TSOUNAMI 9

L’ivresse

Hiver 2022

Tsounami n°9 – L'ivresse

Rédaction en chef

Nicolas Moreno

Publication en chef

Grégoire Benoist-Grandmaison

Comité de rédaction

Bastien Babi
Léo Barozet
Safa Hammad
Charles Thierry

A la rédaction de ce numéro

François Bégaudeau
Benoît Blanc
Raphaël Bonneau
Juliette Bresset
Clément Colliaux
Salomé Léonard
Solène Monnier
Matthieu Neiva
Hugo Turlan
Sarah Yaacoub

Ont déjà collaboré à Tsounami

Imène Benlachtar
Hugo Gandrille
Agathe Heilmann
Ninon Nguyen Cao
Yacine B. C. Mosley

Maquette et graphisme (édition papier)

Lucile Laurent

Couverture

Cocktail, Roger Donaldson (1988)

Contact et réseaux sociaux

levillage@tsounami.fr
https://tsounami.fr/
Instagram : @revue_tsounami
Youtube : Tsounami
Twitter : @revue_tsounami
Twitch : revue_tsounami

Ce numéro est édité au format papier et disponible à la vente sur le site https://tsounami.fr/ dans la limite des stocks disponibles.

Tous droits réservés.

SOMMAIRE

ECRITEAU **5**

Déraisonnable 5

ARTICLES **7**

V/ivre 7

Faut-il être ivre pour jouer l'ivresse ? 18

Pubs hostiles 22

Une histoire ivre et très incomplète du pastaga à travers les âges 27

Light my Fire : Stone dans le desert américain 30

CORPUS **37**

L'imprévu, un charme réservé aux hommes ? 38

CRITIQUES **43**

L'ivresse des sommets 43

Mes adieux au sexe 48

Une quintessence consumée 53

Rien de nouveau sous le sapin 55

NOTULES **58**

Courtes critiques de films choisis par nos mécènes 58

ENTRETIENS **72**

Préserver le hors contrôle 72

Sauver l'ivresse de la salle 81

Un peu de liberté 85

LES ÉTOILES **92**

Les cinéastes ne sont pas des geôliers 93

ECRITEAU

Déraisonnable

Par Nicolas Moreno

Il suffit de deux points pour tracer une ligne, entamer une trajectoire. Encore et toujours : où allons-nous ? En investissant le champ de l'ivresse, nous rappelons surtout la dimension pleinement phénoménologique, donnée et parfois imprévue de la vie, et donc du cinéma. L'un de nos rares points d'entente consiste en cela que les films que l'on préfère et défend ne se recoupent pas tant par un label (art et essai), ni un genre, ni un bornage spatio-temporel ; nous hurlons à l'amour pour ces films qui font un pas de côté, ces films qui enfoncent une porte en dégommant la poignée, l'encadrement et le mur, ces films encore qui réinventent le monde à partir de choses simples auxquelles nous avions arrêté de penser. Ces films ont en commun d'être déraisonnables.

Composer ce numéro s'est révélé déraisonnable. Les critiques s'emballent et s'enivrent sans même boire un verre d'alcool (*Nymphomaniac*, *La passion de Jeanne d'Arc*, *Gasherbrum*), d'autres textes voyagent partout dans le monde et font la fête : à Taïwan, dans des pubs britanniques… sans oublier l'exception française, où l'on a vite fait de noyer le jaune dans l'eau, pour supporter le cagnard un peu, mais surtout parce que l'eau c'est pur. Nous invitons également quelques personnalités dans nos pages, qui ne co-existent nulle part ailleurs qu'ici : José Garcia qui entame une nouvelle partie de sa carrière (et nous ne parlons pas spécialement de sa cuvée de Rosé Garcia !) ; Albert Serra, rare rescapé de Cannes qui croyait que tous célébraient là-bas le cinéma… Et puis il y a François Bégaudeau, qui nous fait l'honneur de signer une démonstration à propos de l'actorat, achevant de nous accompagner dans notre découverte ardue du plus ivre et déraisonnable des réalisateurs en activité : Hong Sang-soo. Ses petits zooms, toujours bien vus, toujours bien calculés, ne sont jamais nécessaires à la narration, et donc, complètement déraisonnables.

Il devrait être interdit de trouver déraisonnable de créer et diriger une revue de cinéma déraisonnable, cela devrait même être l'essence du geste créateur et nouveau. Si nous écrivons ainsi et ici, c'est parce que nous lisons et voyons ce qu'il se fait autour de nous et qu'en l'absence d'espaces à notre image, nous les créons. Nous nous soucions autant de l'état de la critique depuis que nous vivons notre cinéphilie à travers elle, ni avec elle, ni grâce à elle, mais à travers le geste critique. On s'enamoure du beau texte des copains. On est soulagés quand une critique d'une plume que l'on admire pose les mots qui nous manquaient sur un film qui nous a fait réagir. Les grands textes achèvent l'expérience filmique. Il ne faut pas avoir peur des grands textes, au contraire : il vaut mieux vivre avec eux, et ce n'est pas grave de ne pas en aimer quelques-uns. Mais comment penser son propre geste critique lorsqu'on se cantonne à parler raisonnablement des films ?

Si on a tôt dit que la critique était l'art d'aimer (l'art d'aimer)[1], disons plutôt que la critique est l'art d'aimer déraisonnablement. Foutez-moi tous ces guides, maîtres et spécialistes au bûcher, qu'advienne la loi martiale des critiques, de leurs textes ! Ils ne répondent à aucun impératif économique, ne doivent rien à personne, surtout pas au lecteur amoureux du confort. Les critiques sont des chapelles qui aident à vivre celles et ceux qui les écrivent, et parfois qui les lisent, quand une connexion se fait. Pour faire une revue critique de cinéma déraisonnable, il faut des films déraisonnables, et si vous n'en avez pas vu à l'affiche cette année, c'est que vous êtes trop raisonnables (Belmondo vous dirait : allez vous faire foutre). Des films qui ne se ressemblent pas côtoieront nos esprits et nos tops de fin d'année : des blockbusters (*Top Gun : Maverick*), des films d'auteurs « « personnels » » (*Licorice Pizza*), et surtout, ceux auxquels on ne s'attendait pas, les documentaires bien plus cinématographiques que nombre de films de fiction (*Babi Yar. Contexte, À vendredi, Robinson, Cow*). Tant qu'il y aura des films déraisonnables à voir et à chercher chaque mercredi, nous proposerons une critique à leur image. Une critique putain de déraisonnable. ;)

[1] Voir *L'art d'aimer l'art d'aimer*, *Cahiers du cinéma* n° 765, avril 2020

ARTICLES

V/ivre

Par Bastien Babi

On n'écrit jamais qu'à la pointe de son savoir, à cette pointe extrême qui sépare notre savoir de notre ignorance. Combler l'ignorance, c'est remettre l'écriture à demain, à jamais. C'est la situation génétique de tout geste critique conséquent, ce qui permet également de distinguer les régimes de discours. Avoir besoin d'écrire, sur une œuvre d'art, ici un film ; plus singulièrement, ressentir la contrainte d'écrire : cavalcade de mots coincés dans la gorge, se culbutant à toute vitesse dans les recoins du crâne, ou au contraire le silence caverneux de ce qui laisse sans voix, autour duquel on tourne indéfiniment, à la recherche d'une voix nouvelle. De fait, on n'écrit jamais que parce qu'on a des comptes à régler, qu'une expérience s'est imposée à nous, qu'elle nous fait problème. Problème au sens le plus noble du terme : c'est dans le tremblement, l'inquiétude, la colère et la joie ; jouissance et frustration. On a dû avilir le discours, le discours critique en particulier, pour le réduire à ce qu'il ne saurait être : un tribunal. Juger du bien et du mal, du haut du perchoir de celui qui sait, c'est pour parler et rien d'autre ; l'œuvre d'un critique, puisque c'est une œuvre, en est l'antinomie. Toujours située d'abord dans l'humilité et la faiblesse initiale d'un non-savoir, d'une disponibilité sensible ; elle est un carnet de bataille : lente et longue pérégrination sur les chemins qui ne mènent nulle part, consignation continue des amours et des haines. Jamais écriture sur le cinéma, mais à partir du cinéma ; jamais parole sûre, mais parole embarquée dans une aventure passionnelle : tirer des plans sur le chaos, rien qu'un peu d'ordre, rien qu'un peu…

C'est dans ce carnet de route que nous consignons, ici et maintenant, une rencontre. Celle que nous avons faite récemment avec le cinéma taïwanais. Cette rencontre, comme toutes les rencontres, est à la fois un hasard et un voyage. Il n'y a que des voyages fortuits, et les vraies rencontres sont des transports de

corps et d'âmes. « Nous ne voyageons pas pour le plaisir de voyager, que je sache, nous sommes con, mais pas à ce point…[1] » On devait y aller voir, même si on ne savait pas encore pour quoi. Certainement « […] aller vérifier quelque chose, quelque chose d'inexprimable qui vient de l'âme, d'un rêve ou d'un cauchemar, ne serait-ce que savoir si les chinois sont aussi jaunes qu'on le dit, ou si telle couleur improbable, un rayon vert, telle atmosphère bleuâtre et pourprée, existe bien quelque part, là-bas[2] ». On a fait un grand voyage, parce qu'il était immobile. Un grand voyage, parce qu'on n'y est pas allé chercher quelque chose, on était à la traîne de rien. On n'y a pas vu ni connu de grande rupture ; l'exotisme des petits voyageurs aux grands moyens, très peu pour nous. Ailleurs, là-bas, c'est la même chose qu'ici ; c'est-à-dire que c'est toujours autre chose, absolument autre : on peut bien me causer chinois, japonais, arabe ou le vieil anglais de partout, c'est pas pour me dépayser. On peut même se taire c'est souvent mieux. On comprend bien qu'une rencontre ou qu'un voyage, son affaire n'est pas le dépaysement dans lequel on n'est jamais rien d'autre que soi-même encore et toujours, le même que soi imposé impérialement ; ou alors c'est pour accoster encore en conquistador, nier les différences qui font les communions. Si on a voyagé, si on a rencontré le cinéma taiwanais, c'est qu'il a su faire une différence.

Pour quelques raisons, là-bas, entre les années 1980 et 1990, quelques auteurs ont fait un cinéma qui ne se distingue pas seulement parce qu'il est taiwanais. Ça ne serait sinon qu'une différence identitaire, de surface ; catégorie pratique, mais toujours réductrice, aveuglante. Il se trouve qu'il est taiwanais, et que pour tout un tas de raisons il ne pouvait être autre ; il est même profondément marqué par l'histoire sociale, politique et culturelle de ce territoire. Mais l'affaire du cinéma, sa matière, quitte à répéter des évidences, est entièrement sensible ; et si cette matière sensible est toujours travaillée dans un cadre, si on peut l'inscrire dans un contexte déterminé et déterminant, reste qu'à la fin, en dernière instance, l'unique question du cinéma taïwanais est celle de la vie ici et là, et de manière très concrète. On a d'ailleurs parlé de Nouvelle Vague taïwanaise pour qualifier un certain esprit du temps cinématographique, l'affaire de quelques amis aux vues esthétiques plus ou moins communes. Comme si toutes les fois où une poignée de cinéastes se disent qu'il est temps de filmer quelque chose comme des gens en train de vivre, relevaient d'un même geste.

[1] BECKETT Samuel, Mercier et Camier, Editions de Minuit, Paris, 1970

[2] DELEUZE Gilles, Lettres à Serge Daney : optimisme, pessimisme et voyage in *Pourparlers*, Éditions de Minuit, collection Reprise, Paris, 1990, p.110

On ne dira pas que ça n'a rien à voir, mais probablement que filmer des jeunes parisiens dans les années 1960, et des jeunes néo urbains à Taiwan dans les années 1980-1990 conduisent à des expériences esthétiques absolument étrangères. Et c'est dans cette étrangeté qu'on tombe amoureux ; sur le plan sensible, impersonnel, contextuel mais irréductible à une identité et à ce dit contexte, où le même et l'autre font des va-et-vient à toute allure sur nos corps et nos âmes. À la fin du voyage, on se rend déjà compte qu'on n'est jamais qu'au début, qu'on est déjà plus tout à fait le même, un peu plus que soi-même, élargi non par la seule et banale étrangeté, mais la résonnance étrange en nous d'une communauté sensible qui se joue au-delà de toute communauté de fait. Cet absolument autre qui nous est toujours le plus proche, le plus intime. À la fin de ce voyage, je devais être un peu ivre… et c'est le paysage, nécessairement un peu impressionniste, de cette ivresse qui se joue dans la relation entre le dedans et le dehors des œuvres de ce cinéma, que je voudrais vous offrir. Une petite pérégrination titubante.

Des poussières dans le vent….

C'est d'abord l'histoire d'un cinéma mineur, d'un pays minorisé, lui-même peuplé de multiples minorités. Territoire chinois, puis japonais, avant de revenir sous le contrôle chinois à la fin de la Seconde guerre mondiale, pour finir par être le territoire refuge du gouvernement de la Chine nationaliste de Tchang Kaï-chek après sa défaite dans la guerre civile qui l'opposait aux communistes. De 1949 à 1987, c'est la loi martiale ; ce pays insulaire, dont le nom officiel est bien la « République de Chine », est alors sous l'emprise d'une dictature, gouverné par un parti unique. Les rapports entre cette autorité, ainsi que les nouveaux arrivants continentaux, et la population taïwanaise sont le nœud d'une construction identitaire complexe, tendue, sur tous les plans, et d'ailleurs encore vivaces aujourd'hui. Quand s'amorce dans les années 1980 un processus de démocratisation, avant même la fin de la loi martiale, le cinéma y opère tant comme le signe le plus révélateur, qu'en paradoxal « porte-parole ».

A ce jeu-là, s'il y a un « premier » – et y en a-t-il jamais qu'un seul ? –, c'est du cinéma d'Hou Hsiao-hsien qu'il nous faut parler. En vérité, au-delà des hasards chronologiques, il en va peut-être même de la singularité de son cinéma d'être celui qui durant cette période a su porter le plus large et le plus perçant regard sur ce qui se jouait dans la société taïwanaise. D'avoir su la saisir, par une fibre très personnelle, presque autobiographique parfois, dans son devenir. C'est-à-dire, que par et au cinéma, il ne va pas tant chercher à raconter des histoires, ou même à raconter

l'Histoire ; il n'y a pas de « messages » à faire passer. Non, il faudrait plutôt dire qu'il opère à des « tranches » de vie. Non pas un instantané photographique, mais le mouvement et ses hasards, jusque dans ses maladresses, sa précarité. Au fond, Hou Hsiao-hsien c'est très simple ; des poussières…

Des poussières, oui ; dans le vent de l'Histoire. Le mana de la structure, la dissonance de la machine. C'est en 1983, avec *Les garçons de Fengkuei*, qu'il institue ce geste déterminant, et surtout par là-même une question nouvelle pour Taïwan. Avec Hou, au cinéma, être taïwanais est (enfin ?) une question-problème sans solution. Au moment même où Taïwan est politiquement et diplomatiquement contraint de se redéfinir, il ne doit probablement pas y avoir de geste plus crucial que de filmer une jeunesse qui se cherche, qui devient, en toute désinvolture. Pour montrer cette jeunesse, montrer son énergie, la saisir dans les méandres et les détours de la vie, il met en place un dispositif réaliste tout singulier, à mi-chemin entre l'art pictural et le documentaire. Comme s'il s'agissait de construire un appareil de capture, un piège pour capter les énergies : il développe tout un art du cadre, non pas pour enfermer ou clôturer, serrer de près une petite histoire, mais plutôt comme s'il coupait, tranchait dans le réel à vif. L'action ne se limite d'ailleurs jamais à ce qui se passe dans le cadre ou le surcadre ainsi construits, mais ne cesse jamais de les traverser… Et puis, ce qu'il y a, c'est que cette jeunesse taïwanaise qu'on filme pour la première fois, toute tapageuse qu'elle soit, est une énergie de fuite. Dans cette énergie s'entremêlent la frustration et les joies de l'insouciance ; comme s'il fallait toujours déborder, rompre avec le noyau familial, fuir son village, fuir la police… Sur le chemin de cette fuite collective, à la fin, il ne s'agit d'ailleurs pas de se trouver, de savoir ce qu'on est en fin de compte. Tout au contraire, l'arrivée en ville de cette bande de jeunes ruraux accentue le vertige de la fuite, et les différents épisodes aussi comiques que mélancoliques ne sont marqués par le sceau d'aucune tragédie ; seulement l'ivresse du temps qui passe, de la précarité de l'existant.

En ville, les nerfs sont encore plus souvent à vif, on ne sait jamais tout à fait ce qu'on est, et cette jeunesse sait encore moins ce qu'elle devient. Les jeux de l'amour et du hasard, comme les plus simples divertissements, ne sont jamais loin d'être des jeux de dupes ; des dialogues de sourds ou de pures et simples tromperies. Ainsi, il en va de cette fameuse scène qui voit les trois jeunes gens, tout juste extraits de leur ruralité, se faire duper à propos de soi-disant places de cinéma qu'ils paient au prix fort, pour finalement se retrouver au quatrième étage d'un immeuble en construction en face de (et même

traversant) cet « écran large et en couleur » qui n'est rien d'autre qu'une baie sans vitre, embrassant dans un vaste paysage la cité portuaire. Dans ce surcadre, les trois adolescents font aussi bien face à cette nouvelle réalité urbaine, qu'ils sont comme pris et perdus dedans…

En prenant ses distances avec les ressorts dramatiques, Hou creuse une tranchée singulière dans la densité sensible qui fait la matière de chaque vie. Les émotions relèvent moins des seuls événements en eux-mêmes, que plus véritablement de tous les détails matériels et affectifs qui leur donnent une consistance bien vivante. Du côté de sa direction d'acteur, cela implique pour lui de privilégier le plus souvent l'improvisation, ainsi que de tourner autant que possible en une seule prise… De telle sorte qu'il ne s'agit pas de voir un acteur mimer la maladresse ; de même qu'un geste tâtonnant, hasardeux, détiennent à eux-seuls une énergétique qui ne peut en aucun cas être l'objet d'une reproduction.

La ville, comme un délire

La tétralogie autobiographique d'Hou Hsiao-hsien opèrerait (nous l'avons vu en parcourant le premier film de cette période) comme une ouverture dans le champ cinématographique à Taïwan. Dans les faits, ça n'est évidemment pas si simple ; les productions de réalisateurs qui lui sont plus ou moins proches empruntent des voies semblables de manière tout à fait contemporaine. Les rapports d'influences, parfois même de camaraderie, sont multiples et certainement pas unilatéraux. C'est notamment le cas en ce qui concerne l'œuvre d'Edward Yang, qui ne s'inscrit pas dans un sillage mais participe plutôt d'un geste commun, s'installant dans ce qui nous apparaît plus comme un dialogue avec l'œuvre de son ami et contemporain, éclairant d'autres aspects, cultivant sa différence. En effet, là où dans cette période le cinéma d'Hou Hsiao-hsien s'inscrit profondément à l'intérieur de dynamiques de passages, dans un jeu de va-et-vient fait de contrastes entre la campagne et la ville, l'adolescence et l'âge adulte, Yang pose plus directement la seule question du bouleversement qu'implique l'urbanisme comme nouveau paradigme anthropologique. Ce que la ville fait aux corps et aux esprits, la manière dont elle transforme l'être humain, sa socialité ainsi que ses réflexes animaux.

Dans le vase clos de la ville, l'ivresse n'est plus seulement mélancolique ou, dans les meilleurs cas, vertigineuse. Du moins, si tout peut parfois commencer ainsi, elle tourne rapidement au délire et à la dérive. La ville comme grande mangeuse d'homme, monstre froid ; la vérité, c'est surtout qu'on s'y consume, par tous les bouts, et d'abord

moralement avant que le corps ne casse. *Taipei story* (1985), dans lequel Yang fait jouer le jeune Hou Hsiao-hsien, est un classique du genre. Cette démarche, explorant l'aliénation urbaine, n'est évidemment pas sans accent antonioniesque. La scène d'ouverture nous présente ce qui semble être un couple, évoluant dans un appartement vide. On comprend néanmoins assez vite que Chin, la jeune femme, va d'abord emménager seule. Si elle semble faire signe vers un avenir en commun dans cet espace encore sans vie, Lung marque tout de suite ses distances en la renvoyant aux efforts de décoration qu'elle aura à faire. Néanmoins, tout se joue dans la disposition de l'espace ; dès le premier plan ce couple est comme déjà séparé par un jeu de symétrie dans le cadre de la fenêtre. Caractérisation initiale, le développement de la scène est ensuite assez symptomatique du déroulement du film : les personnages n'évolueront plus dans le même plan, et même dans la suite du film quand la chose se reproduira, un élément de décor délimitera toujours leurs espaces respectifs, les séparera irrémédiablement. Les personnages évoluent séparément dans les différentes pièces, dérivant, divaguant, sans plus jamais se croiser, échangeant quelques informations à haute voix, chacun pris dans leurs gestes, leurs préoccupations respectives ; seuls. Et en effet, Lung (de retour des Etats-Unis) et Chin n'auront aucune véritable intimité en commun. Ils semblent comme évoluer simultanément dans des univers distincts, cheminer sur des lignes de vie parallèles.

Travaillant dans un cabinet d'architectes connaissant des déboires juridiques et en cours de rachat, Chin entretient un flirt avec un de ses supérieurs hiérarchiques. Un flirt ? Est-ce même rien d'autre qu'une tentative de rapport humain ? Un parfum de crise existentielle est comme toujours en suspens autour de chacun des personnages. Des plus grégaires et parasites comme le père de Chin, aux nouveaux galériens des villes comme le vieux copain de Lung devenu taxi et parvenant à peine à subvenir à ses besoins et ceux de sa famille… Tout se déshumanise, la ville n'est plus qu'un grand réseau, grand cerveau, un maillage infini de lignes de vies qui se percutent, se croisent, se chevauchent, mais ne se rencontrent jamais tout à fait. L'architecte dira même de manière assez symptomatique à Chin : « Regarde ces bâtiments. J'ai de plus en plus de mal à reconnaître ceux que j'ai dessinés. Ils se ressemblent tous ; comme si ça ne changeait rien que j'existe ou pas…»

Les cerveaux carburent, les esprits s'échauffent… chacun de ces trentenaires rêvent. Ils rêvent au passé, s'accrochent comme ils peuvent aux résidus d'éléments signifiants que cette vie-là pouvait avoir quand elle n'était encore qu'un avenir ; quand

la rigidité des ruptures, que les *segmentarités dures* qui font la réalité des vies contemporaines, étaient à bonne distance. Reste un élément dissonant, l'élément de fuite, de marginalisation : la jeunesse. C'est elle que Chin finit par côtoyer en accompagnant sa sœur à diverses soirées, en rencontrant son groupe d'amis ; des marginaux, qui semblent squatter l'étage vide d'un immeuble. La narration tout le long du film est sans heurt particulier, tout se passe comme un lent écoulement, de rencontres en rencontres, scènes hasardeuses en scènes hasardeuses… Il faut vraiment les voir ces lignes de vie qui suivent leurs cours, jusqu'à se rompre. Plus le film avance, plus la lumière blanche du jour qui baignait le film au début laisse place à la nuit et à la couleur des néons. La dérive psychologique se fait pleinement physique et sensorielle… Les plans fixes et rectilignes disparaissent au profit, un temps au moins, du méandre des rues, parfois vidées de leurs habitations, jusqu'à ce que la circulation bien ordonnée soit éventrée par un véritable cortège de motos ; une chevauchée fantastique, parcourant en signe de défi les lieux d'hommage et de mémoire au défunt dictateur Tchang Kaï-chek. « Vive la République de Chine ! » précise une arche scintillante de milles éclats, alors que les motos de la jeunesse griffent la ville au rythme des moteurs à explosions et des cris de joie, jusqu'à déboucher dans un nouveau lieu de fête. De l'autre côté de la ville, comme de l'autre côté du monde, Lung lui aussi se déchire, à petit feu. Il boit, il fume, sans arrêt ; lentement. Il joue aussi, à des jeux d'argent, toute la nuit. Il y perd sa voiture ; se condamne à une déambulation nocturne d'un nouveau rythme, à parcourir de nouveaux espaces.

Au fil de ses dérives nocturnes, un James Dean taiwanais s'est entiché de Chin. Il la suit jusqu'à chez-elle, y zone en permanence. Se croisant une dernière fois dans le hasard de la nuit et des bars, Lung accepte de raccompagner Chin jusqu'à chez elle pour tenir le jeune importun à distance. Dans une discussion plongée dans la pénombre, Chin revient sur l'éventualité d'un mariage et d'un départ aux Etats-Unis… Mais tout est déjà trop tard, tout à toujours été trop tard, surtout pour Lung. Il n'y a plus qu'à congédier ces « espoirs fugaces» qui ne font que « donner l'illusion que tout peut recommencer ». Prenant le chemin du départ, mesurant l'étendue de la catastrophe, il tombe nez à nez avec le jeune entêté. Après lui avoir expliqué calmement de lâcher l'affaire, soubresaut d'humanité et de compassion, son interlocuteur décide de suivre son taxi en moto. S'ensuit une bagarre au milieu de nulle part. C'est absurde, la situation est sans fondement rationnel, filmée de loin on n'a jamais affaire qu'à son ridicule. Grièvement blessé, Lung marche seul, affaibli et

probablement mourant, son sang l'abandonnant lui aussi ; une dernière cigarette, assis dans la nuit, un dernier sourire, puis une volute virevoltante sur le fond noir du ciel comme une vie s'échappant… Le lendemain, Chin, comme vous, comme moi, reprend le travail ; elle est à la ville comme elle n'a jamais été et ne sera jamais à aucun être.

Au fond, la ville, on y naît parfois, plus souvent encore on y meurt ; mais on n'y vit jamais pleinement : c'est la ville qui nous vit, on n'y est jamais rien d'autre que la vie de la ville. Il y a là une forme d'ivresse, peut-être moins manifeste, mais plus déterminante : un obscur désir de s'y perdre, d'y perdre la vie dans ces villes. Ce n'est pas une fatalité, c'est même probablement une perversion ; l'une de celles les mieux partagées aujourd'hui.

L'année suivante, Yang explore à nouveau le cadre urbain dans *The Terrorizers* (1986). Plus sombre en un sens, l'ivresse nocturne y est beaucoup moins présente, mais la nuit urbaine, et la déperdition qui l'accompagnent, ont imprégné plus profondément les âmes. Les rouages sont huilés ; les couples de lignes se font et se défont, au détour des bonheurs et malheurs, de la chance. Le cinéaste tranche dans ce capharnaüm de destins en train de se faire. Toutes les apparences d'une narration se fixent pourrait-on croire, là où pourtant rien ne se passe véritablement, ou alors de manière si confuse. Des enchaînements de causalités sans nécessité : le réalisateur a mis du hasard – voire du chaos – en conserve. Seul véritable évènement peut-être, parce qu'il s'agit de la coupure définitive : l'un des personnages, le plus atteint, le plus ivre de désir en un sens, puisqu'il s'agit de celui qui s'est le plus radicalement fait rat ou cloporte humain, finit par se tuer. Faisant un pas de plus que *Taipei Story*, il n'est plus ici question – ni même possible – de donner une place aussi importante à l'ivresse superficielle, naïve et fugitive de la jeunesse. Il n'y pas de fugitif dans cette tranche de vie-là ; seulement l'aliénation intégrale à la ville.

Désir et résistance

Est-ce en héritage, dans un esprit de continuité, ou plutôt parce que la question urbaine s'est faite de plus en plus pressante, angoissante, et n'a jamais en même temps cessé de se renouveler, que les années 1990 ont vu apparaître un cinéaste semblant reprendre, radicaliser et détourner le geste de Yang ? Tsai Ming-liang, le principal intéressé dans cette affaire, a une réponse assez claire : « Je ne me sens pas lié au nouveau cinéma de Taïwan. Je suis différent. Je ne porte pas ce fardeau. Je crois que la réalisation est quelque chose d'individuel. Faire son propre truc.[3] »

[3] Extrait de la courte apparition de Tsai Ming-liang dans le cadre du documentaire consacré à la Nouvelle

De par l'attention formelle que Tsai portait, dès ses premiers films, à son geste artistique, la critique a tôt fait d'associer son nom à ceux de ses illustres prédécesseurs. Leur point commun (mais à la fin, n'est-ce pas le point commun des gestes artistiques les plus ambitieux ?) est l'assimilation du fond et de la forme, ou du moins la certitude d'une puissante et inextricable continuité entre les deux. Du reste, cette Nouvelle Vague taïwanaise (celle de Yang et Hou, parmi d'autres encore) était bien plus qu'une communauté de style, c'était une communauté de vie. Autour du cinéma, entre ces cinéastes, c'est un mode de vie – fait de dialogues, de collaborations… – qui a conduit à cette décennie de suractivité et d'innovation. Tsai Ming-liang n'en est pas ; il vient après, et il est déjà ailleurs, sur d'autres plans : il est de fait inclassable. Sans prédécesseurs peut-être que son cinéma n'aurait pas pu être possible, mais plus qu'un héritier, et comme ses prédécesseurs, il est surtout l'émanation de son époque. Et son époque n'est plus aux expériences et aventures collectives. Même en ville le pas de plus est fait, tout s'est définitivement disloqué. Le cinéma de Tsai est tout entier un cinéma de la solitude ; et s'il explore la ville et la modernité, c'est dans un tout nouveau cadre, glissant sur un tout nouveau plan qu'Edward Yang. Ainsi, ses trois premiers films, réalisés dans les années 1990, forment une étrange « trilogie de la jeunesse. »

Dans *Les Rebelles du Dieu néon* (1992) comme dans *Vive l'amour !* (1994) ou encore *La Rivière* (1997), on suit le personnage que l'acteur fétiche de Tsai – Lee Kang-chen – ne cessera jamais d'incarner. Plus qu'un personnage, au fil de ces films, c'est même un corps et un visage que l'on suit. Autour de lui le silence, et l'insoutenable lenteur de plans séquences, souvent fixes. Il ne se passe vraiment rien que les gestes habituels, et répétés quotidiennement, de ce corps. La musique extra-diégétique, d'abord présente et obsédante dans *Les Rebelles*, disparaîtra très vite au profit de la seule valeur affective des images. Les images seules, pour que l'ivresse monte lentement, que le voyage sensoriel ne soit que plus radical ; que le spectateur ait le temps et l'espace de s'y faire une place. Il fallait que ces films soient des expériences exigeantes, mais totales ; qu'une fois pris on n'en sorte pas indemne.

Mais ce qui se dégage en propre de cette trilogie, en dehors de ce qui fait la marque distinctive du cinéma de Tsai et des débuts de sa puissante relation artistique avec Lee Kang-chen, du moins ce sur quoi nous voudrions ici particulièrement insister, et ce qui à nos yeux marque un changement d'époque, c'est le traitement du désir. On fait

---

Vague taïwanaise : Flowers of Taipei : Taiwan New cinema (Chinlin Hsieh, 2014)

souvent la remarque, en forme de reproche ou d'enthousiasme, de la dimension silencieuse des films de Tsai. On y parle peu ou pas ; et plus son œuvre avance, plus les lignes de dialogue se raréfient. C'est que dans la solitude urbaine, les seuls véritables rapports qui émergent, tout entier contenus dans leur précarité, relèvent de l'incommunicable, de l'indicible : du désir. Hsiao-kang, le personnage incarné par Lee, affleure à peine à la surface des existants ; il semble sans cesse être en instance de disparition. S'il existe, c'est tout entier en tant que corps désirant et désiré. Encore une fois, c'est le thème de la fuite qui revient, mais en un tout autre sens, selon de toutes nouvelles perspectives. La scène introductive du personnage dans *Les Rebelles* est à ce titre assez programmatique. Hsiao-kang est-il autre chose que cet insecte qu'il plante avec un compas sur son bureau ? Comme étouffé par cette mise en abyme en forme de malaise, il brise d'un violent coup de poing la vitre qui lui fait face, et quelques gouttes de sang coulent sur une carte de Taïwan… Une colère inexplicable, assez froide, dans ce film il est comme saisi par un démon. Il traverse la vie et la ville à moto, indifférent à tout, ne s'attachant à rien, sauf à la vie de deux jeunes voyous et à leur destin mêlé à celui de la jeune femme dont ils se sont entichés. Menant une vie de rat des villes, une étrange fascination, un désir sans fondement l'attire vers ces jeunes gens, le conduit à s'immiscer de manière spectrale dans leur vie ; en mimant leurs gestes, en accompagnant leur propre dérive urbaine. L'extase étant ce moment où son existence a un effet sur la leur… Il fuit ainsi tous les cadres de vie, les identités et fixités catégorielles auxquels l'ordre moderne et urbain, mais aussi l'institution familiale, voudraient l'assigner. Il n'est plus le petit Kang, mais *devient* le Dieu néon. Et cette fuite, comme les fuites d'eau qui parcourent le cinéma de Tsai, est toute entière de désir.

Dans *Vive l'amour !*, comme dans *La Rivière*, cette exploration des mutations du désir comme dernier et paradoxal espace de résistance à l'anomie moderne est radicalisée. Les plans se rallongent et le silence s'installe durablement, il n'y a plus que les corps, et celui de Hsiao-kang en particulier. Les solitudes se croisent, personne ne se rencontre, du moins jamais verbalement. Les êtres ne se percutent, ne se retrouvent, qu'à l'orée d'une caresse, d'un effleurement, d'un regard plein de désir. Cette ultime manière d'être présent à soi, à l'autre et au monde, comme un parapluie troué pour se protéger du chaos, se réalise presque toujours dans l'anonymat. Comme si la vie perçait une tranchée dans la rigidité morbide des structures sociales ; en dessous des identités fixes, des solitudes de foule : des résidus d'amour silencieux, chuchotants, précaires… lieu de guerre quotidienne pour ne pas se laisser engloutir.

Une véritable traversée du cinéma de Tsai Ming-liang est loin d'avoir été épuisée par cette tentative de lecture. Il faudra y revenir avec le temps ; parce qu'à n'en pas douter, l'histoire retiendra son œuvre comme l'une des plus singulières, des plus ambitieuses, et fécondes description sensible de notre temps. En conclusion, nous voudrions aussi inviter tous nos lecteurs qui le peuvent à profiter de la rétrospective que le Centre Pompidou consacre à son œuvre cinématographique à l'occasion de la sortie française de son dernier long-métrage : *Days*. Mais également, à parcourir l'exposition/performance réalisée par Tsai lui-même, dans la continuité de ses recherches en vue de varier ses modes d'expressions artistiques. L'occasion est trop rare en France, et sera à n'en pas douter unique.

Faut-il être ivre pour jouer l'ivresse ?

Par François Bégaudeau

Il y a les sentiments et il y a les états. Les deux catégories sont poreuses. Un état peut être la cause d'un sentiment – ma sciatique me rend d'humeur maussade – ou l'effet d'un sentiment – ma peine d'amour me coupe l'appétit. États et sentiments sont liés, mais je sépare pour plus de clarté.

La fatigue et l'ivresse sont des états, l'allégresse et l'amertume sont des sentiments.

Jouer l'allégresse ou l'amertume signifie manifester ce sentiment sans le ressentir. Cela relève de la simulation, même si elle peut se nourrir de vrai - ainsi des acteurs vous diront que pour jouer l'amertume ils puisent dans un vivier de souvenirs amers, mais pour bien penser l'actorat on gagne à ne pas écouter les acteurs.

Inversement les états, phénomènes physiologiques, peuvent être suscités. Il est facile d'être essoufflé – je cours juste avant la prise. Il est facile d'avoir froid – je reste une heure en slip sous la neige avant le moteur-action. Il est facile de sembler sortir d'une insomnie – j'arrive sur le plateau sortant d'une insomnie.

Une scène d'ivresse à jouer? Je me bourre la gueule et c'est gagné. Quelques verres méthodiquement engloutis garantissent un minimum d'authenticité. Ma diction pâteuse sera authentiquement pâteuse.

J'aurais tort de me gêner.

Or souvent les acteurs se gênent. Ils jouent les scènes d'ivresse à jeun. Il y a au moins deux explications à cela.

1. Peur de perdre le fil de la scène, et d'abord de perdre le texte. Un cinéma calibré, scénarisé tâche d'éviter l'ivresse aussi vrai qu'il évite les sons parasites (un avion au loin ? Coupez), qu'il évite tout accident, toute perturbation du programme. Un cinéma sous contrôle reste sobre. A l'extrême rigueur, l'acteur, de même qu'il se tape les joues pour rassembler ses esprits avant de se lancer, boira un petit coup pour se mettre en condition s'il doit jouer une scène de repas arrosé.

C'est le dosage pratiqué par un film à succès qui préconise l'ivresse sociale-démocrate. Le but total punk de l'opération étant de redevenir un bon père. L'arche narrative de *Drunk* (Thomas Vinterberg, 2020) transforme quatre profs bancales en profs équilibrés, aptes à faire performer la jeunesse. Recommandant à un élève de s'avaler un petit verre avant l'oral du bac, un des quatre le met en garde contre l'accoutumance et l'excès. L'ivresse, ok, mais dans la juste mesure des exigences d'une société. La société exige de moi un minimum de sociabilité : je me mets 0,8 grammes dans le sang pour supporter mes semblables. Elle exige de moi le respect des autres : je ne me mets pas plus que 0,8 pour ne pas les insulter. L'ivresse comme régulateur social.

Est-ce que les acteurs de *Drunk*, conçu avec modération, ont bu avant la scène d'ivresse paroxystique, où ils dansent et chantent debout sur une table, chemises ouvertes, retroussées, tombées ? C'est possible. C'était sans risque. Ils ne risquaient pas l'oubli de texte, ni la chute – plutôt souhaitée, à condition qu'on ne se fasse pas mal. C'est possible mais ce n'était pas nécessaire. Jouer le déchaînement, l'encanaillement est à la portée de n'importe qui. Jouer l'extraversion est un jeu d'enfant. Les états et les sentiments excessifs sont les plus faciles à incarner. Il est beaucoup plus délicat d'intoner un ordinaire « bonjour ça va? » qu'une insulte de scène de ménage où pleuvent les assiettes et s'éclatent les interprètes.

Ce qui nous mène à l'explication 2, qui tient en un théorème, lequel tient en trois temps : si c'est naturel ce n'est pas joué, si ce n'est pas joué l'acteur ne joue pas, si l'acteur ne joue pas il n'est plus vraiment acteur. Énième variation sur ce que l'ami Diderot appelait paradoxe du comédien : l'acteur veut à la fois faire oublier et signaler qu'il joue. Il veut que ça ne se voie pas et que ça se voie. Il veut être admiré pour son naturel - on dirait qu'il ne joue pas ! – et son travail – quel talent de s'être mis dans la peau d'une femme !! Il brigue le prestige de l'immersion-fusion (j'ai passé six mois avec des papous jusqu'à être des leurs) et de la composition (eux c'est eux, moi c'est moi), de la proximité et de la distance.

Un acteur veut avant tout montrer son art - alors qu'on ne lui demande que de montrer la situation, de montrer son personnage (dit à peu près Brecht). Pour lui le *must* reste un rôle de *serial killer* joué plus vrai que nature mais pas pour de vrai - ce qui a le bénéfice de faire moins de victimes. Ou de jouer l'ivresse en faisant comprendre qu'il n'est pas ivre. Les vacillements, les trébuchements, les balbutiements, le regard flottant, le verbe entravé, il veut que ce soit à son art qu'on les doit. Si on ne les doit qu'à l'alcool, il n'y a plus de travail, il n'y a plus de mérite, il n'y a

plus d'Oscar. Autant employer des amateurs – et casser le marché. Autant faire du documentaire – mais est-ce du cinéma ? Si un film ne contient pas un acteur qui fasse son cinéma, est-ce du cinéma ? La réponse majoritaire est non.

Hong Sang-soo ne fait pas tourner des amateurs, et ne fait pas du documentaire, mais il fait jouer ses scènes d'ivresse, les plus justes de l'histoire du cinéma, par des gens ivres.

Comment suis-je sûr que ça joue ivre ? Je le sais – le cinéaste l'a confirmé dans des entretiens. Mais je l'ai vu avant de le savoir.

A quoi l'ai-je vu ? Au fait que ça ne se voit pas. Ça ne veut pas ne pas être vu. Les acteurs -ne tiennent pas absolument à m'envoyer des signes d'ivresse. Leurs corps ne sont pas déchaînés ni exubérants, mais immobiles, parfois repliés sur eux-mêmes jusqu'à une sorte de prostration involontaire. Précisément nous sommes à ce moment du bourrage de gueule où l'alcool déleste le corps de l'obligation de manifester quoi que ce soit, où l'individu fait fi de l'interdiction sociale de rester sur son quant-à-soi. Chez HSS, le corps ivre est assis tête baissée, regard qui ne regarde rien, et marmonne quelques lambeaux de phrases sans rapport direct avec la conversation qui se tient autour – s'il se trouve encore quelques convives assez frais pour tenir quelque chose comme une conversation.

Ce genre d'ivresse là, aussi courant dans la vie que rarement incarné, n'anime pas le corps mais l'éteint. A ce stade de la nuit, le buveur est en train de s'éteindre. A chaque seconde il pourrait tomber dans un sommeil capiteux – dont il émergera aussi lourdement qu'il y est tombé.

Parfois un mot plus haut que l'autre sort de lui. Sort comme ça, à l'insu du locuteur. Un sursaut verbal inopiné, souvent déplacé, inapproprié. Une insulte, au pire. Une insulte parfois à soi-même. Une confession, un aveu, une autocritique publique parfois prolongée en larmes embarrassantes – ou qui embarrasserait un type à jeun s'il en restait un autour de la table. Le personnage avait l'alcool mou et triste, il a maintenant l'alcool minable. Ce n'est plus l'acteur qui fait spectacle de l'ivresse, c'est le personnage qui se donne en spectacle.

Si au réveil il lui reste un souvenir de ce piteux moment, il le regrettera. Dira que ses mots ont dépassé ses pensées, etc. Niera que l'ivresse ait révélé sa personnalité, niera qu'*in vino veritas*. Il a raison : l'ivresse ne révèle pas le fond de ma pensée, elle fait sortir des pensées. Ces pensées, authentiques comme telles, ne sont pas plus vraies que les pensées dégrisées. Au cinéma l'ivresse est juste si elle

est saisie, non pas comme un grand moment doté d'une qualité propre d'authenticité, mais comme un moment, un moment de la vie du corps.

Il n'y a pas de vérité de l'ivresse, il n'y a que des ivresses vraies. Au cinéma elles sont rares et les acteurs nombreux. Ces deux données sont à articuler.

Pubs hostiles

Par Sarah Yaacoub

Landes britanniques. Seule, la lumière d'un pub brille dans un village tapi dans le noir, attirant deux routards new-yorkais qui souhaitent s'y réchauffer. Île de Summerisle, au large de l'Ecosse. Dans l'auberge locale, le spectacle prosaïque d'une chanson grivoise se déploie devant un sergent de police envoyé du continent pour mener à bien une enquête. Cornouailles. Un mathématicien américain tout juste installé assiste dans la brasserie de la bourgade au caprice d'un ivrogne qui dégénère. Soient trois accueils, aussi intrigants que révélateurs, d'étrangers qui sont en terres étranges ; trois scènes où un pub provincial devient un point de rencontre au croisement du fantastique, à la lisière de l'horrifique.

« The Slaughtered Lamb. [...] What kind of ad is that for a pub ? »[1]

La scène inaugurale du *Loup-garou de Londres* (John Landis, 1981) présente les personnages principaux, David (David Kessler) et Jack (Griffin Dunne), dans un camion de bétail, assis au milieu des brebis. Descendus du véhicule, ils ironisent sur la situation, loin de se douter qu'ils seront eux-mêmes des agneaux sacrifiés. La musique bucolique ne suffit pas à nous rassurer sur le mystère que semblent renfermer les paysages torturés des Yorkshire Moors, les terres galloises des *Hauts de Hurlevent* dans lesquelles s'enfoncent peu à peu les deux amis : le film est à peine commencé que leur destin est scellé. Tandis que le jour décline, leur chemin les mène à East Proctor, un village endormi où, seule, la lumière du pub local est allumée - à l'entrée du village, des moutons paissent. Les jeunes hommes s'arrêtent devant l'enseigne du pub, dont le nom « The Slaughtered Lamb » et l'illustration d'une tête de loup empalée et sanglante ne présagent rien de bon. En franchissant le pas de la porte, ils accompagnent le basculement de la fiction dans l'horreur.

Leur entrée remarquée provoque un silence glacial et interrompt conversations, lancer de fléchettes et rires éméchés. Tous les regards se rivent sur eux et leurs questions rebondissent dans le vide. Accueillis par une tenancière taciturne et des villageois

[1] *« L'Agneau Massacré. [...] Quel genre de publicité est-ce pour un bar ? »*
Dialogue du *Loup-garou de Londres*

suspicieux, les Américains sont de toute évidence dans un lieu hostile et dénotent par leur accent, leur jeunesse et leur sobriété. Même leur accoutrement – des doudounes, modernes - contraste avec l'uniformité brune et atemporelle des habits des clients, assortis aux murs boisés et à leurs pintes de *stout*. Ces éléments soulignent l'anachronisme de la séquence, qui emprunte aux clichés des films d'horreurs classiques de la Hammer ou de la Universal. D'ailleurs, quand David remarque un pentagramme couleur sang dessiné sur le mur, il ne manque pas d'établir le parallèle avec *Le Loup-garou* de 1941 : *« C'est un pentagramme, une étoile à cinq pointes. C'est utilisé en sorcellerie. Lon Chaney, Jr., aux Studios Universal, soutenait que c'est la marque du Loup-garou* ». Une fois de plus, Jack et David se révèlent hermétiques au réseau de signes qui se déploient devant leurs yeux. Par leur scepticisme face aux pratiques païennes des villageois, ils creusent le fossé de leur différence. D'autant plus que le silence pesant est brisé par une blague racontée par un local, qui moque les Américains et provoque l'hilarité générale. L'atmosphère d'ivresse joyeuse retrouvée est aussitôt interrompue par David, intriguée par l'étoile sur le mur. Après les avertissements cryptiques des villageois, les étrangers se retrouvent dehors, de retour dans la nuit froide et venteuse. Les moutons sont hors de la bergerie et le loup ne tardera pas à attaquer.

« - Beware the moon…
- And stick to the road. Oops.
- I vote we go back to the Slaughtered Lamb. »[2]

L'auberge « Green Man Inn » paraît présider à l'arrivée du protagoniste de *The Wicker Man* (Robin Hardy, 1973), le sergent Howie (Edward Woodward), venu des Highlands écossais jusqu'à l'île reculée de Summerisle pour enquêter sur la disparition de la petite Rowan Morrison. Sur l'enseigne du gîte, présentée en plan d'insert, figure un visage moqueur couvert de feuillages, symbole païen de renaissance et du cycle des saisons. À l'intérieur du gîte, le joyeux vacarme d'une beuverie est interrompu par l'irruption de Howie, qui attire toute l'attention de l'assemblée devenue silencieuse. Ce dernier arrive comme un cheveu sur la soupe, mais à peine commence-t-il à poser des questions qu'il est déjà tourné en bourrique par la communauté insulaire, qui entonne une chanson polissonne, « The Landlord's Daughter ». Le commentaire graveleux sur Willow, la fille du propriétaire des lieux, amuse visiblement tout le monde, même la concernée. À l'exception, évidemment, de

[2] *« Prenez garde à la lune…*
- Et restez sur la route. Oups.
- Je vote pour qu'on retourne au "Slaughtered Lamb". » Ibid.

Howie qui reste de marbre, le regard circonspect.

« Her ale it is lively and strong to the taste,
'Tis brewed with discretion – never with haste,
You can have all you like if you swear not to waste,
The landlord's daughter. »[3]

La mise en scène emprunte à une « forme ivre »[4], par le moyen de gros plans en contre-plongée et en biais, et de cadrages plus généraux depuis des angles incongrus - un pilier en amorce, une table où sont assis des musiciens. La sobriété du sergent Howie, immobile, ne souligne que mieux la débauche de la fête tandis que l'exaltation générale accentue son puritanisme. Howie quitte l'auberge après un repas aussi frugal qu'écœurant composé de haricots turquoises, dans un cadre - un plan général de l'établissement, de nuit - identique à celui de son arrivée. Se déroule alors une séquence vénéneuse, presque hallucinée, où il aperçoit les ébats de couples sur l'herbe. L'image devient saccadée, la fréquence ralentit et la lumière scintille. Plus loin, une femme nue pleure sur une tombe. Howie aurait-il, contre son gré, succombé à l'ivresse ?

« - Nothing works better with whiskey.
- I do.
- You've never worked a day in your life, Tom. »[5]

David Sumner (Dustin Hoffman), un mathématicien américain fraîchement installé dans une bourgade des Cornouailles avec sa femme Amy (Susan George), décide de chercher un paquet de cigarettes – américaines – dans le pub du village, le Wakeley Arms. La scène d'exposition des *Chiens de paille* (Sam Peckinpah, 1971) installe déjà une ambiance étouffante qui ne cessera de croître au fil du récit. C'est dire que David, un étranger en terre inhospitalière, ne reçoit pas le meilleur des accueils quand il franchit le seuil de ce repaire d'hommes avinés. Son pull-over marron se fond avec le décor boisé du pub, détail d'un tableau somme toute bien terne, presque laid, peuplé d'individus apathiques et dont se dégage une inquiétante étrangeté. La tension est palpable, surtout lorsque Harry, un pilier de comptoir, brise de sa main sa pinte vide puis insiste auprès du tenancier

---

[3] *« Sa bière est pétillante, forte comme une tigresse*
Elle est préparée avec soin, jamais en vitesse
Bois-en goulument et n'en laisse pas une goutte
La fille du propriétaire. »

[4] Jean-Baptiste Thoret, "La forme ivre", *Qu'elle était verte ma vallée : Écrits sur le cinéma*, p. 105-110, Éditions Magnani, 2022

[5] *« Rien ne marche mieux avec le whisky.*
- Moi si.
- Tu n'as jamais travaillé un seul jour de ta vie, Tom. »
Dialogue des *Chiens de paille*

pour boire un autre verre. Harry, qui apparaît comme le fruit pourri de la communauté, démarre une bagarre et se sert, comme s'il était au-dessus de toute loi. Pendant ce temps, personne ne réagit vraiment et David, mutique et distant, observe ce spectacle dégénéré depuis l'encadrure de la porte. À cette image, il restera en retrait pendant tout le récit, comme pris en tenaille entre le rejet de la violence et la nécessité d'agir.

Les Chiens de paille est, au-delà de l'histoire d'un couple qui se disloque, celle d'un homme sobre dans un environnement ivre, où l'on a l'alcool mauvais. La première scène dans le pub est à peu de choses près une séquence de saloon : tout, des locaux imbibés au fauteur de trouble, en passant par le magistrat qui fait office de shérif et au nouvel arrivant, fait écho au Western, genre cher à Peckinpah. Seulement, le traditionnel décor du Grand-Ouest américain est transposé dans une Angleterre rurale, de culs-terreux. Il est ici également affaire de territoire à défendre face à un intru, par tous les moyens possibles, puisqu'il sera question d'assaut (de la maison des Sumner) avec son lot de violence et de victimes collatérales (Amy Sumner et Henry Niles, l'idiot du village). L'alcool est le carburant de la grande fratrie violente de Wakeley. Il désinhibe les instincts les plus bestiaux et accentue le comportement viriliste d'individus qui sont l'antithèse de Sumner. Ce dernier, insensible à la camaraderie saoule des hommes du village, fait tâche dans ce portrait bâtard d'une masculinité monstrueuse.

« Les mœurs déréglées sont l'ivresse des mortels. »[6]

Sumner, intellectuel démocrate, est encerclé par des brutes consanguines qui n'obéissent à aucune loi, tout comme Howie, flic imperturbable et chrétien convaincu, est pris au piège d'une secte païenne. Tous les deux sont des personnages qui gardent la tête froide et ne se laissent pas aller à l'enivrement, par peur de s'y abandonner. Howie, qui se réserve pour sa fiancée, résiste tant bien que mal aux avances sensuelles de Willow – il étouffe sa tentation en priant frénétiquement. Quant à Sumner, il tient bon jusqu'à la fin face au choix des armes, craignant sans doute de se trouver une propension à la violence. Dans les deux cas, le bouclier de la raison est brandi contre les instincts primaires des villageois, qui sont un miroir déformant des pulsions réprimées des personnages. Mais les fondations de ce refuge intime sont menacées par l'irruption du chaos, du monstrueux. Dans *Le Loup-garou de Londres*, la figure du lycanthrope permet d'évoquer le thème de la bestialité retrouvée et de l'ivresse que cela procure : le lendemain de sa première transformation,

[6] Proverbe arabe

David se sent grisé, débordant d'énergie car saoul de sang.

Ces trois récits aux confins de l'horreur, qu'elle ait des racines fantastiques (*Le Loup-garou de Londres*), folklorique (*The Wicker Man*) ou humaine (*Les Chiens de paille*), dissèquent le comportement de communautés face à des individus considérés comme des intrus. Ces derniers sont à leur tour analysés, toisés dans des séquences triviales d'ivresse collective. Le « Slaughtered Lamb », le « Green Man Inn » et le « Wakeley Arms » sont les passages obligés de ces personnages isolés en terres séculaires, comme un rite initiatique, une porte d'entrée vers le cauchemar.

Une histoire ivre et très incomplète du pastaga à travers les âges

Par Nicolas Moreno et Leo Barozet

Un p'tit jaune au Bar de la Marine (*Marius*, Alexander Korda, 1932 – *Fanny*, Marc Allégret, 1932 – *César*, Marcel Pagnol, 1936)

Sur le Vieux Port de Marseille des années 1930, aux portes de la Canebière, se trouve le *Bar de la Marine*. Les mêmes clients s'y rejoignent souvent : le Lyonnais Brun, le Capitaine Escartefigue, Honoré Panisse ; souvent accompagnés par le patron des lieux, César. Derrière son comptoir, il distribue les verres et les aphorismes, secondé par son fils Marius. Ce dernier entretient deux passions : un rêve d'ailleurs et un amour d'ici. Le rêve d'ailleurs, c'est de prendre le large mais ce qui le retient c'est l'amour d'ici qui se prénomme Fanny.

Mais laissons de côté cette toile de fond pour nous consacrer au cœur du sujet, au squelette de ces trois films : l'apéritif. Car décor de bar oblige, les personnages de Pagnol passent leur temps à boire des coups ; et Provence oblige encore plus, le pastis est souvent à la carte. Les discussions enthousiastes, les débats houleux, les grandes déclarations, créent autant d'occasions de trinquer (et vice-versa) en distribuant des bons mots. Portées par les délicieux dialogues de Pagnol, les scènes s'étirent et sont d'autant plus savoureuses qu'elles en deviennent un peu gratuites, tant les éléments d'intrigue s'y retrouvent finalement plus diluées que le pastis. On retient par exemple dans le premier volet une scène au centre du film où César et ses compères vident de nombreuses bouteilles en s'échauffant sur leurs amours, piégeant le Lyonnais qui finira par devoir tout payer.

Dans *César*, 20 ans après les événements des premiers films, nos personnages ont pris de la bouteille et n'ont pas fini d'en vider. Les piliers de comptoir sont restés pour la plupart fidèles au poste, seule la mort pouvant les arracher de leurs sièges. Tant pis : le deuil sera une occasion de plus de sortir le jaune ! Même les discussions métaphysiques inévitables des bons chrétiens confrontés à la fin de vie invitent l'alcool anisé dans la discussion : *Si vous alliez un peu plus souvent à l'Eglise plutôt que de boire tant de pastis ! Vous sauriez qu'il n'y a qu'un seul Dieu, c'est le nôtre.*

Face à de tels événements, la foi ne peut se retrouver qu'ébranlée ; mais on continue d'avoir confiance en son foie, et à défendre un art de vivre jusqu'au bout. *Je ne dirai pas que l'apéritif est un remède comme l'huile de foie de morue ; mais c'est meilleur au goût et ça ne fait pas plus de mal. Tous les apéritifs sont faits avec des plantes : or, ces plantes ne savent pas ce qu'est un foie. Vous ne me ferez pas croire que ces plantes sont l'ennemi d'un inconnu.* La sagesse populaire n'est peut-être pas toujours sage, mais elle a le mérite de désaltérer.

Le temps passe, les gestes restent
(*La Soupe aux choux*, Jean Girault, 1981)

Près de cinquante ans ont passé, presque rien n'a changé. Le jaune soude les amitiés, l'eau la santé. Ailleurs qu'au bar, dans le jardin, le principe reste à peu près le même : on se retrouve autour d'un rituel qu'on exécute avec passion, et donc, rigueur.

« *Le Glaude… mon eau… sans m'vanter, c'est la meilleure du coin pour la soupe et pour le perniflard. Y'a là d'sous une nappe phréatique comme y'a point dans tout l'Allier. […] L'Glaude ! L'Glaude... Mon eau… elle a une température de haute précision pour le perniflard…au degré près. Si c'est glacé, ça t'ranche l'ventre... Mais là... Ça te descend dans les boyaux comme la rosée du matin sur les feuilles.* »

Le Glaude et le Bombé sont ces deux vieux morceaux, ronds comme des ballons, réacs' mais attachants tant leur image est devenue indissociable du vieux village français. Tout crie la fin d'une époque et pourtant, eux s'attachent à répéter les mêmes gestes, faisant la sourde oreille à la modernité. *La Soupe aux choux* dresse le modèle stratégique de deux amis qui savent leur fin proche mais qui la refusent de la plus belle des manières, en restant fidèles à eux-mêmes. Ne bronchant pas devant la maladie, ils continuent de boire le jaune à midi et le rouge sous le beau ciel étoilé, comme « deux chevaliers, cons comme la lune, sous la lune ». En refusant ainsi la marche de l'histoire, le Glaude et le Bombé entérinent le passé dans une nostalgie qui fait de belles histoires à ressasser encore et encore ; et c'est bien lorsqu'il revient littéralement à la vie à travers Francine que les ennuis commencent, que le quotidien se détraque.

Mais voilà pas qu'une soirée bien arrosée vire au film de science-fiction pour trois pets bien sortis ! Tout droit débarqué de la planète Oxo, l'extraterrestre croit répondre à l'appel des deux chevaliers ivres. Une drôle d'amitié le liera finalement au Glaude, qui réussit à entamer une communication avec lui à l'aide de son potage. Aussi gênant et mal-vieilli soit-il, *La Soupe aux choux* témoigne d'une efficacité comique dans sa première demi-

heure qui justifie largement ses lettres de noblesse, sa drôle de cartographie du déclin des français des Trente Glorieuses. Jacques Villeret, *deus ex machina* de tous les conservatismes : il offre à de Funès et Carmet paix et sérénité, de quoi faire de la soupe aux choux et quelques bouteilles, de quoi supporter la fin du voyage.

Light my Fire : Stone dans le desert américain

Par Clément Colliaux

« Is everybody in ? »

Alors partons pour le désert, étendue aride à perte de vue, vide écrasant d'où sortent des visions fantastiques, lieu de perdition, solitaire et étouffant, où se révéler à soi-même. Ou devenir fou. C'est là qu'en 1991, Oliver Stone fait démarrer *The Doors* : sur une route perdue comme il en traverse les terres étasuniennes où les montagnes chatouillent les nuages, un jeune garçon observe depuis la banquette arrière d'une voiture les ravages d'un accident. Un camion renversé, des hommes blessés et parmi eux, un vieil aborigène, dont le dernier souffle semble envoûter l'enfant. Un chant rituel perce momentanément le son de « *Riders on the Storm* » qui accompagnait la séquence. Au plan suivant, Jim Morrison apparaît désormais adulte sous les traits de Val Kilmer, comme une créature surgie du désert se confondant avec lui à la faveur de fondus enchaînés.

On recroisera d'ailleurs le même jeune garçon (Sean Stone, fils du réalisateur qui apparaît régulièrement dans ses films) dans les rayons d'une épicerie au milieu d'un autre désert, celui de *U-Turn*, que Stone réalise six ans plus tard. Cet espace particulier, à cheval entre la Californie et l'Arizona, sera ainsi le terrain de prédilection du réalisateur au cours des années 1990, qui marqueront une ère de grâce au cours de laquelle son cinéma articulera en permanence des questions politiques (son *magnum opus JFK*, sorti fin 1991, mériterait sans doute son propre texte) et une mise en scène mouvante, endiablée, fiévreuse, ivre du désert ; un voyage prophétisé par *The Doors* et conclu par l'apogée outrancière *U-Turn*, formant avec le pétaradant *Tueurs Nés* (*Natural Born Killers*, 1994) une trilogie informelle autour de ce motif. Partons sur les routes perdues de l'Amérique d'Oliver Stone.

« Il a une vision, et toute la tribu est guérie. »

The Doors est un biopic inouï, aussi éclatant, décadent et fantasmatique que l'a été la musique des Doors, formation légendaire dont l'épopée tant prodigieuse que brève (seulement quatre ans entre leur premier album et la mort de Morrison en 1971) fut au premier plan des révolutions culturelles de la

fin des années 1960. La caméra de Stone accompagne les heures de gloire et d'excès du groupe, entre ascension et sabordage, et en restitue autant la position sociétale - cette jeunesse de la contre-culture, sexe, drogue et *rock'n'roll* qui se bâtit pendant une poignée d'années autour de nouveaux prophètes - que l'extase musicale. A mesure que le film avance, la transe psychotropique de Morrison gagne la mise en scène ; sous les halos de lumière éclatants du chef opérateur Robert Richardson[1], entre plans à la grue et à l'épaule, la caméra glisse dans l'espace, aérienne et presque nauséeuse, débulle ses cadres, oscille comme un serpent pour suivre le « *lizard king*[2] » et l'incarnation possédée d'un Val Kilmer-Jim Morrison confondant.

Par sa forme de trip, le film contrevient à l'idée reçue, plus scolaire, que l'on pourrait se faire d'un cinéma politique aux thèses plutôt univoques - ironiquement, le cinéaste fait une apparition discrète dans le film en professeur. Le motif du désert lui-même, qui resurgira lors d'un voyage décisif du groupe dans la Vallée de la mort, est effectivement loin du marbre blanc de la capitale, Washington D.C. dont il a exploré les arcanes et lieux de pouvoir emblématiques dans deux biopics présidentiels (*Nixon* en 1995, *W.* en 2008). *The Doors*, *Tueurs Nés* ou *U-Turn* seront ainsi davantage des films *politiques* que *sur la politique.* Cet écartèlement géographique entre pôles décisionnels (New York dans les deux *Wall Street* en 1987 et 2010) et terres désolées contient précisément la sève du cinéma de Stone, qui irriguait déjà son premier grand succès, *Platoon* (1986) : le film tenait en permanence en équilibre entre restitution documentaire et fantasmagorie, Stone filmant à la fois comme un cinéaste de sa génération (condamnation implacable des sévices infligés à la population, portrait d'une armée qui se dévore elle-même) et comme un citoyen qui en fait l'expérience sensible de l'intérieur (Stone s'est porté volontaire pour aller au front, où il a découvert la folie de la guerre et la drogue comme le personnage de Charlie Sheen). Une synthèse opérée dans le film de 1986 par la voix off, dont le didactisme littéral (on pense au monologue final : « Nous ne nous sommes pas battus contre l'ennemi, mais contre nous-mêmes. L'ennemi était en nous. ») est avalé par l'impression d'entendre un journal intime ou des lettres venues du front, tentant naïvement de mettre de mot sur cet enfer vert.

Si l'expression politique de Stone peut sembler grossière et appuyée, elle l'est autant que celle de Morrison qui harangue la foule,

[1] Collaborateur de longue date à la lumière poudreuse caractéristique, Richardson accompagne Oliver Stone depuis Salvador (1986), et sera son seul chef opérateur jusqu'à *U-Turn*.

[2] Le « roi Lézard » était un des personnages-alter-égos de Jim Morrison.

née d'une ivresse collective, autoproclamée et condamnée d'avance. Par le portrait enivré des Doors, Stone donne à voir la mort de l'utopie de l'époque, le « Que nous est-il arrivé ? » de Pam Morrison (Meg Ryan) faisant écho au « On a tout foutu en l'air[3] » prononcé dans le *Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper, dont le nom est mentionné dans *The Doors*. Le film décolle surtout lorsque les idées du groupe atteignent la sphère grand public – et donc le terrain politico-médiatique –, justement dans la foulée de leur voyage dans la Vallée de la mort, où Morrison vient confirmer l'appel ancestral qui l'avait envoûté dans son enfance. Le discours révolutionnaire du poète maudit se fracasse sur les tabous de son époque (le vers « *Mother, I want to fuck you*[4] » qui scandalise le public le plus conservateur du club Whisky a Go-Go), et leurs concerts, où les joints volent comme autant de lettres d'amour à l'utopie contre-culturelle, deviennent littéralement des arènes entre les jeunes fougueux et les policiers en uniformes qui cerclent la scène.

La caméra mouvante n'est alors pas seulement une façon de singer l'ébriété des personnages, mais un prolongement de l'élan de liberté dont ils se font ainsi les étendards. Alors que le groupe joue « *The End* » et déchaîne les puritains, aux travellings qui entourent Morrison sur scène répondent des contrechamps sur le public, ainsi constitué en une marée de visages réceptifs. Si les panoramiques rapides qui suivent la danse extatique de Morrison en reproduisent la dynamique échevelée, ils cadrent dans le même geste une foule de jeunes gens qui n'attendaient que cette révolution ; les deux mouvements fusionnent finalement quand le chanteur tombe au sol et est assailli par le public, et disparaît derrière leurs silhouettes dans un dernier travelling à la grue. Si les Doors intéressent tant Oliver Stone, c'est pour l'indissociation de leur pouvoir d'attraction chamanique et de leur capacité à cristalliser les questions politico-sociales de leur époque. Tout comme des profondeurs de « *The End* » surgissait un commentaire sur l'Amérique du Vietnam, c'est par l'extase que Stone entend être politique.

L'ivre d'images

Mais le *mojo* des Doors est voué à s'éteindre, « *when the music's over*[5] ». L'une des plus belles séquences du film, tragique, opère sur ce morceau un ralentissement alors que les frasques de Morrison lui valent un procès et empêchent le groupe de se produire. Le monde tourbillonne autour de lui, et le poète fougueux finit immobile, défait, face à une télévision qui diffuse des images du Vietnam. Elles s'accaparent peu à peu le cadre, comme une réponse fatale à une séquence précédente

[3] « We blew it » en version originale.

[4] « Mère, je veux te baiser. »

[5] « Quand la musique est finie. »

où le succès des Doors rejoignait le *summer of love* de 1967 à San Francisco. Recadrée en une petite lucarne, l'image du film, solaire et mimant une prise sur le vif, se rêvait en film de vacances ou en reportage tourné en Super 16mm dans lequel Jim, Ray, Robbie et John font corps avec une joyeuse foule de hippies.

Cet enjeu des images, et la tentation presque maniériste d'Oliver Stone, explosera pleinement trois ans plus tard dans *Tueurs nés*. Cavale à la Bonnie & Clyde déglinguée et frénétique, le film suit les pérégrinations de Mickey et Mallory Knox (Woody Harrelson et Juliette Lewis), fugueurs devenus tueurs de masse aussi amoureux l'un de l'autre que des armes et des excès de violence. La scène d'introduction donne le ton : dans un *diner* perdu dans le désert, la drague on ne peut plus lourde de deux péquenauds à l'encontre de Mallory déclenche un véritable carnage et dynamite le montage déjà rapide de la scène. Mouvements vifs, caméra débullée, alternance entre couleurs et noir et blanc, le style baroque et flamboyant de Stone, bientôt rejoint par des courtes focales déformantes et lumières mouvantes, atteint ici un degré paroxystique, d'autant plus outrancier qu'il est rendu par le montage survitaminé d'Hank Corwin (accompagné de Brian Brendan) qui travaillera avec le réalisateur sur les suivants *Nixon* et *U-Turn*. La signature de Corwin, qu'il étrennera autant chez Terrence Malick (*Le Nouveau Monde* en 2005, *Tree of Life* en 2011) que Adam McKay (*The Big Short* en 2015, *Vice* en 2018), se reconnaît à sa vélocité et son goût du décalage. Elle brasse en permanence des images aux statuts différents – rêve et réalité, présent et autres temporalités, images du film et *stock footage* pillées ici et là – que la mise en scène de Stone s'acharne déjà à brouiller. Le carnage introductif sera le point de départ de la virée de Mickey et Mallory sur les routes de la pampa américaine dans la séquence générique, où leur Dodge Challenger dérive sur un décor en rétroprojection. *Tueurs nés* est un film du delirium, surchargé (de couleurs, de plans, de musique), prenant place dans une réalité fantasmatique complètement prise dans le regard tordu, passionné et morbide du couple phare.

Seule la serveuse du *diner* sera épargnée pour pouvoir conter la légende du couple meurtrier : les deux amants veillent à entretenir leur légende, grandement bâtie par un énorme battage télévisuel. Comme le *Scarface*[6] décadent de Brian De Palma (1983), les criminels ornent bientôt des t-shirts, fascinent les adolescents rebelles – les icônes ont changé depuis Jim Morrison et la fin des années 1960 – et sont la coqueluche de l'émission *true crime* de Wayne Gale (Robert Downey Jr.). La forme de *Tueurs nés* se comprend ainsi à partir d'une séquence où

[6] Le film, écrit par Oliver Stone, est d'ailleurs diffusé à la télévision lors d'une scène de Tueurs nés.

Wayne monte le dernier épisode de son *show* à scandale : « Ça a été coupé avec un hachoir ? Où sont mes gros plans ? Coupe ici. Arrêt sur image ! » indique-t-il urgemment à son monteur, répliquant de l'intérieur le montage chaotique du film. La frénésie visuelle qui mêle jusqu'à l'épilepsie pastiche de *sitcom*, images télévisuelles, animation et faux-documentaire reprend ainsi la logique pulsionnelle et voyeuriste de l'industrie médiatique des années 1990. De l'histoire originale de Quentin Tarantino[7], Stone tire une satyre dévergondée où la télévision glorifie l'innommable sur l'autel de l'audimat, et noie l'idéal américain sous un torrent d'images racoleuses. Le film matérialise sous la forme d'un monstre (dans un plan volé au *Captain Sindbad* de 1963) cet appétit pour la violence que Mickey et Mallory partagent avec leur public dévoué, et qui ne manque pas de s'abattre sur la seule porte de sortie spirituelle représentée par l'amérindien hospitalier (Russell Means) rencontré au fin fond du désert. Il finira abattu par Mickey dans un accès de panique causé par ses *images* mentales, relançant le cycle d'une violence originelle (il n'y a cette fois plus un mais des dizaines de serpents sous l'arbre de ce paradis perdu).

[7] D'un même ample scénario original ont été tirés deux faux jumeaux : *Tueurs nés* et *True Romance* (1993) de Tony Scott, bien plus proche de la vision originale de Tarantino.

Si *The Doors* évoquait déjà la confrontation des jeunesses révolutionnaires et des pontes de la télévision (le *Ed Sullivan Show* qui tente de censurer des paroles trop explicites) et sa récupération par cette dernière (« *Light My Fire* » vendue pour une publicité et transformée en banale accroche de petite lucarne), *Tueurs nés* pousse encore plus loin cet emboîtement vertigineux d'images. Le cinéma de Stone est moins professoral que viscéral, ou mental, halluciné. Même *JFK* est un pur film d'images, dont les matériaux combattent sans cesse l'absence d'archives réelles, et s'accumulent autant comme une liste d'indices que comme une toile fascinante et assommante. Ici comme là, il s'agit d'organiser par leur déferlement une catharsis, un vomissement libérateur. La vastitude du désert fait dans *Tueurs nés* un écran de projection parfait, où la société américaine se retrouve seule face à ses images, qu'elles soient concrètes ou mentales – dans le motel, la découverte à la fenêtre reproduit via une rétroprojection les images qui défilent à la télévision. Stone entrechoque ainsi en un bouillon grisant, presque sous la forme d'une libre association, idéogrammes et totems, visions rêvées et symbolisme, exaltation des sens et position politique.

« Perdue dans un monde de fantômes. »

L'infinité du désert s'avère donc à double tranchant : être enfermé à ciel ouvert, voilà

précisément le programme de *U-Turn*. Outré et caniculaire, le film suit la pire journée de Bobby Cooper (Sean Penn, parfait en geignard désespéré) dont la voiture tombe en panne au milieu de l'Arizona alors qu'il est en chemin pour rendre son argent à un truand qui l'attend un couteau entre les dents. Jouant de malchances, Bobby tente tant bien que mal de s'arracher à la petite bourgade où il a échoué et se retrouve pris entre la vénéneuse Grace (Jennifer Lopez), d'origine amérindienne, et son mari possessif Jake (Nick Nolte), couple à l'histoire sordide où chacun rêve de se débarrasser de l'autre. Si *Tueurs nés* était gore et grand guignol, *U-Turn* est crade, trivial, cramé par le soleil et filmé de près au grand angle. Comme des cousins poudrés de la famille de *Massacre à la tronçonneuse* (Tobe Hooper, 1974), les habitants de Superior (nom ironique) forment une bande d'arriérés ringards, proprets mais salaces, aimables mais congénitaux, qui n'inspirent que du mépris à Bobby, lui-même un égoïste chronique. Les grands espaces de l'Arizona se referment sur lui, le piègent avec ses démons (ses dettes à régler mais aussi sa propre lâcheté), entre rapports humains dégénérés et désert impitoyable de serpents, vautours, pierres brûlantes et gouffres abrupts. Si le désert était un lieu de révélation dans *The Doors*, il devient l'occasion manquée d'une rédemption dans *Tueurs nés* et n'est plus ici qu'un terreau vicié, immonde et charognard.

Le désert chez Stone est donc tout à la fois un espace prédateur et une opportunité de s'élever. Il pèse sur Bobby dans des *time lapse* extrêmes – la journée ne fait qu'avancer, mais lui est toujours bloqué – qui rappellent un plan fou de *The Doors*, où, pendant l'errance de Morrison dans la Vallée de la mort, la caméra conjugue accéléré et panoramique circulaire en très courte focale dans une cuvette rocheuse. L'immensité vertigineuse est bientôt recouverte des ombres géantes du soleil descendant, comme si la nuit se répandait sur cette terre des origines. Quelques pas plus loin dans une caverne, Morrison découvre tout en même temps son horizon spirituel, sous la forme, là aussi, d'un vieil amérindien (le même qu'il avait vu, agonisant, alors qu'il n'était qu'un enfant ?), et des visions de sa propre mort. La caméra zoome dans l'œil du vieux chaman, et sa pupille se fond par un effet spécial en un halo de lumière entourant le chanteur sur scène. Par le vertige de la transe , il espère, comme Oliver Stone, canaliser cet esprit ancien.

Sur le mode de la farce glauque et endiablée, *U-Turn* résume la trajectoire du réalisateur : faire demi-tour pour retourner voir dans le cœur putride d'une Amérique dévoyée ce qui a survécu de ses grands symboles – les grands espaces, l'espoir d'une communauté, l'aigle fendant le ciel comme on en voyait

dans *The Doors*. Que reste-il de la nature, du désert de l'Arizona et de l'esprit de l'Ouest – le vrai, celui, spirituel, des populations natives – après la mort des utopies et à l'heure de la *daytime TV* ? La source est tarie ; alors que Bobby pense enfin pouvoir s'hydrater à un tuyau d'eau sortant du sol, il manque de se faire piquer par un scorpion qui en bloque le goulot. *U-Turn* est bien plus condensé, dans son unité de temps et de lieu, que les fresques dont Stone a l'habitude, et synthétise ainsi en quelques images choc, instinctives, sa vision d'un esprit américain perverti. Le scorpion bloquant le puits, un rapace déchiquetant une carcasse en gros plan, mais surtout, plus tard dans le film, les visions enfiévrées et cauchemardesques d'un homme blanc violant à la fois la mère et la fille (Grace), comme toute une histoire des Natifs américains à travers elles.

Chez Stone, il s'agit d'exorciser le péché originel qui a fracturé l'âme de l'Amérique. Une âme brisée en deux, comme dans *The Doors* lors d'une performance infernale de « *L'America* » où Jim Morrison se dédouble, l'un sur scène, galvanisé par la foule, l'autre dansant autour d'un feu de camp avec une troupe d'amérindiens imaginaires. La fin de *U-Turn* résume par le montage cet appel du désert. Mal en point, du sang sur les mains mais enfin libre, Bobby s'apprête à prendre le large : « *Adios !* ». Mais au dernier moment, un tuyau éclate dans le moteur de sa Mustang ; un hennissement retentit en même temps que la détonation, le cheval abandonne son cow-boy. Alors qu'il laisse échapper un rire désespéré, la caméra s'envole comme les vautours qui encerclent déjà la zone. Entre les plans d'hélicoptères de l'Arizona aride et dépeuplé s'intercalent alors le visage de Grace, en couleur, puis des photographies d'archives de populations natives, en noir et blanc. Les visages succèdent ainsi au paysage, comme des spectres qui auraient peut-être scellé le destin de Bobby. Le désert est hanté par ses habitants originels, fantômes capables de merci ou de châtiment, et *The Doors*, *Tueurs nés* et *U-Turn* traversent le désert pour explorer des veines différentes de cette même malédiction. L'ivresse de Stone, à l'image de celle de Chris Taylor dans *Platoon*, est un mal du pays, de son idéal mystique qui existe peut-être encore, comme la voix envoûtante qui accompagne Grace dans la musique de *U-Turn*, perdu dans les embruns du désert.

CORPUS

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

Dans ce neuvième numéro, nous retrouvons les films suivants :

- *Les lumières de la ville*, Charlie Chaplin (1931)
- *L'ennemi public*, William Wellman (1931)
- *Dumbo*, Ben Sharpsteen (1941)
- *Le Poison*, Billy Wilder (1945)
- *L'ange ivre*, Akira Kurosawa (1948)
- *Les Amants de Montparnasse*, Jacques Becker (1958)
- *Un singe en hiver*, Henri Verneuil (1962)
- *Réveil dans la terreur*, Ted Kotcheff (1971)
- *Le Magnifique*, Philippe de Broca (1973)
- *Fitzcarraldo*, Werner Herzog (1982)
- *Tchao Pantin*, Claude Berri (1983)
- *Les Rebelles du dieu néon*, Tsai Ming-liang (1992)
- *Leaving Las Vegas*, Mike Figgis (1995)
- *American Honey*, Andrea Arnold (2016)
- *Climax*, Gaspar Noé (2018)
- *The Souvenir (Part I & II)*, Joanna Hogg (2019-22)

L'imprévu, un charme réservé aux hommes ?

Par Solène Monnier

L'ivresse au cinéma… Comment la filmer, comment la jouer ? Elle sert le récit, caractérise un personnage, ou un état. Circonstancié par la fête, la rencontre et la solitude, l'enivrement peut aussi être celui de l'amour, du pouvoir, etc. L'exaltation et les perturbations, principaux symptômes de l'ivresse, imprègnent les récits filmiques depuis toujours. Ici, elle se fixe généralement sur l'alcool et mène souvent à une forme de perte d'équilibre, une exacerbation des sens, une autre image des réalités, en somme une ivresse qui envahit la vie entière des personnages. Le choix subjectif de la rédaction constitue un corpus marqué majoritairement par des films occidentaux avec des personnages sombrant dans l'alcoolisme, laissant vraisemblablement présager un imaginaire circonscrit. Néanmoins, un certain nombre de longs-métrages rendent visibles des protagonistes exaltés et troublés sans que la boisson n'occupe aucun rôle dans le récit. Les cinéastes ne se servent donc pas de l'éthylisme comme de l'unique caractérisation de leur héros et proposent davantage un panorama d'ivresses, que l'on observe tantôt avec empathie, tantôt avec effroi.

Avoir un bon copain

L'ivresse est d'abord une histoire d'amitié. *Avoir un bon copain* pour reprendre les paroles d'Henri Garat, est, tout comme l'ivresse, une chose majoritairement réservée aux hommes dans les films. Dans *Tchao Pantin*, Lambert, interprété par Coluche, tente de sauver son ami Youseff Bensoussan (Richard Anconina) des trafics de drogue, tandis que ce dernier souhaite voir son acolyte moins boire. Le personnage de l'ancien commissaire qui sombre dans l'alcool n'est d'ailleurs pas ce qui marque les esprits, justement peut-être parce qu'il ne s'y enlise pas vraiment. Comme pour le reste, l'ordinaire désarmant, qu'impose ici la dépression, prend le dessus. On ne sait pas très bien ce que le protagoniste Lambert fait là ; de sorte qu'en demandant systématiquement aux autres la raison de leur présence, c'est en réalité à lui-même qu'il se pose la question. Mais il est déjà mort, dit-il. Sans distinction ni vivacité, il travaille, il

dort, il tire, il baise… il est déjà mort. L'alcool ne le porte pas, ne le console pas non plus du décès prématuré de son fils. La boisson est là, c'est tout. Son ivresse est d'une autre nature, elle est celle, sinon de l'amitié, du moins de l'illusion d'une paternité retrouvée. On découvre, autrement, une belle histoire d'amitié entre Gabin et Belmondo dans *Un Singe en hiver*. Faisant le serment de ne plus boire une goutte d'alcool à la fin de la Seconde Guerre mondiale si son hôtel échappe aux bombardements, le premier savoure le manque puis l'ivresse quinze années plus tard, aux côtés du second. Le « charme de l'imprévu » se conclut par un feu d'artifice improvisé en hommage à une ivresse festive. Leur état d'ébriété fait pourtant face, avec colère et dérision, au personnage féminin, sage et bonne épouse d'Albert (Jean Gabin). Cette dernière finit pourtant par accepter avec le sourire ce qui n'est de toute façon plus de son ressort. Même chose dans *Les Amants de Montparnasse*, drame sur la vie de l'artiste Modigliani (Gérard Philippe) qui, se noyant dans l'alcool (« la peinture est un travail d'homme de peine »), brave le regard soucieux de femmes sobres, éprises, soumises et tolérantes. Son inconséquence isole l'amour de sa vie, Jeanne (Anouk Aimée), seule détentrice de projets d'avenir devenus chimères. Livrée à elle-même, elle ne peut compter sur l'ami du peintre qu'en de rares occasions. Le marchand Zborowski (Gérard Séty) est d'ailleurs plus inquiet de la vente des tableaux que de l'alcoolisme de son camarade jugeant certainement que la liquidation éliminerait la dépendance. De sorte que si l'amitié s'inscrit dans des contextes historiques et sociaux bien différents, elle semble le plus souvent être une affaire de protagonistes masculins, et ce, même dans les dessins animés. Dans *Dumbo*, la fraternité qui se crée entre la souris Timothée et le petit éléphanteau les mènent vers une ivresse accidentelle avant de goûter à une nouvelle vie, loin des violences d'autrefois. *Les Lumières de la ville* expose, dans un autre genre, une camaraderie scellée par l'alcool, associant un bourgeois rendu sympathique seulement lorsqu'il boit à un pauvre vagabond sobre et amoureux. Si les multiples sketches permettent à Chaplin de mettre en lumière les différentes strates et enjeux de la société américaine au tournant des années 1920-1930, c'est dans *l'Ange ivre*, que l'on perçoit bien mieux le parcours d'hommes alcooliques, intrinsèquement lié au cadre dans lequel ils évoluent.

Les espaces sociogéographiques : une liberté illusoire

Dans le film de Kurosawa, le duo que forment Matsunaga (Toshirō Mifune) et Sanada (Takashi Shimura) met en évidence tout un pan de la société : celle de la pègre japonaise faite de violence et d'espoir.

L'ivresse ôte ainsi le voile sur les liens qui se tissent, des relations parfois bancales mais sincères, dans un quartier pauvre de Tokyo où la tuberculose menace la population locale. La notion sociogéographique est dès lors naturellement liée à celle de la boisson et de ses excès. Elle prend parfois la forme d'un voyage intemporel dans *American Honey* où l'on découvre l'ivresse de la liberté et de l'amour chez de jeunes américains précaires. La jeune Star (Sasha Lane) s'éprend de Jake (Shia LaBeouf), qu'elle suit dans son affaire de ventes de magazines qui n'intéressent personne. Le road trip enivrant pousse le spectateur à adhérer à l'idylle naissante malgré la destinée fatale d'une misère sociale inéluctable. Le voyage et les routes qui défilent contrastent d'ailleurs avec le rêve de ceux qui, enfermés dans la voiture et les motels, tentent pourtant de s'en sortir. Andrea Arnold confronte alors les classes avec cynisme et se distingue par une technique cinématographique hors pair : les plans sont filmés caméra à l'épaule en format 1.37:1. L'ébriété et la soif de liberté, sorte d'illusion amère portée par l'alcool qui coule à flot, servent la forme et deviennent le cadre même des séquences, rappelant les quelques plans de crise de Ben Sanderson (Nicolas Cage) dans *Leaving Las Vegas*. Dans ce dernier, l'alcool est indispensable au protagoniste qui ne sait plus si sa femme l'a quitté parce qu'il boit ou s'il boit parce que sa femme l'a quitté. Il part pour Las Vegas où sa soif, toujours grandissante, l'enferme un peu plus dans une terrible solitude. La ville scintillante n'est plus qu'une aire glauque, exerçant sur ses visiteurs une emprise constituée de jeux, de tromperies et d'alcool. L'espace semble se réduire autour du protagoniste comme dans *Climax*, qui a la particularité de présenter un véritable huis-clos, confinant les personnages entre quatre murs. Librement inspiré d'un fait-divers ayant eu lieu en 1996, l'interprétation que livre le cinéaste Gaspar Noé vaut le détour : la griserie des jeunes danseurs, les langues qui se délient lors de la fête dévoilent progressivement les éléments d'un drame inévitable. Dans le gymnase, l'ivresse est d'abord filmée d'en haut. On la surplombe, on l'observe avant de la suivre. La caméra nous entraîne, nous n'avons plus le choix : le liquide devient le personnage principal. La fête évolue en cauchemar, chaque parcelle du lieu est soumise au pire. Aucune échappatoire donc, tout comme dans *Réveil dans la terreur* où l'ivresse malheureuse et obligée piège le jeune instituteur John Grant (Gary Bond) à Yabba. L'alcool est ici l'unique source de violence. L'excès et l'enfermement provoqués par la boisson sont poussés à leur paroxysme. « Se tuer » semble être l'unique option pour fuir l'enfer. La fête et la liberté sont donc très vite écartées, et si elles existent, présagent davantage le chaos futur que l'espoir d'en sortir.

Chaotique, l'amour métamorphose

L'abus d'alcool nuit à la santé… de soi et de celle des autres. C'est ce que semblent nous faire entendre la plupart des films du corpus, à commencer par *Leaving Las Vegas*. Le quasi huis-clos à Sin City se transforme en claustration physique : Ben Sanderson est prisonnier de son corps et de son addiction. Il tombe pourtant amoureux de la jeune Sera (Elisabeth Shue), prostituée, elle aussi prisonnière de sa condition. Elle a autant besoin de lui qu'elle est son ange, dit-il. Seulement, malgré leur amour, la fatalité reprend le dessus. La déception est grande lorsque Sera découvre la tromperie, elle aussi, inévitable : ivre mort, Ben couche avec la première venue sans vraiment s'en rendre compte. L'ivresse devient morbide, les crises de manque sinistres. La jeune femme, victime collatérale de l'alcoolisme de celui qu'elle aime, porte, à l'image des autres femmes des films évoqués plus haut, le couple et ses ambitions (elle travaille, soigne, désire, etc.). Trompée, elle décide de mettre fin à la relation ; rupture qui la mène indirectement vers un drame terrible. La maladie de l'alcool se répand, happant avec elle tous ceux qui se trouveraient sur son chemin. De la même manière, dans *The Souvenir I*, les méfaits auxiliaires de l'addiction, sur soi et sur l'autre, ici la fiancée, sont présentés. Le mensonge, la violence et l'amour passionnel accompagnent une recherche d'identité chez la jeune étudiante. De sorte que le déséquilibre de l'un, homme imprévisible et désabusé, stabilise l'équilibre et la quête de l'autre, sous forme de pacte tacite. Seulement, la mort guette toujours, telle une mauvaise amie. Lorsqu'elle survient, elle offre aux spectateurs comme aux personnages de nouvelles expériences édifiantes : celles du temps, du deuil, de l'oubli et des souvenirs. L'amour qui ne pouvait qu'être chaotique et destructeur, métamorphose. C'est d'ailleurs ce que montre le deuxième volet de Joanna Hogg. Dans *The Souvenir II*, Julie (Honor Byrne) se sert de l'épreuve de cet amour enivrant, indissociable du deuil, pour créer : son histoire d'amour et de mort fera l'objet d'un film de fin d'études.

D'autres ivresses possibles…

Une autre ivresse, plus douce, serait possible. *Le Magnifique* nous le prouve. Ce long-métrage n'expose pas le parcours d'un alcoolique. Pourtant il en reprend certains codes : celui du rêve, de l'imagination, de la soif de liberté et l'espoir d'un amour salvateur. François Merlin (Jean-Paul Belmondo) y incarne un auteur de mauvais romans en manque d'inspiration qui, grâce à ses fantasmes et sa rencontre avec Christine alias Tatiana (Jacqueline Bisset), parvient finalement à terminer son ouvrage. Un film qui se termine donc bien, contrastant avec

ceux où l'ivresse fait perdre tout équilibre. En effet, dans le film de Philippe de Broca, elle transporte le personnage de l'écrivain, le menant vers l'aboutissement : l'ivresse devient passage. Même chose dans *Les Rebelles du dieu néon*, où l'enivrement d'un groupe de jeunes tient davantage à leur soif d'expériences qu'à l'excès de boisson. Il y est aussi question de passage, celui de l'adolescence vers l'âge adulte dans lequel s'enlisent les doutes, les conflits et les désirs des personnages.

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

	Nicolas M.	Bastien B.	Charles T.	Safa H.	Grégoire BG.	Benoît B.	Hugo T.	Léo B.	Raphaël B.	Salomé L.	Solène M.	Sarah Y.
Fitzcarraldo		★★★★		★★★★	★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★			★★★★
Un singe en hiver	★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★		★★★★	★★		★★★	★★★	★★
Les lumières de la ville	★★★		★★	★★★		★★★★	★★★			★★★	★★★	★★★
Climax	★★★★	★★	★★★	★	★★	★★	★★★★	★★★★	★★★		★★★	
Le Poison	★★	★★★	★★★	★★★				★★★		★★		★★★
L'ennemi public	★					★★	★★★★					★★★
American Honey	★★★★			●	★★★	★	★★★★	★★★			★★	
Les Rebelles du dieu néon	★★	★★★★	★★	★★★							★	
Réveil dans la terreur	★★★		★★★	★			★★★★				★	★★
Tchao Pantin	●					★★	★★			★★★	★★★	★★
Le Magnifique	★	★	★★★	●		★★★	★★★	★★			★	★★★
Leaving Las Vegas	★★★★	●				★		★	★★		★★	★★★
L'ange ivre	★	★★		★★		★					★	★★★
Dumbo	★			●			★★★	★★			★	★★★
Les amants de Montparnasse			★	★		★					★★	★★★
The Souvenir (Part I & II)	★			●							★★	

CRITIQUES

L'ivresse des sommets

Gasherbrum, la montagne lumineuse, de Werner Herzog, sorti en 1985
Par Léo Barozet

En 1984, à 40 ans, Reinhold Messner est déjà une légende de l'alpinisme. Au cours des 15 précédentes années, il a déjà battu plusieurs records : premières ascensions de grands sommets difficiles en solitaire ou accompagné, parfois d'une traite, parfois par de nouvelles voies. Il a réalisé la première ascension de l'Everest sans apport d'oxygène, déjà gravi 9 des 14 sommets de plus de 8000m, accompli ses exploits dans les Alpes, l'Himalaya, les Andes, l'Alaska, le Kilimandjaro… Au fil du temps, il a aussi perdu en montagne de nombreux amis et coéquipiers, à commencer par son frère Günther lors d'un de ses premiers exploits en 1970 sur le Nanga Parbat, dans l'Himalaya.

En 1984 toujours, Messner semble insatiable et se prépare pour une nouvelle expédition, un nouvel exploit : gravir à la suite le Gasherbrum I et le Gasherbrum II sans retour au camp de base. Ce serait la première fois qu'on enchaînerait ainsi deux sommets de plus de 8 000 m. Il a choisi pour coéquipier Hans Kammerlander, un guide de montagne et professeur de ski, qui connaît les risques aussi bien que lui. L'accompagne jusqu'au camp de base un troisième larron, qui ne fait d'ailleurs pas tâche au milieu de ces deux fous furieux : le cinéaste Werner Herzog a décidé de poser sa caméra là-haut, pas tant pour filmer les sommets que pour comprendre ce qui traverse la tête de ces alpinistes prêts à risquer leur vie pour l'amour de la montagne.

Messner et Herzog se connaissent déjà d'un projet commun avorté de fiction qui devait justement se dérouler au pied du Gasherbrum et amener Klaus Kinski à de très hautes altitudes. Herzog n'étant pas l'homme des renoncements (et Kinski non plus), on peut s'étonner que le projet n'ait pas vu le jour. Les raisons de cet abandon sont hélas très terre à terre, le matériel technique nécessaire n'étant tout simplement pas adapté aux conditions de haute altitude. En tournant le documentaire *Gasherbrum* avec un matériel

moins exigeant, Herzog parvient malgré tout à filmer la montagne.

Apéritif, ivresse et gueule de bois

Durant ses 45 minutes, le film, ponctué d'entretiens avec les deux alpinistes ou avec Messner seul, commence par les accompagner dans leur expédition jusqu'au camp de base. A Skardu, la dernière ville accessible par la route, ils achètent leur équipement et embauchent les porteurs qui les aideront à amener tout le matériel nécessaire par un long trajet en jeep puis par 150 kilomètres à pied. L'ascension n'a même pas commencé que la dangerosité semble déjà à son comble : les jeeps traversent des torrents, les porteurs franchissent des ponts dérisoires perchés au-dessus du vide. Impressionnantes images pourtant filmées comme un non-sujet : ce ne sont là que les préliminaires de l'ascension, un apéritif assez fade face à ce qui les attendra là-haut. Immergés dans une source chaude, Messner et Kammerlander répondent à une première série de questions de Herzog et commencent à évoquer leur rapport à la mort. Ils se connaissent depuis longtemps mais ne sont pas des amis proches : Messner l'a choisi car il le sait responsable. Et dans la bouche de ces deux-là, le mot « responsable » a plus de poids que partout ailleurs : à ces hauteurs, on est responsable de sa survie, autrement dit de sa mort. Connaissant les risques, les deux montagnards ont choisi de ne pas s'encorder pour leur ascension et n'ont pas pris de quoi contacter les secours… À quoi bon mettre en danger la vie de secouristes ?

Au camp de base, à travers de nouveaux entretiens, le portrait se précise peu à peu. Hirsute et souriant, Messner répond posément aux questions de Herzog avec une sorte de placidité et de simplicité déconcertante, la teneur des discussions n'étant pourtant pas banale. Il raconte des anecdotes, comment il a failli se faire ensevelir par des avalanches, comment beaucoup de ses anciens coéquipiers sont morts, le nombre d'orteils qu'il a perdu. Quand on lui demande pourquoi il a besoin de faire tout ça, il répond qu'il ne sait pas trop, qu'il ne se pose pas la question quand il grimpe. Deux ou trois fois par an, le besoin lui prend de se mesurer, de vérifier dans quelle mesure il est petit, vulnérable. « *Ce type d'escalade comprend-il une quête de la mort* ? » demande Herzog, ce à quoi il répond qu'il n'a jamais eu envie de se tuer en grimpant, qu'il ne pense pas à la mort à ces moments-là. Imprécisions de traduction ? De ses mots se dessine en creux l'image d'un marginal, mal à l'aise quand confronté au monde en bas des montagnes. L'ascension se révèle avant tout une évasion, une grande cuite pour tout oublier, une manière de frôler la mort pour supporter la vie. Après plusieurs minutes à converser sur la mort de son frère

14 ans plut tôt, expliquant qu'en montagne, il a parfois l'impression que son frère est vivant et que c'est lui qui est mort, une seule des questions de Herzog lui fera quitter son air de gaillard sympathique satisfait. « *Comment as-tu annoncé la nouvelle à ta mère ?* ». Messner fond en larmes, ne parvient pas à parler. « *Ma mère a mieux compris que quiconque donc c'était très dur* » sera sa seule réponse. Voilà pourquoi Messner a besoin de partir, c'est parce qu'en bas trop rares sont ceux qui comprennent.

Quant à Kammerlander, si son portrait est moins appuyé, on décèle toutefois le même rapport désabusé à la mort lorsqu'on lui demande ce qu'on doit faire de ses affaires personnelles s'il ne revient pas : « *le mieux serait de tout jeter dans une fissure* ».

Puis les deux alpinistes se mettent en route, Herzog les accompagnant sur le début du trajet, filmant quelques images, complétant la suite de l'ascension avec les bribes filmées par Messner lui-même. Ils reviennent finalement une semaine plus tard, après s'être retrouvés dans la tempête au second sommet. « *Comment ça s'est passé ?* » leur demande Herzog à leur retour. Les deux hommes ont presque les larmes aux yeux. « *On a eu beaucoup de chance* » répond Messner. « *Je pense qu'il faut rédiger son testament si on veut faire ça souvent* » renchérit Kammerlander, éprouvé. La gueule de bois paraît sévère.

Plus tard, quelques heures ou jours à peine, Herzog filme son dernier entretien avec Messner, qui se baigne dans l'eau d'un glacier, nu comme un ver. La gueule de bois est déjà passée, et l'homme est à nouveau souriant, semble presque prêt à recommencer. Il confie qu'il espère un jour pouvoir se contenter d'une vallée himalayenne où il pourrait marcher pendant des jours sans but précis, sans se mettre en danger, sans regarder en arrière. Parsemée de nouveaux exploits, sa biographie lui donnera tort, ne ralentissant son activité en montagne que face au poids des âges.

De Messner à Herzog

Dans son dernier entretien, Herzog confie à Messner qu'il a le même rêve que lui. C'est que s'il y avait bien un cinéaste capable de le comprendre, il s'agissait de Werner : les deux hommes se ressemblent. Car Herzog, c'est l'homme derrière *Aguirre, la colère de Dieu* (1972) ou encore *Fitzcarraldo* (1982). Deux des films les plus connus de sa filmographie, et toujours parmi les plus pertinents pour dresser le portrait du réalisateur allemand. Dans le premier, Kinski, acteur fétiche et « ennemi intime » de Herzog, incarnait Lope de Aguirre, conquistador illuminé et mégalomane en

quête de l'Eldorado. Réalisé en pleine jungle péruvienne, à plus de 650 kilomètres du plus proche village, le film avait connu un tournage infernal. Lorsque Aguirre traverse des rapides dangereux, c'est toute l'équipe de Herzog qui est attachée par des cordes aux radeaux pour filmer la scène, le cinéaste et son opérateur risquant quant à eux leur vie au contact des tourbillons et des vagues.

On croirait qu'une telle expérience vaccine de l'idée de recommencer, pourtant Herzog et Kinski rempilent 10 ans plus tard. Dans *Fitzcarraldo*, l'acteur incarne à nouveau le rôle-titre, Brian « Fitzcarraldo » Fitzgerald, rêvant de construire un opéra en plein milieu de la forêt péruvienne et remontant l'Amazone en bateau pour assouvir son fantasme dément. A nouveau, tournage épouvantable, soumis aux aléas de la jungle, ponctué d'accidents terribles : deux crashs aériens, une amputation suite à une morsure de serpent venimeux, sans compter les colères de Kinski que les indiens proposeront même de liquider. Herzog, attaché à rendre son film le plus vraisemblable possible, décide de ne pas utiliser le moindre effet spécial, et avec son équipe, hisse un bateau à vapeur au sommet d'une colline en pleine jungle. Sans doute échaudé par son expérience des rapides dans *Aguirre,* il consent toutefois à filmer certaines scènes de rapide avec une maquette du bateau.

Nulle difficulté donc à comprendre pourquoi Herzog comprend si bien Messner : les deux sont des « *conquistadors de l'inutile* », selon l'expression par laquelle le réalisateur s'est lui-même qualifié suite au tournage de *Fitzcarraldo*. Ils sont animés par un même sentiment commun, un besoin de surpassement de soi dépassant toute rationalité. Certains n'hésitent pas à se détruire à l'alcool pour se sentir vivant, d'autres ressentent le besoin de passer leurs soirées dans des salles obscures à regarder des images animées pour fuir le quotidien ou être capable de mieux l'affronter. Messner et Herzog sont-ils au fond très différents de ceux-là ? Leur geste est celui d'idéalistes radicaux, d'hommes prêts à tout perdre pour une idée parfaite : qu'elle prenne le nom de Cinéma ou de Montagne ne change rien au fond. Messner lui-même n'hésite d'ailleurs pas à se qualifier d'artiste également.

Cette démarche, Herzog n'aura de cesse d'essayer d'en comprendre les contours. Dès *Gasherbrum,* il se met à réaliser de plus en plus de documentaires sur des sujets très variés. Plusieurs d'entre eux dresseront des portraits similaires à celui de Messner. Ainsi, dans *Grizzly Man (*2005), Herzog commente les images d'archive qu'a laissé derrière lui Timothy Treadwell, un américain qui a passé treize étés à vivre avec les ours, et part à la recherche des gens qui l'ont connu pour comprendre sa démarche. C'est que

Treadwell, écologiste passionné aux tendances asociales, comprenait bien les risques de sa démarche, et sa compagne et lui ont connu une fin tragique, dévorés par un de ses protégés. *Au cœur des volcans, requiem pour Katia & Maurice Krafft* (2022), présente une symétrie avec *Grizzly Man*, par sa construction et son sujet. Les images filmées par les deux volcanologues, emportés par une nuée ardente au Japon après 25 ans à parcourir et filmer les volcans du monde entier, constituent le matériau de base du documentaire, et se voient accompagnées du commentaire de Herzog. Ici et là, le grand Idéal est toujours le même, qu'il se cache sous le nom de Nature ou de Science, d'Ours ou de Volcans.

Mes adieux au sexe

Nymphomaniac (Director's cut), de Lars von Trier, sorti en 2015
Par Nicolas Moreno

N*ymphomaniac* n'est pas un film érotique et encore moins pornographique, c'est un chef-d'œuvre scientifico-sexuel. Tout dans sa forme renvoie à une préoccupation profonde pour la méthode, car avant même de commencer à dire, il faut établir le protocole, damer le terrain pour rendre possible l'entente. Sa forme s'y emploiera : le film, d'une durée de 325 minutes, est montées en deux parties, elles-mêmes découpées en huit chapitres et reliées par une dialectique engageant deux antagonistes (d'une part Joe, une femme qui s'est auto-diagnostiquée *nymphomaniac* dès son plus jeune âge ; d'autre part Seligman, vieil homme asexué et rangé, au parcours de vie classique). Il la découvre battue comme plâtre puis la recueille chez lui, la soigne et l'invite à raconter comment elle a pu en arriver là. Plane dans l'air cette idée selon laquelle ces deux parcours de vie sont deux droites parallèles inconciliables, qui ne pourront se rencontrer. Mais très vite, la discussion optera pour le langage universel des mathématiques. L'identité de chacun des nombreux amants de Joe est réduite à une lettre, une variable dans la grande équation qu'est la vie, un facteur dont l'importance est proportionnelle à la marque laissée chez ce qu'elle est devenue.

Prenant donc le sexe comme objet d'étude, Lars von Trier se jette, avec un sérieux qu'on ne lui connaissait pas, dans l'exploration d'un sujet, entêté comme un âne. Sans doute en réaction à la polémique cannoise qui n'aura eu de cesse de le hanter (gênante conférence de presse pour le film *Melancholia* en 2011 où le réalisateur concluait par « *OK, I'm a nazi* »), sa filmographie se teinte à ce moment-là d'un double niveau de lecture assumé, à travers lequel il parvient à une certaine finesse en aiguisant jusqu'à l'épuisement un sujet grotesque. Ainsi, le film préfère s'intéresser à ce qui succède la rencontre de deux intimités plutôt que le chemin banal qui les a conduits ici. Paradoxalement, c'est donc par la mise en scène de la narration de sa vie dans le présent que Joe se découvre et se comprend ; le récit d'apprentissage nous est montré, mais elle en tire des conclusions lorsqu'elle le raconte à Seligman plutôt que dans l'instantanéité du moment. C'est donc

naturellement que le montage du film, oscillant entre la narration et les flash-backs de la vie de Joe, s'offre de nombreuses insertions godardiennes (des images pour illustrer la manière dont on se serre la main en Occident, différentes techniques de pêche, la cérébralisation d'une image à travers l'ajout du schéma géométrique d'un créneau de voiture dans un plan en vue aérienne…). Le film crée sa propre grammaire narrative, se raconte à travers un nouveau langage, universalisant, universel, capable de mettre tout le monde d'accord : la nymphomane, l'asexué, le réalisateur, ses adorateurs, ses détracteurs. Peu importe son contenu, le discours se réduit toujours à une opération simple et irréductible, de sorte que même les deux personnages les plus différents du film réussissent à communiquer. En témoigne la scène du « 3 + 5 » où Joe raconte sa première fois : Jérôme fera trois allers-retours en elle par devant, et cinq par derrière, laissant présager que le plaisir sexuel consiste d'abord en la recherche d'une formule magique et harmonique, reproductible dans n'importe quel champ du plaisir.

Au cours de cette vaste fresque très référencée, le film tient finalement plus de Tarkovski que de Pasolini. C'est par la découverte très tarkovskienne de son arbre-totem que le temps de Joe se scelle et que les potentialités de la vie se révèlent, tandis qu'est reléguée au second plan l'outrance sexuelle pasolinienne des deux interlocuteurs (un jeune Seligman éduqué aux *Contes de Canterbury*, des *Mille et une nuits* et au *Décaméron*, une Joe dont toute la constitution physique renvoie au libidinal, peut-être même les gènes se demande-t-elle). La référence à l'arbre provient d'une histoire que lui racontait son père, selon laquelle chaque humain en posséderait un auquel il serait relié. Partir à sa découverte relève de la quête, et confère à Joe, qui la prend au sérieux, une dimension pleinement métaphysique, fresquesque. Sa vie de personnage n'en devient que plus voyante. Les différents prétextes et angles morts scénaristiques disséminés ici et là (que devient B, son amie d'enfance ? Comment Joe gagne-t-elle sa vie entre ses deux jobs ?), quand ils ne sont pas tout simplement soumis à la suspension d'incrédulité (lorsque Joe demande à Seligman de la croire quand elle raconte avoir croisé « par hasard » Jérôme dans le parc), achèvent de lui donner son insaisissable aura. C'est qu'à mesure que la femme s'émancipe du monde commun (du scénario), se dessine en creux l'image du père originel, un dieu von Trier, démiurge et omnipotent, qui se questionnerait sur la nature de sa création. Il s'incarne au sein même du récit par un alter ego, Christian Slater, dans le rôle du père de Joe. Le chapitre dédié à sa mort, *Delirium*, est d'ailleurs à part, plus isolé et brumeux que le

reste du tableau, comme s'il relevait d'une autre réalité.

Troquant le catéchisme pour le sexe, Lars von Trier joue avec son image d'incompris et de prétendu tortionnaire et va même jusqu'à assouvir le fantasme de ses opposants en projetant de sa réputation dans K, un sadique adepte du fouet, comme pour se moquer de la manière dont les détracteurs s'imaginent le réalisateur diriger ses actrices. Il en profite même pour développer son sujet principal : la sensibilité. La première partie du film se concluait d'ailleurs par la perte totale de sensibilité chez Joe, afin de mieux reléguer toute la radicalité pornographique dans la seconde, qui tente de renouer la connexion entre plaisir et charnel. C'est dans l'insuffisance puis dans le manque que la dépendance au sexe de Joe finit par se révéler à elle : pire que n'importe quelle drogue, la perte soudaine et totale de sensibilité nerveuse depuis son vagin la renvoie à une image erronée qu'elle se serait faite du plaisir (corporel). Le sexe ne serait en rien une source de plaisir mais seulement de contentement, un tigre à nourrir, à l'aide de plusieurs personnes si nécessaire comme le lui proposera Jérôme. Supposé signifier la vitalité et la communion des êtres, il devient mortifère. Le sexe, objet de tous les songes, seul fil narratif capable de rendre cohérent la vie de Joe, serait le sacrifice inéluctable pour accéder à sa vérité, son arbre-totem qu'elle découvrira finalement en haut d'une falaise, seul, impossible à rejoindre : un abîme l'en sépare.

Mais *Nymphomaniac* peut-il être autre chose que le chemin de croix de Joe ? La découverte : le jeu des grenouilles ; la révélation : la première fois avec Jérôme ; la persévérance : le jeu du train, la symphonie des trois amants. Le doute, la perte de sensations, rupture des communications, fin du premier volume. Second volume, comme un chemin retour vers la passion, cette fois purifiée : retrouver la foi en son propre corps, du sensible dans l'acte d'amour, croire en la suffisance de l'amour. Le trop plein d'amour l'aurait justement écarté du chemin. Dévier de la voie originelle, chez von Trier, c'est continuer d'être sur la bonne voie : en exploratrice, Joe remet en cause toutes ses croyances et arrête le sexe du jour au lendemain. Elle le fait tomber de son piédestal et le monétise, non pas pour assouvir sa soif mais ses dettes, se fait engager comme exécutrice de créances par L. Le sexe était vital, il est devenu dépendance et souffrance, il retournera à la terre. Dans ce dernier acte salvateur, la nympho-maniaque se révolte contre sa nature même, elle élimine absolument tout ce qui, au quotidien, la renvoie sur le champ de bataille sexuel : elle retire sa couette et ses draps, recouvre son miroir de peintures… elle évide son habitat et résiste contre son propre

évidement. Elle se débarrasse de tous les encombrements qui remplissaient son appartement, elle comble sa faille avec, connecte enfin avec le totem. Là où le chemin de croix traditionnel s'achève dans l'identification du croyant à la souffrance christique, la subversion de Lars von Trier est de faire cesser le film pour Joe là où tout commence, lorsque tout devient possible. Non pas que le monde ne s'ouvre pas à elle mais qu'elle puisse le modeler seule et librement, à sa convenance.

Que faire alors d'un personnage libre ? La question se pose autant à Joe qu'à Lars : comment finir ? La liberté est si belle et si brute, elle a tant été fantasmée qu'on a fini par oublier de choisir comment l'occuper. Il a souvent été reproché au réalisateur d'être misanthrope, sexiste. Si tout va mal, si la compagnie des hommes (mais surtout des femmes) l'emmerde autant, il n'a qu'à ne pas en parler, laisser sa place aux autres. Lorsque le film tue celui qui était supposé être le seul à ne jamais croiser la route de la *nymphomaniac*, l'on suppose tant de postures morales à Joe : misanthrope ? *radfem*[1] ? légitime défense ? folle hystérique ? Si l'objectif de Lars von Trier était seulement de conduire Joe à ce moment décisif de sa vie (il en fait un cinéma de la destination), il impose au spectateur de regarder le mal dans les yeux, le somme de réagir, attend une réponse. Une réponse complexe, à la hauteur du monde dans lequel s'apprête à entrer Joe lorsqu'elle fermera la porte de la maison de Seligman. C'est un monde affreux et cruel, dans lequel le mal frappe et résonne injustement, sans conséquences : Madame H perdra son mari pour une femme qui n'en veut même pas spécialement, tout comme K se retrouvera pris à son propre piège du sadisme, excédé lorsque Joe ne crie pas aux coups de fouet. Ce qu'il y a de pire dans ce monde, c'est qu'il n'y a pas de règle : l'argent et la force physique comptent peu, et même le plaisir cyrénaïque[2] comme s'en rendra compte Joe.

C'est peut-être en cela que *Nymphomaniac* commet l'irréparable et fait adjoindre à la méthode, la morale (lorsque Joe, à partir du générique, tue son interlocuteur). La première amène à la seconde, la science s'investit dans le territoire de l'art mais jamais ne le simplifie ; le discours de la méthode que le film propose ne fait que témoigner de la complexité du monde, englobe son absurdité, recrache ses déterminismes sans pour autant les renier. La constellation d'hommes-lettre a bel et bien influencé Joe, mais elle ne l'a jamais dominé.

[1] Abréviation de *radical feminist*, que l'on peut traduire par féministe radicale.

[2] École de philosophie grecque fondée par Aristippe de Cyrène et dont la doctrine conçoit le plaisir comme la fin de la vie humaine, son but, au détriment du bonheur (l'eudémonisme).

Dans un monde réglé et sans règles, Lars von Trier trouve alors sa place et filme la porte qui ouvre sur la morale, sans jamais montrer ce qu'il y a derrière (*The House that Jack Built* s'en occupera). Comme pour préserver de tout jugement le champ purement intime de l'individu, non pas l'intimité du corps mais celle de l'âme. Que fera donc Joe en quittant cet appartement ? Il revient à une seule personne de répondre : elle-même. Lorsque les images cessent, le spectateur, assommé, peut entendre un coup de feu et comprendre le meurtre de Seligman. Le générique commence, le spectateur, soufflé, peut entendre *Hey Joe*, une musique interprétée par Charlotte Gainsbourg elle-même. Joe quitte la maison et cesse d'être personnage ; elle devient Charlotte, une anti-Monsieur Oscar. Et si le générique offrait, *a posteriori*, l'idée naïve mais belle selon laquelle Joe s'en allait enregistrer *Rest*, l'album de Charlotte Gainsbourg conçu à New-York avec Paul McCartney ?

Une quintessence consumée

La Passion de Jeanne d'Arc, de Carl-Theodor Dreyer, sorti en 1928
Par Safa Hammad

L'ivresse fait tomber les masques. Un voile en moins, une vérité en plus. Le jeu naïf et candide de la Falconetti transparaît dans ses yeux écarquillés, un regard interrogateur et sans malice : l'expressivité mise en valeur par des gros plans et contre-plongées. La Jeanne de Dreyer est comme en constant état de transe ; un état second marqué par son immobilité, sa stupéfaction, son silence – les voix du seigneur ne sont-elles pas impénétrables ?

La passion de Jeanne d'Arc est d'abord une passion douloureuse. Elle tangue dans un tourbillon de malheurs, chavire devant la roue de la torture que lui impose les juristes. Elle virevolte, ivre, dans ce tumulte de vieux juges aigris et enragés. L'injustice fait tourner son regard constamment vers le ciel, en un visage implorant et aimant, récitant le *Pater*, rappelant les gestes et mouvements d'une *Mater*. Malgré un rythme parfois effréné de larmes et de visages colériques, la caméra suit lentement le mouvement indolent de la pucelle implorante. Seule la rassure la vue d'un reflet d'une croisée.

Jeanne devient comme folle de tristesse lorsqu'on lui refuse l'extrême-onction. La terreur se lit sur son visage, un désespoir tel qu'elle en ait le vertige, figuré par un rapide plan rotatif. Puis, lorsque le Saint-Sacrement lui est finalement autorisé, l'ivresse orgasmique de Jeanne est à son apogée : en consommant le corps du Christ, elle se condamne à la consumation.

En martyre, tout repose dans son sacrifice. Là est son but, son espérance, sa destinée : un devenir sacrificiel. Par les flammes, elle atteindra sa délivrance grâce à un ultime geste inhibé de dévotion : sa main ramassant la corde qui l'attachera au bûcher. Brûler d'amour, enflammer la passion divine, une quintessence consumée, l'embrasement extatique d'un désir.

Se rapprocher du sacré passe par la mise en scène de l'état de grâce ; une grâce de fait hyperbolique car, dans le réel, le divin et le sacré ne peuvent qu'être transcendants. Transcendants et transcendés par un mouvement, l'ivresse d'un amour intrinsèquement en devenir. Cette sainte est

enivrée d'amour : ivre du sang du Christ, ivre de son corps, ivre de lui. De tout son saoul, Jeanne prouve sa foi, embrasse la destinée la menant à la mort. Elle est grisée par son salut promis, assoiffée de grâce.

« Quiconque recevra la grâce de l'Esprit Saint en participant aux divins mystères, ne souffrira ni de la faim spirituelle ni de la soif, comme ceux qui n'ont pas la foi[1] »

Elle souhaite souffrir autant qu'a souffert son bien-aimé, une réelle compassion du Christ. La passion de Jeanne oscille telle une flamme, entre amour et supplice ; la sacrale combustion d'une martyre suicidée par ferveur. Communiant avec ardeur dans sa douleur, la petite Jehanne de France est ointe par ses larmes, et se sacre en tressant elle-même la couronne qu'elle portera. La pucelle cherche la mort pour retrouver son dieu, non plus simplement dans le monde des idées, mais le rejoindre physiquement à ses côtés : « Serai-je avec Vous ce soir au Paradis ? » Sur le bûcher, elle est ivre de désespoir et d'impatience : la mort est son unique délivrance… *in vitam aeternam*. Tendant à bout de bras un Jésus crucifié, nous lisons sur les lèvres d'Antonin Artaud un nom crié : « Jeanne ! » La fumée monte aux cieux tel l'encens ecclésiastique ; des oiseaux volent au-dessus du brasier ; l'appel agonisant dans un ultime souffle. Jeanne consume.

---

[1] Évangile selon Jean 4, 14

Rien de nouveau sous le sapin

Un conte de Noël, d'Arnaud Desplechin, sorti en 2008
Par Raphaël Bonneau

« La démesure, la folie, la violence de cette nouvelle structure familiale ont atteint des limites que je n'imaginais pas. Nous sommes ici en plein mythe et je ne sais pas de quel mythe il s'agit. Que se passera-t-il à Noël ? Rien, bien évidemment. Mais peut-être le malaise une fois énoncé, il nous sera plus facile de l'endurer et de se protéger derrière une douce chape d'ennui. Je connais peu de gens qui furent autant haï que moi et, chaque fois, je m'en étonne. »

Ces mots, extraits de la lettre d'Henri Vuillard (Mathieu Amalric) à sa sœur Elizabeth, (Anne Consigny) traduisent avec force les maux qui traversent le fabuleux *Conte de Noël* (*Roubaix !)* d'Arnaud Desplechin. Par ailleurs, ne sont-ils pas étrangers aux rapports acides qu'entretenaient Louis et Alice dans *Frère et sœur* (2022) *?* Le réalisateur est devenu une figure incontournable du cinéma intimiste : il nous révèle la complexité de la cellule familiale, et demeure fin observateur des mouvements – prévisibles ou non – qui la composent, des interactions qui en résultent. Arnaud Desplechin est celui qui se pare avec brio du costume de l'investigateur, s'immisçant dans le champ d'étude porté sur la haine, tentant pour et par le cinéma de dénouer un fameux nœud de vipère : comment sortir de cette haine, celle qui corrode les rapports familiaux ?

D'abord, exposer cette haine, sous une forme littéraire, en généalogie. Et comme tout conte, il y a bien pour cela un *il était une fois*. Ainsi, Abel et Junon Vuillard (Jean-Paul Roussillon et Catherine Deneuve), couple roubaisien bourgeois et catholique, eurent un premier enfant, Joseph. Mais le petit Joseph, victime d'un cancer du sang, appelé lymphomes de Burkitt, mourut prématurément, alors qu'il n'avait que six ans. Certes, une greffe de la moelle aurait bien pu le sauver, mais ni sa petite sœur Elizabeth, ni ses parents, ni Henri ou bien Ivan, le benjamin, ne furent compatibles à telle opération. Et voilà qu'au début du film Junon fait un malaise, qui en annoncera toute la couleur. Elle aussi développe une leucémie, nécessitant une greffe de moelle osseuse : ses jours, calculés à partir d'une loi

de Poisson, sont comptés. Un détail mathématique certes, mais qui prendra toute son importance à la vue de ce tableau noir rempli d'*univers des possibles*. L'apothéose probabiliste : ce délicieux pile ou face final entre Henri, le donateur, et sa mère, dont l'issue ne nous sera pas dévoilée. Lequel des deux l'a véritablement emporté sur l'autre ?

Noël est l'occasion de se réunir autour de Junon, malgré la haine suintante d'Elisabeth envers Henri. Au fond, son origine reste assez mystérieuse. Pour Desplechin, ce n'est pas ce qui compte : il faut plutôt sentir comment celle-ci, à l'instar du vin qui envahit notre palais, se développe, s'affirme, se complexifie, et crée une tension. Comme l'alcool, celle-ci monte au fur et à mesure jusqu'à atteindre son pic de fermentation. La haine devient alors physique, brutale : le mari d'Elisabeth frappe Henri en plein visage. Avec le tableau ainsi constitué, on pourrait penser que le film s'inscrit dans l'aigreur et l'astringence. Pourtant, ce *Conte de Noël* est truffé de gourmandises et de moments comiques : la haine qui infuse en devient presque amusante.

Junon, discutant avec Faunia, amante d'Henri : « *Vous n'aimez pas beaucoup Sylvia. (la femme d'Ivan). Moi, vous m'aimez bien…pourquoi ? Vous me prenez celui que je n'aime pas.* »

Desplechin étudie donc la haine sous la forme d'un conte. Mais en est-ce tout à fait un ? Le conte, de caractère souvent merveilleux, se destine à plaire, à instruire, tout en posant un regard sur la réalité. Ici, Desplechin nous propose autre chose. Une des forces de sa réalisation et de son écriture réside dans sa capacité à y renoncer, à cette idée du merveilleux. D'emblée, certains font face à de graves problèmes d'alcool, boivent en cachette derrière le sapin ou ouvertement, comme Henri, lorsqu'il débouche un énième flacon de rouge. Aussi serait-il difficile de dénicher une once de féerie lorsque l'on arpente les rues de Roubaix en plein hiver. Pourtant, sans user du merveilleux, en filmant le quotidien d'une famille qui prépare tant bien que mal les festivités de Noël, Arnaud Desplechin arrive pour ainsi dire à filmer le banal et provoquer le merveilleux, c'est à dire provoquer ce qui cause, à nous spectateur, de l'étonnement – voire de l'admiration – du fait des caractères étranges et extraordinaires des situations. Pensons à ce moment où Henri, pas avare sur l'alcool et titubant dans les rues de Roubaix, se vautre royalement sur le sol. Se relevant avec l'aide des passants, puis des pompiers, il s'exclame tout sourire : *« je suis marié, enfin, je vous en prie ! »*

Tout en parvenant à scruter le réel, *Un conte de Noël* est finalement le lieu de tant d'amusements, de surprises, d'émerveillements, un spectacle dans lequel

tous les penchants humains se croisent et s'entrechoquent. Les personnages, leur expressivité, leur surjeu peut-être, enfin leur extrême et paradoxale vitalité participent vivement à éblouir le métrage.

Car la force du film d'Arnaud Desplechin est d'aimer profondément la vie. L'ivresse, c'est aussi la sensation d'euphorie, l'élan vital à l'œuvre. Desplechin aime la filmer, nous la livrer. D'aimer heurs et malheurs, débordements, angoisses, disputes, ces rien qui forment un tout. Il en fait un film. Et quel plaisir nous avons à l'image, tout ce qu'il y a de plus beau dans une composition en contrastes, en subtilité, la vie comme fluide cinématographique des interactions humaines. Et ce malgré la maladie et la mort qui rôdent au-dessus des têtes. Tout au long du film, cette ivresse est colorée en musique par des rythmes syncopés de jazz. Inversement, le tissu sonore qui recouvre l'image donne encore plus de relief au jeu des acteurs. Car quoi de mieux que le jazz, en particulier le bebop, pour donner le tempo, former la folie, l'ivresse, dont s'emparent les protagonistes de ce *Conte* ?

Plein d'élans philosophiques, Desplechin montre que la haine est absurde, stérile. Elisabeth veut bannir son frère de la famille, couper tout lien avec lui. Le néantiser tout en voulant qu'il assiste à sa néantisation. Alors, comment sortir de la haine ? La haine est d'une certaine manière le refus de connaître l'Autre. Mais l'Autre est celui qui, au contraire, nous révèle à nous-même. Sans quoi nous errons sans cesse, nous nous évitons. A cela, Abel, en parlant à Elizabeth, invoquera la pensée nietzschéenne : « *Nous restons nécessairement étrangers à nous-mêmes, nous ne nous comprenons pas, nous ne pouvons faire autrement que de nous prendre pour autre chose que ce que nous sommes, pour nous vaut de toute éternité la formule: « Chacun est à soi-même le plus lointain.* »

NOTULES

Courtes critiques de films choisis par nos mécènes

L'une chante, l'autre pas, d'Agnès Varda (1977)

Bien que l'attribut féministe soit galvaudé par nombre de films sortis en salles ces derniers temps, il serait malvenu de ne pas l'accoler à ce film d'Agnès Varda. Car si certains se contentent de mobiliser le féminisme comme un simple sujet, *L'une chante, l'autre pas* l'a pour objet. Il y a des femmes, et puis il y en a deux ; l'une a des enfants, l'autre pas encore ; l'une est amoureuse et a un homme, l'autre n'en a plus, en aura un plus tard. Pour faire face à la vie, les femmes s'organisent, gagnent de l'argent, se réunissent, avortent, se battent, se pardonnent... On chante pour être heureux, on s'écrit pour retrouver la douceur des mots de son *alter ego*, on milite pour exister, pour faire valoir. Il n'est donc pas question ici d'avoir pour seul horizon cinématographique l'adaptation d'un roman dont on ne verra à l'image pendant 1h40 que le visage d'une femme qui cherche à avorter... Entre documentaire – un peu – et fiction – surtout – l'épanouissement des femmes est un long manuel impossible à suivre. Pourtant, Pauline/Pomme et Suzanne s'appliquent, guidées par la main d'Agnès, à trouver le chemin vers la joie d'appartenir à leur classe. Chaque situation présente des clés, des petites idées, un pas de côté. Par exemple, Pomme propose à Darius de lui faire un deuxième enfant avant son départ pour avoir un enfant chacun. Le réel s'éloigne, l'utopie se pare d'une douceur impossible, et bizarrement, tout reste concret, car pour farfelues que ces pistes de vie soient, tout est toujours possible : la preuve, Agnès l'a filmé.

Grégoire Benoist-Grandmaison

*

Bonne Mère, de Hafsia Herzi (2021)

Marseille et son accent chantant, Marseille et ses fameux quartiers nord objets de tous fantasmes, Marseille et sa *Bonne Mère.* La cité phocéenne à l'identité si marquée, qu'il semble impossible d'y raconter une histoire qui pourrait se passer ailleurs : dans les récits marseillais, la ville et ses particularités ne cessent de faire irruption, d'incarner plus que de décorer. Involontairement ou non, les cinéastes qui s'attaquent au sujet finissent

toujours par faire un portrait de la ville, plus ou moins juste. Il est presque impossible bien sûr de se retenir de comparer le film de Hafsia Herzi au *Bac Nord* de Cédric Jimenez sorti à peine un mois plus tard : c'est que les deux prétendent brosser un portrait des conditions de la vie dans ces quartiers. Cependant, là où *Bac Nord* adopte un point de vue policier qui ne cesse de filmer les habitants comme une masse d'anonymes caractérisée avant tout par sa dangerosité, *Bonne Mère* fait le choix plus honnête de filmer les gens qui y vivent. On suivra donc Nora, la cinquantaine, femme de ménage qui veille sur ses enfants et ses petits-enfants, à la fois bonne et mère donc. Nora dont la bienveillance et l'empathie nous feraient presque oublier par moments le quotidien dans lequel sa famille et elle évoluent. Mais Herzi ne tombera pas dans le piège de faire croire que leur vie est ordinaire. Elle expose sans pudeur les conséquences de la pauvreté de la famille de Nora : son fils en prison, sa fille qui fait le choix de se prostituer pour survivre. Un autre piège est évité : le misérabilisme. Car si le film montre la misère, jusque dans sa mise en scène de l'espace – intérieurs étroits, saleté et délabrement des quartiers – c'est sans jamais porter de jugement moral sur les choix (si peu choisis) de vie des protagonistes : *Bonne Mère* est avant tout un film d'amour familial et de solidarité.

Léo Barozet

*

Straight Up, de James Sweeney (2019)

Todd, californien d'une vingtaine d'années, est aussi bourré de TOC que malheureux en amour. Convaincu de son homosexualité, une conversation avec sa psychanalyste le persuade « d'essayer » de sortir avec une femme. Si le film laissait présager une comédie romantique effrénée, bourrée d'hypothèses amoureuses et d'arguments pop-culturels en tous genres, les bonnes idées cessent au premier tiers du film. Tombant dans un bourbier scénaristique dont il est inextirpable, *Straight Up* aurait gagné à se laisser porter par le personnage de la psychanalyste (le mieux écrit), notamment pour faire comprendre à Todd qu'il est asexuel plus tôt dans le film. Jusqu'au cinéma, ça sent le roussi dans la Silicon Valley. Et ce, pour deux raisons : l'on décèle la finalité de la situation bien avant les protagonistes (l'asexualité) ; les *plates formes* sont de tous les décors (les murs, sols, habits et arrières plans ne sont que cinquante nuances de beige), l'esthétique californienne meurt à petit feu. Alors il reste Rory, actrice en devenir, et dont la spontanéité correspond au tempérament et aux attentes sentimentales de Todd. À rebours des clichés du couple atypico-postmoderne, sa sincérité déploie le potentiel des situations, comme un action-vérité, aussi naïf que tranchant, qu'elle préférera fuir avant de demander à son copain

de partir à l'aide d'un code secret. Évitant continuellement de creuser les sillages du couple quand le sexe ne fait plus office de béton, le film ne s'envole jamais ni n'échappe aux carcans des « nouvelles écritures » américaines. Bref, *Straight Up* manque encore de *sex-y*.
Nicolas Moreno

*

Baxter, de Jérôme Boivin (1989)

Baxter, le plus nietzschéen des chiens du cinéma français, n'est pas tout à fait un animal de compagnie comme les autres. Capable de partager ses pensées avec le spectateur, il livre un regard clinique et désespéré sur ses différents maîtres, qu'il n'aura de cesse d'essayer de comprendre. S'il partage, avec le récent *EO*, l'intelligence de rendre bête l'humain vu à travers les yeux de l'animal, *Baxter*, s'inscrit dans un registre bien plus noir, et s'ajoute volontiers à la mêlée générale (la vieille comme le bébé le dégoûtent, il leur fera clairement comprendre).

À partir de cette idée saugrenue qu'est la création de toute une psychologie propre au bull-terrier, le film se déploie complètement à l'aide du travail conjoint de Jacques Audiard aux dialogues et de Maxime Leroux au doublage du chien. Sec, monolithique et crépusculaire, son seul timbre pose déjà un regard amer sur le monde, d'autant plus assombri par la gueule insondable de Baxter. En passant une nette partie du film à regarder les humains d'en bas, son immobilité traduit son incompréhension, son silence met en lumière l'absurdité de la vie bien rangée des citadins. C'est d'ailleurs la morale de *Baxter*, sa dernière pensée : n'obéissez jamais. La vie, cette sale chienne : les bébés sont les êtres les plus faibles et les moins intelligents, les ados sont tentés par le nazisme, les voisins obsédés par le sexe, les vieux incapables et impotents. Impossible de ne pas embrasser un tel regard, c'est un chien qui vous le dit.
Nicolas Moreno

*

L'incompris, de Luigi Comencini (1966)

Au commencement, un évidement, l'absence : la mise en absence de tout commencement. Une entaille, la déchirure, la véritable blessure ; invisible, surdéterminante parce qu'absolument invisible, en un mot : le désastre. Maman est morte ; ça n'est pas un drame. Une absence n'est pas un drame, elle en est précisément l'antinomie ; le cas limite, et donc la quintessence, de l'événement. Rien ne s'est passé, ou plutôt rien *est* passé, rien est *advenu*, et c'est dans cet avènement initial – absolument désastreux puisque situé dans le « déjà » ou le « toujours déjà » là – que tout se fait. On ne verra pas cette mort, on n'aura rien de la morte : tout juste un tableau aux

traits presque impersonnels ; une voix précaire, effaçable, les germes de l'oublis, très vite effacée, une voix/e de disparition. L'éclat persistant, un soleil noir.

On ne fait jamais face au désastre ; on peut croire faire face, et se le faire croire, payer une assurance contre les désagréments de la souffrance, trouver un arrangement avec l'irrémissible douleur : être humain, « faire son deuil ». La vérité du désastre pourtant – l'obscure vérité – c'est qu'on ne lui fait pas face : on y est, tout entier. Vivre le désastre, non pas vivre *du* désastre ; se faire à sa mesure. Non pas le mimer ni le jouer ou le paraître, mais puisqu'on y est, qu'on est dedans, qu'on est le dedans même du désastre, l'emplir, l'incorporer : c'est l'inhumain ; la faiblesse la vraie, l'impossible, l'impardonnable, l'innocente : l'incomprise. *L'incompris*, en un sens précis qui nous intéresse ici, est la mesure de cette béance entre l'humain et l'inhumain.

Le père de famille, si c'est un homme, puisque c'est un homme, fait face ; il *sait* faire face. Et c'est par la médiation de ce savoir qu'il tient, ou plutôt c'est ce à quoi il ne cesse de se raccrocher pour ne jamais chuter, garder la face, être un *bon* père. Tous ses mots sont des sentences, des mots d'ordre ; ses gestes de tendresse ne sont jamais libres du lien qu'ils entretiennent avec le rôle qu'il croit avoir à se donner. Son amour est paternel, pleinement humain. Adjectiver l'amour c'est le conditionner, s'assurer de ne pas trop s'y abandonner, l'encadrer pour ne pas se laisser déborder ; s'arranger un amour raisonnable donc, qu'il serait injuste de qualifier de faux ou de feint : il a seulement le malheur d'être aveugle, de s'être rendu en partie insensible. Si son fils ne pleure pas la mort de sa mère face à lui, s'il ne réagit pas comme il le doit, comme un « grand », comme « l'homme » qu'il a à devenir, s'il n'a pas le sens des responsabilités vis-à-vis de son petit-frère… c'est nécessairement que « tout lui glisse dessus », qu'il est comme ça, un garçon insensible et en un sens un peu pervers, tout à fait inconscient, qui doit « se corriger ». Père avant d'être aimant, l'enfant est amour avant d'être un fils. L'amour inhumain d'un fils, dont l'affaire n'est pas de savoir ou non faire le deuil de sa mère. Non, il ne pleure pas quand il faut. Il rit au cimetière, et pleure quand il ouvre le placard à pharmacie. Il n'est pas déchiré, il n'a pas à guérir ; il est la déchirure. La faiblesse intégrale, irréductible à un « moment de »…

« La faiblesse ne saurait être qu'humaine, même si c'est en l'homme la part inhumaine, la gravité du non-pouvoir, la légèreté insouciante qui ne pèse pas, ne pense pas… » L'amour, hors catégorie et sans principe, l'amour tout entier est inhumain, il n'est pas affaire d'homme ; il faut être moins ou plus qu'un homme pour supporter rien qu'une

minute de sincérité et de tendresse sans feinte.

Bastien Babi

*

Memory Box, de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige (2022)

Avec *Memory Box*, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige livrent un film extrêmement émouvant dans lequel le personnage d'Alex découvre, grâce à une boîte à souvenirs, le passé traumatique de sa mère Maia au moment de la guerre au Liban.

C'est à partir de cette fameuse boîte que tout se déplie. Elle permet de reconstituer une histoire personnelle au fil des découvertes de divers documents : carnets, photos, enregistrements audios. Comme des enquêteurs, nous découvrons en même temps qu'Alex la vie de sa mère. À travers celle-ci, surgit le fait qu'enregistrer sa propre vie, c'est aussi capter celle du pays dans lequel on est. Se développe cette idée d'une mémoire brûlante que l'on essaye de cacher car trop douloureuse, mais qui résiste à l'épreuve du temps.

De l'enquête à la psychanalyse, le dialogue enfin libéré donne à la mère et sa fille les clés de compréhension du passé, lesquelles permettent la réconciliation. En évitant toute forme de misérabilisme, les cinéastes montrent la résilience de cette jeunesse libanaise qui voit *Phantom of the Paradise* au cinéma ou danse sur de la musique pop rock américaine des années 1980, très présente dans la BO.

Se dégage du film un certain espoir et une possibilité de s'en sortir. Les dernières minutes en sont une parfaite illustration : Alex immortalise les retrouvailles de Maia et Raja sur un balcon donnant sur un Beyrouth rempli de grues, puis se met à filmer avec son téléphone un lever de soleil. S'ensuivent des images du pays en accéléré illustrant le temps qui passe et le retour d'une vie normale. Après la destruction, place à la reconstruction.

Quand on se penche sur la composition de deux plans de la dernière séquence, Maia et Raja sont nets en arrière-plan, et Alex est floue au premier plan. La netteté s'inverse pour mettre en avant la fille, c'est désormais à son tour d'enregistrer sa vie. Ce passage d'une génération à une autre s'acte définitivement avec une dédicace finale écrite en français et arabe : À nos enfants.

En plus de la justesse du jeu des comédiens et de la capacité à narrer cette histoire complexe sur deux temporalités, l'esthétique est nourrie par l'expérience précédente des réalisateurs qui se sont illustrés dans le cinéma

documentaire et les installations artistiques. Le scénario reprend librement la propre correspondance de Joana Hadjithomas conférant une touche autofictionnelle à l'œuvre. Ponctuellement, un mélange se fait entre les éléments relevant de la fiction et ceux qui relèvent du documentaire, nous permettant de nous plonger pleinement dans le récit. Les nombreuses audaces formelles viennent magnifier le tout : quand la pellicule s'altère lors de bombardements ou quand les deux amoureux, en animation, se rejoignent en courant sur un défilement de bâtiments en ruines.

Pour toutes ces raisons, *Memory Box* est un film remarquable, un film qui à travers son histoire, transmet l'Histoire ; l'Histoire qui fait mal et que l'on veut cacher sous le tapis. Et qui, malgré tout, finit toujours par ressortir.

Benoît Blanc

*

Troll 2, de Claudio Fragasso (1990)

Purge douteuse pour certains, chef-d'œuvre nanardesque pour d'autres, le « meilleur pire film jamais réalisé » a ses adeptes. *Troll 2* est au cinéma ce que *Chair de poule* est à la littérature, et peu importe, puisqu'on n'en attend pas plus de ce film dont la réputation n'est plus à faire. Le titre indique déjà aux spectateurs intrépides la facture du projet, qui n'est ni une suite, ni un film sur des trolls, mais sur des gobelins. Comment ne pas succomber au plaisir réconfortant de la découverte de ce navet ultime ? On jugera facilement quiconque ne saisit pas la portée poétique de ce pamphlet du végétarisme et sa manière de se vautrer dans la nullité. Objectivement, *Troll 2* ne pourrait pas être pire que ce qu'il est : les acteurs sont abyssalement mauvais, les costumes semblent sortis d'un magasin de déguisement, les maquillages se font la malle, les dialogues sont insensés et les monstres embarrassants. Autant de critères qui rendent justement le film appréciable, dans sa naïveté la plus pure. Les têtes déconfites des interprètes – qui doivent bien se demander ce qu'ils font là – et les mécanismes narratifs grossiers réussissent à provoquer l'hilarité. Pourquoi le petit Joshua Waits est obsédé par le fantôme de son grand-père ? Comment ce dernier connaît l'existence des gobelins ? Pour quelle raison obscure ses parents sont obsédés par l'hospitalité des habitants de Nilbog ? Pourquoi le petit copain de sa grande sœur Holly tient absolument à imposer ses trois amis dans leur intimité ? Surtout, qui sont ces créatures qui se délectent de leurs victimes, qu'elles transforment en flaques de gelée ? Cent visionnages ne réussiraient pas à apporter des réponses tellement le film vaut son pesant d'absurdité. Son réalisateur Claudio Fragasso serait, finalement, presque un génie du mauvais goût, tant il s'en donne à

cœur-joie dans ce festival de *slime*, de déjections verdâtres et de bouillies couleur vomi de farfadet. Fragasso, poète du laid, a réussi avec son rejeton *Troll 2* à marquer du sceau du trèfle à quatre feuilles les mémoires de ceux qui ont osé s'aventurer sur le territoire de ce film improbable. Et comme le dit si bien Joshua Waits : « Nilbog, c'est Goblin à l'envers. »

Sarah Yaacoub

*

Pandora, Albert Lewin (1951)

Réinterprétation du Hollandais volant mêlée au mythe grec de la boîte de Pandore, cette tragédie d'Albert Lewin met en scène une Ava Gardner en Femme Fatale. Détruisant tout ce qu'elle touche, Pandora ère et déambule, mélancolique et mystérieuse, dans le crépusculaire du rivage, le regard tourné sans cesse vers l'horizon. Un horizon contenu dans une ligne de vie d'un temps passé encore à venir. Pandora est comme appelée par une voix muette, un cri silencieux, une parole venue d'un autre monde. Écrasée par la fatalité, à la recherche de l'assouvissement de son désir, un désir initial et éternel : l'impossible amour. Recherche nostalgique d'un temps inconnu – oublié ? –, puis finalement retrouvé.

Son désir de vie, intrinsèquement lié à sa pulsion de mort, est avant tout un désir d'amour absolu. Le goût de l'Absolu infuse l'entièreté de l'œuvre : aimer, c'est mourir ; mourir, c'est aimer. La plus grande preuve passionnelle est un sacrificiel acte prophétique. Pandora ne cesse de chercher l'être qui comblera ce désir total et idéal en demandant à ses prétendants de sacrifier la chose à laquelle ils tiennent le plus au monde : « If I would ask you, Stephen, would you push your car off this cliff into the sea ? » En rejoignant Hendrick van der Zee (James Mason) dans son Hollandais volant à la dérive, Pandora redécouvre par là même le grand et fatal amour. Cette rencontre retrouvée, ce visage inconnu remémoré, gravé sur la toile d'un tableau, marque du saut de la mort l'éternité. Le pacte est signé, toujours déjà parjuré.

Safa Hammad

*

La Belle et la Bête, Jean Cocteau (1946)

Si votre besoin de rêver est toujours présent, si votre âme d'enfant a su résister aux désenchantements de la réalité, si vous avez encore la capacité d'imaginer et d'avoir foi en des choses extraordinaires, si vous ne voulez pas douter de la possibilité qu'il existe une dimension magique dans notre monde, et si vous ressentez la nécessité de le colorer plus qu'il ne l'est, alors *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau ravira votre esprit naïf et rêveur. Le cinéaste met à profit sa grande

maîtrise des différentes techniques filmiques pour repousser les limites de son art, au-delà même de la réalité. Il crée des trucages, toujours dans le but d'assouvir le besoin de rêver du spectateur, tantôt avec l'éclairage pour accentuer la taille des ombres, tantôt en inversant la rotation de la pellicule pour tromper un mouvement logique. Cocteau fait primer ces différents procédés plutôt que de tendre à un réalisme parfait. Et ça marche : le spectateur s'y trompe presque, tant sa volonté de voir la féerie d'un monde filmé est grande. Il est emporté par l'histoire, le jeu théâtral, les décors et costumes somptueux, et veut oublier que les images ne proviennent pas réellement d'un univers féérique. Il ne peut cependant oublier qu'il visionne une adaptation de conte : les nombreux surcadrages à travers les fenêtres des carrosses ou les portes du château renforcent la distance entre le film et lui, rappellent que l'histoire à laquelle il a envie de croire n'est inéluctablement qu'une illusion.

C'est un conte de fées à la sauce horreur : les faisceaux lumineux multiplient les ombres des barreaux de la grille lors de la visite de Belle et de son père, enferment les personnages dans un manoir hanté obscur et habité par un monstre. Rendus prisonniers, il n'ont plus qu'à visiter l'inquiétante demeure. La beauté du lieu se rapporte alors à une sorte de féerie qui emporte le père, qui s'endort dès qu'il pénètre le mystérieux château. Elle matérialise les fables, rend possible l'histoire d'amour entre la Belle et la Bête. Ce dernier peut reprendre espoir, le père peut guérir. Toutes les dimensions de l'image sont travaillées : le format académique, presque carré, permet au décor d'habiter tout l'espace disponible. Les immenses arbres, la grande Bête et le sombre château s'épanouissent dans l'image et revêtent leur caractère mystérieux et effrayant. Le visiteur, à l'instar du spectateur, se sent ainsi minuscule face à la puissance de la Bête, puissance accentuée par le décor.

Par le leitmotiv de l'œil qui a toujours fasciné le cinéaste, et qu'il utilise notamment pour humaniser les statues, il renforce le questionnement sur le regard présent tout au long du film : un regard intérieur qui tenterai d'identifier, non plus ce qui les lie, mais ce qui sépare les individus. Que les personnages principaux finissent par changer d'apparence (la Belle en princesse, la Bête en homme) n'est d'ailleurs pas anodin : la Belle était victime du regard hautain de ses sœurs, précieuses et arrogantes, et la Bête souffrait de son apparence monstrueuse qui ne correspondait pas à sa nature intérieure, traînant son reflet -et le regard qu'elle porte sur elle-même- comme un fardeau.

Cocteau livre au cinéma une lettre d'amour, le remerciant de permettre au spectateur qui le souhaite de rêver. Illusionniste et

prestidigitateur à l'instar de Méliès, il cherche toujours plus loin ce qui pourrait encore enchanter le monde réel, et transcender sa réalité. Il trouve sa réponse dans la nature même du cinéma dont il repousse les limites jusqu'à matérialiser l'imaginaire en un lieu incertain, au temps suspendu.

Salomé Léonard

*

Her, de Spike Jonze (2014)

Les diverses critiques adressées à *Her* de Spike Jonze s'accordent à voir à travers cette fable un renouveau de la romance et une idylle novatrice. Une question émerge de cette rencontre entre l'homme esseulé et l'IA fantasmée : où sont les femmes ?

Le personnage de Théodore est ici un homme touchant, introverti, dans lequel le spectateur se retrouve aisément. Incapable de lier des relations saines avec les femmes qui l'entourent, il s'éprend d'une voix, Samantha, nous présentant ainsi un amour dématérialisé, où la superficialité n'a plus sa place. De prime abord, une vision féministe semble exposée : la femme n'est plus un corps, son intellect est fantasmé, elle est valorisée en son essence même.

Pourtant, un portrait mitigé s'en dégage. Les thématiques de misère affective et sexuelle planent, comme s'il fallait s'émouvoir des gentils *incels*. Lassé de chercher l'autre, l'homme se retrouve dans une relation fusionnelle avec une intelligence artificielle adaptative, construite autour de son propriétaire. Mais alors, de qui Théodore tombe-t-il amoureux?

Le comble de la misogynie ne se trouverait-il pas dans le fantasme de façonner de toute pièce son idéal féminin? Se retrouver soi-même, dans tout l'égocentrisme que cela représente ? Théodore ne rencontre pas une femme, il puise dans sa paresse relationnelle, et se recrée lui-même, dans un semblant d'amour qui se révèle d'un narcissisme sourd.

Un regard féministe dressera alors une nauséabonde image de Théodore. Le sexisme habitant le traitement de l'intelligence artificielle prolonge l'imaginaire science-fictionnel de la femme robot idéale (*Blade Runner*, *Ex Machina*, *Westworld*, les œuvres d'Asimov…). Ce regard porté n'est même pas un privilège novateur accordé à la SF, il s'illustre déjà dans le fantasme éternel de la femme vierge de pensée et d'esprit critique : la compagne idéale pour l'esprit paresseux et pathétique d'une hétérosexualité exécrable, qui cherche en la femme un enfant crédule en admiration devant une masculinité écœurante.

Lorsque l'IA se met à jour et devient universelle, elle entreprend tout à coup des relations avec des millions d'individus. Théodore s'enfonce alors dans une masculinité plus toxique encore, qui se traduit par une possessivité révélée face à cette femme désormais adulte et libérée. Dans toute la subtilité de Jonze, la femme est une propriété capitaliste.

Alors que Samantha poursuit son émancipation et intègre le polyamour à son modèle relationnel, Théodore s'enferme dans leur couple et se coupe plus encore de la réalité. La femme enfant laisse place à une entité universelle, écrasant son amant par sa supériorité intellectuelle et morale.

Jonze offre peut-être contre son gré un regard qui se veut novateur sur une capitalisation de la femme, semblant oublier que l'homme n'a pas attendu la technologie pour *objectifier* sa compagne. La technologie au service des *incels*.

Juliette Bresset

*

Duel, de Steven Spielberg (1973)

N'ayant rien à envier à ses successeurs qui verront exploser le succès de Spielberg, régulièrement encensée comme une course poursuite exaltante au montage efficace et à la mise en scène redoutable, *Duel* propose une vision singulière des confrontations masculines à l'écran. Derrière un scénario au premier abord simpliste qui relève d'un exercice technique, le réalisateur nous offre en réalité un regard critique sur une thématique qui lui est chère : le choc sourd des Amériques à la croisée des générations et des classes sociales. De la même manière que ses contemporains *Les chiens de paille* (1971) et *Délivrance* (1972), la thématique est donnée : l'américain moyen, l'employé bourgeois, fait face à la vieille Amérique, ici personnifiée derrière un chauffard muet et implacable.

Le film se fond aisément dans la dynamique du Nouvel Hollywood, le personnage de David Mann personnifiant idéalement un pays en plein essor de *smart power* : représentant de commerce, marketeux à la voiture rutilante, et dont la masculinité est constamment remise en question. L'antagoniste, présenté sous les traits d'un routier anonyme, allégorie d'une classe populaire invisibilisée, une menace planante. On y retrouve ici une population rurale totalement écrasée face à une Amérique aseptisée et commerciale, et un homme à la virilité induite, uniquement caractérisé par ses grosses bottes de cowboy, totalement dépassé par une nouvelle génération dont la

valeur se mesure à la réussite professionnelle et à l'étalement des biens.

Car la thématique de la masculinité est prépondérante dans l'œuvre. Le cinéaste interroge le spectateur sur la définition personnelle qu'il lui confère. David Mann, à travers sa course à la survie, se découvre une nature effrayée qui trouve son pinacle dans une fin terrible où le personnage fait preuve d'une violence sourde et se libère de son assaillant en commettant l'irréparable. La question est alors posée : David s'est-il émancipé de sa nature insipide et écrasée pour se retrouver dans un homme fort et affirmé ou a-t-il cédé à une bestialité médiocre?

Ici l'auteur réalise donc une critique sociale habile à travers un thriller quasiment horrifique où la pleine vitesse des voitures se fond avec l'évolution brutale et fulgurante d'une Amérique fracturée où la population rurale est asphyxiée par une nouvelle bourgeoisie. Lutte des classes et gros moteurs, le *Fast and Furious* social du jeune Spielberg tend à nous rappeler qu'avant de se perdre dans une réalisation rutilante et populaire, où les messages pourtant importants disparaissent face à des productions grand public capitalistes, le réalisateur avait encore un texte à défendre.
Juliette Bresset

*

La main de Dieu, de Paolo Sorrentino (2021)

À la fois portrait de Naples des années 1980 et de lui-même, Paolo Sorrentino nous invite dans *La Main de Dieu* au sein des ferventes rues de la Cité du Soleil, et nous dévoile sa jeunesse espiègle qui vire au drame. Baignant dans la lumière et la langue napolitaine, on y découvre son entourage familial, sa tante Patrizia, la mort de ses parents, sa volonté de devenir réalisateur.

Placer la fameuse « Main de Dieu », épisode d'un certain quart de final Argentine - Angleterre de Coupe du Monde 1986, et illustrer l'arrivée de son auteur, Maradona, au stade San Paolo, apporte une once de substance à ce qui se révèle être une autobiographie un peu molle. Mais leur articulation, la main et l'arrivée du footballeur, donne un goût somme toute anecdotique à ses quelques tranches de vie, ils sont ici sans vraiment être là. On en attendait peut-être un peu plus de Sorrentino au sujet de cet homme qui a su conquérir, à jamais, le cœur des Napolitains. Mais, évidemment, la vedette ce n'est pas Diego, c'est Paolo. Paolo se mire dans l'azur tyrrhénien.

Le film se laisse regarder, est flatteur à l'image, sans bavure, propre sur lui. A l'exception de quelques scènes vraiment

réussies (le déjeuner sous les oliviers, Patrizia posant nue sur le bateau et le dépucelage de Fabietto) et de beaux clins d'œil à la chanson napolitaine, nous voici entre les mains d'une énième autobiographie qui, bien que sympathique, ne laisse aucun souvenir mémorable. Car au fond, que retient-on vraiment ? Son désir pour sa tante ? La mort de ses parents ? Sa volonté de devenir réalisateur ? On le sent bien : tout au long du film, on navigue parmi ces sujets en les effleurant de l'œil. A l'instar du messie, on attendait de Paolo « qu'il nous extirpe de la réalité, car c'est le but du cinéma », comme il nous l'expliquait en faisant parler son lui d'autrefois. Seuls les magnifiques plans de Naples nous l'ont fait oublier, cette réalité. Pour le reste, on peut passer chemin.

Raphaël Bonneau

*

Human Traffic, de Justin Kerrigan (2000)

Film-référence de tout un public amateur de musique électronique, *Human Traffic* est de ces ambitieux projets *melting pot* qui tentent en une petite centaine de minutes de raconter à la fois une époque, une génération, un lieu (Cardiff) et, surtout, « l'urgence techno », sorte de mouvement post-punk qui s'en remet à la fête et à la désintégration cérébrale (comprendre : l'ecstasy) pour échapper la suffocante Réalité. Justin Kerrigan choisit une bande de potes (Jip, Koop, Nina, Moff et Lulu), leur laisse les clés de la narration et en fait ses témoins ; chacun est caractérisé par un simple surnom, un quotidien frustrant (l'une quitte son job en fast-food, l'autre se rêve célèbre DJ…), une situation familiale difficile. Ils sont tellement génériques qu'ils en deviennent omniscients ; ils peuvent alors (littéralement) raconter à la caméra les rouages du monde du *clubbing* dans les années 1990.

Si la nécessité de l'évènement scénaristique affaiblit le film, ce dernier ne manque heureusement pas de laisser respirer ses personnages quand la caméra s'écarte et que les dynamiques du groupe peuvent enfin s'incarner ; ils prennent vie précisément aux moments où il ne se passe pas grand-chose, quand la musique n'accompagne pas une action mais une situation. Cette sociabilité est autant celle du partage que du remplissage, il faut occuper l'espace, avoir suffisamment confiance en ses camarades pour parler quitte à ne rien dire, façonner le terrain de confiance sur lequel on partagera ses *trips* et son ivresse pour combattre la paranoïa, identifiée ennemi public numéro 1 de la prise de drogues pendant tout le film.

C'est finalement dans sa séquence introductive que s'opère la meilleure articulation entre documentaire, construction des personnages et bande-son omniprésente :

les cinq amis se présentent face caméra, et leurs vidéos sont entrecoupées par des grandes lettres blanches sur fond noir écrivant leurs noms respectifs, comme si l'on présentait un groupe de rap. La musique atmosphérique de Matthew Herbert et Robert Mello traverse ces cinq clips et devient dès les premières minutes le sixième personnage, le trait d'union, le dénominateur commun. Car ce n'est pas en tissant des liens romantiques et des conflits familiaux que *Human Traffic* embrasse son sujet, mais bien en faisant vivre musique et personnages dans un seul et même mouvement.

Charles Thierry

*

L'Echelle de Jacob, d' Adrian Lyne (1991)

Parfois, il vaut mieux ne rien savoir que beaucoup savoir à moitié. Nous ne vous dirons donc que peu de choses sur le film, sinon qu'on y suit les mésaventures de Jacob Singer, un vétéran hanté par les traumatismes laissés par la guerre du Vietnam et persuadé que des êtres démoniaques cherchent à l'assassiner.

Revenons toutefois sur son titre, celui-ci nous semble particulièrement adapté. Il vient d'un passage de la Bible : « Il eut un songe. Et voici, une échelle était appuyée sur la terre, et son sommet touchait au ciel. Et voici, les anges de Dieu montaient et descendaient par cette échelle. » (Genèse 28:12). Lieu contradictoire, à la fois céleste et tellurien, à la fois divin et proche des hommes, « l'échelle de Jacob » se situe partout et nulle part. Il en est de même pour ce long-métrage de 1990, trop paradoxal pour entrer dans une case. C'est un thriller new-yorkais mais qui nous parle de la Guerre du Vietnam, s'il a des éléments horrifiques c'est en vue de construire un propos philosophique, et lorsqu'il reprend des thèmes de la mystique juive c'est afin de réécrire le livre des morts tibétains. Aussi, il est impossible de vraiment le situer artistiquement. Il n'appartient à aucun mouvement cinématographique. Il fait tâche dans la filmographie de son réalisateur Adrian Lyne – mais une tâche merveilleuse, pollockienne – comme dans celle de sa tête d'affiche, Tim Robbins, plutôt connu pour ses seconds rôles. Et si on peut trouver une forme de cohérence entre les éléments thématiques du film et quelques autres scénarios de Bruce Joel Rubin, on a quand même l'impression que *L'Echelle de Jacob* est le fruit d'un heureux alignement des astres.

Tous les chemins mènent à *L'Échelle de Jacob*. On ne compte plus les cinéastes qui l'ont cité parmi leurs sources d'inspirations principales. On ne compte plus les ciné-clubs qui ont décidé de le diffuser. On ne compte plus les revues qui en ont parlé - voilà

d’ailleurs que *Tsounami* s’ajoute à la liste. Boudé à sa sortie, le film a aujourd’hui atteint le statut d'œuvre culte. Cauchemar douloureux sur la nécessité de savoir se résigner, avancer et faire son deuil, *L'Échelle de Jacob* est, paradoxe final, un film qu’on ne veut pas enterrer.

Matthieu Neiva

ENTRETIENS

Préserver le hors contrôle

Entretien avec Albert Serra, au sujet de *Pacifiction*, sorti en 2022
Propos recueillis à Paris le 29 octobre 2022 par Charles Thierry et Nicolas Moreno

***À** onze jours de la sortie du plus grand film de l'année, lors d'un bref passage à Paris entre une émission à la radio et un train pour Dijon (avant de repartir pour Los Angeles), nous sommes allés, comme en pèlerinage, à la rencontre d'Albert Serra. Nous avions flairé dans son ajout in extremis à la Compétition Officielle cannoise l'odeur du grand film, et nous avons eu raison. Il boit un Coca-Cola, nous sommes un peu impressionnés. Rencontre.*

Nicolas Moreno : Bonjour Albert, et merci de nous recevoir. Nous avons tous les deux vu le film à Cannes, Charles l'a revu depuis. C'est notre film préféré de l'année, nous l'avons trouvé extraordinaire.

Albert Serra : Merci beaucoup. C'est vrai qu'en même temps, la compétition officielle… la concurrence n'était pas très très forte !

NM : Justement, nous voulions en parler avec vous.

AS : J'aimais bien les réalisateurs présents à Cannes, même si ce n'était pas pour leurs meilleurs films.

Charles Thierry : Oui, on a trouvé le palmarès décevant.

AS : J'aurais préféré gagner ! Mais si on ne gagne rien, c'est la vie. Je suis déjà content et très honoré d'être en compétition. C'est un très grand honneur, et très important pour la diffusion du film. En plus, je ne sais pas… C'est tellement difficile, non ? Prenons Almodovar : combien de fois est-il venu ? Et il n'a rien gagné ! C'est un jeu imprévisible.

CT : et à côté les Dardenne y sont tous les ans…

AS : Oui, et eux au contraire ! Kusturica, il a gagné combien de Palmes d'Or ? Douze ? Six ? Et maintenant personne ne se souvient

de lui. Il faut relativiser un peu et se concentrer sur le film, sa qualité, ses projets. Pas à pas, petit à petit. Pour le reste… en espagnol, on dit « *El hombre propone, Dios dispone* » (l'homme propose, dieu dispose, *ndlr*). Je ne peux pas m'occuper de choses qui ne dépendent pas de moi.

NM : Alors parlons du film : comment êtes-vous arrivé à Tahiti ?

AS : Je voulais faire un film dans les territoires d'outre-mer, pour éviter. Je n'étais pas inspiré pour mettre des caméras ici, dans la rue. Je n'avais pas l'énergie pour y trouver le côté fascinant. Je pense que ça existe et qu'on le retrouve chez plein de réalisateurs sérieux. Les films de Leos Carax, au niveau des visuels, des décors, surtout dans les rues, dans les villes, captent quelque chose de précieux. Mais je ne voulais pas faire cet effort à ce moment-là. Je me suis dit : « on va dans un territoire d'outre-mer, où il y aura déjà de la fantaisie, il y aura déjà quelque chose visuellement ». Vraiment, des clichés ! Et surtout, Tahiti était le seul territoire possible en Polynésie, parce que les autres Outre-mer français sont tropicaux et pluvieux, en Afrique par exemple. Ça donne déjà un côté moins paradisiaque, alors qu'à Tahiti, c'est iconique : des palmiers, des vagues, des couleurs, du corail...

NM : D'ailleurs, quand le film commence, on arrive au port. Un travelling ouvre le film, et l'une des premières choses qu'on voit, c'est ce ciel magnifique.

AS : On a tiré les couleurs du matin et les couchers de soleil vers le rosé, c'est plus artificiel ; on a parfois choisi des teintes antinaturelles. Parce qu'on a vu des couchers de soleils oranges, jaunes, rouges parfois… mais rosés, jamais ! Nous, on a voulu y aller. Et donc cette création installe un côté imaginaire, île rêvée… j'aime cette fantaisie. En même temps, les éléments sont très organiques, les extérieurs, les vagues… alors ces couleurs étaient parfaites pour une perte de connexion avec la réalité.

NM : Quand j'ai vu *Pacifiction*, je me suis dit que le film devenait important justement parce que c'est un paradis. Dès lors, on comprend la préoccupation des habitants de l'île…

AS : Un paradis qui est en train de disparaître ! C'est inquiétant non ? Peut-être que les jeunes générations n'y ont jamais vécu, parce que ça a commencé à se détériorer, j'imagine, dans les années 1950 ou 1960, avec les ingénieurs français qui ont beaucoup déstabilisé l'écosystème humain. Aussi avec les Américains – pas seulement dans les films –, leur présence est très forte. Leur influence psychologique également : à

partir des années 1960, le tourisme se développe, les avions arrivent. Avant, tu y allais en bateau, ça allait encore. Mais là, la présence étrangère commence à dominer. C'est d'abord une domination purement politique et administrative, puis ça devient psychologique, physique, économique…

NM : Le premier qui arrive sur l'île, c'est Benoît Magimel.

CT : Avec ce personnage, où est arrivée l'idée d'installer cette thématique politique dans cet espace-là, et d'introduire la problématique du nucléaire ?

AS : Je ne sais pas.

AS : Je voulais faire un film sur un politicien, un petit politicien. J'avais lu l'autobiographie de la femme de Marlon Brando (les mémoires de Tarita Tériipaia, née d'un père polynésien et épouse de l'acteur pendant 10 ans, *Marlon Brando, mon amour, ma déchirure*, parues en 2004, *ndlr*) qui m'a beaucoup inspirée car elle raconte le parcours assez tragique de sa vie, mais aussi involontairement tous les changements de l'île. Elle m'a inspiré pour l'aspect « envers du paradis ». Ensuite, il y a une petite inspiration de Stendhal et du personnage du comte Mosca dans la *Chartreuse de Parme*. C'est un ministre qui s'occupe de choses politiques, mais qui a ses petits moments pour surveiller tout ce qu'il se passe dans l'État… comme de Roller (le personnage joué par Benoît Magimel, *ndlr*). Donc cette idée était déjà narrative. Si on change le décor, si lui bouge d'ici à là, c'est déjà narratif, il y a une sorte de légèreté stendhalienne dans ces mouvements.

NM : Vous avez vu De Roller comme un personnage stendhalien ?

AS : Ah… peut-être qu'il a quelque chose oui. Il est un peu énigmatique, mais dans son isolement il a quelque chose de stendhalien. Il lui manque le côté romantique, il a une petite aspiration idéaliste mais il la montre en tant que politicien, alors tu ne sais jamais à quel point c'est vrai, à quel point c'est faux.

NM : Et comment en êtes-vous arrivé à Magimel ?

AS : D'abord, parce qu'il est un acteur génial ! Mais quand je l'ai connu à Cannes il y a quelques années, j'ai trouvé dans son visage qu'il avait déjà l'ambiguïté du personnage. On connaît sa vie et ses choix mais je pense qu'il a dans le visage cette ambivalence, ce vécu, toujours dans l'hésitation, dans la tentation. Une espèce de dualité. Il est très populaire, touchant. Vraiment un peu… (*il cherche ses mots*), fou, imprévisible. Il a dit non au début, on était étonnés ! On a commencé à chercher, faire des listes avec les producteurs pour trouver

d'autres acteurs, mais je n'ai jamais trouvé quelqu'un qui m'inspirait autant que Magimel. Alors j'ai voulu revenir vers lui, le revoir et lui reparler, et on l'a convaincu. Mais ça a pris du temps !

CT : J'étais justement curieux de savoir comment vous avez travaillé avec lui : j'ai lu dans une autre interview que vous avez tout fait pour que le jeu de Magimel dans *Pacifiction* ne ressemble à aucune autre de ses performances.

AS : Il y a deux faces à ça. La première, c'est ma méthodologie de tournage, qui n'est pas si différente de mes précédents films, au contraire. Elle s'appuie toujours sur une grande communication avec mes acteurs, sur trois caméras, une petite *Blackmagic Pocket*… il n'y a plus de films tournés avec la *Blackmagic Pocket* au Festival (de Cannes, *ndlr*) ! Avec ça, tu tournes en permanence, tu testes la capacité de l'acteur à communiquer avec une caméra qui ne s'arrête pas et qui bouge. On peut déplacer les trépieds, changer les positions sans couper. Il ne sait pas quelle caméra tourne, si elle tourne en plan large, en plan serré… parfois il ne sait même pas si la caméra est allumée ou pas. J'ai cette idée d'abandonner les acteurs en face de la caméra, de ne pas communiquer avec eux, pour créer une vulnérabilité. L'acteur devient vulnérable quand il ne peut pas contrôler son image, et avec ce dispositif, c'est impossible de contrôler quoi que ce soit. Tu ne sais pas quoi faire, les caméras bougent, qu'est-ce que tu fais maintenant ? Quand tu as perdu le contrôle de ta propre image, c'est impossible de rester concentré pendant 45 minutes. La fatigue mentale et physique, la vulnérabilité viennent de là.

CT : C'est toute la problématique du personnage aussi.

AS : Oui ! Et puis c'est pour récupérer une certaine innocence. On arrive à un personnage qui n'est pas dans les codes de la représentation. L'innocence est renouvelée malgré le contexte ultra difficile de fabrication du film, où la conscience de tout l'appareil est évidemment totale. Et donc cette méthodologie permet déjà de produire des images un peu différentes de toutes les autres, de celles des autres réalisateurs.

NM : Et la deuxième face ?

AS : On a de la matière différente qui produit des sensations différentes. La deuxième face, c'est du dosage. On recherche la perfection absolue ! Dans l'équipe, on a regardé les derniers films de Benoît, et on s'en est influencés : au montage, n'importe quelle image qui pouvait rappeler, même de la façon la plus lointaine ou ésotérique, un geste, un soupçon d'une façon de bouger qu'il avait déjà faite : *out*. *Out*, *out*, *out*, immédiatement,

sans hésitation, peu importe l'importance narrative, dramatique ou de la réplique. D'une façon hyper stricte, il n'y avait même pas de débat. Et pareil pour le côté social, dès qu'une image pouvait rappeler les concepts sociaux auxquels on est habitués dans les films, *out*. C'est pour ça que le film a cette atmosphère si particulière et donne l'impression d'être différent de tous les autres.

NM : J'ai l'impression que ce qui donne aussi ce côté unique au personnage, c'est le costume blanc. Ce qui m'a le plus marqué, c'est que Benoît Magimel est un politicien parce qu'il a un costume qui s'arrête aux mains et aux pieds. Il y a notamment une scène où il rentre dans une maison, enlève ses chaussures, et ses pieds sont connectés à l'île, il mange avec ses mains. Tout ce qui reste entre les pieds et les mains, c'est le politicien.

CT : Il est habillé en blanc pendant tout le film sauf pendant les scènes de boîte de nuit, où le politicien devient l'homme qui regarde la politique se faire.

AS : On avait peur que le blanc du costume soit trop voyant dans la lumière noire de la boîte. Quand on a commencé à tourner, on a dit qu'on l'habillerait plus discrètement, et qu'on resterait dans l'ambiguïté. C'est moi qui ai dessiné le costume blanc avec un tailleur à Paris, c'est la seule chose que j'ai dessinée. Les essayages se sont bien passés, tout allait bien. On part sur le tournage et deux mois plus tard, il avait grossi ! Sur place, il n'y avait pas de tailleur… c'était impossible de changer. Petit à petit, je me suis habitué, et je me suis dit que c'était encore mieux. Parce que sinon, il aurait pu ressembler à une espèce de dandy, qui survole l'île… là, non, à cause de ça il y a un petit côté *trash*. Il est déjà dans une sorte d'inadéquation avec son propre rôle sur l'île. Il y est dépassé, comme son corps qui ne trouve pas complètement sa place dans le costume. Magimel apporte du *trash contemporain*, lié à l'évolution de l'île, au tourisme. On ne la voit pas, mais on sent qu'elle est là, à portée de main, cette petite dégradation, cette marchandisation du paradis. On n'avait pas de formule magique pour le faire maigrir en deux jours, donc autant s'habituer. C'est aussi ce que permet l'élasticité de mon système : tu peux tout redoser et tout rendre cohérent. Ces petits problèmes, cette perte de contrôle, deviennent des richesses. Dans un film plus traditionnel, il aurait eu une coach qui l'aurait préparé. Nous, on n'avait rien de tout ça, on n'en avait pas besoin. On avait des assistants, c'est tout. Je préférais qu'il soit le plus isolé possible pour atteindre cette perte de contrôle.

NM : Finalement, ce que j'aime beaucoup dans le film, c'est d'en travailler la durée.

Ça m'a fait penser à David Lynch avec *Twin Peaks : The Return*, où l'on travaille sur le spectateur, on le met en condition… et ça rejoint encore le personnage de Magimel, qui contient, qui accumule… je me souviens de la scène sur le stade comme d'une déflagration, on comprend qu'on entre dans le final. Tout ce qu'il contenait explose. C'est un politique dans un rapport vertical avec les habitants de l'île, mais comme les enjeux sont nucléaires, ils mettent tout le monde au même niveau en cas de catastrophe.

CT : Je dirais même que ça commence un peu plus tôt, à partir du monologue extraordinaire dans la voiture, avec son ami qui dort... c'est vraiment là où tout sort, où toutes ses déambulations convergent. Tout ce qu'il peut tirer de ce qu'on a vu pendant deux heures, c'est ce constat d'échec et cette volonté de tout faire péter.

NM : Et donc est-ce que cette préparation du spectateur sur la durée fait partie de votre travail ?

AS : C'est important, parce que vous avez décrit le mécanisme parfait. On le prépare, on crée des atmosphères qui s'infiltrent dans la tête du spectateur, puis on le laisse. Et le film est vraiment *hors contrôle*, ce qui n'est pas le cas de la plupart des films, qui sont *dans* le contrôle. Ce n'est pas si calculé, on laisse une véritable liberté. En revanche, on peut contrôler la dose de liberté qu'on laisse, mais on n'est pas dans le spéculatif. La plupart des films maintiennent le même niveau de contrôle du début à la fin…

NM : … ceux qui ont gagné des prix à Cannes.

CT : Au lieu d'attendre des personnages une action concrète à chaque scène, on voit que le vrai objet des scènes est de déposer un personnage dans le cadre et de laisser la chose se déployer d'elle-même.

AS : C'est pour ça qu'il y a une dimension physique dans l'impact que le film laisse aux spectateurs, comme tu dis, ça déflagre. On est abandonnés face à l'existence du film.

CT : de la même façon que le personnage de Magimel.

NM : Quand on fait travailler l'acteur pendant 45 minutes, lui aussi s'abandonne.

AS : Je pense vraiment que c'est de là que vient cet impact physique. Le spectateur lui-même est abandonné, et le film provoque ça. Maintenant, c'est à vous, allez-y vous dans cette île avec ces putain de problèmes, ces personnages et ce putain de film, moi, je me barre.

NM : Vous avez aussi laissé les gens sur les scooters des mers pendant la fameuse scène de la vague ?

AS : C'est particulier, on a été chanceux. Je vous explique, il y avait cette vague. Nous, on avait loué nos bateaux pour aller tourner là-bas. Selon les vents, les courants, tout change. On avait prévu toute une journée. Avec les prévisions météo 10 jours à l'avance, on comprend que le jour de notre tournage, il y aura d'immenses vagues. Il y avait en même temps une compétition de surf, où tous les champions sont convoqués pendant 15 jours pour concourir le jour où il y aurait le plus de vent. Donc on comprend que le jour prévu, il y allait avoir la compétition. Et puis soudainement, confinement total pour cause de Covid ! Le championnat est annulé, mais des surfeurs amateurs sont quand même venus, la police était aussi là dans le port et empêchait les gens d'aller en mer. Certaines personnes qui étaient restées en échappant à la police (nous, on avait notre autorisation) connaissaient Magimel, alors on était respectés, ils faisaient ce qu'on disait, l'environnement était assez contrôlé. Tous ces gens étaient là de façon totalement spontanée. On demandait à ceux qui étaient dans le cadre de lever une main, d'enlever le masque, c'était très convivial. Il y avait ceux qui connaissaient Magimel, qui l'appelaient, « Benoît ! » et nous on les reprenait, « Non, pas Benoît, Haut-Commissaire ! » On a été chanceux, avec le championnat, il y aurait eu beaucoup plus de bateaux, et ça aurait été plus dangereux. Il faut savoir que le relief marin fait que la vague tombe toujours au même endroit, donc les gens qui connaissent sont positionnés au millimètre. Parfois, il y a un embouteillage de bateaux qui veulent regarder les surfeurs, c'est déjà arrivé que certains n'aient pas la place et tombent dans la vague ! Enfin on a dû faire 2-3 prises, et c'était bon. La chance sourit aux audacieux !

CT : Je me souviens d'une de vos phrases : « l'image, si c'est didactique, ce n'est pas du cinéma, c'est du journalisme. »

AS : Voilà, du journalisme avec des images. Ce sont comme des chaînes télé qui choisissent un sujet et filment une espèce d'enquête sur ledit sujet. Ah, ça, c'est les hôpitaux, ah, ça c'est tel autre truc. Il y a huit, neuf, dix scénaristes qui écrivent ça pour les plateformes et font en même temps l'analyse de leur écriture pour calculer leurs effets.

NM : Ils se contrôlent entre eux, s'aplatissent.

AS : Et il n'y a plus de personnalité. C'est ce qui arrive aujourd'hui avec les jurys des prix. Ils sont tellement hétérogènes que ça aplatit, chacun décide d'un prix, il n'y a pas de

critères. Le créatif disparaît, les gestes aussi ; on ne voit personne prendre le risque de primer certains films. On les voit réfléchir à la façon d'équilibrer, rééquilibrer indéfiniment. Faites des choix arbitraires, des choix fous, la vie c'est ça aussi !

NM : Si vous deviez citer les derniers films avec de grands gestes créatifs… ?

AS : Grands, je ne sais pas, mais il y a toujours des films avec des gestes partiels. J'aime bien Ulrich Seidl (réalisateur de *Rimini*, sorti en France le 23 novembre, *ndlr*), j'aime bien *EO* (Jerzy Skolimowski, Prix du Jury Cannes 2022, *ndlr*), je pense que le film a des idées très belles et très intéressantes, j'aime le côté humaniste du film sans être animaliste.

NM : Et vous rattachez directement *Pacifiction* à des choix fous ?

AS : Je pense que c'est une conséquence de mon propre parcours. On continue avec les constantes méthodologiques, on prend un acteur extrêmement doué, extrêmement versatile, une machine à jouer, qui voulait montrer qu'il était le meilleur. Le Haut-Commissaire, le chef, le boss ! Il était aussi très doué avec l'oreillette (l'acteur recevait répliques et indications au fur et à mesure dans une oreillette, *ndlr*), capable de répéter à toute vitesse et de se corriger instantanément, sans jamais montrer d'hésitation. Avec cette extrême concentration, il retrouve un contrôle total du corps, de ce qu'il se passe autour de lui, surtout qu'il ne sait pas vraiment ce qui se passe !

CT : Il n'avait pas compris le film ?

AS : Il n'avait pas lu le scénario ! Et donc, sans savoir ce qui allait se passer ni qui allait être son interlocuteur, il devait comprendre quel rôle représentait chacun, avec ses répliques et celles de la personne en face. Il répétait, comprenait la situation et jouait la scène en même temps, tout en étant en déambulation. Et toutes ces préoccupations préservent le *hors contrôle*. Le côté organique, hyper réaliste du film engloutit tous les stimuli tout en donnant une spontanéité artificieuse, qui peut rendre un dialogue lunaire, lyrique, contradictoire, absurde. Mais tout doit être organique, je cherche une sidération hyperréaliste. Je soumets mon acteur à une telle pression que la situation devient plus complexe que la réalité. Je suis à l'opposé des cinémas qui ont peur que le spectateur ne comprenne pas, parce qu'il y a encore plus de stimuli et de spontanéité que dans la vie réelle. Le côté sidérant du film vient peut-être de là.

CT : Est-ce que les scènes plus politiques, notamment les échanges avec Mattei (le représentant autoproclamé des

revendications locales, *ndlr*) autour de la table, ont été filmées de la même façon ? Parce que ces moments demandent quand même une certaine compréhension du tableau global…

AS : Il faisait beaucoup de déductions en temps réel. J'ai beaucoup parlé de politique avec lui dans la vie réelle, il est très informé, très lucide.

NM : Est-ce que vous avez tourné de manière chronologique pour l'accompagner dans sa compréhension et ses déductions ?

AS : Non, je ne fais jamais ça, c'est la meilleure façon de tomber dans les clichés. C'est à moi de donner une cohérence à l'évolution de ce personnage au montage. Même les plus grands acteurs, s'ils tournent chronologiquement, peuvent tomber dans les clichés, en voulant représenter une évolution différemment de ce qu'imagine le réalisateur, ou faire une interprétation cohérente. Il va souligner des choses même s'il veut les cacher. Pour moi, le fait de ne pas tourner chronologiquement donne toujours plus de richesses et de libertés.

NM : Il y a d'autres acteurs ou actrices avec qui vous aimeriez tourner de cette façon ?

AS : Kristen Stewart ! Je la trouve très photogénique. Et avec cette méthode oui ! J'ai tourné un film de 100 heures, un documentaire sur une manifestation artistique, tout était fait avec l'oreillette. C'est grâce à ça que j'ai compris la richesse de l'outil. Mais ça ne le rend pas obligatoire. Si tu as des dialogues très marqués et que l'acteur mémorise le dialogue à l'avance, il va l'anticiper. La caméra est tellement sensible à ça, elle voit des choses que les yeux ne voient pas. Elle va enregistrer cette anticipation et pour peu qu'on regarde le film sur un grand écran, on la verra. On percevra un peu « d'attendu », au détriment de la réverbération réelle de ce qui se passe dans l'esprit à ce moment. La préparation permet de se rendre plus complexe que la vie, de la densifier.

CT : C'est aussi à ça que sert le temps long.

AS : Et c'est aussi ce qui provoque l'hésitation dans les films. Qu'est-ce qui est rêvé, qu'est-ce qui est vécu, qu'est-ce qui est dans la tête du personnage, quelles intuitions sont vraies, quelles intuitions sont fausses…?

NM : Vous avez déjà de futurs projets en tête ?

AS : Je suis en train de faire un documentaire sur la tauromachie.

Sauver l'ivresse de la salle

Entretien avec Adrian Lester et José Garcia
Propos recueillis à Dinard le 30 septembre 2022, retranscrits et traduits par Matthieu Neiva

Une séance de cinéma est une expérience qui peut se rapprocher de celle d'une bonne murge. Il y a d'abord les préparatifs, on peut aller au cinéma comme à une fête. S'habiller pour l'occasion, s'y rendre seul ou accompagné, parfois espérer y séduire un.e ami.e... Ensuite, il y a la séance en soi. Voir un film c'est vivre une expérience esthétique – donc sensorielle. Devant un film, on est plus sensible aux choses. De même que lorsqu'on a bu et qu'on devient cet être émotif, bien décidé à dire 'je t'aime' à tous ses proches ou bien à s'indigner à la première occasion. Et puis, il y a l'après. La redescente. La déception. La gueule de bois. Le dur retour au réel. L'euphorie parfois. Une bonne fête et une bonne séance ont en commun de nous donner envie de vivre ; il est des beuveries qui revigorent le corps et l'esprit ! De même pour les soirées cinéma, après certaines projections on se sent pousser des ailes. Exemplairement, *Licorice Pizza*, sorti il y a quelques mois déjà, s'était fait remarquer par sa capacité à rendre euphorique ses spectateurs en salle, gagnés eux aussi par une sorte d'élan vital, analogue à celui des personnages du film. En sortant d'une projection du dernier Paul-Thomas Anderson, on se sentait léger comme après une nuit dans les bras de l'être aimé, ou comme après une soirée arrosée avec ses amis. Tel est le pouvoir du grand cinéma.

Lorsque nous disons qu'une séance de cinéma est une expérience qui peut se rapprocher de celle d'une bonne murge, nous voulons aussi dire la chose littéralement : alcool et cinéma peuvent se suivre. En plus de l'ivresse de l'expérience de la salle, il y a l'ivresse, plus littérale, pré ou post visionnage. Il est commun de vouloir échanger sur le film qu'on vient de voir en allant boire un verre ensuite – chez *Tsounami* nous faisons cela après chaque séance du *Tsounaclub*. Souvent d'ailleurs les bars l'ont bien compris et vivent aussi des clients que le cinéma leurs apportent. *Le Meyerling*, à Clermont-Ferrand, sait bien que les habitués du cinéma *Les Ambiances* constituent une part non négligeable de sa clientèle. A Paris, certains cinémas ont si bien compris la chose qu'ils ont maintenant leur propre espace bar. Citons ainsi le Reflet Médicis, cher à notre cœur : lorsque nous nous y rendons c'est pour pouvoir d'abord nous enivrer de pellicule dans la salle puis ensuite de Merlot, installé à

une des tables du restaurant. Loin de nous l'envie de faire un éloge irresponsable de l'alcool. Peu importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse : parfois, un simple café-post-ciné suffit à décupler le plaisir dionysiaque de l'expérience en salle. Mais quitte à parler de l'ivresse du film, il nous paraissait important de parler de l'ivresse des conversations cinéphiliques (laquelle est parfois facilitée par l'ivresse tout court).

De passage au *Festival du Film Britannique de Dinard*, nous avons voulu discuter avec 2 des membres du jury de leur rapport à la salle, du cinéma comme d'un lieu de fête, d'ivresse. Nous avons ainsi pu rencontrer Adrian Lester d'un côté, José Garcia de l'autre. Tous deux acteurs, ils ne font pourtant pas tout à fait le même métier ; un joueur de tennis n'est pas un joueur de ping-pong. L'un vient du théâtre, l'autre de la télévision. L'un est Commandeur de l'Empire Britannique, l'autre est franco-espagnol. Chez *Tsounami*, nous aimons l'un parce qu'il est le disciple du regretté Peter Brooke, nous aimons l'autre pour son *Rosé Garcia*, pour ses rôles chez Costa Gavras ou Claire Denis, et pour son coup de tête contre un rottweiler dans *Le Mac*, sorte de miroir inversé prophétique d'une des grandes scènes du *Dogman* de Matteo Garrone. Drôle de duo. Mais s'ils ne portent pas le même maillot, ils ont bien la même passion, le cinéma, et le même amour, l'ivresse de la salle. Nous les avons ainsi interrogés sur leur rapport à la salle, à cette fête, et sur l'utilité des festivals pour faire perdurer cette tradition.

*

Adrian Lester : Se rendre au cinéma en soi était autrefois un véritable événement. Pour aller au cinéma, on se préparait, on rencontrait un ami, on partageait un repas peut-être et on allait voir le film du vendredi soir ou du samedi. C'était un événement en soi et ça a changé. Le progrès technologique a fait entrer le cinéma dans nos foyers, on n'est même plus obligés de voir les films sur une petite télévision. Les familles se réunissent maintenant devant un grand écran, ils préparent le moment et ils se réunissent tous, ils s'assoient et regardent le film. Au lieu d'avoir des centaines de personnes dans un cinéma, il y a de plus en plus d'îlots isolés de spectateurs chez eux. Mais lors des festivals, c'est différent, c'est l'occasion de se rappeler et de célébrer le fait que le cinéma a été conçu, comme le théâtre, pour que des centaines de personnes se rassemblent dans un même espace, regardent un écran et soient bouleversées, transformées. C'est cette expérience que nous célébrons dans les festivals.

José Garcia : Je pense d'ailleurs que les festivals vont gagner en importance. Ils pourraient être, pour le cinéma d'auteur,

essentiels. En France tout va changer, les grands multiplexes ne vont plus être que pour les grosses productions et il sera difficile de faire vivre le cinéma d'auteur en ne s'appuyant que sur les petites salles. Il faudra un peu faire comme les librairies, créer des événements pour justifier qu'on montre et parle toujours de ces films.

Tsounami : Vous avez entendu parler du dernier cinéma associatif de Paris, La Clef ? Avant leur expulsion (qui n'a pas pour autant tué le mouvement d'ailleurs, ils continuent à se battre pour ressusciter ce lieu) ils accueillaient en permanence du monde et célébraient continuellement le cinéma, dans une sorte de festival permanent, avec des séances tous les jours, dès 6h du matin.

JG : Mais je pense qu'il va falloir être très malin pour réussir à ce que les gens continuent de venir en salle pour du cinéma d'auteur. On va devoir proposer quelque chose de plus. Les petites salles ont leur public d'habitués, qui vieillit. Et la nouvelle génération n'a pas forcément l'habitude de voir ce genre de film en salle, je le vois bien avec mes filles. Comment faire ? A Paris par exemple, je connais deux endroits où vous avez comme ça un restaurant et un cinéma. Alors vous venez au restaurant, il est très bien, et là on vous dit « si vous voulez on a un cinéma à l'intérieur » et vous vous retrouvez à voir un film. Aussi je pense qu'il va falloir organiser de plus en plus d'événements dans les salles, et s'inspirer de ce que font les librairies. Il y a 5 ans en France on a fermé 2010 librairies, un an plus tard, on en rouvert 2070, parce que les gens ont besoin de rencontrer ceux qui écrivent, ils veulent assister à un petit concert, parler entre eux, toutes ces choses. Je pense que nous devrions nous inspirer de ce modèle.

T : Je vous interroge tous les deux en tant qu'acteurs et membres du jury, mais aussi en tant que cinéphiles : pensez-vous aussi qu'il est important de sentir qu'aller dans un cinéma c'est quelque chose de spécial ? Pour vivre cette ivresse de la salle ?

AL : Je le pense et les festivals nous le rappellent. Si nous ne célébrons pas le cinéma, et je ne parle pas seulement du plaisir de la célébration, du tapis rouge, des photographies, etc., mais si nous ne célébrons pas la réussite de la création d'une histoire sous cette forme, si nous ne célébrons pas les monteurs, les scénaristes, les acteurs, les réalisateurs, ou la forme d'art se perdra. Donc nous nous devons, comme le fait votre revue, de continuer à lui donner de l'importance. Pour que la jeune génération comprenne pourquoi c'est si important et pour qu'elle veuille elle aussi raconter des histoires sous cette forme. Il faut continuer à célébrer le cinéma et faire du bruit, pour que d'autres

l'entendent, voient les lumières, et y viennent.

JG : Et c'est important que nous, les acteurs, nous participions à cela. Vous savez, avant, vous pouviez faire un film et puis vous la couler douce. Maintenant on doit travailler tous les jours, déjà parce qu'on ne gagne plus les mêmes sommes, et donc il faut participer à beaucoup plus de projets - ce qui est intéressant aussi, vous voyagez, vous venez pour 3 jours de tournage ici pour une série ou une série de plateforme et là pour un film … - Mais aussi parce qu'il y a la promotion à assurer.

T : Et pour vous, en tant qu'acteurs, vous pensez que ça va faire de plus en plus partie de votre travail que de faire la promotion des films, de rencontrer le public… ?

JG : Exactement. Pour la peinture vous savez, quand vous allez voir une expo, si vous allez au Louvre par exemple, avec vos enfants, ils vont s'ennuyer. Mais si vous prenez le temps de leur montrer juste un tableau, et que vous leur expliquez l'intérêt de l'œuvre, ou qu'un guide sur place leur raconte l'histoire de ce tableau, alors là ils s'intéressent à la peinture. Je pense que c'est un travail de ce genre qu'il faut mener pour le cinéma d'auteur.

T : Et pour les grosses productions ?

JG : Aussi, oui, bien sûr ! Mais vous savez quand vous allez dans un multiplexe en France, ils se font déjà une marge sur la vente de bonbons par exemple. Ils veulent que vous entriez, que vous alliez voir un film, mais ils savent qu'ils pourront aussi compter sur la vente de snacks. Je crois qu'il va falloir trouver des solutions similaires pour faire tenir le cinéma d'auteur. Pas forcément la vente de snacks évidemment.

T : Même si c'est justement quelque chose qu'ont déjà développé les salles de théâtre, qui ont maintenant presque toujours un coin restauration.

AL : Quand le Covid est arrivé et qu'on a interdit les rassemblements, ils ont fermé les théâtres du West End [le quartier des théâtres de Londres, *ndlr*]. Les gens ont dit « Oh, ça va aller, seuls les acteurs vont en pâtir », mais les taxis, les restaurants, les magasins, vous savez les choses qui attiraient tout le monde dans ce quartier... Ils ont tous souffert de ces fermetures. Je suis d'accord avec ce qui a été dit : les salles de cinéma doivent dire « Vous ne faites pas tout ce chemin juste pour vous asseoir et regarder un film, vous faites tout ce chemin pour que vous puissiez, deux heures avant le film, manger chez nous, venir voir ceci, jouer à cela… » Et après cela, boom : le film. C'est toute une expérience. »

Un peu de liberté

Entretien avec Anaïs Volpé
Propos recueillis à Paris le 28 février 2022 par Grégoire Benoist-Grandmaison

***28** février 2022.* Tsounami *rencontre Anaïs Volpé. Après un premier film « hors le système »,* Heis, *elle réalise un premier film « dans le système »,* Entre les vagues. *Quelques semaines avant sa sortie en mars et découvert à la Quinzaine des Cinéastes en juillet 2021, cet entretien consacre le début de parcours d'une autodidacte. Loin des écoles, elle s'amuse, elle aussi, à faire du cinéma.* Entre les vagues *met en scène l'énergie de la jeunesse,* Tsounami 6 *en parlait. Et l'ivresse dont il est question dans ce numéro, c'est peut-être ce qui se sent à demi-mots pendant l'entretien : la perspective pour ceux qui gravitent autour du système d'y ouvrir des espaces. Comment ? C'est un savant mélange tâtonnant. Un peu dedans et résister. Un peu dehors, la liberté.*

Tsounami : Notre entretien sortira sans doute après la sortie de ton film en salle, j'espère que ce n'est pas grave !

Anaïs Volpé : Une forte exposition a lieu au moment de la sortie en salle mais je ne veux pas m'arrêter à « faire un film ». Le processus de sortie d'un film est très important pour moi, c'est un processus assez sacré et créatif. Mais aujourd'hui, j'apprends à m'en détacher car il faut se confronter à une industrie dont la mécanique est spécifique, avec une sortie en salle et l'abondance de presse qui l'accompagne, avant de passer aux prochains films. De là vient une question très importante : comment faire vivre les œuvres au-delà de la sortie ?

T : Tu avais distribué toi-même *Heis*, ton premier long. Ça doit te faire bizarre de lâcher autant de lest pour la distribution de *Entre les vagues*. Tu trouves qu'il y a encore du travail pour arriver à ce dont tu parles ?

AV : Nous sommes dans un moment difficile pour les films, mais j'ai envie de te dire que toute ma vie, j'ai l'impression d'avoir entendu « c'est dur de faire venir les gens en salles pour voir du cinéma d'auteur ». Peut-être que tout le système de distribution de films est à repenser ? Il y a un mouvement à créer main dans la main avec tous les acteurs de la filière… Souvent, on demande aux auteurs, presque dès le processus d'écriture, de respecter une recette, soi-disant parce que

c’est « ceci ou cela qui fonctionne » en salles. On pense que la chaîne commence ici et se termine au cinéma. Logique, puisque c’est dans cet ordre. Or, j’ai la sensation que la question de retravailler toute la chaîne dans l’autre sens est parfois moins à l’ordre du jour : comment repenser la salle de cinéma aujourd’hui avant de penser à une recette de film qui fonctionnerait ? Comment faire revenir les gens en masse, de tous les âges ? Il y a un vrai truc à créer dans ces lieux pour faire revenir le public, et ainsi laisser les auteurs tenter des choses moins conventionnelles, avec encore plus d’acteurs et d'actrices émergents et inconnus. C’est très idyllique ce que je dis, j’en ai conscience. Mais voilà, je reste convaincue qu’aujourd’hui il faut créer un mouvement.

T : En bout de course, ce sont les programmateurs et les exploitants de salle qui font la pluie et le beau temps.

AV : J’ai rencontré des exploitants ô combien passionnés qui ont envie de repenser la salle de cinéma, qui réfléchissent à des solutions chaque jour pour faire venir du monde. Par exemple, j’ai des amis à Toulouse qui ont créé un cinéma qui s’appelle « La Forêt Electrique ». Ils ne programment pas que des films, il y a aussi des projections de clips, des guinguettes, des concerts à prix raisonnables... ça fait venir du monde. C’est le cas dans d’autres villes et c’est encourageant ! C’est le côté « event » et « baraque à frites » qui fait venir du monde – je schématise bien sûr. Regarde, les festivals réussissent à remplir leurs salles. Je me dis qu’il y a un truc à mettre en place avec encore plus d’évènements pour que la jeunesse soit attirée par ce lieu.

T : Chez *Tsounami*, on se dit souvent que le mouvement des jeunes cinéphiles n’est plus à *La Cinémathèque*, mais plutôt dans le quartier latin. C’est un symptôme supplémentaire de ce que tu décris vis-à-vis des jeunes et de l’inadaptation de certains acteurs à ce public et à ses attentes.

AV : Exactement. Par exemple, les cartes illimités, c’est top. Si je n’en n’avais pas une, je n’aurais pas les moyens d’aller autant au cinéma. Ça m'a aidé plus jeune aussi ! C’est surtout mis en place dans les grandes villes. Mais il faut penser aux jeunes qui vivent aussi dans de plus petites villes, qui eux, ne bénéficient pas de ces avantages de prix. Et côté fabrication de films, je crois que nous, les auteurs-cinéastes, devons faire attention au formatage, à ces fameuses ‘recettes’. C’est important de savoir assumer son film. Mais je suis consciente de la chance que j’ai, déjà, de faire un film, ensuite d’avoir été à la Quinzaine, d’être suivie, accompagnée... J’ai l’air d’être une grande insatisfaite depuis le

début de notre échange, mais je sais faire la part des choses ! (rires)

T : C'est sûr que c'est peut-être plus compliqué de dire tout ça face à un critique cinquantenaire…

AV : La critique est importante et nécessaire. Mais les critiques ne doivent pas oublier qu'ils portent une responsabilité. La jeune création dépend d'eux. Bon je ne parle pas pour moi, parce que dans l'ensemble ça va. Mais j'ai vu des choses écrites sur des jeunes réalisateurs, c'est dur.

T : Tu lis de la critique ? Est-ce que ça te nourrit ?

AV : Je trouve ça très intéressant, mais non, ça ne me nourrit pas. S'en inspirer, c'est déjà trop biaiser l'écriture. J'aime que la création soit singulière, qu'elle porte un regard, jamais qu'elle ne s'adapte à ce que un ou une telle aimerait voir. Les avis sont trop divergents. On ne peut pas plaire à tout le monde. Après, j'apprends à chaque film ! Par exemple, maintenant, j'ai envie de faire les choses plus calmement, de prendre un virage, de créer des films plus amples. Mais est-ce que ce désir est venu de la critique ? Je ne sais pas. Pour autant, ça me passionne, je regarde beaucoup les critiques des autres films, mais aussi les miennes. Disons que je les survole sans me laisser imbiber de trop. De toute manière, en bout de course, de tous ses avis, ce qui compte, c'est ce que tu veux en faire. Les critiques négatives sont toujours violentes à recevoir, mais il ne faut pas se laisser dérouter, se laisser biaiser dans le processus de création du film suivant, surtout si inconsciemment, tu veux répondre à une certaine critique.

T : Je trouve que *Entre les vagues* a réussi à éviter, dans une certaine mesure, la standardisation scénaristique qui est à l'œuvre dans beaucoup de films aujourd'hui. Comment est-ce que tu as fait pour réussir à te protéger de la patte velue du formatage, à te prémunir des 5 étapes du héros et autres conneries du genre ?

AV : C'est très simple, tous ces trucs : je n'y connais rien. Moi toutes les histoires d'arcs narratifs, du machin… Tout ça je m'en fous. Tu vois ce que je veux dire ?

T : Et ça se ressent particulièrement dans la première partie du film.

AV : Oui, c'est vrai que pour la deuxième partie, certains m'ont dit « ah, ce truc scénaristique… ». Mais ce twist qui intervient au milieu du film, les gens doivent le découvrir comme le personnage du film le découvre : comme un choc. un choc. Ce twist est inspiré de ma propre histoire, ce n'est même pas quelque chose que j'aurais voulu

fabriquer de toute pièce, c'est quelque chose que j'avais besoin de sortir de moi. L'envie de faire le film vient de là, de cette émotion, et après, le but, c'est d'essayer de la rendre accessible à tout le monde, au travers de la fiction.

T : Je parlais moins du twist en tant que « truc scénaristique » que de toute la seconde partie qui en découle. A partir de ce moment, on entre dans une mécanique mélodramatique qui a un horizon défini, les séquences de la deuxième partie deviennent plus attendues. Je me suis demandé dans quelle mesure ces attendus avaient été influencés par tes interlocuteurs au moment du développement.

AV : Par exemple, le pire que l'on m'ait proposé, c'est que les deux héroïnes se fassent une crasse. Mais je n'en avais pas envie et j'ai beaucoup résisté. Ça ne menait à rien, ça n'était pas l'amitié telle que je me la représentais. Par contre, certains préfèrent la deuxième partie du film. En fait, dès lors qu'il y a le twist, on sait ce qui va arriver. C'est ce qui m'intéressait : comment est-ce que l'on vit quand on attend ça, quand le mur approche ?

T : La seconde partie garde le même souffle que la première, le même élan de montage et de rythme. Pourquoi avoir fait le choix de proposer deux parties bien différentes en termes de « genre », et qui obéissent pourtant à la même logique formelle de montage ?

AV : Justement, est-ce que toi, si tu fais face à une nouvelle bouleversante, tu changes de rythme de vie ? Pour moi, elles continuent à faire semblant de vivre comme avant, et ça passe par garder le même rythme. Pour faire face à ça, tu redoubles d'efforts pour continuer ton quotidien, pour te lever le matin… Comment arriveraient-elles, sinon, à faire battre leur cœur de la même manière ? D'où le surplus de vie. Si tu ralentis, tu baisses les armes. Si tu acceptes un autre rythme, alors tu acceptes ce mur qui vient. Alma et Margot n'accepteront pas ça jusqu'à la dernière seconde. Je prends donc leur rythme, je les accompagne.

T : Ces dernières années, tu fais partie des cinéastes qui ont le mieux utilisé la caméra à l'épaule.

AV : J'avais Sean (Sean Price Williams, chef opérateur du film, ndlr) avec moi, on ne va pas se mentir ! J'aime beaucoup ce qu'il fait avec les frères Safdie. Je lui avais dit que je voulais quelque chose de très léger, avec une caméra épaule. Je voulais respecter ce fameux rythme. Je voulais qu'on soit proche des personnages, en gros plan, que ça vive, que ça pulse, que ça respire. Et dans tout ça,

lui est capable d'apporter énormément de maîtrise. Peut-être que notre réussite, avec Sean, c'est d'y être allé à fond. La caméra épaule, si c'est pour faire une sorte de trépied qui bouge un peu, ça n'a pas d'intérêt. Il faut l'assumer, c'est primordial, c'est ça qui va donner toute l'énergie du dispositif ! Ceci étant dit, j'aimerais apprendre à mieux maîtriser le cadre, à raconter des histoires qui nécessitent une grande mise en scène. J'ai hâte d'avoir des moyens pour ça. On nous demande, pour les premiers films, pourquoi on a fait comme ceci ou comme cela… souvent y'a des réponses artistiques, mais parfois, et c'est important de le dire, c'est parce qu'on n'a pas eu les moyens. Ni les gens, ni les moyens. Pour *Entre les vagues*, j'ai eu 20 jours de tournage. Tu ne peux pas poser des travellings et faire une séquence, quand dans la journée, tu en as 6 autres à faire. Tu dois faire des choix, et surtout faire avec ce que tu as.

T : Tu n'as pas peur de perdre ce qu'apporte l'ivresse d'un tournage comme celui que tu as vécu ? Le manque de moyen, le covid, cette course en avant qui a permis à ce film d'exister…

AV : C'est marrant parce qu'on m'avait demandé la même chose avec *Heis*. Tu n'as pas peur de perdre ce truc ? A chaque fois, je répondais que non. C'est quand même ce qui m'anime ! Donc non, je pense ne pas. Si demain je fais un film qui n'est pas énervé, ce sera peut-être parce que le propos ne mérite pas ce traitement. Il faut donner une forme qui est en lien avec le fond. Peut-être que je raconterai un jour une histoire qui ne nécessite pas la même énergie que *Heis* ou *Entre les vagues*. Au fond, peu importe les grues, les travellings, plus de moyens… Ce qui est important de ne pas perdre, c'est surtout la liberté. Je suis contente d'en avoir bénéficié pour faire *Entre les vagues*.

T : Et ta liberté commence dans le scénario.

AV : Elle commence dans le scénario certes, mais il faut toujours se l'imposer. Si demain je ne l'ai pas, ou plus, je préfère arrêter ce métier. Après, la liberté ne signifie pas balayer du revers de la main tous les conseils que l'on reçoit. Ma productrice en a de très bons. C'est une vraie alliée, je remets en question beaucoup de choses. Mais dans le mesure où tu as un rapport presque religieux avec la liberté, je ne vois pas comment perdre tout ça. Par contre, toi qui parlais de peur de perdre l'ivresse, je trouve qu'on ne parle pas beaucoup de la peur des réalisateurices : c'est important de dire qu'à quelques semaines de ton tournage, tu es dans une très grande peur. C'est commun à nous tous, et je n'ai jamais eu de mal à en parler à mon équipe, de dire « franchement les gars j'ai trop peur ».

T : Dans la lignée des rapports religieux, le fait de choisir une caméra comme la Digital Bolex plutôt qu'une caméra numérique classique, c'est une sorte de croyance quasi mystique dans le pouvoir de l'image. Parce qu'aujourd'hui, l'étalonnage et les outils numériques permettent de singer n'importe quelle esthétique.

AV : On me l'a dit, qu'on pouvait arriver au même résultat ! Mais je déteste faire les choses en post-production. Par exemple je déteste tourner avec un profil de couleur *flat* pour ensuite tout ajouter à l'étalonnage. J'aime me dire qu'on a fait le maximum pendant le tournage et qu'il y a le moins de marge de manœuvre possible en post-production, que la colorimétrie, la texture, toutes ces choses, ont été choisies en amont. C'est très important car c'est une manière d'arriver à un film qui ne ressemble pas aux autres. Ceux qui font ça après, j'ai tendance à voir la même image, et ça ne m'intéresse pas. Je suis sensible à tout ce qui est un peu granuleux, moins HD, mais peut-être aussi parce que j'ai été biberonnée à ça plus jeune. J'adore l'esthétique mini DV ! Les télés de plus en plus HD, je trouve ça terrifiant, c'est horrible. Et puis, au moment de créer, j'ai besoin d'avoir le rendu final sous les yeux. Sinon, ce n'est pas excitant. J'ai envie de voir l'image là, tout de suite, qui me stimule, déjà là comme ça. Pour *Entre les vagues* et la Digital Bolex, j'ai eu des rendez-vous avec mon étalonneur avant le tournage où nous avons déterminé les LUTs[1] et la colorimétrie conjointement avec Sean. Donc je savais à quoi l'image allait ressembler.

T : Et les inspirations ? La caméra épaule m'a instantanément fait penser à Lars von Trier.

AV : C'est toujours inconscient les inspirations, il n'y a jamais un film en particulier. J'aime beaucoup le cinéma américain des années 70, mais j'adore aussi Lars von Trier. Pendant le montage, j'ai re-regardé certains films du Dogme, j'avais besoin de me remettre en tête ce genre de choses. Ce sont des films géniaux. Je trouve ça regrettable qu'en France, on adore mettre en avant ce type d'esthétique seulement quand ça vient du Danemark. Chez nous, on a une armée de cinéastes qui travaillent de cette manière…

T : … *Donoma* (de Djinn Carrenard, 2010, ndlr) ?

AV : Oui par exemple, mais pas seulement. Les films guérillas, ça fait un moment qu'on en fait en France. Mais on ne les voit pas à Cannes. Par contre, si c'est danois, ça termine en compétition officielle. On adore admirer les mouvements dans les autres pays alors

[1] Table de conversion pour l'étalonnage du film.

que des jeunes qui tentent des trucs en France, il y en a. Il y a de la matière, il y a du mouvement. Ils sont sous nos yeux.

T : Je partage ton constat. Je trouve assez hypocrite la promotion d'un cinéma devenu accessible à n'importe qui grâce aux smartphones ou aux caméras numériques, et qui malgré tout mettent une barrière technique à l'entrée. On voit très peu de films « moches » ou « imparfaits ».

AV : A cela j'avais répondu avec une série pour mettre en avant les autodidactes français : *Dans la jungle avec un petit couteau à beurre*. Il faut faire attention à ce qui se trame dans le milieu de l'art. Aujourd'hui, quelqu'un qui fait un film guérilla avec des moyens et le tampon d'une école prestigieuse a bien plus de chances d'être sélectionné en festival qu'un amateur qui fait un film guérilla pour de vrai. Plein de métiers nécessitent de faire des études, mais pour ce qui est de l'art, un milieu d'élites diplômés n'a pas lieu d'être. Pour autant, je pense qu'il y a de la place pour les deux mondes. Ceux qui sortent des sentiers battus, qui viennent du cinéma hybride, underground, en dehors de l'école et du système, et qui cherchent à se faire une place, n'ont pas pour vocation à remplacer les gens qui viennent des écoles. Beaucoup de festivals ouvrent leurs portes, c'est génial ! Simplement ils doivent veiller à ne pas trop mettre en avant les formats hybrides des écoles, sinon on perd la diversité qu'apporte ces deux mondes. Ils disent qu'ils sont à la recherche de nouveaux regards : c'est plutôt nous qui sommes à la recherche de nouveaux regards ! (rires). Quoiqu'il en soit, je suis contente que l'équipe d'*Entre les vagues* soit aussi hétéroclite en termes de diplôme, d'âge… J'ai beaucoup appris des gens sortis d'école, et inversement. C'est ensemble qu'on a fait des trucs chouettes.

LES ÉTOILES

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

	Nicolas M.	Bastien B.	Charles T.	Safa H.	Grégoire BG.	Benoît B.	Hugo T.	Léo B.	Raphaël B.	Salomé L.	Solène M.	Sarah Y.
Pacifiction (09/11)	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★		★★			●		★★★
EO (19/10)	★★★		★★★	●	★	★★		★★★★	★★★	★★★		★★★
Les Amandiers (16/11)	★		★★★	●	★★		★★★			★★★★		
Mon pays imaginaire (26/10)	★★		★★					★★	★★			
L'Innocent (12/10)	★★		★★		★★		★★★		●		★★	
Bowling Saturne (26/10)	★★★		●	★								
X (2/11)	★	★	★★		●				★★			
Mascarade (1/11)	●		●		★					★★★		
Close (02/11)	●		●		●					★★★★		
Armageddon Time (09/11)	★		●	●	●		★★★		★	★★	●	★
Novembre (05/10)	●					★	●		★	★★		

Les cinéastes ne sont pas des geôliers

Par Charles Thierry

*C*omme chaque année à la même période, une armée de films estampillés Cannes trustent les écrans de cinéma, notre tableau d'étoiles en témoigne. Ceux présentés en compétition officielle en priorité, dont la sélection garantit une distribution internationale. Nous ne cherchons pas à nous en plaindre, et saluons même au contraire le tremplin que représente cette étiquette, qui nous permet de ne pas affronter en salles le duopole des blockbusters et de Jérôme Seydoux dont la communication médiatique frôle la pyromanie. Nous entendons également les voix souhaitant rendre les films qui sortent sur les plateformes éligibles aux récompenses cannoises, même si ceux-là trouvent pour la plupart plus naturellement leur public. Fatalement et au-delà même des récompenses attribuées, il incombe donc à cette délégation cannoise une grande partie de la responsabilité de représenter au mieux la richesse cinématographique de l'année en cours.

Nous avons déjà dit dans une critique publiée en ligne tout ce que nous pensions de *Close*, qui incarne, avec *Armaggedon Time*, en plus de représenter le bas de la courbe qualitative de l'échantillon, la « nécessité du film touchant ». Pourquoi est-ce touchant ? Parce que le sujet en lui-même est pensé pour faire pleurer, pour qu'on puisse sortir de la salle en se souvenant que le racisme, ce n'est pas bien, au cas où nous aurions eu un trou de mémoire. Inutile donc de surreprésenter ces films qui, sur l'échelle de l'ennui, oscillent du bâillement à la prise d'otage, et voilà qui expliquera notamment l'absence de *R.M.N* ou de *La Conspiration du Caire* dans ce tableau.

Bonne nouvelle en revanche : la vigueur avec laquelle nous nous en prenons aux cinéastes qui font du tiède avec du réchauffé est surtout nourrie par nos yeux exigeants qui, ayant vu ou revu *EO*, *Les Amandiers* et *Pacifiction*, ont le luxe de ne pas revoir leurs standards à la baisse. Formalisme politico-animaliste, fresque organique d'un groupe d'élèves acteurs, chef d'œuvre sensoriel, ces trois films investissent chacun un terrain qu'ils subliment et n'ont pour préoccupation dans leur mise en scène que leur objet. Loin d'un *Mascarade*, présenté avant tout pour épater la galerie (cannoise, s'entend) ou d'un *Bowling Saturne* qui, s'il a le mérite de s'aventurer sur un terrain singulier (filmant un bowling comme

une opaque antre de déviances), se dérobe par effets de scénario et désincarnation de ses personnages, ce sont bien ces trois-là, les mètres étalons, ceux qui justifient que l'étiquette « festival » puisse encore être une boussole, qui permettent encore à tant de cinéphilies différentes d'y trouver leur compte : c'est à eux que le label doit une partie de sa valeur.

La grande responsabilité cannoise vient de sa fonction à dresser les contours de ce que sera « le cinéma d'auteur » dans l'imaginaire du public pendant les 6 à 9 mois qui suivent la grand-messe. Représenter le fameux « art », qui doit collaborer avec le divertissement, dans l'intérêt commun du cinéma (nous vous renvoyons à l'écriteau de ce numéro, et à celui du numéro 8, *Collaborer*) . Pas trop chiant, pas trop bête, pas trop long, pas trop prétentieux, pas trop terre-à-terre, pas trop hors-sol non plus… la sélection est une vraie recette de cuisine, plus seulement pensée comme une compétition qui voudrait sélectionner *les meilleurs films*. Alors, si les cinéastes en deviennent les ingrédients, la critique s'impose en couteau. Vous êtes la vitrine d'un art, et aucune excuse ne sera valable pour exposer quelconque prise d'otage sur la devanture, pour faire croire, même pendant une heure et demi, que le cinéma peut « n'être que ça ». Mais que ces petites étoiles en soient témoins : les chefs-d'œuvre ont encore toute leur place à la table…