

TSOUNAMI 5

Retour aux sources

février – mars 2022

Rédaction en chef

Grégoire Benoist-Grandmaison

Nicolas Moreno

Comité de rédaction

Léo Barozet

Charles Thierry

Hugo Turlan

Ont collaboré à ce numéro

Benoît Blanc

Raphaël Bonneau

Salomé Léonard

Yacine Mousli

Solène Monnier

SOMMAIRE

ECRITEAU	4	CORPUS	40
Les sources sont au pluriel	4	La psychanalyse n'est pas un gros mot	41
ARTICLES	7	CRITIQUES	43
Belle époque pour un artiste	7	Peindre le monde sur soi	43
Desplechin et les temps des retours	12	Retour vers le code source ? Entretien avec un logiciel	47
Eloge de la subjectivité	19	Entendre ou écouter ?	52
François Truffaut cinéaste, premier compagnon de la cinéphilie	23	Le vélo à trois roues	58
Le cas Pokémon - Désir régressif, variations et films-doudous	28	ENTRETIEN	61
Les oasis plurielles	33	Retour aux archives avec Jean-Gabriel Périot	61
		LES ÉTOILES	75

ECRITEAU

Les sources sont au pluriel

Par Grégoire Benoist-Grandmaison

La formulation exacte du thème de ce numéro eut droit à son lot de houleuses discussions. L'idée, pourtant, était commune. Nous étions tous d'accord quant à la nécessité de « revenir vers ». Mais revenir vers quoi ? Retour vers qui ? A cela s'ajoutait la dimension plurielle du retour. Retour au pays ? Retour aux sources ? Retours au bercail ? Le choix de mettre l'emphase, ou sur la variété des origines, ou celle des individus, nous aura fait palabrer quelques soirées, entre invectives surjouées, plaisir de l'altercation et bouderies passagères. Finalement, à départager retour aux pays et retour aux sources, la connotation plus rêveuse, moins géographique, et donc moins identitaire, fut préférée.

Les corps et les esprits se façonnent, et l'influence topologique qui s'associe à ce processus n'en reste pas moins primordiale chez *Tsunami*. Rappelons que la rédaction n'est uniquement ni constituée de natifs parisiens, ni même de parisiens tout court, et que l'accès au cinéma, a fortiori d'auteur, n'a rien d'évident pour au moins un bon tiers de la population¹. Rendre compte de cette diversité rurale et de ce qui agit sur les corps, c'était d'abord s'entretenir avec le réalisateur de l'adaptation de *Retour à Reims*. De Didier Eribon à Jean-Gabriel Périot, que peut le cinéma ? Quelque chose, bien sûr. Mais peut-être ce quelque chose tient à ce qu'il élargit le champ des possibles, les premiers mètres de cet élargissement tenant eux-mêmes à voir les corps, à voir leurs paroles. Et en ce qui

¹ “En 2017, 30 775 communes françaises (soit 88 % des communes) sont rurales. Elles représentent 32,8 % de la population française.”
<https://www.insee.fr/fr/statistiques/5039991?sommaire=5040030>.

concerne les fragments choisis par Jean-Gabriel Périot, les paroles et les corps d'ouvriers, par l'utilisation d'archives, mais surtout par l'intervention d'un montage qui les articule à la voix off d'Adèle Haenel, sortent du cadre familial de Didier Eribon, de ses particularités. Le cinéma ouvre vers.

Bref, si le retour permet de fouiller ses propres déterminismes, le jeu spéléologique qui gouverne à l'exploration de leurs différentes sources agit sur plusieurs niveaux de profondeur. Ainsi, l'actualité était parfois l'occasion pour certains d'entre nous de faire d'une pierre deux coups : revenir sur ce qui nous a constitué, sur ce qui constitue notre imaginaire, sur ce qui a provoqué nos émotions, tout en proposant aux lecteurs des fenêtres hétéroclites sur ce dont ils se sont abreuvés ces derniers mois. Bien sûr, pour ces fenêtres, explorer plusieurs niveaux de profondeur sous-entend dessiner plusieurs paysages. Il en va donc du bilan-Desplechin, de cette critique-analyse de *Memoria*, de cette critique-tout-court de *Red Rocket*, de cet entretien un peu lunaire de la matrice (oui, vous avez bien lu) ou bien encore de l'article sur Pokémon, qui pourrait presque, par quelques truchements démagogiques, accompagner la sortie de Pokémon Arceus. On

pensera aussi, malheureux, à ces critiques manquantes de *Memory Box* ou de *Residue*, deux retours aux sources dont le dernier matérialise la frustration du temps qui passe par un geste final vain et violent, donc cinématographique.

La post-actualité mise à part, ce numéro martèle et réaffirme la nécessité des sources au pluriel. L'approche critique se doit d'être singulière, certes, mais surtout pas au singulier : ne jamais abandonner son avide curiosité. Et à écouter les uns et les autres, le message n'est pas encore passé. Nous conti-nuerons donc à nous battre. Redonner confiance aux gens qui ont peur de leur avis à cause de ceux qu'ils voient comme une élite cinématographique méprisante, oui ! Pas au prix de la complaisance. Peut-être pas voir « beaucoup », non, mais ne serait-ce que voir « différents ». Il faut leur donner envie, il faut un horizon réjouissant : pourquoi, moi qui hurle de bonheur devant Spider-Man, pourrais-je aussi crier à la lune devant Truffaut ? Me laisser emporter par Bedos ? Prendre mon pied ou kiffer un obscur film français (bouh horreur !) des années 70 ? Oui, le cinéma est populaire. C'est pour cela que n'importe qui peut tomber amoureux des films qui composent notre corpus : l'analyse n'occulte jamais le primat

de l'émotion, elle ne fait que la renforcer. Quoiqu'il arrive, c'est là qu'est la source, dans l'émotion. Les sources, les émotions. Donnons des perspectives excitantes. Disons à ceux qui nous entourent : rien de plus émouvant que de

découvrir un autre univers ! Arrêtons de nous baigner dans la même eau rance et plongeons tous ensemble et de concert vers les autres sources qui n'attendent que nous pour nous abreuver.

ARTICLES

Belle époque pour un artiste

Par Salomé Léonard

Il est simple pour un cinéphile de remarquer une certaine tendance du cinéma à regarder dans le rétroviseur, sans doute par nostalgie ou par souci de rester sur la route de ses modèles cinématographiques. Peut-on penser que le cinéma actuel ne se suffit plus à lui-même, qu'il lui faut s'inspirer voire copier ses prédécesseurs pour exister ? Lorsque l'on regarde ce qu'il en est aujourd'hui chez nos homologues internationaux, on constate que les plus grands, mais surtout les plus vieux, réalisateurs sont empreints d'une forme de nostalgie étrange, qui amène Scorsese à faire re-naître et re-jouer De Niro dans *The Irishman*, David Lynch à conclure *Twin Peaks*, ébauche depuis 1991, ou Almodovar à se confier dans *Douleur et Gloire*. Il est rassurant d'observer que le cinéma français est

plutôt en reste, épris de productions *made in France* et d'une forme de cinéma qui explore l'actuel et l'ici. Cependant, quelques exceptions de la décennie 2010 viennent troubler cet ordre établi inconsciemment. Parmi eux, quelques créations de Jean-Luc Godard, vétéran du cinéma français qui ne cesse de veiller sur lui en l'agrémentant de *l'Adieu au langage* ou du *Livre d'image*, sans doute quelque peu endeuillé par Anna Karina. Et bien que jeunes, Michel Hazanavicius et Nicolas Bedos sont de la partie aussi, et c'est pour cela que cet article s'intéressera à deux de leurs films, respectivement *The Artist* (2011) et *La Belle époque* (2019). Ayant chacun un regard particulier sur le passé et sur le cinéma passé, ils signent deux œuvres empreintes d'un besoin de retour aux sources,

donnant une teinte sépia au cinéma français de cette dernière décennie.

Enfant, le petit Nicolas admire son père à la télévision. La chaîne rediffuse *Les Tricheurs* (1958) de Marcel Carné, et Nicolas aime les vieux films. Guy, son père, lui conte alors ce qu'était le cinéma d'autrefois, et imite Simon, son personnage dans les films d'Yves Robert. Un certain temps est passé et Nicolas, sensibilisé très tôt au cinéma et à l'art, est maintenant devenu réalisateur. Il signe avec fierté son premier film *Monsieur et Madame Adelman* qui met en scène, à l'aide de flashbacks, la vie d'un écrivain tombé dans l'oubli, ce qui marque déjà un attachement au passé et une certaine nostalgie chez le cinéaste. Nous sommes en 2019, Nicolas veut signer un chef d'œuvre ; il se lance. Il part chercher Daniel Auteuil et Fanny Ardant au fin fond du gouffre où les a laissés le cinéma français. Sa mission : leur rendre leur éclat sans négliger le fait que le temps a endommagé leur popularité et leur filmographie. Impossible d'ignorer l'importance du choix des acteurs dans le film *La Belle Époque*, son aspect métaphysique. Rappelons que le film porte sur le récit de deux personnages dont le temps a détérioré l'idylle, et qui ont besoin coûte que coûte de revenir dans le passé pour se souvenir et recommencer

à s'aimer. Nicolas Bedos n'est ni Claude Zidi ni François Truffaut ; il le sait et filme délibérément des acteurs d'une époque qui n'est plus la période de gloire qu'ils ont connue. Cela n'a cependant pas empêché le film d'être acclamé par la critique cannoise, ni Fanny Ardant d'obtenir le César 2020 de la meilleure actrice dans un second rôle, ni Bedos celui du meilleur scénario. Bien que ces trophées institutionnels ne soient pas toujours gage de qualité, le film réussit son pari mélancolique par le spleen qu'il dégage.

Michel Hazanavicius est plus téméraire. À l'instar de son confrère, il acquiert très tôt une grande culture cinématographique. Il réalise à 25 ans *Le Grand détournement*, regroupement de ses premiers métrages (deux courts et un long), tous les trois formés sur le principe du *mashup* (montage d'images et de sons initialement indépendants). Il recycle des scènes de vieux films et de cartoons de la Warner Bros et les détourne d'un point de vue principalement satirique. L'apprenti-cinéaste crée du nouveau cinéma uniquement à partir d'ancien cinéma et d'un sacré talent de monteur. C'est un acte dont le côté métaphorique ne lui a sans doute pas échappé, car son parcours de réalisateur confirmera un certain attachement pour l'ancien, le *déjà-fait*.

Le cinéma est toujours constitué de ce qui l'a précédé, notamment car la théorie, son sang en quelque sorte, s'appuie sur toutes les bases qu'elle a démontrées pour réfléchir sur elle-même et en créer de nouvelles. Il évolue donc de manière cyclique, ce qu'a bien compris Hazanavicius lorsqu'il réalise en 2006 le premier opus de sa série *OSS 117*. Initialement inspirée des romans à succès de la famille Bruce, la série a connu de multiples adaptations (notamment cinématographiques dans les années 60), si bien que lorsque la dernière série de films sort en salle, les spectateurs pensent visionner un *remake* ou une parodie des James Bond, bien que ce personnage soit apparu quatre ans après l'écriture de la saga littéraire. Hazanavicius a-t-il considéré sa série plutôt comme une parodie des films du célèbre agent secret, ou bien comme une adaptation de l'œuvre littéraire ? Il a en tout cas tourné un film du passé à la mode contemporaine. En réalisant une *adaptation*, il s'est *adapté* à ce qui fait la modernité du monde cinématographique, aux nouvelles techniques, aux nouveaux moyens narratifs, aux nouvelles images. Là encore, à l'instar de ses premiers films mais aussi de *The Artist* ou *Le Redoutable*, le cinéaste a avant tout essayé de comprendre le cinéma. Après le deuxième opus de la série, il lègue tardivement le

flambeau à son confrère Nicolas Bedos (ça alors !) qui réalise en 2021 *OSS 117 : Alerte rouge en Afrique noire*, clôturant au moins provisoirement la saga. Les deux cinéastes éprouvent de manière similaire une certaine nostalgie quant au cinéma français, regrettant tantôt une certaine manière de mettre en scène, tantôt une interprétation particulière des acteurs, mais toujours avec l'envie de puiser dans le cinéma antérieur ses plus belles qualités afin de les exploiter dans le nouveau cinéma.

Bedos et *La Belle Époque* semblent jouer avec les clichés qui caractérisent Paris à l'étranger comme la ville romantique par excellence. En effleurant plus qu'il ne saute à pieds joints dans le sentimentalisme, il épuise le thème de la nostalgie, qui adopte alors un rôle métaphysique, notamment à travers le personnage d'Antoine dont le métier consiste à recréer littéralement des scènes du passé. Mais nostalgie de quoi, finalement ? Au premier abord, d'une époque d'insouciance, d'opportunités et d'amour qui caractérise la jeunesse. Au second, d'une ère cinématographique que Bedos considère révolue, où brillaient par leur beauté et leur talent certains acteurs français sous les caméras argentiques discrètes. Car ce qui faisait le charme du

cinéma français des années 60, 70 ou 80, semble confier le cinéaste, c'est sans doute sa volonté de rendre compte du réel et de la vérité en faisant totalement confiance aux acteurs et en négligeant des outils d'éclairage ou de son qui seraient trop perceptibles ; dans cette veine, on pense à Rozier. Peut-être cela fut-il doux mais naïf, en tout cas le cinéma français actuel s'est réapproprié la mise en scène et s'est réconcilié avec le fictif. C'est avec des moyens très techniques, illusionnistes et modernes qu'Antoine va permettre à son client Victor l'immersion dans un trompe-l'œil parfait. Victor n'en croit pas ses yeux, et pense avoir voyagé dans le temps. Il est ébahi devant la précision de l'imitation, et n'ose saluer les moyens techniques qui ont permis cette prouesse tant il tient à rêver. Le hasard veut que le père de Nicolas meurt l'année suivant la sortie de *La Belle Époque*, et que Nicolas endeuillé plonge dans une sombre nostalgie d'une période où Guy, Fanny et Daniel éclairaient le cinéma français et l'époque dans laquelle ils s'inscrivaient d'une lumière étincelante.

Michel Hazanavicius, pour *The Artist*, n'a pas contraint le spectateur à s'identifier à l'un des personnages. Ceux-ci ont justement la volonté de ne ressembler à personne de connu. Il pri-

vilégie la dimension fictive dans le film et l'utilise à bon escient, employant ses acteurs fétiches tout en s'essayant à l'exercice d'imiter dans la forme une histoire réaliste, mais imaginée. Le cinéaste donne à réfléchir plutôt qu'à ressentir. Comment le souvenir du cinéma hollywoodien a-t-il vieilli dans nos âmes contemporaines ? Qu'est-ce qui le caractérise selon l'opinion publique actuelle, et qu'est-ce qui le caractérisait vraiment ? Dans *The Artist*, il assume des plans qui auraient été audacieux pour l'époque, dans la scène du porte-manteaux par exemple où Bérénice Béjo imagine une situation dans laquelle un homme, marié de surcroît, l'enlacerait impudemment. Ces plans sont d'autant plus intéressants que l'actrice, bien que seule, habite parfaitement la scène, l'occasion de dire que le cinéma n'a pas nécessairement besoin de dialogue pour exister. Hazanavicius s'est très vite découvert un style cinématographique bien à lui, et qui n'est jamais loin de la parodie. Malgré l'impression tragique que donne *The Artist* à un spectateur qui le verrait pour la première fois, le film est parodique et quasi comique, et n'est seulement qu'un *pastiche*, qu'une imitation du cinéma hollywoodien des années 1950. Les plus avertis intellectualiseront les scènes larmoyantes du film, resteront distants,

appréciant la finesse d'écriture du scénario et admirant la mise en scène anachronique qui nous fait croire si bien à un drame hollywoodien de l'âge d'or. Les autres seront émus de la même manière que semblent l'être les

personnages du film. Et là où Bedos se soumet avec humilité (!) au cinéma d'avant, Hazanavicius, de douze ans son aîné, s'en empare, le critique, le détourne, s'en moque.

Desplechin et les temps des retours

Par Solène Monnier

Proche de la figure et des pensées du philosophe américain Stanley Cavell qui a consacré une partie de ses travaux au cinéma², le cinéaste français Arnaud Desplechin bâtit ses créations et sa filmographie autour de thématiques sinon fidèles au philosophe, du moins révélatrices d'interrogations et de méthodes insufflées en partie par lui³. Il convoque notamment l'idée introduite par Cavell selon laquelle l'expérience du cinéma nous montre, sans en élucider ni révéler toutes les dimensions, notre rapport au monde.

Difficile donc d'échapper à la philosophie lorsque l'on souhaite écrire sur le cinéma d'Arnaud Desplechin, encore moins quand il s'agit du « retour », ici « aux sources », auquel ce numéro est consacré. S'il fallait expliquer

l'idée du retour sans s'inscrire toutefois dans une problématique purement et totalement philosophique, je me permettrais de poser deux notions qui me semblent nécessaires à l'appréhension de l'article qui suit. D'abord le retour comme action d'aller à nouveau vers... réitérer, recommencer, renouer. Si l'on ajoute l'idée d'un retour aux sources, l'élément essentiel et originel fait son apparition ; de sorte qu'une renaissance, une remémoration, une reconnaissance sont possibles. Le retour aux sources incarne alors un mouvement de réconciliation et de réconfort avec un passé qu'il soit bon ou mauvais, aimé ou traumatique. Au sein de cette définition, se glissent des enjeux mémoriels, du souvenir sous toutes ses formes et des perceptions. Si Arnaud Desplechin souhaite s'émanciper de l'idée d'un retour aux sources qui permettrait

² Par exemple, CAVELL S., *Pursuits of Happiness : The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press. Traduction française de Sandra Laugier et Christian Fournier : *À la recherche du bonheur - Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1993.

³ Notamment à travers le rapport qu'entretient Arnaud Desplechin avec le cinéma qu'il décrit, en reprenant l'idée de Stanley Cavell, comme étant une "machine à provoquer de la signification" dans l'émission *Chemins de la philosophie* du 6 sept. 2018 sur France Culture. Dans cette même émission, des thématiques communes sont révélées comme celles de la projection du monde, l'attention au quotidien, et à la perte.

<https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/stanley-cavell-nous-rend-il-meilleurs-44-la-projection-du-monde-a-lecran>

de mieux se connaître soi-même, il choisit de solliciter avec subtilité ce retour comme recréation.

Ensuite, l'hypothèse de l'Éternel retour, concept repris par de nombreux philosophes, qui présuppose un cycle, des répétitions, l'éternité enfin, entretenant un rapport étroit, là encore avec le temps ou les temps, mais aussi la mort et le deuil. De sorte que, et selon le philosophe français Marc Crépon, l'éternel retour est « l'objet d'une affirmation qui, en tant que telle, est manifestation de la volonté de puissance. Ce qui compte, dans l'éternel retour, n'est pas seulement que tout revienne à l'identique, c'est qu'à l'instant même où je l'affirme, j'acquiesce à la totalité du temps, au présent, au passé et à l'avenir. Je fais de ce qui fut, de ce qui est et de ce qui sera un objet de ma volonté, échappant par là même au remords et à la nostalgie, autant qu'à la crainte de l'avenir. Déjà, on peut entr'apercevoir ici ce qui, dans cette affirmation, bouleverse le rapport à la mort.⁴ »

En m'intéressant tout particulièrement au film *Les Fantômes d'Ismaël*, je propose à travers cet article de questionner ces notions qui sont

omniprésentes dans ce long métrage. En effet, à travers divers procédés scénaristiques tels que l'usage du souvenir, du flash-back notamment, Arnaud Desplechin convoque le retour. Le cinéaste crée par ailleurs des personnages qui, pris par les souvenirs, la lutte contre l'oubli, les ruptures et les retours, se confrontent et s'offrent à une renaissance, une présence au monde renouvelée. Le retour devient une sorte de catharsis nécessaire et désirée.

Sorti sur les écrans en mai 2017, *Les Fantômes d'Ismaël*, écrit par Léa Mysius, Julie Peyr et Arnaud Desplechin, dépeint la vie d'Ismaël Vuillard, personnage campé par Mathieu Amalric. Cinéaste d'une quarantaine d'années, Ismaël est éprouvé par la disparition de sa femme, Carlotta, une vingtaine d'années plus tôt. Il rencontre pourtant Sylvia avec qui il refait sa vie et avec qui il semble trouver une forme d'apaisement. Alors qu'Ismaël tente d'écrire son prochain film consacré à son frère Ivan, Carlotta réapparaît soudainement.

Le retour sous forme de souvenirs

⁴ CREPON, M., « L'éternel retour et la pensée de la mort », *Les Études philosophiques*, 73, 193-202, 2005.

Chez Desplechin, les souvenirs sont souvent conviés : on pense notamment aux *Trois souvenirs de ma jeunesse* (2015) dans lequel l'anthropologue Paul Dédalus se souvient de son enfance à Roubaix, de son frère Ivan ou encore de son amour pour Esther alors qu'il retourne en France après plusieurs années d'absence. Dans *les Fantômes*, les souvenirs sont convoqués pour conter l'amour et la rencontre, notamment entre Ismaël et Sylvia et ce, à travers le regard de cette dernière. Ce retour à un « temps présent de l'expérience vécue »⁵ est ici sollicité pour que d'une part l'on comprenne l'histoire des personnages et leur parcours, et d'autre part qu'une sorte de sympathie nous rapproche d'eux. Le souvenir permet ainsi de penser l'expérience, ici celle de Sylvia qui à travers sa voix nous plonge dans l'intrigue :

« *Il y a deux ans, je rencontrais Ismaël [...]. On racontait qu'il avait perdu une femme, très jeune.* » (Sylvia)

Jouée par Charlotte Gainsbourg, Sylvia, jeune astrophysicienne, rencontre le cinéaste alors qu'elle consacre la plupart de son temps à son

frère Pierre, handicapé, « *sa bénédiction* ». Sylvia est, selon Desplechin, une « femme qui est spectatrice de la vie, qui se protège » et qui « accepte d'être bousculée par Ismaël⁶ ».

« *Un soir, Ismaël se proposait de me raccompagner.* » (Sylvia)

À plusieurs reprises, le film est rythmé par des souvenirs et flash-back qui n'ont pas tous la même fonction et qui sont cependant tous reliés à l'histoire amoureuse de Sylvia et Ismaël. Au milieu du récit, par exemple, un flash-back nous présente cet homme, cinéaste, alcoolisé, colérique et fatigué, et cette femme, discrète, douce et curieuse. L'amour naissant entre les deux personnages que tout semble opposer est rappelé aux spectateurs qui, embarqués dans une intrigue complexe, seraient parfois trop tentés d'espérer le retour de l'amour premier et passionnel, celui de Carlotta et Ismaël. Mais Desplechin les en empêche. Il ne livre aucun souvenir sur ce premier mariage. Seuls quelques fragments du passé sont dévoilés par des lignes de dialogues furtives et portées faiblement par Ismaël ou par le père de Carlotta qui regarde seul des

⁵ SOMBRA P., « Écrire à partir de la parole ou l'appréhension des souvenirs : une réélaboration au présent du passé récent en Argentine », *Conserveries mémorielles*, n°9, 2011, consulté le 11 janvier 2019, URL : <http://journals.openedition.org/cm/844>

⁶ DESPLECHIN A., DOMENACH E., « Un cinéma de personnages : Entretien avec Arnaud Desplechin », *Esprit*, n° 439, 2017.

photos de sa fille en pleurant. Le souvenir heureux n'a plus sa place ici, le temps long de la disparition a transformé l'espoir et l'attente en amertume.

Et comme pour mieux nous préparer au retour de Carlotta, c'est son absence et sa disparition qui provoquent une forme de curiosité chez le spectateur qui jusque-là n'aura pas encore vu son visage de jeune femme. Ainsi, Arnaud Desplechin décide de couper court au fantasme du mythe de la disparue. Une vingtaine de minutes après le début du film, Carlotta réapparaît.

Carlotta et l'Éternel retour

Sorte de clin d'œil au célèbre film *Vertigo* d'Hitchcock, le personnage incarné par Marion Cotillard, Carlotta, est évoqué dès les premières scènes du film lorsque Henri, son père, appelle Ismaël en pleurs. Ce dernier semble avoir l'habitude de ce genre de crise et se rend chez le vieil homme, cinéaste lui aussi.

« *J'ai rêvé que Carlotta était morte.* »
(Henri, père de Carlotta)

Disparue depuis 21 ans exactement, la jeune femme se présente d'abord à Sylvia, la compagne d'Ismaël, qui, allongée sur le sable, ne perçoit pas immédiatement Carlotta qui avance vers elle. Cette dernière s'adresse à elle :

« *Vous êtes Sylvia, la compagne d'Ismaël ? [...] je suis sa femme. Carlotta, [...]* » (Carlotta)

Quelques mots sont prononcés par une Marion Cotillard souriante, habillée d'une robe d'été noire d'une simplicité déconcertante. La scène de la plage est dès lors vertigineuse puisqu'elle propose un retour d'une sobriété et d'un naturel glaçants. Un retour comme celui-ci après une absence aussi longue et une attente, pour nous spectateurs, aussi courte, peut paraître décevant. Pourtant, c'est ce que Desplechin souhaite offrir au personnage de Carlotta⁷ : « Elle est mythique, mais l'interprétation de M. Cotillard en fait l'inverse d'un mythe. Elle est simplement normale, en vie, [...]. L'actrice a une puissance de vie qui débarrasse le personnage du mythe à la *Vertigo*. »

⁷ DESPLECHIN A., DOMENACH E., « Un cinéma de personnages : Entretien avec Arnaud Desplechin », *Esprit*, n° 439, 2017.

Ismaël qui ne désire plus entendre parler de Carlotta — Arnaud Desplechin dira même que ce personnage est « tombé amoureux de son rôle de veuf.⁸ » — doit faire face à la vision de celle qui l’a rendu fou. Carlotta apparaît dès lors, présente, en vie, et donc en décalage total avec ce que vit Ismaël depuis tant d’années : la disparition. Le soir de son retour, le cinéaste provoque un vif échange entre elle et lui à l’occasion duquel il lui reproche son départ, et lui demande des explications. Carlotta offre à son époux des bribes d’histoires et d’événements qu’elle a vécu pendant les vingt dernières années, les hommes qu’elle a rencontrés, etc. À la question d’Ismaël qui souhaite alors savoir ce qu’elle leur racontait, la jeune femme répondait :

« *Rien, que du présent* » (Carlotta)

Avec elle, le présent fait son retour, bouscule et devient éternel alors qu’Ismaël, lui, semble attaché au passé (« *le présent c’est de la merde* »), à la disparition vécue et aux souvenirs (on pense notamment au tableau de Carlotta chez lui). Il n’oublie pas et s’accommode jusque-là de l’absence, malgré la douleur. Elle semble

être dans une acceptation totale de ce qui a été et de ce qui est.

Le père de Carlotta adopte une attitude similaire à celle d’Ismaël. En la voyant à quelques mètres de lui, le vieil homme qui espérait son retour, refuse d’y croire et ne veut pas la voir, « *c’est trop tard* ». Le retour (aux sources) de Carlotta est donc difficile : partie jeune fille, elle revient femme et en vie, ordinairement en vie, brisant ainsi tout mythe, toute légende et tout récit autour de sa disparition et de son absence. Son père ne se souvenait que de sa petite fille sur les diapositives qu’il regardait, avec souffrance, le soir chez lui. Il s’était réinventé sa fille au point que son retour, insoutenable, lui provoque une attaque cardiaque. Carlotta renoue finalement avec lui sur son lit d’hôpital après que celui-ci eut subi une opération du cœur. Elle se veut rassurante et aimante, montrant là aussi un désir de (retour à la) vie plus fort que tout. « On ne peut faire du cinéma qu’au présent. [...] D’un autre côté, le cinéma est cet art de sauver des fragments du passé. Cette tension n’a pas vocation à être résolue.⁹ »

⁸ DESPLECHIN A., DOMENACH E., « Un cinéma de personnages : Entretien avec Arnaud Desplechin », *Esprit*, n° 439, 2017.

⁹ DESPLECHIN A., DOMENACH E., « Un cinéma de personnages : Entretien avec Arnaud Desplechin », *Esprit*, n° 439, 2017.

Retour aux sources : deuil et continuité

Alors que Carlotta est déterminée à récupérer Ismaël, Sylvia décide de le quitter, apeurée par une situation immaîtrisable. Ce dernier perd alors celle qui l'a sauvé. Perdu à son tour, il retourne à Roubaix, sa ville de naissance :

« Je me suis enfui pour la ville qui m'a fait naître. Me voilà chez moi, enfin. Et je suis en exil. » (Ismaël)

Selon Desplechin, le personnage incarné par Mathieu Amalric tente dans une sorte de délire de « re-rêver » sa vie, « [...] dans la dernière partie du film, [il] s'enferme dans son grenier pour re-fabriquer sa vie avec des bouts d'intrigues.¹⁰ » Le retour aux sources permet dès lors la renaissance, non pas parce que la source offre le recueillement et l'introspection qui se veulent salvateurs, mais parce qu'elle sert de repère pour un nouveau départ. Autrement dit, l'idée du retour chez Desplechin, pour ces personnages du moins, ne coïncide pas avec l'idée première que l'on pourrait s'en faire, à savoir celle d'apprendre « une vérité sur leur origine et sur eux-mêmes ». Le retour chez Desplechin est

un mouvement qui transforme, qui bouleverse les temporalités et leurs perceptions, qui trouble et qui permet ainsi une réinvention de soi. Cela ressemble au processus du deuil qui « consiste à revisiter un à un, conceptuellement et émotionnellement, chacun des souvenirs et chacune des attentes qui nous lient encore à l'objet, la personne, l'abstraction, l'idée, la valeur perdus afin de s'en détacher pour mieux s'attacher à de nouveaux objets et retrouver ainsi le désir de vivre que le deuil menaçait.¹¹ »

Ismaël qui, lors de son séjour à la mer, se refuse au retour de Carlotta, à sa présence et sa vivacité, est confronté, pour la première fois de sa vie au deuil de celle qu'il n'espérait plus et qu'il se refusait pourtant à voir mourir — il préfère dire qu'elle est absente et ne la déclare jamais morte pendant les vingt et une années de disparition. Ce n'est qu'à son retour qu'il s'exclame, reprenant ainsi une sorte de schéma orphique :

« Quand je te regarde, quand je te touche, je te vois morte. » (Ismaël)

¹⁰ Entretien avec Arnaud Desplechin réalisé par Vincent Raymond pour *Rue89Lyon*, le 21 mai 2017.

¹¹ CLEMOT H., « « Penser l'intime avec le cinéma » », *Archives de Philosophie*, vol. 81, n°2, 2018.

Le deuil de Carlotta peut enfin être amorcé chez Ismaël grâce au retour de cette première épouse. À Roubaix, il s'effondre, tente désespérément de mettre fin à ses cauchemars avant de recréer son histoire, son film, et son monde. Après l'exil, il est contraint et forcé de retourner auprès de Sylvia, qui selon l'entourage du cinéaste, est la seule à pouvoir lui offrir une constance et une protection. La jeune femme incarne dès lors, pour lui et elle, le retour de l'amour, de la stabilité et de la création. Ainsi, Ismaël qui aime depuis des années Sylvia, se rend, après ce deuil particulier, à nouveau disponible (à la vie) et cette fois-ci, pleinement. Arnaud Desplechin illustre ce renouement, cette renaissance par l'image symbolique de l'enfant à naître :

« *La vie m'est arrivée.* » (Sylvia)

Après l'avoir sauvé de lui-même, elle finit par lui donner la vie, celle de leur enfant qu'elle porte en elle. Sa voix et son regard concluent le film. Tournée vers la caméra et vers le spectateur, elle raconte, telle une narratrice. La dernière scène du film nous montre les deux protagonistes retrouvés, lui, assis et écrivant, elle, debout et l'observant avant de se perdre tous deux dans une énième étreinte amoureuse.

Le long métrage *Les Fantômes d'Ismaël* révèle les fils conducteurs de l'œuvre cinématographique d'Arnaud Desplechin. Le récit offre aux spectateurs des personnages complexes qui composent avec des mouvements multiples et salvateurs dont le retour. Celui-ci prend différentes formes et gouverne les protagonistes qui se retrouvent livrés à leur propre destinée. Chez Desplechin, les films eux-mêmes se font échos et suggèrent une nouvelle forme de retour, notamment par la convocation de personnages récurrents : nous retrouvons Ismaël dans *Rois et Reines* par exemple, ou encore Sylvia dans *Un conte de Noël*. Parmi ses personnages, Paul Dédalus est celui qui fait du retour aux sources sa singularité. De film en film, son parcours et surtout son nom semblent évoquer des héros de la mythologie grecque : Ulysse dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*, et surtout Dédale, connu pour être le créateur du labyrinthe dont l'organisation a pour seul objectif la perte de celui qui tente pourtant de se souvenir et de se retrouver pour mieux s'en sortir. Arnaud Desplechin nous propose alors une vision précieuse de ses personnages, de leurs vécus et d'un monde que l'on pourrait qualifier sans crainte de labyrinthique.

Eloge de la subjectivité

Par Léo Barozet

La critique d'art, et de cinéma en ce qui nous intéresse, est un exercice qui requiert de se poser certaines questions, de revenir aux fondamentaux. Des questions auxquelles on ne trouvera d'ailleurs pas nécessairement de réponse satisfaisante, car certaines d'entre elles occupent les débats cinéphiliques depuis plusieurs décennies. Dans ces questionnements, on comptera bien sûr le titanesque « Qu'est-ce que le cinéma ? », engendré par son ancêtre plurimillénaire « Qu'est-ce que l'art ? », mais ce sera ici le questionnement cousin « Qu'est-ce que la critique ? » et en particulier, certaines de ses ramifications : « Quels doivent être les objectifs de la critique ? La critique se doit-elle d'être objective ? » qui feront l'objet de notre intérêt.

Tour d'horizon d'une question bien commune, à laquelle on ajoutera encore un point de vue.

Le fantasme objectif

Tâche gigantesque que d'essayer de répondre à ces quelques petits mots. Tellement gargantuesque qu'on débutera la réponse par une nouvelle question – et promis, on essaiera de s'arrêter là.

La critique peut-elle être objective ?

Vaste question. Tentons d'y répondre en s'en posant une nouvelle... Non, pardon, j'arrête, promis.

Par abus de langage, par habitude, ou peut-être même en toute sincérité, on peut lire un peu partout ou entendre des « *non mais ce film, c'est objectivement un chef d'œuvre* », « *en toute objectivité, c'est une vraie daube* ». Si l'on peut difficilement attribuer à ces commentaires le statut de critique mais plutôt celui d'avis, reste qu'ils infusent la pensée collective, et représentent un point de vue

d'ailleurs défendu avec ferveur par certains cinéphiles passionnés ou d'autres plus amateurs... Il serait donc possible de juger objectivement de la qualité des films, et le rôle du critique serait alors de rendre compte de cette qualité, de réussir à montrer au spectateur pourquoi *Les Chaussons rouges* est immense, pourquoi *I Origins* est insignifiant, en usant des *bons* arguments, de l'ordre de ceux qui n'admettent pas de contradiction, car seuls à faire preuve d'un véritable recul, seuls témoins de la vérité.

Ainsi, certains croient en cette objectivité rêvée, fantasmée. Après tout, en plus de cent ans de théorie du cinéma, il serait bien naturel qu'on ait réussi à dégager certains principes qui permettraient d'émettre un jugement impartial de la qualité d'un film. Peu importe que l'histoire du cinéma, de sa théorie, de sa critique, n'ait cessé de balbutier, de se renouveler, de se contredire. Peu importe que la théorie d'hier n'ait su prévoir l'évolution des techniques, des représentations, des perceptions. Peu importe que l'histoire de l'art dans son ensemble ait également échoué à produire une théorie qui fasse consensus.

Peu importe également que celles et ceux qu'on aura retenu comme les plus grands

critiques, de Bazin à Kael en passant par Douchet ou Daney, peu importe que tous ceux-ci aient pu être en désaccord, se contredire, changer d'avis, en un mot : se planter. Que l'on n'ait reconnu la grandeur de certains films que des dizaines d'années après leur sortie, que l'on en ait consacré d'autres que tout le monde a rapidement oublié... Peu importe, car ce qui semble compter dans cette position, c'est finalement la certitude que cette objectivité est possible, qu'elle est atteignable, quand bien même elle n'a jamais été réalisée. C'est, finalement, un pur acte de foi. On ne peut objectivement affirmer que la critique pourrait être objective.

Contre l'objectivité

Mais soit, admettons qu'on puisse atteindre cet idéal mais que l'on ne sache pas encore exactement *comment*. C'est donc qu'il existe une méthode, un raisonnement logique infaillible qui permettrait d'arriver à une conclusion juste. Dès lors, ceux qui souhaiteraient vérifier ce résultat n'auraient qu'à reproduire la même méthode, une liste d'observations à valider, de cases à cocher ou d'éléments à condamner... Une analyse rigoureuse dont il ne faudrait bien sûr pas dévoiler les secrets aux cinéastes, de peur que

tous se mettent à faire le même film, celui que notre équation désignerait comme parfait, et qui deviendrait finalement parfaitement banal. A moins bien sûr que l'équation ne contienne un paramètre qui exclurait d'office les films commettant la répétition, la copie. Une savante formule, infaillible, dans laquelle interviendrait pourtant l'aléatoire ?

Voilà qu'on se perd dans ce décevant exercice de pensée : c'est que, on l'a vu, le postulat de départ est vicié. Mais les conclusions qu'on en tirerait sont pires. La recherche de l'objectivité laisserait la place à une critique qui ne parlerait non plus au cœur, mais au à l'esprit seul, là où l'essence du cinéma se situe pourtant dans l'émotion, dans la multitude des perceptions qui y sont associées.

Voici la vraie question : comment croire une seule seconde qu'il serait souhaitable que la critique puisse se détacher de ces émotions ? Elle traduit avant tout le rapport intime d'un individu avec une œuvre, un rapport qui dans le cas du critique s'augmente d'une connaissance du médium, de son histoire, d'une réflexion autour du statut de l'œuvre ; mais un rapport intime avant tout. Elle est le reflet d'une émotion pure.

Dès lors, tenter de tendre vers la critique objective est non seulement un fantasme mais pire encore : c'est un danger. Le danger d'écarter l'émotion qu'un film véhicule ou ne véhicule pas, au profit d'une analyse cinématographique froide, scolaire, calculée. Embrassons nos subjectivités, refusons d'essayer de faire de la critique une science.

Des formes de la critique

Bien sûr, l'analyse élaborée ici ne se concentre que sur un aspect très partiel de la critique, d'un aspect que mille autres ont déjà traité, parfois mieux d'ailleurs. *Tsunami* ajoute tout de même sa pierre à l'édifice, car l'interrogation est tenace, et semble vouée à survenir à un moment donné dans le cheminement cinéophile. L'on se découvre une folle passion pour le cinéma et on commence petit à petit à en construire un schéma mental précis, puis l'on rentre dans les guerres de paroisse : doit-on défendre Paul Thomas ? Doit-on condamner Wes ? Dans nos esprits se construit un début de certitude, encouragé par une culture fragile mais qu'on imagine immense, porté par un ego qu'on surnomme « bon sens », qui nous fait croire qu'on a probablement raison de penser ce qu'on pense

du cinéma ; d'ailleurs les auteurs qui comptent sont d'accord avec nous.

L'illusion se dissipe rapidement lorsqu'on passe un nouveau palier, qu'on prend conscience qu'on ne connaît finalement rien à rien et qu'il nous reste tout à apprendre.

Alors on apprend, en continuant de regarder des films, et en creusant toujours plus profond dans le cinéma, son histoire, sa théorie. En se confrontant à une multiplicité d'auteurs, on découvre par là-même l'immense diversité d'approches : c'est que la critique prend des formes variées, dont les objectifs diffèrent ! Au contact de cette multitude d'approches, une seule règle semble finir par compter dans le monde de la critique : celle de prendre position, de défendre son idée, et surtout de se livrer. Car l'exercice de la critique est avant tout un exercice incarné, personnel : si les cinéastes parlent avant tout du rapport qu'ils entretiennent au monde dans leurs films, c'est aussi ce que font les critiques. A travers le corpus des films qu'ils auront défendu ou combattu et ce qu'ils en auront dit, on peut deviner leur humanité. Cette même humanité qui devra parler au lecteur pour choisir qui il décidera de lire ou d'écouter.

Et ne nous méprenons pas : il n'est nullement question dans cet article de défendre l'idée que tout se vaudrait finalement, que tout avis parce que subjectif aurait le même poids. Le rôle du critique est en effet de réussir à trouver les mots, les bons arguments pour expliquer et justifier le rapport intime qu'il aura entretenu à l'œuvre. Si ces arguments peuvent faire appel à la raison, à une argumentation dénuée d'approximations, de délires d'interprétation ou de mauvaise foi (doivent-ils nécessairement respecter ces critères toutefois ? Créer de nouveaux récits pour parler d'une œuvre peut être un bel exercice...), le choix de ces arguments relèvera en revanche toujours de l'intime, sera le résultat d'une subjectivité. Il sera la rencontre Et c'est merveilleux : la critique ne peut être juste seulement lorsqu'elle reste humaine.

Ne reste alors plus au lecteur ou à la lectrice qu'à faire le choix des subjectivités qui lui paraîtront le plus juste. De notre côté, on espère seulement qu'ils feront le choix de celles qui ne parlent pas qu'à leur ego, mais de celle qui parlera tout à la fois à leur curiosité, leur intelligence et leur sensibilité.

François Truffaut cinéaste, premier compagnon de la cinéphilie

Par Nicolas Moreno

La Tout cinéphile se rappelle de la première fois où il a vu Antoine Doinel faire les 400 coups. François Truffaut est et restera une porte d'entrée vers l'escalier sans fin de la cinéphilie, cette passion qui ronge le coeur et la pupille de quelques fanatiques prêts à tout pour voir encore et encore plus de films, mais surtout, pour parler mieux et autrement de ces images, les rapprocher par des chemins de traverse insoupçonnés. Mais comme on dit, la cinéphilie c'est d'abord voir, et ensuite revoir beaucoup. Lorsque le cinéphile mûrit, tombe de l'arbre et roule le long du chemin, vient un moment où il croise François Truffaut à nouveau : François Truffaut acteur chez Spielberg, François Truffaut critique, François Truffaut... réalisateur, car personne ne va au bout de sa carrière dans ses premières années de cinéphilie.

La tête refroidie et éclairée par d'autres parcours de réalisateurs, vient la question suivante : que vaut finalement François Truffaut

cinéaste, notre cher et tendre premier amour de jeunesse, celui qui nous a pris par la main pour nous conduire dans un monde duquel nous ne sommes jamais partis ? Réalisateur de cinq courts et vingt-deux longs-métrages, l'homme a tissé une œuvre cohérente et complète, indétachable de la *summa divisio* fiction/réel. La fiction à la Hitchcock. Le réel à la Nouvelle Vague. Un exemple : dans les aventures insignifiantes qui font le quotidien d'Antoine devenu mari et père à son *Domicile conjugal* (1970), il teint les fleurs de la cour. Un énigmatique ami lui demande de l'argent en liquide et il lui donne, sans raison apparente. Fiction poussive, réalité impénétrable.

Mais encore. Cela suffit-il à faire de Truffaut un incontournable de cinéma ? Résiste-il à la comparaison avec d'autres ? Claude Lelouch ? Maurice Pialat ? Ces deux outsiders ont beaucoup en commun avec notre sujet d'étude : l'air léger des films du premier, l'intérêt du second pour des sujets comme

l'enfance ou le couple en crise... s'ils avaient beaucoup à reprocher au plus vif des Jeunes Turcs, des rapprochements restent à faire. Trois réalisateurs français, trois manières d'aborder le septième art. Trois parcours de cinéastes qui trouvent leur source à peu près au même moment, trois regards portés sur le monde. Prise entre ces deux extrêmes, l'œuvre truffaldienne se révèle enfin dans ce qu'elle a de plus singulier.

Lelouch contre Truffaut : (dés)amour de la fiction

Malgré sa maladresse, *L'Amour en fuite* (1979) illustre la passion inconditionnelle que porte Truffaut pour la fiction. Ici, Antoine Doinel se retrouve à un carrefour de sa vie sentimentale. La mise en scène suggère par des dialogues entre ses différentes amourettes et quelques flash-back que cet amoureux de l'amour ne sera jamais mieux décrit que par les femmes qui l'auront connu. Le procédé est lourd et vieilli, l'allusion aux films précédents dure plusieurs minutes. Quand bien même, ces flash-back montrent en quoi le réalisateur n'aura jamais cessé d'être hitchcockien : en plus d'être ce scénariste qui plonge le spectateur dans le Paris de tous les jours des années 60, Truffaut est avant tout un écrivain

de fictions qui pense avec les outils du cinéma (les règles d'un scénario, le rebondissement, le final dramatique...). En l'espèce, les souvenirs qu'on garde de Doinel sont confrontés aux choix qu'il a pris dans ses aventures ; et de cette confrontation naît l'opinion qu'on se fait du personnage. Même effet de style, autre utilisation, voici Claude Lelouch, qui cède avec son dernier film à la mode des mégaverse : après le MCU et Meta, voici le Lelouchverse, où l'on se rend compte que la plutôt sympathique Sandrine (Bonnaire) de son dernier film est en fait la fille de Nicole Courcel et Lino Ventura, à l'affiche de *L'Aventure c'est l'aventure* (1972) et *La Bonne année* (1973), tandis que Gérard (Darmon) est le fils du Robert Hossein de *Les Uns et les autres* (1981). Nostalgie de la grande famille française du cinéma, quand on s'y agrippe... Tout ce foin pour exorciser une peur de la mort proche de la pornographie, où la citation sert d'abord à finir de faire le tour du nombril, mais jamais à approfondir la psyché d'un personnage, donner du relief à une histoire.

S'il fallait pousser la comparaison à son extrême, on pourrait dire que Lelouch veut faire vrai mais qu'il sonne toujours faux, lorsque Truffaut sait qu'il écrit du faux et

parvient à le faire passer pour vrai. Le premier jette son grappin sur le réel et s'embourbe dans une soi-disant déclaration d'amour au présent et aux personnages de fiction... Mais de quel présent et de quels personnages parle-t-on ? D'une nouvelle génération d'acteurs et d'actrices représentée par Kev Adams et Ary Abittan... On habite ainsi un présent de millionnaires où la seule idée qu'on a pour faire passer le temps serait de payer la dernière et belle histoire d'amour à notre pote qui va bientôt mourir. Sauf que, romantique sincère, pur et dur, quand tu nous tiens, la personne qui se fait payer pour ça tombe véritablement amoureuse !!! En parallèle, Truffaut achève la trajectoire d'un personnage à cheval entre l'autobiographie et la fiction et façonne le mythe « Léaud ». En dépit de toute lourdeur stylistique, il propose le portrait d'un homme à la fin des années 1970, tiré par différentes grandes interprétations féminines (Claude Jade et Dorothee), chacunes ajoutant son propre grain de nostalgie et de regrets.

Truffaut contre Pialat : la vie mise en scène

Le dialogue entre Pialat et Truffaut ne provoque pas les mêmes effets qu'avec Lelouch. La conscientisation de la fiction n'est

plus le sujet de discorde. Chez ce nouvel antagoniste, la vie est considérée avec la même valeur que nous la lui donnons nous, humains du monde réel. C'est-à-dire que l'idée part souvent chez François Truffaut d'un geste de pur cinéma irréconciliable avec notre réel : il arrive mille péripéties à Aznavour lorsque son frère réapparaît un beau soir dans *Tirez sur le pianiste* (1960) tout comme on raconte la vie de Bertrand entre le début et la fin de son enterrement dans *L'Homme qui aimait les femmes* (1977)... sans vraiment atteindre la virtuosité de *La Comtesse aux pieds nus* (1954) de Mankiewicz. Ce génie qui échappe tant à Truffaut vient de sa vaine tentative de raccrocher le train de la fiction au wagon du réel. Chez Mankiewicz, on est à Hollywood : on raconte une histoire qui ne peut pas arriver ailleurs que là-bas. Pialat n'a pour sa part jamais désiré parler d'autre chose que de la vitalité qui pousse encore ses personnages à rester debout et lutter pour ne pas tomber. Ceux qui restent dans *La Gueule ouverte* (1974) ne le font pas par choix, mais parce qu'il n'y a rien d'autre à faire. Ils continueront de déjeuner, de penser, de s'oublier dans la musique qui traverse la pièce, mais ne seront jamais soudainement pris d'un rebondissement scénaristique.

Que l'on soit clair : au cinéma, la vie ne l'emporte pas sur la fiction. Mankiewicz possède autant de génie que Pialat. Allons encore plus loin. Jongler avec l'un et l'autre ne condamne pas à la médiocrité. François n'a peut-être jamais été aussi proche de sa maestria que lorsqu'il conjugue délicatement les deux : avec toute la malice nouvelle-vaguienne de ses grands jours lorsqu'il met en scène littéralement des expressions dans *Tirez sur le pianiste* (faire mourir maman quand on jure sur la vie de sa mère, cacher ses seins "comme au cinéma"...) ou le sérieux métaphysique de sa *Nuit américaine* (1973), dans laquelle il vole un vase de l'hôtel pour l'incorporer dans une scène du film qu'il tourne. Mais le spectateur s'intéresse-il à l'équilibre de l'artiste ? Ne préfère-t-on pas l'affirmation franche et brutale de Pialat, quitte à ce qu'il aille parfois trop loin ? Le geste aura toujours le mérite d'exister... Il n'y a qu'à comparer ce que les deux font de Gérard Depardieu. Truffaut le réduit à une figure romantique dans *Le Dernier métro* (1980), tirillé (encore une fois) par la beauté d'une femme, à la fois joie et souffrance. Pendant ce temps, Gérard fonce tête baissée dans *Le Garçu* (1995) vers un rapprochement avec son fils Antoine. Les raisons sont difficiles à

identifier et s'emmêlent, car il y a un peu d'amour, mais aussi de la haine envers la mère, une volonté certaine de l'emmerder, mais peut-être quelques grains d'espoir dispersés en filigrane de la récupérer. Et lorsqu'un personnage pialatien s'engage dans une démarche, il n'y a que le tranchant de la vérité qu'un innocent prononce pour l'arrêter. En l'occurrence, le nouveau mari qui, interrompu en plein goûter par l'ex Depardieu, lui rappelle en quelques mots à peine à quel point il est ridicule de croire pouvoir acheter l'amour de son fils autrement qu'avec le temps qu'on accorde à un enfant.

Truffaut face à lui-même

Le verdict n'est pas clair, comme notre incertitude à ranger cette filmographie dans une opinion plutôt qu'une autre. Il n'est peut-être pas l'auteur le plus facile à aimer, tout comme il est difficile de continuer à apprécier aujourd'hui *L'Homme qui aimait les femmes*, car ce romantisme facile ne correspond à la socialité d'aucun spectateur. À l'origine, l'histoire est celle de cet homme qui aimait tellement les femmes qu'il a décidé de faire de sa vie un livre d'amoureux. Mais il faudrait plutôt dire que c'est l'histoire d'un homme qui attirait naturellement les femmes et qui, un

beau jour, a réussi trop facilement à écrire un livre, qu'une maison d'édition a accepté en quelques secondes. Truffaut se profile derrière cette situation invraisemblable... Et c'est pour cela qu'il est difficile de le juger hâtivement : peut-on lui en vouloir d'injecter dans ses films la chance qu'il a connu dans la vie ?

Se dévoile ainsi la véritable nature de l'homme réalisateur. Aussi romantique que scénariste, Truffaut n'a peut-être pas été autant révolutionnaire derrière une caméra qu'une machine à écrire. Il était justement trop aveuglé par l'amour pour bien en parler, perdant au passage la spontanéité que suppose

tout acte d'amour, caractère jamais mieux capturé que par Godard dans *À bout de souffle* (1960) ou *Pierrot le fou* (1965). Alors Truffaut est peut-être un auteur mal-aimable aujourd'hui, mais aussi un auteur mal-aimé. Car il serait dommage d'oublier que ses personnages, en dépit de leur mal-amabilité actuelle, n'ont cessé de nous enseigner à mettre des mots sur nos maux, et à refaire la tragédie amoureuse comme pour un jour de première.

« Les mouvements d'un cœur virginal relèvent d'une logique propre à l'enfance. N'ayant pas l'âge d'aimer Bernadette, nous décidâmes de la haïr et de tourmenter ses amours »

- *Les Mistons* (1957)

Le cas Pokémon - Désir régressif, variations et films-doudous

Par Grégoire Benoist-Grandmaison

C'est fini, ils ont gagné. Les pokémons et puis tous les autres ont réussi à constituer leurs empires de références autocentrées et nombrilistes. Tout ça pour quoi ? Créer le désir et puis vendre. Et les jeunes gens à cheval entre les Y et les Z ont maintenant la tête pétrie d'images pauvres et niaises... publicitaires et savamment calculées par des hordes de « créatifs » surtout très au fait des dernières modes psychosociologiques. Que faire ? C'est presque comme si leurs images avaient dévoré la curiosité, englouties l'imagination dans des histoires un-peu-pareilles-mais-pas-trop ou dans des couleurs un-peu-nouvelles-et-surtout-pas-trop-moches. Serge Daney l'avait vu, « être personnellement comme tout le monde » est le nouvel adage de ces images.

Mais voilà, ces images, celles dont on aurait préféré se passer, sont là. Pas seulement là, à exister dans l'air, un peu flottantes et pas trop présentes, non, elles existent aussi là, dans

l'esprit, inscrites quelque part dans l'inconscient ; sans doute d'ailleurs leur forme la plus matérielle. Elles y sont pour toujours et à jamais, et la question binaire de continuer leur adoration ou de les désavouer paralyse plus la réflexion qu'elle n'ouvre une issue à ces pauvres petites têtes aliénées. Mépris de soi-même ou complaisance, il faut chercher plus loin. Certes les émotions étaient préfabriquées donc illusoire, mais l'enfant de 5 ans rit et pleure sincèrement devant la première saison de Pokémon. Certes *Mewtwo contre-attaque* est un film encombrant par sa niaiserie, mais la cassette abîmée à force de voir et revivre les larmes de Pikachu plaide pour l'enfant de 6 ans. Et puis l'enfant de 7 ans est aussi bête que clairvoyant.

Pokémon et l'univers

Pokémon à l'état de jeu était bloqué. La forme vidéoludique posait un cadre, imposait d'être actif, avec ses petits pouces, l'un sur la croix,

l'autre sur le A, pour mettre l'univers en mouvement. D'abord à l'état de code, cet univers était engoncé dans une trame programmatique (littéralement) et donc statique : rien ne dépassait. La série puis le film lui ont donné la vertu de bouger, de s'agiter, de faire du bruit. La première vertu qu'a conféré le dessin animé aux Pokémon est celle du langage. En prononçant leurs propres noms, ou plutôt en les grognant sur différents tons, différentes intonations, ces petites bestioles colorées offraient à l'univers de Pokémon des possibilités, pas seulement de combats, mais d'interactions entre elles, par la frustration, l'enthousiasme, la jalousie, l'empathie... Les voir et les découvrir, dans les forêts ou dans les grottes, agit comme un vaste reflet d'interactions animales réelles. Citons l'épisode où l'on découvre les Mélofées et leur culte des « Pierres Lunes » ou bien celui avec le gang des Carapuces... Surtout, comment ne pas penser aux adieux de Sacha, dans l'épisode sur la migration des Papilusions, qui transcende la question du devoir de partir, du respect de l'instinct, lui opposant l'enracinement humain ? Avec ces couleurs chaudes dans le ciel, avec ce romanesque "pikachuuuu" de au revoir, avec ces légers grésillons aigües de Papilusion, et puis l'optimisme de Ondine, qui vient prendre

le contre-pied des larmes de Sacha : "ils vont vite, ils ne sont plus qu'un petit point dans le ciel"... pourquoi ne pas baisser sa garde et fondre ? Comme il est agréable parfois de se laisser prendre par une joyeuse mélasse de sentiments sucrés.

D'autant que ce langage fait de borborygmes presque animaux a une seconde qualité. Les pokémons étant inintelligibles, il n'est question que d'intentionnalité pour les interprètes de ces derniers : on en revient à la plus triviale expression du langage, celle de la sonorité, de la manière dont les mots sont proférés en tant que tel plutôt que de leur sens attribué par l'usage. Les émotions du spectateur ne sont donc pas prises en otage et en bout de course, ces « pika pika » a priori insupportables laissent en réalité le choix au spectateur, le laissent libre de croire ce qu'il veut, d'investir dans les différentes scènes des sensations plutôt que de subir des mots – l'article sur Rohmer et Brac de notre numéro 2 a déjà été l'occasion de revenir sur l'importance de la liberté au cinéma.

Peut-être est-ce aussi pour cela que les séquences tire-larmes de Pokémon évitent beaucoup d'écueils, à commencer par la mort de Sacha, toujours aussi glaçante lorsque

Pikachu s'approche, les larmes aux yeux, avec pour seul dialogue un « pika » déchirant. Mais si ce film tient une place importante dans la mythologie Pokémon, c'est aussi parce qu'il bouleverse les règles de la série animée et brise les variations qu'elle s'autorise. Un peu à la manière d'une BD, un peu balzacienne dans l'âme, la série pose un univers, donc un système, dont l'intérêt réside dans l'exploration de toutes les possibilités et tous les arrangements qu'il propose. Sans doute cette idée de variations a pour cœur les interventions de la Team Rocket : ni tout à fait différentes, ni tout à fait les mêmes, chaque nouvelle attaque gagne l'expérience des précédentes et se décale pour créer une petite fracture que seul l'œil affûté par le visionnage des précédents épisodes peut apprécier à sa juste valeur. L'inventivité des variations de la Team Rocket au sein même d'un cahier des charges marketing qui se plaît à gommer constamment toute aspérité est une bouffée d'air, une mini-révolte, une injonction à aller chercher plus loin, à s'appropriier d'autres cultures (par les déguisements et les travestissements), même maladroitement. Bref. Et lorsque le premier film arrive, le petit système feuilletonnant de Pokémon la série se trouve ébranlé. La mort de Sacha casse l'une des règles les plus fondamentales du feuil-

leton : ne pas tuer le héros (on pense aussi à *Game of Thrones*, ou dans un autre registre, à *Psychose*). A 6 ans, la règle tacite brisée, le choc est immense.

Le premier film Pokémon et tous les épisodes de la série n'agissent que comme le perpétuel prolongement d'un univers en place et ordonné. Chaque scène ne tient que grâce au rapport qu'elle entretient avec les autres. De la même manière qu'un *Gaston Lagaffe*, un *Achille Talon* ou un *Calvin et Hobbes* ne se dévoilent qu'à force de les lire et sans s'arrêter à la première BD terminée, et de la même façon qu'entrer dans l'univers d'un grand cinéaste ne s'improvise pas (on ne commence pas a priori l'œuvre de Lars von Trier par *Antichrist*, ni celle de Lynch par *Inland Empire*), entrer dans l'univers de Pokémon exige une rigueur enfantine : vivre l'aventure statique du jeu vidéo, embrasser la collectionnite aiguë du chasseur de Pokémon, puis se laisser bercer par le mouvement des répétitions et des variations de la série animée.

Les films-doudous

Toute œuvre de fiction est un monde clos où la narration, cousue ou décousue, visible ou invisible, permet de l'explorer. Le plaisir

réside dans l'apprentissage de toutes les configurations que la narration propose pour faire varier la manière dont les éléments constituants de l'univers s'entrechoquent. C'est la friction entre ces éléments qui crée de l'énergie. Où se dissipe-t-elle ? Dans le corps des spectateurs. Ce sont eux qui s'épuisent de bonheur à épuiser l'énergie créée par l'univers du film. Leur rôle est de vampiriser l'espace et le temps que leur proposent les cinéastes.

Et si, par exemple, Quentin Dupieux finit par atteindre un épuisement un peu vain, qui prend plus qu'il ne donne, c'est parce qu'il tourne à vide dans un univers aux règles inexistantes, empêchant de fait le renouvellement. Toutes les possibilités ayant été épuisées dès *Rubber*, quand *Mandibules* arrive, le spectateur s'ennuie d'avance. C'est le problème de l'absurde ! Rien n'offre moins de possibilités que l'absurde trop loin d'une réalité tangible ; on pourra citer à ce sujet le récent *Don't Look Up* et sa métaphore-météorite-climat, qui rate le caractère lent, peu spectaculaire, et donc insidieux, du dérèglement climatique. Voilà aussi pourquoi Bruno Dumont est un cinéaste dont on se languit. Chaque film est une occasion pour lui d'étendre son univers, de renouveler ses motifs, d'en abandonner certains, d'en découvrir de nouveaux. On

pense à la chute, qui prend une importance tout à fait nouvelle depuis *P'tit Quinquin* et *Ma Loute*. Grâce à la liberté qui est la sienne et grâce aux variations qu'il s'autorise, la joie de le redécouvrir est toujours plus grande. Les plus beaux films sont ceux que l'on vampirise en tant que spectateur, pour lesquels on sue et on trépigne.

Voir voir et revoir, suer, trépigner et s'exciter à l'infini, c'est précisément ce qui crée le film-doudou. Contrairement à la définition péjorative que certains se plaisent à donner à ce concept, le film-doudou n'est pas un film qui fait du bien. Le film-doudou est un point de repère. Le film-doudou, c'est ce film familier dont chaque réplique, chaque bruitage, est connu et résonne avec la trace que l'on en garde. *Les Aristochats* peut tout aussi bien jouer ce rôle que *Funny Games* ou *Hiroshima mon amour* : le but n'est pas de baigner dans un sirop de douceur, le but est de renouer avec une partie de soi que l'on a fixé avec l'expérience d'un film. Une trace. Comme un rêve, c'est une manière de remettre les affects à zéro, de faire le tri, de réaliser un genre d'introspection dont le support serait, non pas le souvenir du film, mais le souvenir de soi devant le film.

En revenant inlassablement vers ce soi primitif, au gré des visionnages qui épuisent toute la matière filmique du film-doudou, le film se transforme. Le spectateur quitte peu à peu le sens au profit des sens. Il n'est plus question de comprendre le film, de s'attacher au fil rouge narratif, mais au contraire de se positionner comme réceptacle sensoriel, d'écouter son corps, de se laisser bercer. Cette posture essentielle pour appréhender des films comme *L'Avventura* d'Antonioni ou *Le Livre d'image* de Godard se retrouve chez les spectateurs qui regardent pour la énième fois *Retour vers le futur* ou *Star Wars*. Le film devient, littéralement, une berceuse, une musique colorée. Inépuisable. Le havre de paix de Pokémon, les cris de ces insectes difformes, les litanies de Jessie et James, les épisodes à la résolution presque invariable, tout ça agit tel un refuge musical, un abri où l'on s'autorise à être à l'écoute de soi-même.

Alors comment conjurer le sort si pessimiste jeté en introduction de ce texte ? Peut-être en faisant appel à l'acuité d'un regard curieux dont l'intransigeance lui éviterait la complaisance. Il faut voir, encore et encore, aux aguets, toujours exiger une étrange instabilité ou une noble fluctuation, ample, plus importante et décisive que le « personnel comme tout le monde » des soupes sérielles produites à la chaîne par qui veut sa part du gâteau dans la vaste emprise du spectacle numérique. Tenir cette position est l'unique manière de légitimer cette régression infantile. Ce désir involutif pour la musicalité apaisante du film-doudou n'a de sens, une fois les affects apaisés, que dans la pratique active d'une recherche insatiable de nouveaux univers, à l'affût de leurs moindres variations. L'enfant de 6 ans est toujours là, prêt à nous prêter son épaule rassurante, mais pour mieux découvrir le reste du monde, mieux explorer les autres univers.

Les oasis plurielles

Par Raphaël Bonneau

Pour oublier le vacarme parisien, un geste simple : des écouteurs, le bouton *play*. Soudain, une ligne de basse se faufile dans vos oreilles, un saxophone marié à une flûte enchantée prennent vie, des mots forment un texte. *On prend l'Rap à la source. Rime, sample et flow, 1.9.9.5, l'équipe qui t'met des gifles au micro. En 2 0 double 1, on rentre dans l'jeu. Et les cartes changent de mains donc lève les tiennes, on kicke sec aujourd'hui comme demain...*

Tantôt douloureux, tantôt salutaire, le retour aux origines laisse sans conteste des traces. Il peut parfois rouvrir des plaies tout juste cicatrisées. Prenez le *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire. Difficile et douloureux, ce revirement fait le constat d'un monde qui s'effrite, plongé dans le malheur du colonialisme et des conditions inégalitaires des Noirs en Martinique. Salutaire, néanmoins, tant le cri d'indignation du poète résonne dans la nuit et éveille les consciences

des âmes encore endormies. Un revirement donc, un aller avec ou sans détours, vers son propre royaume, vers ses propres origines, vers ce qui a bâti dans la glèbe et alimenté par la sève son existence.

Et qu'en est-il du septième art ? Comment a-t-il mis le salut ou la douleur, ou les deux à la fois, au premier plan ? Comment a-t-il matérialisé le retour aux sources ? Le point commun entre *Au seuil de la vie* (1953), *La danza de la realidad* (2013), *La Panthère des neiges* (2021), *Les Fraises sauvages* (1957) et *La Gueule ouverte* (1970) n'est à première vue pas évident. On s'immisce dans un désert immense. Rien ne semble lier ces long-métrages. Pourtant tous relatent un cheminement vers une origine : celle de la vie pour la figure maternelle, celle de l'inspiration pour l'artiste, ou bien celle de l'identité pour quiconque voudrait se connaître. Et ça y est nous y sommes ! À travers la maternité, l'examen rétrospectif de sa vie, le retour à la

nature, ce désert brûlant laisse à présent apparaître ses sources multiples, ses oasis plurielles.

Les sources de la vie

Si je vous dis : Suède, 1958. Vous pensez à ... Ingmar Bergman, bien sûr ! Le cinéaste suédois vient de sortir *Au seuil de la vie*. L'histoire se déroule au sein d'un service de maternité à Stockholm où trois femmes, Cecilia (Ingrid Thulin), Stina (Eva Dahlbeck) et Hjördis (Bibi Andersson) se rencontrent, s'épaulent et s'entraident lors de cet l'instant fatidique qu'est l'accouchement. La première parle de ses douleurs, de ses contractions et pertes de sang. La maternité est un long moment de douleurs, de crispations, d'angoisses et de doutes que Bergman retranscrit parfaitement en fixant son regard sur les visages de ces femmes : "*Je me concentre sur les visages, et les fonds ne sont plus qu'un accompagnement*", explique-t-il. Les hommes se veulent rassurants mais ne peuvent comprendre la douleur vécue, tout cela leur est extérieur. Ils ne sont que spectateurs, et de toute évidence ne peuvent que l'être. Aussi ne sont-ils que des demi-présences, des demi-absences. Ce sont des voix par téléphone, des êtres fantomatiques qui apparaissent ici et là

par un soir de pleine lune. Cécilia vient de perdre son enfant. Le médecin lui suggère un curetage pour qu'elle garde espoir une nouvelle fois. Mais il n'y aura certainement pas de nouvelle tentative tant le choc est brutal, violent et traumatisant. Tant la vie semble aussi belle que fragile : "*jamais je n'ai été si proche de la vie, mais la vie m'a glissé entre les doigts. Elle s'est en allée, sans laisser de traces.*" Stina meurt d'envie d'être mère et brille par sa joie et sa bonne humeur. Son mari et elle illustrent un couple nourri de complicités, d'amour et de joie. Malgré toute sa bonne volonté, elle est contrainte d'abandonner (pour toujours, sûrement) son rêve. Désespérée et à bout de force, un médecin lui explique que les dernières contractions ont été trop violentes pour le nouveau-né. "*La vie n'a pas voulu, aussi cruel que cela puisse paraître*". Hjördis incarne quant à elle une mère ne souhaitant pas garder son enfant, et ce malgré les conseils des sages-femmes. Ces dernières l'incitent en effet à l'élever, à conserver auprès d'elle son "joyau", ce "don" de l'existence. On lui fait comprendre que l'enfant est une raison de vivre. Une idée qui ne coïncide pourtant pas avec ses envies et ses aspirations. Elle trouve les enfants odieux et les plaint. Et fait même part de ses sentiments : "*j'aurai voulu ne jamais*

être née pour ne pas supporter cela". Les destins de ces trois femmes sont ainsi liés, leurs destinées parallèles. Comment alors ne pas imaginer qu'Almodovar se soit inspiré de ce film pour réaliser *Madres Paralelas* (2021) ? Ces mères suédoises, qui ne sont pas tout à fait mères, évoquent Janis et Ana, ces mères entre parenthèses¹², en formation, interprétées respectivement par Penelope Cruz et Milena Smit. Mais alors que le film du réalisateur espagnol place dans son propos le travail de la mémoire, la recherche archéologique des corps meurtris par le franquisme, Bergman se concentre davantage sur la mise à nue de l'origine du monde. Et c'est par un scénario très simple, mais non simpliste, qu'il parvient le mieux à mettre en scène l'épreuve de la maternité. La force de son œuvre aspire alors de plus belle à l'universalité.

Le cinéma de fiction est-il toutefois le plus à même de retranscrire les véritables maux de l'accouchement ? On peut en douter tant le très beau documentaire d'Aude Pépin, *A la vie* (2019), a amplifié une réalité : on ne naît pas mère, on le devient. Et pour cela, on a le droit d'être accompagné. Ce film nous plonge aux côtés de Chantal Birman, sage-femme fémi-

niste de soixante-dix ans qui, malgré tout, persévère à exercer son métier et à manifester pour la défense des droits des femmes. Auprès d'elle, nous sommes aussi auprès de femmes et futures mères qui viennent de mettre au monde. Ce sont ses mots qui donnent du sens aux nouvelles vies des mamans. Ce sont ses gestes et ses soins qui les guident dans les premiers pas de la maternité. L'ambiance intimiste du documentaire donne une matière encore plus réelle que les deux films précédents. On sort d'un cadre hospitalier d'une part, on romance moins d'autre part. On observe par-dessus tout un retour à la maison très délicat des mères souvent seules avec leur enfant. Le service d'accompagnement personnalisé opéré par les sages-femmes, ou Prado, devient alors la clef de voûte d'un retour aux sources fuyant toute solitude.

Se remémorer le passé : le point d'origine d'une compréhension de soi.

La source représente le mouvement d'ascension de l'eau, du souterrain vers l'extérieur. Elle jaillit des abysses et atteint la surface, à l'instar du passé qui parfois ressurgit des tréfonds de l'âme. Tout cela nous mène aux

¹² Moreno, N. (2021). (*Mères*)

Fraises sauvages (1957) de Bergman, film qui déploie en effet des souvenirs s'échappant de l'inconscient d'un homme. Lorsqu'au cours d'un voyage le protagoniste principal passe devant sa maison d'enfance, il se revoit cueillir des fraises sauvages dans son jardin. Devenues sa madeleine de Proust, il revit instantanément des souvenirs. De telle sorte que ses rêves, par extension aux discours de sa bru, lui prodiguent un message sur sa réalité, son existence : il est aux yeux des autres un personnage sans âme, glacial, égoïste, dédaigneux et méprisant. Et si le film aborde et interroge les moeurs (patriarcat, rôle de la femme, bourgeoisie) de la société suédoise, il se penche aussi et surtout sur l'examen rétrospectif de ce père de famille, et éminent docteur, dont les retours en enfance sont un moyen pour lui de calmer son anxiété vis-à-vis de la mort et de la vieillesse. Du haut de son grand âge, le docteur est pour une fois sujet à l'examen médical, celui de sa vie. On a donc affaire à un voyage rempli de révélations, un retour aux sources lui dévoilant une certaine vérité sur lui-même Et la mémoire a cela de particulier : elle est une faculté de l'esprit permettant de vaincre le temps, de lutter contre la néantisation de toute chose, de restituer le passé voire même de le ressusciter. Elle est

autant un miroir symptomatique de l'existence qu'un pouvoir rédempteur.

Comment ne pas évoquer le retour aux origines sans passer par la forme autobiographique ? Contrairement aux *fraises sauvages* où le jaillissement du passé semble incontrôlé, Alejandro Jodorowsky puise dans ses souvenirs la matière d'inspiration nécessaire pour réaliser *La Danza de la Realidad*. Là il se dédouble et nous dévoile son enfance vécue dans les années 1930, période marquée par une forte instabilité politique et économique au Chili. Accentuée par la victoire du leader nationaliste Juan Esteban Montero, et l'exil d'Ibañez, la crise économique de 1929 aura eu raison de plus de la moitié de la population chilienne, plongeant la majorité dans la misère. C'est dans ce contexte que Jodorowsky se met lui-même en scène et se replonge dans son passé, près de ses parents. Le retour aux sources prend ici la forme d'un retour en arrière, dans un passé aussi personnel que fictionnel. Le cinéaste dialogue entre son présent (lui-même à quatre-vingt-trois ans) et son passé (le jeune Jodorowsky, interprété par Jeremias Herskovits) à l'aide de tirades aussi poétiques que philosophiques. Revenir à ses origines au moyen d'une rêverie hors du commun – on croisera volontiers un nain en

Zorro fouettant un dollar au sol, un défilé de chiens en costumes, une troupe de cirque haute en couleurs et j'en passe, à vous de découvrir le reste ! – a été un pari plutôt réussi. On se prête en effet facilement à la fantaisie du réalisateur, on n'en oublie presque le caractère autobiographique. Les dimensions du Temps semblent s'épouser, par exemple lorsque les trois visages du cinéaste – le jeune, l'actuel et un homme symbolisant la mort, un squelette peint sur son corps – quittent le village natal en bateau et s'effacent dans l'infini de la mer. Le réalisateur laisse néanmoins supposer que le présent n'est pas et ne sera jamais. Il laisse à penser que le retour aux sources est un voyage vers le passé érigeant les fondations d'un futur plus ou moins proche :

« Pour toi je n'existe pas encore, pour moi tu n'existes plus. A la fin des temps, quand la matière entamera son chemin de retour à l'origine, toi et moi n'aurons été que des souvenirs, jamais une réalité »

On l'a vu : l'examen rétrospectif et la fiction autobiographique sont un moyen de revenir sur les pas de nos origines. Toutefois, à la différence d'un Bergman ou d'un Jodorowsky conjuguant leurs scénarii au passé, *La Gueule ouverte* (1974) de Maurice Pialat ou encore

l'Arrière-pays (1998) de Jacques Nolot seront bien plus ancrés au présent. Ils ont cela de commun qu'ils retracent des retrouvailles auprès d'une mère mourante dans un petit village de campagne. Le retour aux sources signifie ici de passer présentement les derniers instants avec l'être aimé. Mais tandis que le second s'aventure dans le jeu autobiographique, pas nécessairement dénué d'intérêt mais assez terne et parasité par une série d'événements anodins, le premier se concentre sur la mort mise à nue et sur la quête d'un cinéma "du Vrai". On sera happé par la lente fanaison, la lente agonie de l'être mourant qui jadis a donné la vie. On sera ébloui par ce retour à la source maternelle aux allures plus réalistes, car plus crues peut-être. S'offre à nous un très grand moment de cinéma. La caméra, fixée à l'arrière d'une voiture, filme longuement le village qui s'éloigne. Dans sa paisible campagne, il enfermera les souvenirs de ce triste événement. Devenu veuf, nous pensons à cet homme gagné d'heure en heure par la solitude. Au fur et à mesure que la route défile, nous pensons à ce silence une fois les invités partis. A ce vide. Car il est temps de regagner la ville.

Retour à la nature

Mais regagner la ville, ne serait-ce pas aussi retrouver son horizon grisonnant, ses foules empesées, son vortex infini d'énergie au rythme effrayant ? Ne serait-ce pas se confronter à ses tentacules¹³, elle la métropole pieuvre qui broie les plaines des campagnes meurtries ? Il nous faudrait dès lors de l'air pur, des torrents fuyants et rêveurs, des oiseaux exotiques exhibant leurs ailes colorées. Mieux : des montagnes sages et silencieuses, un paysage encore gardé secret.

Après avoir arpenté les chemins de la maternité et du passé, nous voici un court instant sur les sentiers enneigés du Tibet. *La Panthère des Neiges* (2021), co-réalisé par Marie Amiguet et Vincent Munier, nous offre en cette fin d'année un silencieux spectacle naturel et hypnotisant. Un retour sur un territoire où l'homme se fait petit aux côtés des yacks et des ours, mais duquel il puise une source d'inspiration sans fin à contempler les mystères de la faune de ces paysages déserts. C'est un film dans lequel patience et aventure se disent enfin "oui".

« *Se tenir à l'affût, c'est accepter qu'il ne se passe rien.*

Il fait froid, on respire mal, on se tait, on se camoufle, on s'annule

On finira par oublier sa propre présence, vertu suprême.

On attend l'animal et contre le dogme du "tout, tout de suite",

Il conviendra de préférer le "peut-être, jamais",

Exercice douloureux pour un homme moderne »¹⁴

Un être, en particulier, obsède Vincent Munier et Sylvain Tesson. Distant, solitaire, majestueux, le félin aux éclaboussures noires semble toujours se confondre aux roches tachetées des montagnes tibétaines. Ce retour aux sources, ici entendu comme retour à la nature, est l'occasion de célébrer la beauté des écosystèmes terrestres, toujours plus chétifs et vulnérables. Pour Munier, un retour à la civilisation est au contraire une réapparition sur la scène, opulente et carnassière, d'un théâtre où chacun porte le masque. C'est un revirement vers une vie qui l'épuise et dans

¹³ Verhaeren, E. (1895). *Les villes tentaculaires*

¹⁴ Munier, V., Tesson, S. (2018). *Tibet : minéral animal*

laquelle il ne se sent pas à sa place. Une existence oppressante où tous agglutinés devant l'oasis des réussites, telles les racines de la vanité, nous végétons entre les grains de quartz vers un ciel brûlant. Face à la nature, on s'empreint, on s'oublie, on l'écoute, on fait

corps avec son paysage. Nul besoin de lui prouver notre valeur. Nul besoin de jouer un rôle si ce n'est celui qu'elle nous a attribué. Nul besoin, si ce n'est celui d'éprouver à son égard admiration et respect.

CORPUS

Nous reprenons l'exercice de l'analyse comparée. A partir d'un corpus thématique choisi par l'ensemble de la rédaction, nous tissons des liens entre les œuvres pour faire émerger une ou des idées en rapport avec le thème et la sélection.

Dans ce quatrième numéro, nous retrouvons les films suivants :

- *Voyage à Tokyo*, Yasujirō Ozu (1953)
- *Alexandre le Bienheureux*, Yves Robert (1968)
- *Délivrance*, John Boorman (1972)
- *Le Parrain, 2e partie*, Francis Ford Coppola (1974)
- *La Vie de Jésus*, Bruno Dumont (1997)
- *Un conte de Noël*, Arnaud Desplechin (2008)
- *Tonnerre*, Guillaume Brac (2013)
- *Memoria*, Apichatpong Weerasethakul (2021)

La psychanalyse n'est pas un gros mot

Par Nicolas Moreno

Dans la mythologie grecque, le Styx, le Phlégéthon, l'Achéron, le Cocyte et le Léthé sont les cinq fleuves qui convergent vers le centre du monde souterrain, à la source des Enfers. Ils symbolisent respectivement la haine, les flammes, le chagrin, les lamentations et l'oubli. Le retour à la source suit à peu près ce schéma, car le souvenir est passé à la moulinette de la fétichisation ; et la réalité déçoit en ce qu'elle reflète notre propre changement.

Louis dans *Juste la fin du monde*, les retrouvailles de fin d'année dans *Un conte de Noël*, Charlotte qui rend visite à sa fille Éva dans *Sonate d'automne*, les parents qui prennent le train pour un *Voyage à Tokyo*, constatant que leurs enfants ont pris celui de la modernité... ces cas de figures s'opposent aux films qui prennent la source au premier degré : *La Vie de Jésus* aurait mieux fait de s'appeler « L'Origine de la haine » ; *Délivrance* aborde historiquement le sujet du viol masculin au

cinéma et remonte à une certaine idée de l'état nature des hommes et des femmes.

Dans ces deux cas de figure, le retour aux sources que nous nous étions imposés (quitter les immeubles et revenir aux arbres sur lesquels on grave les initiales de nos amours) a pris une tournure que nous n'avions pas prévu, un virage psychanalytique. À première vue, ces films sont tous « très personnels » : Grégoire choisit le sien car il l'a vu au cinéma et en sortant, le ciel s'est mis à pleurer sur ses larmes et il se sentait mi-idiot, mi-accompli, Hugo parle de *Tonnerre* car il vient de là-bas, Yacine parle du *Parrain* car c'est le cinéma américain qui l'a toujours accompagné. Mais peut-on être impersonnel quand on parle de cinéma ? Il n'y a que les faquins pour ne pas donner de leur personne dans une discussion cinéophile.

Parce que parler des films qu'on voit et des films qu'on aime, c'est surtout se raconter soi-

même, que cela nous plaise ou non. Il n'y a pas de secret : quand on fait une fixette sur un réalisateur, il ne nous reste qu'à comprendre pourquoi. Pourquoi Benoît a été « le seul de la rédaction » à battre le sommeil face à *Memoria* ? Sa justification : une connexion entre lui et le reste, son corps et l'habitat qui le protège. À travers son amour pour un film, et donc pour le cinéma, il développe un rapport au monde et une sensibilité, que le comité de rédaction accepte de partager avec vous pour la seule raison qu'il y a du personnel derrière ces quelques mots.

Mais encore. En continuant d'écrire en troupe, nous apprenons tous ensemble à raconter qui nous sommes, nous devenons source de quelque chose à notre tour. *Alexandre le bienheureux* en est la synthèse : le jeune veuf fait de la paresse son credo, il choisit activement d'arrêter de choisir et d'être actif.

En apprenant à vivre comme bien nous semble, en développant notre sensibilité qui fait singularité, nous entreprise critique déborde du cadre-cinéma.

La psychanalyse n'est pas un gros mot. Pourquoi lisez-vous *Tsunami* ? Quand vous absorbez le rapport au monde que l'on rédige, ne critiquez-vous pas notre critique en votre for intérieur ? Ne développez-vous pas à votre tour un rapport au monde ? Et quand ce qu'on essaye de partager avec vous ne vous convient pas... Il y a nœud, donc conflit, donc un inconscient qui remonte à la surface. C'est peut-être l'essence de l'art : expurger un refoulé et le donner à mijoter aux autres. À votre tour, vous pouvez minimiser tout cela, ou l'attraper et le chevaucher, jusqu'à normaliser l'idée d'écrire dessus et le partager avec d'autres dans une revue bimestrielle de cinéma.

CRITIQUES

Peindre le monde sur soi

Le Clair de terre, de Guy Gilles sorti en 1970

Par Bastien Babi

Quintessence d'un cinéma intense. Y a-t-il vraiment des identités en jeu dans la construction des personnages de Guy Gilles ? Ce qui marque d'abord et partout, c'est le silence. Le silence du personnage principal, dans lequel il ne semble jamais pourtant véritablement se murer. Puis le silence, comme ce qui émerge toujours du vacarme assourdissant des lieux où la vie se fait et se passe. Le silence des origines, le silence et le vide que chaque plan déploie en se posant sur les visages, les objets, les mains... Un cil qui papillonne, du papier journal froissé, un mitron ivre, une larme... Le cinéma de Guy Gilles est un premier baiser, et on le sait, nous le sentons tous vibrer en nous, un baiser – un vrai – est toujours le premier.

Le Clair de Terre (1970) est un film dans lequel la source semble d'abord moteur du mouvement. C'est une source d'où coulent tous les flux sensibles, la sensualité singulière du cinéma de Guy Gilles. Cette sensualité incomprise pendant longtemps, celle qui le mettra à la marge de la Nouvelle Vague. Une sensualité, c'est toujours un composite : le poids et l'attention de la vie, la condensation d'un vécu vaporeux. On a tôt fait de ranger, catégoriser, identifier comme l'aiment à le faire les parleurs. Car oui, sommes-nous autre chose ici ? Des parleurs, mais encore autrement. On peut être fatigué des mots et des phrases, surtout quand elles viennent grossièrement articuler ce qui par nature est l'inarticulé et l'inarticulable. L'autre du discours, le dénié et le dissimulé de la discursivité refuge : l'enfance, celle de Lyotard

et celle de Guy Gilles... ce qui fait qu'on pleure devant un film, un livre, un tableau, ou l'air traînant sur un visage, émanant d'un geste, d'un être cher ou du premier inconnu. Et alors Guy Gilles et son *Clair de Terre*, c'est très simple : un cinéma de la nostalgie, de la mélancolie... fleur bleue et sensiblerie. Ça on peut le dire, mais dire ce n'est vraiment pas grand-chose, presque rien. Il faut se méfier des phrases qui souvent agissent comme un masque, une manière de se préserver de la puissance et des intensités qui traversent nos expériences, notamment esthétiques. Je défie les gloseurs (cette vilaine manie) qui ont porté leur attention sur le cinéma de Guy Gilles, et notamment sur *Le Clair de Terre*, de s'assurer devant leur miroir qu'ils ont épuisé le film avec leurs mots. Aussi, en dira-t-on assez peu de choses de ce long-métrage, seulement ce qui compte, quelques bribes : une manière d'ouverture à l'expérience – de dire : « allez-y donc voire un peu ! il y a là quelque chose qui ne parle pas – dieu soit loué ! – mais qui peut vous percuter ».

Pierre Brumeux est un gamin de Tunis, ou de Paris, et de son marais, ou des deux. D'aucun des deux tout à fait, un peu comme nous tous :

« Faux parisien, faux pied-noir... »

- C'est un peu ça... faux tout... »

Et Pierre, maintenant, il faut qu'il parte. Retour aux origines, le bateau pour la Tunisie. Et avant ça, le train, avant encore, le taxi, et ses pieds sur le pavé. C'est d'abord une grande dérivation, peut-être une flânerie toujours déjà transcontinentale. C'est une dérivation des continents qui ne vaut pas comme symbole, mais plus comme un grand charivari de matières sensibles, de singularités enivrantes : les devantures de peintures à bois écaillées de la rue des Rosiers se confondant avec le « rococo-mauresque » de l'architecture tunisienne ; la pluie sur la rue Saint-Antoine venant comme mouiller encore le front de mer brûlant de Nabeul.

Bien sûr qu'il y a le mal-être, la douleur et la brume en Pierre. Mais il ne faut pas trop en faire, ou du moins en faire tout autre chose que de l'ériger en grand thème ou grande thèse téléguidant le film. Chez Guy Gilles la douleur est partout et nulle part, étant élevée à son point d'expression le plus extrême, s'extirpant alors de la pure négativité à laquelle le prosaïsme et le cynisme pourraient la réduire. Il y a une manière d'expérimenter jusqu'au bout l'intensité des émotions : d'où toujours le départ, la fuite, une manière de

voyage unique, sans commune mesure avec les quêtes, les aventures, et autres road-trip, toujours surdéterminés par une fin, un but, une destination quelconque. Le court-métrage préalable à la réalisation du *Clair de Terre* s'appelait déjà sobrement : *Le Partant*. Déjà on mettait en scène Patrick Jouané (Pierre) traînant dans une gare, prêt à prendre n'importe quel train en partance. Alors oui, on peut bien dire que le voyage à Tunis est une quête « d'identité » pour lui. Une manière de revenir sur les traces d'un passé qui lui est tout à fait étranger, de retrouver sa défunte mère. Et cette lecture purement narrative existe. Mais ce serait manquer la conclusion merveilleuse du film. Et, de fait, c'est surtout manquer ce qui au-delà du narratif émerge tout le long du film, au point d'en faire sa tonalité fondamentale. Le film, en effet, est en débordement de sa petite narration, de sa petite discursivité, du petit résumé que l'on peut en faire... ce qui se passe à l'écran, ce que les images nous font, l'expérience esthétique est en décalage. Les mots nous manquent, tout cela nous force. Alors oui, ça force la pensée, celle-ci n'étant rien d'autre qu'un effet de nos émotions ; mais une pensée forcée, c'est une pensée contrainte à l'inventivité. Elle tâtonne à la recherche d'une langue toujours insuffisante à l'aune de l'expérience vécue.

Revenant à Paris après la nouvelle du décès d'une amie, dans une dernière discussion, à la question « et maintenant ? » Pierre répond :

« Et bien je vais repartir. J'ai au moins compris une chose, c'est que pour l'instant je n'ai pas envie de me fixer dans un endroit. J'ai envie d'aller et venir, essayer de comprendre... *Moi, mon fils, je suis l'homme de nulle part !* »

Le tout dans un dernier sourire avant que le rideau ne tombe sur un « à suivre » évidemment plus poétique que programmatique. On comprend bien alors que dès le départ, toutes les grilles d'interprétations rationnelles, toutes les psychanalyses de comptoir étaient détraquées de l'intérieur, par la vie elle-même et son mouvement, par la marche continue de Pierre, par son regard vagabond et ses émotions en fuite. La caméra se pose sur tant de détails, sur la petite poésie du réel comme on dit, sur tout ce qui est là, présent, sur ce qui nous bouleverse et ne saurait jamais être autrement que fuyant. Et c'est peut-être cette page de Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* qui évoque le mieux ce qu'il y a en jeu chez tous les artistes pour lesquels opère cette obsession du départ,

de la partance (on pense à Cendrars, Kerouac, Miller...) : « On est devenu soi-même imperceptible et clandestin dans un voyage immobile. [...] Mes territoires sont hors de prise, et pas parce qu'ils sont imaginaires, au contraire : parce que je suis en train de les tracer. Finies les grandes ou les petites guerres. Finis les voyages, toujours à la traîne de quelque chose. Je n'ai plus aucun secret, à force d'avoir perdu le visage, forme et matière. Je ne suis plus qu'une ligne. [...] On est sauvé par amour et pour l'amour, en abandonnant l'amour et le moi. On est plus qu'une ligne abstraite, comme une flèche qui traverse le vide. Déterritorialisation absolue. On est devenu comme tout le monde, mais à la manière dont personne ne peut devenir comme tout le monde. **On a peint le monde sur soi et pas soi sur le monde.**¹⁵ »

Aussi, voilà que tout paradoxalement le retour aux sources de Guy Gilles, et donc de Pierre Brumeux, n'est pas et ne saurait être une véritable quête identitaire qui ne serait qu'une manière de se « reterritorialiser » sur un « voilà qui je suis : ceci, cela, papa, maman, la bonne et moi »... L'origine tunisienne se révèle comme un prétexte pour se rendre

compte que tout se joue bien au-delà des origines, dans le poids vivant des intensités singulières qui parcourent le champ sensible (et qui en fait, à la fin parcourent *une* vie, ou plutôt la manière dont une vie trace son parcours). Un champ sensible, qui bien évidemment, s'exprime aussi comme un champ historico-géographico-social. On ne vit pas à Paris comme à Tunis, on n'y croise pas les mêmes visages, les mêmes paysages : c'est toute l'affaire de la partance, et de la dérivation intense que nous permet l'art, et notamment – entre autres – celui de Guy Gilles. Pierre n'a pas fini de vivre, intensément, comme il le fait depuis le début : tout reste « à suivre », comme nos vies... La source à laquelle il revient peut-être ici, comme ailleurs, là n'est pas l'essentiel. Si elle est moteur, ce n'est pas comme origine, ou alors seulement en apparence. Elle est moteur de mouvement parce qu'elle est la source, dans toute sa virtualité, à laquelle il s'abreuve. Moteur pour Pierre, mais aussi de fait le moteur de l'inscription des images, qui caractérise le cinématographe.

« ... Demain je serai un autre, ou presque... »

¹⁵ DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Editions de Minuit, Critique, Paris, 1980, p. 244

Retour vers le code source ? Entretien avec un logiciel

Matrix Resurrections, de Lana Wachowski, sorti en 2021

Par Hugo Turlan

Retour aux sources ? Retour au bercail donc. Quels films sortis récemment incarnent le mieux cette expression ? *West Side Story*, *Spiderman : No Way Home* ? Oui. Mais aucun ne correspond à ce terme autant que *Matrix Resurrections*. La première réplique de ce quatrième volet annonce tout : “*Pourquoi faire du neuf avec du vieux code ?*” N’en n’avions-nous pas fini avec la Matrice ? Visiblement non. C’est pour cela que nous souhaitons interroger la Matrice elle-même, et ses représentants, afin de mieux comprendre cette résurrection en 2021. Direction San Francisco. Mathilde, DRP (Directrice des Ressources des Programmes), sourire bright, tenue noire comme il se doit, nous accueille chaleureusement dans un clinquant café de la ville.

Tsunami : Bonjour Mathilde, comment allez-vous ?

Mathilde : Très bien, je vous remercie. Nous sommes ravis de vous accueillir. Mais vous savez, nous sommes dans une intense période de crunch pour la création de la nouvelle M.A.J. Cela nécessite beaucoup de temps, heureusement nous avons recruté certains membres des équipes de Rockstar et de CD Red Projekt, des experts habitués à travailler 100h par semaine. Nous concevons également quelques nouvelles expériences de vie, mais vous verrez par vous-mêmes, ne divulgachons pas ce que nous avons réservé aux utilisateurs

Tsunami : Alors qu’apporte cette Mise À Jour ?

Mathilde : Il s’agit surtout d’un renouveau graphique. Vous savez, pour nos utilisateurs, les couleurs grises et verdâtres sont déprimantes au bout d’un moment. Savez-vous que l’on évalue à près de 47,5% l’impact de la météo sur la santé mentale ? Alors avec

un beau soleil, un beau ciel bleu, vous verrez que la Matrice est bien plus agréable à vivre.

Tsunami : Nous nous interrogeons, chez *Tsunami*, sur la liberté des utilisateurs. Comme vous le savez, ces derniers étaient coincés à bord de la Matrice. Il n'y avait pas de libre choix. Qu'en est-il aujourd'hui, 60 ans après la révolution ?

Un serveur vient nous apporter deux verres de Chablis. Le luxe ostentatoire est présent, mais profitons de l'invitation, ce n'est pas tous les jours que le système, plutôt que de prendre nos libertés, nous offre quoi que ce soit.

Mathilde : Et bien... nous avons surtout cessé de réprimer la liberté individuelle, chacun est libre de faire son choix désormais. Tous peuvent désormais quitter la Matrice et y revenir à volonté.

Tsunami : Mais comment les gens sont-ils informés de cette possibilité ?

Mathilde : Oh, nos développeurs l'ont conçue comme un jeu de piste. Ceux qui arrivent à suivre les indices, à lire parmi les lignes de codes... Quitter la Matrice n'est plus un choix

de survie, mais bel est bien la plus belle des récompenses !

Tsunami : Quitter la Matrice est donc seulement réservé à une élite ?

Mathilde : L'élite ? Non, non, pas du tout ! Il ne s'agit pas de faire gagner les riches mais de laisser les individus exploiter leur imagination et leur créativité.

Tsunami : Quels sont les chiffres du nombre d'utilisateurs choisissant de quitter la Matrice ?

Mathilde : Faible. Vous savez aussi bien comme moi que la vie à Zion n'est pas des plus agréables. D'ailleurs, nombreux sont ceux qui prennent la décision de se replonger volontairement dans la Matrice.

Si nous comprenons bien les propos de cette dame, la Mise À Jour esthétique de la Matrice sert donc d'appât pour les plus faibles. Peut-on vraiment choisir ou non de quitter la Matrice dans ce cas ? Il s'agit bien évidemment de l'application pratique de notre précédent numéro consacré à la question des couleurs, que nous avons appelé avec intelligence "Procès des belles couleurs". La

Matrice nous prend-elle pour des enfants hypnotisés par leurs Télétubbies du matin ? Il semblerait.

Tsunami : Ce qui est intéressant chez vous, c'est que la notion de choix semble s'appliquer plus aux machines et aux programmes qui peuplent votre ville qu'aux usagers de la Matrice. Actuellement, quelles sont les tensions qui l'agitent ?

Le sourire de Mathilde se fige. L'atmosphère également. J'ai comme l'impression de voir des lignes de codes à l'œil nu. Étrange, je n'ai jamais vu une telle chose avant. Moi, journaliste parisienne ? Moi, critique pour Tsunami ? C'est étrange, cela sonne faux. Tout se confond dans ma tête. Mon interlocutrice se reprend.

Mathilde : Vous savez, dans chaque société, il y a des oppositions. Au moment de la grande purge, la ville des machines était gouvernée par des programmes républicains, extrêmement conservateurs. Mais finalement, les dernières élections ont permis à de vrais démocrates de l'emporter, et bien évidemment, on n'allait pas conserver ce programme de répression des machines. Nous avons essayé d'instaurer une forme de collaboration.

Mais dites-moi, vous ne semblez pas être trop au courant des avancées politiques au sein de la ville des machines...

C'est vrai. D'autres souvenirs me reviennent. Je ne peux plus le nier. Pendant 20 ans, j'étais occupée à plein d'autres projets. Mais j'avais un peu oublié la Matrice. Je lui confesse tout cela, lui expliquant les raisons pour lesquelles j'avais perdu de vue tout ce qu'il s'est passé. Il est vrai que je suis, avec ma sœur, l'une des premières personnes à m'être rendu compte que la Matrice était réelle. Personne ne nous a crues.

Alors on a fait des films. On a eu l'autorisation de se réveiller. Ça a changé nos vies. Mais personne ne s'était imaginé un seul instant que tout était vrai. À part le kung-fu : la seule chose qui était fausse. Et personne n'a été capable de penser à autre chose que ce putain de kung-fu. Bullet time, kung-fu, bullet time, etc. Le kung-fu n'était même plus philosophique, nous l'avions transformé en kung-fun.

Le décor a changé. Le Castro, quartier LGBT de San Francisco. Nous sommes désormais dans un restaurant chic. Tout s'inverse, tout se confond.

Mathilde : Selon vous, est-ce vous qui avez inventé la Matrice ? Ou bien la Matrice vous a-t-elle inventée ?

Comment suis-je censée savoir ? Pourquoi est-ce que cette dame me pose des questions ? C'est elle qui doit répondre aux miennes. Je ne suis plus qu'une journaliste free-lance payée au lance-pierre par sa revue. Est-ce que tout cela est un rêve ? Il y a bien longtemps que je n'ai plus touché à une caméra. Quelqu'un peut-il m'expliquer pourquoi j'entends les Jefferson Airplanes absolument partout dans cette ville, même dans une forêt ? Pourquoi est-ce qu'il pleut des pilules bleues ? Pourquoi tout le monde a l'air de s'en foutre, comme si c'était parfaitement normal ?

Claquement de doigts.

Mathilde : Vous m'écoutez ?

Mathilde me ramène à la « réalité ».

Mathilde : Tout va bien ?

J'essaie de garder bonne figure. J'essaie d'occuper mon rôle. Le mien ou celui qu'on m'a donné ? Peu importe. J'acquiesce.

Tsunami : Qu'avez-vous fait de Néo et de Trinity ?

Mathilde : Je comprends que vous ayez du mal à accepter la vérité. Ils sont morts, et ça, aucun programme ne peut le changer. C'est comme vos enfants d'une certaine façon, il est normal que vous ayez du mal à vous en remettre. Le déni fait partie de l'étape du deuil après tout. Avez-vous pris vos pilules récemment ?

Avons-nous créé la Matrice ou la Matrice nous a-t-elle créés ? Je n'en ai aucune idée. Tout se mélange dans ma tête. Ce texte est supposé être une interview. Mais je n'arrive même plus à me souvenir pour qui j'écris. Je suis chez moi, j'essaie de remettre au propre mes notes. Mon alarme sonne. L'heure de prendre la pilule. Je suis sur le point de la gober lorsque mon téléphone sonne. C'est un collègue qui aime encore plus les ralentis que moi. On l'appelle secrètement le pubard mais bon, il a une armée de fan, mieux vaut ne pas trop l'énerver.

Zack : Alors, tu vas le faire Matrix 4 ?

Je ne sais pas quoi lui répondre. Je ne comprends pas pourquoi il m'interroge là-dessus. J'ai préféré tout oublier. Oublier que le scénario qu'ils m'ont envoyé c'est vraiment

de la grosse merde. Faudrait que j'en parle avec Lilly. Voir si elle serait partante pour se replonger dans le bain.

Mais Lilly s'en fout. Elle ne veut pas revenir à Matrix. Du calme. Prends ta bleue. À quoi ça sert de lutter... Après tout, ils vont quand même le faire...

Déclic.

Vous m'avez pris pour George Lucas ? Ce vieux barbu qui a décidé de vendre son âme à la souris aux grandes oreilles et trouve encore prétexte à se plaindre ? Quel manque de classe. Je ne veux pas faire de suite à Matrix ? A un moment, je suis adulte et je dois penser à l'intérêt de mon enfant avant tout. En parlant de gosses, vous connaissez ces histoires d'enfants qui cassent leurs jouets pour que les brutes ne les détruisent pas à l'école ? Vous avez une idée de ce qu'est Matrix Resurrections maintenant.

Je fonce à la pharmacie. On me regarde d'un drôle d'air quand je décide de prendre des pilules rouges.

J'arrive aux locaux de la Warner. Tout le monde me dévisage, l'air terrifié, lorsque je tiens cette pilule rouge entre mes doigts.

L'open space : Posez cette pilule à terre !

Une armée de garde me vise avec leurs fusils d'assaut. Je ne les écoute pas. J'avale. Une avalanche de pilules rouges tombe sur tous ceux qui me font face. Les agents disparaissent, écrasés par le poids des rouges. Je me suis toujours dit que ces locaux avaient besoin d'être repeints.

Je prends l'ascenseur. Je m'appête à vendre un Matrix 4 à Kevin qui détruira tout ce qu'on a fait. Fini le kung-fun, les choix qui n'existent pas et le bullet time. Autant tout détruire, au moins j'aurai la paix avec Matrix. Je vais faire un film qui va tellement se planter qu'ils ne feront plus jamais un seul Matrix. J'espère que je vais réussir à mettre des paillettes dans les yeux de Kevin avec ce rendez-vous.

Lana

Entendre ou écouter ?

Memoria, de Apichatpong Weerasethakul, sorti en 2021
Par Benoît Blanc

Non. Je ne me suis ni ennuyé, ni endormi face à *Memoria* d'Apichatpong Weerasethakul. Certes, à la fin de la projection j'ai trouvé qu'il manquait d'explications pour bien comprendre le film. Je trouvais que le réalisateur n'avait pas donné suffisamment de clés de compréhension. Pourtant, tout s'est éclairé le lendemain grâce à une bonne nuit de sommeil. Je me suis rendu compte qu'en fait tous les indices étaient là et qu'il fallait donc se lancer dans l'interprétation.

Il ne s'agira pas dans cet article de développer mon avis personnel, globalement positif¹⁶, mais bien de tenter de déchiffrer *Memoria* en se focalisant sur deux éléments intimement liés. Le premier est technique avec le son entendu par le personnage de Jessica (Tilda Swinton) et ce qu'il implique. Le deuxième est thématique avec la question de l'humain et de

l'étranger, indispensable pour expliquer le propos du film.

Le son comme symptôme

Dès le tout début du métrage, le son va être à l'origine de la fiction. Nous l'entendons parfaitement alors que nous ne distinguons presque rien à l'image, la protagoniste étant dans la pénombre. Dans cette première séquence, le sonore prend le pas sur le visuel car on entend avant de voir. Le fonctionnement du film est là avec un personnage qui entend quelque chose mais dont il n'aperçoit pas la source. Cette irruption sonore réveille le personnage et happe d'entrée le spectateur. Le son enclenche le récit et le début de l'enquête.

Ce personnage réveillé par un grand boum peut faire penser au « syndrome de la tête qui explose » désignant un trouble du sommeil.

¹⁶ Le prix du jury du festival de Cannes est amplement mérité.

Même s'il n'y a pas de consensus scientifique sur la question, il est utile de l'employer car ce trouble concerne les personnes étant réveillées par des hallucinations sonores caractérisées par des bruits stridents tels que des claquements de porte ou encore des explosions. Le réalisateur a été lui-même touché par cela¹⁷.

Mais quelle est l'origine de ce son entendu par Jessica ? Et précisément, quelle est sa source ? On peut le caractériser par le terme acousmatique désignant un son dont la source n'est pas visible¹⁸. Dans *Memoria*, cette source ne sera révélée qu'à la fin à l'aide d'un plan très mystérieux. Un autre aspect de ce son est sa répétition et sa fréquence qui progressent tout au long de l'histoire. Nous avançons dans le film et il semble être à chaque fois plus récurrent et plus fort. A chaque nouvelle occurrence, il la dérange un peu plus.

Ce son est audible uniquement par le spectateur et l'horticultrice, mais inaudible pour tous les autres personnages. Seule

exception : Hernán, arrivant à le reconstituer en studio. Cette différenciation place le film à la lisière du fantastique¹⁹ : est-ce que le son est uniquement imaginé par Jessica ? La scène au restaurant est la plus remarquable sur ce point car la protagoniste se fait littéralement agresser par la brutalité du son sans que les personnages autour d'elle ne comprennent ce qu'il se passe.

Nous parlons d'un son mais il faudrait en réalité parler d'un bruit. Ce terme désigne « un ensemble de sons perçus comme étant sans harmonie, par opposition à la musique »²⁰. De plus, il y a une difficulté, que ce soit pour le spectateur ou bien Jessica, à le caractériser. Nous le voyons notamment lorsqu'elle essaye de le décrire à Hernán : « It's um... like a rumble from the core of the Earth. Bang!²¹ ». Cette séquence dans le studio de musique est admirable sur plusieurs points. Weerasethakul arrive à instaurer un suspense insoutenable par la simple reconstitution d'un son. Accrochés à notre siège, on s'interroge : est-ce que Jessica

¹⁷ Cf. Le dossier de presse de *Memoria*.

¹⁸ Cf. Le glossaire de Michel Chion sur le son : <http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html>

¹⁹ A ce propos, le film baigne dans un folklore chamannique intrinsèquement lié à la méditation et à l'Amazonie. Le nom de Jessica fait référence au film *Vaudou* de Jacques Tourneur (1943).

²⁰ Deuxième sens du bruit dans le dictionnaire en ligne Larousse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bruit/11476> Par rapport au bruit, un son n'est pas systématiquement dérangeant.

²¹ Traduction : « C'est euh... comme un tremblement provenant du noyau de la Terre. Boum ! ». Premiers mots de la bande-annonce « officielle » : <https://www.youtube.com/watch?v=PDU6B93ltds>

va réussir à le décrire ? Est-ce que Hernán va réussir à le reproduire ? L'horticultrice est en danger puisqu'un bruit attaque son esprit et bientôt son corps. Dans le même temps, matérialiser ce son pourrait être un soulagement pour elle. Tout le monde pourrait alors l'entendre, elle ne serait plus la seule.

Il y a toute une dimension métafilmique au sein de cette séquence. Elle est assez explicite sur le rapport qu'il peut y avoir entre un ingénieur du son et un réalisateur sur les sons qu'il souhaite pour tel ou tel moment d'un film. Il se dessine selon moi un rapprochement avec *Blow Out* de Brian de Palma (1981), très utile à convoquer pour cette séquence et que l'on peut élargir à l'ensemble. Dans le film de De Palma, Jack est un ingénieur du son pour le cinéma décidant de sortir la nuit dans un parc pour capter à l'aide d'un micro canon des ambiances. Soudain, une voiture fonce dans une rivière. Le passager perd la vie malgré l'aide apportée par l'ingénieur. La victime était en fait un politicien en campagne présidentielle. En réécoutant la bande-son qu'il a enregistrée ce soir-là, Jack se rend compte qu'un bruit de détonation se fait entendre. C'est ce qui va le hanter et remettre définitivement en cause la piste de l'accident. On retrouve dans les deux films cette même

volonté des protagonistes de vouloir comprendre la source d'un son étrange et de le caractériser. Cette quête se transforme très vite en obsession. Si dans *Blow Out* le son va servir une dimension politique, dans *Memoria* c'est plus de l'ordre de la métaphysique.

La révélation de cette source sonore se fait au cours d'un plan très mystérieux d'un vaisseau spatial décollant en pleine forêt. C'est le moment où enfin le spectateur identifie clairement le son et l'associe à l'image, mais surtout à un objet. Le film, à partir de ce moment, bascule complètement dans le genre de la science-fiction, et ne se limite donc plus à une possible association avec le fantastique. La question de l'étranger coule de source puisque le vaisseau permet de nous transporter dans l'espace, sûrement le lieu le plus étranger pour les humains.

Du bruit qui hante Jessica, passons maintenant par le son de manière générale. D'abord, il peut être agréable : le somptueux morceau de jazz constituant une pause dans le récit en est un parfait exemple. Mais c'est surtout la dimension irritante qui domine et qu'on entend dans un passage assez surréaliste où des alarmes de voitures se mettent à s'enclencher sans raison. Ces deux faces du son

coexistent pleinement. Ensuite, il peut permettre de se remémorer des éléments passés. Lorsque Hernán et Jessica sont autour d'une table, l'environnement est très calme et il n'y a personne aux alentours. Quand soudain, un son assez fort apparaît. Nous entendons des bruits et des voix alors qu'il n'y a toujours personne dehors. Jessica est complètement bouleversée, et même si cela reste de l'ordre de l'hypothèse, cette séquence fait apparaître le son comme le symptôme de traumatismes passés, enfouis dans l'esprit de la protagoniste. Le fait d'entendre des sons appartenant au passé permet de nous remémorer²² des choses qui nous sont arrivées. C'est une sorte de madeleine de Proust. Là où l'odorat permettait au protagoniste de se souvenir dans l'œuvre de l'écrivain, elle est remplacée ici par l'ouïe. Cependant, quelque chose vient troubler l'analyse. Est-ce que ce sont les propres souvenirs de Jessica ou ceux d'une autre personne qui sont remémorés ? On ne peut en être certain, cela peut très bien être les siens comme ceux de Hernán, d'une autre personne, ou bien des souvenirs entièrement créés de toutes pièces. Enfin, le film utilise le procédé de l'auricularisation interne²³, c'est-à-dire

qu'il se focalise sur ce qu'un protagoniste entend. Le point de vue sonore (ou point d'écoute) se calque très souvent sur ce qu'entend Jessica. En définitive, le travail du preneur du son Raúl Locatelli, du concepteur sonore en chef Akritchalerm Kalayanmitr et de leurs collaborateurs est remarquable.

L'humain et l'étranger

Cette question ne vous a pas échappé : Weerasethakul est un réalisateur thaïlandais décidant de tourner en Colombie alors qu'il a pourtant l'habitude de tourner au pays natal. Dans le casting, Tilda Swinton est britannique et Jeanne Balibar, française. Ce qu'il faut remarquer c'est qu'on retrouve ce mélange des cultures à l'extérieur et à l'intérieur du film. Le personnage principal est en effet une écossaise se retrouvant dans un pays qui n'est pas le sien et son origine anglo-saxonne est très soulignée. Elle parle anglais mais également espagnol. Cela amorce directement la question de l'étranger, et en particulier le mal du pays. C'est l'une des pistes nous permettant de comprendre le désarroi de Jessica.

²² Le titre Memoria n'est pas anodin. C'est d'ailleurs le mot espagnol désignant "mémoire" qui est employé.

²³ L'auricularisation est un terme développé dans l'ouvrage *Le récit cinématographique* de André Gaudreault et François Jost. Cf. 3e édition (2017), Chapitre 6. L'écoute, Partie 3. L'écoute : l'auricularisation, pp. 217 - 220.

Si le plan du vaisseau spatial dérouté autant, c'est qu'il fait passer définitivement le film sur un autre niveau : du réel au surnaturel. Le réalisateur ne se contente pas d'un simple réalisme avec cette femme étrangère perdant peu à peu tous ses repères dans un pays qu'elle ne connaît pas. Si on prend littéralement la séquence, le bruit que Jessica entendait depuis le début est dès lors associé au bruit du vaisseau spatial qui décolle. Après cette séquence et jusqu'au générique de fin, elle ne réapparaîtra plus. Comment l'interpréter ? Il est possible de dire, sans extrapoler, que ce bruit aura été une sorte d'appel pour rentrer chez elle. La grande différence est que sa maison n'est pas sur Terre mais bien en dehors, elle retourne à ses origines extraterrestres.

Weerasethakul passe par le surnaturel pour mieux saisir le réel et décuple ainsi la force de son analyse de l'être humain. Cette humanité dont les aspects fondamentaux sont la vie, la mort, la maladie (Balibar alitée), le passage du temps (Hernán jeune et vieux) et les loisirs. Les sciences – ici l'anthropologie et l'archéologie – permettent de comprendre les humains et leurs évolutions au cours de l'histoire. Mais c'est aussi et surtout le temps qui est la particularité la plus importante car il est à

l'origine de tout, à la fois créateur et destructeur. Apparemment anodine, la séquence où Jessica recherche un réfrigérateur parfait pour conserver le plus longtemps possible ses plantes est une sorte de résumé du film. L'être humain est par définition éphémère et mortel, comme les plantes. Nous pouvons tenter toutes les cryogénies possibles sur notre corps pour ralentir voire stopper le temps, jamais nous ne pourrons l'arrêter.

Cette dimension surnaturelle est également présente grâce au personnage d'Hernán, vaste énigme à lui seul. Deux acteurs interprètent ce même rôle : d'un côté Juan Pablo Urrego quand Hernán est jeune, de l'autre Elkin Diaz quand il est âgé. Contrairement à Jessica, il reste sur Terre après le départ de la soucoupe : est-il humain ou extra-terrestre ? Ou bien est-il une sorte de passeur présent uniquement dans l'esprit de Jessica ? Plusieurs choses le démontrent. Quand elle revient dans le studio pour le retrouver, aucun des membres présents dans le bâtiment n'a entendu parler de cet homme qui ne fait pas partie des ingénieurs du son. Il reviendra quelque temps plus tard et beaucoup plus âgé, comme si en quelques jours il avait vieilli d'une quarantaine d'années.

C'est pour tout cela que *Memoria* est très fort. Le film illustre à merveille l'humanité et le thème de l'étranger en posant des images sur un mal-être vécu par tous ou presque. Ce mal-être que nous ressentons lorsqu'est entrepris un voyage loin de notre maison. Mal du pays,

spleen et tant d'autres mots pour décrire ce sentiment insaisissable que nous ressentons parfois près de chez nous, parfois même dans notre propre demeure. Ce sentiment qui fait que l'on se sent chez soi ou bien en terrain hostile, que l'on veut partir ou rester.

Le vélo à trois roues

Red Rocket, de Sean Baker, sorti en 2021

Par Charles Thierry

Red Rocket est un film d'illusions. Celle d'un retour glorieux, d'abord : celui de Mikey Saber (Simon Rex) dans sa ville natale du Texas, armé de sa *red rocket*²⁴ et à peine de son couteau. Celle d'une reconquête du succès, ensuite, que ce même Mikey projettera dans les yeux et dans le corps de Strawberry (Suzanna Son), son prétexte, son cache-misère. Mais pas celle d'une Amérique, catapultée à notre figure dès le premier plan par Justin Timberlake et son boys-band des années 2000.

« J'ai l'impression d'être dans un rêve »

L'épaisseur de *Red Rocket* réside en grande partie dans le questionnement des différentes réalités de Mikey. Trois fils rouges relationnels traversent le film, et autant de niveaux de perception semblent apparaître. Son quotidien

concret, d'abord, jonché de cris et caprices de son "ex"-femme (on apprend très tôt qu'ils sont séparés et non divorcés) et de meetings de campagne de Donald Trump à la télé. Celui où, coupable d'être reconnaissable par les consommateurs de sites pour adultes, il ne peut que vendre le cannabis de sa voisine pour gagner quelques sous. Et puis il y a cette Strawberry, jeune fille de 17 ans, vendeuse dans une boutique de donuts où tout coûte 6,32\$, trop belle pour être vraie, trop réceptive aux charmes et aux manipulations de Mikey pour être vraie. Filmé dans un décor de sucre et de fête foraine rose bonbon mis en valeur par le 16mm choisi par Sean Baker, appuyant le contraste avec les murs sales du taudis qui l'héberge, le personnage campé par la promiseuse Suzanna Son ressemble trait pour trait à un rêve érotique de l'acteur déchu. Elle lui semble en tous cas soumise, et particulièrement pendant leurs rapports sexuels, dont

²⁴ Dans le jargon du porno aux Etats-Unis, la *red rocket* désigne le pénis en érection

la représentation à l'écran prolonge précisément les mécanismes de domination caractéristiques du divertissement pour adulte : la femme comme faire-valoir de l'homme, l'homme qui imagine une partenaire subordonnée plutôt qu'un échange. Une représentation insistante et multipliée mais jamais épaissie, puisque Strawberry ne sort à aucun moment de l'emprise de Mikey.

A l'entresol de ces deux niveaux, Lonnie, le gars du coin, qui n'en est jamais parti, et qui aime se faire mousser en racontant un faux passé de vétéran de la guerre en Irak. Ce dont Mikey se fiche royalement, d'ailleurs : ce sont surtout des oreilles naïves et envieuses à qui il peut raconter sa carrière naissante d'agent / gourou de mineure, avec pour seul objectif de récolter de l'admiration. Lonnie tient dans la narration une posture similaire au spectateur, à qui il appartient de croire, ou non, les aventures de Strawberry. Cette ambigüité proposée par Sean Baker à son audience est sans doute ce qu'il y a de plus intéressant dans *Red Rocket* : celui de nous laisser le choix de croire ou non en la possibilité de reconquête, en dépit d'un environnement hostile au possible (rares sont les personnages avec qui on passerait nos vacances). Celui de se positionner entre fatalisme et idéalisme. Tout

en donnant sa réponse personnelle, dans un plan final qui confronte rêve et réalité jusque dans les yeux de Mikey. La solitude rattrape le fantasme.

(Trop) seul en scène ?

Si on oppose à ce premier axe une lecture plus pragmatique de *Red Rocket*, on s'aperçoit qu'il n'évite pas tous les écueils, loin s'en faut, de son sujet moins ambitieux qu'il n'y paraît. Certes, il n'y a, pendant presque tout le film, pas de doute : Mikey est toxique, narcissique, manipulateur, et brise la vie de la quasi-totalité des personnages qu'il croise. Et l'arnaque fonctionne à l'extrême : sous les traits d'un Simon Rex éloquent, friand de logorrhées, facile à prendre en pitié, il parvient même à convaincre sa belle-mère qu'il est le seul rempart protégeant sa femme contre les dangers du travail du sexe. Il se plaît à le dire, il est « au top de ses capacités, dans tous les domaines possibles ». Mais le film s'essouffle, à mesure que le « couple » Baker-Son monopolise l'écran, ne développant ni leur relation au-delà du lien vertical de domination (le réalisateur ne s'intéressant peu, voire pas à Strawberry), ni n'exploitant la fibre comique mobilisée dans la première partie du film, notamment le montage paral-

lèle des entretiens d'embauche. Il laisse surtout la sensation de se reposer sur une critique finalement creuse du fameux rêve américain, qui en 2022 est déjà bien écorné sur le grand écran.

Malheureusement, la dernière séquence du film fait voler en éclat cette nuance, et éclaire la faiblesse : elle place Mikey dans une position victimaire face à un « complot », et convoque une empathie totale pour le topos du laissé pour compte, acculé, mis à nu et jeté à la rue, au sens propre. Cette complaisance ambiguë reste en fin de bouche, et décrédibilise les traits de nuance qu'un œil volontaire pouvait confier à la narration, en grande partie grâce à l'âge de Strawberry (17 ans). A l'image du personnage de Bree Elrod, finalement, presque attachant pendant l'essen-

tiel du film malgré son opportunisme permanent, on garde avant tout en mémoire son invivable hystérie, cacophonique, ingrate. Nous introduisons cette critique en qualifiant *Red Rocket* de film d'illusions : la plus violente était finalement celle que l'on s'est faite, en tant que spectateur.

Perdu dans les affres d'un rêve américain qui ne berne plus que ceux qui se forcent à y croire, Mikey est donc, à l'image du film, d'abord une façade. Un frustrant aller-retour entre les pavillons fades et les manèges colorés, une bombe désamorcée. Par manque d'affirmation du réalisateur ou manque de distance vis-à-vis du sujet, *Red Rocket* donne l'impression de se contredire, de dérailler. Ce qui est fâcheux, quand le vélo est notre seul moyen de locomotion.

ENTRETIEN

Retour aux archives avec Jean-Gabriel Périot

Réalisateur de *Retour à Reims (Fragments)* (2022)

Propos recueillis par Yacine Mousli à Paris le 24 janvier 2022

Le cinéma de Jean-Gabriel Périot présente des caractéristiques originales : il a comme outil principal le montage et comme source fondamentale les archives. Cela fait de lui un artiste unique dans le cinéma français ou dans le cinéma tout court. L'idée qu'il adapte *Retour à Reims* de Didier Eribon peut sembler à la fois redoutable et grandiose. L'ouvrage s'inscrit dans la portée politique des films de Périot et se nourrit de la participation d'Adèle Haenel. Cet entretien s'inscrit donc dans le thème de ce numéro : retour à sa ville natale, retour aux textes, retour aux archives.

Que vous évoque le thème de ce nouveau numéro “Retour aux sources” ?

Jean-Gabriel Périot : J'avais fait un court-métrage qui s'appelle *Undo*²⁵. C'était un appel à projet lancé par Canal+ sur le thème “ Refaire le monde ”. J'ai travaillé autour du “ c'était mieux avant ”, le fantasme d'un passé qui serait plus juste et égalitaire, plus humain... alors que chaque époque a été merdique pour la majorité des gens. Plus sérieusement, je cherchais à revenir en arrière et explorer l'histoire, les tensions entre le passé et le présent... Pourquoi a-t-on besoin de l'histoire ? Est-ce que ça nous fait comprendre le présent ? C'est à la fois nécessaire de revenir au passé mais cela peut être aussi sclérosant. Selon les moments de sa vie ou les stades de

²⁵ <http://www.jgperiot.net/1%20COURTS/Undo/undo%20FILM.htm>

sa réflexion, il y a un rapport fluctuant avec le retour au passé.

Il y a beaucoup de ça dans *Retour à Reims*. Le fantasme de la classe ouvrière, par exemple ? Le retour au texte, le rapport entre le texte et l'image peut-il se transposer au rapport entre présent et passé ? Surtout que ton utilisation des archives te permet de ne pas être sclérosant.

J-G. : Sur la première question, on a chacun une responsabilité avec nos fantasmes, qu'ils soient positifs ou négatifs de notre passé. Mais on se rend finalement compte que le passé est plus complexe que ça. Et même si on a besoin de ces fantasmes-là (la classe ouvrière par exemple), ils ne sont que des constructions, des processus idéologiques et de mémoire. Il ne faut pas se laisser aveugler par ses propres idées et ses projections du passé, sinon on ne réfléchirait plus assez aux contradictions dont on est issu. Croire que la classe ouvrière aurait été pure relève de l'illusion. Il faut plutôt saisir ces contradictions. La critique de notre propre histoire est importante pour ne pas exonérer le passé et être ainsi le premier critique de sa vie.

Le montage tel que tu le pratiques permet de ne pas tomber dans le fantasme ou l'histoire unique justement.

J-G. : Il permet de révéler qu'il n'y a jamais un seul récit, ce n'est jamais blanc ou noir. Il y a des parts d'impureté conséquentes qui fabriquent le présent dans lequel on vit. Le racisme, par exemple, un des objets du film, est endémique à l'ancienne société et les Le Pen sont simplement un symptôme de ça ; ils ne l'ont pas créé. On montre qu'il existe une histoire et on peut ensuite la déconstruire. Comment changer un phénomène historique ? C'est facile de dire "à bas le racisme", mais il n'empêche qu'il faut travailler derrière. C'est là que l'histoire est utile.

En faisant des films notamment.

J-G. : Oui.

Ce qui est frappant avec le film, c'est qu'il confond la fiction et la réalité, comme Eribon confond le récit personnel et l'étude sociologique.

J-G. : Une des qualités du livre est d'avoir réussi en permanence à aller de l'autobiographie à la sociologique sans que ça ne

paraît théorique. Le livre reste un objet de lecture romanesque. Cela permet d'avoir un plaisir similaire à un roman, même s'il transmet un savoir. Mais on ne peut pas le comparer, malgré ta remarque, au passage entre la fiction et le documentaire. C'est un autre trajet. C'est le registre de l'image. Le sujet, la représentation de la classe ouvrière à l'écran, Didier ne l'interroge pas. Moi, je peux le faire avec le cinéma. Mon parcours fait que je ne fais pas la différence entre la fiction et le documentaire dans leur faculté de transmettre le savoir, ce que ça nous raconte du monde...

La fiction peut apporter autant qu'un documentaire, peut-être plus. Si différence il doit y avoir entre fiction et documentaire, on a en tête la fiction comme vecteur bourgeois : la plupart des films représentent des bourgeois et s'il y a des ouvriers, ils sont vus à travers les yeux des bourgeois. Le champ du documentaire est lui davantage investi quand il est question de décrire le réel, les conditions de vie des travailleurs... Mais quand on regarde en arrière, on se rend compte que jusque dans les années 80, la fiction était aussi le lieu de la classe ouvrière. Elle était représentée par des artistes de gauche ou communistes, sans l'intermédiaire bourgeois. Il n'y avait pas non plus le thème de la réconciliation de classe, si

omniprésente dans la fiction aujourd'hui, ce qui n'est pas toujours vrai dans la vraie vie. On trouvait beaucoup de films, notamment à la télévision, où les gens s'exprimaient depuis leur propre place : femmes de ménage, chômeurs... Tout ça n'existe plus aujourd'hui. Ce n'est pas le sujet du film, ce n'est pas une lecture théorique de l'image, mais le film *Retour à Reims* montre que le cinéma montrait à l'époque des personnes d'origine modeste.

Tu penses à quels films par exemple ?

J-G. : Alors, c'est un cinéma dont je ne suis pas spécialiste, mais travailler sur *Retour à Reims* m'a permis de me plonger dans le cinéma commercial d'après-guerre, avec Jean Gabin notamment. Il y avait beaucoup de films produits à destination du public populaire. Le cinéma a eu cette chance d'être un art populaire et les producteurs avaient besoin de faire du cinéma pour tous les publics. Il y a eu des grands réalisateurs, qui n'étaient pas de grands formalistes mais qui avaient beaucoup de succès et étaient proches du Parti communiste, Jean Renoir par exemple.

Dans ce cas, ce n'était pas un cinéma idéologique.

J-G. : Non pas du tout, mais ça montrait et représentait les classes populaires. Ça montrait surtout que le cinéma n'était pas seulement un cinéma de bourgeois parisiens. Même sans être un cinéma politique ou engagé, le point de vue n'est pas le même.

Concernant tes inspirations, en imaginant ce que serait l'adaptation de *Retour à Reims*, j'ai immédiatement pensé à ces films ou livres qui retracent le retour d'homosexuels dans leur ville d'origine, comme *Juste la fin du monde*. Est-ce que tu y as pensé ? Didier cite aussi beaucoup d'autres auteurs qui l'ont inspiré dans sa démarche, comme Annie Ernaux ?

J-G. : Ce ne sont pas des questions que je me pose en faisant un film ou même en général. Dans mes lectures ou mes intérêts, forcément je me dirige vers ce qui me ressemble. Dans *Retour à Reims*, c'est évident que je partage beaucoup avec Didier, c'est important de se dire que ces histoires existent et qu'elles se partagent. Ça fait du bien quand on partage une origine sociale. Mais ce n'est pas un processus actif dans ma création. Je n'aurais

pas imaginé revenir à *Juste la fin du monde* dans ce cadre-là.

Didier et toi partagez certains éléments biographiques. Vous venez tous les deux de milieux modestes, de province... Est-ce que tu t'es reconnu dans sa trajectoire, dans son devenir intellectuel ?

J-G. : Il y a du commun dans nos origines, nos déplacements. Il y a du commun, mais aussi de la différence. Moi, j'étais de Guadeloupe, donc venir à la métropole était déjà un grand pas. Cela dit, je ne me considère pas comme un transfuge de classe. Ou plutôt, mon statut fait que j'ai quitté ma classe d'origine, car j'ai d'un coup eu accès à la parole en signant des films, et je partage ça avec Didier. Par contre, je vis toujours en province et je n'ai pas rompu avec ma famille. Je suis un faux transfuge de classe. Certes, j'ai caché à ma famille que je faisais des films. Je ne leur disais pas car pour moi, ça me paraissait trop prétentieux. C'était prétendre pouvoir rompre avec la lignée familiale. Mais contrairement à Didier, la rupture n'a jamais vraiment eu lieu, et je n'ai pas subi cette violence-là.

C'est paradoxal que tu partages autant de similarités avec Didier et qu'il se trouve

absent du film. Comment est-ce que tu as motivé ce choix ? Est-ce qu'il était aussi absent de la production du film ou c'était son choix de ne pas apparaître ?

J-G. : Il est totalement absent du film. Je suis responsable de tout mais il était au courant de tous les choix que je faisais. On était d'accord sur le fond, sur ce qui faisait une bonne adaptation. Et on était d'accord politiquement, ce qui peut surprendre certaines personnes choquées par mes choix. On ne peut pas traduire un livre aussi vaste sans une certaine trahison. J'ai 250 pages de livre, la voix off doit faire 15 pages pour une heure et demie. Mathématiquement, je ne peux pas tout mettre. Mais je ne voulais pas tout mettre de toute façon, sinon j'aurais été obligé de survoler un peu tout. Faire un film fourre-tout sans avoir le temps de se concentrer sur un thème en particulier et sans ligne claire, ça ne m'intéressait pas. Dans le film, cette ligne claire se dessine assez vite : qu'est-ce qui est le plus important à transmettre ? Pour certains ce seraient les similarités, mais pour moi, le plus important était de faire un film qui donne quelques clés de compréhensions du monde, voire donne un peu d'espoir, dans un monde où l'extrême droite est plus qu'un problème tellement elle est présente. Pour moi cette

question est plus importante que n'importe quelle question de transfuge de classe ou d'homosexualité. Ça mérite de faire des films, mais en faire un qui met les pieds dans le plat de la question politique contemporaine, c'était le film que je voulais faire. Adapter ce livre me permettait d'intervenir dans ce débat-là.

Il y avait une question moins importante, mais qui posait aussi problème : le recours à la première personne. Si j'intégrais la partie avec Didier, le "je" du livre, celui de Didier, serait aussi le mien en tant que réalisateur. Autant je partage avec le public une part de mon intimité, de ma vie, et le film parle de ma famille et de la famille de beaucoup de monde, autant je trouve que c'est anecdotique et je ne me voyais pas l'assumer. J'étais mal à l'aise car je ne prétendais pas à être un sujet. Le premier choix a été d'adapter le passage de Didier sur l'apparition du Front National. Déjà, cela faisait 35 minutes de film. Et si j'ajoute l'histoire qui raconte les gens qui votent pour le Front national, c'est-à-dire les parents de Didier, il ne reste plus de place pour Didier !

Comment as-tu mis en voix le texte avec Adèle Haenel alors ? Elle est connue pour son militantisme. Comment on introduit

cette théâtralité dans ce texte qui est cru parfois ou très sentimental ? La voix est constamment neutre alors que les images sont souvent vibrantes et intimes ?

J-G. : La question de la voix est compliquée sur ce film parce que c'était la première fois que je faisais un film avec une voix off. J'avais déjà cette difficulté de faire porter le film sur une voix off : est-ce qu'on doit illustrer ou faire contrepoint ? Souvent aussi, certains passages sont plus simples dans le texte qu'ils ne peuvent l'être à l'oreille. Dès la première réunion avec la productrice, je lui ai expliqué mes choix de faire revenir notamment la mère de Didier et choisir les segments qui concernent les femmes. Mis ensemble, on se rend compte qu'ils permettent une lecture féministe du livre. Par chance, la productrice a directement pensé à Adèle Haenel pour la voix off. C'était une idée géniale car dans l'adaptation d'un film, on cherche à ouvrir l'œuvre à un public plus large ou à un public autre que celui des lecteurs. Désaxer totalement la voix, c'est à dire choisir la voix d'une jeune femme d'aujourd'hui plutôt que celle d'un homme de l'âge de Didier me permettait d'ouvrir vers d'autres expériences et donc vers d'autres publics. C'est vrai qu'on renonce donc encore une fois à l'auteur, mais

d'un coup, cette histoire d'un homme né dans les années 60 pouvait être interprétée par une femme, et il y avait une chose qui résistait au temps et au changement de génération.

Adèle avait une interprétation juste, et c'est une figure de l'engagement contemporain. J'aime beaucoup sa voix et si elle a l'air si spéciale, c'est parce que c'est une des seules actrices à ne pas avoir fait d'école de théâtre. J'adore, dans sa voix, entendre une provenance populaire qui sonne très juste. C'est un travail qui n'était pas facile car ni l'un ni l'autre n'avions fait de voix off. Et à cause du Covid, on a dû travailler à distance. Ce qui fait que, quand on s'est retrouvés dans les studios pour la première fois, on réalisait qu'on avait sous-estimé la charge de travail. Après quelques heures de travail, on était complètement mort de fatigue, et ce texte par moment se trouvait fort compliqué à adapter en voix, donner à entendre.

C'est super de travailler avec Adèle car elle est très travailleuse et qu'elle ne se satisfait que d'un travail bien fait. Avec Laure aussi, la mixeuse, on a même pu retoucher le texte pour fluidifier la parole. Adèle était totalement investie car elle venait jusqu'au dernier moment du mixage pour rendre la voix la plus

fluide possible. Pour l'interprétation, il fallait que la voix ait une certaine neutralité. Selon comment un fragment allait être interprété, cela pouvait donner lieu à un jugement de valeur. Par exemple, si on prend le moment où la grand-mère de Didier laisse ses enfants pour aller travailler en Allemagne en pleine guerre, ce comportement paraît aujourd'hui inacceptable. Mais ce n'est pas à nous de donner cette vision, surtout que Didier apporte lui-même la contradiction dans cette partie de l'histoire. Elle le fait parce qu'elle a besoin de sa liberté de femme, trouver une liberté morale. Donc la voix ne devait pas porter de jugement de valeur sur ces actes. C'est au spectateur d'en former une interprétation. Même si dans la seconde moitié du film, on prend davantage parti.

Une des choses qui m'a le plus agréablement surpris dans le film, ce sont les images d'archives. Elles donnaient une voix, au premier sens du terme, aux différents personnages du livre. Les parents de Didier ne parlent pas beaucoup, surtout le père. En prenant des archives des travailleurs ouvriers, on a l'impression d'entendre le père de Didier parler.

J-G. : Oui, c'est l'avantage de changer de support et de format. C'est ce que j'aime faire avec l'archive, c'est-à-dire ramener une multiplicité d'expériences. Elles peuvent avoir du commun et de la différence avec la famille de Didier, mais je cherche au final à créer un groupe et un chœur. L'image permet parfois d'illustrer ce qu'un livre prendrait des pages à expliquer, comme dans le passage où des ouvriers refusent d'aider leurs femmes à la maison. Mais l'image fournit aussi la contradiction avec cet homme qui cherche le calme en pêchant après le bruit de l'usine. Si le père de Didier paraît détestable, comme beaucoup d'autres pères de famille, on se rend compte que ce n'est pas si simple grâce aux images. C'est une des générosités de ce livre, même s'il exclut son père : il lui cherche tout de même des raisons ou une explication. On donne du contexte, sans chercher à excuser, pointe les contradictions et réalise qu'on est tous victimes du système.

Concernant la partie politique du film, il y a bien entendu le fond, avec la représentation de la classe ouvrière et l'apparition du Front National. Mais pour ce qui est de la forme, je m'intéresse beaucoup à ta technique de montage, qui mobilise les images d'archive. Ça m'a fait penser à Guy

Debord, qu'on aime bien à la rédaction, qui a écrit *La société du spectacle* pour l'adapter en film avec des images d'archives et de publicités.

J-G. : C'est une bonne référence déjà ! Après, Debord est plus radical que moi dans son cinéma. Et aussi politiquement. Il met un écart qui est, qui paraît, total, entre les images et le texte. Et ce qui est étonnant, c'est qu'il nous donne à voir l'ennemi : il ne met que des publicités, que des films américains. On sent que le hasard joue parfois, quand l'image tombe parfois sur les mots et parfois non. Mais on comprend qu'il cherche à disjoindre les deux. Ce qu'il nous donne à voir, c'est l'adversaire, donc le monde de l'image, alors que le texte est le monde du combat. Et il en fait une dialectique. J'ai un cinéma moins radical car l'image porte aussi la narration. Dans ce film-là, il y a beaucoup de relations entre le texte et l'image. Parfois elle illustre, parfois elle fait contrepoint. C'est plus complexe. Alors que Debord est plus radical et sec, comme un coup de trique. Moi j'essaie d'être plus généreux.

Mon outil premier à moi, c'est le montage. Pas autant que Eisenstein ou que Vertov. Le cinéma russe d'abord, puis le renouveau du cinéma politique, avec Godard dans les années

60, ont eu une approche originale du montage. Elle affirmait le primat du langage cinématographique sur le langage parlé et théâtral. C'est théorique, mais c'est important, car si faire un cinéma politique c'est uniquement prendre un sujet politique, alors c'est parler avec le langage de l'adversaire. Le langage du cinéma commercial ou du documentaire télévisé sont des formes ressenties par le spectateur comme naturelles, naturalistes ou crédibles, alors que c'est de la pure construction. Cette invisibilité du langage cinématographique amène à une espèce de transparence. On cache la part politique de chaque parole prononcée alors qu'il n'y a pas d'images neutres. L'exemple le plus frappant, c'est la news télé, qui est ressentie comme objective alors que c'est une pure construction, là aussi.

On veut faire un film qui se dit politique, on se pose alors la question du langage. Dans mon cinéma, ce que je montre, en plus de l'histoire, c'est que c'est du langage. Ce que je montre n'est pas objectif, je l'ai construit. C'est une question d'honnêteté et d'éthique, je ne prétends pas montrer une objectivité alors que c'est mon point de vue. Je crois aussi que dans la confrontation d'images, dans le passage d'un plan à un autre, quelque chose se crée, un

discours qui ne passe plus par le vocabulaire. Il est difficile à identifier et à exprimer mais il y a des idées qui se créent. Dans cette liberté, on dit qu'être politique, c'est ouvrir des questions et des espaces plutôt que d'amener un discours établi. Je ne cherche pas à dire ce qu'est la classe ouvrière ou ce qu'il faut faire aujourd'hui. Je mets des images de gens qui luttent, et libre au spectateur de relier tout ça.

Dans un cinéma où le montage est un outil important, moi, je rajoute le travail de l'archive. C'est une autre couche de travail car on ne peut pas utiliser les archives sans questionner l'histoire de la représentation. On peut dire que je change de langage avec la seconde partie du film (plus centré sur les années 1980, *ndlr*) parce que je n'utilise plus des archives avec des ouvriers. Mais la vraie raison n'est pas là. C'est que depuis cette période, il n'y a plus de films avec les ouvriers. La représentation accompagne toujours les phases politiques : on a le cinéma et la télévision de son époque. Il y a un changement du discours politique qui a une conséquence directe sur la fabrication des images. On a eu beaucoup de difficultés pour trouver des films avec des personnes de milieux populaires. Beaucoup des archives que j'ai trouvées n'étaient que des micro-trottoirs. Les choix de

montage sont aussi conséquents d'une histoire des images qui nous renseigne beaucoup sur une histoire politique. Ce n'est pas anodin que les ouvriers disparaissent de la représentation. En très peu de temps, le cinéma devient du jour au lendemain un cinéma blanc, parisien, de classe moyenne, hétérosexuel. Sous la couche du film, on va donc questionner la représentation.

Comment Internet a changé ton approche des archives justement ?

J-G. : Je n'ai pas beaucoup d'avis là-dessus. Pour moi, Internet reste une bénédiction. Avant que des vidéos de qualité ne soient disponibles sur Internet, travailler sur les archives, ça veut dire travailler avec ce qu'on a autour de soi, ou bien avoir beaucoup de moyens pour aller partout dans le monde, dans les cinémathèques, pour chercher les archives. Internet a permis à certaines personnes, publiques ou privées, de mettre leurs vidéos en ligne, et ça me permet d'avoir accès à ces images sans avoir à demander à des gens ou me déplacer. Ma pratique a changé, mais certaines archives ne sont toujours pas disponibles sur Internet. On interroge donc tout ce qui n'est pas en ligne.

Je n'ai pas de réponse. Mais on se rend compte que l'archive reste un produit et malgré le fait qu'on puisse en mettre en ligne n'importe quand, il y a beaucoup de sujets qui n'y sont pas. C'est en grande partie pour des raisons financières mais aussi politiques. Sur mes films, c'est difficile à dire, car tous mes court-métrages sont mis en ligne après leur exploitation en salles ou à la télévision, ce qui permet de toucher un public qui voulait les voir et qui ne le pourrait pas autrement. Pour les longs, c'est plus compliqué, car le film est remboursé après coup grâce aux entrées.

Le film sort en salles bientôt d'ailleurs...

J-G. : Oui fin mars, et il est disponible sur Arte pour l'instant !

Quand tu as dit que tu cherchais à toucher un public qui n'était pas celui du livre, j'ai pensé qu'Internet serait un moyen parfait pour y arriver.

J-G. : Ce n'est pas tant Internet que la télé. Arte, c'est avant tout une chaîne de télévision, et si les gens regardent les replays d'Arte, c'est parce que c'est une chaîne de télé. Et si *Retour à Reims* était sorti sur une chaîne de VOD, il n'aurait pas eu ce public-là. Il y a un public

généraliste. Et c'est intéressant parce que c'est une des seules occasions offertes de toucher le public par hasard, et pas un public d'intellectuels ou de passionnés qui recherchent des films politiques. On touche plus de monde. C'est un challenge intéressant avec un film qui a l'ambition de raconter une histoire politique de la France.

Je pensais également aux memes en parlant d'Internet : je rapproche beaucoup ce phénomène des pratiques de Debord et de détournement. C'est pratiquement la même démarche que de coller des images à un texte ou un texte à des images, cette confrontation créant un sens nouveau. Cette particularité du montage se retrouve dans les memes.

J-G. : Oui mais cette pratique, tu la trouves longtemps avant Internet, qui ne fait que ramener un outil technique. Ce jeu de confrontation des images et des textes existe depuis longtemps, par exemple avec la caricature en France. Ils travaillaient déjà avec la disjonction image/texte et l'idée du détournement. Internet n'a pas inventé un langage particulier.

J'ai vu *Little Palestine* au cinéma dernièrement, qui n'est pas très accessible. Mais

j'ai réalisé que même si les deux films sont des documentaires, c'est difficile de les classer ensemble tant l'approche est différente, sur le montage notamment. Comment ta passion t'est venue pour le montage et les archives ?

J-G. : C'est une pure histoire de hasard. Je devais faire des stages en master. J'en ai fait un à Beaubourg dans le service audiovisuel. On m'a demandé de faire un remontage de films, qu'il fallait réduire en termes de durées et enlever le son. Le but était de faire choisir certains extraits par des commissaires. Il fallait que je remonte les films pour faire apparaître des techniques d'architecture. Je devais rendre clair, en remontant, les différents types de béton, la méthode de construction. Et ce que je pensais être pénible au début, s'est transformé en grand plaisir. Je me suis rendu compte que je pouvais décortiquer les films et raconter autre chose ou pointer le regard sur un sujet différent.

Quand j'ai commencé à faire des films, c'était difficile de réaliser un tournage. L'archive me permettait d'en faire depuis chez moi. C'était un moyen d'essayer des trucs et de nourrir ma réflexion. Par exemple, ma famille n'a pas de mémoire politique. Et en montant à Paris où

j'ai commencé à rejoindre les luttes, je réalisais qu'il manquait une histoire ou des histoires. Je me rendais compte que j'avais des lacunes historiques, donc j'ai essayé de relire les classiques ; et l'archive devient un outil. En lisant un livre et que tu travailles ensuite sur les archives, tu as envie de les intégrer. C'est donc un super outil technique qui me permet en plus de questionner l'histoire et la représentation.

Pourquoi on a filmé comme ça ? Pourquoi cette image reste ? Pourquoi on n'a pas beaucoup d'images des luttes ? Comme l'histoire, c'est l'histoire des puissants, l'image est aussi celle des puissants. Il faut alors amener, chercher et interroger les images. Et on trouve parfois des contre-images. L'archive est au centre de ce processus. Après, le montage lui-même se construit de ça. Je me sens obligé de ramener des contre-techniques de montage. Et je connais bien la grammaire habituelle puisque j'ai travaillé pendant dix ans comme monteur. C'était mon gagne-pain, je montais pour la télé ou pour les copains. Mais dans mon travail, l'archive m'a poussé vers des grammaires de montage très différentes.

Comme quoi par exemple ? Quelles sont les caractéristiques de cette grammaire ?

J-G. : Le rythme du montage, les vitesses ou les lenteurs. Éviter aussi tout ce qui est champ/contre-champ pour déconstruire la naturalité du montage. Utiliser tout ce qui est du registre de l'effet comme les ralentis, les recadrages, l'inversion. Tous ces trucages permettent de rendre compte que chaque technique différente de langage est une écriture, c'est un vocabulaire et le montage naturel est alors qu'une seule manière parmi d'autres qui ne s'impose pas forcément.

Est-ce que vous avez eu l'occasion de faire des projections de *Retour à Reims* ? De toucher un public plus populaire ?

J-G. : Oui, à la rentrée, notamment avec la reprise de la Quinzaine des Réalistes. Mais ce sont des gens qui ont l'habitude d'avoir accès à ce type de films. On a eu la chance, lors de certaines projections, parce que les distributeurs avaient invité des militants politiques communistes ou d'extrême gauche. Ce sont des gens actifs dans les milieux populaires, notamment dans les centres culturels. Mais c'est difficile de créer des endroits où tu touches directement par le

cinéma les classes populaires. Les endroits qui existent habituellement sont surtout destinés à des publics lycéens ou scolaires, notamment périphériques. Et l'autre endroit, c'est les festivals d'été, où tout à coup, tous les gens du village viennent à ces projections. Je trouve ça très très chouette car on touche un public populaire, pas forcément ce qu'on a dans les salles obscures. Mais on en n'a pas encore eu l'occasion avec *Retour à Reims*.

Concernant l'actualité politique, on s'est demandé à la rédaction ce que signifiait de faire ce film à l'approche d'une échéance électorale. Surtout que, je me reconnais beaucoup dans l'épilogue du film, car j'ai participé avec ma génération à tous ces événements que tu montres.

J-G. : On pourrait penser qu'il y a un aspect événementiel ou conjoncturel à ce film, mais en réalité, ce film-là, j'aurais pu le faire il y a 5 ans ou dans 10 ans. Qu'est-ce qui change fondamentalement avec ces élections ou les dernières ? Rien, *grosso modo*. On a un souci avec l'extrême droite, mais surtout avec la droitisation de la société. La trahison de la gauche n'est pas nouvelle, elle a toujours existé. Cela ne se résoudra pas de sitôt. Les limites de la démocratie représentative sont

atteintes depuis longtemps. Donc il n'y a rien de nouveau. Ce film pourrait toujours bien tomber, et pour chaque période sa lecture. La sortie prévue à cette date est surtout liée au covid.

J'espère quand même qu'il va faire réfléchir. Je me mets à la place de Didier qui se dit : "on moque bien des gens du Front National, mais qu'est-ce qui se passe quand ce sont des personnes de ta famille ?" Par chance, ce n'est pas ma famille, mais je me demande ce qu'on fait dans un pays où Zemmour est crédité à 15% de votes, et avec Le Pen qui en fait tout autant. On arrive à 30% du pays qui vote pour l'extrême droite. Est-ce qu'on les traite de racistes et on continue jusqu'à ce qu'ils aient la majorité ? Ou bien est-ce qu'on ramène de la contradiction, de l'histoire, et on cherche l'origine, en s'interrogeant réellement sur comment changer les choses ?

Les gens s'habituent à avoir le FN. Qu'est-ce qu'on fait de cette situation ? Dans le film, je vais dans un endroit qui est mon endroit de réponse personnelle, et qui n'est pas celle du livre. L'épilogue du film, j'ai essayé d'en faire un lieu optimiste. Malgré tout, on continue de lutter, même si on se prend les flics dans la gueule, tout en sachant qu'ils ne nous écoutent

pas. C'est important pour moi de ne pas finir avec Le Pen. Et encore, j'ai décidé de faire cet épilogue avant le covid, lors des manifestations des gilets-jaunes. Depuis deux ans, on a eu une série de répression immonde des manifestations. Je suis personnellement surpris qu'on soit encore dans la retenue, même si j'observe qu'on commence à se mettre ensemble pour se battre. Les militants ont eu besoin de recul, et ensuite, on a commencé à lutter de manière plus large, multi-focale. C'est la convergence des luttes qui apparaît à la fin du film.

Il y a dans le livre une citation que tu as reprise, sur le rôle de la gauche qui doit susciter des intérêts et des passions communes. Quand tu la cites à la fin du film, je me rends compte que c'est ce que Didier Eribon a fait, et c'est ce que tu essaies de faire à ton tour, notamment avec cette participation du spectateur émancipé.

J-G. : Ce sont des questionnements que je porte depuis longtemps. C'est quoi être cinéaste, ça sert à quoi de faire des films ? Je pourrais être dans des associations et donner mon temps dans des activités concrètes. C'est peut-être une faiblesse de ma part ou un manque de courage, mais j'essaie de le

compenser par mon activité de cinéaste. J'essaie de ne jamais faire un cinéma déplorable mais au contraire un cinéma qui nourrit, énerve, et s'inscrit dans une énergie de la lutte. J'essaie de faire un cinéma qui correspond aux

luttés que je suis. C'est un endroit où le cinéma peut apporter de la contradiction, du savoir, de l'histoire, tout en essayant de ramener de l'espoir et de l'énergie. C'est l'endroit où je veux être politiquement.

LES ÉTOILES

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

	Nicolas M.	Grégoire BG.	Hugo T.	Léo B.	Raphaël B.	Salomé L.	Charles T.	Solène M.	Benoît B.
Alexandre le Bienheureux	★★★								
Délivrance	★★			★★★★					★★★★
Juste la fin du monde	★★★★	★	★★★		★	★★★★		★	
La Vie de Jésus	★★★★	★★★	★★★★		★★★		★★★		★★★
Le Parrain II	★★★★	★★	★★★★	★★★		★		★★	★
Memoria	★	★★		★★			●		★★★★
Sonate d'automne	★★★★	★★★★		★★★★	★★★★				
Tonnerre	★	★★	★★★						
Un conte de Noël	★	★★★						★★★	
Voyage à Tokyo	★★★	★★★★		★★★★				★★★	★
Bad Luck Banging or Loony Pom	●	●			●		★★		★
The Card Counter	★			★★★	★★		★★★	★★	★★
Licorice Pizza	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★	★★★★	★★★★	★★	★
Madres paralelas	★★★	★★			★★★				
Matrix Resurrections	★	●	★★★★	★			★		
Nightmare Alley	●	●	★★★	★	★				★
Red Rocket	●		★★				★		★★
Spider-Man : No Way Home	●	★	●			★★			
Tromperie	★★	★★★	★		★★★		★★	●	★
West Side Story	●	●	★★	★★		●			