

# TSOUNAMI 6

Les objets

*Printemps – été 2022*

## Rédaction en chef

Grégoire Benoist-Grandmaison

Nicolas Moreno

## A la rédaction de ce numéro

Bastien Babi

Léo Barozet

Raphaël Bonneau

Clément Coliaux

Solène Monnier

Yacine Mousli

Matthieu Neiva

Charles Thierry

Hugo Turlan

Sarah Yaacoub

## Ont collaboré à ce numéro

Benoît Blanc

Juliette Bresset

Salomé Léonard

## Maquette et graphisme (édition papier)

Lucile Laurent

# SOMMAIRE

<b>ECRITEAU</b>	<b>4</b>	Des objets de cinéma	46
Tract amoureux	4	<b>CRITIQUES</b>	<b>53</b>
<b>ARTICLES</b>	<b>7</b>	En quête de récit	53
Vers l'immatérialité	7	Vie et survie d'un journal indépendant	57
Les singes bizarres de Rick Baker	13	Du Roi Louis au Roi Dumont	62
L'objet-droit à travers la caméra	20	Au cœur de l'océan	66
Les gros bras de Jean Claude Van Damme	26	<b>ENTRETIEN</b>	<b>71</b>
Les objets du malheur	29	Réhabiliter les vilains petits canards	71
Le téléphone et la voix à l'aune du parlant	39	<b>LES ÉTOILES</b>	<b>83</b>
<b>CORPUS</b>	<b>45</b>	Distinction sujet/objet	84

# ECRITEAU

## Tract amoureux

Par Nicolas Moreno

**Nous voici enfin entre vos mains, un an après s'être lancés dans cette aventure. Cette place entre tous vos doigts, c'est celle qu'on a toujours visée, et pour laquelle nous nous battons, pour qu'elle devienne naturelle, évidente.**

C'est bien le projet politique de notre sixième numéro, « Les objets », que d'ancrer la belle jeune vague dans la matière. Un magazine à lire et à emporter partout avec vous, certes, mais ensuite ? Il reste encore un monde à inonder, des films à accompagner et des lieux à défendre contre vents et marées, parce que le cinéma demeure notre première maison, notre refuge. Même régime pour les films : à bas les algorithmes et les listes absurdes ; vive les plans qu'on restitue de mémoire, vive les dialogues retranscrits à coups de pause-play, pause-play ! Il est impératif de rendre au

cinéma sa part de tangible, de se souvenir (in)exactement de chaque film. Gardons ce cap : c'est en figeant des moments de cinéma dans nos textes comme ils se sont emparés de nous lorsque nous les avons rencontrés que nous les extirpons définitivement de l'écran. Donc de leur immatérialité.

Voilà ce que devrait se dire tout critique lorsqu'il prend à bras le corps la mission d'écrire sur le cinéma. Quand Serge Daney disait du critique qu'il était un passeur, c'est aussi parce qu'en transformant l'expérience du visionnage en un texte gravé dans le marbre, on piège la magie dans une page sur laquelle nous pourrions toujours revenir. Écrire, c'est à la fois partager et archiver. Même numériques, nos précédents numéros constituent déjà une histoire, une trajectoire. Les plumes s'agitent, s'aiguisent et se

trouvent : elles creusent leur propre singularité, se heurtent aux mondes des cinéastes qui comptent, et en découle le monde personnel de chaque critique, la somme donnant l'univers unique de la tsounamaille. Dans dix ans, nous relirons ces numéros et retrouverons une certaine texture des années 2020. Et dans vingt ans, nous retrouverons ces pages jaunies par quelques paris incertains, mais surtout, par une étrange et convenable collocation de textes faisant le grand-écart au-dessus des écoles et des tendances.

Nous avons besoin d'objets pour contenir toute notre cinéphilie. En regardant autant de films chaque semaine, notre pratique du cinéma diffère de celle du spectateur occasionnel. Nous cherchons, classons, comptons, hiérarchisons, planifions... Ce n'est pas une mince affaire, au point que notre amour pour le cinéma déborde de nos cœurs et tâche nos bibliothèques de DVD chinés pour pas cher, nos porte-monnaie de vieux tickets, nos bières de débats aux allures de symposiums... Ancrer le cinéma dans la matière, c'est le soumettre à l'épreuve d'un temps qui gagnera toujours au sprint, mais pendant que nous défions la montre, nous ne voulons pas faire tomber de nos bras chargés

tous ces souvenirs qui nous ont construit en tant qu'êtres humains. En même temps qu'ils participent à nous définir, nos fétiches, qu'on collectionne souvent, revendiquent une manière d'être au monde, un désir de monde meilleur.

Dans l'attente d'un ambitieux numéro sur la politique, nous écrivons politiquement tous les textes de notre revue. Notre ligne éditoriale ? L'amour. À chaque fois qu'on rentre dans une salle, c'est avec l'espoir de voir le meilleur film du monde. Donc quand on prend la peine d'écrire sur nos expériences filmiques, on partage allègrement ce qui touche à notre amour-propre, ce qui nous révolte de ne pas être un chef-d'œuvre. Le fond de l'air ne sent pas encore la révolution, mais il est de notre devoir de remplir nos imaginaires de mondes nouveaux et généreux, fascistes de progrès. La politique de l'amour que nous avons mené jusqu'à présent, là voici entre vos mains, et c'est peut-être ce qu'il y a de plus beau au monde, encore plus que les larmes qui coulent sur le visage de la France : des personnes qui résistent et qui continuent à lire, à lire une critique cinématographique indépendante, qui résistent et qui continuent à voir, à voir des films conseillés par d'autres

résistants, qui continuent à lire et à voir, à lire  
et à voir des critiques et des films, conseillés  
par d'autres résistants, d'autres résistants  
qui...

# ARTICLES

## Vers l'immatérialité

Par Nicolas Moreno

L'œuvre cinématographique d'Abel Ferrara commence par un choc, une horreur, une erreur : Reno (le personnage qu'interprète Ferrara lui-même) rejoint les premiers rangs d'une église pour rencontrer un homme « *dans un très mauvais état* », qui posséderait son nom et ses coordonnées. Alors il s'approche et tend sa main vers ce reclus qu'il ne connaît pas, ce dernier l'attrape, et, pris de panique, Reno court vers la sortie, embarquant sa petite amie au passage, laissant une nonne sous l'injonction religieuse « *there is always cause to pray* » inscrite sur le mur. Tout est déjà là. Avec *Driller Killer* (1979), Abel Ferrara joue presque son propre rôle, un artiste plasticien new-yorkais et fauché, dans un film qui lance un défi à Dieu, qu'il n'aura de cesse de relever tout au long de sa carrière : ne pas se soumettre à lui, et avoir eu raison.

Une confusion pouvant en cacher une autre, la maison divine est complètement plongée dans la crasse de la grosse pomme, et même envahie par ses plus bas résidents. Dieu est impuissant, incapable, sale, remis en question. Même souillé, le divin reste un motif d'espoir dans les premières œuvres du réalisateur. En toute ambiguïté, Reno assassine à la perceuse électrique un homme qui ne faisait qu'attendre le car, le transperçant par derrière l'abribus, comme s'il lui enfonçait les clous d'une croix urbaine. Si le doute persistera sur la profonde nature de ce peintre - était-il conscient cette nuit-là ? -, le principal coupable est déjà pris pour cible, et monsieur le tout-puissant ne s'en sortira pas comme ça.

Quel étrange personnage que cette force invisible et omniprésente, prétendue

omnipotente, coupable de laisser le pire arriver. Cette accusation en puissance faite au sujet religieux dans *Driller Killer* prendra une tournure bien plus concrète dans le second film de Ferrara, *L'Ange de la vengeance* (1981). Ce *rape and revenge* est vertigineux en ce qu'il a de déraisonnable : en plus d'être muette, Thana ne subira pas un viol mais bien deux. Trop c'est trop. Il n'y a plus aucune raison de faire la part des choses. Cette ville et ce monde sont pourris jusqu'à la moelle. Au fur et à mesure que cette couturière embrasse l'insanité de la situation, elle réactualise positivement ce qui a fait d'elle une victime en choisissant la sexualisation de son corps, jusqu'à devenir une icône, un ange. Et l'envoyée de Dieu se met à tuer des hommes. Tentée par la radicalité, elle fait voler en éclat les mornes valeurs pour reconstruire un monde où le rire vient du malaise qu'il y a à jeter la main du cadavre de son agresseur dans une poubelle en plein jour, au beau milieu de New-York, là où le sacré se retrouve sacrament mis en porte-à-faux.

Dans la quête de sens que propose l'expérience de l'existence, la religion catholique apparaît chez Ferrara comme une profonde déception. Elle est navrante parce qu'elle est prometteuse ; et les films de

jeunesse de Ferrara se soldant toujours dans l'échec, elle indigne. Lorsque la croyance se manifeste dans ses films, c'est en réalité une impasse, une insuffisance : il restera toujours le sort d'un misérable à pleurer dans toutes les églises que ses personnages visiteront. C'est d'ailleurs aussi le destin du *Bad Lieutenant* de Harvey Keitel, qui ne fera que payer le tribut de Jésus et son père, qui ne tiennent pas leurs promesses et ne pardonnent jamais véritablement aux fautifs. Il s'agit d'un cul-de-sac pervers, car ressemblant à une autre voie qui, elle, se révélera à force d'épuisement des possibles. Cette alternative qui ne dit pas encore son nom, symboliquement, le réalisateur la révélera grâce à son alter ego : Willem Dafoe.

D'abord, il s'agira littéralement d'une esquisse, d'une peinture. Dans *4h44 dernier jour sur Terre* (2011), l'auteur se pose à lui-même un ultimatum, une obligation à sortir de cette voie sans issue. Ce film est l'histoire du monde voué à la destruction, le prochain matin à 4h44 précises. La fourmière humaine, poussée dans son dernier retranchement, ne peut faire autre chose que de choisir, de trouver une raison de vivre, une solution, quelque chose. À la fin de la nuit, ce sera fini, et ce sera surtout trop tard. Dans une telle



position d'urgence face à la mort certaine qui arrive, ces gens affrontent le feu des questions auxquelles ils n'ont jamais vraiment répondu : cela valait-il le coup d'arrêter la drogue ? Cette vie fût-elle appréciable ? Pourquoi mourir dans quelques heures plutôt qu'immédiatement ? Le bien et le mal ont-ils encore un sens avec la variable « apocalypse » ? Si non, en ont-ils jamais eu ? 4h44 signe le début d'une nouvelle ère dans la filmographie d'Abel Ferrara. Et en son sein, sur une peinture, composée par Skye (Shanyn Leigh), l'épouse de Cicso (Willem Dafoe). Et sur cette toile, où se réfugient vainement les deux protagonistes, l'espoir se loge dans une bribe de conversation, un dialogue qui amorce la révolte, et même... la révolution.

*« - Il va y avoir une très grande lumière. Tu ne dois pas en avoir peur.*

*- Je n'ai pas peur.*

*- C'est notre amour.*

*- Je n'ai pas peur.*

*- C'est notre sagesse.*

*- On va ensemble vers cette grande lumière.*

*(pause) Nous allons ensemble vers une grande lumière, mon cœur contre ton cœur. Nous emmenons tous les êtres avec nous. Nous les protégeons, nous les aimons et nous les emmenons avec nous. Nous sommes là l'un*

*pour l'autre et tu t'en remets totalement à Dieu. Et tu es protégé. Et nous sommes ensemble et nous partons ensemble. Et il ne nous reste que cet instant. Il ne nous reste que nous. Il ne nous reste que nous. Je t'aime. Et nous sommes déjà des anges. »*

Là où Lars Von Trier s'arrête avec sa planète *Melancholia*, Ferrara commence : suite à l'ultimatum et avant la fin de l'expérience de la vie, l'humain se revendique déjà ange ; et en cela, répond avec grâce à la fin du monde, lui donne quand même une suite, un prolongement. Et si les hommes et les femmes parviennent à être ange ne serait-ce qu'une seconde, le réel doit être inondé d'un sens nouveau : la vie n'a plus de valeurs, elle est une valeur pour elle-même. Les protagonistes croient en Dieu, mais il n'en porte que le nom. La route qu'emprunte la vie s'est détournée de ce dernier. Croire. Exister. Il ne s'agit plus d'une chimère, mais bien d'une manière d'être, une manière d'être au monde. En abandonnant toutes les futilités d'un monde matériel où même le concept divin est inventé pour pallier ses limites, Abel Ferrara progresse et continue : il s'engage sur la route d'un nouveau cosmos, guidé par la vibration des corps, la communion des choses qui

remplissent l'espace. Il a donc fallu détruire la Terre pour imaginer comment vivre.

4h44 marque la rencontre décisive et irréversible entre l'artiste affranchi (Abel Ferrara) et un nouvel archétype, explorateur de toutes les manières d'exister (Willem Dafoe, les personnages qu'il interprète). À l'issue de ce nouveau départ orchestré par la destruction du monde physique tel que nous le manipulons, le cinéaste et l'acteur trouvent un terrain d'expression commun, unique, ardent. Ce sera celui d'une intime interprétation de ce que pouvaient être les derniers jours de *Pasolini*, en 2014. En embarquant dans son odyssée le sulfureux cinéaste italien des années de plomb, le projet métaphysique ferrarien qui consistait jusqu'à présent à trouver la juste vibration, la belle manière de vivre, prend une ampleur politique. Car si *Pasolini* est mort assassiné sur une plage, une nuit de 1975, c'est à cause du système dans lequel s'est perdu son pays. Son cinéma a beaucoup en commun avec celui de Ferrara : chaque film est une alcôve creusée dans le vaste couloir du cinéma, où il sera toujours possible de se retrouver secrètement, de rêver à de nouvelles utopies personnelles, cachés derrière le rocher de la subversion.

Et pour cela, Ferrara imagine le film qui aurait succédé à *Salò*, encore en plein montage au moment où se passe le tragique événement. Ce film que l'on ne verra jamais, le biopic le met en scène le temps de quelques plans, au détour d'une conversation où *Pasolini* explique son rêve à un proche... Epifanio, jeune mort, et Nunzio, ange éternel, se rendent au paradis. Le premier se rend compte que l'Eden n'existe pas. Regardant derrière lui la Terre qu'il a quittée, déjà si lointaine, il l'observe d'un œil nouveau, autrement... il la comprend mieux. L'ange lui dit alors : « *La fin n'existe pas, alors on attend juste. Il va arriver quelque chose* ». La posture métaphysique de Ferrara est alors politique en ce qu'elle ne peut se placer qu'à l'extérieur du mode de vie capitaliste. Une aussi vaste entreprise présuppose de reconstruire le monde, même les bases sont à changer ! Plus concrètement, les choses auxquelles s'attachent cette confrérie de poètes et de rêveurs ne sont pas des biens marchands : les escaliers qui relient Sodome au paradis ne sont jamais financés par les studios, à l'exception de quelques pirouettes réalisées par des professionnels. Ce nouveau monde, où se côtoient des gestes simples comme ceux de l'amour dans le Sodome fantasmé par Dafoe dans *Pasolini* ou encore une femme qui peint avant de mourir

dans *4h44*, demeure une utopie politique en ce qu'elle rompt avec les injonctions morales que l'on s'évertue à croire nécessaires. Répondre à des mails ou rêver : lequel des deux est le plus urgent ?

Abel Ferrara cesse complètement de répondre à des mails à partir de *Tommaso* (2019). Peu importe comment s'appelle le personnage interprété par Willem Dafoe, il évolue de films en films vers une existence en cours de purification, guidé par son propre intérieur. Dafoe y joue cette fois un artiste américain installé à Rome : le trouble de l'identité entre le réalisateur et son alter ego est poussé à son paroxysme, s'approchant toujours plus de l'unisson. L'abstraction déroutante que prend *Tommaso* fait rire par sa simplicité, nécessaire simplicité qui révèle un rapport bien plus direct au monde que jamais ne l'a eu Ferrara. Tommaso se rappelle son passé d'alcoolique et de drogué, Tommaso s'adonne à une sorte de méditation transcendante, Tommaso voit sa fille traverser la route, et, réflexe de spectateur, nous l'imaginons se faire écraser, Tommaso nous accompagne dans cette pensée, Ferrara l'exécute, puis heureusement la réalité nous rattrape... Cela montre bien qu'il reste encore des boulets attachés aux chevilles du réalisateur, qu'il ne s'est pas

encore détaché de tous les objets qui l'encombrent. Mais parmi eux se trouve le scénario qu'écrit Tommaso, celui du prochain film d'Abel Ferrara, *Siberia*, pur, immatériel, expérimental. L'archétype ferrarien est fait de forces libératrices et sensibles, toujours données, il est toujours porté par un désir de mouvement. Tommaso médite pour mieux relâcher son énergie dans la danse, pratiquée seul, en famille, un peu partout dans la ville. Alors que la scène finale s'ouvre sur Dafoe en Christ crucifié, immobile, incapable de toute action, accomplissant sa dernière tentation terrestre, faillible. Et alors que commence à s'élever une musique « *de fin de film* », les cuivres accompagnent Deedee, l'enfant du protagoniste, dansant sur son balcon, un grand sourire lui traversant le visage. Qu'y a-t-il de plus beau et libre qu'un enfant encore insoumis aux codes et aux lois de la société, dont le mouvement n'est guidé par rien d'autre que l'instant ? La danse est le motif final auquel parvient Ferrara, après une longue œuvre composée de multiples gestes. Apaisé, le maître du petit monde qu'il s'est lui-même créé peut enfin se reposer chez lui, seul et immortel.

Rares sont les séquences de cinéma à atteindre une esthétique absolutiste, où le cinéaste

expérimente au sein de sa propre caverne, en dialogue constant avec ses propres idées. Je n'en compte que quatre à atteindre une telle intensité : Jean-Luc Godard, suite à un interminable processus de destruction cinématographique (*Le Livre d'image*), Lars von Trier, quand il plonge dans les enfers depuis la maison que Jack a construite, David Lynch, tout simplement au cours de l'intégralité de la troisième saison de *Twin Peaks*, et donc Abel Ferrara. *Siberia* commence dans un chalet faisant office de bar. Clint (Willem Dafoe, encore) sert ses clients, une sorte de famille reconstituée, et tout semble aller pour le mieux. De l'agression par un ours que subit Clint, jusqu'à cette scène d'amour, banale, subjuguée par les fondus et le piano. La vie ne tient plus qu'à un fil(m), le plus précieux. Il n'est au final rien d'autre qu'un nuancier de toutes les expériences qui constituent la vie. Quand tout à coup, une fois le cadre physique établi, dans le sous-sol de l'abri, Clint dégringole littéralement dans la grotte métaphysique d'Abel Ferrara. Confronté à lui-même dans le reflet que projette une mare, il dit :

« - *Tu penses vraiment trouver ton âme ici ?*  
- *Mon âme est en moi.*  
- *Encore faux mon frère. Ton âme est en dehors de toi et tu dois la réclamer.*  
- *Je l'ai fait. J'ai commencé un voyage qui s'est terminé ici.*  
- *Il n'y a pas de début, il n'y a pas de fin. C'est du blabla, pas le langage de l'âme. Le temps passe et tu seras toujours perdu. »*

Abandonnant le registre de la thèse, s'abandonnant à une multitude de scènes jouées par l'ensemble de l'humanité, cherchant sans cesse quelque chose qui n'existe pas, trouvant sur sa route son ex-épouse, croisant sa fille ou son père défunt, tombant sur une multitude d'oracles et de personnages lynchéens, Clint, Tommaso, Willem Dafoe, Abel Ferrara, l'homme trouve enfin la réponse au défi qu'il avait posé à Dieu il y a cinquante ans de cela. Il suffisait de lâcher prise, et d'aimer. Aimer aussi fort que c'est possible de le faire, à s'en rompre les os, à en perdre la raison, surtout à en perdre la raison. Exactement comme le fait Clint quand il se met à danser sur la musique de Del Shannon, *Runnaway*.

# Les singes bizarres de Rick Baker

Par Sarah Yaacoub

Rick Baker serait-il né sous le signe du singe ? Selon les calendriers aztèques et mayas, le patron singe confère à ses natifs des talents artistiques, une aptitude pour la sculpture et l'artisanat : troublante coïncidence quand on pense au maître du maquillage d'effets spéciaux, qui n'a cessé de révéler un certain penchant pour les anthropoïdes et s'en est fait spécialiste.

Enfant déjà, Rick Baker faisait preuve d'un intérêt particulier pour les singes, selon lui l'espèce vivante à l'apparence la plus inquiétante. Si, du haut de ses dix ans, ses grimaces et imitations de la créature de Frankenstein n'effraient personne, ses singeries ont plus de succès. Lecteur assidu de la revue *Famous Monsters in Filmland*, il entretient dès son plus jeune âge une passion grandissante pour le maquillage, notamment simiesque. Plus tard, il devient l'élève prodige du maître Dick Smith – à qui l'on doit la figure vieillie de Dustin Hoffman dans *Little Big*

*Man* (Arthur Penn, 1970). Et quand il débute sa carrière à tout juste vingt ans, on lit sur sa carte de visite : « *Rick Baker, Monster Maker* »<sup>1</sup>.

## **Le tueur à la banane**

Sa fascination précoce pour les gorilles lance la carrière du timide Rick – qui avait certes obtenu son premier job sur *Octoman* (Harry Essex, 1971) –, avec son travail pour un obscur film d'exploitation, *The Thing With Two Heads* (Lee Frost, 1972), pour lequel il conçoit un costume de gorille... à deux têtes. Mais tout a vraiment commencé grâce à John Landis, qui le débusque en allant démarcher un fabricant de masques en latex pour les besoins d'une production. Impressionné par son travail, il lui confie le maquillage de son premier fait d'armes en tant que réalisateur, *Schlock* (1973), un film à petit budget inclassable et nanardesque. Dans une présentation pour *Trailers From Hell* d'une

---

<sup>1</sup> John Landis explique sa rencontre avec Baker dans *La Naissance de Shlock*, bonus de l'édition DVD du film par Carlotta Films.

bande annonce remontée, Landis prévient : « *Ne voyez pas ce film !* ». Drôle d'objet en effet que Schlock, qui prolonge la tradition de l'acteur en costume de gorille, datant des débuts du cinéma, et parodie les films de série B qui lui sont contemporains. Landis, en s'inspirant de l'inénarrable *Trog* (Freddie Francis, 1970), demande à son maquilleur de concevoir un costume de gorille qui soit raté, auquel les personnages réagiraient de manière totalement crédule. C'est ainsi qu'est né le Shlocktrops, le tueur-singe de *Schlock*, qui est en quelque sorte un Craignos Monster qui s'assume<sup>2</sup>, même si son déguisement a été minutieusement réalisé. Rick Baker s'est inspiré des primates de *La Planète des Singes* (Franklin J. Schaffner, 1968) et des hominidés de *2001 : L'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968) pour confectionner cet appareil d'homme-singe, dont les prothèses en mousse de latex ont été cuites dans le four de sa mère, dans leur maison familiale à Covina : le résultat est étonnant, et remarquable étant donnée la facture du film.

Le trublion Landis, adepte de primates inquiétants, a ensuite embauché son maquilleur fétiche pour le non moins délirant *Hamburger Film Sandwich* (1977), où déguisé en gorille, il sabote une émission télévisée dans un accès de violence. Mais leur

collaboration fructueuse aura surtout fait des étincelles avec *Le Loup-garou de Londres* (1982) ; l'impressionnante transformation du lycanthrope a valu à Baker le tout premier oscar du maquillage jamais remis. Dans le même registre des zombies et loups-garous, il a grimé Michael Jackson dans son clip de *Thriller* (1983), aussi réalisé par Landis. En parallèle de son travail pour John Landis, Rick Baker a récidivé dans le maquillage simiesque en revêtant son costume de gorille pour d'autres comédies incongrues, d'abord *1941* (Steven Spielberg, 1980), puis *The Incredible Shrinking Woman* (Joel Schumacher, 1981). Mais si, dans la première partie de sa carrière, ses costumes bizarres étaient employés à des fins comiques, Baker a habilement su changer de registre en incarnant des singes terrifiants.

### **Mi-singes, mi-hommes**

En 1976, le producteur italien Dino De Laurentiis fait le pari fou de réadapter le classique des classiques du film d'aventure, le *King Kong* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack (1933). De Laurentiis confie la réalisation de ce mastodonte à John Guillermin – à qui l'on doit *La Tour infernale* (1974) – et emploie les plus grands moyens mis à sa disposition pour remettre au goût du jour cette variation de *La Belle et la Bête*. Il

---

<sup>2</sup> Selon le fondateur de la revue Mad Movies, un Craignos Monster est un monstre de cinéma au caractère inabouti, dont le maquillage apparent lui confère une apparence ridicule et anéantit son potentiel effrayant. Jean-Pierre Putters, *Ze Craignos Monsters*, Mad Movies, 1991.

n'est ici plus question d'expédition pour les besoins d'un film, mais d'exploration pétrolière, Skull Island passant du statut d'île mythique à un simple gisement. Exit la poésie de l'aventure racontée par Cooper et Schoedsack et les dinosaures fabuleux du royaume de Kong. La starlette Ann Darrow a été renommée Dwan, jouée par une Jessica Lange débutante ; la couleur et les éclairages criards ont pris le pas sur le noir et blanc travaillé de la version originale. En cela, l'adaptation de De Laurentiis tire vers le trivial et appartiendrait plus au genre du film catastrophe, alors en vogue, qu'au cinéma fantastique dans sa plus pure tradition hollywoodienne.

Les quelques touches de magie du film ne doivent pas tant à l'immense créature hydraulique conçue par Carlo Rambaldi – qui n'apparaît finalement que sur deux ou trois plans –, mais à l'incarnation sensible de Rick Baker, qui se glisse pour l'occasion dans la peau et les poils du roi-singe. Lorsqu'il est approché par la production, il hurle d'abord au sacrilège, n'osant pas toucher à la version de 1933, qu'il considère comme un chef-d'œuvre. Mais la production souhaitant un plan de secours à la solution de Rambaldi, Baker conçoit un costume en six semaines, travaillant surtout sur les expressions faciales du gorille. Comme il avait conçu l'habit selon ses propres mesures, Rick Baker s'est imposé de tests en tests comme l'interprète évident de

la créature, revêtant son costume autant pour des scènes de plein pied dans des décors miniatures que pour des gros plans de son visage. Sa performance dramatique rend ce Kong mémorable, et l'on retient facilement ses grands yeux noirs – il portait des lentilles de contact rigides qui le faisaient souffrir –, miroirs de l'âme de ce gorille plus grand que nature. On peut considérer que le cycle de l'aventure *King Kong* s'est bouclé à l'âge du digital, soient deux décennies plus tard, quand Baker a signé les effets spéciaux analogiques de *Mon ami Joe* (Ron Underwood, 1998), remake de *Monsieur Joe* (1949), le dernier film d'Ernest B. Schoedsack. Avec son énorme gorille de cinq mètres de haut, fait de prothèses et d'animatronique, le maître du maquillage de ces années-là rend hommage, de manière évidente, à l'immense Ray Harryhausen, qui avait signé les effets de la première version du film.

### **Singe, tu seras toujours singe**

Après son coup d'éclat dans *King Kong*, le temps des costumes de primates n'était pas révolu pour Baker, devenu en quelques années la coqueluche du maquillage spécial. En 1987, le jeune prodige a été commissionné par le réalisateur William Dear, qui n'envisageait que lui pour donner vie au Bigfoot de la comédie familiale *Harry et les Henderson* (1987). Une fois n'est pas coutume dans la carrière de Baker, Harry est un pastiche de

films où les vedettes sont des animaux géants. La grande bête que John Lithgow et sa famille heurtent en voiture dans la forêt n'est ni homme, ni singe, ni ours : pour donner vie à ce gentil yéti, le maquilleur et son équipe ont imaginé une tête farcie de mécanismes électroniques permettant de la contrôler sans câbles - une innovation pour l'époque. Presque aux antipodes des singes perturbateurs de John Landis et des monstrueux Kong et Joe, Harry est un quadrumane attendrissant aux yeux un peu trop rapprochés, capable de raisonner et de transmettre des émotions, grâce aux effets de son créateur – pour lesquels il a reçu un Oscar des meilleurs maquillages spéciaux en 1988.

William Dear avait vu juste : Rick Baker est le meilleur concepteur de singes au cinéma parce qu'il donne une âme à ses grimaces, d'un réalisme confondant. Lorsqu'il préparait son film, le réalisateur était de toute évidence déjà au fait des prouesses techniques de Baker pour Greystoke : *La légende de Tarzan, seigneur des singes* (Hugh Hudson, 1984). Dans cette quarante-cinquième adaptation de la légende moderne écrite par Edgar Rice Burroughs, Tarzan – magnifiquement incarné par Christophe Lambert, alors inconnu – est élevé par une tribu de primates étranges, joués par des acteurs/danseurs. Le choix de donner vie à ces personnages dans des costumes d'hominoïdes souligne leur côté « *chaînon*

*manquant* », ce qui les relie à leur (presque) congénère, Tarzan. Dans *Greystoke*, la précision photoréaliste des sculptures de Baker révèle toute la charge monstrueuse des primates, qu'il a su déceler tôt. Sur les trente panoplies de singes, six ont bénéficié d'une attention particulière, chaque physionomie étant un croisement de plusieurs espèces, afin de dépeindre des caractères bien définis. Le faciès de Figs, l'ami sympathique de Tarzan, emprunte à l'orang-outan, figure comique parmi la famille des grands singes. Au contraire, l'ennemi juré du seigneur de la jungle, White Eyes, ressemble plutôt à un gorille, dont la figure est imposante. Quant à Kala, la mère de Tarzan, son pelage doux et son visage rassurant rappellent le chimpanzé. Enfin, chacun des faux primates de *Greystoke* a bénéficié durant le tournage d'un arsenal complet de prothèses, composé de deux pelages, quelques paires de bras articulés et quatre têtes - utilisées selon les expressions employées -, télécommandées à distance par des techniciens pour aider le travail des acteurs<sup>3</sup>. Les grands singes protéiformes de *Greystoke* ont été fabriqués avec l'assistance de la main-d'œuvre de Baker, qui a peigné avec minutie chaque costume et les a incrustés de poils, posés un à un.

Après *Greystoke* et *Harry et les Henderson* et dans la lignée de ses primates photoréalistes,

---

<sup>3</sup> Guy Delcourt, "Les métamorphoses de Rick Baker", L'année du cinéma fantastique 1984-85, pp. 88-90, Bédéràma, 1985.



Rick Baker a signé les impressionnants maquillages spéciaux du très hollywoodien *Gorilles dans la brume* (Michael Apted, 1988). Sigourney Weaver y incarne Diane Fossey en immersion dans une tribu de gorilles au Rwanda : rien de plus évident donc de faire appel au maestro, qui crée pour l'occasion des effets d'une extrême précision. Cette fois, il réfléchit à une approche plus naturaliste, souhaitant mêler acteurs en costumes et vrais gorilles. Face au problème de la proportion du visage humain, il choisit la solution de la technologie robotique en développant avec son équipe Digit, un anthropoïde animatronique – une révolution pour l'époque –, quoi qu'il en soit encore interprété par un humain sous une combinaison de muscles. Si le film est aujourd'hui quelque peu oublié, il reste un titre de gloire pour le talentueux créateur d'effets et ses gorilles plus vrais que nature. Assez curieusement, Baker a réalisé dans la foulée des gorilles de Diane Fossey les maquillages des australopithèques de *Missing Link* (Carol et David Hughes, 1988), chaînons manquants entre deux hominidés, le singe et l'humain.

### **Drôle de planète**

En 2001, Tim Burton décide de remettre les pieds sur une planète mystérieuse, où des singes bavards et civilisés font société. Près de trente ans après le dernier volet de la saga, *La Bataille de la planète des singes* (Jack Lee

Thompson, 1973) – dans lequel John Landis avait un petit rôle –, cette version livre une nouvelle adaptation du roman de Pierre Boulle, *La Planète des singes*, à partir d'un scénario inachevé passé de main en main depuis 1988 à la 20th Century Fox. Jusqu'à l'arrivée de Burton, le projet était resté dans le développement hell, malgré les rumeurs d'Arnold Schwarzenegger en vedette et d'Oliver Stone, James Cameron ou Peter Jackson derrière la caméra. En récupérant l'affaire, le réalisateur s'est aventuré sur des territoires incertains : le pari est globalement raté, le film pêchant d'un manque de structure scénaristique qui le rend dysfonctionnel et bancal. À cela s'ajoutent des dialogues assez médiocres et des scènes de batailles à n'en plus finir, que la musique animale de Danny Elfman peine à rattraper. Malgré tout, les singes font sensation, une fois de plus grâce aux talents combinés de Rick Baker et sa fantastique équipe de techniciens. Autant l'attitude des primates hirsutes – ils crient, courent à quatre pattes, se tiennent à des branches – que leur apparence sont stupéfiantes de réalisme : l'art prothétique de Baker sauve non sans peine le film du désastre artistique.

Pour sa relecture de ce chef-d'œuvre moderne de la science-fiction, Tim Burton a souhaité conserver à tout prix les performances de ses acteurs, pour souligner l'aspect humain des personnages. Avec ces indications, Rick Baker

a évidemment de nouveau convoqué les maquillages primitifs de *La Planète des singes* et *2001*. Alors que dans ce dernier, les singes de Stuart Freeborn pouvaient montrer leur dentition grâce à un mécanisme de retroussement des lèvres, ceux de John Chambers pour *La Planète des singes* bénéficiaient d'une plus grande plasticité quant aux expressions du visage. Les masques primitifs et quelque peu figés de Chambers étaient tout de même une avancée pour leur époque : une fois posées sur les acteurs, les pièces uniques de latex permettaient une grande flexibilité faciale, ce qui facilitait leur jeu. Les quelques modèles développés étaient ensuite répétés en séries pour être portés par les figurants, et ce pour toutes les suites de la franchise. Mais là où Baker se détache de Freeborn et Chambers, c'est par son appréhension de la psychologie des personnages principaux : dans la continuité de *Greystoke*, il attribue à chacun des singes burtoniens des caractéristiques faciales spécifiques, grâce au moulage des visages des acteurs et actrices. Pour l'anecdote, c'est en réalisant des essais sur lui-même qu'il s'est rendu compte que son nez était trop proéminent pour que son maquillage soit crédible. En accord avec Burton, le casting du film ne devait donc comporter que des acteurs avec des petits nez, ce qui fut le cas par exemple de Paul Giamatti – qui joue l'orang-outan Limbo – et d'Helena Bonham Carter – la guenon anthropomorphe Ari –, mais pas de

Tim Roth, qui livre malgré tout l'une des meilleures performances du film en chimpanzé tyrannique, Thade. Dans la meilleure séquence du film, il est face à Charlton Heston – magnifiquement grimé par Rick Baker – qui interprète le doyen Zaius sur son lit de mort, passant ainsi d'humain, à singe parmi les singes.

« *Pendant ce temps, les singes méditent en silence. Leur cerveau se développe dans la réflexion solitaire... et ils parlent* » - Pierre Boule, *La planète des singes*

### **Dernière singerie**

Malheureusement, *La Planète des singes* de Tim Burton a été la dernière excursion de Rick Baker sur le territoire des primates. En 2015, il a annoncé qu'il prenait sa retraite et expliquait dans un entretien avec la radio californienne KPCC : « *Avant tout, les CGI ont définitivement emporté la composante animatronique de mon travail. Cela commence aussi à faire disparaître la partie maquillage. Le temps est venu, j'ai 64 ans, et maintenant l'industrie délire. J'aime bien faire les choses, et ils veulent que ce soit rapide et bon marché* ». Ainsi s'en est allé Rick Baker, le « *monster maker* » préféré d'Hollywood. À une époque où sa profession était obsédée par les singes photoréalistes, Rick Baker clouait au pilori tous ses concurrents, par ses talents combinés de

peintre, sculpteur et mécanicien. Ayant participé au bon développement d'une industrie qui aujourd'hui le rejette, il aura élevé le maquillage spécial au rang d'art par l'exigence, la minutie et la sensibilité de son travail. Et si Rick Baker a été un homme-singe, il s'est définitivement imposé comme l'homme des singes, car nul autre que lui n'a su insuffler autant d'émotions dans des primates de cinéma.

# L'objet-droit à travers la caméra

Par Yacine Mousli

Contrairement à d'autres articles de ce numéro, ce texte porte sur un objet original car il n'est pas matériel, ni palpable ou même visible. Il s'agit d'une construction mentale, fruit de l'imagination.

Le droit connaît, en effet, des matérialisations concrètes comme des lois publiées au Journal Officiel, des tribunaux et des Cours d'appel ainsi que le Parlement où siègent des députés. Ces différentes instances illustrent le droit mais ne permettent pas de le saisir. Pour pouvoir produire un discours sur le droit, la science du droit a dû le construire comme objet<sup>4</sup>. Et comme d'autres sciences sociales, elle doit se distinguer de son objet. Ainsi, la science du droit décrit le droit. C'est cette fonction de description que je souhaite nourrir ici à travers la représentation du droit au cinéma.

Si l'hégémonie du droit est incontestable au quotidien<sup>5</sup>, sa représentation au cinéma est souvent anecdotique. Il serait même absurde d'imaginer ses personnages préférés se soucier

des règles juridiques. Néanmoins, le droit étant une institution majeure des sociétés modernes, il a bien sûr été traité dans plusieurs productions aussi diverses que des séries télévisées ou des productions filmiques plus grandioses. Lorsque la justice joue un rôle central dans le récit, il est même possible de parler de *courtroom drama*. Par une approche transdisciplinaire, des universitaires américains en ont même fait un champ d'études à part entière (*Law & Film*). Le droit connaît donc une réelle appropriation par le médium cinématographique. Au-delà du droit pénal qui structure beaucoup de films policiers, il est également possible de penser au droit constitutionnel américain, tel que mis en scène dans *House of Cards* (Beau Willimon, 2013-2018) ou le droit parlementaire dans *Lincoln* (Steven Spielberg, 2012). Cet article porte sur un autre office de la justice, le juge, qui possède une certaine spécificité dans le système juridique : à la loi générale et impersonnelle, le juge vient lui donner son application concrète. Considéré

---

<sup>4</sup> Éric Millard, *Théorie générale du droit*, Dalloz, 2006

<sup>5</sup> Michel Troper, *La philosophie du droit*, 5ème édition 2018, Que sais-je ?, PUF

comme le visage humain du droit, il prend naturellement au cinéma un rôle particulier.

Enfin, pour établir une science du droit, la science exige une rationalité et une objectivité dans la stricte lignée cartésienne. La neutralité axiologique, formulée par Max Weber, a conduit l'ensemble des travaux de Hans Kelsen<sup>6</sup>, père de la science du droit, et a accompagné l'ensemble des juristes après lui. Cette neutralité, ou objectivité, pour appréhender le phénomène juridique, n'est pas forcément adoptée pour réaliser un film. Les cinéastes permettent plutôt de la déconstruire (III). Pour mettre en scène le droit, ils ont recours à des techniques qui reflètent le rôle social de la justice (I). Pourtant, certaines représentations la desservent (II).

## I- La mise en scène du droit

Comment mettre en scène un procès ? Plusieurs personnages clés de l'histoire se retrouvent ensemble (avocats, témoins, accusés, publics, jury, juge...) et leur réunion dans une unité de lieu, le tribunal, élève les enjeux de l'histoire<sup>7</sup>. La complexité de la mise en scène d'un procès tient justement à la multiplication des points de vue dans cet

espace. Ainsi, des règles habituelles, comme celle du 180°, sont plus difficilement applicables. En réalité, la scène de procès se compose en plusieurs petites scènes qui se suivent avec des transitions subtiles. Les performances les plus marquantes sont appuyées par des gros plans : le témoin qui se confie, l'avocat qui insiste ou le juge qui réfléchit. D'autres moments profitent du cadrage pour intégrer le public dans les émotions du spectateur. Dans *Du silence et des ombres* (Robert Mulligan, 1962), lorsque l'avocat Atticus questionne Mayella, l'arrière-plan montre principalement l'audience blanche du procès. Quand Tom, accusé de viol, est interrogé, l'arrière-plan insiste plutôt sur l'audience racisée. Cette technique profite de l'ensemble de la géographie du tribunal et accentue l'intensité de chaque plan, notamment en mettant en exergue l'enjeu racial du film. A contrario, le film *Des hommes d'honneur* (Rob Reiner, 1992)<sup>8</sup> est moins engageant car il n'implique pas autant l'audience du procès.

C'est grâce à la direction d'acteur qu'il est possible de lier les différentes scènes au sein du procès. Souvent le personnage de l'avocat traverse le tribunal de droite à gauche. Chaque

---

<sup>6</sup> Son œuvre principale est « *Théorie pure du droit* ».

<sup>7</sup> Les principaux développements qui figurent ici reprennent la vidéo YouTube, *How to film a courtroom scene*, de Now You see it : <https://www.youtube.com/watch?v=0jUh19MUOkY>

<sup>8</sup> Il importe de préciser que le film est adapté d'une pièce de théâtre, écrite par Aaron Sorkin, et que ça explique la faible présence du public du procès dans le film.

côté de l'écran est investi par une des parties mais le juge quant à lui, s'impose au milieu du cadre et de l'espace. Ce choix n'est pas anodin : il exprime le rôle du juge, qui doit trancher et rendre justice. Comme l'explique Alexandre Kojève<sup>9</sup>, le droit n'implique pas seulement une interaction entre deux êtres humains, mais également l'intervention d'un tiers impartial et désintéressé. Ces caractéristiques du juge signifient selon Kojève qu'il n'a de préférence pour aucune des parties et qu'il est indifférent de l'issue du jugement. Ces caractéristiques sont illustrées par la présence du juge à l'écran. En hauteur vis-à-vis des parties, à la fois dans le décor et dans l'image, le juge se présente comme distinct de leurs intérêts. Souvent filmé par une contre-plongée, il sert de point de repère moral et visuel pour le récit.

La grue est un instrument privilégié de la mise en scène d'un procès, comme le montre la série *American Crime Story* (2016 - en cours). Elle permet d'introduire la scène avec un plan large, puis se rapproche des différents protagonistes dans des plans plus serrés. En un seul plan, elle réussit à réunir la plupart des thématiques du film. La présence du public rappelle la dimension démocratique de la justice, le juge participe de son impartialité et les parties, accompagnées de leurs avocats, tiennent les deux côtés opposés de la scène.

## II- Le droit comme mauvais deus ex machina

Le deus ex machina est une technique de narration qui remonte à la tragédie grecque. L'intervention divine en fin de récit résout le conflit et reflète la morale de l'histoire. Trop souvent au cinéma, la décision finale du juge n'est pas suffisamment motivée et apparaît comme superflue car elle sert uniquement la vision du protagoniste. Il en résulte un affaiblissement du propos du film tout en entretenant des confusions sur le droit.

Les exemples les plus parlants sont sûrement les différents *legal drama* américains comme *Suits* (Aaron Korsh, 2011-2019) ou *How To Get Away With Murder* (Peter Nowalk, 2014-2020). Les personnages principaux sont tellement implacables dans leurs compétences que chaque fin d'épisode les fait triompher. Il est difficile alors d'y trouver un réel développement de leur récit. Dans *La Faille* (Gregory Hoblit, 2007) par exemple, l'entière résolution du film repose sur une disposition juridique complètement parachutée : ayant planifié l'homicide de sa femme, Ted Crawford se trouve facilement acquitté, et lorsque le procureur adjoint Nunally réussit à trouver la preuve compromettante, Crawford bénéficie de l'autorité de la chose jugée, car le juge l'a déjà prononcé innocent. Sauf que sa femme étant décédée entretemps, Nunally

---

<sup>9</sup> Alexandre Kojève, *Esquisse d'une phénoménologie du droit*, Gallimard, 2007

peut changer de motif d'accusation de tentative de meurtre à meurtre. C'est une mauvaise utilisation des motifs juridiques car elle est peu crédible, il est difficile d'imaginer que l'intelligence de Crawford s'est faite contrecarrer par un argument si prévisible. De plus, c'est un argument qui n'appartient pas à la diégèse du film, comme un fusil de Tchekhov qui n'a pas été présenté au premier acte. De la même manière, le dénouement du film *Le Verdict* (Sidney Lumet, 1982) semble imprévisible, voire improbable. Pendant l'entièreté du procès, la cause défendue par l'avocat Franck Galvin semble perdue. Il a en face de lui une équipe d'avocats des plus réputés et l'ensemble des arguments juridiques qu'il présente sont tour à tour mis à mal. Toutefois, si le jury a beau rendre justice avec rationalité dans un premier temps, il finira par donner raison à Galvin. Cette conclusion conforte la perception que le public a du protagoniste. Il l'a vu passer d'un homme alcoolique et pathétique à un avocat qui a retrouvé sa dignité, la décision du jury ne faisant que consacrer cette évolution tout en méconnaissant certains principes juridiques.

Cette mauvaise utilisation du deus ex machina nourrit une confusion entre la causalité et l'imputation, à rebours de l'établissement des théories de droit modernes<sup>10</sup>. En associant l'évolution vertueuse du personnage à la conclusion positive du procès, ces films

façonnet un mode de compréhension causal du monde : si A est, alors B sera, si le personnage achève sa transformation positive, alors l'issue du procès lui sera favorable. La théorie pure du droit se fonde quant à elle exclusivement sur l'imputation, qui est un mode de connexion définissant uniquement ce qui doit être, donc soumis à l'aléa de la volonté (si A est, alors B doit être). Il est donc impossible de dégager une norme (décision du juge) en se basant sur un fait (évolution du personnage). Enfin, il importe de préciser tout de même que satisfaire le public juriste ne signifie pas satisfaire le public tout court. Certains peuvent considérer à raison que l'évolution du personnage doit effectivement primer sur les différentes règles juridiques, les incohérences qui en résultent seraient insignifiantes. Mais dans nos sociétés régies par le droit, faire ce pari ne sert qu'à fausser sa compréhension, au détriment du citoyen-spectateur.

### **De bons contre-exemples**

D'autres propositions existent pour aborder le droit au cinéma de manière captivante. Et ce ne sont pas toujours les films qui sont les plus explicitement juridiques qui y parviennent. *The Social Network* (David Fincher, 2010) présente plusieurs qualités en ce sens. Il est à noter que le film se déroule lors des procès où le personnage de Mark Zuckerberg fait face à

---

<sup>10</sup> Alexandre Viala, *L'essentiel de la philosophie du droit*, 2ème éd. 2018

son ancien meilleur ami et aux jumeaux qui servent de principaux antagonistes du film. Le film suit donc une chronologie non linéaire, et la naissance de Facebook est racontée à travers des flashbacks. L'intention du scénariste Aaron Sorkin et du réalisateur David Fincher est claire : il ne s'agit pas de mettre en scène l'histoire vraie, mais la perception des différents personnages de cette période de leur vie. Il n'y a donc pas d'histoire objectivement réelle, uniquement des subjectivités opposées et divergentes. Le procès devient donc un champ de luttes de ces subjectivités ; et c'est au juge, au droit, que revient la fonction de trancher cette double contingence. La fin de *The Social Network* le montre bien : le spectateur a suivi l'histoire de la perspective de Mark, mais l'issue du procès ne lui est pas favorable.

Cette figure du *unreliable narrator* est donc particulièrement fertile dans les récits juridiques, comme dans *Snake Eyes* (Brian de Palma, 1998), où Brian De Palma invite à l'approfondir en y associant les techniques de montage et de la prise de vue. L'idée principale du film est de raconter un crime depuis différents points de vue, et le long plan-séquence introductif, une technique souvent associée au cinéma à un « vérité », car il n'y a pas d'artifice de montage, joue avec la fiabilité du narrateur. Pourtant, au fil de l'enquête, le spectateur découvre avec le détective Santoro de nouvelles perspectives du déroulement des

faits, qui dévoilent progressivement la réalité. Des séquences de flash-back sont même parfois contradictoires entre elles. Cette démarche montre que la réalité, et la réalité juridique par extension, sont des constructions qui se font dans la confrontation de subjectivités. Avec Santoro, le spectateur prend l'office du juge car il a été « *distancé* » des images pour comparer les différentes propositions contradictoires et, in fine, choisir pour quelle vérité se battre.

### **III- Le cinéma contre la séparation sujet-objet**

Pour produire un discours normatif ou un discours sur le droit, il est nécessaire de séparer le sujet et l'objet. Le juge-sujet doit être distinct du droit-objet pour pouvoir se prononcer sur lui. Ce prérequis éthique ou académique est tourmenté par certaines œuvres cinématographiques.

La récente série *Your Honor* (Peter Moffat, 2020 - en cours) met en récit ce conflit interne qui tiraille un juge de la Nouvelle Orléans. Le juge Desiato apparaît comme un magistrat respecté qui est à la fois impartial et désintéressé. Il est même exemplaire dans la mesure où il vérifie parfois lui-même les témoignages pour rendre la décision la plus juste possible. Pourtant, lorsque son fils, Hunter, est coupable d'un délit de fuite, le juge renonce à le livrer aux autorités. Il se rend



compte que le jeune homme a tué un des enfants du parrain de la pègre de la ville. La série montre tous les efforts que le juge entreprend pour défendre sa progéniture contre la justice et contre la mafia. Le motif semble légitime mais la série perturbe le plus lorsque le juge use de tout son capital, juridique et social, pour éviter que Hunter ne finisse au tribunal. Cette situation fragilise les convictions du juge : alors qu'il est censé faire appliquer la loi, il se retrouve contraint de la déjouer. Il en résulte une confusion entre le juge et le droit, qui met à mal la distinction prétendument nécessaire pour dégager une vérité, un jugement objectif.

Le film *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002), même s'il a pour protagoniste un policier, évoque cette même identité entre sujet et objet. Dans un avenir proche, la police est capable de prédire les crimes et conduit donc des arrestations préventives. Les résultats sont excellents, au point que John Anderton, le personnage principal, se trouve lui-même accusé d'un futur homicide, et que ses collègues commencent à le poursuivre. Le film présente un cas intéressant de transformation d'un sujet, maître de la loi, en un objet de poursuites criminelles. Cette inversion évoque la porosité du sujet et de l'objet dès lors que John Anderton réalise les incohérences du système judiciaire auquel il participe.

Ces deux exemples, même s'ils traitent de cas extrêmes, cherchent à montrer le rôle actif des agents juridiques ; l'objectivité attachée à leur statut laisse tout de même un espace pour l'expression de leur propre subjectivité. Les théories critiques du droit qui appréhendent la science juridique comme une science sociale s'inscrivent dans cette lignée puisqu'elles dévoilent le phénomène juridique à l'aune de son inscription dans un système social, économique et politique<sup>11</sup>.

Faire dialoguer la science du droit avec quelques films est un exercice intellectuel stimulant pour le juriste. Il lui permet de voir son domaine d'un point de vue extérieur à son champ académique traditionnel. Pour le cinéaste, s'armer de connaissances juridiques lui permet de ne pas tomber dans une idéologie qui masquerait le rôle social de la justice et son intégration dans un appareil étatique.

---

<sup>11</sup> Slim Laghmani, *Une critique de la connaissance juridique*, Tunisie, Nirvana, 2022

# Les gros bras de Jean Claude Van Damme

Par Matthieu Neiva

Le 8 mars dernier, ESC Distribution annonçait la mise en vente d'un « PLV ULTRA-COLLECTOR "JCVD" », comprenez un Van Damme en carton à vendre en quantité limitée. L'industrie en est donc arrivée à non plus seulement nous vendre des films, mais à nous revendre ses produits publicitaires. Une question cependant : pourquoi Van Damme ? Parce qu'il existe des acheteurs potentiels ? Oui, certes, mais justement : pourquoi cette demande existe-t-elle ? On imaginerait en effet assez mal la même chose avec un acteur comme Daniel Day-Lewis ou comme Harvey Keitel. C'est que Van Damme appartient à une autre catégorie d'acteur, ceux dont le corps, plus que le jeu, est un objet de cinéma.

## **Qui est Jean-Claude ?**

Jean-Claude Van Vaerenbergh est né en Belgique en 1960. En 1982, il part pour les Etats-Unis avec le rêve de devenir une « *movie star* » (c'est en ces termes qu'il le raconte). Il prend alors le nom de Jean-Claude Van

Damme, le jugeant plus adapté aux cartons publicitaires hollywoodiens, et enchaîne les castings et petits rôles. En 1988, il se fait finalement remarquer pour son rôle dans *Bloodsport*, et sa carrière décolle. Peu à peu, il s'impose comme l'un des principaux acteurs du cinéma d'action américain des années 1990. On le retrouve ainsi à l'affiche de *Kickboxer* en 1989 et de *Full Contact* l'année suivante, de *Chasse à l'homme* (la première production américaine réalisée par John Woo) en 1993, ou de *Universal Soldier* (1992) et *Timecop* (1994), les deux films les plus lucratifs de sa filmographie. Malgré ces faits d'armes et cet âge d'or glorieux (on va jusqu'à lui proposer de faire un caméo dans *Friends* !), sa carrière décline dans les années 2000. La faute à quelques erreurs de casting, mais aussi et surtout à une vie personnelle mouvementée. Les problèmes de cocaïne de l'acteur en font une personnalité que producteurs ou techniciens ne privilégient pas forcément. C'est à cette époque aussi, qu'en France, Van Damme commence à se faire connaître pour ses déclarations jugées absurdes : « *J'adore*

*l'eau, dans 20-30 ans y'en aura plus », « Quand tu prends confiance en la confiance tu deviens confiant », « Une femme qui est enceinte, par exemple, elle est aware qu'elle attend un enfant »...*

### **Qu'est « Van Damme » ?**

Revenons sur les films de l'âge d'or de sa carrière. Quelles constantes remarque-t-on ? D'abord, on voit que Van Damme joue souvent les mêmes rôles. Dans *Bloodsport*, *Kickboxer*, *Full Contact* ou *Le Grand tournoi*, il incarne un pratiquant d'arts martiaux qui doit risquer sa vie dans des combats à mort pour obtenir ce qu'il désire (reconnaissance, argent, vengeance, parfois les trois à la fois...). Dans *Chasse à l'homme* comme dans *Cavale sans issue*, il joue un homme solitaire qui vient en aide à une femme en danger. Parfois aussi, l'intrigue diffère mais les motivations du personnage sont identiques : dans *Kickboxer*, *Full Contact* et *Risque Maximum*, le protagoniste cherche à venger son frère. Et puis ses personnages sont toujours plus ou moins caractérisés par les mêmes choses : un passif de karatéka ou de kickboxer (il faut pouvoir justifier que le personnage fasse d'aussi beaux coups de pieds !), des origines françaises ou québécoises (il faut aussi pouvoir justifier cet accent...) et un sens aigu de la valeur famille ! Aussi, on remarque des choix de mise en scène qui reviennent. Des chorégraphies de combat où le jeu de jambe

est important. Un passage où l'acteur principal est nu un peu gratuitement et où la caméra se focalise sur son postérieur. Et, souvent, des références à *Lawrence d'Arabie*, l'un des films favoris de Jean-Claude.

Pour ce qui est du jeu, là aussi des constantes : d'un film à l'autre, Van Damme a tendance à répéter les mêmes gestes. Si bien que dans le podcast français *Kumite*, dédié à la carrière de l'acteur (et que nous vous recommandons chaudement), les deux présentateurs ont mis au point ce qu'ils appellent la « *Charte Van Damme* », une liste de gestes ou de choix de mise en scène auxquels on peut s'attendre en visionnant un film de l'acteur. A chaque épisode, ils font l'inventaire des éléments de la « *charte* » qui apparaissent dans le film traité. Fait-il le grand écart ? Voit-on son sillon interfessier ? Prend-il la pose en mettant en valeur son biceps ? L'occasion pour eux de se défier, de tester le degré d'attention de l'autre pendant son visionnage. L'occasion pour nous de mieux comprendre pourquoi nous disons généralement que nous voyons des films de Van Damme et non des films avec Van Damme. C'est qu'à chaque fois, les productions dans lesquelles il apparaît sont travaillées par la même interrogation : comment mettre en scène la marque JCVD, l'objet filmique qu'est son corps ?

## Jean-Claude =/= Van Damme ?

Nous ne séparerons pas l'homme de l'artiste, mais l'homme de l'objet filmique. Van Vaerenbergh, c'est l'homme. Van Damme, c'est l'objet. Van Damme est un produit de l'industrie, quand nous achetons une place pour l'un de ses films nous le faisons car nous avons certaines attentes. Encore aujourd'hui d'ailleurs lorsqu'il est à l'affiche, ce qui se joue, c'est surtout la façon dont sera mise en scène la « *marque JCVD* ». Depuis le milieu des années 2000, il joue dans 3 types de projets : 1. des films B à petits budgets où il a le rôle principal, 2. des films d'action à gros budgets où il a un rôle secondaire, 3. des films plus personnels où l'acteur s'essaie au drame ou à la comédie. À chaque fois, ce qui est en jeu, c'est son image d'acteur phare des années 1990. On l'appelle pour les petits films afin qu'il rejoue le même genre de rôle qu'avant. Idem pour les grosses productions, où l'on table sur la nostalgie du public qui, pensons, sera agréablement surpris de retrouver en fond un acteur de son enfance ou de son adolescence. Enfin, quand on lui propose de jouer des drames ou comédies, c'est justement parce qu'on veut s'amuser à le voir aller dans le sens inverse de ce pour quoi il est connu. Bref : encore aujourd'hui, les films avec Van Damme sont des films de Van Damme, des

films où se joue la question de la mise en scène de la « *marque JCVD* ».

## Bon ou mauvais acteur ?

Van Damme est loin d'être le premier objet filmique, le premier corps sans cesse réemployé pour faire la même chose. Pléthore d'acteurs n'ont fait que jouer les mêmes rôles et faire les mêmes gestes. Quelques exemples, et non des moindres : Louis De Funès, Clint Eastwood, Jean-Pierre Léaud, Toshiro Mifune, Charlie Chaplin... Cette catégorie d'acteurs est là pour livrer un certain type de performance. Leurs corps sont des objets de cinéma. Jean-Pierre Léaud qui lève son doigt, Clint Eastwood qui serre les dents, Van Damme qui montre ses bras : même combat. Comme le fait remarquer Luc Moullet dans *La politique des acteurs*, il y a des comédiens qui sont de purs acteurs, et d'autres qui sont des auteurs. Cary Grant et John Wayne, par exemple, sont tous les deux des auteurs, « *au sens premier du mot : ils déterminent chacun un genre particulier de personnage, et une thématique (voire une esthétique) qui lui est liée* »<sup>12</sup>. Quid de JCVD ? C'est un auteur. Il ne joue ni juste, ni faux, il a simplement fait de son corps un objet filmique. On en aurait volontiers une copie en carton pour décorer notre salon !

---

<sup>12</sup> Luc Moullet, « *Politique des acteurs* », Paris, Cahiers du cinéma, collection essais, 1999, page 87-88.

# Les objets du malheur

Par Bastien Babi

## « Toute vie est bien entendu un processus de démolition »

### La fêlure

Assis à la table d'écriture, les livres épars dans le silence de leurs gueules béantes, le reste des outils disposés de telle sorte à créer une situation, à faire émerger les hasard propices, l'évènement contraignant et affectif d'une pensée. Mettre en ordre un espace, celui des rites, des gestes et manières de la parole solitaire... mettre de l'ordre ici, et là, pour que la petite voix, le sifflement d'un souffle revienne, se pointe à l'heure dite, jouant des coudes dans le silence hurlant du cerveau, le « *vroum-roun-roun* » cacophonique de toutes les voix du monde cognant les coins du crâne. Penser, écrire ; objet : cinéma. Devant les yeux du dedans, mille images en fusion : mettre de l'ordre. Investir, se faire une place, creuser son trou et s'y loger. Si nous avons commencé par mettre de l'ordre dans nos objets, ceux du dehors et du dedans... enfin quand avons-nous commencé par mettre de

l'ordre ? Avons-nous fini ? Depuis combien de temps ce verre est-il là déjà ? Ce cendrier déborde depuis au moins une semaine, impossible de décider si sa présence, son poids dans mon champ visuel, si son odeur âcre, me sont absolument écœurants ou bien vraiment indifférents. Tu dois être un peu obsédé, une espèce de semi-maniaque, semi-tout et demi-rien, à toucher à tout, manipuler un rien, déplacer sans raison ceci-cela... comme si tu t'affutais, aiguisais la lame émoussée de ton corps-esprit sur les objets durs du monde, pour te mettre les nerfs à vif, te rendre disponible : t'ouvrir, et disparaître.

En fait, tout cela te dégoûte un peu. Toi, et puis tes objets, tes choses en toi, les bouts de toi dans tes choses, le jeu, le tien et le leur, la petite performance de tout le temps, de chaque heure. Qu'est-ce qui s'est passé ? Un rien, c'est-à-dire presque rien. Quelque chose s'est cassé... maintenant tu le sais. Tu es brisé. Tu

retournes la lame que tu aiguisais, et tu le vois bien : elle est fêlée.

Tout a déjà commencé quand s'ouvre la fenêtre – littéralement – sur *Un homme qui dort* (Bernard Queysanne et Georges Perec, 1974). Un étudiant lit, fume, dans son lit, et la ville vit, tic-tac de l'horloge, sonnerie, et « *vroum-roun-roun* » des roues, chocs, rebondissements, c'est un orage dans le crâne d'un sourd. Sous-pente de misère, et parties communes dans un immeuble parisien tout ce qu'il y a de plus anonyme ; quatre murs épais comme du papier à cigarette, une fenêtre sans paysage, un miroir fêlé, une bassine dans laquelle baigne six chaussettes, des livres, un jeu de cartes, un cendrier, un bol de Nescafé, un tube de lait concentré sucré... Après six longues minutes de rites, de gestes répétés, une voix indécidable. Une voix de nulle part, pas intradiégétique, ni tout à fait extradiégétique, une narratrice sans narration, qui presque jamais ne formulera une phrase sans employer la seconde personne du singulier : la voix du cerveau. Mais laquelle ? Celle du spectateur ? du fumeur compulsif dans son lit ? Un peu des deux évidemment, mais aucune tout à fait, pas de confusion possible. Une seconde personne de description, plate et monotone, quasi monocorde... On pourrait aussi bien se dire, qu'à la fin, cette seconde personne martelée, c'est aussi une accusation, et on se tromperait tout à fait. On a de ces manies, on accuse, on

s'accuse, et puis ce rat humain, le brut réel, on le juge par réflexe, et la seconde personne nous va bien, le sale instinct des doigts pointés, comme manière de se distinguer : la peur ; toujours la peur de l'autre, de soi, de soi en l'autre, de l'autre en soi. Cette seconde personne n'est que description matérielle et froid constat ; et si elle s'intensifie dans le ton, ce n'est pas pour changer de valeur ou de sens, mais seulement pour marquer la profondeur de la plaie qu'elle triture.

Mais pourquoi cette voix apparaît à la sixième minute ? « *Qu'est-ce qui s'est passé ? un rien, c'est-à-dire presque rien.* » Le protagoniste, ce grand anonyme, dans sa vie réglée, se retrouve à la bonne heure dans sa salle d'examen, après avoir fait tous les gestes du quotidien, son regard se lève... Il n'y est pas dans cette salle, il n'a pas bougé de son lit, d'ailleurs il ne bouge plus, ou c'est tout comme. C'est sans raison, c'est comme ça ; il manque à l'appel aujourd'hui, il y manquera demain, il n'y répondra d'ailleurs plus, à aucun appel. « *C'est un jour comme celui-ci, un peu plus tard, un peu plus tôt, que tu découvres sans surprise que quelque chose ne va pas, que, pour parler sans précautions, tu ne sais pas vivre, que tu ne sauras jamais.* » On le comprend alors, tout nous l'indique, nous le fait sentir, c'est l'affaire d'une coupure dans le flux de la vie, et la voix de poursuivre : « *Quelque chose se cassait, quelque chose s'est cassé. Tu ne te sens plus*

*soutenu : quelque chose qui, te semblait-il, te semble-t-il, t'a jusqu'alors réconforté, t'a tenu chaud au cœur, le sentiment de ton existence, de ton importance presque, l'impression d'adhérer, de baigner dans le monde, se met à faire défaut.* » On aurait beau jeu de dire que c'est encore l'absurde qui se joue ici ; définitivement on y comprend rien quand on veut tout ranger dans des cases : revenons à ce que propose le film, quelle est sa singularité ? Il se propose d'incarner toute la densité, la lenteur, de la matérialité du malheur.

Et il faut ici se mettre d'accord sur ce que nous entendons par malheur pour tout le reste de notre parcours. Il y a des évènements, des drames et des tragédies qui peuvent bien nous rendre malheureux : maman est morte, c'est la guerre, et les mille milliards de morts du communisme. On le dit, c'est malheureux, je suis triste. Mais le malheur dont on parle ici, et qui est en jeu dans ce film comme dans les deux autres que nous traiterons, était comme déjà là, ou comme venant de nulle part. Ni tout à fait du dehors, ni du dedans, il traçait sa ligne à la surface, au point de jonction entre les deux. Il n'est pas étranger en soi à tous ces évènements malheureux, il ne s'y résume juste pas, il est de plus loin, de presque toujours : il est un processus, et un processus de démolition. Il n'est pas lié à un événement particulier, il est comme un événement continu : « *Le malheur n'a pas fondu sur toi,*

*ne s'est pas abattu sur toi ; il s'est infiltré avec lenteur, il s'est insinué presque suavement. Il a minutieusement presque imprégné ta vie, tes gestes, tes heures, ta chambre, comme une vérité longtemps masquée, une évidence refusée... »* Il faut s'imaginer une porcelaine avec un défaut de fabrication, une fêlure imperceptible à l'œil nu, infime. Au fur et à mesure de sa vie de porcelaine, des coups qu'elle se prend du dehors, mais aussi au niveau de sa vie atomique (« *interne* »), sa fêlure s'élargit ; elle s'inscrit dans la profondeur de sa chair, se fait visible. Ça craque de partout, jusqu'au moment où ça casse.

La force de ce film donc, c'est de rendre compte de ce processus de démolition concrètement, sans abstraction, brutalement : on n'a jamais affaire qu'au malheur en train de se faire, et à ses objets.

D'abord, la fêlure se fait voir, c'est l'abandon, l'indifférence, plus de but ni d'intérêt. Soit de disparaître, de se rendre imperceptible, inexistant, anonymat le plus total, mourir à soi et au monde dans l'espoir de retrouver la pureté des gestes, enfin vivre de la vie des choses sans rien n'y attacher de plus que leur seule présence. Devenir comme un rat abandonné dans son labyrinthe de laboratoire : on assiste à une dérive dans les rues de Paris, filmée de manière discontinue, entrecoupée par ces moments de claustration entre quatre

murs, de sommeil en plein jour. Les cigarettes qui s'allument, les cendriers qui se remplissent, le temps glisse indifférent, et pourtant s'organise encore un ensemble de gestes décalés, comme du papier à musique : toujours le bol de nescafé, le livre maintenant ouvert au hasard comme pour se noyer indifférent dans un flot de mots, toujours le même repas miséreux, ce steak et ces frites baignant dans leur graisse et le même verre de vin acide, mais auquel maintenant on attache plus aucun adjectif, plus aucune honte, les comptes sont faits, tout est calculé, manière d'assurance, mince fil qui retient à la vie. Ce qui s'organise en fait, c'est le rythme singulier de la dépression, de la mort à petit feu : jusqu'à ce que tout se casse enfin brutalement, que la fêlure silencieuse, qui se traçait lentement en surface, s'inscrive profondément dans la chair. « [...] *les rats ne se rongent pas les ongles, et surtout pas méthodiquement, pendant des heures entières, jusqu'à ce que leurs griffes ne soient plus qu'une plaie diffuse.* »

Trois étapes : de la vie civile normée au processus de disparition dépressif, on arrive à la démolition en bonne et due forme. Tous les gestes et les objets de la vie passent par ces trois étapes : du sens commun à l'indifférence, voilà enfin les objets du malheur. Ce n'est pas la projection du malheur sur les objets, le malheur n'est pas à moi, il n'est pas en moi, il est partout, tout le temps, dans les objets.

Chaque objet, le monde entier, le moindre d'entre eux, le plus insignifiant, le plus quotidien et contingent, est toujours déjà un objet de malheur, un instrument de la mort en marche, de celle qu'on ne cesse jamais de se donner : « *[Le malheur] tenace et patient, ténu, acharné, a pris possession des failles du plafond, des rides de ton visage dans le miroir fêlé, des cartes étalées; il s'est coulé dans la goutte d'eau du robinet du poste d'eau sur le palier, il a résonné avec chaque quart d'heure au clocher de Saint-Roch* ». Nous sommes alors projetés dans un champ de ruine, celui du vase clos de notre anonyme : vision poétique, son lavabo en flamme en plein centre du désastre.

### **Les instruments de la mort**

À côté de ton cendrier dégueulant, écœurant : une quille, deux quilles, trois quilles... et ton corps comme piste de bowling. Les cadavres s'entassent dans ton espace clos : du rouge qui tache, le rouge à papa. D'une certaine manière tu ne comptes plus, tout coule, roule, te traverse : sur le corps plein et organisé de la terre, tu te sens vraiment bien n'être rien d'autre que son trou du cul ; peut-être un parmi tant d'autre, mais toi vraiment, sans métaphore. Tu lis un peu, peut-être même t'es-tu déjà allongé sur un divan, on t'a fait parler : c'était pas la police mais tout comme, toujours la répression du foutoir vivant ; enfin quoi, toi c'est pas des petits problèmes



bourgeois, pas de la névrose à ménagère, pas de quoi gloser vingt ans sur papa-maman, encore moins sur « moi », le manque d'amour en bas âges et les perversités catalogués des gens bien-portants. Tu as vu la fêlure que tu avais à l'âme, et tu as continué à aiguiser, moins par goût du vice, mais parce que vivre c'est se compromettre. Et à force de frottement, à force de vivre, à force humaine, à force d'amour... maintenant tu veux disparaître. Pas crever, mais disparaître, devenir-imperceptible. Léger, comme une plume, vivre dans les plis et replis, d'une vie devenue moins qu'un drap. À la vérité, cette ligne de vie, plus tu la traces sur les méandres de ton corps, plus tu pousses loin le processus de disparition, plus elle se confond avec ta ligne de mort... La fêlure de ta lame s'est tellement élargie maintenant. Elle est si mince, ta lame. Prête à rompre... Overdose.

On vient d'avaler un gros morceau, mais personne n'est encore mort. Pourtant, souvent, à jouer avec le feu, on se brûle : tout est affaire de dose. Si on tient tant à associer trois films dans notre étude sur le malheur et le rôle et la place des objets dans la représentation de celui-ci au cinéma, c'est bien parce qu'ils ont tous trois quelque chose en commun, des points de rencontre, des proximités, mais aussi des angles morts et zone d'ombres : à les associer on les comprend mieux. Aussi, que cela soit dans *Absences répétées* (Guy Gilles, 1973) ou dans *Le Feu follet* (Louis Malle,

1963), les objets tuent littéralement, et pas qu'à petit feu, même si tout commence par là.

François et Alain sont les deux personnages de deux films impossibles. Deux films de la mort en marche certes, c'est le point. Deux films dont le seul programme est de montrer, selon divers dispositifs, à quel rythme et comment on vient à bout d'un processus de destruction en bonne et due forme. On n'est jamais que les spectateurs d'une ultime tentative, le semblant d'un geste : une cure de désintoxication pour Alain, un emploi pour François. Ces gestes que l'on fait selon les circonstances, pour paraître, donner le change, avant de mettre fin à tout commerce. François est un drogué, Alain un alcoolique. Le premier est un jeune homme bisexuel rêveur ; le second a vu sa jeunesse filer sans jamais parvenir à la saisir, il termine une cure de désintoxication, et est un hétérosexuel ridiculement cynique. Sans rentrer dans les détails, on comprend que cela implique deux dispositifs radicalement différents pour traiter d'une affaire commune.

*Absences répétées* et *Le Feu follet* sont deux films très différents à n'en pas douter. Mais une fois qu'on a dit ça, on n'a rien dit. Je pense ici à cet ami, et puis aussi à ce voisin de quelques jours à Bordeaux, avaient-ils vraiment la même manière que moi de vivre et de mourir ? Le premier écrasait ses cigarettes sur le dos de sa main, et prenait

toutes les occasions de se retourner le crâne (les lames de l'enfance, qui glissent en cicatrices entre deux côtes flottantes depuis si longtemps, la drogue, l'alcool, le sexe... beaucoup – peut-être trop – d'amour). Le second se laissait glisser dans le sarcophage de son appartement, fumant cigare sur cigare, laissant la maladie millénaire le prendre, dans sa crasse, dans son jus, incapable d'un geste maintenant ; un pouilleux de chaton galopant de déchets en déchets, parcourant son corps presque disparu, inexistant, plus citoyen depuis longtemps, à peine homme, certainement pas humain au sens où l'admet le lecteur de ces lignes. La marge... la marge, toujours la marge humaine, pour laquelle on invente toujours des mots ; qui ne saurait exister sans qu'on invente une langue pour chaque cas singulier... tout ce qui ne rentrera jamais dans vos catégories politiques, économiques, morales. Pour la marge, celle-ci, celle qui se tue, le cinéma, comme d'autres arts, a aussi su inventer des langues et des gestes ; autant qu'il en fallait. Certainement pas un discours, ou alors seulement indirect libre, comme si tous les crevards de la terre se mettaient à causer ensemble, ou plutôt en même temps, et qu'on saisissait des bribes au passage, qu'on les remâchait, ruminait... Faire œuvre ; n'être jamais que la marionnette ridicule du discours indirect libre qui la traverse (l'œuvre), la grande prose du monde vous savez, mais d'une manière toujours rejouée... la puissance du faux. Et bien voilà,

c'est cela, à la fois le point commun et la différence de ces deux films, leur répétition différentielle.

On ne fait jamais que répéter le malheur : toujours un péquenaud dont on ne sait rien et ne saura presque rien, juste ce qu'il faut... Parce que ce qui compte, pour lui, pour nous, pour l'artiste entre les deux, ce n'est pas de savoir si maman l'a suffisamment aimé, si papa était présent, ou s'il n'a pas été bercé trop près du mur ; non, toute l'affaire, c'est le poids de la vie ici et maintenant dans ce monde-là et son agencement singulier pour ce personnage-ci. La petite ligne d'une vie sans nom, ou d'un nom presque commun, tout à fait indifférente à l'échelle du sacro-saint « *universal* », mais qui est composée d'êtres, d'objets, et des gestes et manières qui vont avec...

Peut-être qu'avant qu'il n'y ait le monde, François plantait déjà des seringues dans son bras, avec tous ces gestes et ces rites si sûrs. C'est certain, avant qu'il n'y ait le monde, Alain buvait des scotch sour au réveil « *pour raccorder* » comme le lui rappelle un barman trop bien connu. Avant qu'il n'y ait le monde... Mais qu'est-ce qu'un monde : un certain ordre ? une organisation... comme le début d'une narration... le début d'un film est toujours le commencement d'un monde. Nous y revenons, c'est le point de rencontre de chaque film de ce corpus, quand tout commence, tout est déjà joué en même temps

que tout est à jouer... des premières scènes comme une cosmologie. Chaque œuvre implique sa cosmologie plus ou moins implicite, point unique à partir duquel nous prenons tous position... Toutes ces implications sont inconscientes, mais c'est certainement dans ce seul cadre que tout se joue : la richesse ou la pauvreté d'une cosmologie. Contrairement aux apparences peut-être, dans *Un Homme qui dort*, *Absences répétées* et *Le Feu follet*, le monde est vaste et puissant, il influe et flue partout, par tous les pores de la peau... On n'a affaire qu'à des êtres qui portent tous le poids du monde et de la vie en eux et sur eux. Il y a toujours les codes. On n'est jamais la marge que d'un code, ou de divers codes sociaux. Et ce sont les codes qui font les mondes. La circulation de l'argent, la circulation des corps, la circulation des savoirs, la circulation des discours, tous les mouvements codifiés de la vie... ces mouvements qui marquent les corps, les éduquent, imprègnent les gestes animaux. A la fin, on ne pose qu'une question à nos films et à nos livres : qu'est-ce que c'est d'être vivant ici, et là ? La même question toujours, parce qu'elle n'a jamais de réponse ; ou plutôt, elle en a une infinité : mais les films que nous détestons sont ceux qui se refusent bourgeoisement à cette question, ou y répondent tranquillement selon des codes et des schèmes tout fait, des chemins déjà tout tracés.

Quand François apparaît, il quitte déjà sa place. Ou plutôt, il suit sa ligne. Tout est déjà écrit. Le monde est noir et blanc. Une fois dans les toilettes de la banque, après quelques minutes de suffocation, il serre sa ceinture autour de son biceps, chauffe une cuillère, et trouve la veine qui va à sa seringue. Le monde retrouve ses couleurs (et le film avec, avant la rechute). Pour Alain, le monde ne retrouvera jamais ses couleurs. Il a la trentaine révolue et sort de cure de désintoxication. Pour François il s'agit de savoir si ce qui est perdu l'est définitivement, pour Alain il s'agit seulement de savoir à quel point. Mais qu'est-ce qui est perdu ? L'enfance, la jeunesse ? Oui. Mais enfance et jeunesse ne sont pas seulement une certaine temporalité, mais surtout un certain rapport à la vie. Une innocence, une pureté, qui ne sont pas l'affaire de la morale loin de là... Au contraire, tout à fait immorales, l'enfance et la jeunesse sont les lieux du rapport instinctif au monde et à sa matérialité : les lieux où les intensités qui fluctuent par les choses et les corps, par l'influence des codes et sur-codes, ne se sont pas encore retournées contre le moi.

C'est ainsi que François et Alain travaillent tous deux à disparaître. Devenir enfant, devenir imperceptible : se tuer, tuer son moi, pulsion de mort comme dirait l'autre... Ou pulsion de vie et amour total ? L'autre en question (Sigmund évidemment), ne savait vraiment rien, avec ses catégories et son

confort bourgeois, sa petite névrose toute faite pour tout le monde (l'universel sans la marge humaine).

Un verre de plus, une seringue dans le pli du coude, un revolver collé contre la joue, un amant qui te presse, une lame fêlée contre la chaire : « *La vie, elle ne va pas assez vite en moi. Alors je l'accélère. Je la redresse.* » Ces mots d'Alain quand il pointe son revolver sur son front, avec son regard contemplatif enfin sûr de ses gestes : c'est l'enfance en pleine gueule. François aurait pu les dire, toutes les fois où les couleurs réapparaissent dans son monde, dans sa chambre close. Et s'il ne les dit pas comme tel, c'est qu'il n'a pas à les dire, pas le besoin. Tout est dit autrement, ça hurle de partout à l'écran et à l'oreille. Parce que le cinéma de Guy Gilles a cette grandeur de faire sentir ce que les autres ont besoin d'assurer par des mots, des explications. Gilles est poète, là où Malle est romancier (Queysanne et Perec presque philosophes ?). Ce que nous voulons dire par là, c'est que tout est affaire d'économie, et que l'un ne vaut pas plus que l'autre, ils emploient seulement des moyens divers, adaptés sans aucun doute à la matière vivante en jeu. François n'a presque pas de mot, ou si simples, il les écrit d'ailleurs, au petit bonheur, presque en aphorisme, ici et là sur les papiers et photographies qui traînent, sur son miroir dans lequel il se voit (en travers de la gueule : « *dégout* » au marker ; cicatrice, tout comme Alain et cette date absurde dans

son miroir, et même le miroir brisé d'*Un homme qui dort*).

Alors que plus rien ne saurait se réduire au petit récit intime, à la petite névrose de chacun, ces films portent leur attention sur les quelques objets qui rattachent encore ces êtres au monde et aux codes, avant complète disparition ; ultime densité, derniers gestes. François finit donc par s'enfermer dans sa chambre lui aussi, il refuse tout compromis. Son petit intérieur est en noir et blanc, presque vide et sans vie. Les couleurs ne revenant qu'à deux types d'occasions : pour les souvenirs omniprésents, ceux de la jeunesse et de ses promesses, des êtres chers et aimés, tout ce qu'on ne cesse jamais de perdre, et puis aussi quand il regarde par sa fenêtre le monde vivre sans lui, continuer à jouer le jeu. Parmi les objets, il y a ceux du souvenir, quelques photographies sur lesquelles il écrit d'ailleurs quelques notes et impressions, comme nous l'avons déjà dit. Elles apparaissent en couleurs, en guise de transition dans le film ; les seuls objets dont il semble encore parvenir à s'emparer, parce qu'ils ne valent pas en eux-mêmes mais de la vie vers laquelle ils font signe : pureté, enfance. Tous les autres objets, ceux du monde, du contingent, quelque chose comme un voile semble s'être interposé entre lui et eux, les livres lui tombent des mains, il ne parvient à peine qu'à écrire quelques mots stylo en main... il semble déjà ne plus pouvoir appartenir comme ne plus pouvoir faire sien le

monde ; les ponts se coupent un à un. Reste la seringue, qu'il manie toujours avec brio, jusqu'à la dose finale, surdosage mortel. Au jeu de la vie et de la mort, en tout et pour tout, il n'y a qu'une question : à quelle dose ?

De fait, vingt longues minutes du *Feu follet* sont consacrées à cette vie intérieure, enfermée. On y voit Alain passer d'un objet à l'autre, avec l'attention la plus vive, s'arrêtant sur le moindre détail de son environnement, rangeant, et arrangeant son petit univers de choses, les traces de la vie d'avant le malheur, sans jamais parvenir à y mettre de l'ordre, ne semblant même pas parvenir à s'en saisir. Il manipule, déplace des choses, mais n'investit de désir aucun objet ; ces gestes sont comme des réflexes, ou de brèves obsessions hasardeuses ; tout apparaît dans une réalité brute, bête objectivité décalée... Pourtant, si cela semble ainsi, Alain marmonne : « *misère... misère...* » alors ce n'est pas que plus rien n'a de saveur, ce n'est pas l'Absurde confortablement abstrait, mais le malheur vécu dans toute sa matérialité. Tous ses objets, les siens, tout le réel lui semble participer à une grande conspiration contre lui : tout a la saveur de la mort. Et s'il les investit encore, c'est pour lui remettre au cœur et à l'esprit sa lassitude : il les investit de son désir de mort, de sa mort. Fêlure silencieuse imperceptible à la surface, qui a tracé sa ligne pendant trente longues années, à grands coups de scotch sour au réveil (« *c'est vrai que vous buviez trop...*

*je vous l'ai dit souvent hein... vous me répondiez que c'était une drôle d'opinion pour un barman... »*), avant de s'effectuer dans la profondeur du corps, cure de désintoxication, dé- goût, et mort finale.

Les vingt minutes de huis clos du film se décomposent en deux fois dix minutes, dix minutes de solitude et d'objets donc, puis immixtion du médecin : humanisme, doux rationalisme, nuance et vie normale. Le médecin, vient, dans la chambre d'Alain en sa présence, comme doubler par crasse, manière d'humiliation bien humaine trop humaine, rejouer le parcours pathologique d'Alain sur ses objets... Y montrant alors une curiosité rationnelle, pleine de paroles (les mots, toujours les mots, toujours en trop) toutes faites, de recettes du bonheur bourgeois. L'amour y est toujours abstraitement simple, celui des rapports lâches : « – *Vous avez encore de ces... de ces angoisses ? – Ce ne sont pas des angoisses docteur... c'est une angoisse, perpétuelle.* »

Une gabardine dans la penderie s'effondre alors ; les chercheurs de signes et lecteurs de présages sont contents : c'est écrit, ça crève. Ils sont contents, mais ils sont un peu bêtes. Parce que c'était écrit de partout et de toujours, dans les moindres gestes... voyons les enfants, les tragédies s'écrivent et se lisent toujours à rebours ; et la vie est tragique.

Rentré ivre mort, de nouveau et encore, Alain allume une cigarette, refait quelques gestes mécaniques. Il s'enferme, range toutes ses affaires, tout ce qu'il reste de quelques traces de sa vie. Il fait ses valises. Ouvre un livre, le termine, le referme, caresse la quatrième de couverture. Puis il se saisit, tout à fait indifférent, de son revolver, mais décidé, le pointe sur son cœur, sans qu'un seul trait de son visage ne tressaille. Il pose le pouce sur la détente - grande inspiration - et la presse : « *On sait où l'on a le cœur. Un revolver, c'est solide, c'est en acier. C'est un objet. Se heurter enfin à l'objet.* » Alain parvient enfin à se saisir d'un objet dans sa vie, avec son poids, la fin de l'impuissance. Re-sentir quelque chose : enfance et innocence.

En fait, dans ces deux films, le plus attendu, l'inévitable, arrive bel et bien ; c'est la tragédie. Mais comme toute grande tragédie, toute la petite lecture rationaliste est toujours déjouée. Une date sur le miroir d'Alain, sur laquelle la caméra s'attarde énormément : elle ne signifie rien. Rien de lisible, de descriptible, elle ne fait qu'être ce qu'elle est : une trace écrite, sans jamais renvoyer à quoique que ce soit pour le spectateur. De même, dans la chambre de François, toutes les petites lignes narratives (les passants dans la

rue, les passants dans la chambre...) sont toujours bouchées, en forme d'impasses. On peut bien être poète, romancier, ou cinéaste en étant un peu des deux autres... enfin ne pas nécessairement mettre en place un dispositif stricto sensu réaliste, et pourtant ne jamais avoir affaire qu'au réel. Alors, ces deux films, ne présentent jamais rien d'autre qu'une matérialité épurée : hasard et contingence, le réel quoi. C'est bien un truc de réaliste d'ailleurs de prétendre s'appropriier le réel, d'en faire son pré carré bien délimité, et de passer tout à fait à côté. Une grande œuvre d'art n'a rien à en dire, elle ne le juge pas, ne le surcode pas, comme par élévation intellectuelle et recul critique ; elle en prend une tranche et la creuse : vice et viscères. Catalyseur, entonnoir de flux ; des pièges, des machines, des engins pour capturer et expérimenter les lignes de forces, leurs rapports et conflictualités, les intensités : créer c'est toujours ajouter du hasard au hasard.

C'est ça Alain et François, l'homme qui dort... trois puits, trois tranchées, des failles qui laissent passer un peu de lumière. Lumière sans laquelle on crève avec eux. Qui nous tue ? Ceux qui ne creusent pas les fêlures, ne font rien pour nous donner un peu d'air, se fichent pas mal de la lumière.

# Le téléphone et la voix à l'aune du parlant

Par Solène Monnier

Depuis quelques années, l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique (IRCAM) propose grâce à un procédé de synthétisation de la voix de reconstituer, à partir d'enregistrements originaux, la voix de grands acteurs de cinéma disparus tels que Louis de Funès ou Marilyn Monroe. Ce désir d'entendre la voix, de la posséder alors même qu'elle semble, par définition, insaisissable, n'est pas nouveau. D'abord fantasmée au temps du muet, puis critiquée à l'apparition du parlant, elle amorce un nouveau rapport cinéphilique du spectateur face au comédien. Dès la fin des années 1920, grâce au synchronisme, la voix vient composer avec le corps de l'acteur et du personnage : elle énonce, chante, crie, parle, évoque, elle est rauque, douce, acidulée, brisée, claire ou puissante. Transformée par les appareils d'enregistrement, la voix fascine, interpelle, convoque celui qui l'entend. Jugée

parfois sévèrement, celle de l'actrice et de l'acteur est décrite à cette époque dans de nombreux articles de presse par des journalistes qui conseillent aux interprètes de suivre des cours de technique vocale pour améliorer leur phonogénie. Les films de l'époque se distinguent, pour une grande majorité, par une abondance de sources sonores diverses. L'historien Martin Barnier évoque les premières années du cinéma parlant et sonore par la grande liberté des sujets, des techniques et surtout, par l'alliance de « *musiques et bruitages, voix et chansons, et différents registres et genres de films.*<sup>13</sup> » La voix est alors valorisée par le corps de l'acteur mais aussi par de nombreux objets sonnants<sup>14</sup>, dont le téléphone. Apparue à la fin du XIXe siècle, ce dernier entretient un rapport étroit avec le monde du spectacle. Quelques années après sa création seulement, est inventé le théâtrphone qui permet aux spectateurs

---

<sup>13</sup> Martin BARNIER, En route vers le parlant, Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934), Liège, Editions du CÉFAL, 2002, p. 20.

<sup>14</sup> Martin BARNIER, Benjamin LABÉ, Marylin MARIIGNAN, « Les objets sonnants au cinéma », Écrans, n°11, juin 2020.

d'écouter depuis chez eux la pièce qui se joue à l'Opéra de Paris. Déjà présent dans les films muets, le téléphone, porteur de voix, s'engage de plusieurs manières à l'arrivée du parlant.

### **Un coup de téléphone !**

D'abord, au sein de la diégèse, le coup de fil est quasiment incontournable. L'étude de Michel Chion sur les films de Fritz Lang montre en quoi le réalisateur se sert de ce moyen de communication avec intelligence. L'auteur révèle son omniprésence dans *Le Testament du Docteur Mabuse* (1933) dans lequel le téléphone devient un moyen d'enrichir une forme de suspense<sup>15</sup>. Dès les premières minutes du film, le personnage Hofmeister joué par Karl Meixner s'en sert pour prévenir le commissaire Lohmann d'un danger dont lui seul connaît le nom. Se sentant menacé, et à l'affût de la moindre attaque, il tient un revolver dans l'une de ses mains, le téléphone dans l'autre, lorsque brutalement la lumière s'éteint. Plongé dans le noir et avant même de pouvoir livrer le résultat de son enquête, le protagoniste abandonne le téléphone sur son bureau. À l'autre bout du fil, le commissaire, inquiet, fait face au silence prolongé puis à la folie de son ancien acolyte. En France, de nombreux films s'appuient sur

ce dispositif et mettent en scène des communications originales. Dans *Gagne ta vie* (1931) d'André Berthomieu, le « *trio téléphonique* » composé de Victor Boucher, Dolly Davis et Fred Marche est visible à l'écran grâce à un système de « *surimpression* ». La même année sort *Allô Berlin... ici Paris* de Julien Duvivier dont l'intrigue dépend essentiellement de l'activité des téléphonistes chargés des multiples connexions entre les deux capitales. Ce long-métrage valorise les sonneries du combiné, jusqu'à en faire une « *mélodie triomphale en majeur* »<sup>16</sup>. Les voix françaises et allemandes se mêlent aux autres langues du monde dans un montage qui fédère, « *prouvant que toutes les nations peuvent communiquer en paix.*<sup>17</sup> » Réalisé par Georges Lacombe, *Un coup de téléphone* (1932) propose quant à lui un récit dont l'intrigue repose au départ sur un appel téléphonique mystérieux.

L'usage du téléphone s'inscrit dans un contexte où le cinéma français s'exerce aux bruitages et au maniement divers et variés des effets sonores. Et s'il n'occupe pas toujours un rôle central dans le récit filmique, il est généralement présent dans la plupart des films des années 30. Il réveille Miss Barbara incarnée par Illa Meery dans *Zouzou* (1934)

---

<sup>15</sup> Michel CHION, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993, p. 67-69.

<sup>16</sup> Michel CHION, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 93.

<sup>17</sup> Martin BARNIER, *En route vers le parlant, Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Editions du CÉFAL, 2002, p. 147.



de Marc Allégret, il reconforte et rassure Lucie de Mericourt interprétée par Germaine Aussey qui, s’imaginant trompée par son mari dans *Princesse Tam-Tam* (1935) d’Edmond T. Gréville, écoute par le biais du téléphone les insultes de ses amis à l’encontre d’Alwina jouée par Joséphine Baker. Il accompagne la trame narrative, transforme l’esthétique de ce qui est montré et entendu à l’écran.

### **Un objet communicant**

Sur les plateaux de tournage, le téléphone devient un outil indispensable lorsque le réalisateur souhaite rappeler tel ou tel comédien pour tourner les dernières scènes ou rectifier des erreurs de prises. En tout cas, c’est ce que suggèrent les nombreux articles de l’époque<sup>18</sup> qui se servent adroitement de ce phénomène pour conclure une interview avec une vedette. Comme dans l’intrigue, la sonnerie du téléphone surprend : les quelques minutes que la star, généreuse, accorde à la presse, sont brutalement interrompues. C’est le cas par exemple de la journaliste Paulette Morache qui, s’entretenant avec la comédienne Gina Manès à propos de la figure de la Vamp au cinéma, écrit :

*« Mais tandis qu’elle s’apprête à me développer sa pensée, la sonnerie du téléphone l’appelle, l’interrompt. Et je comprends que l’heure de mon départ a déjà sonné et qu’il me faut, hélas, quitter l’exquise hôtesse [...].<sup>19</sup> »*

La mise en scène de la rencontre et la manière dont celle-ci se conclut participent à l’édification de l’actrice et de l’acteur comme vedette accessible mais de façon limitée. Le téléphone, symbole de modernité, devient un moyen de plus pour la presse de rappeler aux lecteurs le statut particulier de la star qui ne profiterait pas d’un découpage du temps comme les autres<sup>20</sup>. La comédienne Josette Day explique à ce propos :

*« À notre époque, on ne prend plus vraiment de vacances... Les miennes ont toujours été interrompues par des télégrammes, des appels téléphoniques, des retours précipités à Paris.<sup>21</sup> »*

L’acalmie, si elle a déjà existé, ne semble plus de mise dans la vie des artistes de cinéma des années 30. Chez le comédien Maurice

---

<sup>18</sup> Pour cet article, je m’appuie essentiellement sur la revue hebdomadaire française Cinémonde. Créée en 1928, elle couvre l’actualité du cinéma en offrant à ses lecteurs de nombreuses photographies.

<sup>19</sup> Paulette MORACHE, « Qu’est-ce que la Vamp ? », Cinémonde, n°248, du 20 juillet 1933, p. 17.

<sup>20</sup> Lire à ce sujet notre article « Cinéma et vacances dans les années 1930 : émergence d’un temps de loisirs », Tsunami, n°3, du 30 septembre 2021, p.11-25.

<sup>21</sup> Josette DAY, propos recueillis par Jacqueline LENOIR, « Les parfums d’aventure par Josette Day », Cinémonde, n°507, du 7 juillet 1938, p.10.

Esclande, les différents coups de fil ponctuent l'interview de la journaliste Odile D. Cambier.

*[...] Maurice Escande se lève en riant pour répondre au quatrième appel téléphonique qui vient, depuis un quart d'heure, troubler notre conversation. Et un troisième rendez-vous s'ajoute aux précédents, sur son carnet de poche. Pourtant, le téléphone lui-même a quelque chose d'insolite dans cet appartement d'une belle vieille maison de la rue Saint-Honoré, qui est un petit musée d'art chinois et un lieu de claire quiétude. Il rétablit sans qu'on le souhaite le contact avec une vie moderne, oubliée sur le seuil, avec Paris, le studio exigeant, le cinéma.<sup>22</sup>*

La conversation est troublée par les nombreux appels alors même que la complicité entre Maurice Escande et la journaliste est soulignée par le rire du comédien. De sorte que la critique de cinéma, invitée à poser ses questions chez la vedette elle-même, incarne l'entre-deux parfait entre le spectateur admiratif et l'ami de l'artiste. Dans d'autres cas la proximité inédite qu'obtient le journaliste avec les interprètes prend, grâce au téléphone, de nouvelles tournures et ce toujours en faveur de cette relation particulière.

*C'est par téléphone que je demande son avis à Renée Saint-Cyr. Bien qu'il soit tard, qu'elle ne soit pas encore démaquillée et que son fils soit malade, elle veut bien m'exprimer son point de vue [...]<sup>23</sup>*

Il ne s'agit plus ici de voir la vedette, l'entendre est déjà suffisant tant que celle-ci répond aux questions des critiques et des lecteurs. Ces derniers, dans un désir de communication avec l'idole, désir qu'on ne peut dissocier de la starification, savourent ces quelques lignes qui offrent un accès original à la vie intime de l'actrice.

### **La voix au téléphone : un fétiche comme un autre**

Le contact établi grâce au téléphone devient un nouvel enjeu pour les admiratrices et admirateurs qui tentent de joindre, eux aussi, les stars qu'ils adorent. Encouragés par la presse de l'époque à écrire à leur idole, les fans n'ont semble-t-il pas le droit de communiquer avec elle par téléphone. Réservé aux journalistes donc, ce moyen de correspondance briserait un certain nombre de codes liés au star-system s'il était partagé avec les publics. Au sein des rubriques consacrées aux courriers des lecteurs, les spectatrices et spectateurs découvrent les quelques lignes qui font office de réponse à leurs questions

---

<sup>22</sup> Odile D. CAMBIER, « Bavardage avec Maurice Escande », Cinémond, n°344, du 23 mai 1935, p.7.

<sup>23</sup> René BREST, « Les artistes ont-ils des devoirs envers le public », Cinémond, n°329, du 7 février 1935, p. 9.

envoyées à la revue. Si certaines d'entre elles suggèrent que les lecteurs sont des passionnés qui désirent s'exprimer sur les films et rôles vus sur le grand écran, d'autres attestent d'admirateurs qui cherchent à connaître l'adresse ou le numéro de téléphone de leur idole. Ce procédé éditorial favorisant le vedettariat et la cinéphilie encadre le lectorat dans sa pratique spectatorielle en lui rappelant que certaines questions valent mieux que d'autres. Avec une certaine ironie, le journaliste de *Cinémonde*, répond à celles et ceux qui dépasseraient les limites :

*Je ne puis vous donner son [Albert Préjean N.D.L.R.] numéro de téléphone, ce serait dépasser les mesures et Préjean serait capable de m'en vouloir.*<sup>24</sup>

En répondant de cette manière à une jeune admiratrice, lectrice du magazine, le journaliste de *Cinémonde*, rappelle la proximité privilégiée qu'il entretient, lui, avec l'acteur.

*[...] Vous demandez son numéro [Tino Rossi N.D.L.R.] de téléphone. Cela prouve que vous ne vous laissez pas d'entendre sa voix. Mais les artistes nous demandent de ne pas révéler ce secret. Si vous étiez seule à être folle de Tino, cela serait facile. Mais je crains qu'il*

*n'y ait un certain embouteillage sur la ligne !*  
...<sup>25</sup>

Avec l'arrivée du parlant, la voix, au même titre que l'écrit au temps du muet, organise et structure le récit filmique. Aussi mystérieuse qu'insaisissable, elle est pourtant celle, à l'écran, qui trahit le plus l'acteur caché derrière son rôle. Malgré toutes les inflexions qu'il peut lui donner, la voix du comédien reste et restera un marqueur d'identité propre. À l'image du regard, elle est une porte d'entrée vers l'âme de l'interprète qui ne laisse pas insensibles les spectatrices et spectateurs. Si le désir de rencontrer son idole a toujours existé et s'exprimait généralement à travers les lettres envoyées, la réponse sous forme écrite (autographe ou petit mot) de la star permettait déjà une forme de satisfaction. Principal témoin de soi, l'écriture déposée directement par la main de l'acteur ou de l'actrice devient une sorte de témoignage d'une expression au caractère intimiste qui rassure l'admirateur sur une potentielle relation rêvée entre lui et son idole. De sorte que la voix peut incarner un nouvel objet devenu support du désir de « posséder » l'interprète à une époque où celle-ci est valorisée par les films, par la presse, en somme par l'industrie du cinéma.

---

<sup>24</sup> « En potinant avec nos lecteurs », *Cinémonde*, n°280, du 1er mars 1934, p. 12.

<sup>25</sup> Jean TALKY, « Potinons », *Cinémonde*, n°426, du 17 décembre 1936, p. 12.

*[...] Mais, si vous désirez entendre l'organe de cette jolie vedette, vous n'avez qu'à prendre part à un des nombreux concours organisés par les magazines américains de films et qui, notamment, offrent aux vainqueurs un « appel téléphonique » de cette star aux yeux bleus. [...] Autrefois les étoiles filantes se contentaient d'envoyer à leurs fervents une photographie dédicacée en grande série. [...] Et dans le salon américain, à côté de la reproduction de la Vénus de Milo ou du tombeau du général Grant, à la place d'honneur, abritée par une vitrine, le visiteur ému, respectueux et sidéré, peut contempler une véritable larme de Marlène Dietrich conservée dans un tube à sérum, un ongle de William Powell incrusté sur un coussin de velours [...]»<sup>26</sup>.*

Si ce genre de concours semble rare, il atteste toutefois d'une relation entre spectateurs et vedettes qui s'est transformée au fil du temps, et qui accompagne les évolutions techniques et narratives de l'art cinématographique. Un autre exemple aux allures d'anecdote rend

compte de cette relation : un article intitulé « Les moyens justifient la fin » publié en 1936 pour la revue *Cinéma* indique que la fin du film américain *Girls Dormitory* (1936) de Irving Cummings est finalement réécrite après de nombreux coups de fil de spectateurs qui, non satisfaits du dénouement, ont exprimé le souhait de voir plus longtemps le personnage incarné par l'actrice française Simone Simon<sup>27</sup>.

Aujourd'hui des séries telles que *Lucifer* (2016-2021) et *Sense8* (2015-2018) sont logées à la même enseigne et offrent à leurs fans un grand pouvoir qui est largement favorisé par l'émergence des réseaux sociaux et l'engouement de la presse en ligne. Et si les cinéphiles collectionnent toujours autant les entretiens, les cassettes et les DVD où apparaissent leur idole, c'est peut-être dans le but de conserver pour ne pas dire posséder, les gestes, les mots et les voix de celles et ceux qu'ils admirent... ou tout simplement pour devenir, à leur tour, acteurs de leur passion.

---

<sup>26</sup> Pierre-Gilles VEBER, « Les fétiches », *Le Matin*, du 4 septembre 1936.

<sup>27</sup> « Les moyens justifient la fin », *Cinéma*, n°425, du 10 décembre 1936, p.18.

# CORPUS

Nous reprenons l'exercice de l'analyse comparée. À 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 sixième numéro (et premier en format physique), nous retrouvons les films suivants :

- *Aquarius*, Kleber Mendonça Filho, 2016
- *Blade Runner 2049*, Denis Villeneuve, 2017
- *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* Russ Meyer, 1965
- *La Bande à Picsou, le film : Le Trésor de la lampe perdue*, Bob Hatchcock, 1991
- *La Grande aventure LEGO*, Phil Lord & Christopher Miller, 2014
- *Le Voyeur*, Michael Powell, 1960
- *Loin des hommes*, David Oelhoffen, 2015
- *Minority Report*, Steven Spielberg, 2002
- *Pickpocket*, Robert Bresson, 1959
- *Quand passent les cigognes*, Mikhail Kalatozov, 1957
- *Rubber*, Quentin Dupieux, 2010
- *Soyez sympa, rembobinez*, Michel Gondry, 2008
- *The House that Jack Built*, Lars von Trier, 2018
- *Tous les matins du monde*, Alain Corneau, 1991
- *Toy Story*, John Lasseter, 1995

# Des objets de cinéma

Par Léo Barozet

## **L'objet de l'analyse**

Le travail que représente la rédaction du corpus n'est pas qu'un simple exercice ludique d'analyse visant à broder autour d'un thème choisi : c'est également un point de vue offert sur les sensibilités de chacune et chacun de nos camarades, qu'il appartient aux chargés de corpus de disséquer attentivement ou de mettre de côté pour faire de cette liste autre chose que ce que les rédactrices ont imaginé avec leur proposition. A quoi pensent mes camarades ? Comment cela nourrit-il ma pensée ? Ce corpus construit collectivement est une somme de singularités, digérée dans une analyse qui devient de fait éminemment personnelle. Évidences, incontournables, mais aussi choix parfois transversaux : aucune contrainte n'est posée, et la grande diversité des œuvres et des thématiques qu'elles abordent évoque en creux nos sensibilités propres, la manière dont nous percevons l'idée

sur laquelle nous avons choisi de travailler, « *Les objets* ».

De quels objets parle-t-on ? De ces éléments matériels clairement identifiables qui peuvent parfois porter une intrigue ? Ou bien plus que de ces éléments en eux-mêmes, des notions philosophiques qu'ils incarnent, de la propriété à la liberté en passant par la substance ? D'autres rattacheront cette idée à la physicalité concrète des objets de cinéma, de la caméra à la cassette VHS en passant par le magazine que vous tenez en main, tandis que certains chercheront à interroger la notion de matérialité même. Déjà, le sujet (ou l'objet ? on s'y perd !) nous montre toutes ses potentielles ramifications : explorons-les le temps de quelques paragraphes.

## **L'objet-symbole**

Dès lors que le thème est prononcé, voilà que défilent dans nos esprits multitude de

films qui nous paraissent répondre à cette idée. On pourrait presque s'étonner de ne voir aucun Hitchcock dans la sélection, tant il a su composer autour de la notion de McGuffin, ces objets d'intrigues dont la nature importe peu du moment qu'ils font avancer le récit, et qui ont été réutilisés à outrance par les films noirs, d'espionnage et d'aventure, de *James Bond* à *Indiana Jones* en passant par la mallette de *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino ou *Le Faucon maltais* de John Huston. On pourrait s'émouvoir aussi de ne pas voir se dégager de ce corpus un autre concept, celui du fusil de Tchekhov, ces éléments scénaristiques souvent incarnés matériellement par des objets disposés dans le récit en guise de promesse d'utilisation narrative : les verres d'eau de *Signes* de M. Night Shyamalan, le fusil des *Huit salopards* de Tarantino, encore lui. Mais maintenant que nous voilà prévenus de ce dont nous ne parlerons pas, cessons d'en parler.

Car en dehors de toutes ces notions théoriques un peu rigides, les objets au cinéma se passent d'abord de main en main, et dans le *Pickpocket* de Robert Bresson, d'une poche à l'autre. Les cadeaux manqués de *Quand passent les cigognes* de Mikhaïl Kalatozov s'échangent comme ils le peuvent. La viole de

gambe dans *Tous les matins du monde* d'Alain Corneau se prête et se joue. Premier constat : ces objets mis en valeur par la mise en scène sont loin d'être anecdotiques, ou plutôt perdent ce caractère par la valeur que leur donne la mise en scène.

Représentant le cœur de l'intrigue chez Bresson ou Corneau, l'accompagnant en permanence chez Kalatozov, les objets dépassent leur fonction strictement matérielle : ils deviennent des symboles. L'impressionnant ballet des portefeuilles dans *Pickpocket* illustre l'aliénation du personnage principal qu'on pourrait croire émancipé par son activité hors-la-loi et pose en creux la question de la toute-puissance de l'argent. Les violes de gambe manipulées par Sainte Colombe (Jean-Pierre Marielle) et son disciple (Guillaume Depardieu) dans *Tous les matins du monde* représentent tout ce qui compte aux yeux de leurs personnages, car ce sont ces instruments qui les aident à composer la grande œuvre d'art qu'ils souhaitent faire de leur vie ; Sainte Colombe, infirme social, en aura fait dans le film son principal moyen d'expression.

Dans *Quand passent les cigognes* enfin, les objets se font plus multiples, moins

centraux : la question de la matérialité intervient d'abord dans cette question de la jeune Veronika à son fiancé Boris qui part à la guerre alors qu'elle va fêter son anniversaire. « *Quel cadeau tu m'offres demain ? Si c'est des bonbons, je les mangerai et j'oublierai. Fais-moi un cadeau que je garderai longtemps.* » Le lendemain, avant de partir, manquant sa fiancée de peu, le jeune homme confiera une peluche d'écureuil à sa grand-mère, illustration d'un surnom amoureux. Cet écureuil, qui parcourra tout le film, se fera ainsi le symbole d'une relation manquée, d'une femme qui reste à l'arrière et d'un homme qui part au front, sans avoir même réussi à se dire adieu... Parsemé d'icônes et d'allégories, le film nous offre également un autre objet symbolique dans sa scène finale, bouleversante : ce bouquet destiné à un homme qui ne reviendra pas et dont les fleurs seront finalement distribuées au hasard à la foule environnante dans un grand élan salvateur de liberté.

### **Possessions et liberté**

Parfois, la notion d'objet prendra un sens plus large, brouillant les limites d'une définition qu'on n'ose pas établir par peur de la contredire immédiatement. L'objet n'est

plus seulement cette petite chose dont on peut appréhender facilement chaque particularité matérielle : c'est *a fortiori* une possession, un élément auquel s'attachent les humains par le prisme de leurs morales, leurs valeurs, leurs lois. Ces possessions deviennent alors des symboles de liberté : aux yeux des protagonistes, ils représentent un idéal, une chose à défendre, le moyen de leur émancipation et ce qu'ils ont de plus cher.

Dans l'Amérique conservatrice et misogyne des années 1960, le gang féminin sauvage de *Faster, Pussycat, Kill ! Kill !* de Russ Meyer erre dans le désert en commettant ses exactions. Caractérisées comme amORALES et voluptueuses, ces héroïnes projettent leur soif de liberté dans un unique objet : leurs voitures. Formidables outils d'affranchissement, accessoire masculin par excellence, les voilà désormais capables de rivaliser avec l'autre sexe et même de le dominer. Course-poursuite fatale pour un garçon modèle, contraste saisissant avec un vieillard lubrique incapable de se mouvoir, victoire de la machine contre un Hercule nigaud... Outil de liberté semant la mort, tellement grisant que les trois membres du gang finiront symboliquement par en perdre le contrôle lorsque leur otage, quatrième figure



féminine du récit, utilisera cette même voiture pour mettre fin à leur tyrannie.

Sortant du cadre du corpus, on constate d'ailleurs que ce rapport confus de violence, liberté, sexualité, féminité et passion, a fréquemment été incarné par l'objet voiture : du *Boulevard de la mort* de Tarantino (puisant son inspiration de manière très assumée dans *Faster, Pussycat, Kill ! Kill !*) à *Christine* de John Carpenter en passant par le récent *Titane* de Julia Ducournau. Cette fétichisation prend sans doute sa source dans de nombreuses considérations sociologiques : la voiture et sa démocratisation furent bien sûr de formidables vecteurs d'indépendance. L'individu cessait tout à coup d'être contraint à l'immobilité ou dépendant de trajets collectifs encadrés ; partant de là, nulle surprise que plusieurs formes de jeunesses subversives se soient emparées de cet objet, le fétichisant petit à petit. Concernant le rapport à la sexualité, n'oublions pas non plus que Meyer est avant tout un réalisateur de films d'exploitation : ses films se destinaient en premier lieu à des spectateurs masculins pas mécontents de voir offerts à leurs yeux quelques poitrines généreuses. La révolte féminine reste donc encadrée par le regard masculin des cinéastes de cette époque. L'objet-voiture émancipe mais n'efface pas l'objet-femme.

Symbole de liberté également que l'appartement de cette retraitée brésilienne dans le *Aquarius* de Kleber Mendonça Filho. Là où dans tous les exemples précédents, l'objet était caractérisé par sa mobilité, c'est ici sa fixité qui fait sa valeur. Harcelée par des agents immobiliers prêts à tout pour arriver à leurs fins, le personnage de Sonia Braga, dernière habitante de son immeuble promis à la destruction et à la reconstruction en habitat faussement moderne, refuse de vendre l'appartement dans lequel elle vit depuis toujours. Et lorsque l'échelle s'élargit, la notion d'objet se déploie sur tout un pays. Dans *Loin des Hommes* de David Oelhoffen, le parcours de deux hommes on ne peut plus différents en pleine guerre d'Algérie montre le pays entier pensé comme une possession par tous ceux qui y habitent, aucun ne pouvant se résoudre à l'abandonner.

### **Protagonistes et jouets : l'illusion de la vie ?**

Il arrive que les objets de films dépassent le statut de symboles compagnons de personnages pour devenir eux-mêmes les protagonistes. C'est le cas de l'absurde et amusant *Rubber* de Quentin Dupieux, où un

pneu prend vie sous l'œil presque indifférent des spectateurs atypiques qui suivront son étrange parcours, mû par une force télékinétique qui lui permet d'exterminer, semble-t-il par pur plaisir, les quelques êtres vivants qui croisent sa route, à l'exception d'une jeune fille dans un motel qu'il semble vouloir séduire. Si le véhicule est ici réduit à son composant le plus élémentaire, on y retrouve toutefois avec réjouissance les thématiques identifiées plus haut : objet de violence et de désir, et cri d'émancipation non plus d'un sexe envers l'autre mais de l'inanimé vers le vivant. Outre cette ludique incursion dans l'absurde, la notion d'objet-protagoniste amène une autre idée forte sur le tapis : celle du *jouet*. Car si *Rubber* est un formidable exercice d'humanisation d'un objet sans membres ni yeux ni bouche, la fiction s'est plusieurs fois attelée à animer des objets déjà plus proches d'une idée qu'on se fait du vivant.

De prime abord destinés à un public très jeune, les films de jouets rendent réel un rêve que tout enfant a un jour fait : donner vie à nos compagnons de jeux en illustrant ce merveilleux « *et si... ?* » auquel on se permet de croire un peu quand nous leur faisons vivre entre nos mains les plus formidables

aventures. Prônant l'imagination sans limites comme moyen d'expression, les films de jouets nous replongent dans des récits d'enfance et les subliment et se permettent même le luxe de proposer une réflexion sur la question. C'est le cas de *La Grande aventure LEGO* de Phil Lord et Christopher Miller. Le film, qu'on aurait légitimement pu craindre n'être qu'une réclame publicitaire bas de plafond pour la marque de jouets éponyme, dépasse son ambition purement commerciale et met en scène avec brio les récits que l'on se raconte, les limites de notre imaginaire. D'abord récit initiatique d'aventures classique filmé en stop-motion à propos du plus banal des personnages LEGO, soudain propulsé au rang d'Élu pour renverser la dictature en cours, le film propose bien vite un coup de zoom arrière. Le monde dans lequel prend place l'univers LEGO obéit à des règles absconses, à des séparations arbitraires : les lois sont posées par des humains, considérés par nos héros comme des sortes de divinités insaisissables. Le film finit par entretenir une ambiguïté entre la réalité de cette histoire et de ce monde, nous montrant le simple jeu d'un enfant avec son père. Cette ambiguïté est précieuse car elle porte en creux le message suivant : oui, c'est bien l'imagination qui rend les jouets vivants, non, cette vie qu'on rêve de

leur insuffler n'est pas entièrement une illusion. *La Grande aventure LEGO* s'inscrit ici d'une autre manière dans l'héritage de toutes ces œuvres qui ont pris pour parti de défendre l'imagination comme fin en soi, de *L'Histoire sans fin* de Wolfgang Petersen à *Big Fish* de Tim Burton.

Nulle surprise de retrouver également cette thématique de la frontière entre l'objet et le vivant comme thème récurrent de la science-fiction via la question des intelligences artificielles. Ainsi, le monde de *Blade Runner 2049* de Denis Villeneuve, est lui aussi peuplé de personnages-objets – répliquants, mais aussi hologrammes publicitaires – qui semblent en permanence se demander, nous demander, s'ils sont vivants. Cette fois, le rapport au réel est différent : là où le monde des LEGO nous proposait une diégèse où les personnages n'ont pas l'opportunité, jusqu'à la fin du film, de se rendre compte qu'ils ne sont finalement que les jouets de leurs créateurs, les personnages-objets de *Blade Runner 2049* sont en permanence marqués de cette terrible interrogation. À quel degré de vie l'objet cesse-t-il d'être objet pour devenir être vivant ?

## Cinéma-objet

Dernière catégorie d'objets un peu à part, moins cinématographique, peut-être plus cinéophile : les objets de cinéma en eux-mêmes appréhendent la matérialité de cet art, sans passer par le sens du toucher. Ils nous rappellent la physicalité tangible de cet art dans une époque où la dématérialisation (la *désobjetisation* ?) des films est devenue la norme. Non, ils ne sont pas que des données stockées dans un serveur, sur un disque dur : ils ont été capturés par des caméras et des micros, éclairés par des projecteurs, parfois imprimés sur des bobines, ont été édités sur des cassettes VHS ou des DVD, ont été commentés et critiqués sur des magazines et des livres au papier bien palpable.

Ces objets de cinéma incarnent donc pour le cinéophile une catégorie à part, et nulle surprise que de retrouver dans notre corpus plusieurs films qui consacrent une place importante à ces objets particuliers. C'est par exemple le dessin animé Disney de *La Bande à Picsou* qui tient ici le rôle de souvenir d'enfance, une cassette VHS vue et revue jusqu'à l'usure par l'un de nos rédacteurs : ici, ce n'est même plus le film en lui-même qui compte car l'expérience est partagée par

nombre d'entre nous avec d'autres titres, mais c'est bien un rapport intime à l'objet physique.

Comme le cinéma aime à parler de cinéma, il n'est pas rare de voir ces objets chéris devenir partie intégrante de l'intrigue de films qui sonnent comme des réflexions métafilmiques, cherchant à cerner les limites morales ou esthétiques du médium et ses multiples supports, ou au contraire à crier un amour total à leur égard. Dans *Le Voyeur*, Michael Powell met en scène un jeune tueur en série qui a la particularité de filmer chacun de ses meurtres, collectionnant les enregistrements des derniers instants de ses victimes et posant ainsi la grande question de la limite entre le spectateur et le voyeur. La réflexion sur l'objet de cinéma semble devoir s'accompagner d'une réflexion sur le cinéma lui-même.

Plus léger, *Soyez sympas, rembobinez* de Michel Gondry nous propose de suivre les aventures de deux employés minables d'un vidéoclub de quartier : suite à un accident improbable, voilà toutes les VHS effacées et les deux compères se mettent alors en tête de

reproduire eux-mêmes chacun des films qu'ils doivent louer avec les moyens du bord. Si le sympathique postulat ne suffit pas à donner un film franchement transcendant, il se fait cependant le support de la déclaration d'amour de son réalisateur, non seulement à la culture vidéoclub déjà en déclin à l'époque, mais aussi à la matérialité du médium: une matérialité essentielle au cinéma puisque ce que le film montre, c'est aussi que ces VHS « suédés » (les réalisateurs en herbe prétendant que ces versions proviennent de Suède) suscitent l'engouement des voisins, du public du vidéoclub. Le cinéma dans sa dimension d'amateurisme se fait tout à coup plus tangible. Pendant 1h40, Gondry s'attache à nous faire sentir physiquement ce qu'est le tournage d'un film en montrant les coulisses de la multitude de remakes amateurs que produiront ses deux personnages : costumes improvisés, décors en carton-pâte, effets spéciaux rudimentaires... Tous les artifices les plus simples et enthousiasmants y seront reproduits, comme une invitation faite au spectateur de se saisir lui-même de ces objets, de se lancer dans la (re)création des œuvres qu'il voudrait pouvoir toucher du doigt.

# CRITIQUES

## En quête de récit

*Enquête sur un scandale d'État*, de Thierry de Peretti, sorti en 2022

Par Clément Coliaux

*Enquête sur un scandale d'État*, en plus du nouveau film de Thierry de Peretti, est le titre choisi pour une Une événement du journal Libération. Elle implique directement la brigade de lutte contre le trafic de stupéfiants dans leur importation sur le territoire français. Ou presque, puisque ce titre envisagé est ensuite écarté au profit d'un plus clinquant « *Révélation sur un scandale d'état* ». Première fausse piste d'un faux film dossier passionnant construit en trompe-l'œil, qui joue sur la vraie nature de son objet.

C'est après la découverte de plusieurs tonnes de cannabis dans des camionnettes en plein Paris que Hubert Antoine (Roschdy Zem) approche le journaliste de Libération Stéphane Vilner (Pio Marmaï) en tant que source anonyme et ancien agent infiltré pour dénoncer le rôle de Jacques Billard (Vincent

Lindon) dans le trafic de drogue. Billard, à la tête de la brigade des stupéfiants, a instauré une nouvelle méthode : plutôt que d'en saisir des quantités faméliques, il laisse filtrer la drogue et la suit pour ensuite mettre à mal les endroits logistiques précieux au trafic. Mais Hubert Antoine accuse cette méthode d'avoir largement outrepassé sa fonction, faisant de Billard l'importateur principal de la fameuse marchandise, et par la même, l'instigateur de son propre fonds de commerce. Accusation qui fondera l'essentiel de la matière du film, soit des échanges entre Hubert et Stéphane pour lui raconter ce trafic qu'il dit avoir vécu de l'intérieur.

Première séquence. Hubert Antoine fait les cent pas. Il parcourt l'étage puis la pelouse d'une villa vide, sur la côte de Marbella. Il explore le lieu, scrute l'horizon aux abords de

l'océan, dans le silence. De Peretti subvertit déjà les présupposés du « *film dossier* ». Derrière cette appellation générique se cache une myriade de longs-métrages, souvent tirés de faits réels comme c'est le cas ici, qui retracent l'intrication des éléments d'une enquête, d'un scandale, d'un événement à élucider. De *Zodiac* aux *Hommes du président*, fausse matrice dont il serait riche d'étudier les dissemblances avec *Enquête*, en passant par *JFK*, la plupart s'ouvrent par la situation initiale qu'il s'agira ensuite de percer à jour (respectivement, le premier meurtre du tueur du *Zodiac*, la découverte d'un espionnage du Watergate, et l'annonce télévisée de la mort de John Fitzgerald Kennedy). Ici, pas d'avalanche d'événements mystérieux, mais l'absence. L'action est-elle passée, ou à venir ? Le doute est présent, et si la drogue fait bien surface dans les scènes suivantes, l'impression d'occasion manquée, de vide à combler, reste prégnante.

Ce manque, ce sentiment d'arriver après les faits, sera sans cesse combattu durant les nombreuses discussions entre Hubert et Stéphane. La source instruit le journaliste sur une réalité qu'il ne soupçonne même pas, et Stéphane se laisse gagner par l'ampleur du scandale à mesure des entretiens. Passages obligés du film d'enquête, parfois sous la forme d'interrogatoires, la particularité ici tient à leur hégémonie. Face à ces scènes, filmées souvent de profil, d'un même point de

vue latéral sur les deux personnages se faisant face, ne se dresse aucun contrechamp. Aucun moment où, sur le terrain, le journaliste confronterait le témoignage à la réalité pour l'avérer, ou en récolter les traces ou les indices. Du film-dossier, il manque le moment « *fact check* », et même, il manque les « *faits* ». *Enquête sur un scandale d'État* n'est en réalité pas un film sur la vérité, mais bien un film sur le récit. Son objet d'étude n'est pas le scandale d'État, mais bien « *Enquête sur un scandale d'État* ». On pourrait même dire qu'il explore justement la tension entre ce titre informatif d'abord envisagé - « *enquête* » - et le pendant plus théâtral - « *révélation* » - qui lui sera finalement préféré, soit la frontière entre la traque des faits et l'écriture romanesque qui en résulte. Stéphane se fait-il « *infiltrer* », manipuler par sa source qu'il a très envie de croire ? Quelle est la limite du témoignage d'Antoine, apparemment désintéressé mais chez qui semble apparaître une certaine tendance à l'exagération, ou peut-être une envie de revanche sur Billard, autrefois dit-il son ami proche ? A mesure que l'intrigue se déroule, la distance entre Stéphane et lui (au début face-à-face, chacun dans leur plan) semble se résorber au profit d'une amitié franche (coprésence dans le cadre, plans-séquence), et la question de la vérité sous-jacente s'éloigne de plus en plus. Billard, plus tard au tribunal, balayera d'ailleurs d'un geste le témoignage

d'Antoine, déjà écarté par un verdict précédent brièvement mentionné.

L'intelligence du film est donc de glisser du récit politique vers la politique du récit. Une transition d'autant plus minutieuse que Thierry De Peretti fait de la rigueur formelle le cœur de sa mise en scène. Patient, attentif, son dispositif s'oriente volontiers vers un mode de captation, dont l'épure permet de laisser se déployer le réel, et augmente notre participation active au visionnage : nombreux plans fixes, longs, qui cadrent autour des protagonistes principaux (salle de rédaction de Libération, boîtes de nuit) et laisse les spectateurs et spectatrices tendre l'oreille pour les entendre à travers le brouhaha sonore. Peu étonnant que le cinéaste cite fréquemment le réalisateur italien Francesco Rosi, dont il partage le goût de la mise en scène cartographique. Quand les personnages traversent l'espace, le cadre panote depuis un point fixe, meilleure position pour mesurer les déplacements relatifs des corps. Caméra à distance, évaluatrice, qui ne se rapproche en travellings que pour se laisser gagner par les séquences de récits, où les personnages, eux, restent fixes.

Grande précision, authenticité et motif océanique récurrent et magnétique, on aurait tôt fait de placer *Enquête* dans la lignée de l'éminent cinéma de Michael Mann, adepte par ailleurs du film-dossier (le formidable et

paranoïaque *Révélation*s) et de personnages faisant face à un monde contemporain opaque, aussi fascinant qu'aliénant. *Miami Vice* et *Hacker*, ses films les plus en prise avec notre temps, se soldent d'ailleurs après une longue débauche d'énergie par un retour au statu quo, peu éloigné du sentiment qui nous reste à la fin du film de De Peretti, où, semble-t-il, le travail journalistique n'aboutit qu'à des changements de société superficiels. La principale différence, qui fait par ricochet la spécificité de la proposition de De Peretti, est que les films de Mann sont fondamentalement des films d'action, au sens propre, là où l'agissement dans le moment présent est presque absent d'*Enquête*. Les héros de Mann luttent activement face aux réseaux obscurs d'informations qui tapissent notre réel, tentative vouée à l'échec qui semble ici appartenir déjà au passé : les faits, indéchiffrables, hors de portée, ont déjà eu lieu, et ne reste pour panser ce manque que le récit. *Enquête* est un film d'a posteriori, qui jamais ne réactive la sève policière à l'origine de son intrigue pour se concentrer sur ses contrecoups, ses échos, et la fabrique d'une nouvelle matière pour pallier cette absence originelle.

C'est, en particulier, ce livre que Stéphane et Hubert écrivent pour développer son témoignage, objet chimérique, envisagé selon une logique dramaturgique (quelles péripéties y faire figurer ?), économique (quel contrat

établir avec la maison d'édition ?) voire amicale (l'intérêt de Stéphane est-il réellement aussi militant que celui d'Hubert, ou plus égoïste ?), mais jamais comme un « *objet sociétal* », comme un élément déclencheur de réformes judiciaires. Le livre en lui-même, d'ailleurs, n'est jamais tout à fait filmé - comme la drogue, presque intégralement hors-champ durant le film -, et les conséquences de sa publication sont toutes relatives, un coup dans l'eau par rapport à la globalité du trafic mis en cause. Un pur objet de récit, d'autant plus que c'est le véritable livre, *L'Infiltré*, écrit par les authentiques journalistes et lanceurs d'alerte, qui sert d'origine au film de De Peretti et qui est ici mis en abyme. Ce matériau, le film achève de le fictionnaliser par diverses modifications circonstancielles (le journaliste Emmanuel Fansten devient « *Stéphane Vilner* », Hubert Avoine « *Hubert Ant-oine* », et François Thierry « *Jacques Billard* »).

Ce qui happe dans *Enquête*, c'est cette sensation d'un monde liquide, au double fond permanent, dans lequel on creuse mais que l'on ne parvient qu'à brouiller. Comme fouiller dans une mare trouble qui s'opacifie d'autant plus. L'intrigue se tord, les positions s'échangent, tout communique, circule, sans qu'aucun état un instant cristallisé ne permette jamais de saisir la totalité. Étude d'un récit palliatif plutôt qu'enquête révélatrice, le film de De Peretti explore les rouages d'un

journalisme en quête de résolution, reconstruisant les fantômes d'un réel échappé, inaccessible jusqu'à un dernier plan sur une route sinueuse en lacets s'enfonçant dans l'obscurité. Si l'océan le lie à l'action du cinéma de Mann, *Enquête* en étudie la vague rejetée sur la côte. Dans une scène, Hubert Antoine guide une équipe de télévision jusqu'à la villa de Marbella depuis laquelle il guettait au début du film. L'océan s'étend dans le dos des personnages, Antoine cherche le bon endroit, hésite, et croit finalement le retrouver. « *J'ai presque cru que j'avais tout imaginé.* »



# Vie et survie d'un journal indépendant

*Between the Lines*, de Joan Micklin Silver, sorti en 1977

Par Sarah Yaacoub

En 1977, forte du succès critique de son premier film *Hester Street* (1975), la réalisatrice new-yorkaise Joan Micklin Silver, pionnière du cinéma indépendant américain, réalise *Between the Lines*, une comédie dramatique douce-amère inspirée de sa propre expérience au sein de la rédaction du journal underground *The Village Voice*. L'intrigue est ici déplacée à Boston, dans les locaux d'une publication indépendante inventée, *The Back Bay Mainline*. On y suit les déboires professionnels et intimes d'une bande de jeunes journalistes réfractaires au bord du burn-out, inquiets de la rumeur de rachat de leur gazette par un groupe publicitaire. Mais qu'est-ce que le *Back Bay Mainline* ? « *Des recherches sur les disputes des Clinton, sur les personnes classées X ! Des billets sur des gangs, des références à la drogue, une assistance téléphonique pour l'avortement ! Votre fille le lit ! [...] La conférence de presse du maire, les meilleures pâtes bolo de la ville ! [...] Vous pouvez écrire dessus, vous pouvez y mettre un beignet, vous pouvez le trancher,*

*vous pouvez vous l'enfoncer !* » Tout un programme, donc.

## Tenir la ligne

À la fois film de presse et de badinerie, *Between the Lines* est une chronique peu conventionnelle de la vie d'une publication alternative, dont le scénario a été nourri par David Helpern et Fred Barron d'authentiques anecdotes. Comme Micklin Silver, Barron avait travaillé dans des journaux underground, le *Boston Phoenix* et le *Real Paper*, qui lui ont inspiré ce périodique fictif. Au Back Bay, il y a moins de travail qu'avant, la paie est moins importante, et au bout du compte, les perspectives d'avenir sont bien pauvres. Pour arrondir ses fins de mois, Max (Jeff Goldblum), critique de rock, vend sous le manteau les vinyles qu'il reçoit pour les évaluer. Harry (John Heard), ancien chef de file du reportage d'investigation et lauréat d'un prix national pour une série d'articles sur le scandale des maisons de retraite, est désormais dans le creux de la vague.

Complètement désillusionné quant à la portée de son travail, il ne comprend pas l'enthousiasme d'Abbie (Lindsay Crouse), une photographe ambitieuse avec qui il entretient une relation en pointillés. Tandis que Frank (Jon Korke), le rédacteur en chef, doit faire face à des impératifs financiers et œuvrer à la survie du journal, David (Bruno Kirby), la nouvelle recrue, se demande bien où il a pu mettre les pieds. Enfin, l'opportuniste Michael (Stephen Collins) est le compagnon ingrat de Laura (Gwen Welles), qu'il délaisse au profit de ses aspirations professionnelles, pas plus motivé par l'écriture que par le confort pécuniaire d'une carrière d'écrivain qui se concrétise. Profitant de l'accueil de Laura, il passe ses journées chez elle à travailler sur son manuscrit, dans lequel il rend compte des heures de gloire de la génération flower power et de ses souvenirs des débuts du journal.

On se sent vite familiarisé avec cette rédaction à plusieurs vitesses, les panoramiques et mouvements de caméra portée participant à l'effet immersif de la mise en scène. La structure du film, faite de petites saynètes mises bout à bout, lui fait défaut par sa forme quelque peu décousue. Cependant, certaines scènes sont mémorables : le sketch où un artiste conceptuel déboule dans les bureaux pour le mettre à sac, puis est incité par Max à surenchérir, atteint des sommets d'absurde. Au-delà du comique de situation, les

dialogues mordants dynamisent cette forme morcelée et participent au ressort comique du film. Quant aux interprétations quelque peu inégales mais pas dénuées de charme, elles sont excusées par le manque d'expérience des comédiens, dont certains connaîtront par la suite une carrière fructueuse : Jeff Goldblum, John Heard, Lindsay Crouse, pour ne citer qu'eux. Enfin, l'originalité visuelle du film doit beaucoup à l'inventivité de la direction artistique, dont les décors de Stuart Wurtzel – *Hair, Hannah et ses sœurs* – et les costumes de Patrizia von Brandenstein – surtout connue pour son travail de décoratrice, sur *Amadeus* ou *Les Incorruptibles* –, créent un écrin pop et coloré. Les bureaux du *Back Bay* sont un habile assemblage d'armoires et machines à écrire anthracites, de mobilier jaune moutarde, de murs parme et de portes bleues. On mesure également l'importance des couleurs dans les costumes, qui sont presque comme des uniformes pour les personnages. En témoignent la chemise et le ciré verts d'Abbie, les hauts rose pastel de la réceptionniste Lynn (Jill Eikenberry), l'excentrique blouson satiné rouge de Max, le costume en velours côtelé beige de David, ou les chemises à carreaux grisâtres de Frank, Harry et Michael. Par leur accoutrement, ces derniers basculeraient d'ailleurs presque vers un style *yuppie* caractéristique de la décennie à venir, dont les pièces maîtresses sont la chemise en flanelle, le jean bleu, les sneakers

blanches et chaussettes assorties, et les lunettes à monture plastique.

### **Jadis hippies, bientôt yuppies**

Dans les locaux du *Back Bay Mainline*, les meubles sont décorés d'autocollants floraux multicolores et on se refile des joints entre collègues. L'ambiance est détendue : The Hawker (Michael J. Pollard) bulle devant le pinball, certains arrivent en retard, d'autres sont réputés pour ne pas rendre leurs articles à temps. Mais derrière ce climat décontracté, les échanges moqueurs entre les reporters peinent à masquer certaines tensions internes, voire frustrations professionnelles. Pendant la première séquence de réunion, un journaliste culturel dit à Frank : « *J'aimerais que tu commences à considérer de m'envoyer en France pour couvrir le festival de Cannes* », ce à quoi ce dernier répond « *Je vais vendre ceci [ma chemise] et t'acheter un ticket* », et une autre journaliste renchérit « *Frank, j'aimerais que tu considères de m'envoyer à Disneyland, pour Mickey Mouse* ». Autre exemple de dialogue cinglant, quand dans une scène où l'équipe est au restaurant, Harry rétorque à Michael, l'aspirant écrivain, que c'est une bonne chose que la contre-culture soit morte, sinon beaucoup d'auteurs seraient à la recherche d'un sujet. Ce à quoi Max ajoute d'un ton espiègle qu'il ne faudrait pas pour autant penser que cela s'est fait naturellement, mais que des ennemis l'ont

infiltrée de l'intérieur : « Ils sont de partout, vous savez ? ». Blague à part, qui sont réellement ces « ennemis » ? Les journalistes empâtés qui ont perdu le goût de leur métier, les repentis qui écrivent leurs souvenirs d'une époque pas si lointaine, les rédacteurs en chef qui commencent à céder à l'appel des publicitaires ?

Joan Micklin Silver fait le portrait de personnages proto-yuppies, situés dans une époque d'entre-deux, à cheval entre les idéaux libertaires des années 1960 et le reaganisme décomplexé des années 1980. Pour la génération du baby-boom, que les circonstances ont rendue cynique, cette décennie 1970 est bien celle de la désillusion et de la perte de repères. Les protagonistes de *Between the Lines* sont épuisés car ils vivent la gueule de bois du rêve hippie. Fred Barron, scénariste du film, imagine même une séquence où ils dessaoulent littéralement : après un concert bien arrosé dans un bar entre membres de la rédaction, la fin de soirée tourne en eau de boudin. Max cherche désespérément sa fameuse veste rouge, son gimmick, parmi les décombres de la soirée - il ne la retrouvera pas. La fête finie, Michael et Lindsay sont avachis sur une banquette, tandis que leurs amants respectifs, Laura et Harry, sont partis ensemble. Dans le lit de ce dernier, Laura sort d'une vieille boîte à chaussure les vestiges de cette époque révolue et s'en souvient avec nostalgie : « *Tu te rappelles*

*comme on avait l'habitude de tout faire nous-même ? La mise en page, récupérer le journal à même l'imprimante ? [...] Tu te rappelles comme les flics nous arrêtaient pour colportage de journal sans autorisation ? ».* Harry lui répond « *On était dangereux à cette époque* ».

## **No Future ?**

Avec notre recul de spectateurs contemporains, la rédaction du *Back Bay Mainline* a au moins la chance de tomber sur un racheteur qui s'intéresse de près à son journal et ne tarit pas d'éloge sur la qualité de son travail. Mais la réalité est bien plus âpre, et une partie de l'équipe n'est pas dupe : leurs activités, assez profitables pour attirer un magnat, devront désormais répondre à d'autres impératifs, ce qui signe bel et bien l'arrêt de mort de la publication alternative. Et si leur nouveau propriétaire veut garder la rédaction intacte, elle finit malgré tout par se scinder entre les journalistes qui souhaitent collaborer avec leurs nouveaux éditeurs, et ceux et celles qui défendent l'esprit du *Mainline*. Cette refonte est vécue par certains comme un affront et ils seront finalement quelques-uns à refuser de céder au compromis de travailler pour un empire financier. Harry, qui exprime sans retenue son mécontentement face à son nouveau patron, se fait virer. Puis Lynn démissionne devant ses collègues médusés, et le couple Laura/Michael,

désormais réconcilié, s'envole officiellement pour New York, où l'écrivain a signé un alléchant contrat avec un éditeur de livres. Quant à Max, l'agitateur de la troupe, le doute plane, même s'il fait croire le sourire en coin à Lindsay et Harry qu'il part écrire un livre dans l'Oregon. Au bout du compte, c'est David, le stagiaire – s'il n'est pas juste un admirateur un peu collant –, qui tire le mieux son épingle du jeu en renouant avec l'esprit d'investigation du journal. Son enquête de terrain sur le présumé pape du bootleg à Boston, un producteur de musique, lui vaut de se faire corriger par deux gorilles. Ses collègues, arrivés juste à temps pour le tirer de ce traquenard, jubilent, électrisés : ce sera le dernier élan de vie du *Back Bay Mainline*, tel qu'il existait autrefois. Interviewé par un journaliste sur son aventure, David explique : « *Dans cette profession, il n'y a juste pas assez de place pour les gens qui veulent travailler de 9h à 17h et retrouver leur lit douillet en rentrant* ».

Finalement, *Between the Lines* n'est pas tellement un film sur le journalisme, et son sujet n'est qu'un prétexte pour parler d'une génération déboussolée, ébranlée dans ses certitudes. En racontant une courte tranche de vie de cette parution fictive, Joan Micklin Silver fait entrer en résonance la crise identitaire que traverse le *Back Bay* avec celle des enfants du baby-boom, qui voient la décennie 1980 poindre le bout de son nez. Elle

y fait le portrait on ne peut plus d'actualité d'une culture alternative à la solde de conglomérats, en réunissant autour d'elle une pépinière de talents. Avec ce deuxième long-métrage, Micklin Silver pose le fondement de la comédie indépendante américaine, soit la combinaison d'une mise en scène intimiste et de dialogues caustiques, qui participe à l'ambiance loufoque – la screwball comedy qui infuse les années 1970 n'est pas loin, en atteste la forme à sketches du film. *Between the Lines* est un film pétillant, formellement ancré dans son époque tout en prédisant déjà le cachet des comédies de la décennie à venir. Et parce qu'il se veut générationnel, il anticipe la vague des « *films de potes nostalgiques* » des années 1980 : *Les Copains d'abord* (Lawrence Kasdan, 1983) – dans lequel joue Jeff Goldblum –, *Saint Elmo's Fire* (Joel

Schumacher, 1985), ou *Diner* (Barry Levinson, 1982). Mais si le deuxième coup d'éclat de Joan Micklin Silver a confirmé qu'elle était une réalisatrice à l'avenir prometteur, son nom s'est aujourd'hui quelque peu perdu dans les limbes de l'histoire du cinéma. Depuis sa restauration aux États-Unis par la Cohen Film Collection – qui en distribue également le Blu-ray –, il est maintenant possible d'avoir accès à ce précieux film de niche, diffusé en 2019 pendant le festival Toute la mémoire du monde et en 2020 au Festival Lumière. En espérant une édition française du film, mettons donc les pleins feux sur *Between the Lines* et sa rédaction fictive, ses espoirs et ses doutes, drôle d'écho à l'aventure tsounamiesque qui se présente à nous.

# Du Roi Louis au Roi Dumont

*Le Petit baigneur*, de Robert Dhéry, sorti en 1968

Par Hugo Turlan

Le roi du cinéma populaire français : Louis de Funès. Plus précisément : *Le Petit baigneur* (Robert Dhéry, 1968). Pour l'invention de son voilier Le Petit Baigneur, André Castagnet (Dhéry), ingénieur de profession, est lauréat d'un Oscar de la voile. Le patron de son entreprise, M. Fourchaume (de Funès), fou de rage après l'échec de l'inauguration du paquebot L'Increvable en présence d'officiels, le vire sur le champ. Il réalise très vite son erreur et tente de récupérer son astucieux rouquin avant que la concurrence italienne ne le récupère, ce qui ferait perdre à la France son incroyable talent.

## **Acte et conséquence**

Avec du recul, *Le Petit Baigneur* marque car il respecte une règle simple de l'humour : tout ce qui peut être utilisé pour faire rire l'est. Ainsi, Dhéry s'amuse du concept du fusil de Tchekhov et transforme chaque fusil en source de gag : lorsque les personnages arrivent dans un nouveau décor, ses éléments constitutifs nous sont présentés et seront utilisés plus tard afin de provoquer du

comique. La comédie se transforme même en film d'action ! Citons la course-poursuite démentielle où chaque personnage remontent les uns derrière les autres le fleuve de l'Aude : cette séquence est introduite par l'arrivée des personnages dans une maison (plus précisément une péniche servant de logement pour Castagnet) qui se situe au bord de fleuve. De gag en gag, l'un des personnages, beau-frère de Castagnet, va dans des cabinets situés à l'extérieur. Par un malheureux concours de circonstance, il s'endort pendant la grosse commission et, à cause d'un accident de tracteur, lesdits cabinets se retrouvent à flotter sur l'eau. Chaque action provoque une réaction, chaque élément de décor a pour conséquence une autre action. Ainsi démarre le bordel, les protagonistes à bord de différents moyens de locomotion (barque, pédalo, péniche) pour retrouver le pauvre Scipion (Michel Galabru).

Dans cette séquence, c'est aussi la confrontation des différents personnages avec l'élément de l'eau qui la rend drôle. Chaque groupe avance à une vitesse différente.

Certains manquent de se noyer, d'autres vont dans le mauvais sens. La mise en scène de Robert Dhéry est sobre. Il fait partie de ces cinéastes qui valorisent avant tout le mouvement des corps. L'utilisation de la caméra se fait discrète : elle suit simplement les déplacements des acteurs, les affrontements entre les personnages. Dhéry est un metteur en scène classique dans le sens où il a une approche qui tient presque du théâtre ; la technique se cache dans les détails. Et si on regarde bien, *Le Petit Baigneur* est probablement le film le plus anarchiste dans lequel De Funès est présent. Ces confrontations se font jusque dans leur rapport de classes sociales. Dhéry s'amuse à renverser les conventions : quoi de plus jouissif que de voir un patron courir après son employé avant d'affronter l'en dehors de son château ?

Zoom arrière. La filmographie de Louis de Funès. Roi du cinéma populaire français ? En tout cas, roi de la comédie française. Par le box-office évidemment, mais aussi par son génie qui en fait l'un des plus grands acteurs de l'histoire du cinéma. Un roi qui a régné pendant 20 ans, du milieu des années 1960 jusqu'au début des années 1980. Le succès grandissant s'accompagne curieusement d'une trajectoire sociale ascendante des personnages qu'il incarne : dans un premier temps flic (*Le Gendarme* et les *Fantômas*) ou petit truand (*Le Corniaud*), il va finir par jouer les puissants, les industriels, les

collectionneurs d'arts, les chefs d'entreprise et même un ministre... Ces rôles incarnent l'idéal bourgeois de la France des Trente Glorieuses. Pourtant, on le voit dans ces films, l'acteur s'amuse à égratigner cette image. Et *Le Petit baigneur* s'avère être représentatif de cet idéal, mais aussi d'une époque ; à la fois d'un point de vue cinématographique et social.

### **Eul vraie France**

Les deux sont liés. Le fond c'est la forme. Il est donc logique que pour un film qui parle de l'impact du progrès technique sur le monde rural des années 1960, le long-métrage soit tourné dans un scope aux couleurs éclatantes. Ce choix de format autorise ainsi les plans larges, dévoile les décors dans leur entièreté, et donc donne plus d'espace de jeu aux acteurs. Mais ce choix est aussi symbolique de tout un pan de la comédie populaire française des années 1960, où les innovations du cinéma étaient mises en avant : souvenez-vous de ces nombreuses comédies avec de l'action, des voyages, des aventures flamboyantes, etc.

Cette période de la comédie, incarnée par de Funès, lie le progrès technique cinématographique à celui de la course aux grands projets industriels tels que le Concorde. Une comparaison : deux séquences mettent en scène l'inauguration d'un paquebot qui permettra de glorifier la Nation. Première

inauguration du navire, L'Increvable. Un ministre se déplace, sa femme jette une bouteille de champagne, comme le veut la tradition. La coque se troue. Lors de la deuxième inauguration, nulle casse mais le bateau coule. Ces deux gags s'avèrent subversifs par la caricature qu'ils donnent d'une société encore à l'état de gestation, mais déjà pourrie.

C'est là où se trouve la force du *Petit Baigneur* : cette œuvre comique maîtrisée, portée par des acteurs merveilleux (De Funès, Dhéry, Galabru sont parfaits), se moque (gentiment certes) d'une époque où le projet politique français était de maintenir la France dans le bal des grandes puissances mondiales, via des projets de tous types (chantiers navals, frets aériens...). Tout en ironisant là-dessus, l'innovation se voit à l'image et le film de Robert Dhéry s'avère accompagner malgré toute la transformation de la société. C'est à la fois un témoignage mais aussi un film extrêmement moderne. Une modernité qu'on ne retrouve pas dans les comédies populaires récentes.

### **Les trois blocs... mais surtout le quatrième**

Attention, nous ne traiterons pas de succès d'estime ou critiques mais bien des héritiers de ces comédies de studio, faites par des artisans. Bref. Il semble aujourd'hui y avoir trois blocs dans la comédie française. Il y a

d'abord celles conçues pour attirer des téléspectateurs sur TF1 et M6 (on pense notamment à *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu* ou aux *Tuche*), une forme d'héritage du comique à la française, vieillissant, qui regarde vers le passé d'un œil larmoyant. Ces films sont à la fois réactionnaires et techniquement médiocres. Probablement que les nostalgiques qui regardent les films de Louis de Funès semblent tout ignorer de l'époque et des problématiques sociales de ces films... Il y a ensuite des films inspirés avant tout par les comédies américaines et la culture geek, incarnés par la bande à Fifi ou Franck Gastambide. Et évidemment, des inclassables : les Hazanavicius, Chabat, Éric Judor, Dupieux, qui tentent de mixer sensibilité personnelle et films grand public.

À côté de cela, nous trouvons la grande famille des comédies d'auteurs, souvent adoués par la critique, boudés par le public d'Allociné : il suffit de comparer les avis de la presse et des spectateurs sur des films comme *Chambre 212* de Christophe Honoré (2019), *Victoria* de Justine Triet (2016), *Ma Loute* de Bruno Dumont (2016) ou bien encore *21 nuits avec Pattie* des frères Larrieu (2015). Un gouffre abyssal de réception les sépare. Mais alors, qu'est-il arrivé à l'héritage du bon roi Louis ? Où est-il passé ? Dans la comédie réac TF1/M6 avec Christian Clavier ou Franck Dubosc ? Industriellement (des films à gros budget pour mettre en valeur des stars, des



blockbusters donc) oui. Mais thématiquement ?

Un seul héritier légitime au trône. Notre roi de France et de Navarre. Notre bon roi Bruno Dumont. En particulier, deux de ses œuvres : *P'tit Quinquin* (2014) et *Coin-coin et les Z'inhumains* (2018). Ces deux œuvres font comme écho aux films de De Funès. Ils ont de nombreux motifs en commun, des gendarmes croquignolesques aux curés qui perdent le contrôle de leur environnement, des locaux atypiques... Tout est là. Pourtant, comme *Alice de l'autre côté du miroir*, le monde semble déformé, tout est morose, sinistre. Nous rions avec De Funès et Dumont pour les mêmes choses, mais le visionnage de *P'tit Quinquin* n'est pourtant pas des plus joyeux ni agréables. Ce que filme Dumont, c'est une France moribonde, comme zombifiée. Les images sont grisâtres, la boue et la bouse sont partout, les décors sont des lieux dépouillés de vie, lézardés de partout. On peut se demander si Dumont n'a tout simplement pas livré le stade terminal de la comédie française, celle qui regarde le pays droit dans les yeux et nous

met face à un monde radicalisé de tous les côtés, violent, où on ne voit plus que désespoir. De Funès c'était les Trente Glorieuses, Dumont c'est la preuve de l'échec de ce projet de société. Alors que faire maintenant ?

Lors d'un précédent numéro nous parlions du risque que prend le cinéma américain à proposer des blockbusters de plus en plus standardisés au risque de faire fuir le public. Nous ferons le même constat pour la comédie grand public du cinéma français en rappelant une règle simple : sans cinéma populaire de qualité capable de rassembler le public, il n'y aura plus de porte d'entrée à la cinéphilie. Il est grand temps de changer les choses, de mettre fin à une domination des diffuseurs télévisuels et de faire confiance. La créativité des nombreux talents est encore trop mise à mal par la difficulté de faire leurs films. Producteurs et distributeurs : osez plus. Cinéastes de tous les pays : unissez-vous. Créez ! Divisez ! Nous parlerons de vous. Retrouvez la joie de faire des films pour tous. Pour votre propre survie et celle du cinéma.

## Au cœur de l'océan

*Titanic*, de James Cameron, sorti en 1997

Par Raphaël Bonneau

Mais on n'est pas bien là, non pas portés par les flots, comme notre navire, mais par la vague de l'écriture, celle de la critique et de l'analyse ? On peut s'imaginer un instant que c'est bel et bien un *Tsounami* qui décidera du sort du plus célèbre steamer au monde, qui choisira ou non de le submerger pour de bon au fond d'abyssales profondeurs ; ou bien tout au contraire, d'être emporté par l'élégance du film de James Cameron.

Les navires et paquebots fascinent. Leur grandeur, leur capacité à apprivoiser les eaux les plus sombres, les plus impénétrables, font d'eux une mythique invention. Taille, immensité, suprématie, ils sont autant le symbole d'un sentiment de puissance que de la folie humaine d'être persuadée de pouvoir dompter la nature. Ces gros objets flottants prennent la peau de véritables monstres de fer. *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982) constitue un de ces exemples d'une mise à l'écran de ces géants des mers et des fleuves : difficile de rester de marbre devant les longs plans contemplatifs, où la caméra se meut avec

lenteur, au rythme de l'Amazone endormi, comme pour mieux déployer l'immense navire blanc qui navigue au beau milieu d'une forêt luxuriante. Et le Titanic dans tout cela ? L'histoire du plus célèbre paquebot de la White Star Line a vogué entre différents projets artistiques tout au long du XXème siècle. Du premier court-métrage *Saved from the Titanic* (Etienne Arnaud, 1912) à *Atlantique, Latitude 41°* (Roy Ward Baker, 1958) au dernier film en date, l'affreux *Titanic II* (Shane Van Dyke, 2010), plus d'un siècle de cinéma avive encore et toujours le feu de l'imagination et renouvelle la mise en scène de notre bateau. Le tour d'horizon réalisé, posons-nous la question : sous prétexte de nombreux records battus (onze Oscars, 200 millions de dollars de budget, premier film au box-office mondial pendant douze ans), doit-on accorder plus d'importance à la version de Cameron qu'aux adaptations d'autres cinéastes ?

## Tic-Tac-Nic : Cameron maître du temps

Ne laissons pas à quai celles et ceux qui ne seraient jamais aventurés dans le paquebot dirigé par Cameron ! Le film met en scène une rencontre fortuite, à la fois douce et malheureuse, entre Rose DeWitt Bukater (Kate Winslet), elle la passagère de première classe lassée des traditions et obligations de sa caste, et Jack Dawson (Leonardo DiCaprio), lui l'artiste dessinateur et chanceux passager de dernière minute, ticket de troisième classe en poche, gagné grâce à une partie de poker. À l'aube de leur romance florissante, les ténèbres du naufrage viendront glacer les premiers bourgeons. Aussi, tout comme le Titanic, cette critique a-t-elle pour ambition de s'étendre de long en large, l'histoire du légendaire vaisseau se comprenant mieux à la lumière de ses multiples adaptations. Pourquoi, dès lors, ne pas le confronter à quelques-uns de ses prédécesseurs, c'est-à-dire de le comparer à *In Night and Ice* (Mime Misu, 1912), à *La Hantise* (Louis Feuillade, 1912) ainsi qu'à *Atlantique, Latitude 41°* ?

Au bout du compte, ce géant de cent quatre-vingt-quinze minutes tient parfaitement en équilibre. C'est une des forces de l'œuvre de Cameron : plus de trois heures viennent de passer sans qu'on s'en aperçoive. C'est exactement ce qu'on ne sent pas dans *In Night and Ice* : le court-métrage de trente-cinq minutes se compose en trois actes — l'arrivée

des passagers, les divertissements et le naufrage — et juxtapose une série de vignettes fixes de 2 à 3 minutes. La description de certains occupants du navire, dont celle d'un petit garçon de première classe pour qui la famille s'est sacrifiée afin de préserver le nom et la fortune, nous donne la sensation d'être plus près d'eux, de mieux les cerner. Pour autant, l'ensemble du film a toutefois tendance à s'enliser et à tirer sur la longueur. Chez Cameron, l'effet trou bleu de sa mise en scène permet d'éviter cet écueil. Il y a comme un sentiment de ne jamais décrocher de ce navire, de cette histoire d'amour entre Jack et Rose... Comment l'ensemble arrive-t-il, non pas comme le bateau, à rester aussi longtemps à flot ? La réponse vient d'une proportion mesurée, d'un calcul mathématique des longueurs et largeurs des séquences, d'une parfaite maîtrise du rythme : des plans dans lesquels Rose narre son histoire, aux scènes de danses et de fêtes en troisième classe, jusqu'à la collision et la lente agonie du navire, tout est à sa juste longueur, à sa juste place et s'enchaîne à la perfection. Tout en devient presque trop lisse, trop crémeux. La scène où Rose libère Jack d'un premier coup de hache est le symbole d'un film qui marche un peu trop sur des roulettes. Pourtant, comment ne pas porter aux nues cette mémorable scène d'ouverture ? Plongés au bord d'une capsule, d'un objet scientifique qui explore les fonds marins, les spectateurs se retrouvent d'entrée nez-à-nez avec le navire. Si ces premiers plans

donnent l'impression de se trouver sur Nat Geo Wild en plein milieu de l'après-midi, c'est bien parce que James Cameron est un passionné d'exploration marine et est fasciné par la plus célèbre épave au monde : il en a fait son sujet de prédilection, allant même jusqu'à consacrer un documentaire, *Les Fantômes du Titanic*, sur la carcasse de fer.

### **Cheesecake coulis fruits rouges**

Même si son lancement, sa poursuite et son rythme sont maîtrisés, on reprochera à Cameron d'avoir placé au centre de son propos une histoire d'amour, certes devenue culte voire iconique, mais qui concentre à notre insu tous les regards, les attentes, les émotions et les moindres tressaillements. Et non, le réalisateur canadien n'a rien inventé. Il n'a pas tiré cette idylle de son chapeau de magicien (ou de cinéaste, au fond c'est la même chose). Il s'est tout simplement inspiré, et c'est un euphémisme, des relations amoureuses d'*Atlantique, Latitude 41°*, entre jeunes amants éperdus, maris et femmes liés dur comme fer à affronter le jugement dernier. Et si d'aventure vous vous sentez fleur bleue, admirez ce magnifique duo entre Mrs et Mr Clarke (Jill Dixon, Ronald Allen) du film de Roy Ward Baker, dont certains échanges sonnent comme un air familier : « *on a commencé ensemble, on finira ensemble* », prémisses du fameux « *you jump, I jump* » entre Jack et Rose. Mais encore, les dialogues

ne constituent pas les seuls points de comparaison, il y a aussi du déjà-vu dans l'affaire. Le violoniste qui, au moment du drame, fait vibrer ses premières notes et attire avec lui ses camarades musiciens, dans une même et ultime vibration, cette scène où l'ingénieur principal regarde sans mot dire le cadran d'une horloge quand le bateau est à la renverse, ainsi que la curieuse ressemblance physique entre les personnages de Baker et ceux de Cameron, sont autant d'éléments qui lient les deux versions. Si le déjà-vu-déjà-connu s'arrêtait à cet instant, on serait sorti d'affaire. Mais non : Cameron sait bien que c'est dans les vieux plats qu'on fait les meilleurs cheesecakes. Il pioche donc avec volupté dans les vieilles recettes, et rejoue l'histoire d'amour classique par excellence, un Roméo et Juliette mêlé au cataclysme du scénario.

Aussi, sur les trois heures, Cameron n'a-t-il même pas eu l'idée de placer des séquences de correspondances avec le Carpathia et les autres vaisseaux qui se trouvaient à proximité du Titanic lors de l'accident. Et c'est pourtant ce que la version de Baker a réussi à faire : installer deux points de vue, celui d'un récepteur, extérieur au navire, qui ne recevra pas assez clairement les messages du Titanic émetteur. Ce double regard élargit le cadre spatial et crée une tension nouvelle, celle d'une correspondance sereine puis mouvementée entre les bateaux : « *Rien de*

*nouveau Capitaine, le Carpathia reçoit aussi vite qu'il peut. L'Olympic voulait savoir si on allait le rejoindre vers le sud, le Frank demande encore toujours plus de détails : quelle bande d'idiots ! Capitaine, ils n'ont pas l'air de comprendre ce qu'il se passe... »*

*La Hantise* de Louis Feuillade ira même plus loin. La totalité du court-métrage se maintient en périphérie de ce qui se passe sur le navire. Toute la catastrophe nous est extérieure, elle est seulement suivie grâce à des telegrams et des nouvelles de journaux. Aussi l'œuvre suggère-t-elle toute une partie sur la prémonition : on annoncera à Jeanne Trévoux, par le biais de la chiromancie, un funeste présage pour un être aimé. Et lorsque son mari, Jacques Trévoux, décide de prendre une cabine en première classe sur le Titanic, les doutes, les angoisses, les superstitions s'installent. Quelques carences du film de Cameron commencent à pointer le bout de leur nez, parmi lesquelles celle de n'avoir pas pris en compte les mythes et légendes quant au possible naufrage du réputé insubmersible. Car rappelons-nous, Morgan Robertson publie en 1898 *Le Naufrage du « Titan »*, un récit dans lequel l'écrivain imagine, quatorze ans auparavant, une catastrophe semblable pour un paquebot faisant la traversée entre Liverpool et New-York. Trop focalisé sur la romance du duo Jack-Rose, le réalisateur canadien omet ainsi un pan de ce qui a fondé l'histoire, les légendes et les mythes du

Titanic. Pour un mordu du navire, ça fait plouf.

### **The show must go on**

Ne tirons pas trop vite sur la version de Cameron. Un des aspects les plus géniaux, et qu'on ne retrouve pas assez dans les autres versions, c'est ce zoom sur l'appartenance, le mépris de classe et la hiérarchie sociale. Et quoi de mieux que de concentrer d'abord notre attention, puisqu'on y est, sur les objets, ces véritables marqueurs sociaux ? Rappelez-vous par exemple de ce plan sur les couverts, au moment où Jack se retrouve à dîner parmi la haute société. Observant avec stupeur trois fourchettes, trois couteaux, deux verres et quatre cuillères pour chaque invité, la scène insiste sur les différences sociales. Aussi souvenez-vous de cette terrible confrontation entre Jack, notre artiste vagabond, et la mère de Rose, qui n'hésite pas une seule seconde à le mépriser, lui et sa condition. Elle le toise tel un insecte, comme ces puces qu'on élimine à l'inspection sanitaire réservée aux personnes de troisième classe avant de monter à bord, allant jusqu'à lui prononcer : « *et vous aimez cette vie de déraciné, n'est-ce pas ?* ». Heureusement, Jack n'est pas mis à l'écart, épaulé par la géniale Margaret Brown (Kathy Bates), une femme initialement pauvre qui a fait fortune grâce à la découverte d'un filon d'or. Elle, qui connaît et a vécu dans la

précarité, tient le rôle de protectrice : elle l'aidera à lui prêter un costume pour le dîner et le défendra devant les regards inquisiteurs. Cameron tente également de pointer du doigt le cynisme dont ont fait preuve les passagers de première classe, au premier rang duquel apparaît l'inévitable Caledon Hockley (Billy Zane). On ne peut passer outre ses fourberies de businessman à répétitions. Celle qui choque, par exemple, est l'utilisation qu'il fait d'un enfant, un objet pour lui à ce moment-là, pour lui permettre de prendre place au sein d'un canot de sauvetage et sauver ainsi sa peau. *In Night and Ice, La Hantise et Atlantique, Latitude 41°* peinent finalement à faire ressortir aussi cruellement les attitudes des riches passagers, quand bien même le dernier montre à quelques passages, notamment lors du naufrage et de la panique générale, le manque de coopération et la sauvagerie de la caste supérieure.

Au fond, lorsqu'on évoque le *Titanic* de Cameron, ce sont surtout les images d'un spectacle total, d'un grand show à l'américaine qui refont surface. Entre histoire

d'amour teintée d'érotisme, catastrophe, feux d'artifices, sauvetage in extremis de Jack sous l'eau et effets stroboscopiques qui l'accompagnent, séquences tire-larmes soulignées par les violons et la voix cristalline de Céline Dion, budget pharamineux et reconstitution à l'échelle du Titanic, tous les ingrédients sont réunis pour offrir un divertissement épique et amadouer le grand public. Le réalisateur canadien a placé aux oubliettes les adaptations de ses prédécesseurs, si bien que sans recherches, on peine à citer d'autres versions de l'histoire du Titanic. Alors oui, on s'agace du trop-plein, de ce débordement mélodramatique incessant. Mais Cameron n'est pas avare et multiplie les plans et mouvements de caméras époustouflants – les séquences en mer, autour du navire, sont l'occasion de voltiger comme un albatros ! Il réalise une grande fresque où les divers sentiments humains s'entrechoquent et se matérialisent par ce magnifique objet qu'est le Cœur de l'Océan : avidité et puissance pour les uns, amour et souvenirs pour les autres.

# ENTRETIEN

## Réhabiliter les vilains petits canards

Avec Stéphane Bouyer – Gérant et cofondateur, le Chat qui fume

Propos recueillis par Charles Thierry, Juliette Bresset et Hugo Turlan à Paris, le 11 mars 2022

*Il était impossible de faire des objets les vedettes de ce numéro sans donner une tribune à la vidéo, à la galette, ceux qui la font vivre. Nous avons rencontré Stéphane Bouyer, cofondateur et gérant du Chat qui fume, un éditeur singulier qui (re)donne à un cinéma oublié voire méprisé des habits de noblesse. Cet échange fait un pont entre différentes générations qui se retrouvent dans la volonté de ne mettre aucune barrière à la cinéphilie. Dans cette discussion, nous nous intéressons à l'importance d'un acteur comme le Chat qui fume dans l'industrie du cinéma, mais surtout au regard qu'il y porte.*

**Charles : Dans une ère où le physique est en perte de vitesse, comment voyez-vous votre mission d'éditeur de DVD ? Quelle est la valeur de l'objet DVD dans votre vision de la cinéphilie en 2022 ?**

**Stéphane Bouyer :** Ah oui ça commence cash ! Alors je dirais pour commencer qu'il y a deux sortes d'éditeurs. Tout est pour le business dans la vie, il faut bien gagner de l'argent pour vivre de ce qu'on fait. Mais on sent que certains font ça davantage pour l'argent, qui pourraient sortir tout et n'importe quoi pourvu que ça rapporte. Et puis il y a des petits éditeurs indépendants (ou même des gros) qui font ça car ils ont envie de montrer des films qu'ils aiment, et ils vont se battre à 100% pour ces films. Ça peut être de gros éditeurs comme Carlotta : on sent que certains films sortent pour de l'argent, comme tout le monde, alors que pour d'autres sorties, on sent un vrai suivi, un travail, une passion. Même des petits éditeurs comme Artus, The Ecstasy of Film, Extralucid, Spectrum... il y en a beaucoup. Ce sont des gens qu'on connaît

bien, qui sont de vrais passionnés, qui peuvent parler de films pendant des heures. Notre mission à nous, c'est d'abord de s'amuser. Nous avons deux missions en réalité : sortir de gros titres, comme *Halloween 2*, qui vont rapporter de l'argent, et permettront ensuite de payer par exemple les dettes sur des petits films que les gens ne connaissent pas. Et c'est normal, selon les générations il y a tout un pan de cinéma qu'on oublie. Il y a plein de films des années 1970, 1980 qui se perdent petit à petit. Et justement, notre but est de montrer ces films-là, de creuser, de chercher. C'est d'ailleurs pour ça que le CNC nous soutient aussi, même quand on sort des films qui, pour eux, sont totalement absurdes : des films de Michel Lemoine, des films comme *Clash* (de Raphaël Delpard, *ndlr*). Ce n'est pas leur ADN, mais ils apprécient la démarche, le fait de se donner du mal pour sortir ces films-là. C'est un combat.

**Charles : Vous avez en plus, avec la ligne éditoriale qui est la vôtre, une mission encore plus précise que d'autres éditeurs ?**

**Stéphane Bouyer :** Je veux dire par là que sortir des gros titres américains, c'est facile. Tout le monde peut sortir du *Star Wars*. Même *Halloween*, tout le monde peut le faire, les droits sont faciles à trouver, les bonus faciles à créer. Et ça fonctionne, car les gens connaissent, c'est très balisé. On l'a fait aussi, alors on ne va pas se plaindre ! Ça rapporte de

l'argent. Par contre sortir des films comme *Clash*, comme *L'Emmurée vivante*, des films australiens... c'est d'un coup plus compliqué, c'est une cible très spécifique, pas forcément jeune d'ailleurs – même s'il y a encore des jeunes qui cherchent l'objet, heureusement pour nous. Mais la clientèle du Chat qui fume, est autour de 35, 45 ans, et ça nous étonne d'ailleurs ! C'est une partie de la cinéphilie qui a envie de découvrir des films. C'est pour moi les derniers, ceux que j'appelle des cinéphages : ceux qui vont creuser. Pas ceux qui revoient pour la dixième fois du Godard, du Bergman, et rachètent une énième édition du même film, pour peu que ça ressorte en UHD !

**Juliette : Nous aussi on n'en peut plus, ne vous inquiétez pas !**

**Stéphane Bouyer :** Non les cinéphages sont vraiment les barjots qui vont chercher les films, creuser partout pour voir quelque chose qu'ils n'ont jamais vu avant. Et là, ce n'est que l'objet qui reste : le film ne passera jamais sur Netflix ni ailleurs.

**Charles : C'est sûr que ce n'est pas le même public ! Pour rebondir sur ces films « inconnus », vous faites le choix de proposer un catalogue très spécifique, en éditant quasi-exclusivement des films de genre et des films érotiques...**



**Stéphane Bouyer :** (il nous coupe) Pourquoi des films érotiques automatiquement ? C'est incroyable (rires). Ce sont quelques titres qu'on a sorti l'année dernière, et ça nous poursuit !

**Juliette :** Au contraire, on se demandait le regard que vous aviez là-dessus : est-ce que vous mêlez audiovisuel et sexualité à travers ce que vous éditez, est-ce que c'est un choix anodin...

**Stéphane Bouyer :** Tous ! Mais on le savait, on a édité il y a quelques années du Jean-Marie Pallardy, c'est-à-dire les films érotiques des années 70 donc pas si outrageants. En Fnac ça n'apporte que des ennuis par exemple. On a aussi édité *Extra Action* de Richard Kern, qui avait été interdit à l'époque par Virgin Megastore. Le distributeur m'avait dit « *Tiens ! Virgin ne veut pas du tout mettre Extra Action...* ». Ça m'avait étonné car ils vendaient les livres à côté mais pas le DVD. Puis il me dit « *Non mais ils ont regardé le film !* », alors j'ai compris... mais ils ont fini par accepter et ça a cartonné, on en a vendu 3000 ! Mais maintenant c'est plus étrange. On a essayé avec une série de sept films, ceux de Michel Lemoine notamment, qui sont très sympas... et on en a pris plein la tronche ! La banque a fermé notre compte, le paiement en ligne n'était plus possible. On savait avec l'expérience des films de Pallardy que ça n'était pas évident mais on ne pensait pas que

ça irait aussi loin pour des films qui ont 50 ans, pour lesquels le CNC a donné de l'argent, qui ne sont pas classés X. Alors d'accord, les titres... il y en a un qu'on a dû changer, qui au début s'appelait *Les Chiennes* et qu'on a appelé *Le Manoir aux louves*. Mais il suffit de voir les bandes-annonces pour comprendre. Mais ce n'est vraiment pas si trash. Dorcel a le droit à son paiement en ligne, mais pas nous, tout le monde nous refuse. Le CNC nous soutient quand même parce que si on montre des films érotiques, on montre aussi *Possession*, *La Traque...* et puis c'est le cinéma français ! C'est notre cinéma, celui qui a rempli les caisses du cinéma français. Je peux parler cent ans de cette hypocrisie française. On ne peut pas toucher des aides sur des films classés X par exemple. Ça nous a posé problème pour deux films, qui ne sont pas pornographiques pourtant. Ça touche presque à la censure. Et j'ai dit au CNC que c'était hypocrite de censurer des films qui ont rempli leurs caisses à une époque.

**Hugo :** Et par curiosité, vous avez parlé de films classés X qui n'étaient pas pornographiques, est-ce que vous pourriez nous en dire plus ?

**Stéphane Bouyer :** C'est assez intéressant, c'est un peu l'hypocrisie française encore une fois. Le 1er janvier 1976, la loi X est entrée en vigueur, qui stipulait que les films sexuellement trop explicites, trop violents au

niveau de la morale pouvaient tomber sous cette loi. Donc tout le monde a essayé de faire ses films de cul avant, certains sont sortis quelques jours avant le visa. Mais le visa a décidé de reprendre tous les films érotiques des deux dernières années, donc depuis 1974, et de classer tout le monde en « *film X* » ! Des films qui n'étaient pas pornographiques le sont devenus d'un coup. Et s'ils n'ont pas été déclassifiés depuis, ils ont toujours cette étiquette X, même s'ils sont érotiques et pas pornographiques. Donc on ne peut pas demander d'aides dessus.

**Charles : Donc c'est une classification rétroactive, et vous ne pouvez rien y faire ?**

**Stéphane Bouyer :** On a demandé une déclassification de certains films, mais on nous a répondu que ce n'était pas possible sur la vidéo. Bon. Maintenant, le CNC accepte de regarder les films, notamment quand je leur propose des films qui contiennent une scène X au milieu d'un ensemble qui ne l'est pas du tout. Mais il faut bien doser ! On a eu par exemple *Bacchanales sexuelles* (Jean Rollin), *Les Charnelles* (Claude Mulot), *Draguse* qui lui, pour le coup, est vraiment pornographique sans être comique. Enfin voilà pour l'anecdote.

**Charles : C'est intéressant parce que ça fait le lien avec quelque chose que je voulais vous demander. Ce choix radical est**

**forcément un peu militant, comme tout choix finalement est militant. En quoi cette ligne éditoriale peut être elle-même un choix politique marqué ?**

**Stéphane Bouyer :** Nous, depuis le début, ça nous fait rire... On a lancé le Chat qui fume il y a 17 ans. On a arrêté au bout de 5-6 ans (on n'avait pas d'aides du CNC à l'époque). Puis l'équipe du CNC a changé, s'est rajeunie, et notamment une personne un peu plus ouverte sur le cinéma est arrivée. Ils ont commencé à donner des aides à un autre style de cinéma, pas seulement le cinéma d'auteur. C'est là que nous sommes revenus. Et en revenant on s'est dit que maintenant, on ferait de belles éditions, de beaux objets sur des films qui ne sortaient à l'époque que dans des boîtiers plastiques. On voulait faire mieux que les autres : chez nous, même un film obscur italien est mieux traité qu'un Godard en France, au niveau du packaging, des bonus. Ce cinéma-là a été décrié en France pendant 50 ans, a été broyé par une grande partie de l'intelligentsia du cinéma français. Le jour où on a créé les Césars, il y a eu une division nette entre les films pour les Césars et le mauvais cinéma, qu'on a caché sous le tapis. On n'en a pas parlé. Le Chat qui fume a voulu ressortir ces films et faire mieux, faire plus beau. On met même de l'UHD maintenant ! C'est une forme de provocation qu'on adore, on est contents de se dire que Jean Rollin, Raphaël Delpard, Claude Mulot, Michel Lemoine ont eu leurs

UHD avant Truffaut et Tavernier. Y'a un côté un peu punk, mais un peu con aussi, faut le dire, parce que ça coûte de l'argent malgré tout. Et on en perd là-dessus ! (rires)

**Charles : Vous avez fondé Le Chat qui fume en 2005 avec un ami rencontré sur un forum de cinéma, cercle de cinéphilie qu'on peut percevoir comme très geek. Comment cette rencontre a forgé votre projet, votre envie de partage de culture, est-ce que votre démarche s'inscrivait à l'origine dans une volonté de démocratiser un cinéma de « niche » ?**

**Stéphane Bouyer :** Je pense que c'est comme vous ! On s'est rencontrés quand le net était encore l'ADSL, ça n'allait pas très vite. C'était un moment où Internet commençait à s'imposer dans les communications, on pouvait commencer à monter des projets ensemble. Il y avait l'idée de monter une boîte comme ça, pour s'amuser, en n'y connaissant rien, mais on voulait se lancer. On a mis un peu moins d'un an pour comprendre le fonctionnement et sortir notre premier DVD. Le temps de tout apprendre.

**Charles : On ne se rend pas compte si c'est rapide, ou une éternité...**

**Stéphane Bouyer :** Pas anodin du tout ! J'adore le cinéma érotique, mais c'est une source à ennuis totale ! Intégrale !

**Juliette : À quel niveau ?**

**Stéphane Bouyer :** Il faut quand même apprendre la technique ne serait-ce que pour ne pas dépenser des fortunes pour que des sociétés fassent ce qu'on veut apprendre à faire, même si ça irait plus vite. Notre volonté, c'était déjà d'avoir notre boulot à nous, notre boîte, et de montrer les films qu'on aime. Parce que l'avis des gens sur les films qu'on édite, je m'en fiche complètement.

**Charles : Un sujet plus pragmatique maintenant : comment survit-on économiquement quand on édite en Blu-ray ce cinéma de niche ? Est-ce que la valeur de l'objet dont on parlait tient par exemple de l'édition limitée et de l'objet collector que cela crée ?**

**Stéphane Bouyer :** Non, je pense que s'il n'y avait pas de cartons, ça marcherait aussi bien. Dès le début, on s'est dit qu'on voulait sortir de la distribution, ne plus être vendus en Fnac par exemple, parce qu'on a vite compris qu'on se faisait avoir. Je donne souvent cet exemple : on a sorti *Le Venin de la peur* (Lucio Fulci, 1971), un gros Blu-ray qu'on vendait 30 euros ; la Fnac en vend 1000 exemplaires le premier mois, et quatre mois plus tard, on reçoit un chèque de 5000 euros. On a tiqué... Il faut savoir que 50% du prix de vente revient à la Fnac et au distributeur. En enlevant les taxes,

il reste 12€ pour l'éditeur. Comme il y a des retours, la Fnac garde encore 50% des 12 euros restants. Alors au bout d'un moment, ce n'est plus possible, et on a décidé sur un coup de tête (comme souvent) de claquer la porte, et de ne plus vendre que sur notre site. C'est ce que je conseille aux autres éditeurs d'ailleurs.

**Juliette : Il y a aussi un acte militant dans le fait de claquer la porte des Fnac, une idée de sauvegarde du cinéma contre les entreprises...**

**Stéphane Bouyer :** C'est clair, il y a un peu de ça ! On est parfois sur Amazon, mais on pense partir aussi. Le CNC a eu du mal à comprendre ce rejet des boutiques, mais on gagne plus d'argent en vendant 1000 exemplaires chez nous que 2000 en magasin ! Alors quel est l'intérêt ? Aucun. Maintenant, les distributeurs peuvent demander 5000 exemplaires à l'éditeur pour pouvoir en mettre partout, sur tous les murs de tous les magasins, dans des endroits où jamais personne ne va acheter un Blu-ray. Donc les invendus finissent par revenir chez l'éditeur, et se retrouvent dans des promotions « *3 pour 20* ». Les éditions qui valent 30€ se retrouvent bradées un peu partout. C'est du gâchis. De matières premières, de tout. Et on n'aime pas le gâchis, alors on limite, on tire à 1000 exemplaires, parfois 2000. Et si ça marche bien, on peut refaire presser, quitte à payer un peu plus cher. Mais on refuse de gâcher, et de

brader. On a une seule promotion : on baisse de 5 euros le prix d'un film quand il est sorti depuis un an. Pas de soldes, pas de « *Black Friday* ». C'est un message qu'on envoie aux gens, qui achètent un produit et pas un gadget. Ça n'a pas de sens pour nous d'acheter des douzaines de titres au moment du Black Friday pour ne jamais les regarder (même si ça m'arrive aussi parfois).

**Juliette : Ça me fait penser aux DVD qu'on offre aussi. Vous dites que votre public est composé de gens qui veulent eux-mêmes découvrir du cinéma, mais aussi faire découvrir : il y a une notion de partage qu'il est dommage de perdre quand on surconsomme des DVD...**

**Stéphane Bouyer :** Tout à fait, et c'est aussi ce qui a fait s'effondrer le DVD. On a fait du DVD un objet que tout le monde avait, on achetait n'importe quoi. Il n'y avait pas du tout de VOD à l'époque, donc ça a fonctionné. Puis les gens se sont rendu compte que ça prenait de la place et de la poussière, qu'ils n'avaient pas forcément envie de revoir les films. Et ça a commencé à s'effondrer, les opérations de bradage sont apparues, et plus personne ne voulait payer 20 euros un film alors qu'ils pouvaient en avoir d'autres pour 3€.

**Juliette : En réaction à ça, je me demandais si vous aviez déjà pensé à l'époque, quand vous avez créé Le Chat qui fume, aux**

## **VidéoFutur, loueurs de DVD, aux structures d'échange en général...**

**Stéphane Bouyer :** Je n'ai jamais été dans un VidéoFutur ! Mais je vois. On a eu une première période au Chat qui fume pendant laquelle je travaillais à côté et mon associé aussi, donc on s'occupait de ça le soir, ça ne rapportait pas encore d'argent. On est revenus au moment où Internet se démocratisait dans les achats. On n'a jamais fait de location en tous cas, si c'était la question.

**Hugo :** J'ai cru voir que l'édition d'un film chez vous représentait environ 6 mois de travail ?

**Stéphane Bouyer :** Ça dépend des films. Ça peut prendre plus d'un an pour certains...

**Hugo :** Quelles sont les étapes dans l'édition d'un titre ?

**Stéphane Bouyer :** Ça dépend aussi. L'achat de droits, déjà. Trouver les films, en somme. Parfois on sait où les trouver, quand ils sont sur un catalogue c'est très simple. Le plus difficile, c'est quand le film a disparu. Il faut retrouver le film, retrouver l'ayant-droit, ça prend un temps fou. On a beaucoup de contacts aux Etats-Unis, en Allemagne... tous les éditeurs à travers le monde finissent par se connaître. Je discute même plus avec des éditeurs américains qu'avec les Français. On

est en contact tous les jours. Par exemple, Vinegar Syndrome (éditeur américain, ndlr) m'ont demandé de les aider à trouver un film porno gay français ! On est vraiment dans l'échange, on se rend beaucoup de services. Enfin tout ça pour dire : si on sait où sont les droits, on peut les acheter facilement, on reçoit le master, on fait notre packaging, nos sous-titres, et ça peut aller assez vite. Par contre quand les droits sont perdus dans la nature, ça prend beaucoup, beaucoup de temps. Il faut retrouver la chaîne des droits, le master, la bobine, restaurer le film. On s'est nous-mêmes mis à la restauration depuis 3 ans, on a restauré *Possession* de Zuławski, *La Traque* de Serge Leroy. *La Traque* était perdu d'ailleurs : il avait été montré à la télévision dans les années 1990, et il avait disparu.

**Charles :** Parce que *Possession* a été restauré pour ressortir en salles aussi...

**Stéphane Bouyer :** Oui, c'est notre restauration justement ! Ça a d'abord été scanné en laboratoire, puis restauré juste ici (il pointe une grosse machine, derrière son bureau). Ça nous a pris six mois, c'était un stress maximal parce que c'est un gros film et qu'on n'avait pas le droit à l'erreur. C'est beaucoup plus de travail. On le fait beaucoup en ce moment, on a restauré beaucoup de nos films dernièrement, et notamment des films complètement perdus, comme *Massacre pour une orgie* (Jean-Pierre Bastid, 1967) qu'on va

sortir à la fin de l'année. Celui-là a été complètement interdit à sa sortie. C'est une sorte de polar bis, avec un trafic de filles, et en même temps très sexuel... ils y sont allés fort ! C'est différent pour nos yeux d'aujourd'hui qui ont tout vu et qui trouvent ça plus léger, mais en 67, je comprends que ça n'ait pas plu à tout le monde (rires). Donc le film a été censuré, il n'y avait plus aucune trace, seulement une copie coupée aux Etats-Unis. Il y a deux ans, on a retrouvé la trace d'une bobine en 35 mm perdue chez des gens qui étaient prêts à la mettre à la poubelle. Ils ont projeté la bobine, et ensuite on a retrouvé le négatif, les éléments source du film qui étaient dans un labo français. Et on a réussi à scanner le film et on va pouvoir le présenter en fin d'année. C'est typiquement l'exemple de film qui demande beaucoup de travail. Mais c'est génial, et on adore voir les objets qu'on crée autour. Là, on va faire une grosse boîte avec un livre, le scénario d'origine annoté, des photos, plein de bonus, de l'UHD... on va s'éclater !

**Hugo : Et à propos des bonus, comment se passent les rencontres avec ceux qui y participent ?**

**Stéphane Bouyer :** Je sais pas trop, c'est toujours un peu stressant de faire une interview car on ne sait jamais ce que la personne va dire. Les acteurs et actrices des années 1970 n'ont souvent pas grand-chose à

dire : ils tournaient tellement de films, et ne les voyaient même pas. A l'époque, les films passaient au cinéma puis disparaissaient, il n'y avait pas de « vidéo ». Ils nous demandent même parfois de leur envoyer le film avant, car ils l'ont oublié alors qu'ils ont joué dedans ! Les interviews les plus intéressantes sont celles avec les réalisateurs, les assistants réalisateurs ou les scénaristes. Eux ont beaucoup de choses à dire. Les techniciens aussi. J'étais content de rencontrer Anita Strinberg, une actrice suédoise qui a énormément tourné en Italie et qui avait totalement disparu. Je l'ai retrouvée dans le sud de la France et c'était passionnant. On a la seule interview d'elle au monde ! Je n'ai jamais donné le contact à personne (rires)... Dans le bonus d'*Exorcisme tragique*, on a un entretien avec Ida Galli, qui a joué avec les plus grands, Visconti et autres, et qui a un jour quitté son métier pour faire totalement autre chose. Elle est en larmes à la fin de l'interview, très émue de voir des « jeunes » qui s'intéressent encore à ses films. Je me souviens de la première interview que j'ai faite il y a 18 ans, j'étais parti en Italie voir Franca Stoppi pour les bonus de *Blue Holocaust*. Elle aussi était très émue de voir des gens débarquer pour parler de sa façon de tourner, de ses films. Ce sont des moments où on sent qu'on sert à quelque chose, qu'on transmet vraiment. En Italie, ils ont l'habitude de faire beaucoup d'interviews de techniciens, de réalisateurs, alors qu'en France, quasiment

pas, on ne voit jamais les techniciens dans les bonus. Ni personne d'autre que les scénaristes ou les réalisateurs. On a totalement oublié cette partie des films, et notre but est aussi de retrouver ces gens-là. On parlait de mission, en voilà une. Ne pas négliger une partie de notre patrimoine.

**Charles : C'est aussi à ça que s'intéresse votre public...**

**Stéphane Bouyer :** Le cinéma français marche très bien à l'étranger. Dès que c'est français avec un peu de sexe, dès que c'est un cinéma qu'ils ne voient jamais, ils adorent. En France pas du tout, mais à l'étranger ça fait un carton. J'avais réservé 300 éditions de Bacchanales sexuelles pour les Américains à la précommande, tout est parti en une heure ! On a halluciné.

**Charles : Je n'imaginai pas un tel public pour ces films.**

**Stéphane Bouyer :** Beaucoup de ces films ont été interdits en France, et sortaient donc à l'étranger. *Les Week-ends maléfiques du comte Zaroff* a été interdit en France pour nécrophilie parce qu'à un moment il fait l'amour à un fantôme ! Donc interdit en France, sorti à l'étranger, ressorti en France en cassette vidéo. Et c'est la même chose pour énormément de films.

**Charles : Cet imaginaire existe plus chez les étrangers que chez nous.**

**Stéphane Bouyer :** Totalement. Idem pour *La Rose Ecorchée*, aussi interdit en France. Dans un des bonus, le producteur raconte qu'après avoir appris l'interdiction, l'équipe du film a organisé une projection entre eux. Et un monsieur curieux demande à assister avec eux à la projection. C'était un distributeur américain, qui s'est levé et a dit qu'il achetait le film ! Un type qui passait par là par hasard a sauvé le film en le vendant en Amérique du Nord.

**Hugo :** **Encore aujourd'hui, j'ai l'impression que pour un même niveau de violence, un film sera plus distribué s'il est américain. *Grave* n'est sorti que dans une centaine de salles...**

**Stéphane Bouyer :** *Grave*, c'est déjà bien qu'il soit sorti dans autant de salles. Parce que c'est vraiment pas terrible... Mais elle (Julia Ducournau, ndlr) est très intelligente : elle surfe sur le côté cinéma d'auteur. En France, on a décidé que : cinéma de genre, d'accord, mais cinéma d'auteur, surtout. Alors elle a voulu faire du cinéma d'auteur avec un peu de violence, et c'est sorti dans beaucoup de salles de province notamment. Puis elle a continué avec *Titane*. Le CNC a ouvert depuis, une catégorie « *cinéma de genre* ».

**Juliette : Qu'on aime ou non les films, l'important est aussi la porte qu'ils ouvrent ?**

**Stéphane Bouyer :** Non. Parce que pour moi des films comme *Grave* ou *Titane* sont du faux cinéma de genre. Le cinéma de genre est quelque chose de fort, de viscéral, là pour perturber et impacter les gens. Le cinéma de genre en Italie est arrivé au moment où la mainmise de la religion catholique s'est effondrée. Ils se sont lâchés comme des furieux ! Ils ont montré de la violence, du sexe... et c'était génial. Ils allaient dans des extrêmes dans lesquels personne n'allait, comme des artisans pour percuter politiquement des gens. Et c'est ça le vrai cinéma de genre pour moi. Et je veux que le CNC produise du vrai cinéma de genre, jusqu'au-boutiste, et pas des films sur la retenue ou des films sociaux mâtinés de genre.

**Juliette : Donc par exemple, où situer A24 aux États-Unis qui se lance dans la production d'un cinéma bicéphale genre/grand public, et qui cherche à démocratiser un cinéma de genre tout en restant assez consensuel ?**

**Stéphane Bouyer :** En fait, le cinéma de genre est partout maintenant. *The Walking Dead* défonce des zombies à la télévision depuis 15 ans, il y a eu *Saw*... Je peux comprendre qu'on

veuille du cinéma de genre un peu léché, mais moi je n'y arrive pas. On parlait d'A24, *The Witch* est exactement ce qui ne m'intéresse pas. Mais je peux comprendre que ce soit plastiquement superbe, et d'ailleurs il trouve son public. Au Chat qui fume, on veut sortir de ça.

**Juliette : Et comme on parle d'identité de cinéma de genre, si vous aviez un film dont vous êtes le plus fier ou qui représente le mieux le Chat qui fume...**

**Stéphane Bouyer :** Je ne sais pas. Parce qu'un film, on le porte pendant un an, parfois plus, et une fois qu'on le met en vente, c'est impossible pour nous de le revoir. On a tellement été plongés dedans qu'on doit l'oublier. Il y a des films qu'on a plus défendus que d'autres par contre. *Les Weekends maléfiques du compte Zaroff*, *La Rose écorchée*, *La Saignée*, *La Traque* sont des films français totalement oubliés, donc exactement ce qu'on veut mettre en avant. Comme on a restauré les films, on était les premiers à les montrer. Mais sinon, on est fiers de tout ce qu'on fait. On est de la génération du magazine Starfix, donc début des années 1980. Ce sont des jeunes qui sont arrivés et qui voulaient parler de tous les films, et pouvaient présenter à la suite un film d'auteur avec des nonnes et un film érotique italien. Toute une génération a été éduquée par ces gens-là, et j'en fais partie. C'est un magazine bien



éloigné du consensualisme que cherchaient d'autres titres auquel beaucoup de gens se sont identifiés, et qui montrait qu'on pouvait autant aimer un film de Kubrick qu'un film de morts-vivants fait avec 3 euros 50. Au Chat qui fume, on est partis dans le cinéma de genre car c'est ce qu'on aime. On va bientôt s'ouvrir à un cinéma plus classique, mais toujours en restant dans le domaine de ce qui a été très peu vu. On a prévu d'éditer le premier film de Coline Serreau par exemple.

**Hugo : Il y a aussi dans des catalogues des films qui ont fonctionné en salles avant de tomber dans l'oubli...**

**Stéphane Bouyer :** Ça dépend des films. Comme je disais, il est surtout question de l'objet maintenant. On a compris très vite qu'ils veulent l'objet, le carton, le goodie : ce qu'ils n'ont pas à côté. Et c'est vrai qu'au prix du Blu-ray, on veut un Objet. C'est autant une démarche de cinéphile que de collectionneur. Et ce sont les collectors qui marchent le plus. Le CNC nous donne aussi de quoi faire de beaux objets, ce qui n'est pas le cas dans les autres pays. Dans notre packaging de Possession, il n'y a qu'une photo. Pas de texte. Et c'est un choix osé de complètement retirer le texte. On ne met pas de tagline par exemple, même pas nos logos devant. Et à terme on ne veut plus rien mettre du tout, seulement un dessin, un travail graphique. Un objet. Même pas de titre, les gens savent ce qu'ils achètent,

comme chez nous l'achat est en ligne. Par contre il faut négocier avec les ayants-droits, ça ne les ravit pas qu'on enlève titre et logo.

**Charles : Vous n'avez donc pas une liberté totale là-dedans.**

**Stéphane Bouyer :** Non. C'est contractuel. On est parfois obligés de mettre un logo, un titre, des acteurs, ce n'est pas toujours de notre ressort. Mais dans la mesure du possible on se concentre beaucoup sur l'aspect graphique. Pas que nous d'ailleurs, les éditeurs français en général éditent de superbes coffrets. Et de moins en moins de DVD, en parallèle, qui va être amené à disparaître. Pour reparler du CNC, ils donnent des aides aux éditeurs pour développer leur société, pour le packaging. Ils avaient décidé un jour d'enlever des aides à la vidéo pour les transférer à la SVOD (Netflix, en somme). Une façon de dire que maintenant, le cinéma était dématérialisé. Heureusement pour nous, on l'a appris suffisamment tôt pour monter une association entre tous les éditeurs et faire un scandale. Et « *heureusement* », le Covid est arrivé et a fait prendre conscience au CNC que sans leurs aides, toute l'industrie allait mourir, à commencer par les éditeurs qui continuent à vendre en Fnac. C'est toujours un combat, parce que maintenant on sait que cette idée d'enlever les aides est dans leur tête. Rien n'est acquis avec le CNC, alors que ces aides conditionnent la survie de tout un pan du cinéma qui ne sera jamais diffusé en SVOD.

**Charles : Nous voulions parler d'une dernière chose, en revenant un peu en arrière pour reparler de l'avenir de l'objet : comment réagit-on quand on est éditeur de Blu-ray et qu'on lit dans Télérama un papier qui fait l'apologie du piratage ?**

**Stéphane Bouyer :** Ça fait bouillir. Pourtant je peux comprendre : ça a toujours existé, tout le monde pirate des films, c'est même hypocrite de dire qu'on ne le fait pas. Mais il n'y a pas besoin d'en faire la pub. Surtout que dans cet article, il y avait un mépris de classe qui disait, en substance, que comme c'est du cinéma d'auteur, on a le droit de le pirater. Tu pirates du Marvel, c'est méchant ; tu pirates du Tarkovski, c'est bien, parce que ça sert ta culture, et qu'en tant qu'élite intellectuelle il faut pirater ces films. C'est d'un mépris sans nom, comme s'il y avait le bon piratage et le mauvais piratage, le piratage pour les intellectuels et le reste. Le pire, c'est que j'ai vu des journalistes de cinéma qui prenaient la

défense du papier. Le pire du pire, c'est que certains d'entre eux en étaient presque à insulter Vincent Paul-Boncour (le directeur de Carlotta Editions qui a publiquement attaqué l'article pro-piratage, ndlr). Même un ayant-droit qui vendait des films s'est positionné pour l'article ! Mais s'il pense que c'est bien, et que tous les films doivent être vus, alors pourquoi ne pas mettre son propre catalogue en libre accès ? Que tout le monde pirate, qu'un jeune passe par le piratage pour voir un film, je comprends, c'est la vie. Mais en faire la pub ? Le légitimer ? C'est interdit par la loi ! Et le promouvoir en prétendant défendre le cinéma et le partage, comme si c'était la seule solution pour voir les films, c'est n'importe quoi. Le CNC s'est quand même rapproché de Facebook pour bloquer ce type de contenu, et... c'est retombé sur Vincent, qui s'est fait attaquer de toutes parts. Les gens ont l'impression en France que tout le monde est riche dans le cinéma. Il y a un décalage monstrueux entre l'image qu'on a de l'industrie du cinéma et la réalité.

# 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.	Yacine M.	Sarah Y.	Bastien B.	Clément C.	Matthieu N.
Rubber	**	***		**	**		**	**	***	**	***	**	**
Aquarius				***						**			***
Soyez sympas, rembobinez				**	***		*			***		**	
Pickpocket	****	****		**	**		**	***	****	****	****		****
La Grande aventure LEGO	**	***	***	****	**		***		***	***		****	
Faster, Pussycat ! Kill ! Kill !	***		***	***	**				**	**	***		***
Tous les matins du monde			****	**	****	***	***			***			
Quand passent les cigognes	****	**		****				**	**	**	****		
Loin des hommes				*	**						**		
Blade Runner 2049	***	***	****	**		**		***	****	•	***	****	
The Batman (02/03)	•	•	**	**	**	**	•	•	***	**		*	**
Viens je t'emmène (02/03)	***	**					***	**			***		**
Goliath (09/03)	•			*					**			•	
À plein temps (16/03)							***					****	
Medusa (16/03)	•	•	*				•						
Ambulance (23/03)	***	***	***			*	**		*			***	
Bruno Reidal (23/03)	****	**	**				*			***		*	
Plumes (23/03)	*	*	**						****				
Retour à Reims (30/03)	*						*		****	**			
Contes du hasard (06/04)	**	**	***	***			***	*			***		
Vortex (13/04)	•	•	****	**		**	*	**	***			*	***

## Distinction sujet/objet

Notes sur quelques films aux alentours du mois de mars 2022

Par Grégoire Benoist-Grandmaison

**L**e bouclage approche, les derniers retardataires relisent, peaufinent, et l'actualité bien pauvre du mois d'avril 2022 n'aura pas aidé à provoquer l'écriture. A bien des égards, le mois de mars fut nettement plus riche en sorties dignes d'intérêt, et même si le roulement des films en salle est un tourbillon qui avale les plus petits aussi vites qu'ils sont arrivés, les écrans parisiens ont le privilège de les maintenir à flot, juste assez longtemps pour rattraper les quelques objets de curiosité qui auront piqué notre regard à vif. L'affiche de cinéma continue d'ailleurs d'être cette grande toile qui oriente le papillonnement de nos yeux dans la jungle du mercredi, qui provoque cette joyeuse excitation et l'accompagne d'un a priori qu'on se languit de confronter dans l'obscurité de la salle.

A l'aune du thème de ce numéro, il est apparu une difficulté : quelle différence faire entre sujet et objet ? Le thème, donc le sujet de ce sixième numéro, ce sont les objets. Et cette revue, qu'enfin vous tenez entre vos mains, en tant qu'objet, traite de l'objet, en tant que sujet, des objets... (???) Tout se confond, c'est à n'y rien comprendre ! Quelles différences entre sujet et objet ? Filmer un sujet est un non-

sujet : le cinéma n'a jamais filmé que des objets et du mouvement, des objets en mouvement ; des corps et de la lumière ; même la lumière en tant que corps. Tout l'art du cinéma tient dans ce que le cinéaste arrive à matérialiser de son sujet, dans ce que les objets qu'il agencera devant sa caméra donneront à voir du sujet. Le sujet ne dit jamais tout seul : le sujet est par essence creux, ça n'est qu'une idée. L'objet, lui, peut éventuellement se suffire à lui-même. Mais le sujet ne peut jamais faire sans objets. Et quand les voilà enfin... Ne jamais les représenter : les objets ne sont pas « représentés » devant la caméra, ils sont présents, simplement. Il faut donc, devant la caméra, les présenter. A cette condition seulement les objets disent, et par extension le sujet se pare d'épaisseur. Pas de représentation.

**Sujet : de quoi parle le film ?**

**Objet : que met en scène le film ?**

### *Le Monde après nous*

Le sujet : Les galères de la jeunesse

L'objet : Labidi

Labidi est cet objet qui s’amuse de la fiction. De la même manière qu’Anaïs dans *Les Amours d’Anaïs*, tout gravite autour de lui. Mais là où Anaïs pliait la fiction à son bon vouloir dans une séquence finale magistrale, Labidi la transforme tout le long du film à la manière d’un détracteur qu’on déguise en clown. La fiction aurait pu être triste (après tout, c’est bien de galères qu’il s’agit !), Labidi lui rend son ironie et lui tire le portrait. Les galères de la jeunesse sont toujours insufflées dans les caricatures-mais-pas-trop que le regard de Labidi pose sur son monde, pour tenir le coup, pour trouver un peu plus d’énergie, continuer : la startupeuse du magasin de lunette parle un franglish franchement lunaire, le coloc’ grassouillet séduit avec maladresse, l’éditrice un peu pompeuse ne transige de rien... Si Labidi est un objet que la caméra scrute avec autant d’attention, c’est parce que c’est lui qui donne le « *la* » des galères. Certes il les subit, mais ses relatifs triomphes, à chaque nouvelle situation, presque malgré lui, le rendent indirectement maître de ses déboires, donc maître du sujet. L’objet dit au sujet : je ne te laisserai pas faire, je ne te laisserai pas me faire.

### *Entre les vagues*

Le sujet : Les galères de la jeunesse

L’objet : Son énergie

Comment matérialiser un objet qui pourrait être un sujet ? Le sujet pourrait ne pas être «

*les galères* » ; pourrait-il être « *l’énergie* » de la jeunesse ? Non. L’énergie de la jeunesse ne peut pas être un sujet, c’est quelque chose qui se vit, qui se voit, qui se sent. Faire un film sur l’énergie de la jeunesse n’aurait aucun sens puisque cette énergie, c’est justement ce qui doit être filmé. Il faut donc faire un film avec. Anaïs Volpé utilise les galères de la jeunesse pour filmer son énergie. Comment ? Elle joue, elle aussi, avec la fiction. Mais ici, contrairement à Louda Ben Salah-Cazanas dans *Le Monde après nous*, la fiction n’est pas une question de point de vue que l’objet tord, la fiction se recrée à l’intérieur même du film. Une fiction dans la fiction comme preuve d’énergie créatrice. D’où cette séquence magistrale, que tout le monde aura commenté, à raison : les deux amies vont jouer un tour à l’ex-petit ami de l’une d’entre elles. Elles se jouent de lui, elles jouent ; ce sont des actrices, filmées au plus près, à l’épaule ; ça gigote, ça crie et ça espère, tout le plateau est épuisé par l’immensité de la tâche ; on s’épuise et on s’amuse ; la caméra bave et déborde, du grain comme du cadre. C’est en cela que l’objet éclaire le sujet : qu’importe les galères, les embûches, elles ne sont que prétexte à être, non plus seulement reconfigurées comme Labidi, mais transfigurées par l’énergie de la jeunesse.

### *À demain mon amour*

Le sujet : Vieillesse pleine d’espoir

L’objet : Son énergie

Il serait bête de croire que filmer l'énergie implique « *filmez jeunesse* » ! L'énergie est partout où deux pôles différents interagissent. Les deux pôles de *A demain mon amour*, c'est Monique et Michel. L'objet du film, c'est ce qui se joue entre eux, et ce que ce jeu entre eux exerce sur autrui. Le temps passé à leurs côtés, dans une approche documentaire où les différentes valeurs de plan et raccords dans l'axe fictionnalisent la matière filmée, permet de ne pas faire d'eux les sujets du film. Ils prennent trop de place : pour les suivre, il faut être à l'affût, faire des gros plans, des plans larges, des champs et des contre-champs. Ces deux figures sont en constante interaction avec d'autres ; ce faisant, on ne parle pas d'eux, ni de leur travail, ni de leur duo, on parle de cette vieillesse qui donne aux autres. En filmant leur énergie, on dit quelque chose de cette abnégation de la vieillesse à continuer, à se battre, à s'ébattre. Quoi, diront certains ? Peu importe. Nous ne sommes pas des moralistes : l'énergie se transmet. Rien de plus beau n'existe que ces deux gilets jaunes venus au domicile des Pinçon-Charlot, démunis, à la recherche de quelques armes rhétoriques pour ne pas perdre tout à fait la bataille perdue d'avance des plateaux télévisés.

### ***Vortex***

Le sujet : Vieillesse sans espoir, la dégénérescence  
L'objet : Gaspar Noé

Quel aurait pu être l'objet du film ? Le fils ?  
C'est un drogué, Gaspar se montre. Le père ?

C'est Dario Argento, Gaspar se montre. Partout Gaspar est là. Dans le split screen, dans le rapport à la mort... Même quand Gaspar est invisible, c'est une manière pour lui de se rappeler à nous : les improvisations de ses comédiens, loin de gommer la présence de sa direction, nous rappellent surtout son incapacité à écrire. Pourquoi diable Gaspar a-t-il voulu faire ressentir quelque chose par le dialogue et par les personnages quand les émotions de son cinéma viennent précisément de sa maestria visuelle et sonore ? Chaque sujet que Gaspar prenait en charge était l'occasion d'un déploiement jubilatoire d'objets techniques et esthétiques dont la prétention était de « *faire vivre* » le sujet. Le viol ? Tu en feras l'expérience. La drogue ? L'amour ? Tu en feras l'expérience, intensément. La retenue n'est décidément pas sa place. En faisant semblant de retirer les couches formelles de son cinéma, Gaspar dépouille son sujet, l'objet n'existe plus : il ne reste plus que lui.

### ***Nous***

Le sujet : Les invisibles (du RER B)  
L'objet : Alice Diop

Ne jamais être l'objet de son film. L'objet du film aurait pu être le RER B, nous ne le verrons qu'une fois. L'objet du film aurait pu être ces impossibilités de croisement géographique entre gens de tout et gens de trois fois rien... Ce ne sera pas le cas. C'est que là où Wiseman fait de Boston, dans *City Hall*,

non pas son sujet, mais son objet, puisqu'il l'explore sous toutes les coutures, dans toutes les situations, à toutes les strates possibles, Alice Diop fait du RER B un vague véhicule dont la géographie rassemble plusieurs sujets qu'elle filme, mais dont le liant, ou l'absence de liant, n'est jamais matérialisé : rien, dans le montage, ne vient appuyer la séparation immuable du monde de gens soit très très pauvres, soit très très riches. On assiste à une juxtaposition mortifère de tous les sujets. Entre ? Rien. Pourtant, si ces deux mondes ne communiquent pas, il y a bien une raison : quelles barrières ? quel mépris ? quelle(s) structure(s) ? quelle fascination mutuelle ? A insérer sans pour autant mélanger son histoire dans leurs histoires, à ne pas choisir entre elle et eux, à ne pas creuser ses sujets en tant qu'objets, l'on finit par comprendre : l'objet du film, c'est elle, Alice Diop. Faire de soi l'objet du film n'implique pas « *se mettre en avant* » ni « *se mettre avec* », parler de soi, c'est avant tout s'investir, se travestir, évoluer, jouer avec ce que l'on sait de soi. Quand Nanni Moretti est l'objet de ses films, quelle est la première chose qu'il fait ? Il se moque de lui. Le « *je* » d'Alice Diop n'est malheureusement pas de cette trempe. Chez elle, pas d'auto-dérision ; pas grand-chose si ce n'est le « *je* ». Au premier degré, toujours sérieuse, toujours solennelle, elle accole son histoire au « *iels* » de ces sujets ; personne ne se mélange, tout le monde à sa place, rien ne se passe. Le premier

degré ne sied que rarement à la première personne.

Ces concepts analytiques, dans le but de produire une critique, sont bien sûr poreux. Rien n'est immuable. Ces notions sont abstraites, à géométrie variable ; elles sont aussi poétiques, mouvantes. La forme de cet article espère rendre compte des difficultés de cette distinction sujet-objet dans une forme quelque peu décousue, prompte à la formule, sans toutefois se départir de la matière filmique. Cela étant dit, le fond de cet article répond à l'intuition suivante : lorsque n'apparaît plus que le sujet sans l'objet qui l'incarne, l'échec n'est jamais loin. D'où, bien sûr, l'immense faillite cinématographique des films trop pris dans leur scénario, souvent faussement mis en scène à l'aide de lumières prétentieuses et ineptes ; faisaient preuve récente de ces travers *Medusa* et *Inexorable*. Et d'où, bien sûr, la réussite des flamboyants *Ambulance* (le sujet : l'amitié ; l'objet : L.A.) et *RRR* (le sujet : l'Inde ; l'objet : l'amitié). La force de l'objet y est tellement grande que le sujet s'oublierait presque. Spectacle pur, morale secondaire, bien loin de Marvel et de ses leçons gerbantes qui n'ont de progressiste que l'apparence. L'objet doit toujours venir avant le sujet, la mise en scène vient toujours avant ce dont parle le film. Le cinéma est une affaire d'objet.