoie à rien d'autre qu'elle-même en tant que pur événement sensible. Cette souveraineté est proprement le lieu où se produit une communication ; ou plutôt une communion sensible, dans le mesure où cette « communication » serait absolument irréductible à un échange de signes. S'il y a un échange, en tout cas celui-ci n'a rien à voir avec un commerce, ce n'est pas l'autorité d'une valeur qu'on attribuerait à une image (de type : « cette image représente bien ce qu'est ceci, ou cela, c'est très satisfaisant ») qui est échangée, mais bien la souveraineté affective d'un événement

sensible absolument singulier : une communication sensible d'instant intenses, spasmodiques ; ce que Lyotard nomme des « faits filmiques ».

Mais alors, comment se constitue la souveraineté d'un film ? Et en ce cas, pourquoi ce que nous appelions précédemment acinéma ne constituerait pas l'apogée de cette souveraineté ?

A ces questions, nous pouvons observer que la vigueur de la critique d'un certain cinéma commercial est toujours d'actualité. Il y a toujours des « commerçants d'images », qui en collant au respect des règles de la « bonne représentation » se contentent d'un réalisme creux, entièrement sous l'autorité du logos majoritaire, tout à fait impropre à une véritable expérience sensible, entièrement sous la dépendance de l'ordre qu'ils représentent et qu'ils – par extension – imposent. Néanmoins, avec ce nouvel appareil conceptuel, il apparaît tout à fait illusoire de croire qu'un film puisse être absolument et totalement souverain, qu'il puisse se défaire de ce qu'est la nature même d'un objet filmique, soit sa nature narrative-représentative et réaliste. « *[L]a souveraineté est absolument allergique à la totalité*¹⁵ », et cette « allergie » est d'autant plus claire et évidente, que les films expérimentaux

¹⁵ LYOTARD Jean-François, *Misère de la philosophie*, Galilée, Incises, Paris, 2000, p. 214

concrètement, reproduisent un phénomène de dépendance : ils sont toujours subordonnés à un programme, à une démarche par trop intellectuelle, toujours didactique. En somme, ils s'excluent de la souveraineté en se soumettant au projet de se faire comprendre, ils ont besoin de s'expliquer, de phraser en plus de simplement exister. Encore une fois, la souveraineté d'un film n'est pas totale, mais événementielle :

« Elle occupe des vacuoles, ou des blocs de temps, dans le déroulement réaliste-narratif. Ces moments-blocs qui se trouvent dans les films “néo-réalistes” peuvent-être récupérés dans le mouvement général de la forme narrative, ils peuvent ne pas l'être : cette indifférence à leur sort manifeste leur souveraineté. Quant à la polarisation mobilité/immobilité extrêmes, on peut la détecter au sein des œuvres néo-réalistes¹⁶. »

Comme s'il avait fallu réajuster des intuitions finalement assez justes sur la manière dont les images cinématographiques, l'inscription des mouvements sur la pellicule, pouvaient produire un événement sensible absolument souverain. Dans ce regain d'intérêt, un peu à retardement, pour ce que fut le néo-réalisme, Lyotard propose, presque contre la radicalité de son ancienne prise de position, une forme d'acinéma « relatif ». Il ne s'agit plus d'abolir

¹⁶ *Id.*

le figuratif, ou autrement dit la dimension narrative-représentative du cinéma, mais bien plutôt d'admettre que le geste proprement artistique d'un réalisateur est de travailler le réalisme conventionnel de l'intérieur, de faire sourdre sous la représentation la charge d'affect intense qui parcourt le réel. Au fond, un metteur en scène, digne de ce nom il va de soi, est l'antithèse d'un faiseur ou d'un simple technicien ; il opère par fêlure, par déchirure, pour laisser affleurer l'invisible qui vit sous le visible et le fait vivre :

« Je pense qu'un réalisateur, s'il n'est pas un commerçant d'images, porte en lui l'idée d'un film souverain où par moment l'intrigue réaliste laisse passer la présence du réel ontologique¹⁷. »

¹⁷ *Ibid*, p.221

M comme...

Microciné

Par Samir Ardjoum

Contenu vidéo disponible sur YouTube :

<https://www.youtube.com/watch?v=0ftlvhJxLXo>

N comme...

NWR

Par Lucile Laurent



O comme...

Oubli

Par Léo Barozet

Face au film lancé, un frisson. Je connais cette réplique, j'ai déjà vu cette scène. Je me souviens peut-être de la fin. Je crois que je l'ai déjà vu ? J'ai oublié.

Il y a les films dont on se souvient toujours, il y a ceux qu'on oublie.

Il y a les films qu'on oublie et ceux qu'on aurait préféré oublier. Je me souviens parfaitement d'*Emoji Movie*, et je me souviens parfaitement de *I Origins*, et je me souviens parfaitement d'*Athena*, et je me souviens parfaitement d'*Avengers : Endgame*. J'aurais préféré oublier.

Il y a les films qu'on oublie et ceux qu'on pensait oublier. Ceux dont on se souvient plus tard, dont on se rend compte qu'ils ont grandi dans un coin de l'esprit, qu'ils ont pris une place folle. *Drowning by numbers* (1988), c'était sympathique, amusant, ludique, un bon film en attendant le bon film suivant, je ne m'en souviendrai pas.

Quelques semaines plus tard, les images sont toujours là. Quelques mois plus tard aussi, parce que je n'ai jamais rien vu qui ressemble à tout cela, et qu'il faut finalement que j'y retourne. Et voilà que je me plonge fiévreusement dans l'exploration d'une filmographie complète, que je découvre tout Peter Greenaway, qu'il me bouleverse, qu'il devient l'un des cinéastes dont je préfère découvrir les œuvres. Tout ça grâce à un film que je pensais oublier. *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* (2010) n'est pas mon premier Apichatpong Weerasethakul. Le film se termine sur un constat fatal : j'essaie vraiment, Apichatpong m'intrigue et j'ai envie de l'aimer, mais ce n'est pas encore pour cette fois. Je me suis ennuyé, et j'oublierai le film comme les autres. Quelques mois plus tard, quelques années plus tard, ses images me reviennent incessamment : dans la jungle une silhouette sombre avec deux yeux rouges qui brillent, des fantômes qui s'invitent à un repas nocturne, une princesse converse avec un poisson-chat. Finalement, je me souviens du

film, je l'aime d'autant plus que je pensais l'oublier. Je me surprends à l'aimer, à aimer son souvenir.

Il y a les films dont on se souvient et ceux qu'on est surpris de ne pas avoir oublié. Pourquoi leur insipidité continue de squatter ma mémoire ? *Les amants du Nouveau Monde*, *Coda*, *Un flic*. Ils n'ont même pas profité de leur souvenir pour grandir. Ils restent petits et oubliables, mais pourtant pas oubliés.

Il y a les films dont on se souvient et ceux dont on est surpris de se souvenir si parfaitement. Après tout ce temps ? Avec le poids des années, forcément, on s'imagine que certaines images se sont enfuies ; nécessairement, il me manque un bout d'intrigue, un dialogue, un personnage, une scène, un plan peut-être ? Mais non, le reVISIONnage le confirme, rien n'est parti, rien de rien, et c'est toujours aussi beau. *Le roi et l'oiseau* (1980) de Grimault est aussi intact que lorsque j'avais cinq ans, des appartements secrets du roi Charles V et III font VIII et VIII font XVI à la course dans les grands escaliers, de la chaîne de montage de bustes royaux aux lions qui se confondent aux oiseaux.

Il y a les films dont on se souvient et ceux qu'on prend plaisir à oublier un peu. Pour le plaisir de les redécouvrir. Je me souviens de quelque chose de grand, de beau, de touchant, d'important, j'ai souvenir de la fin ou du début, je me rappelle des personnages principaux ; mais il y a des trous dans ma mémoire. Alors je redécouvre *Scarface*, *Gallipoli*, *Ordet* ; pour cette fois les fixer, je l'espère définitivement, dans ma mémoire ; pour que le prochain visionnage ne soit pas une redécouverte mais une revisite.

Il y a enfin les films dont on se plaît à penser qu'on ne les oubliera jamais. Parce que j'ai été trop touché dès la première fois, que j'ai été tellement ému. Comment oublier une seule seconde de *Magnolia* quand chaque image fascine tant, quand chaque scène crée une émotion nouvelle ? Comment oublier un instant des *Chaussons rouges*, de *Paprika*, de *Climax* ? Le plaisir d'y revenir semble n'en être que plus intense ; débarrassés de l'enrobage de l'inattendu, chaque moment devient plus grand encore.

P comme...

Productrice

Entretien avec Judith Lou Lévy, cofondatrice des *Films du Bal*
Propos recueillis par Charles Thierry et Nicolas Moreno le 7 février 2023, à Paris

Le 6 octobre dernier, nous suivions les États-généraux du cinéma, relayant sur Twitter les différentes interventions de cinéastes et professionnel-les de l'industrie. Nous n'avions peut-être jamais autant senti le cinéma français vivre et penser son destin. Un mois plus tard, nous croisions aux rencontres cinématographiques de l'ARP (Touquet) Judith Lou Lévy, productrice aux Films du Bal, l'une des initiatrices des É-G. Nous vient ainsi l'envie de discuter avec elle car, au final, on ne sait pas vraiment ce que ça veut dire « produire un film ». On la rencontre alors un jour de manif, dans un café calme, non loin du cortège.

Tsunami : On te rencontre dans le cadre d'un numéro abécédaire, où l'on voulait un peu décroiser nos pratiques et publier des textes, de la peinture, des montages, mais aussi inviter des personnes qui nous inspirent. On discute donc avec toi pour P comme...

Judith Lou Lévy (*nous coupe*) : Comme « PENNY EST PUNIE !! »¹, dixit *Hairspray* de John Waters, film fétiche ! Merci d'avoir proposé cet entretien, car c'est pas facile sur mon métier, d'articuler un papier descriptif. C'est un métier assez mouvant en fait.

T : On voulait te rencontrer parce qu'on a une question très bête, mais comme on ne sait pas y répondre, on te la pose : le matin, une productrice, elle se réveille et elle fait quoi ?

JLL : Quand je me réveille le matin, franchement, je regarde le plafond. Je commence un peu par scotcher j'avoue. Et c'est vrai que ça passe par un moment où, blague à part, je rembobine dans ma tête toutes les lignes des différents films sur lesquels on est en train de travailler, qui sont tous à des stades d'avancée différents, avec des problématiques qui leurs sont propres. Le

¹ « Penny Pingleton is permanently, positively, PUNISHED ! », *Hairspray* (John Waters, 1988)

réveil est donc littéralement une façon de ré-émerger à la surface. Aux Films du Bal, on a des locaux, mais ce matin par exemple, j'ai travaillé depuis chez moi. Les démarrages de journée ne se ressemblent jamais.

T : L'investissement et l'implication ne sont pas les mêmes d'un projet à l'autre j'imagine, entre la préparation, les tournages...

JLL : Avant le tournage, il y a déjà la relation avec la ou le cinéaste. Et quelque part, elle est aussi bien déterminée par la productrice que par elle ou lui. Chaque rapport est propre, singulier, aussi bien que les types de dialogue durant l'étape de développement - peut-être l'un des premiers mots à définir pour ce métier. Pour ceux qui ne connaissent pas, c'est cette très longue phase à risque qui commence soit très en amont à partir d'un désir de film, soit à partir d'un début de texte, d'écrit, de partition.

T : Donc pas nécessairement avec un scénario déjà complètement écrit ?

JLL : Non ! Et c'est comme ça d'ailleurs que Les films du Bal ont été créés, via la rencontre avec Mati Diop et un désir de collaboration, sans projet défini. Elle était en train de terminer son premier court-métrage qui s'appelait *Atlantiques*. C'était en 2009, et la société a été créée fin 2010. Typiquement,

il n'y avait pas de texte à ce moment-là. Mais en production, plus on part tôt dans le rêve, plus il faut accepter que le développement puisse durer des années. Après, il y a des producteurs qui travaillent à partir du moment où ils reçoivent un objet scénario, et ça se termine soit quand ils n'arrivent pas à trouver de financements, soit quand ils peuvent entrer en production. Commence alors le moment où on essaye de mettre en rapport un budget et un film. Ensuite, il y a la fabrication qui couvre la phase de préparation, de tournage, et de post-production. Et le métier ne s'arrête pas là : il s'agit aussi de prendre soin du film au moment de sa diffusion. C'est vraiment un milieu d'arrière-cuisines, chacun a sa façon de faire, ses obsessions. Il faut se réveiller le matin et directement penser à ses films, ou les films qu'on veut faire, ou ceux qu'on aurait dû faire. On est tout le temps pris dans les branches de son propre imaginaire de films. Il y a autant de façons de produire que de producteurs, de productrices... putain c'est chiant à dire...

T : Producteurices !

JLL : On va faire comme ça, merci ! C'est un dénominateur commun des gens du cinéma : une structure psychique d'obsessionnels – pour pas dire des obsédés évidemment, avec tout ce que ça peut comporter comme dangers ! Il y en a qui sont obsédés par

l'argent, d'autres par les films, le cul... par tout un tas de choses en fait, et même carrément par l'art ! Mais c'est comme ça qu'on se reconnaît quand même, en termes névrotiques.

Une autre définition que j'aime donner de ce métier serait : « croire en quelque chose qui n'existe pas encore ». Donc il y a un sens quasiment religieux, une sorte de foi, un invisible qu'on recherche. C'est comme les cinéastes d'ailleurs : ils sont souvent à la recherche d'un même film qu'ils n'arrivent pas à faire... enfin, il y a deux types de cinéastes : ceux qui font toujours le même film mais ça donne toujours des films différents comme Scorsese, et ceux qui font un ping-pong de films en films, comme Nadav Lapid. *Synonymes* était un film plutôt « fleuve », *Le genou d'Ahed* un uppercut. Il y a des cinéastes qui ont tendance à prendre le contre-pied de ce qu'ils viennent de faire, et qui reviennent ensuite à leur coup d'avant. Et ce qui est très beau, c'est de voir ce qui change, comment ça progresse, ce qu'ils modifient, pourquoi ils reviennent à une forme.

T : Quand tu parles de foi dans un film qui n'existe pas encore, cela suppose une grande force d'engagement, sur plusieurs années.

JLL : On avait fait un entretien croisé avec Jacques Audiard pour *Libération*, où il disait

que le producteur était d'abord un partenaire de création. Et c'est vrai : s'il y en a deux qui sont à l'intérieur du système film de ses origines jusqu'à la fin, ce sont le cinéaste et son producteurice. Ce sont les deux seules personnes qui ont le droit de toucher à l'ADN du film, ce qui n'est pas évident pour tout le monde. Finalement, ce qui m'avait donné l'impulsion de créer ma société, c'était de pouvoir prendre la responsabilité d'un film, de mes choix. La responsabilité du film, ce n'est pas que la garantie de bonne fin², ce qui n'est déjà pas si évident, parce qu'entre temps, il peut y avoir eu des sinistres, des problèmes. C'est aussi la responsabilité artistique. Il peut y avoir des frustrations d'un côté comme de l'autre, notamment des cinéastes vis-à-vis de leur producteurice. Mais c'est difficile de trouver quelqu'un qui rassemble tous les avantages - le pouvoir, la richesse, l'intelligence, la passion... à soi de voir quelles sont ses propres priorités en tant que cinéaste, pour trouver le/la producteurice qui convient.

Il faut savoir respecter les gens sur leur terrain. Je trouve toujours ça difficile de demander à quelqu'un d'aller là où il n'aurait pas envie d'aller, ou de lui demander d'être autrement de ce qu'il est. Les cinéastes aussi peuvent choisir en bonne intelligence le

² Fait de s'engager auprès des financiers sur la restitution d'un film semblable au film vendu au départ.

partenaire qui leur convient, les caractéristiques qui sont pour eux importantes à un moment de leur vie. Il y en a qui vont se dire qu'à un moment, ils ont besoin d'un levier financier clair, et ils/elles iront vers une productrice qui leur assurera de pouvoir faire ce qu'ils veulent. Mais je ne sais pas si c'est vrai. Certain.e.s diront que le pouvoir écrase, et qu'il faut trouver quelqu'un qui rêve avec toi, qui pense toute la potentialité du film avec toi. Là, tu vas vers un autre type de productrice. Jusqu'à présent, le paysage cinématographique français a permis la coexistence de profils extrêmement divers. Quand on s'intéresse de plus près aux enjeux de production qui sont mal connus, on s'aperçoit que les films ressemblent aussi à leurs productrices. Mais la beauté et la richesse du cinéma français n'est pas garantie, d'où l'Appel aux États Généraux.

T : Parmi les risques, on a aussi l'impression que les commissions peuvent conditionner le budget, souvent en demandant d'aplatir le scénario à l'arrivée. Tu considères qu'il y a beaucoup de personnes qui peuvent avoir du pouvoir sur le film ?

JLL : Il y a des films qu'on n'arrive pas à faire. Il y a quelques années, on disait qu'il y avait une probabilité qui doit être plus élevée encore aujourd'hui, selon laquelle 3 films sur 5 ne se font pas. C'est aussi pour faire

comprendre qu'en production, on paye un développement, des auteurs, ce sont des risques qu'on prend. On joue. C'est une autre caractéristique : c'est un métier de joueurs.

T : On ne voit jamais le métier de productrice sous cet angle.

JLL : Ça l'a beaucoup été, mais on associe souvent le jeu à l'argent. On n'est plus dans une époque où les productrices mettent leur propre argent en jeu. Mais je pense que ça reste un métier de joueur, où l'on prend des risques.

Moi par exemple, je ne cotise pas au chômage en étant présidente d'une société, je ne suis pas intermittente, et mon associée non plus. Donc on joue quand même avec notre confort personnel, avec notre vie. Les films sont des paris. On parie sur l'idée d'embarquer des gens avec nous sur une idée encore invisible, et ça c'est du jeu, pas seulement au sens de l'argent, mais quasiment du jeu d'acteur.

T : Il faut convaincre..?

JLL : Oui, tout le temps. J'aime croire que nos interlocuteurs ont aussi envie de jouer. Ils l'ont parfois oublié, mais ce sont des joueurs. En tout cas, moi je mise sur l'idée que les gens ont envie de s'amuser de A à Z, pas seulement devant le film.

T : On joue, mais il faut quand même gagner un minimum pour survivre.

JLL : Il y a des films qu'on n'arrive pas à faire, et c'est très dur. Même après le Grand Prix pour *Atlantique* (de Mati Diop, *ndlr*), on a dû renoncer à deux premiers films qui nous tenaient énormément à cœur et sur lesquels on avait dépensé pas mal d'argent en développement (près de 50 000€ chacun). On les avait payés mais on n'avait pas encore trouvé de fond pour éponger ces dépenses. Ce sont des projets auxquels je continue à penser comme étant d'excellents premiers films, et on n'a pas réussi à partager notre désir. Ce sont des deuils pénibles, j'ai mis des mois à me remettre de leur arrêt. Six mois après qu'on ait renoncé, on a appris que l'un des auteurs de qui nous avait cédé ses droits venait de gagner le Pulitzer. On voyait juste et on ne nous a pas suivies. Donc pour en revenir à la dénaturation d'un projet par les commissions et aux blocages sur un film... je préfère poser le problème autrement, pour éviter une colère qui ne soit pas fertile. Ce que je me dis, c'est qu'on se prend des vents, on travaille, on s'acharne. Mais à un moment, il faut aussi savoir s'arrêter, parce qu'on peut tuer une idée de film à force de la retourner.

T : D'avoir trop travaillé la matière-scénario ?

JLL : Pas de l'avoir trop travaillée, mais d'avoir aplati un scénario pour que ça passe. Mais après, je ne sais pas ce qui passerait... si on avait la recette magique... Donc moi je m'interroge « comment ça se fait ? pourquoi ça ne passe pas ? » Ce que je récusé absolument et qui est un peu un des travers actuels de notre système, c'est qu'il y a une légère tendance à l'infantilisation des auteurs ou des artistes émergents. Il y a beaucoup de commissions qui sont organisées, presque inconsciemment, sur des modes académiques : on se retrouve face à un jury, ce qui renvoie à une position professorale, et on arrive comme des élèves. Un quart d'heure peut déterminer la vie de cinq ans de travail. Quand on parle de l'Avance sur Recette, c'est ça le ratio, au moment de l'oral. Parfois on vit trois fois un quart d'heure parce qu'on y retourne trois fois, ça prend des mois, mais il y a des fois où on est tellement découragés qu'on lâche l'affaire dès la première. Ça m'est déjà arrivé, par exemple pour un film fantastique qu'on a finalement tourné cet automne.

T : Fantastique... le genre ? ou c'est que ton film est fantastique ?

JLL : Les deux j'espère ! C'est un genre de comédie horrifique, et on n'a pas passé le premier tour de l'Avance. C'était à un moment où on venait de renoncer aux deux autres premiers films. Là, je me suis dit stop,

on va pas s'amuser à convaincre un comité. Je trouvais le scénario très bien, donc on a enchaîné sur d'autres partenaires de financement... et en fait je ne suis jamais retourné devant l'Avance. Dissuasion. Et quelque part c'est un peu un effet pervers.

Je reviens aux problématiques de l'académisme, avec tout ce que ça comporte comme travers. Cela fait partie des réflexions qu'on travaille à côté de notre métier, par exemple avec les États Généraux. Ce qui est bien avec le cinéma français, c'est qu'on s'inscrit dans la tradition d'un cinéma qui se pense. Dans l'académisme actuel, le scénario devient le support de jugement ou le témoin de foi de ce qu'un film peut être. Pourtant on n'est pas là pour détourner l'argent, on n'est pas des bandits, on pourrait réfléchir à d'autres dispositifs... on pourrait arriver avec la matière qu'on veut même ! Imaginons qu'on se présente à une commission sans scénario... on pourrait imaginer différentes manières de présenter un film. Le scénario, c'est vraiment la partie 2D d'un film. Mais malheureusement, je suis convaincue qu'il n'y a plus assez de cinéastes dans les commissions de sélection, notamment dans les commissions d'Avances sur Recettes, alors qu'il sont quand même les meilleurs lecteurs 3D des films si je puis dire, en particulier à l'étape scénario. Il faut savoir lire plus l'un qu'un sujet ou une dramaturgie. Il faut savoir aimer, désirer, une singularité, l'originalité.

T : Parce que les cinéastes ont déjà le réflexe de se projeter, d'imaginer ce que ça va donner ?

JLL : Oui, tout le monde ne sait pas lire en volume. Je m'en suis rendue compte avec les années. Je préfère dire qu'on écrit un film et pas un scénario, et pour aller au bout de l'idée d'écrire un film, on pourrait s'appuyer sur plusieurs matières, pas seulement le scénario. Franchement. Surtout dans une époque où le scénario est lui-même entravé par énormément de conventions narratives.

T : Ce serait une sorte de politique des auteurs étendue, qui concerne autant les productrices de films qui leur ressemblent, que des auteures étouffées par le saint scénario. C'est une critique de cette version restreinte de la politique des auteurs au final.

JLL : Et surtout elle pourrait être une politique non standardisée. Peut-être bien qu'au final, ce ne serait que les projets présentés avec un scénario qui obtiendraient les aides. Mais un scénario surtout, pourrait avoir différents types d'allure, et pas forcément faire 90 pages par exemple. On s'y astreint beaucoup. Je ne dis pas que c'est de la merde, je travaille avec des scénarios, c'est ce qui nous permet de les chiffrer. Mais on voit aussi toute la limite qu'il y a à l'écrit :

c'est très compliqué de trouver des écritures qui ne soient pas trop figeantes, qui ne créent pas d'expressions trop normalisées. On sait aussi qu'il y a tout un cinéma qui est intéressant parce qu'il laisse la place au réel, et par définition, le réel est quelque chose de très compliqué à mettre par écrit dans un scénario, à faire entrer dans la fiction.

T : Tes études t'ont appris à voir les films et les scénarios ?

JLL : Pas vraiment. J'ai fait une hypokhâgne puis Sciences Po Paris. Plus tard, une année à la fac m'a énormément appris : l'université est quelque chose que je connais mal mais que j'admire énormément, c'est beaucoup plus libre, et cette liberté est à la fois ce qui est beau et ce qu'il y a de plus exigeant. Je suis passée à un moment par l'étude de l'histoire de la peinture, car j'avais le sentiment que mon langage n'atteignait pas mon désir de description, c'était une vraie souffrance : je me souviens avoir eu besoin d'apprendre à regarder, que c'était quelque chose qui me manquait. J'ai finalement appris à regarder grâce à la peinture, avec la couleur, la lumière, les formes, le choix de la représentation. A posteriori, je crois que cela a constitué une sorte de réserve d'échange avec les cinéastes avec lequel.le.s je travaille. Je pense que ça a été assez important, avec la littérature, pour pouvoir parler d'œuvres. Après Sciences Po, il y a eu

deux ans d'errance, je commençais à bosser mais sans conviction.

T : Tu travaillais déjà dans la production ?

JLL : Mon master menait à la production, via une mineure audiovisuel-cinéma, qui a disparu depuis ; je n'en suis pas triste pour les étudiants d'aujourd'hui, c'était... mou. Mes premiers boulots ont été du casting sauvage, c'est comme ça que j'ai rencontré des cinéastes pour la première fois. Puis j'ai eu ma première "vraie" expérience professionnelle avec Isild Le Besco, qui produisait et réalisait un cinéma assez radical. Quand j'ai commencé ensuite à rencontrer des gens de ma génération qui voulaient faire des films, je me suis rendu compte que la meilleure façon de les accompagner c'était par la production. Mais sans boîte, ça n'allait jamais pouvoir devenir une relation sérieuse. C'est ça la responsabilité dont je parlais : il fallait que je puisse la prendre, m'engager auprès d'elles.eux.

T : Et qui correspond à ta manière à toi de vouloir t'engager auprès de cinéastes.

JLL : Exactement. Prendre le risque avec eux, y aller. À partir du moment où on a une société, comme on dit « la fonction fait l'homme / la femme ». Au début, je me disais que j'allais juste négocier les droits, c'est-à-

dire signer les droits, et une fois les projets un peu plus développés, aller les coproduire avec des sociétés solides. Mais en fait, à partir du moment où il y a eu une société, j'ai eu envie de produire ! Et après, il y a les rencontres, les premiers courts, par définition ceux qu'on a les moyens de faire. Parce qu'il y a tout un temps où l'on n'a même pas les moyens ou le droit d'accéder aux financements de longs. Il y a un sas de fabrication par lequel on est obligé de passer pour ensuite être éligibles aux dispositifs du long-métrage.

T : La boîte doit gagner sa crédibilité au même titre que les cinéastes, mais aussi une trésorerie j'imagine.

JLL : Tout, mais ça fait sens. Quand on commence à passer au long, ce sont des centaines de milliers, des millions d'euros. C'est déjà difficile à gérer à l'échelle du court, alors mieux vaut se dire que les boîtes sont en mesure de gérer tout cela.

T : Tu as souvent l'occasion de discuter avec des confrères et consœurs de votre métier, de vos manières de faire ?

JLL : Pas tellement. Notre but, c'est vraiment d'essayer de maîtriser quelque chose qui peut prendre mille directions. Une métaphore qui revient souvent, c'est celle de la navigation : il y a quelque chose de l'ordre de la nécessité d'arriver à bon port, de la

taille du bateau, d'un bâtiment lourd qui doit en même temps avoir la légèreté de la flottaison, de rester à flots. Un film est une équation perpétuelle entre le désir de création, le financement qu'il est susceptible de pouvoir trouver, le respect d'une enveloppe sans se mettre en danger... On prend déjà beaucoup de risques.

T : C'est quoi concrètement le risque dans la production ?

JLL : Et bien par exemple, récemment ça a été de partir en tournage sans avoir financé les imprévus ! C'est beaucoup trop risqué. On l'a fait quelques fois, parce qu'à un moment donné il faut y aller, mais là j'espère que c'était la dernière : dès qu'il y a un problème, c'est la production qui prend. On pense avoir l'énergie, surtout au début, mais ce stress est épuisant. Je déteste la pseudo lutte des classes entre producteurices et cinéastes. Quand on rencontre un réalisateur, on s'interroge sur le projet certes, mais aussi sur l'idée de passer des années à travailler ensemble. Je vais prendre beaucoup de risques pour le film, mais j'ai aussi besoin que le cinéaste soit solidaire, respecte mon risque, ne me mette pas dans une situation de danger de mort. C'est nous qui portons *in fine* la responsabilité. Si demain le film s'effondre, tout le monde rentre chez soi, sauf le producteur.ice, qui va vivre une traversée en solitaire. Je m'interroge de plus en plus sur

les passages en force dans les relations prod-réal. On partage ces questions avec Eve (son associée, ndlr) : pourquoi le pouvoir devrait passer par une forme de brutalité, d'exercice de la force ?

T : On parle de ceux qui créent les films, de ceux qui les fabriquent... la production est un peu au carrefour de tout ça finalement ?

JLL : Je n'oppose pas la création et la fabrication, c'est un même ensemble. J'aime beaucoup l'expression anglo-saxonne de « filmmakers », très utilisée pour le cinéma indépendant et d'auteur. Ça désigne bien sûr le cinéaste mais aussi les productrices : *celles et ceux qui font le film*. En France, on n'a pas vraiment cette définition là. Je ne crois pas qu'il y ait une rivalité de créativité, de maternité ou de filiation s'agissant de la création, il y a des dialogues qui reposent d'abord sur des relations de désir et de faire. Je parle de désir d'une œuvre, de la croyance qu'on a en quelqu'un. C'est ça qui est beau : les productrices croient en leur cinéaste, sinon on ne se donnerait pas tout ce mal. Cela nous ramène aux questions que soulève l'appel aux Etats Généraux, qui vise d'abord à restaurer une politique culturelle forte du cinéma en France, dans un moment de perte de vitesse par rapport aux logiques de marché qui tendent à l'emporter.

T : de concurrence avec d'autres loisirs par exemple ?

JLL : Le jeu vidéo cartonne, l'audiovisuel cartonne, et les efforts de productivisme sont focalisés sur les industries qui explosent. La tradition étatique était pourtant de garantir l'existence de ce qui est fragile et en danger, de collectivement décider de ce qu'on veut voir vivre et prospérer, c'est ça un "modèle", ce qu'on veut éviter de voir sombrer. Il y a une bataille culturelle, idéologique même, dans laquelle se trouvent aussi des enjeux de sémantique, les mots employés sont souvent stériles. Le mot de rentabilité par exemple, qui devient le maître jeu pour décider de ce qui peut ou non être financé, du type de projet qu'on devrait chercher. C'est un mot du champ lexical financier, or la richesse n'est pas seulement un enjeu financier. Quand on prend le terme de richesse, qui est beaucoup plus intéressant que celui de rentabilité, ce n'est pas seulement la perspective de voir revenir l'argent. Ça en fait partie, mais il est aussi question de richesse économique, c'est à dire de l'emploi, de la variété des métiers que ça peut créer et faire vivre. Sans parler de l'infrastructure plus globale, des salles, de l'éducation, des imaginaires que ça stimule et charrie... la richesse, c'est aussi toute la stimulation qu'une chose provoque sur une autre. L'autre mot très important, c'est celui du désir, qui pourrait devenir un indicateur plus profond

que la rentabilité financière. Ce sont de vraies discussions que j'ai sur des films avec des organismes financiers, qui me racontent que les perspectives du film ne sont pas suffisamment rentables... J'ai envie de leur dire : « mais de quoi vous parlez ? Merci de nous apprendre à nous, pauvres ignares qui aimons perdre de l'argent qu'on n'a pas, ce qui est rentable et ce qui ne l'est pas ! » Quand on regarde un plan de financement³ : les sommes engagées par chaque acteur (public ou privé) indiquent un désir. C'est déjà un bon signe sur ce que pourrait être la désirabilité du film, et donc ses futures retombées positives. De quoi miser !

T : Ton « désir » que tu éprouves en amont de la création, on le traduit dans la critique par « l'amour » qu'on éprouve ensuite en tant que spectateur. C'est un mot qu'on utilise beaucoup à Tsunami.

JLL : On est dans un même ensemble.

T : Ce qui me touche dans l'appel aux États Généraux, c'est cette perspective partagée, démocratique, qui englobe toutes les strates des métiers du cinéma. C'est une concertation, un appel à réfléchir ensemble le cinéma et je pense qu'il y a de ça dans le désir que tu évoques.

³ Détail des différentes sources de financement permettant de correspondre au budget du film

JLL : Le désir de défendre ensemble oui. Il y a cette grande distinction, assez française, entre l'intérêt particulier et l'intérêt général. Ce qu'on essaye de faire passer comme idée, c'est qu'il s'agit d'un enjeu d'intérêt général. Le cinéma appartient à toutes et à tous, pas seulement à celles et ceux qui le font. A un moment où le cinéma souffre, il faut qu'on se rassemble tou.te.s ensemble autour de lui.

T : Une préoccupation citoyenne donc.

JLL : Est-ce qu'on serait d'accord, en tant que citoyen.ne.s-habitant.e.s de ce pays, pour qu'il n'y ait plus de salles en France dans 3 ans par exemple ? Est-ce un choix de société qu'on est prêt à faire ? En tant que fabricants, on le sait, on voit ce qui est en train de se passer. C'est un appel aux gens, d'abord aux gens de la profession qui ne l'auraient pas remarqué, au public fidèle qui est potentiellement plus solidaire ou du moins plus alerte, et aux autres professions culturelles qui pourront elles-mêmes faire passer le message à leur public et élargir la base de vigilance. On a décelé un certain nombre d'indicateurs qui nous font craindre potentiellement une fin du cinéma tel qu'on l'a connu en France sous 3 ou 4 ans, ce qui a déjà eu lieu dans d'autres pays comme l'Angleterre, l'Italie ou l'Allemagne, où l'industrie qui a fait les grandes heures de ces cinématographies s'est effondrée. On a essayé de démontrer, le 6 octobre, qu'on peut

continuer à bosser certes, mais qu'il vaut mieux se battre quand on est encore debout qu'à genoux. Il nous semble que l'enjeu concerne tout le monde ; qu'il va de pair avec le destin de la salle. Est-ce qu'on souhaite que les multiplex avalent tout ? On voit qu'UGC s'aligne aujourd'hui sur Pathé. Tout le monde tirait sur Pathé récemment, mais aujourd'hui UGC se rapproche aussi d'un développement de l'expérience « premium », de la séance à 20 euros dans des canapés pour voir du grand spectacle. Et de fait, les films devraient de plus en plus correspondre à ça... Les grosses productions ressemblent de plus en plus à des spectacles son et lumière.

T : c'est une crise qui concerne l'ensemble du cinéma.

JLL : C'est une responsabilité collective. Peut-on, sous prétexte qu'il traverse une crise, décider de la fin de notre "modèle cinéma" ? Comme il nous semble que non, même pour l'importance qu'a eu le cinéma dans nos vies indépendamment de nos métiers, on n'a pas le droit d'ignorer que la question se pose, de tout jeter aux ordures. Les constats dont on parle, on les voit : le marché se tend, de nombreuses sociétés indépendantes dans la distribution ne pourront probablement plus acheter de films. Ça va aggraver l'appauvrissement du cinéma d'auteur, modifier leurs ambitions, diminuer

encore leur visibilité et donc leur désirabilité auprès de publics qui ne sont pas déjà « avertis ». On pense donc plus largement : il y a des choix de politiques publiques qui visent en apparence à dynamiser le marché, mais où la volonté de créer des "champions français" peut de fait tuer le cinéma indépendant à moyen terme. On va essayer d'éclaircir ces constats, que ce soit des éléments disponibles à la réflexion pour tous. A titre personnel, un moment qui a agi comme révélateur pour moi a été le projet de fusion chez Unifrance⁴. Il y a une rengaine qui persiste depuis des années, sur la nécessité d'avoir un seul vaisseau français chargé de la représentation du cinéma et de l'audiovisuel à l'international, pour "simplifier" les fonctionnements. L'audiovisuel et le cinéma ont pourtant des économies distinctes, un rapport au risque et à la liberté de création différents. Avec les États Généraux, on essaie de mettre en place un programme pour transmettre les enjeux de la production, qui explique pourquoi le discours sur le multi-écrans est dangereux. Le jeu vidéo est une chose précise, l'audiovisuel encore une autre, pareil pour le cinéma.

T : Le multi-écrans concerne la taille des écrans, mais aussi l'arrivée des plateformes.

⁴ Association chargée de représenter le cinéma français à l'international, sur les festivals et l'export.

JLL : Les plateformes sont davantage une révolution de la télévision que du cinéma. On est sur le petit écran, par opposition au grand écran ; donc deux systèmes de financement différents, qui jusqu'à présent ont permis des œuvres distinctes. Petit écran veut également dire peu d'interlocuteurs de financement, une relation beaucoup plus bilatérale avec le diffuseur, dans une position de domination plus marquée. Ce sont des écosystèmes radicalement différents. Et la fusion d'Unifrance⁵ les a par exemple rassemblés. Il faut se rendre compte du pouvoir qu'Unifrance a eu : la renommée et la représentation du cinéma français à l'international, dans les festivals, des visages connus dans le monde entier comme celui de Catherine Deneuve, tout cela ne s'est pas fait par l'opération du Saint-Esprit. L'institutionnalisation du modèle cinéma en France est spectaculaire, la Corée du Sud l'a importé et le Japon veut en créer un similaire. L'audiovisuel avait un organisme qui était aussi chargé de l'export, mais beaucoup moins fort sur la représentation symbolique, alors qu'Unifrance rassemble créateurices, producteurices, exportateurices. Grosses, petites sociétés, tout le monde est dedans. Emmanuel Macron avait le projet, au début de son mandat, d'une « maison France de l'Export », qui aurait été un unique vaisseau

⁵ La branche cinéma (imaginée par un Daniel Toscan du Plantier visionnaire) a fusionné avec la branche audiovisuelle, contre l'avis des membres

chargé de la représentation de tous nos petits mondes à l'international. Mais le cinéma était content de son système en vigueur chez Unifrance, qui est d'ailleurs financé par ses membres (chacun paye une cotisation élevée), aucun membre de l'association n'avait demandé cette fusion. Elle a finalement été imposée. Il n'y a aucune inimitié envers nos confrères et consœurs de l'audiovisuel, on fait simplement des métiers différents. Si on décide que les métiers sont interchangeables, le risque est simplement que le cinéma meure car il est plus fragile. C'est un art qui dépend de sa réglementation pour vivre, et ce n'est pas un aveu de faiblesse. C'est une question d'intérêt général. Le groupe d'appel aux Etats Généraux compte aujourd'hui six groupes de travail, qui réunissent entre 150 et 200 personnes. On continue à penser quelle forme pourrait prendre cet appel, selon qu'on soit écouté ou non par les pouvoirs publics.

T : Ils ont donné signe de vie ?

JLL : Oui, on a eu une réunion début janvier. Ils nous ont dit que cette année c'était les États Généraux de l'Information qui étaient prévus, qu'il n'y aurait pas ceux du cinéma, mais qu'on pouvait toujours continuer à les réfléchir et à les préparer. En vous remerciant. La balle reste dans leur camp, même si je trouve toujours étonnant d'entendre un discours condescendant qui

regrette que les gens ne s'investissent plus dans les affaires publiques - mais quand, justement, on propose de la réflexion collective, on se fait rejeter comme si on était des insurgés. On demande simplement à retrouver du lien avec nos établissements de tutelle (CNC et Ministère).

T : Et à penser ensemble, avec toute la chaîne.

JLL : Oui, et ça va continuer, la réflexion est très active, on aura des nouvelles à donner bientôt.

Q comme...

Qu'est-ce qu'on lit ? (Notre petit ABC instantané du cinéma)

Par Nicolas Moreno, Bastien Babi et Safa Hammad

Blaise Cendrars¹

Et que nous importent les vedettes et les stars ! Cent mondes, mille mouvements, un million de drames entrent simultanément dans le champ de cet œil dont le cinéma a doté l'homme. Et cet œil est plus merveilleux, bien qu'arbitraire, que l'œil à facettes de la mouche. Le cerveau en est bouleversé. Remue-ménage d'images. L'unité tragique se déplace. Nous apprenons. Nous buvons. Ivresse. Le réel n'a plus aucun sens. Aucune signification. Tout est rythme, parole vie. Il n'y a plus de démonstration. On communique. Fixez l'objectif sur la main, le coin de la bouche, l'oreille, et le drame se profile, s'agrandit sur un fond de mystère lumineux. Déjà on n'a plus besoin du discours ; bientôt le personnage sera jugé inutile. À l'accélération la vie des fleurs est shakespearienne ; tout le classicisme est donné dans le développement d'un biceps au

ralenti. Sur l'écran le moindre effort devient douloureux, musical, et les insectes et les microbes ressemblent à nos plus illustres contemporains. Éternité de l'éphémère. Gigantisme. On lui attribue une valeur esthétique qu'il ne s'était jamais connue. Utilitarisme. Le drame théâtral, sa situation, ses ficelles, devient inutile. L'attention se fixe sur le froncement sinistre des sourcils. Sur la main recouverte de durillons criminels. Sur un bout d'étoffe qui saigne continuellement. Sur la chaîne de montre qui se tend et se gonfle comme les veines de la tempe. Des millions de cœurs cessent de battre à la même seconde dans toutes les capitales du monde et dans les villages les plus perdus des éclats de rire déchirent la campagne. Que va-t-il se passer ? Et pourquoi la matière est-elle imprégnée d'humanité ? À un tel point ! Quel potentiel ! Est-ce une explosion ou un poème hindoue ? Les chimies se nouent et se dénouent. La moindre pulsation germe et se fructifie. Les cristallisations s'animent. Extase. Les animaux, les plantes, les minéraux sont des idées, des sentiments, des chiffres. Un

¹ CENDRARS Blaise, *L'ABC du cinéma in TADA 3*, Éditions Denoël, collection « Tout autour d'aujourd'hui », Paris, 2022, pp.139-145

nombre. Comme au moyen âge le rhinocéros est le Christ; l'ours, le diable ; le jaspe, la vivacité ; la chrysoprase, l'humilité pure. 6 et 9. Nous voyons notre frère le vent et la mer est un abîme d'hommes. Et ceci n'est pas d'un symbolisme abstrait, obscur et compliqué, mais fait partie d'un organisme vivant que nous surprenons, que nous délogeons, que nous traquons et qui n'avait jamais été vu. Évidence barbare. Profondeur sensibilisée dans un drame d'Alexandre Dumas, dans un roman policier ou dans un film banal tourné à Hollywood. Au-dessus de la tête des spectateurs le cône lumineux frétille comme un cétaqué. Les personnages, les êtres et les choses, les sujets et les objets s'étirent de l'écran au foyer de la lanterne. Ils plongent, tournent, se pourchassent, se croisent avec une précision astronomique, fatale. Faisceaux. Rayons. Pas de vis prodigieux autour duquel tout tombe en spirale. Projection de la chute du ciel. Espace. Vie captée. Vie de la profondeur. Alphabet. Lettre. A B C. [...] TROISIÈME RÉVOLUTION MONDIALE. Et voici Daguerre, un Français, qui invente la photographie. Cinquante années plus tard le cinéma était né. Renouveau ! Renouveau ! Éternelle Révolution. Les derniers aboutissements des sciences précises, la guerre mondiale, la conception de la relativité, les convulsions politiques, tout fait prévoir que nous nous acheminons vers une nouvelle synthèse de l'esprit humain, vers

une nouvelle humanité et qu'une race d'hommes nouveaux va apparaître. Leur langage sera le cinéma. Regardez ! Les artificiers du Silence sont prêts. L'image est aux sources primitives de l'émotion. On a essayé de la capter derrière les formules artistiques désuètes. Enfin le bon combat du blanc et du noir va commencer sur tous les écrans du monde. Les écluses du nouveau langage sont ouvertes. Les lettres du nouvel abécédaire se bousculent innombrables. Tout devient possible ! L'Évangile de Demain, l'Esprit des Lois Futures, l'Épopée Scientifique, la Légende Anticipatrice, la Vision de la Quatrième Dimension de l'Existence, toutes les Interférences. Regardez ! La Révolution.

A

Sur le terrain

L'appareil qui bouge, qui n'est plus immobile, qui enregistre simultanément tous les plans, qui trépide, qui se met en branle.

B

Dans les salles

Le spectateur qui n'est plus immobile dans son fauteuil, qui est arraché, violenté, qui participe à l'action, qui se reconnaît sur

l'écran parmi les convulsions de la foule, qui hurle et qui crie, proteste et se démène.

C

Sur la terre

À la même heure, dans toutes les villes du monde, la foule qui sort des cinémas, qui se répand dans les rues comme un sang noir, qui comme une bête puissante alonge ses milles tentacules et d'un tout petit effort écrase les palais, les prisons.

Z

Au fond du cœur.

Regardez les générations nouvelles pousser soudainement comme des fleurs. Révolution. Jeunesse du monde. Aujourd'hui.

Serge Daney²

Nous n'avons pas encore les ciné-chiffres d'Uranus. Sur Mars, le film fait un tabac et le public (pourtant réputé difficile) de l'anneau de Saturne lui fait un triomphe. Neptune le veut pour un festival du film terrien et Pluton l'aurait déjà acheté. Bref, *E.T.* (« eu-té » en français), est un *hit* (« succès » en français).

² DANNEY Serge, « Spielberg : on ne peut pas être et avoir E.T. », *Ciné-journal* volume 1. 1981-1982, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 204-207.

Sur Terre, où le film a été fabriqué, la couveuse artificielle des médias a joué : le film est d'ores et déjà pré-vendu, pré-aimé, pré-dominant.

Robert Bresson³

Ton film doit ressembler à celui que tu vois en fermant les yeux. (Tu dois être capable à tout instant de le voir *et de l'entendre* tout entier.)

Ton film n'est pas fait pour une promenade des yeux, mais pour y pénétrer, y être absorbé tout entier.

Sans rien changer, que tout soit différent.

Nicole Brenez⁴

« Appeler au sabotage des conférences de presse du général de Gaulle par les cameramen de la CGT. Former, aux côtés de Chris Marker, Bruno Muel ou René Vautier, les ouvriers de la Rhodiacéta à l'utilisation de la caméra. Faire avouer à un journaliste de la télévision publique qu'au fond, il ne sait rien des informations qu'il diffuse. Être censuré par Le Pen, être privé de diffusion par l'entreprise Darty. Inculper le parlement européen pour inaction face au génocide (Je

³ BRESSON Robert, Notes sur le cinématographe, Gallimard, Paris, 1975, p.61 / p.95 / p.136

⁴ BRENEZ Nicole, *jean-luc godard – écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques, tome 2*, De l'incidence, Paris, 2023, p19-20

vous salue Sarajevo, 1993). Faire dire dans un film par Juliet Berto la phrase « Comment j'ai déshabillé les dirigeants du Journal Télévisé Mondial sur l'ordre du fantôme d'Antonin Artaud et je les ai fait enculer par les ministres de la déformation puisqu'ils aiment ça », se faire couper par la censure, publier le texte dans un livre. Avec quelques amis, arrêter le Festival de Cannes. Après Nikolai Tchernychevski et Lénine, rédiger un texte intitulé «Que faire ?», répondre trente-neuf fois à la question. Emprunter son nom à Michel Servet. Immortaliser Anna Karina, Anne Wiazemsky, Jean-Pierre Léaud ou László Szabó, filmer pour Omar Diop, Thomas Wainggai ou Biljana Vrhovac. Penser avec Anne-Marie Miéville, soft talks about hard subjects. Comprendre pourquoi un plan commence et pourquoi il finit, ce qui se passe entre deux images, deux sons, pourquoi il faut ou non faire à un plan, à quoi sert une image dans le monde. Comprendre que si un film peut être produit, c'est qu'il est déjà admis par la société, transformer la production en transfert de fonds de capital vers le travail et non pas l'inverse. Métamorphoser les oripeaux visuels du commerce (bandes-annonces, clips, publicités, films d'entreprises) en manifestes pour la poésie. Affermir le cinéma en art, et ne pas rabattre ce terme sur l'infâme entreprise d'engrangement tranquille de plus-value qu'il est devenu. Être toujours à l'avant-garde non seulement du

cinéma, mais de l'art en général. Être à la fois le Rembrandt, le Cézanne et le Hans Haacke de sa propre discipline. Devenir le Homère des Troyens, c'est-à-dire des vaincus. Amener le cinéma à ce qu'il pourrait être. Oser affirmer toute sa vie ce qu'il devrait être. »

Félix Guattari⁵

[...] je dirai du cinéma qu'il peut être aussi bien machine d'éros, c'est-à-dire d'intériorisation de la répression, que machine de libération du désir. Une action en faveur de la liberté d'expression devrait donc ne pas être centrée en priorité sur le cinéma érotique, mais sur ce que j'appellerai un cinéma du désir. Le vrai piège, c'est la coupure entre les thèmes érotiques et les thèmes sociaux ; tous les thèmes sont à la fois sociaux et transsexuels. Il n'y a pas d'un côté un cinéma politique et de l'autre un cinéma érotique. Le cinéma est politique, quel que soit son sujet ; à chaque fois qu'il représente un homme, une femme, un enfant ou un animal, il prend parti dans la micro-lutte de classe qui concerne la reproduction des modèles de désir. La véritable répression du cinéma n'est donc pas centrée sur les images érotiques : elle vise avant tout à imposer le respect des

⁵ GUATTARI, Félix, *Révolution Moléculaire*, « Les cinématiques désirantes », retranscription d'un colloque fait à Bologne en 1973, éd. Les Prairies ordinaires, Paris, 2012 p.392-393

représentations dominantes, des modèles dont le pouvoir se sert pour contrôler et canaliser le désir des masses. Dans chaque réalisation, dans chaque séquence, dans chaque plan se pose un choix entre une économie conservatrice du désir ou une ouverture révolutionnaire. On peut penser que plus un film sera conçu et réalisé selon des rapports de production, calqués sur ceux des entreprises capitalistes, plus il y aura de chance de participer de l'économie libidinale du système. Cependant aucune théorie ne saurait fournir les clefs d'une juste orientation dans ce domaine ! On peut faire un film, ayant pour thème la vie dans un couvent, qui mette en jeu une libido révolutionnaire ; on peut faire un film d'apologie de la révolution, qui soit fasciste du point de vue de l'économie du désir. En dernier ressort ce qui sera déterminant sur un plan politique et esthétique ce ne sont pas les paroles et les contenu des idées, mais essentiellement les messages a-signifiants qui échappent aux sémiologies dominantes.

Jacques Rancière⁶

Il n'y a pas de politique du cinéma, il y a des figures singulières selon lesquelles des cinéastes s'emploient à conjoindre les deux

⁶ Rancière, Jacques, « Conversation autour d'un feu : Straub et quelques autres », dans : , *Les écarts du cinéma*. Paris, La Fabrique Éditions, « Hors collection », 2011, p. 111-136.

significations du mot « politique » par lesquelles on peut qualifier une fiction en général et une fiction cinématographique en particulier : la politique comme ce dont parle un film – l'histoire d'un mouvement ou d'un conflit, la mise au jour d'une situation de souffrance ou d'injustice –, et la politique comme la stratégie propre d'une démarche artistique : une manière d'accélérer ou de ralentir le temps, de resserrer ou d'élargir l'espace, d'accorder ou de désaccorder le regard et l'action, d'enchaîner ou de désenchaîner l'avant et l'après, le dedans et le dehors. On pourrait dire : le rapport entre une affaire de justice et une pratique de justesse. Comment penser la façon dont le cinéma peut aujourd'hui mettre en œuvre le rapport entre les certitudes de l'injustice, les incertitudes de la justice et les calculs de la justesse ? La meilleure méthode pour comprendre les alternatives contemporaines m'a semblé être de prendre un film plus ancien comme point de référence. J'ai choisi pour cela un film de 1979, *De la nuée à la résistance* de Jean-Marie Straub et Danielle Huillet. Je ne l'ai pas choisi comme film politique modèle mais comme moment significatif pour trois raisons majeures. Premièrement il met en œuvre une idée et une pratique du rapport politique/cinéma qui appartiennent à un paradigme plus large du rapport entre art et politique. Disons, pour être bref, le paradigme brechtien : celui d'un art qui substitue aux continuités et progressions

propres au modèle narratif et empathique une forme rompue qui vise à mettre au jour les tensions et contradictions inhérentes à la présentation des situations et à la façon d'en formuler les données, les enjeux et les issues. Ce paradigme a influencé diverses formes du rapport entre cinéma et politique, par exemple les exercices dialectiques de Godard. Mais les films des Straub en représentent la forme la plus systématique, la plus propre donc à en fixer l'image et à définir une perspective d'où voir les films d'aujourd'hui, y compris ceux qui sont étrangers à ce paradigme.

Deuxièmement ce film représente un tournant au sein même de ce modèle. Classiquement, la forme fragmentaire et la confrontation dialectique des contraires visaient à aiguïser un regard et un jugement propres à élever le niveau de certitude sou-tenant une adhésion à une explication du monde, l'explication marxiste. Elles deviennent dans ce film, et par les textes choisis et par la manière d'en mettre en scène la parole, le support d'une tension sans résolution qui caractérisera tous les films suivants des Straub. Je propose de nommer postbrechtienne la forme ainsi construite et de m'interroger sur le rapport des manières de « faire de la politique » propres aux cinéastes d'aujourd'hui avec cette forme postbrechtienne.

Troisièmement, ce tournant dans la démarche de deux cinéastes correspond à un tournant historique. Le film sort en 1979, à la fin de la

décennie gauchiste. Celle-ci a été liquidée en Allemagne, en Italie ou au Japon à travers l'affrontement militaire de l'extrême-gauche radicalisée avec l'État, au Portugal avec la fin de l'ère des turbulences ouverte par la Révolution des œilleux, aux États-Unis et en Angleterre avec le triomphe de programmes de liquidation des conquêtes sociales, en France à travers la double montée en puissance d'une gauche socialiste avide de récupérer à son profit l'énergie de la décennie gauchiste et d'une opinion intellectuelle dévouée au reniement de cette même décennie et de toute la tradition révolutionnaire. C'est aussi la fin d'un certain âge du rapport entre cinéma et politique, marqué, d'abord, par des formes militantes comme celles des Groupes Medvedkine ou Dziga Vertov, ensuite par des fresques historico-politiques dont *Novecento* offre l'exemple le plus spectaculaire. La formule postbrechtienne proposée par *De la nuée à la résistance* emblématise alors une démarche politico-cinématographique tournée désormais moins vers la révélation des mécanismes de la domination que vers l'examen des apories de l'émancipation.

Ce film est donc un bon repère pour fixer les transformations du rapport entre politique et cinéma et réfléchir aux continuités et ruptures qui caractérisent aujourd'hui ce rapport. Essayons maintenant d'entrer plus avant dans l'analyse du paradigme qu'il met en œuvre. Il ne s'agit pas d'explicitier les principes qui ont

guidé Jean-Marie Straub et Danielle Huillet. Il s'agit seulement de construire en spectateur la logique de ce que nous voyons sur l'écran et de l'inscrire dans une histoire des rapports entre les formes sensibles que nous présente le cinéma et les promesses politiques qu'il leur permet de porter. Partons pour cela d'un épisode privilégié du film, le sixième épisode intitulé *Les Feux*. L'épisode est privilégié parce qu'il est à la charnière des deux parties du film. La première est constituée par six des *Dialogues avec Leuco* de Pavese, la seconde est inspirée par le dernier roman du même Pavese, *La Lune et les feux*. *Les Feux* est le dernier des six dialogues retenus. Dans le cadre d'un rituel destiné à faire venir la pluie, un berger et son fils y discutent de l'usage ancien où l'on offrait à cette fin des sacrifices humains. Le père s'emploie à justifier cet usage qui indigné le fils. Tous deux partagent l'espace avec deux « personnages » non humains, précisément les feux qu'ils attisent et la lune qui éclaire la scène.

[...]

De la nuée à la résistance se soustrait [au] destin ironique de la dialectique en articulant la richesse sensible du texte et du visible avec la puissance de corps capables en même temps du geste du refus et de la performance vocale qui s'empare de la capacité d'affirmation contenue dans les paroles mêmes de la science qui préconise la résignation. Dans l'œuvre des Straub, le geste

de refus du jeune berger se poursuivra jusqu'à la parole du vieil ouvrier qui, dans *Umiliati*, viendra sèchement interrompre l'impeccable démonstration marxiste des illusions passésistes de leur petite communauté. La politique du cinéma des Straub se fixe ainsi dans l'art de camper des corps populaires capables en même temps de phraser la puissance dialectique de la division et de résumer en un geste la résistance de la justice à tout argument. Cette résistance elle-même s'avère visuellement égale à son contraire : la résistance de la nature à toute argumentation du juste et de l'injuste. Chez Godard la politique dialectique fait tourner les paroles sans conclusion autour du champ/contrechamp qui fait entrer les Israéliens dans la couleur de la fiction et sortir les Palestiniens vers le noir et blanc du documentaire. Les Straub, eux, fixent la dialectique dans le répons des demi-chœurs qui extraient en commun de l'échange dialectique une puissance lyrique de la parole, une puissance des blocs sensibles égale à la puissance de la nature qui en est le lieu.

Cette politique de la cantate communiste nous offre non pas un modèle de politique cinématographique mais un repère : la marque d'un temps où la dialectique se voit soustraire le mouvement de l'histoire qui la portait et doit se construire un nouveau lieu, une nouvelle distribution des paroles et des gestes, des temps et des espaces ; mais aussi

un point fixe pour évaluer la manière dont des cinéastes ont voulu, depuis ce temps, aborder les fractures de l'histoire, le bouleversement des trajets entre les territoires, les injustices et les conflits nouveaux. Il n'y a assurément rien de commun entre le communisme des films des Straub et celui que Béla Tarr remet en scène dans *Sátántangó* comme une histoire d'escroquerie construite autour du suicide d'une fillette à qui son frère avait fait croire qu'en mettant ses économies en terre, celles-ci allaient fructifier, afin de récupérer l'argent pour lui-même. Et pourtant, au sein même de cette histoire d'escrocs et de victimes, s'élève une forme de refus qui n'est pas sans rapport avec le geste du berger de Straub. C'est ce dont témoignent les images de l'ultime voyage de la fillette. Nous la voyons d'abord derrière la vitre du bistrot où sa mère est, comme les autres paysans, emportée par la frénésie de la danse et de la boisson. Elle se précipite sur le docteur qui arrive pour lui dire quelque chose que nous ne saurons jamais, le fait tomber et s'enfuit avant de suivre en deux très longs plans le chemin boueux qui la mènera au matin à l'église en ruines où elle avalera la mort-aux-rats. Sans doute sommes-nous ici au plus loin des Straub : cette campagne grise et perpétuellement pluvieuse refuse d'être élevée au rang de nature et de se revêtir d'aucune mythologie. Et la parole dialectique se révélera une pure machine rhétorique,

quand l'escroc beau parleur Irimias exploitera la mort de l'enfant et le sentiment de culpabilité de ses proches pour empocher l'argent des villageois en les envoyant chercher leur rachat dans une communauté imaginaire. Et pourtant, la résolution de l'enfant qui marche sous la pluie, avec son chat mort sous le bras, vers l'endroit, choisi par elle, où elle avalera au matin la mort-aux-rats, affirme sur l'écran une puissance visuelle de refus supérieure à la puissance de séduction de l'escroc. Sa marche obstinée dessine une figure de résistance qui vient tout naturellement s'engrener avec d'autres : le bras tendu du jeune berger des Straub, mais aussi l'air buté de la Mouchette de Bresson et ses pieds boueux consciencieusement frottés sur le tapis de la pleureuse des morts ou, dans *L'Esprit de la ruche* de Victor Erice, le geste de la petite Ana transformant sa peur en sollicitude pour tendre une pomme au déserteur blessé qu'elle associe à l'image de Frankenstein. Et même dans *Sátántangó* l'image des paysans brisant et brûlant leurs meubles pour s'interdire tout retour en arrière tient de cette puissance de résistance qui oppose la résolution du geste au vide de l'espace et aux tromperies de la parole. L'observateur pessimiste de la fin du communisme historique peut sembler bien loin du communisme éternel que chantent les blocs sensibles d'*Operai Contadini*. Mais il faut se souvenir que, après *Operai Contadini*, les Straub ont fait *Umiliati* où la parole est

tout entière appropriée par les deux figures de tribunal qui jugent la communauté : le procureur qui lui oppose la loi universelle de la propriété et les partisans qui dénoncent l'arriération de cette coopérative de l'ancien temps. La sagesse du père – celle de l'immémorial – est devenue celle des fils – le jugement de l'histoire. Seul le geste alors répond à la condamnation dialectique. *Umiliati* s'achève sur un poing fermé de femme qui reproduit le geste de refus du jeune berger. Mais cette fin elle-même est révoquée par une fin additionnelle qui nous fait entendre le seul murmure de l'eau et du vent sous le soleil, dans le lieu déserté de la querelle.

[...]

C'est par rapport à cette tension du dehors et du dedans, commune à la forme narrative classique (Mizogushi) et à la forme dialectique (Straub), que l'on peut penser le devenir du lien entre cinéma et politique. J'en évoquerai seulement quelques exemples, empruntés à des cinéastes qui mettent différemment en œuvre le sens de la fiction et le rapport du dedans et du dehors. Pedro Costa rompt après *Ossos* avec le modèle narratif et se réfère au modèle des Straub, en filmant la performance de corps autonomes, déliés de toute servitude narrative. Mais son souci de rendre aux humiliés toute la richesse incluse dans leur monde est aussi délié de toute discussion dialectique. Autour du brasero installé dans la ruelle de Fontainhas,

aucune mise en débat des raisons du juste et de l'injuste. Dieux, patrons et révolutionnaires sont également absents de la *Chambre de Vanda* ou des appartements squat-tés par ses amis. Ceux qui y séjournent et y passent sont des habitants du quartier dont l'existence est indépendante de la volonté du cinéaste et qui n'ont pas de texte à leur disposition pour phraser leur expérience. La politique des films de Pedro Costa s'exerce alors à un niveau plus radical, celui qui est évoqué au début de la *Politique* d'Aristote, quand celui-ci distingue la parole qui argumente de la voix qui exprime le bruit de la plainte. Il ne s'agit plus de mettre en évidence la capacité des hommes du peuple à se dresser en pleine lumière pour s'emparer des grands textes qui argumentent les apories du juste et de l'injuste. Il s'agit de savoir si un décor de murs lépreux, de mesures envahies par les moustiques et de chambres traversées par les bruits du dehors constitue un monde ; si les corps affalés et les voix secouées par la toux qui évoquent les « maisons de sorcières » que ces jeunes gens ont seules connues forment une conversation ; si cette conversation elle-même est le bruit de corps souffrants ou la méditation sur la vie que des êtres se sont choisie. La caméra qui recueille dans les lieux de la relégation sociale l'infinie variété des modifications de la lumière et de la couleur montre que c'est bien un monde que ces êtres habitent – un monde d'expérience

qu'il est possible d'opposer à la nudité des cubes blancs dans lesquels la municipalité les reloge ou à l'espace clos des musées où les cadres dorés des tableaux isolent les jeux de la lumière et de la couleur des bruits du monde et des trajets des émigrants. La richesse du monde sensible n'est plus le fond sur lequel s'élève la querelle dialectique. Cette richesse est à tout instant en question, à tout instant en train de se gagner ou de se perdre dans le rapport tendu entre les jeux de lumière et d'ombre que Pedro Costa a hérités de John Ford ou de Jacques Tourneur plutôt que du cinéma militant, et les passages entre divers régimes de la parole : ainsi dans *En avant jeunesse* les conversations prosaïques de la chambre de Vanda, les silences intensifiés par le regard félin de Ventura, les paroles sibyllines soutenues par la rigidité de sa silhouette noire ou la parole lyrique qui transmet l'expérience des voyageurs venus d'Afrique au prix de la mêler à une autre parole, comme dans cette lettre d'amour où des extraits de lettres d'immigrants se mêlent à la dernière lettre de Robert Desnos sur le chemin de Terezin. Richesse du monde commun et capacité des individus quelconques ne peuvent plus se mettre en aucune formule dialectique. Ils se distribuent sous la forme d'une multiplicité de condensations singulières : camaïeu de verts et de bleus dans une chambre étroite, nature morte composée par quatre bouteilles dans un baraquement, silhouette noire accusant le

silence d'un tableau ou réfutant un discours par un bras tendu, monologue où l'immigré sans emploi se transforme en seigneur venu des terres lointaines, cadeaux poétiques promis par une lettre d'amour devenue propriété de tous, etc. Toutes ces condensations fonctionnent comme les substituts sur la surface de l'écran d'un grand art perdu qui serait l'art de la vie même, l'art du partage de la richesse sensible et des formes d'expérience.

André Bazin⁷

Mais d'abord, j'avoue répugner à l'idée d'un néo-réalisme défini exclusivement par rapport à l'un seulement de ses aspects présents et limitant à priori les virtualités de ses évolutions futures. Peut-être est-ce faute d'avoir la tête assez théorique. Je crois plutôt que c'est par souci de laisser à l'art sa liberté naturelle. Dans les périodes de stérilité, la théorie est féconde pour analyser les causes de la sécheresse et organiser les conditions de la renaissance, mais quand on a la chance d'assister à l'admirable floraison du cinéma italien depuis dix ans, n'y a-t-il pas plus de danger que d'avantages à jeter des exclusives théoriques ?

⁷ BAZIN André, « Défense de Rossellini », Qu'est-ce que le cinéma, Paris, Les éditions du Cerf, 1985, p.349

R comme...

Rétrospective

Par Nicolas Moreno

2022, 365 jours. 517 films vus, 242 au cinéma, une cinquantaine de courts-métrages, une quarantaine de pays représentés, une participation au Festival de Cannes et à l'Étrange, une en tant que Jury au festival de courts-métrages de Censier, des films de toutes les décennies, 138 sortis en 2022, et même qui sortiront dans le futur. Une grande année de cinéma, comme toutes les autres au final. Mais quels films nous accompagnaient il y a un an, début 2022 ? D'après les Top 10 2021 de la rédaction, ils s'appelaient *France* et *Olympiades*, *Petrov* et *Tre Piani*.

C'est drôle comme les films peuvent être à la fois une expérience bornée et continue. *Les Olympiades* avait beau finir premier du top 2021, mon amour pour lui continue sa route dans mon cœur, dans une contrée incomparable à celle qu'emprunte *France* de Meurs (Léa Seydoux dans *France*). Ses larmes continuent de pleurer en moi. La manière impossible par laquelle Bruno

Dumont la sauve et voit en elle la lumière me renvoie toujours à un sentiment d'humilité mêlé à une drôle de sérénité. Quelques films finissent par nous obséder, quand ce ne sont pas des scènes ou un simple détail. Parmi la constellation d'images dévorées au cours de cette année, la plupart n'ont pas encore fini de travailler en nous, de révéler l'ampleur du mystère qu'elles renferment. La cinéphilie est aussi et surtout faite de rattrapages, de chefs-d'œuvre croisés là où on ne les attend pas. 12 mai 2022, avant que Marco Bellocchio ne présente sa série *Esterno Notte*, nous sommes quelques-uns à rattraper son film *Buongiorno, notte*, lui aussi dédié à l'enlèvement et l'assassinat du Président de la démocratie chrétienne Aldo Moro par les Brigades rouges (un groupe terroriste d'extrême gauche). L'histoire est complexe, complexifiée par l'empathie que l'on porte à Chiara, chargée de relire la dernière que le politicien enverra à sa femme. Lui racontant le mariage qu'ils ne pourront célébrer et la vie qu'ils ne pourront mener, c'est pourtant la terroriste qui bouleverse : en pleine lecture,

elle relève la tête, « The Great Gig in the Sky » des Pink Floyd détonne, on imagine un bref regard caméra. Un abîme s'ouvre juste sous nos pieds, un vide existentiel, une profonde remise en question. Ses certitudes quant à son extrême engagement politique sont réduites en cendres, tout est à revoir, repenser, réimaginer, reconcevoir. Je pense tous les jours à cette scène, où sa paume vient chercher le front, comme une première matière à laquelle se rattacher (s'accrocher plus que se reposer), la profondeur de l'abîme que quelques mots ont pu provoquer chez une terroriste pourtant si convaincue.

Quand finirai-je de voir ce film ? Quand achèverai-je d'admirer tout ce que contient une telle chute dans le vide ?

Un regard(-caméra) puis ils disparaissent

Cette année, qui de moi ou du cinéma a le plus regardé l'autre ? Nos yeux sont rivés sur films et séries à longueur de journée, croyant qu'en regardant une représentation du monde, on accède à une vérité sur celui-ci. Et le cinéma nous observe lui aussi, littéralement, par les regards-caméras que nous ont jeté avec beaucoup de soin plusieurs documentaires cette année. *À vendredi, Robinson, Cow* et *Babi Yar. Contexte*¹, tous

¹ *À vendredi, Robinson* (Mitra Farahani), *Cow* (Andrea Arnold) et *Babi Yar. Contexte* (Sergei Loznitsa), tous trois sortis au cours de l'année 2022

trois à leur manière, ont littéralement interpellé le spectateur au travers de dispositifs que rien ne laissait présager. Ici, le documentaire interpelle et lance un « tu » à la mer, prend le spectateur pour témoin. Ces trois films qui ont pour sujet des êtres morts aujourd'hui, ont inversé les rôles et nous ont confié leurs espoirs, telle une course de relais où le bâton laisserait sa place aux leçons tirées d'une vie toute entière.

C'est bien malheureux, mais le cinéma nous a aussi beaucoup regardé dormir. Devant *Nostalgia* en tenue de Gala à 22h, puis *Tori et Lokita*, jusque devant *Butterfly Vision* : voici l'horrible sort réservé aux critiques qui se lancent sans le savoir dans un affreux triplé dans l'ordre à Cannes. On les regarde une fois, puis ils disparaissent déjà de notre mémoire, sans laisser de traces. Ils dénotent avec ces films qui s'inscrivent durablement en nous, et semblent presque nous regarder grandir, avec l'assurance que nous reviendrons à eux, un jour ou l'autre. Le plus bel exemple, le plus déchirant aussi : le cinéma de Jean-Luc Godard. La peur et l'inconfort éprouvé à l'idée de sa disparition ont précédé ma réelle découverte de son cinéma, ce moment où, indéniablement, il devient incontestablement le plus grand réalisateur de tous les temps. Nous avons pensé sa mort en long, en large et en travers, comme pour nous préparer à l'avalanche que cela causerait dans le monde cinéophile. Et

nous nous y sommes préparés (inconsciemment ?) tout au long de l'année, en découvrant *Hélas pour moi* et en le pastichant dans notre brasier, face à l'austérité sexuelle de *Numéro deux*, devant le montage inépuisable des *Histoire(s) du cinéma*. Quand il a choisi de disparaître le 13 septembre dernier (c'était un mardi), nous étions prêts à ce que de plus vieux admirateurs de son œuvre nous accompagnent dans la découverte des recoins encore inexplorés de sa filmographie. Ses films des années 1980 notamment, que nous décidâmes de fondre dans la page du *Livre d'image* en quatrième de couverture de notre numéro 9. Finalement, à mesure que je découvre sa filmographie, son cinéma des années 1960 m'ennuie d'autant plus, encore embourbé dans la gestation d'une méthodologie qui lui sera propre, trop occupé à fissurer le cinéma plutôt qu'à faire un cinéma fissuré. Comme quoi... Cela devait arriver, et il était étrange de voir un monde à peine découvert déjà s'évaporer. Et pourtant... C'est Godard lui-même qui nous a consolé de sa propre mort. Dans *À vendredi Robinson*, il s'amuse de la question « croyez-vous encore au cinéma ? » posée par Ebrahim Golestan. Il met deux fois de l'eau dans son vin et finit par dire « Bon d'accord ». Bon d'accord. Bon d'accord, le cinéma a encore des choses à nous raconter. Le cinéma continuera d'émerveiller. Il est un art magique.

Voir et regarder

Alors qu'on pense passer à autre chose, que l'on a épuisé et ringardisé un verbe en l'utilisant à tout va pour dire très peu de choses (horrible réduction à laquelle est très souvent confrontée la pourtant riche notion de « (female) gaze »), le verbe « regarder » revient d'entre les cendres, redistribue les cartes et relance tous les débats. C'est d'abord la couverture médiatique du film *Nope*, par les Cahiers du cinéma notamment, qui interroge : « avez-vous bien vu *Nope* ? »² Il s'agit de regarder la bête (la nommer, c'est déjà trop la caractériser et imposer une manière de la voir), de discuter des milliers de possibles qu'elle renferme, en dépit des non-choix désincarnés que lui reproche une grande partie de la rédaction. S'il y a différents *gazes* par lesquels approcher le cinéma, très peu se targueront d'endosser une posture critique, à l'exception peut-être de cette question. Regarder un écran et décrypter ce que l'on y voit, sans aucune grille de lecture préalable, sans aucun autre outil que ce que l'esprit veut bien nous proposer. Ce débat (un trop plein de liberté laissé au spectateur, humanisme ou paresse ?), ce film, les positions radicales qu'il a engendré, personne ne les avait vu venir.

² Cahiers du cinéma, numéro 790, septembre 2022

En interview³, Jordan Peele a déclaré s'être inspiré des plis de la robe de Marilyn Monroe au-dessus de la fameuse bouche d'aération pour façonner la seconde forme de la bête dans son film. Le processus d'abstraction auquel s'est employé le réalisateur trace une nette ligne de démarcation avec *Blonde*, d'Andrew Dominik. Film affreux, il demeure le support d'écriture de nombreuses réflexions stimulantes. L'on pense notamment à celui de Murielle Joudet, publié sur Facebook, à l'arrache, comme s'il était indigne et inutile d'en dire plus dans un noble support. Et pourtant, en quelques lignes, elle balise tout le film, balaie de la main les « ce n'est pas vraiment un biopic !!! » et autres louanges sur un réalisateur qui, à trop penser son film, ne comprend même plus ce que sont ses images, ce qu'elles représentent et véhiculent. Proposant la notion de « *porn biopic* », elle synthétise tout le film en deux phrases quand il se rêve complexe, à analyser avec les pincettes de la finesse :

« *Bref, le cinéma a raté Marilyn, et le rate encore - un autre film aurait été possible, mais je crois que c'est le sujet inconscient de Blonde. Ce n'est pas Andrew Dominik qui sonde l'inconscient de Marilyn, mais bien l'inverse.* »

Enlever de notre vue

Par un geste politique plus fin qu'il n'y paraît, et ne tombant pas dans de grandes catégories sociologisantes, deux films d'inégale importance ont mis en scène l'invisibilisation de deux personnes célèbres, au sein même de films dans lesquels ils sont le moteur principal. Harvey Weinstein dans *She Said*, Marguerite Duras dans *Vous ne désirez que moi*, l'un et l'autre sont absents d'un film dans lequel il et elle sont le cœur névralgique. Le premier démarre à partir d'un postulat : nous avons trop dit son nom, nous l'avons trop vu, elles l'ont trop subi, nous n'en voulons plus. Pas de scène d'agression sexuelle, pas de scène de viol. *She Said* n'est pas un film sur l'affaire Harvey Weinstein, *She Said* est un film sur le travail des journalistes Jodi Kantor et Megan Twohey ayant mené à la chute d'un prédateur sexuel particulièrement influent à Hollywood, et par extension, au phénomène mondial #metoo. Comme nous, le film a beau invisibiliser le prédateur sexuel, il se retrouve obligé de le mentionner, le mettre en scène lors de ses échanges avec les journalistes. Il le fera de la plus belle des manières : par voie téléphonique, puis de dos, comme on filme un coupable entrer au tribunal. Encore plus radical, ne tombant pas dans les huilages de la machinerie scénaristique hollywoodienne, *Vous ne désirez que moi* de la réalisatrice Claire Simon achève ce geste.

³ Cahiers du cinéma, numéro 790, septembre 2022

Yann Andréa (Swann Arlaud), dernier compagnon de l'écrivaine Marguerite Duras, appelle son amie journaliste Michèle Manceaux (Emmanuelle Devos) et lui demande de l'interroger pour exorciser la douleur que lui procure sa vie avec son idole. Tout renvoie à Duras sans qu'on ne la voie ni ne l'entende : à l'étage de sa maison, elle téléphone sans cesse pour envahir l'espace sain construit par la journaliste et le micro. Le titre du film lui-même est contaminé : c'est une phrase qu'elle a prononcé à Andréa. Ainsi, la manière de faire et d'imposer de la femme est mise en scène à travers une lutte invisible au sein du foyer. L'interview de Yann fait alors office de nouvel espace de résistance, encore écrasé et soumis par les marques qu'elle laisse en lui. Si sa diction est influencée par son idole, des archives témoignent d'une horreur plus grande. Duras-dictatrice d'acteur s'interpose entre lui et le monde, elle lui délivre son savoir : elle lui apprend à marcher.

« regarde encore d'avantage / encore plus longtemps, oui / NON / j'te dirai quand il faut partir, regarde encore, regarde ailleurs, détache toi du regard de la caméra, encore / encore / non fais le très naturellement, regarde vraiment ce que tu regardes / regarde la mer / ne fais jamais semblant / jamais, jamais, JAMAIS, même une seconde / va vers la vitre / voilà tu attables ta vraie marche / ça te préoccupe cette caméra, regarde là encore, voilà / très bien c'est très beau ça,

viens vers moi... NON ! / TU NE FAIS QUE CE QUE JE TE DIS / tu n'as pas à regarder de nouveau la mer / NON, regarde-moi / tu ne me regardes pas et tu penses à ta marche, c'est pas possible, faut que tu me regardes vraiment et que tu ne penses pas à ta marche / sans ça j'te mets dans un fauteuil et on te photographie. »

-archive retranscrite d'indications de tournage délivrées par M. Duras à Y. Andréa

Archives

Archiver un document, c'est le ranger dans le temps. Le mot comporte en lui une idée reçue sur le caractère nécessairement vieux et rattaché au passé des objets concernés par le travail d'archivage. C'est pourtant un travail permanent : *Babi Yar*. *Contexte*, *Avatar* : la voie de l'eau et *Il buco* s'inscrivent totalement dans cette démarche. Voici trois objets complètement opposés : un documentaire reposant sur un montage d'archives, un *blockbuster* réalisé par James Cameron, un film d'auteur indépendant. Le premier projette, en futuriste, l'histoire en dehors de toute temporalité, faisant de l'horreur du massacre de Babi Yar une démonstration politique intemporelle, un combat permanent et éternel pour la mémoire, sa préservation, sa précision. Ce film aurait-il pu être constitué dans dix ans ? À quoi aurait-il ressemblé si Loznitsa avait pu le réaliser sans entrave, au cours même du

procès des criminels de guerre de 1946, présent dans le film ? Quelles images manquent à notre compréhension de l'histoire en général, de ses angles morts en particulier ? *Babi Yar* choque en ce qu'il s'exprime à travers le montage plus que par les mots : rapprocher des images, choisir de montrer une telle alcôve de l'histoire, la restituer si besoin avec des images proches. D'une grande radicalité, le film se veut pansement de fortune collé sur les pires entorses de l'histoire : il cherche autant à guérir la plaie que souligner la cicatrice qu'il enjambe avec courage.

Il buco et *Avatar* datent quant à eux leur récit, tant sur le plan narratif que dans l'histoire du cinéma. Dans le premier, quelques spéléologues explorent l'intérieur d'une crevasse italienne dans les années 1960. Entendre par là : Michelangelo Frammartino s'inscrit largement plus dans la modernité de notre temps en faisant la reconstitution de ces quelques événements du passé que James Cameron lorsque ce dernier nous propose un futur après-gardiste, dans lequel l'utopie mise en scène renvoie à des schémas politiques alternatifs déjà dépassés. Embrasser l'altérité, qui se traduit en l'espèce par l'acceptation d'une famille immigrée, ne suffit pas dans le cas d'*Avatar*. Alors même que les arcs narratifs de ce second volet appellent à cette déconstruction, les figures patriarcales du chef de guerre et de famille ne sont jamais

remises en question. C'est comme si l'on voyait sur nos écrans la représentation d'un imaginaire utopique vieux d'il y a douze ans, mis en scène par une technologie ultra-moderne. Le recours à la conception vieillotte du futur chez Cameron met finalement en lumière l'intérêt de créations artistiques mesurées comme celle d'*Il buco*, bien plus ancrées dans le monde contemporain.

Aux moyens technologiques raisonnables, des questionnements raisonnés. Dans l'Italie de 1961, les ingénieurs construisent la plus haute tour du pays, comme pour pallier à son négatif découvert par les spéléologues dans les entrailles de la terre. Deux directions empruntées par la société civile, pour deux raisons ontologiquement différentes : si d'un côté on explore le trou pour la simple et bonne raison qu'il existe un trou dans la terre, la construction d'une tour renvoie immédiatement aux nécessités socio-économiques du pays. Pays qui est d'ailleurs à distinguer de l'entité du village, car si d'un côté l'on compte la nation en millions, le monde rural se quantifie autant en vaches qu'en habitants, dont les yeux sont rivés sur la télévision, comme voués au rôle de spectateurs d'un monde qui change à travers les informations. Et c'est ici que les constructions à la fois supra et sous-terraines du film se rejoignent, à travers ce monde qu'on découvre autant par un écran que par un dessin cartographique de la cavité.

Des images qui nous regardent

Des villageois d'un autre temps qui regardent la télévision, voilà un geste qui m'intéresse. À quoi pensent-ils lorsqu'ils accèdent à un nouveau régime d'image comme celui-ci ? En quoi cette pratique est-elle différente de la mienne ? Fascination contre habitude. Eux découvrent une technologie, tandis que nous vivons avec depuis notre naissance. Autrement, la ressortie en salle au mois de juin de *La Maman et la Putain* de Jean Eustache relance les exacts mêmes termes du débat. Toute la presse cinéophile, toutes les générations précédentes qui ont vécu avec ce film (son indisponibilité, ses rares présentations en salle ou à la télévision, sa version en mauvaise qualité sur YouTube) tout au long de leurs vies, ont unanimement soufflé de soulagement, comme une famille qui se retrouve et savoure de trouver au moins un point sur lequel tous sont à peu près d'accord. Redécouvrant le film au mois de septembre (je l'avais vu sur YouTube au lycée), je me suis surpris à beaucoup l'apprécier sans pour autant y voir la cavité⁴ géniale que j'aurais pu louper dans mes plus jeunes années ; réflexion qui se superpose à une autre : nos premiers visionnages mêmes imparfaits d'un film contiennent généralement la trace définitive

⁴ Cahiers du cinéma, mai 2022, n°787, à propos de *La Maman et la Putain*, *Cavité française*, de Hervé Aubron

de notre rapport intime à celui-ci. Ainsi, *La Maman et la Putain* était un grand film, certes, une belle redécouverte de patrimoine, certes, mais surtout un grand film de patrimoine... comme les autres. Fascination contre habitude.

Les images télévisuelles auront donc bien plus stimulé nos réflexes et nos imaginaires que les débats socio-économiques provoqués par Netflix et la chronologie des médias. Ce sont d'ailleurs en 2023 voire 2024 que les SVOD seront les plus intéressantes, tant le mur vers lequel ils se dirigent à grande vitesse semble enfin poindre le bout de son nez. Netflix s'est fait devancer par Amazon sur le sol américain, Amazon récupère le catalogue de HBO en France au début de cette nouvelle année, des studios de tournage sont en construction partout dans le monde pour éponger la demande pharaonique... comme si l'argent pleuvait à l'infini, alors que la clientèle potentielle à ces plateformes et leur porte-monnaie sont eux, bien limités. Sont-ils en train de percer la bulle spéculative qu'ils ont eux-mêmes créé ? Cela donnera lieu tout au plus à un scénario de cinéma dans 4 ou 5 ans.

Re-regarder la télévision

En attendant que vienne le tour de danser sur les cendres des plates formes, nous avons été saisis par deux programmes télévisuels bien

plus stimulants : la finale de la Coupe du monde de football France contre Argentine (18 décembre 2022) et la première saison de l'émission de télé-réalité signée France Télévisions *Drag Race France* (juin-août 2022), injustement boudées par la communauté cinéphile. Pourtant, ce n'est pas le suspense ni les scènes de grâce qui ont manqué. Pour la compétition sportive, la lente résignation à suivre les matchs, l'acceptation difficile selon laquelle le boycott a du sens en amont de l'événement, se sont superposés au découpage du match final : on accepte finalement de regarder le match un soir de pluie à Paris, en extérieur, un peu trempés, et on perd 2-0. Tant mieux, la soirée n'en sera que plus courte. Qu'attendre d'un but marqué en pénalty à la 80e minute ? Et c'est à ce moment précis que la magie intervient, lorsqu'on n'a pas encore fini d'être déçu, lorsque les argentins sont encore étourdis et commencent doucement à envisager l'éventualité d'une remontada, que les Français s'emparent de la situation et se servent du frisson argentin pour égaliser le score. Ils font palpiter les cœurs, incarnent pleinement le danger qu'ils n'étaient jusqu'alors qu'en puissance. La fin du match était digne d'un Hitchcock, le pouls battait au rythme des pas de Mbappé, et sa détermination à ne pas lâcher l'affaire quand toute une nation n'attendait plus rien du match, était plus belle qu'une coupe en or qu'on avait, de toute façon, déjà gagnée deux

fois auparavant. Une telle pression fondue dans une telle euphorie pour un tel match tellement théâtral, ça, nous ne l'avions jamais vécu. 24 à 29 millions de spectatrices ont assisté en même temps à cet exploit, un record pour la chaîne TF1. Comment ne pas s'interroger sur la force de frappe d'un tel programme, qui n'a d'égal que celle des attaquants de l'équipe des bleus ? En une heure et demi, le temps d'un petit film, l'indifférence que je réserve habituellement aux joueurs de foot se change en absolue dévotion. Ils entraînent avec eux le sort de la nation, et le sentiment ne désemplit pas, même après le match, même à leur retour en France. Drôle de manifestation qu'une compétition sportive, capable d'intenses sentiments que l'on serait prêts à croire irréversibles ; et puis ils s'en vont, un peu moins vite qu'ils sont venus.

À égalité avec les sensations provoquées par Mbappé, on retrouve aussi (évidemment) les reines de *Drag Race France*. Audience record sur la plateforme de replay de France Télévisions, meilleure que la série américaine originale, découverte d'un univers entier pour de nombreux foyers, révélation d'une dizaine d'artistes d'un seul coup, jury composé de stars identifiables par toute la famille... Cette émission a été la surprise de l'année, un programme télévisuel comme on n'en espérait plus. Cette compétition télévisée fait

s'affronter dix drag queens⁵, en lice pour le titre de prochaine grande reine du *drag* français. Véritable outil de *soft power* pensé et compris comme tel par tous les corps participants, *Drag Race France* impressionne particulièrement pour son fin dosage entre pédagogie et compétition, rivalité et adelphité. Les participants et participantes, comme les personnes à l'initiative de la production de cette émission, sont arrivés sur le plateau avec une pleine conscience d'incarner une nouvelle génération de télé-réalité, au courant du pouvoir d'influence auquel elle accède. Et c'est en cela que le service public réaffirme sa supériorité : qui aurait cru possible que France Télévisions soit aussi déraisonnable ? *Drag Race France* fût un rouleau compresseur de paillettes, de sensualité et de blagues cochonnes, d'affirmation de soi et du groupe, de mode et de danse, d'amour et de respect. Si la réussite était totale, le *lip-sync*⁶ du sixième épisode était sans conteste l'un des plus grands moments de la télévision depuis de nombreuses années. La Big Bertha et Lolita Banana ont performé sur la musique *Corps* de Yseult : la première en vivant pleinement le moment, se mettant

⁵ Personne qui construit une forte identité féminine volontairement basée sur des archétypes de féminité et de rôles de genre, de façon temporaire, notamment à destination d'un spectacle sur scène.

⁶ Épreuve éliminatoire dans laquelle deux reines interprètent en play-back et en danse un morceau iconique.

presque littéralement à nue pour célébrer ses formes, la seconde se rasant la tête en direct, se mettant elle aussi à nue, pour affirmer sa séropositivité.

Un croisement de regard

Deux reines s'affrontent dans une compétition acharnée, et pourtant de la lutte ne résulte que de l'amour. Deux parcours de vie se croisent sur une piste de danse, et ce sont deux corps qui se rapprochent, s'étreignent, et affrontent le verdict final. Les cinéastes elles et eux aussi ont redoublé d'inventivité pour montrer autrement comment deux subjectivités éloignées peuvent soudainement se rencontrer. Dans un genre pourtant balisé – le film de procès –, autrement que par un regard caméra prévisible, *Saint Omer* trouble en faisant témoigner Rama d'un grand élan de sororité envers Laurence. Elle-même se surprend à ressentir cette compassion pour celle qui est accusée d'un infanticide. Un sourire lancé en feu de détresse dans la nuit des jugements, et la vie d'une citoyenne parfaitement rangée se voit chamboulée. Comment le mythe de Médée peut-il être toujours aussi actuel ? C'est dans ces moments de flottement qu'Alice Diop trouve le parfait tempo de *Saint Omer*, quand on observe un grain de poussière se révéler à la lumière qui passe par l'une des fenêtres de la cour, dans l'âpreté des scènes procédurales, embrassant par la

même l'expérience vacillante des professionnels de la justice, qui comme tout autre, ne peuvent rester concentrés toute une journée sur le récit d'une personne qui joue pourtant sa vie. Dans la cour d'assises de Saint-Omer, la justice était mise au défi, au défi d'accepter, comprendre et pardonner à la fois l'inacceptable, l'incompréhensible et l'impardonnable : le meurtre d'un nourrisson par sa propre mère. Lorsque Rama reçoit le regard et l'esquisse du sourire de Laurence, elle accepte tout cela, et plus encore : l'idée même d'une acquisition par le temps du sentiment de maternité et d'amour, contre une idée innée d'un tel lien. Il est beau de voir une réalisatrice issue du documentaire arriver à un premier point d'orgue dans sa jeune carrière, particulièrement lorsque celui-ci se trouve dans le champ de la fiction, de plus en plus considéré par la rédaction comme un terrain balisé, agrippé par les producteurs et souvent conditionné par celles et ceux qui délivrent les sacro-saintes subventions.

Regarder les humains

Les connexions qui nous saisissent se déroulent à mille lieues de là où nous les attendions : au tribunal, sur Pandora ou sur les routes italiennes qu'emprunte l'âne dans *EO*. À aucun moment l'année 2022 ne laissait présager un recul suffisant de la part des artistes pour questionner avec autant de précision et d'originalité l'anthropocentrisme

dont nous sommes encore en train de prendre conscience. Sur ce point précis, le dernier film de James Cameron est sans aucun doute le plus pertinent, le plus rigoureux. Venir à Pandora, c'est aller au cinéma et reproduire dans certaines mesures le protocole qui permet à l'humain de se réveiller dans la peau d'un Na'vi : il faut chausser ses lunettes, reprendre cette curieuse pratique qu'on a délaissé en quittant la salle du premier opus en 2009, apprendre à voir différemment dans cette nouvelle dimension, dans ce nouveau monde. *Avatar : La Voie de l'eau* n'est pas sans défaut, mais le défi technologique qu'il supposait engage une puissante question. Que sommes-nous en train de voir ? Le film s'ouvre sur une séquence aérienne, les Na'vi chevauchant leurs *ikran*. Si cet écosystème existait bel et bien, nous n'aurions pas eu les moyens technologiques de capturer avec autant de limpidité ces scènes de vol. Avec James Cameron, nous entrons définitivement dans une ère post-humaine, où la caméra elle-même se veut supérieure à l'homme qui la dirige.

Comme un *inhuman gaze* gigantesque, le film ne cesse de demander à son spectateur d'accepter l'altérité, d'embrasser une multitude de points de vue, dont son plus grand fait d'arme serait celui d'embrasser la souffrance éprouvée par la baleine devenue proie des humains-chasseurs. La séquence de sa chasse est en ce sens fantastique par sa

durée, abandonnant toute sensation foraine et se démarquant par une description protocolaire de la traque, jusque dans la visite de ses entrailles pour récupérer quelques gouttes d'un liquide extrêmement précieux. « Tout ça pour ça » dira Spider, dégouté de la race humaine. Voici peut-être la clé d'une suite tant et trop attendue, d'un film annoncé historique avant même qu'il ne fasse histoire : il ne pouvait être qu'un gigantesque fatras duquel nous n'extrirons qu'une chose infime mais très précieuse, une refonte complète de l'expérience cinématographique, seule capable d'attirer des dizaines de millions de spectateurs. En bref, une invitation à voyager dans un futur qui ravira les cinéphiles occasionnels (tout ça), mais dont les plus assidus seront aveuglés par les limites inhérentes au produit proposé (pour ça).

La prune de mes yeux : les animaux

La nature industrielle d'*Avatar* le limite dans son geste politique, le rend contradictoire. Le deuxième acte dédié à la baleine se veut plus posé et contemplatif... surtout de la virtuosité technologique à l'œuvre ! Pourquoi Cameron développe-t-il une relation entre la baleine et Lo'ak ? La séquence profite-t-elle au monde naturel ou à l'équipe technique, qui se devait de montrer le monde comme jamais nous ne l'avions vu ? Même si l'on soupçonnera toujours le réalisateur, et à raison, d'avoir pensé cet acte pour en

« mettre plein la vue » plus que pour la baleine en elle-même, aucun blockbuster ne s'était permis jusqu'alors une telle bouffée d'air.

En ce sens, *EO* ou *Cow* montrent les limites du système industriel hollywoodien, monstre grandiloquent dénué de grandeur sensible. Le dernier film de Jerzy Skolimowski s'attache à montrer le monde depuis le point de vue de l'âne, de la fourmi ou encore du drone. À l'aide de ces différentes échelles, il nous donne à voir autrement le banal des hommes et la part de violence qu'ils renferment (un match de foot qui vire à la chasse en un instant). Encore impur et entaché par la présence de l'humain et d'une parole-scénario toujours portée à l'attention du spectateur, le film est finalement moins radical que le documentaire d'Andrea Arnold. En suivant Luma, *Cow* propose au spectateur d'entrer à l'intérieur de la subjectivité de l'expérience d'une vache.

À travers un dispositif simple qui ne se dissimule pas (une caméra située à moins d'un mètre de la vache), la présence de la documentariste se fait ressentir : au plus près de l'expérience subjective de l'animal, on ressent sa gêne d'être filmé, l'empiètement de l'humain sur son espace vital. Dans une séquence mémorable, Luma se lève et se cogne contre la caméra, et avec elle, le documentaire contre la réalité concrète, éprouvée dans la matière. Plus tard dans le film, elle adressera un regard caméra long,

fixe et insondable, comme pour questionner la finalité du projet d'Andrea Arnold. Elle ne peut parler mais pourtant elle implore ; à son quotidien s'ajoute la contrainte d'une réalisatrice dans ses pattes. Quelques journées de tournage passées avec Luma valent mille documentaires narratifs ou discours animaliers. Primat de la vie, une vache qui nous regarde, qui écoute Birdy chanter *Skinny Love* dans son box, qui contemple un feu d'artifice, et ce sont des questions bien plus pertinentes qui viennent à nous : est-elle sensible à Birdy ? apprécie-t-elle le spectacle dans le ciel ? Toutes ces questions rendent bien plus dures l'atroce réalité à laquelle Luma n'échappera pas. Sublimée par le documentaire, starifiée par la caméra, on avait presque envie de croire à un coup de grâce, un sublime sauvetage de la vache, qui n'existe que dans les mauvaises fictions.

Inventaire incomplet

Ce qu'il y a d'amusant dans l'exercice de l'inventaire, c'est de sauver *in extremis* les films qui risqueraient de tomber dans l'oubli. Si la périodicité de notre revue écarte très généralement la médiocrité de nos pages, *Tsunami* ne peut être autre chose qu'un recueil partiel de nos émois cinéphiles. Cette tentative de rétrospective, piochant ici

et là quelques temps forts de l'année, fait aussi la part belle aux films fragiles, ces bons films suffisamment bons pour être conseillés aux copaines, curieux que nous sommes de recevoir leurs opinions sur les dits films, mais pas assez pour créer un événement entier ou écrire sur eux au fil de l'année (*Saint Omer, Avatar*). Les bons films sont mal aimés : ils ne sont pas *très* bons. Parmi les très bons films de 2022, il ne semblait pas nécessaire de revenir sur eux, les très bons films ayant le luxe d'être très bien interrogés, en interne comme dans la presse en général. Et puis il y a les très bons films que nous sommes très peu à avoir su voir ainsi, et qui soudent notre rédaction. Ces films se retrouvent sans texte à leur hauteur à la fin de l'année, par manque de temps souvent, par peur d'abîmer dans la précipitation ce qu'ils ont de précieux, le plus souvent (*Vous ne désirez que moi, Babi Yar. Contexte, Cow*). Les films se mesurent autant à la qualité intrinsèque de l'œuvre qu'à la qualité des textes et au désir d'écrire qu'ils provoquent chez nous. Puisse ce texte rendre justice à tous les films de cette trempe, que nous ne pouvons chroniquer chaque semaine, mais qui ne méritent quand même pas d'être oubliés.

S comme...

Salle de cinéma

Par Solène Monnier

« *L*e cinéma en salle, ce n'est pas la même attention, pas la même intention, pour les créateurs comme pour les spectateurs¹. »

La salle comme espace de projection...

Maintes fois admirée et étudiée, espace ordinaire et exceptionnel à la fois, la salle de cinéma, son histoire, son actualité et ses évolutions n'ont pas fini de faire couler beaucoup d'encre. Une fois de plus, cette fois pour l'abécédaire de *Tsounami*, la salle est évoquée presque par devoir puisque ne pas en parler serait maladroit tant son existence contribue à la naissance et l'épanouissement de cette revue et de ses rédacteurs. Il faut dire que cet espace fascine. En sortant angoissée et attristée de la projection du dernier film de Martin McDonagh, *Les Banshees d'Inisherin* (2022), j'en suis d'autant plus

convaincue : la salle, sorte de réceptacle du film, participe, elle aussi, à l'attention et à l'intention de ceux qui le créent mais aussi à l'investissement que lui réservent les spectateurs. À son tour, elle agit dans le processus d'appréciation de ce qui est montré, vu et entendu. Plus que cela, elle exerce sur nous, une force terrible. Zone close et en même temps ouverte sur le monde et ses imaginaires, elle saisit ses visiteurs leur laissant une liberté limitée. Happé par l'écran, seul le regard du spectateur est mouvant, ou presque. Une forme de passivité physique et silencieuse s'installe... Le monde extérieur ne doit pas exister et pourtant il s'imisce toujours. Une contradiction ou plutôt une tension constante, pourtant bien ordinaire, s'y joue : celle d'une composition entre l'intime, l'extime et le public. Le récit qui traverse l'écran et les haut-parleurs, se mêle à nos propres souvenirs et pensées. Bien loin des projections bruyantes des premiers temps du cinéma, les spectateurs d'aujourd'hui, emprisonnés, acceptent *a priori* de s'engager, tacitement, pieusement, dans le récit glissant sur la toile. Attentifs, ils

¹ Laurent CRETON, « Les films et les salles : conjonction vs dissociation », Laurent CRETON, Kira KITSOPANIDOU (dir.), *Les salles de cinéma : enjeux, défis et perspectives*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 208.

regardent tous dans la même direction... Quelques regards se détournent pourtant de l'action, par curiosité ils observent les autres, les corps s'enlacent, les lèvres s'embrassent puis les yeux se ferment... On s'endort quelque instant avant d'être rappelé à l'ordre par un cri effroyable, un rire aux éclats, un klaxon strident. Si le film est mauvais, le public peut partir, une autre séance est possible, mais le regret de manquer quelque chose est puissant. La salle hante, le film défile. Responsable de ce qui s'y projette, mère des auditeurs, la salle rouge, faite de silences et de froids paralysants, mais aussi de chaleurs étouffantes, offre à ses invités sans qu'ils puissent y échapper, une liberté, une ouverture sur des réflexions innombrables, sans limites, angoissantes, suivis de rituels et d'échanges : la salle de cinéma héberge tout à la fois. Elle veille mais elle trompe aussi, comme le film, perpétuellement, en vain, elle tente d'imposer l'illusion parfaite : celle d'une disponibilité totale, d'un espace-temps dédié uniquement à l'œuvre alors même que, grâce aux ouvriers du cinéma, nous sommes contraints de l'admirer avec les autres, avant, pendant, dans une sorte de participation collective le temps du film. On s'installe², on regarde, on

² Une étude a été faite sur le placement des spectateurs dans la salle par Claude FOREST, « Qui s'assoit où ? », *Publics de cinéma. Pour une histoire des pratiques sociales*, Conserveries mémorielles, n°12, 2012.

écoute, on se tait puis on tente progressivement de quitter le récit. La discussion est ensuite permise, soit à l'extérieur autour d'un verre, en déambulant dans les rues, soit en son sein : on se bat alors avec ou bien contre elle pour faire survivre le film déjà passé, pour oser maintenir éclairée celle qui préfère rester dans le noir. Avant, après, il y a les fauteuils rouges en tissus, le grand écran blanc en attente du prochain film, et les quelques décors et affiches témoignant d'événements mémorables.

...et de légitimation

« L'espace (social et géographique) des lieux de diffusion des films reflète, en même temps qu'il les produit, les relations entre l'espace de la création et celui de la réception³. »

La salle de cinéma serait ainsi le lieu du film par excellence, garantissant son existence distincte des autres productions audiovisuelles et de leurs conditions de visionnage - lesquelles, au cinéma, peuvent devenir inoubliables. De sorte que, comme pour la peinture au musée, le film au cinéma semble être valorisé, protégé puisque conservé, intact. L'événement de la séance, la magnificence de certaines salles, les festivals

³ Aurélie PINTO, Philippe MARY, « II / Les publics du cinéma : lieux, goûts et pratiques », in *Sociologie du cinéma*, Paris, La Découverte, 2021, p. 31-50.

qui y sont hébergés, participent à la glorification des films... et des publics. Inévitablement, cette posture d'élévation et de préservation n'est pas dissociable de celle de prescription et plus encore de celle de légitimation. Le lieu de diffusion, de projection, justifie et légitime des spectateurs, venant voir certaines productions, leur permettant de reconnaître leurs créateurs, eux aussi légitimés. Cette forme de conservatisme entérine également des valeurs, pratiques et codes propres à telle ou telle salle, cloisonnant de fait les publics soumis à des choix de programmation particuliers. C'est d'autant plus le cas dans des espaces socialement peu favorisés comme le rappelle la sociologue Aurélie Pinto indiquant, qu'au contraire « les pratiques des multiplexes ont tendance à se rapprocher de celles des salles indépendantes dans des zones socialement favorisées [...] »⁴. En somme, rendue gardienne du cinéma comme art, la salle est aussi celle qui détermine ce qu'il est possible de voir selon plusieurs critères dont celui de son implantation géographique, révélant des publics et pratiques distinctes. Aurélie Pinto et Philippe Mary montrent justement les rouages de connexions entre films, salles et publics, qualifiées dans l'extrait suivant d'« affinités »:

⁴ Aurélie PINTO, Philippe MARY, « II / Les publics du cinéma : lieux, goûts et pratiques », in *Sociologie du cinéma*, Paris, La Découverte, 2021, p. 31-50.

« Le travail des intermédiaires du marché cinématographique (distributeurs, exploitants, critiques) consiste précisément à s'appuyer sur ces affinités, voire à les produire : en qualifiant, en commercialisant et en choisissant les lieux de projection des films, ils proposent une mise en correspondance entre des catégories de films et des profils de publics. En cela, ces dispositifs précèdent et accompagnent l'expérience esthétique : ils permettent l'accès à l'information, orientent la décision de se rendre en salles, voire orientent les discours tenus sur les films après leur visionnage⁵. »

Si les intentions de la salle sont *a priori* bonnes, permettant à l'art cinématographique d'être reconnu comme tel, de maintenir une exigence de visionnage, de voir sur un immense écran les moindres détails du film, etc., il ne faut pas minimiser son rôle dans les distinctions qu'elle engendre. La salle reste et restera l'espace de cristallisation d'une industrie qui, malgré elle (peut-être), instaure des « hiérarchies cinématographiques⁶ ».

⁵ Aurélie PINTO, Philippe MARY, « II / Les publics du cinéma : lieux, goûts et pratiques », in *Sociologie du cinéma*, Paris, La Découverte, 2021, p. 31-50.

⁶ Aurélie PINTO, Philippe MARY, « II / Les publics du cinéma : lieux, goûts et pratiques », in *Sociologie du cinéma*, Paris, La Découverte, 2021, p. 31-50.

T comme...

Top

TEXTE COLLECTIF

*É*tablir des classements et proposer des hiérarchies sont des gestes critiques, au même titre qu'un article ou une critique. En amoureux du cinéma, nous sommes devenus amoureux des tops, saignants, injustes, impardonnables ; bref, ces tops qui rendent hommages aux films et cinéastes avec lesquels on pense plus que ceux avec lesquels on écrit l'histoire. Voici un top 9 des top 10 qu'on s'est amusés à imaginer, parfois démocratiquement (pour parler au nom de la rédaction), mais souvent arbitrairement.

1- 10 réals qui mettent à peu près d'accord la rédac'

1. David Lynch
2. Akira Kurosawa
3. Werner Herzog
4. Lars von Trier
5. Martin Scorsese
6. Ingmar Bergman
7. Sergio Leone
8. Marco Bellochio
9. Wong Kar-wai
10. David Lean

2- 10 productions critiques qu'on a aimé en 2022

1. « Cavité française - Dossier sur *La Maman et la putain* » - *Cahiers du cinéma* n°788
2. « Entretien avec Jean-Marc Lalanne - Perspectives critiques » - *Critikat*
3. « L'âne : de la bêtise humaine - Dossier Bêtes de cinéma » - *Positif* n°737-738
4. « For ever Godard » - *Libération* (14 septembre 2022)
5. « La gêne occasionnée n°47 » - *EO* de Jerzy Skolimowski
6. « Voilà le travail - Éditorial » - *Débordements* n°13
7. « La première fois, une nouvelle fois » - *Critikat*
8. « Les choix politiques de nos institutions fragilisent gravement le cinéma » - *Le Monde* (17 mai 2022)
9. « Un baiser dans Jackie Brown - Microscope » - *Trois Couleurs*
10. « Ce que les actrices font à la vieillesse - Les choix politiques de nos institutions fragilisent gravement le cinéma » - *Drôles d'essais* (France Culture)

3- 10 films qu'on aurait jamais pensé voir dans notre vie

1. *Nude Nuns with Big Guns* (Joseph Guzman, 2010)
2. *L'orpheline avec en plus un bras en moins* (Jacques Richard, 2011)
3. *Sweet sweetback's baadaaass song* (Melvin Van Peebles, 1971)
4. *Troméo et Juliet* (Lloyd Kaufman, 1996)
5. *Intimité violée par une femme* (Laetitia, 1992)
6. *Le bernard l'ermite* (Jean Painlevé, 1929)
7. *Blue - Derek Jarman* (Derek Jarman, 1993)
8. *Le Rapport Darty* (Jean-Luc Godard, 1989)
9. *Les nains aussi ont commencé petits* (Werner Herzog, 1970)
10. *Man & Wife: An Educational Film for Married Adults* (Matt Cimber, 1969)

4- 10 films qu'on a toujours pas réussi à voir

1. *Je suis curieuse, édition bleu et/ou jaune* (Vilgot Sjöma, 1968)
2. *The Tulse Luper Suitcases* (Peter Greenaway, 2003-2005)
3. *Zorn* (Mathieu Amalric, 2022)
4. *Les Pyramides Bleues* (Arielle Dombasle, 1988)
5. *Rio Doce* (Felipe Fernandes, 2021)
6. *Prière éjaculatoire* (Masao Adachi, 1971)
7. *Peu d'hommes, quelques femmes* (Marcel Hanoun, 1983)
8. *De son appartement* (Jean-Claude Rousseau, 2007)
9. *Eugénie de Franval* (Louis Skorecki, 1975)
10. *Nuits Blanches* (Vittorio Cottafavi, 1957)

5- 10 réels qui sèment la discorde à la rédac'

1. Leos Carax
2. Wes Anderson
3. Xavier Dolan
4. Gaspar Noé
5. Quentin Dupieux
6. Quentin Tarantino
7. Céline Sciamma
8. Robert Bresson
9. Steven Spielberg
10. Mia Hansen-Løve

6- 10 réals sur qui on mise une pièce pour cette décennie

1. Pablo Agüero
2. Saeed Roustaei
3. Kirill Serebrennikov
4. Charlotte Wells
5. Mati Diop
6. Les frères Safdie
7. Pablo Larrain
8. Lee Chang-dong
9. Xinyuan Zheng Lu
10. Albert Serra

7- 10 films qu'on adore de réals qui n'ont pas notre unanimité

1. *4h44 dernier jour sur Terre* (Abel Ferrara, 2011)
2. *Snake Eyes* (Brian de Palma, 1998)
3. *Night on Earth* (Jim Jarmusch, 1991)
4. *E la nave va* (Federico Fellini, 1983)
5. *Les Nuits blanches* (Luchino Visconti, 1957)
6. *Les Mistons* (François Truffaut, 1957)
7. *The Barber* (Joel & Ethan Coen, 2001)
8. *La Femme qui s'est enfuie* (Hong Sang-soo, 2020)
9. *Sale comme un ange* (Catherine Breillat, 1991)
10. *La Dernière piste* (Kelly Reichardt, 2010)

8- 10 thèmes de numéros qu'on aurait adoré faire (mais ça n'a pas marché)

1. La petite bourgeoisie qui boit du champagne
2. Bagarre
3. La vérité
4. Les copains d'abord
5. Les yeux dans les yeux
6. Nouveaux récits
7. Ciels
8. Pas si fiction
9. Bords de routes
10. Foi et dévots

9- 12 autres tops qu'on aurait aimé faire

1. 10 films qu'on déteste de cinéastes qui font consensus
2. 10 films qui nous ont fait penser une seconde que le cinéma c'était nul
3. 10 raisons de continuer à faire des tops
4. 10 films "héritiers de Rohmer" qui, en fait, assassinent Rohmer
5. 10 films dont on aurait pu écrire la critique avant même de voir le film
6. 10 films qu'on fera découvrir à nos enfants avant leurs 10 ans pour qu'ils deviennent critiques de cinéma, comme nous
7. 10 films pour décomplexer de faire la sieste au cinéma
8. 10 films qui font du mal au spectateur mais du bien au cinéma
9. 10 films qui font du mal au spectateur ET du mal au cinéma
10. 10 films sortis en 2023 qui ont réussi à être autre chose qu'une lettre d'amour au cinéma
11. 10 films qui pourraient « faire péter la République » comme Roschdy chez Thierry
12. 10 films tellement bourgeoisocentrés qu'ils deviennent des manifestes pro-dictature du prolétariat

U comme...

Ulcère

Par Grégoire Benoist-Grandmaison

« Quand les gens me demandent si je suis allé à l'école de cinéma, je leur dis : non, je suis allé au cinéma. »

Quentin Tarantino

Touché par la grâce des salles obscures, le désir de faire du cinéma son métier, comme beaucoup d'adolescents de son âge, avait germé au gré des années. Un peu plus tard, sans trop d'assurance, et pendant des études d'ingénieur que ses parents aimaient à sa place, un miracle l'avait fait parvenir au troisième tour du concours de la section cinéma de l'ENS Louis-Lumière. Miracle car, à part, quelques classiques rattrapés à la hâte entre deux cours, et à part un bagage scientifique qui lui laissait quelques points d'avance pour l'une des épreuves de QCM, rien ne le plaçait *a priori* dans les 32 meilleurs candidats : des parents pas trop pressés de le soutenir, pas de proches proches du milieu, pas d'université ni d'école en rapport... Le lot habituel d'un mâle blanc dans le flou du magma informe de

la classe moyenne. Privilégié par l'anonymat que lui conférait cette position, il n'était pourtant qu'un de plus parmi tant d'autres. Tout le prédisposait, comme ses pairs, à tenter ce concours ; tout le prédisposait, comme 90% d'entre eux, à échouer. Bref, arriver aux épreuves orales, le dernier tour du concours, constituait un très petit événement, mais un événement tout de même. Pas une anomalie, donc, mais pas non plus la banalité.

L'un des trois oraux avait la sobriété de son titre : « Entretien ». Ces 30 minutes de discussion s'ouvraient sur une citation, avec l'injonction d'en dire quelque chose. En 2018, c'est donc un peu décontenancé qu'il avait dû parler du trait d'esprit de Quentin. Cela n'avait pas vraiment participé, bien sûr, à faire de lui le brillant élève qu'il espérait être. Face au regard inquisiteur du Grand Jury, il s'était décomposé. Les dissertations n'avaient jamais été son fort, et s'amuser à décortiquer chacun des doubles sens de cette phrase ne l'amusait pas. Qu'aurait-il fallu commenter des paroles de ce *smartass* de Quentin ? Cet exercice qu'on lui imposait

n'offrait aucune issue satisfaisante à l'instant T. Il est évident qu'à tête reposée, au calme, sans ce dispositif écrasant, avec du temps pour formuler les choses et les retravailler avec son interlocuteur, il aurait pu arriver à une réponse un tantinet acceptable. Une sorte de bouillie un peu intello-attendue, quelque chose du genre :

« M. Tarantino place au cœur de son travail de cinéaste la pratique même de voir des films car c'est l'une des clés de son cinéma que de multiplier les références, de les pasticher, de tordre les codes, de les amener ailleurs. Ce n'est pas tellement une maxime qui contiendrait une vérité générale, mais plutôt une manière pour lui de revendiquer, avec une part de provocation, que son cinéma s'est construit de cette manière, notamment lorsqu'il travaillait dans un ciné-club de Los Angeles. Ne pas être allé à l'école de cinéma fait de lui le cinéaste qu'il est aujourd'hui, mais ce n'est qu'une voie parmi d'autres. »

Mais son immaturité de l'époque lui avait malheureusement soufflé à l'oreille qu'il fallait se positionner par rapport à une affirmation de ce type. Dans son univers, le commentaire fin et mesuré ne faisait pas partie de son apanage langagier. Pour lui, à une affirmation répond un pour ou contre. Pour ou contre quoi ? Peu lui importait l'analyse, il fallait s'affirmer par l'affirmation

qu'on lui proposait. Souscrire ou réfuter. Confirmer ou infirmer. « Je suis allé au cinéma, pas à l'école de cinéma. »... Ne pas être d'accord, c'était se renier, puisqu'il avait appris le cinéma sans être allé ni à l'école, ni à l'université : il voulait dire oui. Et dire oui, c'était crier « votre école est inutile ! ». Assurément, cela ne leur aurait pas convenu. Alors bien sûr il a fallu se retenir. Ne pas crier. Ne pas hurler son horreur d'être face à trois personnes dont le regard sur lui ne pouvait qu'être injuste. Ne pas injurier ceux qui avaient droit de vie ou de mort sur les facilités de son futur dans l'industrie du cinéma. Ne pas aboyer son mal-être face à un jeu qui n'autorisait pas le doute ni le désarroi, ou alors seulement *d'une certaine manière* qu'il ignorait. Les sages avaient décrété que l'ignare le resterait. C'était trois monarques, il était un gueux. Le gueux dit finalement aux trois monarques, dans un balbutiement désespéré, proche de la syncope, ne sachant trop que bredouiller pour obtenir leurs faveurs..:

« Il faut aller à l'école de cinéma ET au cinéma. »

Voilà, la soupe était servie. Dehors le gueux, vous n'êtes pas digne, votre intellect limité n'intéresse personne. Après avoir écouté quelques affirmations incertaines de sa part, Marianne Tardieu, membre du Grand Jury, n'avait pas caché son mépris face à celui qui ne comprenait pas bien ce qu'il faisait là car

une telle « réussite » lui semblait irréaliste ; ni d'ailleurs face à celui qui avait avoué ne lire encore que *Première*.

« – *Et les Cahiers du cinéma?* dit-elle du ton des juges qui n'en sont pas.

– Oui bien sûr, je vous avoue ne pas avoir encore eu le courage de m'y plonger, mais, je vais le faire..., tente, bête et honnête, le jeune candidat. »

Le reste de l'oral fut fait du même bois, pourri par une différence de classe, par la rencontre entre deux mondes qui ne se comprennent pas, qui ne coexistent nulle part... Les Marianne Tardieu ne courent pas les rues de Mayotte... Tout le monde dans cette pièce faisait face à des soubassements sociologiques contre lesquels ils ne pouvaient rien, et que le Grand Jury affectait d'ignorer, en bon républicains. Arrivé au terme d'une humiliation qu'il ne croyait pas possible, il prit la seule décision rationnelle : ne plus jamais tenter Louis-Lumière. Peut-être tenterait-il, à la place, de créer une revue de cinéma, et ce dans l'unique but de dire tout le mal que lui avait fait la remarque méprisante de Marianne ? Peut-être, mais ce serait

médiocre de sa part, au moins autant que la formule de Quentin.

Le cinéma n'est pas une question individuelle, le « je » est déjà problématique dans sa phrase. Où sont ceux qui lui ont permis d'être ce qu'il est ? Ceux qui lui ont donné des idées qu'il s'est probablement approprié, qu'ils soient cinéastes ou copains ? Celles qui ont donné leur corps, parfois littéralement ? Être cinéaste, c'est d'abord s'avoir s'entourer. L'école de cinéma permet de rencontrer des gens, paraît-il, habités par le même désir que soi. La salle de cinéma permet de confronter son regard à celui des autres. Pensons à Rivette, qui, en sortant des séances, s'amusait à dire l'inverse de ce qu'il avait pensé, pour voir ceux qui suivaient aveuglément son avis... Ma pratique sans celle des autres ne vaut rien. Voilà le bon commentaire de cette citation malhonnête. Mais comment aurais-je pu le savoir à l'époque ? Rencontrer des copains, vivre de la cinéphilie en bande, sur Internet, décider de filmer la rue ou les oiseaux... Tout ça, je ne l'avais pas encore vécu. Il n'y avait pas encore eu *Tsunami*.

V comme...

Voix

Par Nicolas Moreno, Bastien Babi et Safa Hammad

Contenu audio disponible sur Vimeo
<https://vimeo.com/858446767>

W comme...

Western (une introduction)

Par Léo Barozet

En 1948, Howard Hawks a déjà réalisé près de 25 films. Ayant montré son talent dans une grande diversité de genres, sa réputation n'est plus à faire. *Scarface* (1932), sans doute son premier chef-d'œuvre, laisse une postérité indéniable dans le genre du film de gangsters américains. Il est, aux côtés de Frank Capra, Ernst Lubitsch ou Preston Sturges, l'un des plus éminents représentants de la *screwball comedy* (*L'impossible Monsieur Bébé* - 1938 - et *La dame du vendredi* - 1940) ; et est par ailleurs le pionnier du film d'aviation aux Etats-Unis, avec *Seuls les anges ont des ailes* (1939), peut-être son plus grand film. Tout cela sans compter ses incursions dans le film d'espionnage (*Le port de l'angoisse* - 1945), dans le film noir (le cryptique et somptueux *Grand Sommeil* - 1946), le film de guerre, le drame...

De tous les genres caractéristiques du cinéma américain, il n'en restait qu'un auquel Hawks ne s'était pas encore attaqué directement, pourtant le plus constitutif de l'identité

cinématographique états-unienne : le western. Certes, il a participé à quelques-uns d'entre eux, mais sans jamais y apposer sa patte ni même être crédité : on retient notamment sa participation au scénario et à la réalisation du *Banni* (1943) de Howard Hughes, ce dernier reprochant par la suite de lui avoir volé certaines scènes pour *La Rivière rouge*.

Ce dernier sort donc en 1948 et constitue le premier des westerns hawksiens, imposant dès le coup d'essai son auteur comme l'un des maîtres du genre. Désormais, western rime avec Howard Hawks et l'auteur devient, avec John Ford, Henry Hathaway, John Sturges et quelques autres, l'une des figures de proue du genre. Pourtant, si ces trois-là ont réalisé plus d'une dizaine de films retraçant les grands thèmes de la conquête de l'Ouest, du banditisme et des guerres indienne, Hawks ne réalisera que 5 films relevant du genre (dont deux plutôt mineurs). Surprenante postérité donc que celle de maître d'un genre qu'il a, au regard de la taille de sa filmographie, finalement assez peu visité.

A la conquête de l'Ouest, contre les bandits

Cette place singulière s'explique aisément par la qualité et l'identité marquée des films : les Cahiers du Cinéma en leur temps ne s'y sont pas trompés, basant une grande partie de leur politique des auteurs sur l'exemple de Hawks. Revenons donc à l'exploration de ces caractéristiques spécifiquement hawksiennes à travers ses westerns.

Un constat d'abord : Hawks, loin de se cantonner à un seul cadre, s'est illustré dans les différentes sous-catégories du genre. Ainsi, *La Rivière rouge* et *La Captive aux yeux clairs* (1952) relèvent avant tout du film d'aventures, prenant place dans un cadre de conquête des grands territoires, d'exploration, de grands exploits à accomplir. Là où les protagonistes passent, la loi n'a pas encore été établie, les villes et les routes n'ont pas encore été bâties ; et seul leur sens moral peut les protéger des injustices. Le premier raconte une version romancée de l'établissement de la piste Chisholm empruntée pour acheminer le bétail, des ranchs du Texas jusqu'aux gares ferroviaires du Kansas ; tandis que le second relate la remontée du fleuve Missouri jusqu'aux territoires quasi-inexplorés des Indiens Pieds-Noirs pour établir des relations commerciales. *La Rivière rouge* est par ailleurs l'un des premiers films de Hawks tournés hors studios, et annonce ainsi une nouvelle tendance à Hollywood. Filmant

l'entreprise démesurée du passage à gué de près de 9000 bêtes, on ne peut s'empêcher d'y voir une inspiration pour les futurs exploits herzoguiens. Cette impression se trouve accentuée par le récit porté par *La Captive aux yeux clairs*, qui raconte la remontée en bateau d'un fleuve sur des centaines de kilomètres au travers de contrées inexplorées. La folie en moins, *Aguirre* et *Fitzcarraldo* ne sont pas bien loin.

Rio Bravo (1959), *El Dorado* (1966) et *Rio Lobo* (1970) relèvent quant à eux plutôt d'une sous-catégorie proche du film de gangsters : ils prennent place dans un cadre déjà civilisé où les protagonistes tentent de mettre en place les institutions de la justice. Amusant cheminement thématique de la filmographie de Hawks, ses deux premiers films retraçant la création d'un univers dans lequel les protagonistes des trois suivants ont pour objectif d'établir et faire respecter des règles pour la vie en société. *Rio Bravo* et *El Dorado* proposent en un cadre plus réduit, se concentrant sur un décor principal, celui de la ville où aura lieu l'action. Le second est une variation sur le scénario du premier : dans les deux films, un shérif et son ami luttent contre des bandits au nom de la justice. *Rio Lobo* enfin, allie les grands voyages des deux premiers films et la quête de justice des deux suivants, baladant ses personnages de ville en

ville jusqu'à Rio Lobo à la recherche de bandits sudistes.

Pour l'amour des personnages

Quelques constantes pourtant traversent ces cinq films, que l'on retrouve par ailleurs dans tout le cinéma de Hawks. Une évidence d'abord : John Wayne incarne le protagoniste principal dans quatre d'entre eux (seul *La Captive aux yeux clairs* échappe à la règle donc, porté par Kirk Douglas et Dewey Martin). « Principa l' », car, on le verra, les westerns de Hawks sont toujours affaires de duo. Il irradie ainsi de sa présence *La Rivière rouge*, interprétant l'acharné Tom Dunson, prêt à tous les sacrifices pour accomplir l'ouverture de la piste Chisholm, inflexible, têtu jusqu'à se montrer cruel. Dans *Rio Bravo*, *El Dorado* et *Rio Lobo*, il est en revanche l'incarnation de la justice : par nature et profession dans les deux *Rio*, par amitié et devoir dans *El Dorado*. Il s'y montre tout aussi obstiné et entêté mais toutefois plus juste.

S'attarder sur Wayne et ses personnages plus que sur l'intrigue en elle-même a du sens : ce qui intéresse Hawks avant tout, ce sont les relations humaines, intimes. Le cadre, l'intrigue, sont avant tout des prétextes à instaurer une ambiance propice aux épanchements amicaux ou amoureux. Ses comédies exploraient les jeux de l'amour, ses

films d'aventures explorent les jeux d'amitié. Pour cette raison, le protagoniste n'est jamais seul : animé par un entêtement, un courage, un sens de la justice qui le rend capables d'exploit, il est toujours assorti d'un rival, d'un personnage qu'il considère égal, d'un ami - et souvent tout cela à la fois. *La Rivière rouge* se révèle finalement l'histoire d'un amour filial rival tournant à la haine entre Dunson et son fils adoptif Garth (Montgomery Clift), le seul à oser s'opposer aux dérives cruelles de son père. *La Captive aux yeux clairs* conte en fait l'histoire de deux amis engagés dans la même expédition et de leur rivalité pour l'amour de la princesse Indienne embarquée pour faciliter les échanges commerciaux avec les Pieds-Noirs. *Rio Bravo* et *El Dorado* content quant à eux tous deux l'histoire d'un ami fidèle qui se lance dans la lutte contre des bandits pour protéger son camarade alcoolique et l'aider à combattre son vice. L'enjeu émotionnel des films réside ainsi davantage dans la reconquête d'une amitié perdue par narcissisme, jalousie, alcoolisme, que dans l'accomplissement d'un but extraordinaire. Les grands récits sont avant tout des décors.

Pour aider à la réconciliation, les personnages peuvent heureusement compter sur toute une galerie d'archétypes constants d'un film à l'autre. Il y a bien sûr le vieillard bourru, acolyte loyal et rustique, caution comique se révélant souvent, du haut de sa simplicité,

plus sage que des protagonistes bornés. C'est Groot (Walter Brennan) dans *La Rivière rouge*, qui dispense ses avis lucides à Dunson & Garth et est contraint de partager son dentier avec un Indien suite à un pari perdu ; c'est Calloway (Arthur Hunnicutt) dans *La Captive aux yeux clairs*, qui réussit à transformer la nécessaire amputation du doigt d'un personnage en scène comique ; ce sont enfin Stumpy et Bull (respectivement Brennan & Hunnicutt, à nouveau), piliers sans lesquels la justice de *Rio Bravo* et *El Dorado* s'effondrerait. Un autre acolyte récurrent se trouve dans le jeune tireur sanguin, désireux de montrer ses talents, animé par la vengeance et la justice : on retient notamment deux personnages fleuves, Colorado (Ricky Nelson) dans *Rio Bravo*, et son décalque Mississippi (James Caan dans un de ses premiers rôles) dans *El Dorado*.

Pour compléter cette galerie, le plus important des personnages hawksiens : la fameuse *femme hawksienne*. Elle occupe une place ambiguë dans la mythologie de ces films : dans *Rio Bravo* et *El Dorado*, c'est une déception amoureuse qui fera tomber les personnages de Dude (Dean Martin) et Jimmy Harrah (Robert Mitchum) dans l'alcoolisme, provoquant le mépris des personnages de Wayne et émoussant leur amitié ; dans *La Captive aux yeux clairs*, elle sera la raison de la discorde, de la rivalité qui sèmera le froid dans la chaleureuse

camaraderie qui anime Jim Deakins (Kirk Douglas) et Boone Caudill (Dewey Martin). Loïn d'alimenter les éternels clichés de la femme manipulatrice, l'écriture de ces événements vise surtout à révéler les failles d'une virilité finalement bien fragile. La résolution proviendra souvent de la femme : dans *La Rivière rouge* notamment, c'est l'intervention de Tess (Joanne Dru) qui forcera le *happy end* du film, mettant en évidence la stupidité de Dunson et Garth, prêts à s'entretuer au nom d'une rancœur macho très superficielle.

Bien que reléguées à des rôles secondaires (ce qui n'est pas le cas dans le cinéma de Hawks hors-western), les femmes de *Rio Bravo* et *El Dorado* n'hésitent pas à prendre les armes, à ne rien attendre de la part des hommes, font preuve d'autant d'effronterie que les personnages de Wayne. Lorsqu'elles sont au cœur d'une intrigue amoureuse, ce sont elles qui mènent la danse, imposant leur tempo à des hommes présentés comme incapables dès lors qu'il s'agit d'interagir avec une femme. Shasta (Jennifer O'Neill) dans *Rio Lobo* constitue peut-être le personnage le plus marquant de ce dernier film hélas mineur, joue avec l'image de John Wayne en qualifiant son personnage vieillissant de « confortable ». Enfin, si l'on a expliqué plus haut que la princesse Teal-Eye de *La Captive aux yeux clairs* est la raison de la discorde entre les deux protagonistes, ce

n'est que partiellement vrai : ce qui va réellement motiver le froid entre les deux, c'est la bêtise qui poussera celui que choisira la princesse à repartir de chez les Indiens sans elle, incomprise par son ami.

Le décor est posé, les personnages aussi. Il est temps de laisser le spectacle parler par lui-même. Le lecteur, s'il a été intrigué par cette

invitation à la découverte, pourra voir les films, et l'auteur de ces lignes continuera d'explorer le cinéma de Hawks : les histoires d'amour doivent commencer quelque part, et cette fin d'article – pensé comme une introduction – n'est que le marqueur du début d'une sensibilité qui espère s'étendre à celles et ceux qui auront lu.

X comme...

Romance

Par Nicolas Moreno

X = Romance

C'est l'histoire d'une femme qui se trouve à mesure que le film se perd. Marie (Caroline Ducey) est insatisfaite au lit avec Paul (Sagamore Stévenin). Alors elle va au bar, où elle rencontre Rocco Siffredi – plus que Paolo, le personnage qu'il incarne. Leur relation est sexuelle, mais mortifère. Alors elle continue de chercher, et d'expérimenter des pratiques sadomasochistes aux côtés de Robert (François Berléand). Elle veut que ces hommes lui fassent l'amour, mais ils la dégoûtent, ne sont qu'un simple moyen de contentement. Elle ne les envisagera jamais autrement, n'ayant jamais souhaité avoir un enfant de quelqu'un d'autre que Paul. Et par miracle, Marie tombera bien enceinte de lui, d'un rapport bref, à peine pénétrée.

« X comme *Romance* », vraiment ? Que signifie cette croix rouge sur l'affiche du film, ajoutée sur le sexe de la femme ? En voulant proscrire le sexe (le barrer d'une croix, le renvoyer à l'imaginaire des « films X »), la lettre X le surligne et l'érige en

centre gravitationnel de l'image, et donc du film. Mais quel rapport le sexe entretient-il avec la romance ? Il ne prétend pas l'équivaloir, et c'est toute l'affaire de Marie qui, en voix off, prétend oublier Paul dans les bras de Paolo, mais révèle ainsi qu'il ne quitte pas ses pensées : « *au moment où j'ai embrassé Paolo, je ne pensais plus à Paul* ». « X » au nom de la romance, alors : par sa connotation extra-ordinaire, sentimentale et romanesque, la « romance » serait la clé du film.

X + Romance = sadomasochisme

Elle ouvre à Marie la porte du sadomasochisme, par une relation entamée, désirée et vécue comme une aventure. Une drôle d'aventure donc, qui n'a jamais eu vocation à proposer un système alternatif au couple, seulement une zone de jeu et de plaisir, un mélange de X et de romance, ni tout à fait l'un, ni tout à fait l'autre, pas déplaisant pour un sou, mais sans perspective d'avenir fiable. L'amour est une guerre continue et le lit son champ de bataille. *Romance* s'y résout lorsqu'une

coupe fait brutalement basculer le récit d'une scène de restaurant avec Robert, au retour de Marie, vêtue d'une robe rouge, dans l'appartement blanc de Paul. On l'entend alors penser : « *C'est con l'amour, c'est une question de pouvoir. Un mec qu'on aime vraiment assez pour être fidèle, il ne vous baise plus. Quand on les trompe, ils vous baisent, c'est simple. C'est pas qu'ils devinent qu'on les trompe, c'est qu'ils comprennent qu'on leur échappe.* » Mais qu'est-ce qui a changé pour que, revenant à la case départ, Marie et Paul réussissent finalement à faire l'amour, et avec envie ? Sa réflexion simple et naïve touche-t-elle quelque chose du doigt, ou bien est-ce l'alchimie de cet instant précis qui donne lieu à de la romance ?

X + Romance + expérience = autonomie

Romance se révèle dans les grands écarts qu'il opère en permanence. À la fois quasi-naturaliste et purement fictif, le film oscille entre des dialogues réalistes par leur platitude et qui ne font avancer ni personnages ni scénarios, et une histoire rocambolesque. Marie semble ainsi se révéler à elle-même à mesure qu'elle accumule les expériences, qu'elle affine ses désirs. La structure du film en plusieurs séquences imperméables contribue à la prise en autonomie du personnage, comme se baladant dans

différents mondes dont elle repart grandie. Le rapport au sexe lui-même est, dans le film, sujet aux variations. D'une séquence pornographique dans laquelle Rocco Siffredi se voit réduit à un appareil pénétrateur faible, dont la « petite mort » se veut symbolique de sa disparition dans le récit, la fin du film nous présente ses scènes les plus graphiques avec l'accouchement de Marie. Bouleversement majeur du récit, perte de tous les repères, naissance du fils et meurtre du père, le final de *Romance* opère comme une dynamite, jetant Marie et son enfant dans une scène finale atemporelle, jouant là quelque chose de mythologique.

Romance $\stackrel{?}{=} \infty$

Pieds nus, elle marche dans la terre et vous sourit en tenant son enfant, pendant que des hommes sortent d'un corbillard hippomobile pour mettre en terre un cercueil. Irréelle, la scène l'est d'autant plus qu'un léger riff de métal accompagne le rite, accentuant le sentiment de perdition. Marie, seul dénominateur commun à toutes les séquences du film, ne vous est pas plus familière qu'au début. Nous la regardions depuis une heure et demie et voilà que le film cesse brutalement. Elle nous échappe encore, et même un peu plus à chaque fois qu'on cherche à la cerner, par une formule mathématique, ou par tout autre moyen.

Y comme...

Y'a-t-il du cinéma dans les clips ?

Par Matthieu Neiva et Nicolas Moreno

La question est volontairement tapageuse, un peu trop répondue, déjà dans la remise en question des présupposés. Évidemment qu'étudier le clip appelle à la nuance, mais une nuance à deux tranchants. Car si l'on accepte de faire entrer l'objet clip dans la catégorie cinéma, cela implique deux conséquences :

1. Le clip *peut* être du cinéma ; il s'agira de chercher par quels moyens il peut le devenir, par quels critères en exclure une large partie.

2. La porte étant ouverte des deux côtés, le cinéma se risque à sortir de son lit lui aussi, et à n'en plus être. Autrement dit, les critères dégagés pourraient exclure séquences et films de la catégorie cinéma pour les définir comme clip.

Peu de choses semblent séparer le clip du cinéma. La racine même du mot clip renvoie à la fois à la vidéo qui accompagne une musique préexistante, mais aussi en

technique, à un film bref. Le clip est toujours tourmenté, comme s'il n'avait pas encore choisi entre devenir tout à fait quelque chose d'original, et se résigner à être une alcôve vaguement esthétique, derrière le cinéma, son grand frère.

Reconnaissons-lui un point commun avec les autres arts, favorable à sa pleine émancipation vis-à-vis du cinéma : le clip est doté d'une histoire propre dans laquelle s'est invitée la recherche d'un équilibre entre « art » et « industrie ». D'une part, les principales évolutions du clip ont été guidées par des intérêts purement économiques ; on l'invente d'abord pour divertir les utilisateurs du Scopitone¹, puis on s'en sert pour promouvoir les disques du label, avant de le télédiffuser et de faire de la publicité aux artistes (ce qui est bien pratique pour remplir la grille horaire). Et pourtant d'autre part...

¹ Jukebox commercialisé en France dans les années 1960 dont la particularité était d'aussi diffuser des images.

Dès le début des années 1980, au lancement de MTV, l'art se fraie un chemin au sein de cette forme encore indéfinie, avec la révolution *Thriller* de John Landis (ou de Michael Jackson ?). La musique *populaire* s'empare consciemment du médium.

Le premier (grand) clip de l'histoire détonne. Son nom est celui d'un genre de cinéma. Sa durée est celle d'un moyen-métrage. Hybride comme Michael Jackson (ici, à la fois chanteur et acteur), le clip se démarque et impose un langage cinématographique, avec un scénario, et des effets spéciaux signés John Landis. Art et industrie cohabitent en douce : entre la comédie musicale et le clip de 13 minutes, il n'y a désormais qu'un pas (de danse).

Le clip est-il devenu pleinement du cinéma pour autant ? La réponse est toujours négative : que faire de la chronologie de l'idée (le clip n'est jamais désiré en tant que tel, mais toujours imaginé pour illustrer *a posteriori* une chanson préexistante) ? Et pourquoi diable s'évertuer encore à les désigner comme du cinéma alors que nous ne les incluons jamais dans nos réflexes cinéphiles (constitution de tops, supports argumentatifs en plein débat...) ? À cela s'ajoute également la crainte d'un nivellement vers le bas des nobles critères de définition de l'art cinématographique, dans un pur but de discrimination positive. En

définissant simplement le cinéma comme l'art d'émouvoir par la mise en scène d'images animées, force est de constater que bien peu de clips peuvent y prétendre. Cela ne signifie pas pour autant que les clips n'ont aucune importance ou signification pour nous. Peut-être n'appartiennent-ils juste pas à la catégorie cinématographique, donc artistique ; mais simplement à la manne des objets culturels.

Le clip se doit d'être repensé, à partir du cinéma, pour s'en distinguer. La forme a beau parfois être indiscernable, les clips ne sont pas des courts métrages comme les autres. Ils ont en effet quelques caractéristiques qui leur sont propres : l'image est asservie à la musique (ce qui empêche généralement le recours au dialogue, mais surtout au silence), leur mode de diffusion diffère (la salle de cinéma n'est pas son canal privilégié), et ont la particularité non-négligeable d'être généralement vus un très grand nombre de fois par les spectateurices. Ainsi, la forme du clip s'étant singularisée, les procédés de mise en scène cinématographique deviennent des outils parmi d'autres, mis à la disposition des réalisateurices.

Proposons ici une redéfinition temporaire du clip comme une forme audiovisuelle qui tend à rendre iconique et inoubliable différents objets, par la grande répétition d'images inséparables de la musique pour laquelle elles

ont été conçues. Pensé comme tel, le clip sortirait peut-être même du domaine artistique pour se cantonner à celui du culturel, dans tout ce qu'il comporte de flou et indéfini. Comment dès lors appréhender les images à la croisée des formes clip et cinéma ? Que faire des clips qui échappent à l'influence du cinéma ?

Le clip prototypique : le clip-promotionnel

La forme la plus standardisée du clip, et sans aucun doute la plus répandue, consiste en un pur exercice de communication, elle n'a d'autre but que de promouvoir la *coolitude* de l'artiste et de lui assurer une omniprésence médiatique, à la télévision et sur YouTube. On connaît la chanson : le groupe ou l'artiste solo performe en studio, en parallèle de prises de vues diverses visant à souligner (ou créer !) le charisme de l'artiste – pensons par exemple aux fêtardes, danseuses et voitures de sport qui accompagnent généralement Maluma ou David Guetta et Akon dans *Sexy chick*. Point de cinéma là-dedans.

Le clip-promotionnel existe en plusieurs modèles, et son éternel indémodable se filme en travelling-arrière. Le procédé est simple (entendre : pas cher), le chanteur marche seul, et la caméra le suit. De *Bittersweet Symphony* des Verve à *Basique* d'Orelsan,

cette formule a fait ses preuves et demeure. Ce procédé de mise en scène permet à l'artiste de paraître déterminé, inarrêtable puisque supérieur à la foule à laquelle la caméra reste indifférente en préférant se focaliser sur lui, envers et contre tout.

Auteurs de clip

En s'aventurant hors du chemin balisé par les codes du clip-promotionnel, des réalisateurs ont pu s'affirmer comme de véritables professionnels du clip, des auteurs. Parfois, les ambitions artistiques viennent de cinéastes (John Landis en tête), mais il n'y a pas nécessairement besoin de venir du grand écran pour être un artisan de MTV. D'autres auteurs feront même le parcours inverse : Romain Gavras et Michel Gondry en France, David Fincher² aux États-Unis. Pour autant, le clip n'est pas une antichambre du cinéma. En témoigne le cas de Jonas Åkerlund, qui s'épanouit depuis la fin des années 1980 dans la réalisation de clips pour toutes sortes de talents, de The Prodigy (*Smack my bitch up*) à Lady Gaga (*Telephone, Paparazzi...*) en passant par Rammstein (le controversé *Pussy*) et Britney Spears (*Hold It Against Me*).

Aussi loin Gavras a-t-il pu pousser un certain formalisme clipsque (avec le clip de *Pour*

² David Fincher a également travaillé sur les effets spéciaux et la publicité, avant de se lancer dans une carrière de réalisateur au cinéma.

ceux de la Mafia K'1 Fry, il augure l'horizon du clip de rap traditionnel, au point même d'impressionner Jay-Z en personne), la radicalisation de son style s'est transformée en un voyage sans retour. Ses deux premières incursions dans le cinéma, *Notre jour viendra* et *Le monde est à toi*, promesses d'un jeune cinéaste en passe de s'accomplir à mesure que le budget et la maturité augmenteraient, ne laissent en rien présager l'explosion au démarrage que constitue son troisième film, *Athéna*. Cette production *made in* Netflix illustre l'impasse dans laquelle peut s'engouffrer le clip devenu cinéma.

Ici, le trop-plein de plans-séquence iconise tout et n'importe quoi, n'importe comment, la faute à une fétichisation au carré : le film fétichise en effet des images de banlieues produites par un imaginaire collectif en partie créé par les clips de rap. Seulement, les images produites par l'industrie du rap réfèrent en permanence au texte, et donc à la punchline, la surenchère et l'égotrip, là où les images de « cinéma » de Gavras renvoient à un scénario qui prétend au moins un peu, à un rapport au réel. Le premier plan séquence, sous forme d'un roller-coaster qui troque le wagon de manège pour un fourgon de police, en atteste : en terminant sa course sur un plan de cité au drone et sous forme de citadelle irréaliste et franchement risible, on voit les résidents de la

banlieue disséminés ici et là sur des néo-remparts, telle la pose finale... d'une chorégraphie. *Athéna* illustre finalement ce qui distingue le clip du film : le premier se veut extension d'une œuvre préexistante tandis que le second crée son monde et ses propres modalités, bref n'existe qu'au regard des présupposés qu'il se donne. Dès lors, comment défendre une « tragédie de Romain Gavras³ », lorsque celle-ci convoque un univers bien réel, systématiquement dé-réalisé par des procédés de mise en scène rapo-clipesque ? Où est la part d'humanité dans ces demi-dieux en joggings et cagoules ?

Clip et banlieue ne sont pourtant pas incompatibles

Documenter la banlieue, et même fétichiser le moindre de ses aspects, voilà tout un programme que les clips de raps accomplissent bien plus logiquement. La musique elle-même s'est construite sur un mode d'affirmation de soi et des siens. Dès lors, l'économie de moyens que suppose la forme du « clip de banlieue » s'impose. Face caméra, le rappeur au centre, généralement entouré de son équipe (technique, amis... chacun ayant sa propre définition d'une « clique »), la cité en arrière-plan.

³ Expression détournant le traditionnel « un film de [nom du réalisateur] » dans la bande-annonce d'*Athéna*.

Affirmation égotique du soi du rappeur en remplissant le centre du cadre, affirmation des siens, affirmation de son origine géographique.

Il est d'ailleurs plutôt intéressant de comparer deux « pôles » dans le rap français et les iconographies qu'ils ont produites, à savoir PNL et Jul. Les premiers cultivent l'art du mystère, une volonté de puissance qui éclate subitement avec l'arrivée d'un morceau ou d'un album, sans aucune promotion. Le second excelle dans la rigueur et la quantité astronomique de projets présentés et défendus. De ces deux rapports à l'art, différents par nature, découlent deux aboutissements radicalement opposés.

Prenons comme point d'orgue visuel (à ce jour) de la carrière de PNL le clip de *Au DD* : les deux frères réalisent l'inimaginable, se réapproprient le cliché parmi les clichés parisiens (la Tour Eiffel), et rappellent, par l'impossibilité d'accès pour y tourner un clip qu'elle suppose, leur route, leur quête, les démons qu'ils continuent à traîner derrière eux. Quel clip de Jul opposer à *Au DD* ? Justement aucun : c'est par la reproduction fidèle de la même image, de la même esthétique et des mêmes codes de l'univers-Jul (Asics, Quechua, combo claquettes-chaussettes) qu'il y a un intérêt à regarder ces clips, tant ils documentent et montrent, toujours de la même manière, sa banlieue

marseillaise. En prenant de la hauteur, on pourrait penser au clip de *Bande Organisée*, avec le Vélodrome comme point culminant de l'accomplissement d'un artiste marseillais. Ici également, une différence par nature avec PNL passionne, en ce que ce morceau constitue un acte rapologique profondément égalitariste et fraternel : tous les rappeurs marseillais se retrouvent au Vélodrome et chantent à tour de rôle, annulant ainsi toute possibilité d'iconisation de l'un au détriment des autres. À tel point que l'image du stade de foot ne peut être mont(r)ée sans faire appel à d'autres images traditionnelles de banlieue.

Là où l'esthétique de PNL évolue vers un accomplissement ostentatoire (en privatisant un étage de la Tour Eiffel, de la même manière que Stormzy chante dans les rues vides autour de Big Ben dans le clip de *Vossi Bop*), celle de Jul tend à s'épanouir dans la perpétuation des mêmes gestes chorégraphiques. Au sein de l'esthétique du clip-banlieue, les rappeurs se réapproprient à leur manière le destin de ces images, y accolent leurs proches, leur quartier, leur vie à eux, et de ce geste en découle une véritable médiathèque documentaire des banlieues : T-max, roues arrières, joggings Sergio Tacchini, chaîne au cou, maillots de foot, tours, city stade... Le montage du clip de *Coup de Genou* de Jul synthétise tout cela, et il est intéressant de voir la succession de différents plans (entre 2:15 et 2:30 par

exemple) quasiment identiques, micro-déclinés dans différents endroits.

Mais au-delà de ce que ces images documentent, il ne semble pas y avoir de raisons apparentes pour définir cet art comme cinématographique. Ces images constituent simplement le plein épanouissement d'une certaine forme de clip (grossièrement, le clip-banlieue comme sous genre du clip de rap), sans que celles-ci n'empruntent les codes et moyens de l'art cinématographique. Leur valeur se quantifie à la force du *soft power* qui en découle, par lequel le rappeur est projeté au rang d'icône, et son quartier (ses problèmes avec) en éden en construction.

Le temps du dialogue : des rendez-vous manqués entre les deux arts

Pour se faire art, pour devenir ce qu'il était appelé à être, le clip se devait d'entrer en contact avec d'autres formes créatives : c'est le temps du dialogue. Du fait de leurs similitudes, le cinéma reste le principal interlocuteur du clip. Parfois, ces échanges aboutissent à de simples courts-métrages narratifs sans aucun rapport avec la chanson, l'art du clip s'écrasant complètement devant son grand-frère. Il n'est pas rare qu'à l'adolescence on ait encore du mal à pleinement s'affirmer devant ses aînés... Typiquement, le clip de *Get up (rattle)* de Bingo Players et Far East Movement est un

très bon court-métrage comique qui raconte les exactions d'une bande de canards tueurs se vengeant de jeunes ados coupable du meurtre d'un caneton. Mais un très mauvais clip : il ne participe pas à la création d'un imaginaire spécifique au groupe et ne dialogue qu'assez peu avec la musique, sinon lors du *drop*, lorsque les canards marchent en rythme sur la mélodie et prennent la pose face à la caméra.

Interlocuteur second mais pas secondaire, l'art contemporain fût, un temps durant, l'horizon possible d'une certaine forme de clip. De la zone de contact entre les deux arts naquit le clip-installation, exploration esthétique anarrative, s'appuyant sur une appréhension sensible de la musique pour la nourrir. Quelques exemples : *Terminal Slam* de Squarepusher, *Corporate Cannibal* de Grace Jones, ou encore, dans un genre beaucoup plus sobre, *Praying For Time* de George Michael où défilent les paroles, ce qui rappelle le travail de certains plasticiens sur la matérialité des lettres et des mots⁴. Cette rencontre fut fortuite et forte en images pour nos imaginaires. Elle n'a toutefois pas su mener le clip vers le plein accomplissement de son potentiel : en ayant d'autres horizons que lui-même, il ne pouvait que se perdre (devenir de l'art contemporain

⁴ Voir LALANNE Jean-Marc + Cahiers du cinéma février 2001

à son tour), et jamais devenir un clip pleinement clip.

Par-delà le dialogue

La rencontre du clip avec le cinéma ne peut se résigner à un asservissement pur et simple : au temps du dialogue succède une prise d'indépendance, soit en établissant un rapport d'égal à égal avec son interlocuteur, soit en coupant complètement les ponts avec lui.

1. Le cinéma devenu clip

Chez David Lynch par exemple, comment ne pas voir dans le générique de *Lost Highway* une influence de cette nouvelle forme d'art vidéo ? Le dispositif est visuellement marquant : un travelling (avant cette fois) en accéléré et au ras du sol d'une autoroute filmée de nuit. Difficile de dire si c'est *I'm deranged* de David Bowie qui accompagne le défilement à l'écran des bandes de la signalisation horizontale ou si le procédé, quasi hallucinatoire, n'a pas été conçu pour compléter ce morceau dissonant dont le titre et la mélodie préfigurent le film et son ambiance. Chez Dolan, l'art du clip fait même partie des éléments constitutifs de son cinéma. Longuement reprochées au trublion canadien, ses séquences iconiques et clipesques sont légion, et s'insèrent sans préliminaires dans le reste du film. Dans *Mommy*, sur *Wonderwall*, Steve élargit

le cadre, et donc son propre horizon ; dans *Laurence Anyways*, sur *A New Error*, les habits tombent du ciel sur Laurence et Fred, elles qui s'affirment et s'acceptent... c'est *too much*, mais c'est *too true*. Les personnages de Dolan ayant trop longtemps souffert de ne pas pouvoir s'affirmer tels qu'ils sont en leur for intérieur, leur offrir ces scènes tape-à-l'œil, c'est leur rendre grâce et faire preuve d'un *coming out* cinématographique *camp as fuck*. Reprocher cette outrance, c'est donc passer à côté de la dimension *queer* du cinéma de Dolan, passer à côté de personnages complexes qui se sont construits à l'étroit dans une chambre, entre MTV et un miroir. En définitive, le cinéma devenu clip est loin d'être un appauvrissement, mais bien au contraire la preuve d'une maturation du septième art, s'enrichissant d'un phénomène culturel pour l'intégrer à un dispositif mystérieux (David Lynch, résolvant ainsi l'impasse du clip-conceptuel), ou en faire l'expression du cheminement de personnages (Xavier Dolan, se servant de la culture (le clip), pour enfin en faire de l'art).

2. Le clip devenu clip (grâce au cinéma)

Une question reste alors en suspens : c'est quoi un bon clip alors ? Le cinéma devenu clip illustre ce vers quoi pouvait tendre l'esthétique du clip une fois reprise dans le

champ cinématographique. Mais vers quoi tend l'esthétique du clip lorsqu'elle vaut pour elle-même ? Deux pôles se dessinent, et reviennent indéniablement à l'origine, la définition même du clip : l'un trouve sa pleine potentialité en prolongeant par l'image le geste que produit l'artiste par la musique (le clip-vertical), l'autre en tirant pleinement les potentialités de son statut d'objet de communication (le clip-horizontal).

2.1. Le clip-vertical

Le clip-vertical embrasse les demandes industrielles de mise en valeur de l'artiste, tout en participant à déployer sa vision singulière du monde. Ainsi, le clip-vertical devient indissociable de la proposition musicale. Radicalisant le geste de l'album conceptuel, dont les premiers emblèmes seraient *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles ou *The Dark Side of the Moon* de Pink Floyd, ces nouvelles œuvres totales s'appellent *El mal querer* de Rosalía ou *BEYONCÉ* de l'artiste éponyme. Ces deux albums ont la particularité d'être entièrement clipés. Le premier crée un monde à part entière, et raconte une histoire inspirée d'un roman occitan du Moyen-Âge⁵ de la première à la dernière musique. La musicienne barcelonaise illustre et actualise cet amour impossible et toxique dans son

univers à elle, avec ses références, allant de Don Quixote à *La Maja vêtue* de Goya en passant par les camions et toréador du clip *Malamente*, en rappel à sa jeunesse passée dans la banlieue de la capitale catalane. Autrement, l'album que présente Beyoncé en 2014 fait immédiatement date par sa dimension événementielle : aucune promotion, dix-sept clips d'une traite, chacun présentant une facette de sa personnalité, de son rapport complexe à la féminité et au féminisme (*Partition*) à sa relation amoureuse avec Jay-Z (*Drunk in Love*)...

D'une autre manière que les deux artistes précédents, Kendrick Lamar s'est bâti la réputation de grand iconographe, à travers des clips immédiatement devenus cultes.

Avec *HUMBLE.*, il atteint un stade quasi-inimaginable, où la simple vignette devient une référence partagée par toutes et tous, à laquelle on pense immédiatement à l'évocation d'un rayon de soleil qui traverse un vitrail. De la même manière, l'image de Kendrick en pull blanc avec le haut du crâne en feu a marqué les esprits de toute une génération. Forme onéreuse, le clip-vertical à la Kendrick Lamar intéresse en cela qu'il n'est jamais pensée dans la volonté d'imiter le cinéma, mais bien de faire avancer les fronts de travail des images de clip. Celui de *family ties* par exemple, en collaboration avec Baby Keem, intègre les notions de

⁵ L'artiste explique s'être inspirée de Flamenca, un roman anonyme occitan du XIVe siècle.

collage et de montage en se faisant superposer différents plans dont l'agencement sert à isoler les fesses d'une femme qui twerke. Cette mise en scène est indéniablement clipsque : anarrative et expérimentale, elle convoque des images fortes qui recherchent les mêmes effets que les paroles ; ce travail à travers des effets d'associations d'images marquantes (émeutes, twerk, rappeur entouré de ballerines) se veut ainsi comme un équivalent du fonctionnement à la *punchline* de leur musique.

2.2 Le clip-horizontal

Il n'y a pas nécessairement besoin de moyens démesurés pour faire un grand clip. C'est peut-être l'une des plus grandes victoires d'Internet, en ce que des communautés ont pu se retrouver et ériger en phénomènes mondiaux légitimes des gestes répétés individuellement par toutes et tous. C'est là tout le projet du clip-horizontal qui, plutôt que de fuir sa nature de communicant, l'intègre : d'outil de communication, il devient moyen. *Medium is message*. Il ne s'agit plus seulement de vendre un disque mais de fédérer autour de gestes, tenues, sonorités. Impossible ici de ne pas penser à la tecktonik avec tendresse. Parfait exemple du

clip-horizontal en ce qu'il n'existe pas de clip officiel, la tecktonik réunit à la fois une chorégraphie et un imaginaire faisant date, des symboles dont la simple évocation renvoie immédiatement au soi d'alors.

Dans ces autres clips phénomènes, où cohabitent *Gangnam Style*, *Despacito*, *Party Rock Anthem*, *Waka Waka*, *Jai Ho*, *Ai Se Eu Te Pego* ou, plus récemment, *Say So* grâce à TikTok. Il y a une certaine forme de génie à faire du corps même de l'auditeurice la marchandise : ce que l'on faisait jusqu'au paravant devant notre miroir ou sous la douche un peu honteusement a été pris d'assaut par ces nouvelles icônes, qui en instrumentalisant nos gestes, imprime dans notre corps leur marchandise (leur musique) et nous enjoint à en être fier, quitte à en avoir honte dans quelques années et à faire passer ça pour du kitsch néo-cool... Phénomène culturel (et donc, pas cinématographique !) sur lequel le prochain Xavier Dolan ne s'est pas encore penché, le clip-horizontal évolue à la vue de toutes, en dehors des catégories. Mais s'il n'y a pas de cinéma dans ces clips, ni d'icônes, de quoi sont-ils faits ? quel geste prolongent-ils ?

Z comme...

Zahler

Par Clément Coliaux

Z comme Zahler, une dernière lettre dont on ne revient pas. S. Craig Zahler, c'est comme le goût du sang dans la bouche, malsain mais addictif. De tous les cinéastes apparus durant la décennie 2010, Zahler s'est affirmé comme l'un des plus grands, et l'un des plus retors. Romancier d'abord, c'est à partir du western *Bone Tomahawk* (2013) qu'il bâtit sur grand écran ses labyrinthes sans issues, et transforme un dédale de prisons (*Section 99*, 2017) et un braquage en zone urbaine (*Traîné sur le bitume*, 2019) en goulots d'étranglement éprouvants pour les spectateurs autant que les personnages. Souterrains, cavernes, catacombes ; le chemin est un purgatoire, âpre et douloureux, et la destination est pire : l'enfer.

Le poids des espaces

Quatre hommes condamnés chevauchent¹ à travers des étendues arides pour sauver la

¹ « *Four Doomed Men Ride Out* » est le nom de l'un des morceaux de la bande-originale de *Bone Tomahawk*,

femme d'un cow-boy d'une tribu de troglodytes cannibales ; un mari incassable s'enfoncé volontairement dans les profondeurs du système carcéral pour sa femme tenue en otage ; deux flics attendent, en planque dans une voiture comme ils le font depuis des années, une opportunité d'accéder à la fortune que la vie leur a ravie... Le cinéma de S. Craig Zahler est un cinéma de la gravité, du poids inéluctable des environnements sur les corps et des corps les uns sur les autres : il faut commencer ici à établir sa maestria. Il suffit de voir les affrontements ahurissants entre Bradley Thomas (Vince Vaughn) et ses codétenus dans *Section 99*, dans des plans moyens, simples mais tenus, où les coups sonnent comme la pioche sur la pierre, pour comprendre la puissance cinématique qui sommeille chez le cinéaste.

Rien ne dépasse d'un plan de Zahler : tout est à regarder, disposé avec précision comme un

Tomahawk, composée, comme l'essentiel des musiques de ses films, par Zahler lui-même.

jeu d'échecs, et c'est de cette économie formelle qu'émerge son sens stupéfiant du mouvement des corps dans l'espace. Il partage avec Don Siegel, l'un de ses maîtres revendiqués, son filmage rigoureux et sans ambages, débarrassé de prouesses de caméra ou de jolieses, pour toujours aller à l'os. Sur *Bone Tomahawk*, il opte comme Siegel pour une alternance entre des plans fixes finement composés et une caméra épaule dépouillée qu'il abandonnera progressivement pour toujours plus de minimalisme dans ses longs-métrages suivants. Zahler filme ses personnages comme des rocs, érodés par le temps et l'espace – physique, social, moral –, et on se prend à rêver que son prochain film ne soit constitué que de ces larges plans fixes dont il a le secret, qui frappent comme la gifle du béton froid sur la joue de Bradley dans *Section 99*. Le titre original du film, *Brawl in Cell Block 99*, est d'ailleurs une référence directe au *Riot in Cell Block 11*² de Siegel, mais dont les potards auraient été poussés au maximum. Ce crescendo se retrouve dans les transferts de Bradley, de la cellule 44 à 56 avant de finalement atteindre le donjon sépulcral de la section 99, qui accompagnent la montée en violence du film et s'opposent au décompte des jours précédant l'accouchement de sa femme. À l'image des probabilités par lesquelles le policier Ridgeman (Mel Gibson) évalue tous

² *Les Révoltés de la cellule 11* (1954).

les risques qu'il rencontre dans *Trainé sur le bitume*, la lutte des héros de Zahler est toujours celle d'individus qui jouent contre leur cote³, broyés par des systèmes immuables, de ceux que dessinait le formalisme géométrique dont faisait souvent preuve Don Siegel.

Les dernières cigarettes...

Les personnages mal aimables mais tragiques de Zahler proviennent sûrement de l'autre mamelle à laquelle puise ses films : Sam Peckinpah, qui sut incarner, de *La Horde sauvage*⁴ à *Apportez-moi la tête d'Alfredo Garcia*⁵, des anti-héros complexes, égoïstes, violents et mélancoliques, dont les ambiguïtés profondes ne masquaient jamais l'humanité. Soit ici, la troupe de cow-boys prête à exterminer une tribu primitive pour sauver l'une des leurs, Bradley Thomas qui n'hésite pas à tuer pour espérer sauver sa femme, et deux policiers qui rompent leur serment par frustration de ne pas recevoir ce à quoi ils pensent avoir *droit*. Zahler s'intéresse, dans *Section 99* et *Trainé sur le bitume*, à cette Amérique déclassée, ex-classe moyenne de plus en plus précarisée et

³ Comme une analogie de son infortune, Bradley décrit au début de *Section 99* que, malgré les statistiques, il n'arrive jamais à obtenir au premier essai la bonne crème dans son breuvage parmi les trois distributeurs sans étiquettes d'un café.

⁴ *The Wild Bunch* (1969).

⁵ *Bring Me the Head of Alfredo Garcia* (1974).

dépossédée de ses privilèges, patriote mais ayant perdu foi en un système censé assurer son rêve américain. La réplique de Melanie (Laurie Holden), la femme de Ridgeman, « Je n'ai jamais cru que j'étais raciste avant de vivre dans ce quartier⁶ », retranscrit avec une évidence désarmante le sentiment d'effondrement social des victimes d'un pays mondialisé mais décharné, et la détresse rancunière qui en résulte. S'il ausculte des représentants de l'arrière-garde politique américaine, des hommes de principes à la morale parfois biaisée, le diagnostic de Zahler est toujours implacable. En témoignent deux scènes miroirs de *Section 99* : alors qu'il vient de se faire licencier, Bradley observe par la fenêtre de sa voiture deux Latinos frimeurs dans une berline bling-bling, amplifiant son sentiment de spoliation ; puis, jouissant désormais de revenus obtenus en livrant de la drogue, il croise un homme noir désœuvré, remettant à l'heure les pendules de l'échelle sociale. *Traîné sur le bitume* acte particulièrement cette dégringolade à deux facettes, ouvrant et fermant le film sur le personnage de Henry (Tory Kittles), et organisant finalement la négociation, impossible mais d'égal à égal, entre un délinquant noir et un flic ripoux.

A l'image de l'adjoint vieillissant Chicory (Richard Jenkins dans *Bone Tomahawk*) qui

⁶ « *I never thought I was a racist before living in this area.* »

réfléchit durant une halte à une astuce pour lire dans son bain sans mouiller les pages des livres, et rêve à d'authentiques spectacles de puces alors que le glas semble sonner, l'écriture des personnages chez Zahler est souvent d'une intelligence émotionnelle rare. S'il a affiné sa forme vers davantage d'épure, il orchestre dès son premier film des échanges millimétrés, caustiques ou tragiques (en tête, les derniers mots du shérif mourant à son adjoint veuf : « Dis au-revoir à ma femme, et je dirai bonjour à la tienne⁷ »), qui témoignent à chaque seconde de la finesse minutieuse avec laquelle Zahler a construit ses protagonistes. L'introduction de Ridgeman dans *Traîné sur le bitume* synthétise son personnage par une des images limpides dont le réalisateur a le secret : une cigarette, à demi-entamée, s'éteint doucement sur la fine rambarde froide d'un escalier de secours, jusqu'à ce que sa consommation la déséquilibre et la fasse basculer. De même pour l'introduction de Bradley, presque prophétique du titre du film suivant de Zahler, à la suite du premier plan de *Section 99* dans lequel une canette de bière vide se fait aplatis sur le goudron par le passage d'une voiture.

⁷ « *Say goodbye to my wife, and I'll say hello to yours.* »

Contre la matière

On reconnaît dans ces portraits, croqués en quelques images, le style du Zahler romancier, qui se retrouve également (en plus de la forme très littéraire de ses scénarios denses) dans l'installation soignée de personnages accessoires à l'intrigue mais dépeints avec gourmandise, par pur plaisir d'épouser leur point de vue durant quelques lignes (un chapelier juif dans *Une assemblée de chacals*⁸, un musicien mexicain dans *Les Spectres de la terre brisée*⁹) ou quelques plans (l'employée de banque dans *Traîné sur le bitume*). Zahler fait preuve d'autant d'affection que de cruauté envers ses personnages, sur lesquels la gravité du monde semble peser jusqu'à les broyer et déchirer leurs chairs. Détaillés et lancinants, ses films s'éloignent patiemment de la peinture sociale pour s'enfoncer dans des imaginaires de séries B. *Section 99*, exemplairement, débute par un portrait d'une grande précision et détaille sur un mode quasi-documentaire la longue entrée de Bradley en prison, avant de s'en éloigner à chaque étape jusqu'à la citadelle finale tenue par un Don Johnson d'inspiration néo-nazie. Si ses films basculent dans le genre (respectivement horreur, film de prison et polar néo-noir), la mise en scène

⁸ *Une Assemblée de chacals (A Congregation of Jackals)*, publication originale en 2010.

⁹ *Les Spectres de la terre brisée (Wraiths of the Broken Land)*, publication originale en 2013.

de Zahler n'en perd jamais son rapport aux individus et à l'espace ; rixes et tortures, exagérées mais toujours douloureuses, poursuivent cette attention aux corps. Les violences sociale et physique, autant subies qu'infligées, sont finalement de même nature, la seconde n'étant que le prolongement de la première par le prisme du film de genre.

Si le cinéma de Zahler a une telle valeur terminale, c'est parce qu'il se confronte comme peu d'autres à la matière. Tout est dans le titre de son dernier film : *Dragged Across « Concrete »*, c'est bien de la confrontation brute au réel qu'il s'agit. Comme chez le Paul Schrader de *The Card Counter* (2021), les objectifs à courtes focales embrassent la médiocrité d'espaces intermédiaires, pas tout à fait piteux mais jamais reluisants, que des réalisateurs moins diligents auraient évacués. *Diner, saloon, appartements, parkings et supérettes* s'offrent ainsi sans détours, et il suffit de regarder sa vision du cœur urbanisé de l'idéal américain pour faire définitivement tomber les accusations de complaisance, pour ne pas dire de patriotisme droitard, à l'égard de Zahler. Le pavillon de banlieue des Thomas dans *Section 99*, comme celui des Ridgeman dans *Traîné sur le bitume*, apparaît, loin d'un symbole de réussite, comme un aquarium médiocre, aussi surchargé et miteux que leur future maison, édifice bourgeois immaculé, semble vide et atone. C'est sûrement parce

qu'il est volontiers ascétique, réduisant au minimum les éléments présents dans le plan, que Zahler permet de voir avec une acuité accrue. C'est dans ce cadre qu'il excelle, de l'infinité des étendues sous laquelle ploient les cavaliers de *Bone Tomahawk* à la demeure épurée clinique de Bradley Thomas, qui a

déjà les atours blanchâtres et dépouillés d'une prison. Si Zahler affectionne autant les genres du western et du polar, c'est parce qu'ils sont les plus adaptés à étudier, de son origine à ses aboutissements concrets, la décrépitude sourde du rêve américain.