

TSOUNAMI

REVUE DE CINEMA TRIMESTRIELLE ET THEMATIQUE

journal intime

Chantal Akerman • Catherine Breillat • Alain Cavalier • Shirley Clarke • Pierre Creton • Greta Gerwig • Derek Jarman • Gaël Lépingle • Sophie Letourneur • David Lynch • Jonas Mekas • Hayao Miyazaki • Nanni Moretti • Milton Moses Ginsberg • Eric Pauwels • Jocelyne Saab • Paul Schrader • Ridley Scott • Steven Spielberg • Andreï Tarkovski • Dalton Trumbo • Denis Villeneuve



6€ / N° 12

Mentions légales

Tsunami n° 12
Journal intime
Automne 2023 / Hiver 2024

4e de couverture : *Bojack Horseman*, de
Raphael Bob-Waksberg.

Publication trimestrielle.
Dépôt légal à parution.
N° ISBN : 978-2-9582840-2-2

Imprimé par Trèfle Communication
50 Rue St Sabin, 75011 Paris, France

Edité et diffusé par
Le Petit village des irréductibles cinéphiles
(Association loi 1901)
114 rue Salvador Allende
92000 Nanterre

Contact
levillage@tsunami.fr

Site internet : <https://tsunami.fr/>
Instagram : @revue_tsunami
YouTube : Tsunami
Twitter : @revue_tsunami
Twitch : https://www.twitch.tv/revue_tsunami

Rédaction en chef :
Nicolas Moreno

Publication en chef :
Grégoire Benoist-Grandmaison

Comité de rédaction :
Bastien Babi
Léo Barozet
Aliosha Costes
Safa Hammad
Charles Thierry

À la rédaction de ce numéro :
Thomas Belton
Imène Benlachtar
Raphaël Bonneau
Clément Coliaux
Sacha Maunoury
Noémie Mimaud
Solène Monnier
Mathieu Neiva
Zoé Lhuillier

Charte graphique et logo :
Lucile Laurent

SOMMAIRE

4 EDITORIAL

Cher journal, par Nicolas Moreno

6 VAGUE À L'ÂME

6 **Blue, Derek Jarman** par Safa Hammad

8 **No Home Movie, Chantal Akerman** par Aliosha Costes

10 CONFIDENCES

10 **Lexique critique** par Grégoire Benoist-Grandmaison et Nicolas Moreno

21 **Journal intime, Nanni Moretti** par Raphaël Bonneau

23 **Aprile, Nanni Moretti** par Matthieu Neiva

26 **Carnet d'un aviateur ou l'injonction à vivre** par Noémie Mimaud

31 **Éloge de la dissonance** par Léo Barozet

35 INTIMITÉ

35 **Paul Schrader, exégète d'une Amérique perdue** par Clément Colliaux

42 **Johnny s'en va-t-en guerre, Dalton Trumbo** par Solène Monnier

44 **Images décimées d'un pays déchiré** par Nicolas Moreno

46 **Coming Apart, Milton Moses Ginsberg** par Zoé Lhuillier

48 CARNETS

48 **Le poète (Mekas), le conteur (Pauwels), le filmeur (Cavalier)** par Bastien Babi, Safa Hammad et Aliosha Costes

61 **Portrait of Jason, Shirley Clarke** par Imène Benlachtar

64 **Sur les traces de Stalker** par Sacha Maunoury

70 **Dépôts secrets, sacrés** par Aliosha Costes et Thomas Belton

ÉDITORIAL

Cher journal,

Par Nicolas Moreno

Pourquoi, chaque matin, j'ai décidé de vivre plutôt que de me suicider ? Cette question, mais sincèrement ; pas pour faire le mariole dépressif ni le poète inconséquent. Véritablement. Ce matin, je n'ai pas choisi de me suicider, et je suis allé au cinéma. Pourquoi ? Je pense à ce new yorkais qui s'est défenestré le 10 septembre 2001 à l'aube ; à ce cinéophile, qui se donna la mort le 29 juillet 2007, la veille de celle de Bergman et Antonioni, et aussi à ce lynchéen qui succombera d'un cancer sans jamais découvrir la troisième saison de sa série préférée. Cette idée, la fin, et la leur en particulier, m'est insupportable. Je ne conçois pas qu'à l'absurdité de la mort puisse s'adjoindre un cynisme de la date – déformation professionnelle d'un journaliste qui regrette déjà d'un jour, manquer à l'appel de l'histoire. Ne pas se suicider par peur de rater quelque chose (et si l'on devenait immortels le lendemain de ma mort ?) ; rester alors pour la beauté du geste humain, en attendant que quelqu'un l'invente, ce foutu sérum.

Alors en attendant ce jour-là, celui où je pourrai peut-être mourir en paix avec moi-même, il faut encore vivre. Et je crois que c'est le cinéma qui m'a aidé à cela, qui me l'apprend. Je revoyais très peu les films jusqu'à récemment, mais c'est en découvrant le premier de Martin Scorsese que j'ai compris l'intérêt de cette

pratique. On ne va jamais voir un film en se disant que l'on recherche quelque chose de particulier, et pourtant à la sortie, ça nous est comme tombé sur la tête par hasard, on découvre quelque chose et on ne s'y attendait pas. En voyant *Who's That Knocking at My Door* environ un mois avant la sortie de *Killers of the Flower Moon*, je suis pris d'excitation : quoi de plus magnifique et touchant que de découvrir dans la filmographie d'un cinéaste que l'on pense connaître par cœur, un film dont on ne l'aurait jamais cru capable, pudique et sensible à des questions de genre sur lesquelles je l'imaginai sourd, surprenant à s'aventurer dans les sentiers trop souvent tus du fantasme ? D'une filmographie balisée qui n'a besoin d'être ni défendue, ni redécouverte, des centaines de chemins s'ouvrent à moi, le pur dédale de l'art se révèle. Même chez Scorsese il est possible de naviguer et se perdre dans des alcôves inimaginables et passionnantes (*La Dernière Tentation du Christ*, *Le Temps de l'innocence...*), car rendant impossible la systématisation de prétendues « thématiques propres à l'auteur ».

Le logiciel d'un auteur ne se résume pas, pour la simple et bonne raison que l'auteur, comme vous, comme moi (surtout moi ?), avance, et essaie lui aussi de trouver une réponse à la question « pourquoi pas aller se suicider ? ». Chaque nouveau film actualise le logiciel : il met à jour des centaines de données, barricade quelques portes et en

EDITORIAL

révèle des nouvelles. Et c'est aussi pour cela qu'on les aime nos auteurs : qu'ils se trompent ou qu'ils nous subjuguent, ils avancent éperdument, avec sincérité et sans relâche. Un nouveau film est toujours pertinent, surtout quand on pense que son auteur s'égaré. Longtemps, nous pensions impossible la réconciliation de Scorsese avec l'écriture de personnages féminins. C'était oublier son premier film ; c'était aussi ne rien attendre de son dernier. Et à titre rétrospectif, ne devrait-on pas voir dans son *Voyage à travers le cinéma* l'extrême pudeur avec laquelle il s'est aventuré dans l'histoire de son pays ? C'était là, sous nos yeux, et il fallait attendre ce nouveau film pour le remarquer, le formuler et le réfléchir. Ne résumons jamais un auteur,

laissons leurs logiciels nous surprendre, car c'est bien du plus profond de leur cœur que viennent leurs tourmentes les plus personnelles, proprement irreproductibles. Je découvre peu à peu les infinies possibilités qu'offre le reVISIONNAGE d'un film : les pensées s'assemblent de manière inédite au contact d'idées qui flottaient récemment dans mon esprit, je redécouvre une œuvre sous le prisme qu'offre la dernière en date. Et lorsque je valse ainsi, au bord de l'abîme-cinéma, l'infinie profondeur que je découvre m'apaise. Elle me rend immortel et me connecte à l'immense chaîne des découvertes et causalités de l'être humain. Elle justifie de ne pas se suicider, et d'attendre *a minima* que l'on ait fait le tour de notre immortalité pour passer à l'acte.

VAGUE À L'ÂME

L'adieu aux images

Blue, Derek Jarman (1993)

Par Safa Hammad

Un film sans images, ou plutôt qu'une seule image : une couleur, le bleu. L'absence révèle la présence de ce bleu, l'absence rend présente – non pas dans notre rétine, mais ailleurs – les images mouvantes. La présence d'une voix qui dit son absence, nous fait entendre l'invisible. Il ne lui reste que sa voix, à ce cinéaste, lui qui perd la vue.

Absenter l'image pour en faire une ode, tel un troubadour chantant l'être aimé perdu ou imaginé. Nous imaginons ces images, images créées par la voix ; au commencement était le verbe... Un film de mots, de paroles, de bruits. Comble-t-on le vide d'images par la parole ? Veut-on le combler ? Ou bien le montrer ? Derek Jarman ne comble pas son vide, il ne le peut pas. Le sida est irrémédiable : la cécité approche, issue fatale, elle accoste les rives de ses yeux qui bientôt ne verront plus que quelques teintes de bleus. Un flot d'images dans le bleu. Jarman ne voit rien mais ferme quand même les yeux pour voir, revoir sa vie, voir ce noir simulacre de couleurs. Jarman ne voit plus, voit mal, il voit aveugle ; alors, en fermant les yeux, « *les films continuent dans [sa] tête* ». Le cinéaste, en dernier partage, nous fait, comme lui, imaginer son film, notre film, unique à

chacun. Avec le bleu, l'obscurité devient visible, un bleu telle une dernière aube avant la nuit profonde.

Nous nous accrochons à l'unique chose qu'il nous reste, les mots, par la voix de Derek Jarman. Ces mots qui nous racontent ce qu'il a vu, ce qu'il voit encore une dernière fois, ce qu'il aperçoit et entraperçoit, ce qu'il discerne à travers ce bleu. S'il s'accroche aux ultimes données du visible, il se laisse – et nous laisse – à écouter activement le monde, ou plutôt à se laisser affecter par le sonore. *Blue* est un journal des derniers instants, des derniers oiseaux qui chantent, du dernier brouhaha de Londres, des dernières souffrances corporelles. L'on entend dans cet IKB la perfusion de DHPG gazouiller comme un canari. Le bruit tonitruant du lave-linge devient si cher ; le silence de l'hôpital si mortifère.

*Chaque mot, un rayon de soleil
Étincelant dans la lumière
C'est la chanson de Ma Chambre.*

Désir de voir, désir de vie, désir de mort. Cristalliser – mais non combler – ce triptyque de désir en une monochromie. Ce *blue movie*¹ est un lieu de fantasmes. Posséder ce que l'on n'a pas, ce que l'on ne voit pas. Le désir scopique ne naît plus du visible mais de l'invisible.

VAGUE À L'ÂME

Soif de voir l'autre, soif de l'Autre. Avidité de l'inconnu, de la chose perdue : de l'invisible objet du désir. Derek Jarman rêve sur son lit d'hôpital.

*Ton baiser brûle
Une allumette craquée dans la nuit
S'enflamme et meurt
Mon sommeil brisé
Embrasse-moi encore
Embrasse-moi
Et encore
Jamais assez
Lèvres goulues
Yeux véronique
Ciel bleu.*

La mort est bleue, le silence est bleu, la peur bleue. L'austérité du vide cristallisée dans ce givre. La paralysie de l'image contenue dans une couleur qui n'est plus celle du mouvement. Les bribes de chaleur, de bleu du ciel, d'écoulement, se figent au rythme d'une hémorragie. Le sang bleu veineux s'écoule une dernière fois pour pétrifier le geste. Le dernier mouvement crée la dernière fixation crée la dernière parole ; la dernière image.

Peut-être n'a-t-on jamais fait si radical dans une démarche cinématographique : se libérer de l'image. Le réalisateur est habitué à croire en l'image, en une idée absolue de valeur, soumis à la Sainte Image qu'il faut créer, à la page blanche qu'il faut remplir. Peut-être n'a-t-on jamais connu un Derek Jarman dans un processus de rédemption aussi mystique, où l'image est sa prison de l'âme : « *J'ai marché derrière le ciel. Que cherches-tu ? Le bleu insondable de la Béatitude.* » Jarman est devenu autre. Il laisse son corps, devenu invisible, indolore, dans ce monde, et s'en va dans le bleu du ciel. Dans le pandémonium de l'image il nous offre le Bleu Universel, une porte ouverte sur l'âme, une possibilité infinie qui devient tangible. L'on oublie alors qu'à la dernière seconde de ce bleu, il ne lui restait que 4 mois à vivre. Il y a l'après-image, il y a l'après-bleu. L'immatérialité devient l'immortalité.

Le bleu, alors, est une épitaphe, un adieu au monde, un adieu aux images, un adieu au langage.

Je pose un delphinium, bleu, sur ta tombe.

¹ *Blue movie* est une expression désignant les films pornographiques.

VAGUE À L'ÂME

Un jour la fin

No Home Movie, Chantal Akerman (2015)

Par Aliosha Costes

Tout termine en commençant par quelques rameaux sans feuilles. Un terrain vague, désert, et plus loin : de la poussière comme des cendres. Le vent brutalise l'arbre et les tympanes. Il prend toute la place et, pourtant, jamais on ne le voit. La caméra est portée ; sa porteuse est bien là. Elle tente de ne pas gesticuler de trop, mais dans ce premier plan rien ne semble être véritablement stable. L'arbre en fin de vie, les secousses de l'air, le bruit, le vide et, d'un instant à l'autre (on ne peut pas faire autrement), il y aura la mort, il y aura la fin – la fin du film, la fin d'une œuvre – celle d'Akerman.

Un peu de verdure puis l'on rentre à la maison. C'est le seul lieu d'apaisement. Le seul endroit de calme comme un petit cocon hors la mort – un lieu de prière. Puis l'attente. La mère. Elle et sa fille, la caméra, errent dans l'appartement comme des âmes en peine. Elles lisent, elles mangent, elles parlent ou patientent, et tout ça sans pudeur, devant nos yeux d'écornifleurs. Dans l'appartement, l'on entend le dehors défilier comme la vie. Dans l'appartement s'acte le journal des derniers temps. On en est les témoins, les visiteurs du dedans, ceux qui rentrent intimement dans la vie d'Akerman (mère et fille) et le film...

Il n'y a plus de distance, c'est la fille qui le dit. Et pourtant l'écran en est une. Paradoxe ? L'époque est telle que le monde fournit sans frontières, sans secrets, sans limites et sans arrêts des images, des preuves des vies d'ici et des indices de celles d'ailleurs. D'un bout à l'autre du monde nous pouvons nous voir, et cela nuit et jour, et cela d'est au sud, de l'autre côté de l'écran ou là-bas, juste derrière – une webcam, un portable, et partout, partout, voire qu'importe où – nous sommes les témoins du dehors par le dedans. La vie sur Terre sera au vingt-et-unième siècle la captive de nos caméras. Tout le monde – et qu'il soit un je, un tu, un il ou un elle – aura les moyens de filmer, de filmer son pays ou sa chambre, sa vie ou sa mort. Les moyens sont à disposition, rien ne les arrêtera, ou sinon l'extinction.

Chantal Akerman a récupéré des centaines, voire des milliers d'heures filmées. Elles ont toutes la particularité de tourner autour d'un lieu (l'appartement de sa mère) ou d'un thème (la mort). Le travail reste donc d'organiser ces fantômes errants, ce passé sans présent pour en faire l'ultime film. L'épilogue ou le deuil. Il est donc celui d'un assemblage, d'un montage – un moyen d'organiser l'intimité, d'organiser un lien en le laissant au fur et à mesure du visionnage se défaire, se délivrer de lui-même, et laisser la mort prendre la vie, laisser la vie s'obstiner vers la mort. L'angoisse de la fin, les souvenirs

VAGUE À L'ÂME

d'Auschwitz, l'anonymat bruxellois, les terres israéliennes, la maladie grandissante, les images floues, brusques ou obscures, quelque-soit la tristesse, leur tristesse, elle aura de commun l'unicité d'une œuvre, d'un film, d'un *no home movie*. L'architecture de l'appartement sera comme celle d'un montage – des traces, des souvenirs flous et parsemés en mosaïque, une vie simple qui sera forcément une dure vie. Elle sera dans un même temps la leur et la nôtre, les deux ne font qu'une (la mère et la fille). Plusieurs longs plans de silence et plusieurs longs plans de l'appartement vide vagabondent dans le creux du montage. Quelques reflets de Chantal Akerman, quelques-unes de ses ombres, quelques-uns de ses dos ou de ses direx sont parsemés par-ci ou par-là entre quelques témoignages de sa mère, quelques zones expérimentales, quelques plans flous et abstraits d'une image portée. C'est dans un même temps un monde qui se clôt, qui s'éteint en s'ouvrant, et le témoignage d'un amour réciproque, d'un amour maternel et infini.

À la fin du film, il y a la toux grasse, lourde, dure, et la maladie, cette tousserie ingrate où tout prend fin. Puis il

y a la mort, la décomposition à petits feux, à grands maux, et dans le champ, de moins en moins de mouvements. Cependant, hors le champ, les sons, les voix, les bruits tentent d'aider le cadre à survivre ; mais cependant, hors le champ, ce sera surtout nous, spectateurs et spectatrices, qui seront les derniers témoins de ce cadre, de cette vie, de cette intimité mère-fille comme un journal de leur monde ou une confession.

Tout commence en se terminant comme un grand film. Le vent s'est calmé, les herbettes sont tranquilles. L'appartement n'entend que les klaxons et les oiseaux. Le monde survit. Plan noir puis générique. *No Home Movie* est la proposition finale, la dernière feuille de l'œuvre complète, celle d'Akerman. Son cinéma est un arbre gigantesque, solide, ancré dans le monde, dans la vie – figé à tout jamais. Car, à la différence des humains, il est immortel. Il n'est pas un spectacle mouvementé, non, il est un calme, un état des lieux apaisé, fixé comme enraciné à l'entrée d'un monde nouveau, d'un monde éternel mais loin des cieux, rivé à la terre, rivé à la vie. Il n'en restera donc qu'une trinité.

CONFIDENCES

Lexique critique

Quelques mots pour nommer quelques travers du cinéma contemporain

Par Grégoire Benoist-Grandmaison et Nicolas Moreno

Cela fait bientôt deux ans et demi qu'à Tsunami, nous disséquons l'actualité cinématographique. On regarde tout ce qui nous tombe sous la main : films indiens, premiers films, drames d'auteurs adoués, drames d'auteurs délaissés, incongruités, accidents industriels... L'art peut surgir de n'importe où et cette curiosité érigée en précepte nous a offert d'importantes rencontres avec des cinéastes inattendus. Mais visiter tous les râteliers suppose également un grand nombre de déception. Pourquoi continuer d'aller au cinéma pour retenir une dizaine de films tout au plus, sur plus de 500 visionnages à l'année ? Car les mauvais films sont tout autant d'enseignements que les rares jugés bons. Voici quelques termes prononcés en sortant de séances et restés dans les mémoires au point d'être, aujourd'hui, théorisés dans Tsunami comme quelques outils permettant d'appréhender le cinéma contemporain. Une seule règle : il n'y a pas de problème sans solution, ni de symptômes sans remèdes. À chaque mauvais film cité, une échappatoire...

Film pornographique

Aucune offense aux cinéastes qui aiment mettre en scène l'acte sexuel, nous adorons aussi les regarder quand ils sont bien filmés. Si « pornographique » constituait une insulte morale dans les années 1970, le film pornographique d'aujourd'hui serait plutôt le mauvais spectacle qui n'a d'autre but que de faire jouir le spectateur quelques secondes, avant de le renvoyer violemment dans la jungle mélancolique du réel. Ces films ont en commun avec la branlette de ne procurer qu'un plaisir limité, par son intensité comme par sa durée. Aucun partage, aucune tendresse.

Symptôme : *Babylon* de Damien Chazelle, que l'on pourrait peut-être étendre à sa filmographie toute entière. Ce film, qui se propose de faire ressentir ce que pouvait être le Hollywood-Babylon des années 1920 lorsque se structure l'industrie cinématographique, fonctionne littéralement comme une machine masturbatoire. C'est l'avènement d'un cinéaste qui découvre les sensations que peuvent procurer le montage, la musique, la beauté des acteurs et actrices. En témoigne ce final à la touchante maladresse, dans lequel Manny (Diego Calva)

CONFIDENCES

se rend dans une salle et découvre un montage risible de plus de cent ans de cinéma. Et il pleure. Les histoires qu'il a lui-même mis sur pied dans sa jeunesse ont été reprises et refaites, et pourtant, il continue de pleurer. Damien Chazelle lâche tout ce qu'il est en mesure de donner : musique, larmes, images cultes. Je découvre que le cinéma est capable d'émotion et, incapable de finesse, estime qu'en branlant très fort mon spectateur, le plaisir que je lui procurerai le sera également.

Remède : Faire jouir le spectateur quelques secondes toutes les secondes, voilà peut-être la condition d'un spectacle à la hauteur. *Ambulance* de Michael Bay. Toutes les secondes, un *cut*, un nouveau plan, un nouveau point de vue, si bien que tous mis bout à bout, Michael Bay cartographie un Los Angeles tel que nous ne l'avions jamais vu. Toutes les secondes, un micro-twist, une surenchère dans la surenchère, comme cette séquence d'opération à distance dans l'ambulance devant laquelle le spectateur éclate de rire, donc jouit. Le secret de la branlette réussie ? Toutes les secondes, une petite dose de lubrifiant. La pornographie au cinéma trouve ainsi son salut dans la durée et l'intensité : toujours plus, toujours plus longtemps, plaisir illimité.

Plus c'est long, moins c'est bon

La plupart des films d'auteurs contemporains semblent s'aligner sur une durée avoisinant les deux heures (il peut faire moins d'1h30 quand c'est un premier film, et plus de 2h lorsqu'il y a volonté de monumentalité), comme s'ils étaient les premiers à intégrer les attentes de spectateurices qui « en veulent pour leur argent »

lorsqu'ils vont au cinéma. Jacques Demy le premier voyait d'un mauvais œil cette tendance : quand les films durent généralement plus de 90 minutes, ça le fait chier. Sur ses 14 longs métrages, seulement trois durent deux heures : *Les Demoiselles de Rochefort* (1967), *Lady Oscar* (1979) et *Trois Places pour le 26* (1988). Le film doit tout montrer, pas plus pas moins, et surtout pas ces affreux comblements superficiels et risibles : plans transitifs, sous-intrigues donnant de la consistance aux stars, explicitation du son par l'image ou vice-versa...

Symptôme : *The First Slam Dunk* de Takehiko Inoue, un animé japonais qui débarquait au milieu de l'été (le 26 juillet 2023), et prit au dépourvu les curieux venus découvrir l'adaptation du manga éponyme, sur une équipe de basket. Le film aurait pu n'être qu'une affaire de jouissance (un match épique, une défaite assurée, une remontada inespérée), mais les producteurs semblent terrifiés à l'idée de s'aventurer sur les platebandes de l'expérimental. Pourquoi n'aurait-on pas le droit de faire des films qui assument leur caractère jouissif et qui ne perdent pas leur temps avec la psychologie ou l'origine des personnages ? Ce film de 2h04 aurait pu (du) être une magnifique transposition de l'univers de Christopher Nolan dans un format 90 minutes qui ne laisserait la place à rien d'autre qu'à la course contre le temps, en jouant à la seconde près sur les actions des sportifs sur le terrain de basket. Mais non, il a fallu psychologiser, expliquer, enrober, et passer la barre symbolique (mais pour qui ?) des deux heures de cinéma.

Remède : *Un Prince* de Pierre Creton, ou la véritable pépite cachée du Festival de Cannes 2023. Affichant

CONFIDENCES

1h22 au compteur, le film déroule un vaste programme, à peu près la moitié de la vie de Pierre-Joseph, qui s'éveille aux fleurs et à la sexualité à 16 ans, et ne les quittera pas jusqu'à ses 50. Pour montrer le temps qui passe : une horloge qui s'arrête et un changement d'acteur pour interpréter le même personnage au sein du même plan. Cette idée suffit, mais mieux encore, elle ouvre le récit à une vision fluide de la vie et des expériences, et en l'espèce, que le temps passe sans éroder pour autant l'érotisme que provoquent les corps, les corps vieillissants, et peut-être même le contraire.

Si c'est bon, c'est qu'c'est long

Il ne faudrait pas non plus croire que nous refusons les films qui durent plus de deux heures. Disons plutôt que nous préférons la durée à la longueur.

Remède : *Trenque Lauquen* de Laura Citarella, une espèce de *Twin Peaks* propulsé dans un village argentin, et qui ne soucie de rien sinon de l'enquête que Laura se propose de mener. Autour d'une disparition (celle d'une femme, pour changer...), le film se construit comme une chasse au trésor, et semble s'inventer en permanence, traversant les archétypes du film d'enquête, de la bibliothèque à la radio, du lac au filage d'un homme louche. L'enquête est si grosse (exaltante, pour changer !) que la réalisatrice aura besoin de deux films pour espérer en faire le tour. Quatre heures à en parler et le mystère demeure, il reste tant de pistes à explorer, on a envie d'y retourner avec une loupe et des copains, tout reprendre depuis le début et vérifier qu'on n'aurait pas laisser filer un indice... Quatre heures de réflexion qui

en provoquent dix-huit derrière, trente-six en comptant celle du voisin, soixante-douze en incluant les discussions au sortir de la salle. Il se passe définitivement quelque chose du côté du collectif argentin El Pampero Cine : cette manière d'aborder le mystère, mais surtout de le financer (si vous cherchiez à appliquer Marx au cinéma, en voici le meilleur résultat), voilà à quel cinéma on aspire.

Représentation contre présentation

Que faire des « sujets de société » ? Des films-sujets ? Non, le cinéma est définitivement capable de mieux, et même l'un des lieux où il est attendu que la société cogite, mâche, se cogne et remue. Il y a des films qui ne font que représenter l'état actuel des choses (on les devance sur le plan cinématographique et sociétal), et ceux qui affrontent la contradiction et l'investissent, bref, qui mettent les mains dans la merde.

Symptôme : *Le Consentement* de Vanessa Filho, adaptation cinématographique du livre choc de Vanessa Springora, sorti début 2020. Face à la précipitation de la mise en image du moindre fait de société (ici, moins de trois ans pour adapter le livre), il était presque couru d'avance que le film manquerait de regard, de position. Alors le film décide d'être « choc », et multiplie ses séquences charnelles dans la chambre, entre Matzneff et Springora, car l'avantage de la radicalité, c'est qu'elle se remarque quelle que soit sa qualité. Mais qu'en vient à dire le film à l'arrivée ? Le livre tirait sa force de sa forme : l'autrice et éditrice affrontait le pédophile en « *prenant le chasseur à son propre piège* », en l'enfermant

CONFIDENCES

à son tour dans un livre, et donc à arme égale. Ici, le film n'est que translation de la narration dans un médium plus populaire, fabrication destinée aux élèves de collège qui préfèrent voir le film plutôt que lire le livre sur lequel ils seront interrogés lundi matin. Absence de point de vue donc, qui se traduit en une multiplicité de regard : *Le Consentement* de Vanessa Filho devient tout autant une adaptation de la littérature de Springora que de celle de Matzneff, en prenant le parti d'une représentation frontale et insoutenable de l'emprise, sans jamais oser s'aventurer dans les recoins qui fâchent. Où est l'amour qu'elle ressentait pour lui à ce moment-là, le moteur gênant dont il tira profit et qui permit toute cette horreur ?

Remède : *L'été dernier* de Catherine Breillat, qui lui, regorge d'amour et de sous-entendus. Parce qu'il n'existe pas une seule façon d'aimer, et que le couple bourgeois (interprété par Léa Drucker et Olivier Rabourdin) est capable de supporter beaucoup, tant qu'il peut maintenir la face. Un désir inattendu (celui d'une femme pour le fils de son mari), qui n'a aucun fondement rationnel (l'amour, contre qui les scénaristes ne peuvent rien). Le désir pour ce corps adolescent survient, et c'est comme s'il déposait Anne de sa rationalité. Dès lors, il ne s'agit plus d'explorer les causes de ce désir, mais ses conséquences : comment vivre après cet écart, et d'abord vis-à-vis de soi-même ? Anne est avant toute chose une femme bourgeoise qui a travaillé dur pour parvenir à cette position, et qui ne compte pas la perdre pour si peu. Elle usera de toutes les armes mises à sa disposition (la loi), et mentira à son mari. Il comprendra,

et elle comprendra qu'il comprendra. Et ils se tairont tous deux, d'un accord tacite.

Cinéma de genre chic et choc

Le problème des films de genre (synonyme chic et creux de films d'horreur), c'est que, réussis, ils font peur, ils révulsent, ils dégoûtent. Dans ces conditions, comment être un grand succès populaire, comment faire des entrées ? Les mauvais cinéastes ont la solution ! Il suffit de saupoudrer le film de plusieurs ingrédients qui édulcorent tout à tous les coups : d'abord des jolies lumières, ensuite un scénario qui rend l'horreur compréhensible et accessible – le mieux étant une métaphore d'un sujet de société –, enfin, une ou deux scènes dégueulasses mais sur lesquelles on ne s'attardera pas : il ne faudrait pas choquer de trop, il ne faudrait surtout pas écoper d'un « interdit au moins de 16 ans ». Pourquoi ça ne va pas ? Parce qu'on aime les bousculades et le malaise.

Symptôme : *X*, de Ti West, cumule beaucoup de tares. Bien sûr les ingrédients plus hauts se retrouvent facilement, au premier rang desquels le rapport au corps. Je m'appelle Mia Goth, je suis jeune, je suis belle, je suis une star, et bien sûr, je provoque l'envie et la jalousie de femmes plus vieilles que moi. Moche et pleine de rides, la vieille dégoûtante s'en prend à elle-même car, comble du chic, Mia Goth joue également le rôle de la vieille, et le film agite le spectre méta de la déchéance des actrices. Un film de genre en hommage aux années 1970 et à la trame narrative auto-réflexive, peut-on imaginer meilleur produit d'appel pour s'attirer les faveurs du public ?

CONFIDENCES

Remède : Court-métrage sorti en 2023, *Venus*, de Mickaël Dusa et Jolan Nihilo, soulève le cœur en quelques secondes, le retourne, le pétrit et l'écrabouille pendant 10 longues minutes, durée totale du film. Première chose qui frappe, le corps de l'actrice. Des corps comme le sien, a fortiori nue, le cinéma ne les montre pas. Faire le choix d'un corps hors-norme éloigne déjà le film des dangers du chic. Ne reste que le choc de voir quelque chose d'invisible comme on ne l'avait jamais vu, choc que le film travaille et accentue par des textures changeantes de fluides humains qu'on répugne : du sang, de la sueur, des croûtes, du vomit, de la merde. En 10 minutes, *Venus* fait plus que toute l'année 2023 de films de genre. Pourquoi ? Parce que le corps humain n'est pas chic.

Les pizzas à l'ananas

Quoi de plus énervant qu'un film de petit malin qui se pense au-dessus de la mêlée car il manipule non pas un fait de société, mais au moins deux ? Ces films sont des pizzas à l'ananas : ils mélangent en douce deux choses qui n'ont rien à voir et nous demandent en plus de les applaudir pour leur audace originale...

Symptôme : *De Grandes espérances* de Sylvain Desclous, qui mélange donc « l'univers de la politique », « les femmes » et « les pauvres ». Dur dur la vie de Madeleine (Rebecca Marder), elle qui vient de si bas et qui vise si haut, le grand oral de l'ENA... C'est sûr que c'est plus facile pour son copain Antoine (Benjamin Lavernhe) qui a une maison en Corse et dont la mère (Emmanuelle Bercot) est dans la politique !!!

Programmatique, le film manipule deux paramètres discriminatoires qui servent à caractériser son personnage au sein d'un univers caricatural et simplifié, de sorte à ne surtout pas parler ni des femmes, ni des pauvres, ni de la politique, mais uniquement dérouler un scénario stupide et prévisible qui contentera le spectateur supposé idiot auquel pense s'adresser le scénariste, qui l'est tout autant (pour plus d'informations : lire l'entrée suivante du lexique).

Remède : *L'Autre Laurens* de Claude Schmitz, décrit par son auteur lui-même comme une « enquête sur le genre ». La pizza à l'ananas, une fois comprise, devient donc le point de départ du film : il ne s'agit plus de manipuler maladroitement différentes « thématiques » mais de chercher à comprendre comment elles deviennent des étiquettes : si la frontière entre le Mexique et les États-Unis est fertile en imaginaires, pourquoi pas la resituer entre la France et l'Espagne ? Ce n'est plus un cas d'espèce qui produit le fantasme, mais l'idée de frontière en elle-même. Dès lors, amusons-nous avec, faisons intervenir des bikers, et puis une scène de western près de Perpignan, et pourquoi pas même un hélicoptère !

Prendre le spectateur pour un idiot

L'art du scénario, à en croire les bouquins et les formations qui pullulent, s'apprend. Une recette à suivre ne fait pas de mal, surtout pour les moins inspirés des cinéastes. Alors on va à l'école, on écoute, on apprend, on applique. La première règle du scénario ? Expliquer. Expliquer tout tout le temps constamment, voilà la

CONFIDENCES

règle : le personnage A fait B parce que C, le lieu D permet de comprendre que E et donc la conséquence fatale c'est que F. Le spectateur est un gros idiot bête, tu sais, il faut qu'il comprenne... Inversion ironique du stigmate, car sans le cinéma, le scénario n'est rien, et non l'inverse ! Amputé de son meilleur atout, le scénario ne peut qu'être un tissu mal froissé d'idioties. Pensant comprendre quelque chose à la lecture, l'idiot, c'est d'abord le lecteur. Et si le spectateur doit comprendre quelque chose, c'est que quelque chose est à comprendre, donc que le scénario est idiot. L'œuf et la poule sont idiots, mais ceux qui dégustent l'œuf ou la poule, jamais.

Symptôme : Mais qu'a fait *Super bourrés* de Bastien Milheau pour être accueilli en aussi grandes pompes ? Au fond, tout le monde sait. Il se passe à la campagne, il parle d'alcool et filme des acteurs à la silhouette inhabituelle et rigolote. Qu'oublie tout le monde dans le chemin vers l'enthousiasme ? Le stabilotage intempestif du scénario. Un coup de dialogue pour faire comprendre que les deux personnages sont fâchés, un coup de dialogue pour faire comprendre que les deux personnages sont réconciliés, un coup de dialogue pour faire comprendre qu'ils sont bien bourrés, un coup de... Laissez-nous vivre !!

Remède : Trois histoires ayant pour objet l'homosexualité dans une campagne proche d'Orléans, voilà qui ne prend pas les spectateurs pour des idiots. Tout d'abord, le régime narratif des trois histoires oblige à un rapprochement thématique et esthétique plutôt que dramatique. En d'autres termes, pas grand-chose à comprendre dans l'addition des trois récits si ce n'est une

cartographie de la vie homosexuelle dans des lieux qui ne lui laisse que peu de place. Rien à expliquer, donc, dans *Des garçons de province*, de Gaël Lépingle, sinon qu'à la fin, on ne meurt plus d'amour.

Montre-moi ta bande annonce et je te dirai qui tu es

Ce petit objet façonné par l'équipe marketing n'est pas à prendre à la légère : il préfigure la plupart du temps l'exact programme que le film s'apprête à dérouler. Mais une bande annonce peut être intéressante, pour elle-même, de ce qu'elle dit (ou pas) du film, de son auteur, de son système de production.

Symptôme : *Napoléon* de Ridley Scott. Nul besoin de voir le film (qui sort dans un mois au moment d'écrire ces lignes) pour savoir ce que l'on y retrouvera, et pourquoi il nous décevra. Armés d'un dictionnaire des synonymes, les boutiquiers montrent comment le film cherchera à cerner la personnalité de Napoléon (car il est évidemment insaisissable et à peine fait du même bois que les humains), et comment celle-ci se dévoilera dans des scènes épiques de bataille. Mention spéciale à Vanessa Kirby maquillée en Joséphine et qui arrive comme un cheveu dans la soupe biographique, et dont on voit déjà son temps à l'écran haché par la version cinéma, que Scott a commencé à renier. Le film sera décevant, incomplet et parfois incohérent historiquement. Ces débats vous emmerdent déjà d'avance ? Vous les aurez vu résumés avant même leur apparition pour la première fois, dans les pages de Tsunami.

CONFIDENCES

Remède : l'une des bandes annonces de *Killers Of The Flower Moon* de Martin Scorsese. Il faut bien la trouver, car Apple en a peut-être sorti une dizaine, entre le teaser, la première bande annonce, la bande annonce finale, celle à destination des cinémas... Mais dans celle disponible via l'hyperlien, tout n'est qu'une affaire de rythme. Intéressant, non ? Mais avez-vous vu le film en question ? Quelle idée splendide de faire une bande annonce purement scorsesienne (au rythme des percussions, on découvre des coups de feu, des explosions...) pour un film qui prend complètement à contrepied le cinéma de Scorsese. Car à l'arrivée, l'histoire est celle de capitalistes lents qui tirent une leçon des précédentes œuvres du réalisateur : empêcher les gains trop rapidement est dangereux (*Les Affranchis*, *Casino...*), peut-être est-il plus intéressant de se marier aux actifs et hériter légalement de cet argent, au fil du temps... Aucune place pour le rythme annoncé par la bande annonce donc : un grand travail accompli à la fois par l'équipe marketing (qui ramènera du monde en salle en leur mentant délibérément), et à la gloire du cinéma !

De la pellicule

Après le retour du vinyle comme objet de tous les fantasmes, c'est à la bobine que les jeunes cinéastes font allégeance. Par nostalgie, par esthétique, par snobisme, par croyance mystique que le grain mouvant de l'argentique ajoute un supplément d'âme au film, les raisons sont multiples pour justifier un retour en arrière dont on peine parfois à comprendre l'intérêt. Le fétichisme de la pellicule dans les nouvelles générations laisse perplexe. La peur de voir ses images quelconques

noyées dans le flot des autres en motive sans doute certains !

Symptôme : Au Reflet Médecis, une copie 35mm d'un documentaire américain a eu droit à quelques séances. *Navigators*, de Noah Teichner, se présente comme une confrontation entre des passages écrits de carnets de voyage et *La Croisière du Navigator*, une comédie burlesque de Buster Keaton. Pourquoi fallait-il tirer une copie 35mm plutôt que générer un DCP ? Si l'essentiel du film consiste à imprimer sur pellicule un texte déjà édité sur du papier et un film déjà imprimé sur pellicule, il est légitime de se demander quel serait le gain esthétique à présenter une juxtaposition des deux par le biais d'un support onéreux et dépassé... Un DCP aurait sans doute fait l'affaire. Tournez avec des téléphones ! C'est plus petit, moins chiant, parfois presque aussi joli, et bien plus subversif.

Remède : Du 16mm et un caméscope numérique lambda. Si *Le Vourdalak* échappe à la catégorie de la pellicule juste-pour-le-principe, c'est grâce à sa créature faite de bric et de broc. Du numérique aurait été trop précis, les capteurs 4K trop affûtés. Seule la douceur du 16mm permet de rendre réelle la fausseté de la marionnette. De l'autre côté du spectre, seule l'imprécision d'un petit capteur de caméscope rend réel les *Voyages en Italie* de Sophie Letourneur. D'abord bien sûr, la grande profondeur de champ attrape constamment les paysages, les boutiques et les touristes derrière le couple qu'elle forme avec Philippe Katerine, mais il y a aussi l'aspect en tant que tel de la caméra, cette petite boîte qu'on tient au poing, qui permet de ne pas effrayer

CONFIDENCES

la faune humaine qu'ils traversent. Documentaire dans la fiction, le numérique laisse de la place à l'agitation du monde.

Décrire ou critiquer ?

Trop de cinéastes se sentent investis d'une mission sacerdotale, comme si la Terre ne pouvait plus tourner sereinement s'ils ne faisaient pas des « films politiques » révélateurs de l'injustice du monde. Critiquer le système en s'attaquant aux conséquences plutôt qu'aux causes, quelle drôle d'idée... Et si les causes sont en effet critiquables, les spectateurices n'ont pas besoin du cinéma pour vomir les dividendes qu'empochent les actionnaires de Total chaque année. En revanche, les montrer au quotidien ne pas suer pour engranger ces bénéfices, ça, le cinéma pourrait peut-être les filmer un peu plus...

Symptôme : *Tori et Lokita* de Jean-Pierre Dardenne et Luc Dardenne. Se sont-ils passé le mot pour sortir leur film une année sur deux avec Ken Loach ? Nul ne sait, mais le symptôme est identique : critiquer la *societer*, fétichiser le mal qui la ronge. On en ressort abasourdi, la conscience de gauche bien lavée de s'être auto-flagellée quelques heures devant la misère du monde. Mais en ressort-on plus grand, plus informé, plus sage, ou même – soyons fou – frappé d'une émotion esthétique ? Il faut se rendre à l'évidence : la forme de ces films parvient à une conclusion systématique et éculée, la faute à un scénario recyclé encore et encore.

Remède : *Welfare* de Frederick Wiseman. Le documentariste américain n'est pas prétentieux (contrairement à d'autres...), et préfère filmer simplement une chose, mais dans son exhaustivité. Comment fonctionne le bureau des aides sociales de New York ? se demandait-il en 1975. Sa réponse dure 2h47, et ne s'exprime que par le montage de quelques dizaines de plans séquences. Aucun commentaire en voix off ; la description plutôt que la critique, le réel à l'état brut et une confiance aveugle accordée au spectateur de voir dans les situations choisies ce qu'il y a d'intrinsèquement politique.

Une bonne actrice est une actrice qui sait se mettre en danger

La politique des auteurs, c'est admis depuis Truffaut. Celle des acteurs et des actrices est revendiquée par Luc Moullet depuis un certain temps déjà, mais ne fait toujours pas preuve de réflexe systématique pour la critique. Quitte à faire le journaliste et informer la communauté que X jouera dans le prochain film de Y, pourquoi ne réfléchit-on pas tout le temps à ce que ce rôle signifie dans sa carrière ? C'est pourtant souvent révélateur du talent des actrices...

Symptôme : Leonardo DiCaprio. Essayez de vous rappeler : quelle est la dernière fois où cet acteur vous a surpris pour le choix d'un de ses rôles ? Réponse : jamais.

Remède : Léa Seydoux. Essayez de vous rappeler : quelle est la dernière fois où cette actrice vous a surpris pour le choix d'un de ses rôles ? Réponse : chaque année.

CONFIDENCES

Être offensif contre les films inoffensifs

Il y en a marre des films qui demandent à ce qu'on les remercie de faire évoluer les imaginaires et les représentations (en ce sens, ils seraient offensifs), mais qui à l'arrivée, se trouvent être de gentils et doux agneaux. Le cinéma manque d'ennemis, de personnes envers qui l'on ressent véritablement haine et mépris, dans des films qui ne se cachent pas d'être offensifs envers eux.

Symptôme : *Chien de la casse* de Jean-Baptiste Durand aurait pu être offensif si les 20 dernières minutes ne s'étaient pas échinés à remettre le monde en ordre et les personnages à leur place. Aucun meurtre, c'est le chien qui prend. Les spectateurices pleurent mais aucun dommage durable n'est fait : si Mirales continue à se sentir seul, il adoptera un autre chien. Dog va à l'armée, Mirales devient cuistot comme le sous-entendait lourdement le film depuis le début. La rédemption est achevée, le film terminé, tout va bien dans le meilleur des mondes.

Remède : *Le Gang des Bois du Temple* de Rabah Ameur-Zaïmeche, film de braquage français terrifiant de réalisme. Des jeunes récupèrent un magot sur une autoroute française, la nuit. Arrêt du véhicule, déchargement puis rechargement. Sauf que ce butin appartient à un riche prince saoudien. À armes inégales, les ripostes le sont tout autant : les membres de ce petit gang, qui rêvent de dépenser cet argent pour nourrir les oiseaux toute la journée, se feront décimer méthodiquement, un à un, par les hommes du saoudien.

L'exécution glace le sang. À quelques centaines de mètres des corps inertes et encore chauds, le prince danse en boîte de nuit, la musique le met dans un état de transe. Il danse sans gêne, son corps propage une aura de surpuissance, reflet de l'arsenal économique et militaire dont il dispose. En ce sens, il revêt le masque du capitalisme tardif, libéral et irrégulé. Le réel, c'est qu'il n'y a rien à faire contre de telles puissances. Le film terminé, tout va mal dans le pire des mondes (celui du film, le nôtre).

Les incritiquables

Les films de divertissement deviennent sournois. A force de grilles, de cases à cocher, de calibration en tout genre, les studios servent une mauvaise soupe dont ils prédisent la réception de mieux en mieux. Il faut minimiser les risques. Les studios savent ce qui va leur être reproché, donc ils calibrent au carré ! Désormais, un peu comme les pirates dans *Astérix et Cléopâtre*, les films de divertissement s'auto-critiquent et s'auto-sabotent avant même de laisser la critique faire son travail. C'est vraiment pas du jeu !

Symptôme : *Barbie*, de Greta Gerwig, est une tour imprenable. Attaquez-le sur son côté divertissant, quand même franchement faiblard, on vous rétorquera « c'est un film politik, tu n'as rien compris ! ». Tentez une incursion sur le terrain politique, par exemple en mentionnant la trame narrative des personnages masculins, franchement plus séduisante et drôle que celle des personnages féminins, on vous soutiendra mordicus « c'est juste un divertissement, faut pas aller chercher si

CONFIDENCES

loin ! ». Le film se paie même le luxe de faire remarquer, sous couvert d'humour méta, que Margot Robbie véhicule elle-même des standards au moins aussi inatteignables que Barbie ! *No joke*. A l'arrivée, rien ne peut être dit donc rien n'a été dit.

Remède ? Aucun ; il n'y a de bons films que critiquables.

L'argent n'est jamais le problème

Qui a dit qu'il fallait beaucoup pour faire un bon film ? L'argent d'un film se dépense ainsi : location de matériel, régie (déplacement+bouffe), salaires et cotisations sociales. Qu'à cela ne tienne : il suffit d'une petite caméra (seule idée louable de *The Creator*), ne pas se déplacer trop loin, ne pas avoir 15 000 personnes qui travaillent sur le film. L'ambition n'exclut pas l'intelligence et l'économie de moyen, la réussite esthétique est moins proche de la surenchère que de la radicalité.

Symptôme : Comme son nom l'indique déjà, *Dune: Part 2*, de Denis Villeneuve, *Dune* : la surenchère. Toujours plus de sable, toujours plus d'amour, toujours plus de méchants, toujours plus de hurlements dans la BO de Hans Zimmer. Le programme est chargé ! Entre les rebondissements que nous promet une intrigue faite de géopolitique familiale et de trahison, et les scènes d'action épique où Timothée Chalamet court à fond la caisse pour sauter plus haut et plus loin que Tom Cruise, le spectacle semble assuré. Mais 122 millions d'euros ne sauveront pas *Dune 2* de la simple excroissance de SF vue et revue (des vaisseaux, une planète exotique, des

armes lumineuses et des pouvoirs, etc). Tout de même, quelques micro-nuances sont à prévoir : ça va *riders* des vers de terre plutôt que des voitures ou des dragons !

Remède : Vous n'avez jamais vu la planète Mars. Voilà le postulat simple de *On dirait la planète Mars*, de Stéphane Lafleur. Il suffit de mettre 5 acteurs sous cloche en plein milieu d'un désert ocre, de leur faire porter une tenue d'astronaute et de leur dire qu'ils sont sur Mars pour que la Terre se transforme en Mars. Le sable de *Dune* est *fake* parce qu'il éclipse toute matérialité dans sa profondeur de champ inexistante. Les montagnes martiennes de *On dirait...* sont réelles parce qu'elles existent par-delà les plans larges, par-delà ce que discernent les yeux des acteurs, au loin dans le hors-champ. L'infini n'est pas dans les images, l'infini se trouve dans les situations : c'est parce qu'on dit à ses acteurs de croire à ce qu'ils jouent que les spectateurs croient à ce qu'ils voient. Tout l'argent du monde ne saurait acheter la simplicité de l'illusion.

L'argent est toujours le problème : Michel Hazanavicius s'est probablement dit que faire avec 4 millions d'euros le remake d'un film fauché bricolé avec 25 000 était une bonne idée. La réponse est bien sûr : non, à part si le but était de détourner l'argent du CNC. Avec autant à disposition, l'esthétique même du film ne tient plus. Un beau geste ? Le faire lui aussi pour 25 000. Défi lancé !

CONFIDENCES

Les films premier-de-la-classe-qui-suivent-scrupuleusement-le-plan

20/20, bravo monsieur madame cinéaste, votre film est parfait, tout est très bien souligné, colorié, justifié. Pas de fautes d'orthographe, pas de rature ni de pâté de blanco, la copie est bien rédigée, la leçon comprise, il n'y a aucune zone d'ombre. La beauté du mystère ? Non, il y aurait trop de risques de tomber dans l'abstraction. Se laisser porter par des pulsions le jour J ? Ce serait mettre en danger le plan de travail. Et puis imaginer un plan qui irait au-delà du plan initial... dans ce cas pourquoi diable faire un découpage technique ? Malheureusement, les films où rien ne dépasse sont plus courants qu'il n'y paraît.

Symptôme : A quel moment Steven Spielberg est-il devenu premier de la classe dans la matière Cinéma ? A en croire *The Fabelmans*, dès la naissance. C'était dans son ADN, et ce n'est pas le début de carrière de sa fille qui nous prouvera le contraire. Le film met les ronds dans les ronds et les carrés dans les carrés. Chaque séquence renvoie à un film qu'il fera plus tard et son désir de cinéma trouvera toujours une explication en chemin. Steven est fasciné par le cinéma parce que l'image originelle du train, Steven a des choses à dire parce que le trauma originel du divorce, Steven fait des mouvements de caméra amples et somptueux parce que sa mère est gracieuse et danse sous les feux des phares de la voiture... *The Fabelmans* est un film à la binarité et au simplisme assommants. Il suffit de citer le

panoramique latéral d'introduction : à gauche, le père explique le cinéma d'un point de vue technique et scientifique puis, mouvement vers la droite, la mère explique le cinéma d'un point de vue artistique et émotionnel. Vous avez compris ? Steven suggère ici que le cinéma possède deux pôles et que ses parents en incarnent chacun un. Vous avez compris ? Je peux réexpliquer si vous n'êtes pas sûrs d'avoir compris pourquoi le panoramique latéral de droite à gauche. Mais Steven, pas besoin d'être premier de la classe, tu n'es plus censé être un élève, amuse-toi un peu non...

Remède : Aucun plan dans *Le Vrai du faux*, de Armel Hostiou, puisque le film se fait au fur et à mesure qu'avance l'histoire. Armel part pour Kinshasa à la recherche du propriétaire d'un profil Facebook qui usurpe son identité. Tirant quelques maigres ficelles, le vrai Armel remonte jusqu'au faux Armel. L'enquête est drôle et excitante. Est-ce un simple documentaire ? Armel orchestre des situations pour rendre compte de chacune de ses avancées, par exemple dans la scène où les trois filles écrivent un message pour « piéger » le malfaiteur. Au fur et à mesure, sa présence se fait de plus en plus sentir, jusqu'à prendre contrôle du film pendant les dernières minutes. Le faux Armel se moque du vrai Armel en off et tourne des images de son village, de sa campagne... Quoi de plus beau qu'un cinéaste qui renonce au pouvoir qu'il exerce sur son propre film ? Ne jamais suivre de plan.

En deux roues avec Nanni (1/2)

Journal intime, Nanni Moretti (1993)

Par Raphaël Bonneau

S'il y a bien une page du *Journal Intime* (*Caro Diario*) de Moretti à ne pas manquer, c'est bien celle qui prend la forme d'une partition, une partition de bord de mer où une Vespa bleu nuit fusionne avec l'asphalte. Quelque chose de l'ordre de la poésie lorsque terre, mer et musique, l'ouverture du *Köln Concert* de Keith Jarrett, s'unissent. Je dois bien avouer qu'il s'agissait là d'une première rencontre avec Nanni Moretti. Un face-à-face, la possibilité de capturer ses quelques bribes de vie, ici et là : une balade en Vespa dans les rues de Rome, une escapade sur les îles éoliennes, suivre ses soucis de santé. Bref, l'observer, l'entendre, suivre la fluide pensée de son journal, espace pour soi-même ouvert cette fois-ci aux autres, à nous.

Traiter le sujet du journal intime, c'est presque prendre le risque de faire peser aux spectateurs une vie, une histoire dont il pourrait se passer. Par manque d'intérêt, de connivence. Car observer Nanni sur son scooter, errant parfois là-bas, tantôt ailleurs, et être projeté avec lui chez le médecin a de quoi dérouter. Le film, aussi décousu qu'un journal intime puisse l'être, déploie des pensées qui s'empilent et se dérober. Mais Moretti s'efforce de les arranger, de les structurer, et propose une narration en trois chapitres (Rome, les îles et le médecin).

Le premier, et nous l'adorons, se veut contemplatif, fouillis, telle une virée pêle-mêle dans laquelle la Vespa file comme la plume qui libère son jus noir sur les premières pages d'un journal. Nous sommes là, gisant dans notre fauteuil, à suivre Nanni où le vent l'emporte. Nous ne savons pas trop ce que nous faisons à l'observer ainsi. Lui non plus. C'est pourtant ce qui nous intéresse : ne pas savoir où cette brise légère et douce peut nous emmener. Contempler, supprimer ces satanées bouées scénaristiques, expérimenter le film, pour de vrai.

Caro Diario, c'est aussi une aventure musicale. La scène de l'ouverture du *Köln Concert* au moment où Nanni passe près de la mer est géniale de méditation et d'élégance. C'est beau. C'est vaste. C'est presque immense de solitude, de calme et de tranquillité. Une tranquillité qui malheureusement s'évaporerait au fil des minutes, notamment lorsque Nanni nous parlera de ses problèmes de santé, et filmera ses incessants va-et-vient chez le médecin. Car oui, *Journal Intime* poursuivait pendant près de trente minutes une trame flatteuse : une orgie contemplative sur des fonds musicaux qui nous emportaient au-dessus de ces façades de maisons multicolores, au-dessus de l'azur méditerranéen, le tout bercé par la voix de Moretti. On en viendrait presque à

CONFIDENCES

regretter que son idée de film autour de ces façades ne naisse pas sous nos yeux, pendant les heures restantes.

C'est que voilà, le journal intime, ces lignes où l'homme se projette, s'affine, se précise par la mine de son crayon, est un palais de maux où l'on sonde son propre mystère. Le problème de ce *Journal Intime* le voici : bien trop peu relève du secret autour de l'auteur, comme ont pu par exemple susciter Laura Palmer et son journal. Peut-être aurait-il fallu qu'il investisse le champ de sa propre écriture, comme a pu le faire un Paolo Sorrentino dans *La Main de Dieu* : une part de Moretti, fût-elle infime, sur sa volonté de lancer son destin cinématographique. Peut-être s'en fiche-t-il. Peut-être que ce qui compte vraiment pour lui est la flânerie. D'ailleurs il nous le rappelle bien lorsqu'on le voit esquisser ses premiers pas de danse dans un café au rythme des hits disco des *eighties*. Nanni libéré, et le cinéma avec.

Journal intime, objet littéraire, ici devenu filmique, objet d'ambivalence. Accéder à l'Autre et à soi-même. Un carnet de route sur lequel les sentiments et les souvenirs seront gravés, que ce soit sur la feuille ou la pellicule. Voici que relire ces lignes, revoir ses images, est une façon de se comprendre, de nous remémorer une autre fois, passé devenu présent. Pourtant, nous n'avons pas su exactement ce qu'a voulu faire ici Nanni Moretti. Au-delà d'une première partie douce et élégante, le film manque clairement de nous emballer, l'épisode médical (fort pauvre et ennuyant) contraste fortement avec les

voyages sur les îles et les balades en scooter. Nous aurions voulu que le film se présente sous la forme d'enchaînement de scènes loufoques, presque une balade en voix-off... surtout que l'atmosphère de la ville fantomatique de l'été, sous l'emprise de son dôme de chaleur, libère les espaces, les consciences :

« Même dans une société plus décente que celle-ci, je me retrouverai toujours avec une minorité de personnes. Mais pas dans le sens de ces films où un homme et une femme se détestent, se déchirent sur une île déserte parce que le réalisateur ne croit pas en l'homme. Je crois en l'homme, mais je ne crois pas en la majorité des gens. »

En deux roues dans la Ville Éternelle, dépourvue de son tohu-bohu habituel, Moretti se confie au début du film à Giulio Base, certainement à lui-même aussi. Son journal intime devient alors espace de réflexion sur la place de l'homme en société, telle une extension d'une pensée toquevillienne. Moretti, ici fervent défenseur du concept de « tyrannie de la majorité », poursuit (du moins calque) la réflexion de *De la Démocratie en Amérique* et soutient les minorités, véritables contrepoids dans la préservation de la diversité et de l'individu. Si l'on projette sur le cinéma, à nous de croire en un cinéma divers, étrange, fantastique, hors du commun, avec peu de moyen, mal fait, indépendant... sortant des griffes d'une uniformisation déjà programmée.

Aprile 1996 : le temps du compromis (2/2)

Par Matthieu Neiva

Aprile est une autofiction de Nanni Moretti qui tire son nom du moment où elle se déroule, le mois d'avril 1996, où ont lieu d'un côté les élections parlementaires italiennes de 1996, qui voient la victoire d'une coalition de centre-gauche créée en réaction à la percée électorale d'un certain Berlusconi lors des élections précédentes, et de l'autre la naissance de Pietro, le fils du cinéaste. Mise en fiction d'épisodes de sa vie réelle, *Aprile* propose un dispositif typiquement nanniesque qui fait de ce film une sorte de supplément à *Journal Intime* sorti quatre ans plus tôt.

Qu'est-ce qui a changé entre les deux films ?

Tout et rien. Rien, parce qu'on y retrouve les névroses, l'humour et le scooter du réalisateur. Tout, parce que sur le plan formel, Moretti a cédé à la tentation classique de la narration. Il ne s'agit plus ici de raconter plusieurs anecdotes, parfois complètement a-narratives, comme dans le premier tiers de *Journal Intime* ; ici, Nanni nous raconte une histoire avec un début, une fin et (comble de l'audace !) un milieu.

Aprile déroule le fil de trois intrigues : les mésaventures d'un réalisateur qui veut préparer son prochain film, celle d'un homme qui s'apprête à accueillir la naissance de son premier enfant, et celle d'un militant qui espère un

sursaut de la gauche italienne en vue des élections de 1996. Les trois trames narratives se croisent, il faut dire qu'elles ont un même protagoniste : Nanni Moretti. Ses névroses et lui servent de fil rouge et tissent une histoire vraisemblable qui mène à une fin cohérente. En effet, parmi les obsessions du protagoniste qui ponctuent le récit, il y a son projet, ambitieux, de comédie musicale avec un pâtissier trotskiste. A la fin du film, le tournage commence : grâce à la naissance de son enfant et au résultat des élections, Nanni a trouvé la force de concrétiser son rêve. *Aprile* se clôt sur une séquence de cet objet filmique diégétique, laquelle exprime, en musique, la joie d'un réalisateur comblé, d'un jeune père enthousiaste et d'un militant rassuré.

Mais rassuré par quoi ? Par le statu quo social-démocrate ? Les années 1970 dont nous vous parlions dans le n°11 semblent bien loin. Il est fini le temps de l'espoir révolutionnaire communiste... Cela se traduit ici par les propos tenus par le réalisateur dans le film, mais également par ses choix formels : en optant pour une narration plus classique (avec intrigue, obstacles, péripéties) Nanni Moretti nous avoue son virage social-démocrate. Où sont passés les essais quasi a-narratifs de *Il Bombo* ou du premier tiers de *Journal Intime* ? A l'instar des partis de gauche de la même époque, l'œuvre de Moretti connaît dans les années 1990 une réforme profonde, une reconversion et un embourgeoisement. De

CONFIDENCES

même qu'en France les trotskistes des années 1970 se rendent plus présentables au cours de cette fin de siècle (allant jusqu'à se faire élire députés européens pour le cas d'Alain Krivine ou Arlette Laguiller), de même Nanni Moretti, pour sa part, cède à une approche plus traditionnelle du scénario et accède ainsi à une plus grande reconnaissance – il se verra d'ailleurs bientôt remis la récompense institutionnelle par excellence : une Palme d'Or pour son prochain film, *La Chambre du fils* (2001).

Est-ce un tort de céder à la narration ou aux institutions ?

Longue question, souvent débattue, à laquelle nous ne répondrons pas ici. Mais force est de constater que la pureté militante ne mène jamais à rien. Tout est question de conjecture. Le virage social-démocrate / narration traditionnelle faisait sens dans les années suivant l'effondrement soviétique : puisque c'est la fin de l'histoire alors autant s'en raconter, des histoires. Et puis, quelle honte y aurait-il à (re)venir à des formes peut-être plus conventionnelles de cinéma ? *La Chambre du fils*, chef-d'œuvre de mélancolie, est au cinéma du début des années 2000 ce que les 35 heures furent à la gauche française : une de ses grandes victoires récentes sur laquelle on ne saurait revenir sans honte. Une approche plus traditionnelle du scénario n'empêche pas la réalisation d'une œuvre personnelle, ni même d'une œuvre de gauche.

En politique politicienne comme en art, la question de la stratégie compte pour beaucoup, et en règle générale il

vaut mieux une victoire partielle réelle (un conquis social, un bon film...) qu'une victoire purement philosophique (un programme juste mais inapplicable, un chef-d'œuvre du cinéma jamais produit ou diffusé...). Oublier ses idéaux : jamais ! Accepter de s'adapter à une époque : parfois. Moretti est sensible à la question de la conjecture. Il nous l'a d'ailleurs particulièrement bien exprimé dans son dernier film en date, *Vers un avenir radieux* (2023). Dans ce long métrage à la croisée de la métafiction et de l'autobiographie, le réalisateur se met en scène comme un vieil homme en décalage avec son époque. Ce décalage s'exprimait jusque sur l'affiche où la traditionnelle Vespa de l'auteur avait été remplacée par une trottinette électrique. Dans la diégèse du film, le déphasage de Nanni nous est notamment raconté par une scène de comédie où il rencontre des cadres Netflix en vue d'obtenir des financements pour son prochain film. Un dialogue de sourd commence : ils tentent de lui imposer leurs codes esthétiques, comme par exemple la présence d'une séquence marquante en amorce du film pour capter l'attention du spectateur et s'assurer qu'il n'interrompt pas son visionnage pour plutôt aller voir la dernière saison de *Sex Education* ou *Stranger Things*. Impossible pour lui de céder à ce point aux exigences du marché. Idem pour son approche du scénario, s'il est d'accord pour avoir une structure plutôt classique, impossible pour lui d'accepter la formule privilégiée par le cinéma américain et enseignée (voir assénée) à tous les étudiants en scénario – celle de la « quête du héros » que les péripéties s'approprient bientôt à transformer – car Nanni, lui, ne croit pas que les gens changent véritablement. Compromis ne veut pas dire compromission ! En politique : hors de question de jouer le

CONFIDENCES

jeu des institutions si c'est pour mener une énième politique néo-libérale. En art : hors de question d'aller jusqu'à renier ses idéaux esthétiques pour faire plaisir à Netflix.

Accepter le jeu des institutions ou de la narration un temps ne veut pas dire oublier la révolution.

Si *Aprile* était le virage définitivement socdem de Moretti, *Vers un avenir radieux* est son sursaut trotskiste. C'est en tout cas ce que laissent à penser les séquences de fin des deux films. Toutes deux sont musicales et viennent d'un film dans le film où il est plus ou moins question de trotskisme. Mais si dans *Aprile*, c'était en vue de raconter l'enthousiasme d'un quarantenaire, dans

Vers un avenir radieux c'est pour raconter le réveil d'un septuagénaire qui comprend que pour sauver son couple, ses idées ou son cinéma, il faut savoir dialoguer avec les bons interlocuteurs et faire confiance à sa femme, au prolétariat ou au cinéma coréen. La séquence de fin d'*Aprile* aurait pu longtemps rester un simple gag absurde, si Moretti n'était venu l'éclairer sous un nouveau jour 25 ans plus tard.

Aprile est le journal intime d'une génération et de son virage social-démocrate, pour le pire comme pour le meilleur. A nous d'en tirer les leçons. Au cinéma comme dans la vie, jouer le jeu des institutions c'est à la fois le meilleur et le pire moyen de faire entendre ses idées. A chacun de voir s'il est assez à l'aise avec cette idée et surtout si c'est vraiment la chose à faire.

Carnet d'un aviateur ou l'injonction à vivre

Par Noémie Mimaud

« *Le pilote qui était noyé dans le ciel vit la terre au-dessus de lui comme une plage s'allonger. Il réduisit alors les gaz, le moteur s'étouffa et l'avion peu à peu retomba sur le nez, sans vitesse, les commandes molles dans l'air mou, et vers le sol, navire torpillé, il coula.*¹ »

Un journal intime, c'est quoi ? Un *je pense* réflexif, une mise en forme selon un mode d'écriture de soi à soi, fait de réflexions subjectives libres. Ce geste de création est fondamentalement intime puisqu'il se construit par et pour l'exploration introspective de son monde. Or, l'intérêt d'une lecture de cette nature est l'analyse d'un versant *originel* de l'œuvre cinématographique visant à comprendre la genèse substantielle du monde de l'auteur : en l'espèce, saisir ce qui fait l'essence de pensée et d'intention d'un cinéaste.

Mais alors, c'est quoi le cinéma de Miyazaki ? La sortie de son dernier film *Le Garçon et le Héron* prête à l'exercice une fonction rétrospective et s'essaye à deviner la substance identitaire de ses œuvres au moyen de l'étude de manifestations systématiques, preuves d'une pensée omnisciente et singulière. Comment ne pas mettre *de soi* dans ses films ? Même dans l'objection consciente de ses *habitus*, goûts ou dilemmes moraux, la forme que prend ces derniers est tout autant un ciment

commun et fondamental à l'œuvre produite qu'à son auteur. Cette vision *a priori* très intime se double du médium dessin duquel l'absolu *originel* prise dans chaque intention de trait, rythme l'ensemble des aspérités de ladite création. Les croquis et premières esquisses du maître, précédant le moment de création pleine, m'ont toujours fait penser à un journal de bord où sont retranscrits ses cogitations dessinées. Sans pour autant subir la contrainte à saisir l'immédiateté authentique de l'instant, – « *J'aime regarder puis me souvenir...*² » – Hayao Miyazaki se permet plutôt d'y revenir une fois l'instant passé, repenser de façon introspective à l'expérience vécue. Or, cette philosophie du *souvenir* constitue l'élaboration intime de ses films et se manifeste singulièrement dans la figure de l'aviation.

Le rêve originel

Pourquoi celle-ci plutôt qu'une autre ? Prédominante chez l'auteur, la pesanteur de ses intrigues se fondent quasi systématiquement autour d'un mythe de l'air. *Porco Rosso* (1992), film où la figure de l'avion est pour la première fois littérale, s'habille d'une poésie dangereusement mélancolique. Donnant le change après une série d'œuvres à caractère plus enfantins, telles que *Nausicaa et la vallée du vent* (1984), *Le Château dans le ciel* (1986), et *Kiki la petite sorcière* (1989), le cinéaste révèle un amour *aérien*, manifestement inspiré des écrits

CONFIDENCES

d'un certain écrivain français. Après *Le Château ambulante* (2004), où la figure de l'aviation continue de durcir son ton et prend les traits d'une flotte de guerre, *Le Vent se lève* (2013) prolonge cette lancée et s'inspire librement de la vie de Jiro Horikoshi, ingénieur en aéronautique japonais, né au début du siècle dernier. Célèbre pour avoir créé le premier modèle de chasseurs bombardiers, l'ingénieur représenté dans le film à cela de commun avec le réalisateur qu'il revendique un pacifisme affirmé.

Cette inclinaison pour l'aviation est mise en évidence dans un documentaire baptisé *Journey of the Heart* (1998), où l'on retrouve un Hayao Miyazaki particulièrement ému et épris du récit qu'il fait des exploits aériens et littéraires de l'écrivain français Antoine de Saint-Exupéry. Le cinéaste revient sur les voyages conduits pour l'Aéropostale de la Compagnie Latécoère, et découvre les paysages décrits dans les correspondances et ouvrages de l'auteur depuis le milieu des années 1920. De Paris jusqu'au Maroc à bord d'un biplan d'époque, Hayao Miyazaki laisse deviner à celui qui le regarde un entremêlement narratif d'éléments réels de sa vie, directement influencés par l'œuvre du maître français. Les deux hommes partagent une conviction fondamentale retranscrite depuis leur *ciment* moral et intellectuel : celle d'un antimilitariste prononcé, mêlé d'un amour pour la conception technique dudit objet. Tandis que l'un en expérimente les sensations uniques, l'autre est baigné de ses contradictions depuis sa plus tendre enfance.

Le vent se lève, conflit générationnel

Le père de Hayao Miyazaki travaillait dans l'industrie militaire en période de guerre mondiale, et plus précisément fabriquait des gouvernails et des ailerons pour avions de chasse. Paradoxalement, la naissance de ce conflit intergénérationnel est également génératrice de la proximité qu'entretient le jeune Miyazaki au monde de l'aviation. Cette triple contradiction interne – d'abord familiale, puis nourrie de l'exaltation des possibilités techniques aéronautiques malgré son détournement à des fins militaires – est magnifiée dans *Le Vent se lève*. C'est au moment de la mise en forme du projet et faisant suite à l'annonce de sa réalisation que le cinéaste reçoit une lettre d'un lointain voisin. Ce dernier lui fait le récit suivant : alors âgé de quatre ans, sa maison est ravagée par les bombardements des raids américains. Il décide de se réfugier sur le palier d'une maison voisine, celle de la famille Miyazaki. Une fois le père revenu, ce dernier les accueille et leur donne du chocolat, rare et onéreux. Cet élément marquant pour l'expéditeur de la lettre réverbère ses effets sur son récepteur qui ignorait l'incident : le réalisateur décide de l'intégrer dans son film. Jiro Horikoshi est transcendé de la figure paternelle, allégorie de cette ambivalence si intime. L'exercice de réminiscence ne s'arrête pas là, en effet, Hayao Miyazaki nourrit cet entremêlement narratif dans un moment clé du film : lors de cette même nuit de bombardements, le père fait embarquer sa famille à l'arrière d'un fourgon lorsqu'une femme et sa fille demandent à les rejoindre. En refusant, le père laisse son fils hanté d'une *épine qu'il ne peut désormais plus déloger*.

CONFIDENCES

S'acquittant du manquement de son père, Miyazaki résout ce dilemme dans l'ouverture du *Vent se lève*. Après une courte scène introductive de l'adolescent Jiro Horikoshi, aux manœuvres d'une machine volante, est percutée d'une bombe caoutchouteuse, nous le découvrons à l'âge adulte, à bord d'un train. Il y fait la rencontre d'une jeune fille, Nahoko Satomi, et de sa nourrice, avec qui il échange les mots de Paul Valéry « *Le vent se lève, il faut tenter de vivre !* », laquelle est aggravée d'un tremblement de terre sonore. Le séisme survenu en septembre 1923 prend ici la forme métaphorique de bombardements, annonceurs des violences à venir ; une lecture pessimiste confirmée par l'intermédiaire de Jiro, qui croit momentanément percevoir des avions dans le ciel enfumé. Le moteur de la machine menace d'exploser, la foule se déverse à toute vitesse, projetant à terre la nourrice de Nahoko. A la seule force de ses bras, Jiro s'empresse de la guider auprès de ses proches sous la menace de l'incendie qui ravage alors Tokyo. Secourus par la fiction, les deux femmes prennent une place prépondérante dans l'intrigue principale : la plus jeune deviendra la femme de l'ingénieur. Bien que ses apparitions soient modérées, le personnage de Nahoko est essentiel à l'intrigue. Mêlée d'une figure traumatique réelle, elle transcende cette *épine* maline qu'éprouve le cinéaste à l'encontre de son père, pour devenir l'analogie du rêve aérien de Jiro ; littérale dans les dernières images du film, lors duquel sa mort révélée lui commande la pleine réalisation de ses aspirations.

Ce choix de mise en scène projective en des situations imaginaires révèle une part identitaire fondamentale du

réalisateur : quelle est cette vérité que l'œuvre de fiction permet d'atteindre mieux que l'écriture du *soi* autobiographique ? Le croisement d'une trame historique et d'épisodes réminiscents confère au nouveau récit une ambiguïté salvatrice. Mêlant fiction et éléments autobiographiques, cette autofiction prodigue la résolution du noyau antinomique déjà évoqué. L'engendrement de sens provoqué par cette polyphonie de récits transcende le dilemme moral originel du père fondu dans le personnage de Jiro – analogie du cinéaste – qui élève cette condition première au moyen d'un idéal de réalisation technique. Symbole d'une beauté bafouée par des intentions militaristes que Miyazaki ne nie point, la figure de l'aviation devient l'objet d'une admiration désintéressée, inspire des rêves humanistes et finalement participe de l'effervescence artistique : « *Un jour, j'ai entendu dire que Horikoshi avait une fois murmuré : "Tout ce que voulais, c'était faire quelque chose de beau". Alors j'ai su que j'avais trouvé mon sujet...* ». Cet amour impérissable pour l'aviation partagé par le réalisateur et le jeune ingénieur, trouve sa source la plus tangible dans les récits de l'écrivain français Antoine de Saint Exupéry.

CONFIDENCES

La mort ou l'injonction à vivre

« Il y a quelque chose que j'aime vraiment chez lui : la façon avec laquelle il vous incite à vous dépasser toujours davantage. Comme lorsqu'une gazelle est poursuivie par un lion. Elle doit sauter pour sauver sa vie... C'est seulement à ce moment précis qu'elle devient vraiment gazelle. »

Quelques propos échangés à son sujet dans le déjà cité *Journey of the Heart* laissent entrevoir la substance idéologique que partagent les deux auteurs. Né d'une famille aristocratique, Antoine, dès sa douzième année, concrétise son rêve de voler. Huit ans plus tard, le futur auteur entre dans l'armée pour suivre une formation de pilote. Suite à un accident, il est démobilisé et ne se remettra à voler qu'en 1926 sous la bannière de l'Aéropostale de la Compagnie Latécoère. C'est dans ce contexte-ci qu'il produira ses textes les plus homériques et d'où il puisera ses plus riches inspirations. La dureté de l'expérience du désert africain baignera toute son œuvre à venir : l'émerveillement authentique, la bravoure manifestée lors de multiples sauvetages nocturnes, son goût du danger et conséquemment le sens d'une mission souveraine au coût d'une proximité avec la mort. L'imminent péril qu'oblige l'exercice de vol couplé aux conditions de vie extrêmes, contraignent l'aviateur à un héroïsme moral sans faille. En effet, du mépris d'une existence confortable et simple naît la nécessité de l'essentiel : *« Vivre de mort, mourir de vie »*.

Se sachant vivre *en mourant*, cette contrainte morale l'oblige à une existence désintéressée et authentique. Conjointement au péril encouru à chaque instant, l'exaltation du goût de vivre se fait plus intense et l'artifice des « esprits faux »⁴ remuant à vide lui deviennent insupportables. Quelques mots d'hommages de l'écrivain André Gide sont, en ce sens, très parlants : *« Il avait ce défaut, commun, je crois, à nombre d'aviateurs, et qui devient chez eux une sorte de « déformation professionnelle » : la vie ne prenait pour lui sa parfaite saveur que risquée [...] ; et rien ne lui paraissait à sa taille, qu'un héroïsme sans fin renouvelé. Il s'était, maintes fois déjà, tiré comme miraculeusement de périlleuses aventures, en avait pris le goût, au point de ne pouvoir plus s'en passer. Mais le poussait également et doublait sa hardiesse naturelle un impérieux sens du devoir, de la mission à accomplir, du service à rendre ; et surtout un immense et ardent amour des hommes [...] »*⁵

C'est de cette psyché aventurière couplée de valeurs altruistes, quasi messianiques par instants, que se nourrit l'imaginaire du cinéaste japonais. Le personnage de Nausicaä fait preuve d'un amour riche et protéiforme, pour la nature comme pour le reste de la création, aussi dantesque soit-elle. Capable de déceler l'imminente horreur du *baobab* géant tant convoité, Sheeta et Pazu (*Le Château dans le ciel*) empêchent l'exploitation de l'île volante, métaphore du vice humain nucléarisé. Suivant une maturité nouvelle, les portraits du maîtres sont plus incisifs, justement illustrés dans le personnage de Porco Rosso, clin d'œil d'un aviateur à l'humeur romantico-désabusée. Ses récits épiques sont ponctués

CONFIDENCES

du même sel clandestin que sa ferveur à une lutte résistante dans le contexte d'une Italie fascisée. C'est autour d'une dureté de ton identique que s'élabore *Le Vent se lève* ; sa sève conceptuelle résidant justement entre cet amour de la performance technique et *in fine* d'une philosophie intrinsèquement antimilitariste. Le célèbre vers de Paul Valéry repris par Hayao Miyazaki

exprime cette nécessité du vivre pleinement suivant l'injonction à l'absolue réalisation d'une existence exaltée, telle une gazelle courcée par la mort. Prônant la suffisante beauté de ce geste devenu raison de vivre, le cinéaste clôturé son film sur les mots d'une Nahoko défunte à l'intention de son amant : « *Vis !* ».

¹ E. Saint-Exupéry, *Du vent, du sable et des étoiles, Un vol* (1923), Paris, Quarto Gallimard, 2018.

² Hayao Miyazaki – *Journey of the Heart* (1998) – <https://www.youtube.com/watch?v=1REFashZkr8&t=1106s>

³ Justin McCurry, “*Japanese animator under fire for film tribute to warplane designer*”, *The Guardian*, 23 août 2013, trad E. Trouillard.

⁴ E. Saint-Exupéry, *Du vent, du sable et des étoiles, Correspondances* (1926), Paris, Quarto Gallimard, 2018.

⁵ A. Gide, *Saint-Exupéry*, *Le Figaro*, 1er février 1945.

Éloge de la dissonance

Par Léo Barozet

Blue Velvet
She wore blue velvet
Bluer than velvet was the night
Softer than satin was the light
From the stars...

La voix mielleuse de Bobby Vinton, popstar américaine des *sixties*, ouvre avec son tube *Blue Velvet* le film éponyme de David Lynch (1986). Chœurs d'une autre époque, guitare lancinante. La caméra descend du ciel d'un bleu immaculé vers les fleurs de la paisible ville résidentielle de Lumberton : l'herbe est verte, les enfants traversent dans les clous, un vieil homme arrose son jardin pendant que sa femme regarde la télévision. Soudain, l'homme s'effondre, victime d'une crise cardiaque. Le son de la musique s'efface doucement derrière un grondement sourd, et la caméra s'enfonce dans le gazon, pénétrant la terre noire et grouillante de répugnants insectes. Qui mieux que David Lynch pour illustrer cette émotion saisissante face à la rupture brutale d'une harmonie savamment travaillée ?

Le contraste entre d'une part ces deux minutes sorties tout droit d'une brochure publicitaire pour l'*american way of life* et d'autre part ce qui se cache sous la surface

de cette tranquillité mensongère crée une émotion trouble : l'appréhension de la suite du film qui va manifestement dévoiler les tromperies se cachant derrière cette apparence vertueuse de la ville, la promesse déjà brisée d'un moment au paradis – fût-il superficiel – et enfin et surtout le plaisir étrange offert par cette merveilleuse et terrifiante dissonance.

Merveilleuses et terrifiantes dissonances, voilà qui pourrait d'ailleurs caractériser le cinéma tout entier de Lynch. Dès son premier long-métrage (*Eraserhead*, 1977), une inquiétante Marilyn aux joues protubérantes aussi grotesques que dérangeantes chantonne dans le radiateur du héros, un sourire lugubre aux lèvres, « *Au paradis, tout va bien* ». Et comment ne pas mentionner bien sûr le malaise permanent qui plane autour de la ville de Twin Peaks ? Les échos et les doppelgängers qui peuplent ce monde pervertissent le sourire si doux de la pauvre Laura Palmer et viennent même à bout de la figure christique de l'agent Dale Cooper, habité dès la fin de la saison 2 par l'incarnation du mal elle-même. Plaisir de la dissonance encore dans *Mulholland Drive* et ses moments de malaise : un couple de vieillards qui sourient à pleines dents et sans parler dans un plan qui semble durer une éternité, la vision d'une chanteuse s'évanouissant sur une estrade alors que sa voix continue d'habiter la scène, ou cet étrange montage onirique d'ouverture où des couples dansent le swing sur un fond

CONFIDENCES

mauve. Chez Lynch, la dissonance prend ainsi généralement sa source dans un contraste, un malaise, dans la rupture qui s'opère entre l'innocence, la pureté et la naïveté de ses personnages d'une part et la noirceur et l'étrangeté du monde qui les entoure d'autre part.

Brèches, Brecht

Le principe théâtral de distanciation cher à Bertolt Brecht théorise différents procédés de mise en scène créant des effets de recul : il s'agit de rappeler au spectateur qu'il est au théâtre, de lui faire prendre conscience de l'existence du quatrième mur (le brisant ainsi nécessairement), de rompre la suspension consentie d'incrédulité et augmenter ainsi le recul critique. Le principe se traduit par divers procédés : adresse au spectateur, présence d'un narrateur, scénographie irréaliste et stylisée, organisation de la salle laissant le public voir les autres spectateurs, les projecteurs...

Si la distanciation est un principe théorisé avant tout pour le théâtre, son influence au cinéma s'est faite incontournable et nombreux sont les films, les cinéastes et même les mouvements appliquant ses préceptes. L'expressionnisme allemand par exemple, contemporain de Brecht bien qu'antérieur à la théorisation explicite de la distanciation, n'en est pas moins une excellente illustration. Les décors en carton-pâte anguleux et tordus du *Cabinet du Docteur Caligari* rappellent à chaque instant que le film a été tourné en studio, que nous sommes au cinéma, et ajoutent dans le même temps à la dimension horrifique du film et à son exploration thématique du cauchemar et de l'hallucination.

C'est le cas aussi de *Dogville* de Lars von Trier, intégralement tourné dans le même décor, un grand studio sombre dénué de toute construction. Pour comprendre la géographie du village éponyme, seulement des traits tracés au sol qui délimitent la maison de chaque villageois, un chemin traversant un jardinet, la mine abandonnée... Presque aucun mur et seulement quelques meubles dans chaque maison. Etrange sensation alors que de voir les personnages interagir avec des éléments pourtant absents : ouvrir une porte devient une séance de mime, et même le chien qu'on entend aboyer n'existe – un temps – que par un trait au sol qui le symbolise couché dans sa niche. L'absence de cloisons accentue l'effet de certains moments chocs : Grace, incarnée par Nicole Kidman, se retrouvera petit à petit l'esclave de cet étrange village et, tandis qu'elle subira les pires atrocités, on verra à l'arrière-plan (ou au premier) les villageois vaquer à leur occupation chacun chez eux. L'effet scénographique apporte au film un symbolisme qui aurait été impossible avec une mise en scène plus réaliste : les villageois n'ont qu'à lever les yeux pour constater le sort de Grace et ont donc sciemment décidé de se prétendre aveugles à ce qu'ils perpètrent. La suite, *Manderlay*, vient d'ailleurs illustrer les limites de ce procédé : le dispositif éprouvé ne surprend plus, n'amène plus autant à questionner sur son sens, crée moins de dissonance. On se laisse porter dans une histoire qui n'est plus quelque chose qu'on n'aurait jamais vu, mais une suite qui, certes amène ses propres questionnements passionnants, mais ne parvient plus à intriguer. L'efficacité de la distanciation réside aussi dans le perpétuel renouvellement de son dispositif.

CONFIDENCES

Un autre exemple enfin dans le récent *Les Herbes sèches* de Nuri Bilge Ceylan. Dans le dernier tiers d'un film à la mise en scène pourtant réaliste survient un moment étrange : après une longue conversation éreintante avec la femme qu'il convoite, le protagoniste quitte la pièce quelques instants et se retrouve dans un décor de studio, passe de personnage de film à acteur sur un tournage pendant quelques plans, puis retourne dans sa scène. Le moment passe comme il a commencé, sans plus d'explications, et plus rien n'y fera écho par la suite. Qu'en comprendre ? Une illustration de l'artificialité de la relation qui s'installe entre ces deux personnages ? Une métaphore illustrant la perpétuelle représentation dans laquelle vit le personnage, adaptant ses rôles à ses interlocuteurs ? Ou peut-être s'agirait-il justement d'un pur dispositif de distanciation brechtienne, une coupure, une respiration dans le film qui aurait justement pour but de réveiller l'esprit critique du spectateur emporté par l'intense scène de dialogue précédente, de l'amener à s'interroger sur ce qu'il vient de voir ? La réponse ici importe finalement moins que la question : une brèche s'est ouverte et cette dissonance suffit à créer une émotion stupéfiante.

Prendre du recul, se rapprocher

Parfois, la distanciation est prise à revers : forcer le spectateur à se rappeler qu'il s'agit d'un film peut le rendre complice. En la matière, *Funny Games* de Michael Haneke fait jurisprudence, avec les clins d'œil de son tueur à la caméra qui semblent sceller une part de responsabilité du public dans ce qui se passe à l'écran. Le spectateur est complice des assassins, et les assassins

sont aussi complices des spectateurs : la télécommande de la télévision peut servir à rembobiner les dernières minutes de l'action pour ne laisser aucune chance aux victimes. La brèche ouverte est suffisamment grande pour transformer ce qui aurait pu être un film d'horreur assez classique en un chef-d'œuvre de subversion malsaine. C'est un procédé similaire qu'on trouve à l'œuvre dans *The Baby of Mâcon* de Peter Greenaway, où les événements mis en scène le sont sous la forme d'une pièce de théâtre jouée devant la cour d'un noble du XVII^e siècle. Le public est dans le cadre, est même invité directement à influencer sur la pièce : le grand-duc est poussé un moment à participer à la décision de livrer la protagoniste à un viol collectif. Son choix est factice, guidé par les comédiens de la pièce, mais tout de même un choix : plus que spectateur, le voilà subitement devenu complice. Le châtiment imposé à la comédienne est bien sûr censé faire partie de la pièce, est simulé et dissimulé derrière une voile. La caméra nous révèle pourtant ce qu'il s'y passe : les comédiens décident de faire du zèle et la comédienne ne peut que hurler et se débattre en vain puisque c'est ce à quoi le public s'attend. Ce qui n'était « que » pièce de théâtre vient de se muer en autre chose, et du même coup le spectateur est soumis à une étrange et affreuse émotion derrière son écran : si les spectateurs de la pièce sont complices, qu'en est-il du spectateur du film ? Dernier coup de burin dans cette brèche terrifiante : la scène finale révèle une mise en abîme dans la mise en abîme lorsque les acteurs saluent la caméra sous une nuée d'applaudissements, suivis par le grand-duc et sa cour se révélant eux aussi être acteurs. Ainsi, la mise en scène de la pièce de théâtre fait partie d'une autre pièce de théâtre. Et au milieu du cadre, deux

CONFIDENCES

cadavres ne se relèvent pourtant pas pour participer aux applaudissements.

La dissonance se cache parfois avec plus de discrétion : il suffit de quelque chose qui sonne faux ou décalé, quelque chose qui n'est pas à sa place pour produire cet effet. Au sens littéral, ce « sonner faux » peut passer par le traitement du son : on pense par exemple au mixage sonore de nombre de films de Godard où la musique et les bruits environnants viennent couvrir la voix des personnages et les rendent parfois quasi-inaudibles. Le sonner faux provient ici de nos habitudes en tant que spectateurs : pour quelle raison, après tout, devrait-on mieux entendre les dialogues que la musique ou les sons de l'environnement ? Remettant sur le même plan les différentes lignes du mixage sonore, la dissonance interroge ici sur les habitudes narratives, invite à redonner de l'importance aux bruits environnants, à se rendre compte de l'écrasante omniprésence de la musique.

Le décalage provient aussi parfois du jeu des comédiens : toujours dans cette idée de mise à distance brechtienne, la direction d'acteurs peut donner à l'ensemble un ton littéraire, théâtral, fantasque, en un mot : irréaliste. Ne nous y trompons pas : le jeu d'acteur qui sonne faux n'est pas (ou en tout cas pas toujours) une incompétence de la part de l'acteur ou de celui qui le

dirige et peut participer à créer un univers plus consistant qu'un réalisme parfois appauvrissant. Les épanchements philosophico-littéraires des personnages de Rohmer rendent leurs errances amoureuses plus passionnantes encore et permettent de toucher à l'essence de leur âme quitte à sacrifier le réalisme de leur parole ; les voix sublimes et le plus souvent monocordes d'Emmanuelle Riva et Eiji Okada qui rythment le *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais donnent de la perspective à l'horreur d'Hiroshima et des humiliations de la Libération. Parfois, la simple mise à distance du réalisme suffit ainsi à créer cette dissonance si belle, qui pénètre l'esprit, qui crée ce sentiment diffus, étrange, de malaise consenti et savouré.

Peu importe le flacon pourvu qu'on ait l'ivresse, et peu importe le procédé pourvu qu'il dissonne : si la dissonance est si belle, c'est surtout parce qu'elle est multiple, surprenante, ne cesse de questionner. S'il y a dissonance, c'est que ce qu'on vient de voir se situe en dehors du spectre de nos habitudes. Si c'est inhabituel, ne reste qu'à se demander pourquoi ? La dissonance est le moteur qui amène à questionner nos habitudes formelles, à progresser dans notre rapport aux œuvres et ne pas se contenter de recettes consensuelles, à la recherche de la reproduction de cet inconfort si doux. Pour le retrouver, il faudra le chercher ailleurs que là où il nous a déjà saisis.

INTIMITÉ

« Un homme dans une chambre » Paul Schrader, exégète d'une Amérique déchue

Par Clément Coliaux

« *Ce journal est une forme de dialogue, un dialogue intérieur entre Dieu et moi. Il peut se faire simplement au repos, sans prosternation ou abnégation. C'est une forme de prière.* »

Seul face à un cahier vierge, le révérend Toller (Ethan Hawke) commence à coucher sur papier les tourments qui rongent peu à peu la pureté de sa foi. *Sur le chemin de la rédemption (First Reformed)*, sorti en 2017, sonne comme un retour aux sources dans l'œuvre de Paul Schrader après près de deux décennies d'errance, entre productions empêchées (*Dominion : Prequel to The Exorcist*¹ ou *La Sentinelle*²), films plus criards (*Dog Eat Dog*, 2016) ou expérimentations inabouties (*The Canyons*, 2013). Explorant la foi calviniste à laquelle Schrader appartient avant ses débuts dans le cinéma, *First Reformed* évoque directement le cinéma de Robert Bresson ou Carl Theodor Dreyer, à propos duquel le cinéaste fit ses armes en tant que critique³. Mais surtout, le film et son curé de campagne marquent le début d'une trilogie informelle, poursuivie par *The Card Counter* (2021) et conclue par le récent *Master Gardener* (2023), trois films hantés par l'image d'« un homme dans une chambre⁴ » face à son journal intime, motif récurrent

chez Schrader qui, s'il ne traverse pas la totalité de son œuvre éclectique, en trace depuis le scénario de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) le sillon structurant.

Un carnet, un verre d'alcool, une lampe de bureau... Tous les héros damnés du cinéma de Paul Schrader, dans le recueillement d'un intérieur dépouillé, saisissent leur plume pour transcrire sur papier la plainte de leurs âmes torturées : Travis Bickle (Robert De Niro), vétéran du Vietnam fantasmant une quête vengeresse depuis son taxi new-yorkais, John LeTour (Willem Dafoe), dealer déterminé à se ranger dans *Light Sleeper* (1992), le révérend Toller désespérant de remettre sur le droit chemin un activiste dépressif, le joueur de cartes William Tell (Oscar Isaac) anciennement détenu pour crimes de guerre, et enfin Narvel Roth, suprémaciste blanc reconverti en horticulteur (Joel Edgerton). Le journal devient dès lors le lieu privilégié pour explorer leur affliction ; les pécheurs pénitents, dévorés par la solitude mais lovés dans son cocon protecteur, craignent de voir leur façade voler en éclats. Si le monologue intérieur, menant les films en voix-off, se doit d'être consigné à l'abri des regards, c'est qu'aucun interlocuteur ne saurait le recevoir – il faut dissimuler un passé trouble sous l'encre obscure.

INTIMITÉ

Sous contrôle

Le sacerdoce de l'écriture, rythmant le quotidien des personnages, se redouble d'abord d'une autre discipline en miroir, essentielle pour tous les personnages schraderiens et longuement décrite par la voix-off : la routine inflexible qui régit leur vie professionnelle, et forme à son tour une interface entre l'univers mental des personnages et le monde extérieur, qu'il s'agit de maintenir hermétiques. Le masque du professionnalisme garantit – dès les titres des films – l'anonymat des « *card counter* » ou « *master gardener* »⁵, tandis que l'obéissance à des règles méthodiques repousse les perturbations extérieures. Dès l'introduction de *The Card Counter*, William Tell explique le système lui permettant de déterminer ses chances de réussite au blackjack, substituant d'emblée au folklore du casino (adrénaline, faste) un rigoureux exercice statistique. Schrader affiche même à l'écran les cotes associées aux cartes, comme si l'approche mathématique de Tell venait recouvrir l'incertitude du jeu. Julian Kay (Richard Gere) dans *American Gigolo* (1980) incarne la version extrême de cette routine désaffectée : il transforme jusqu'au sexe en un exercice dépassionné.

Comme le journal ressasse secrètement des traumatismes interdits, le travail procède d'une mise sous cloche des affects. L'horticulteur de *Master Gardener* constitue une figure exemplaire de ce rapport au monde, oeuvrant soigneusement à maintenir son domaine entre le jardin anglais, laissant libre court au chaos de la flore, et le jardin français, rigoureusement ordonné. Plusieurs plans s'élèvent ainsi au-dessus des branches noueuses des

arbustes pour dévoiler peu à peu l'organisation géométrique du domaine : pour les personnages de Schrader, le monde n'est pas dissemblable aux tracés délimitant, au début de *The Card Counter*, les emplacements réservés aux cartes ou aux jetons sur les tapis de jeu, tel un patron auquel plier le réel.

Ce goût primordial pour l'ascèse, la compartimentation, infuse la mise en scène, volontiers économe et retenue, des derniers films de Schrader : alors que le précédent *Dog Eat Dog* singeait un *trip* sous acide, *First Reformed* laisse place à un temps plus long et se limite – pour la quasi-totalité du film – à des plans fixes au ratio 1,33. *The Card Counter* usera davantage de mouvements de caméra, mais recèle un même appel du vide : les plans au steadicam filant à l'intérieur des casinos ou William Tell insensible maintiennent dans le flou l'agitation ambiante, tout en matérialisant, par leur trajectoire rectiligne, la fameuse ligne de conduite que suit le personnage. « *Surf the craziness*⁶ » dira Tell, flottant au milieu d'enseignes et de machines à sous, désintégré par le flou en tâches colorées de la même façon que, quarante-cinq ans plus tôt, Travis Bickle contemplant les éclairages urbains de New York s'évaporer sur la carrosserie de son taxi. Cet état de « *cruising* » – navigation incertaine au volant d'une voiture au milieu d'un extérieur réduit à nuée de points scintillants dans la nuit – par lequel passent, à un moment ou un autre, tous les personnages de Schrader, constitue l'expression la plus pure de cette forme d'abstraction du réel et de refuge dans un espace mental. Déjà en 1992, le magnifique générique de *Light Sleeper*, où les lumières de la ville chassent l'obscurité du visage de Willem Dafoe, constitue un contrechamp à celui de

INTIMITÉ

Taxi Driver ; Schrader n'a jamais finalement quitté le taxi de Travis, enfermé dans le simulacre tracé minutieusement dans son carnet.

« Thank God for the rain...⁷ »

De l'autre côté de la vitre, New York, grouillante et caniculaire, se transforme aux yeux du vétéran en déversoir de tous les vices. « *C'est un dépôt d'ordures à ciel ouvert* ». Cette aversion pour la saleté, le bouillonnement, resurgit dans le discours de William Tell, lorsqu'il décrit les conditions innommables dans lesquelles il suppliciait jadis les prisonniers d'Abou Ghraib. « *La puanteur... le bruit... ce putain de bruit...* ». Les séquences cauchemardesques de flashbacks forment l'antithèse de la distance désormais recherchée par le personnage : en plus de la brutalité des gestes et d'une teinte jaunâtre évoquant à la fois la crasse, la clausturation et la chaleur, l'image déformée par un grand angle extrême évoque les technologies immersives de réalité virtuelle. Bien vite, le chaos du monde tambourine à la porte de l'espace intime, grippe la routine, fait retour en même temps que la violence enfouie par les personnages. La matière pénètre l'ascèse, de la même façon que, dans *First Reformed*, les épaves de bateaux échouées dans une baie empoisonnée par la pollution brisent la blancheur propre de la petite église où s'enfermait Toller jusqu'ici. Des *found footage* étrangers au régime du reste du film s'immiscent à leur tour, lorsqu'apparaissent à l'écran des images de sites toxiques prises par des drones, tout comme *The Card Counter* utilisait des documents vidéo des programmes militaires de torture « SERE ».

Cette crudité face à l'état matériel du monde fait partie des qualités particulières des derniers films de Schrader, notamment nourris par son recours nouveau aux outils numériques⁸. Si Schrader est un réalisateur aux multiples « manières » – empreinte du Nouvel Hollywood sur ses premiers films *Blue Collar* (1978) ou *Hardcore* (1979), patine « *underground* » proche d'Abel Ferrara au moment de *Light Sleeper*, esthétique héritée du vidéoclip dans les années 1980 (*American Gigolo* ou *La Féline*, 1982) puis au cours des années 2010 (*Dog Eat Dog*) –, c'est sûrement à partir de *First Reformed* qu'il trouve définitivement sa forme. La précision clinique, infaillible et implacable des caméras numériques affûte encore davantage son regard, qui détaille avec une acuité renouvelée des espaces intermédiaires piteux. Plutôt que de les contourner, il embrasse, par des plans larges et nets, toute la médiocrité relative des casinos de seconde zone de *The Card Counter*, de restaurants autoroutiers propres mais insipides, de motels miteux dont les employées apprêtées servent du café froid, de piscines d'arrière-cour quasi-désertes à la mi-saison. Ces dernières occupent d'ailleurs des plans jumeaux dans *The Card Counter* et *Master Gardener*, où William Tell et Narvel Roth se trouvent relégués au fond du cadre, tandis que s'impose au premier plan cet élément de réel décevant. Comme dans le cinéma de S. Craig Zahler – *Section 99* (2017), *Trainé sur le bitume* (2018) –, les personnages de Schrader s'usent au contact de l'extérieur, de sa matière « concrète⁹ », d'autant plus acérée lorsqu'elle est ainsi dessinée au scalpel par les technologies numériques.

INTIMITÉ

« *He's a walkin' contradiction, partly truth and partly fiction*¹⁰ »

Le monde matériel va bientôt mettre en crise le monde spirituel, contraint de se replier peu à peu sur lui-même. Comme la page du scénariste constitue son interface pour organiser le réel, le journal intime va dès lors permettre de faire écran face à cette matière intrusive. Une séquence de *First Reformed*, parmi les plus étonnantes, en détaille le processus : à un gros plan de la main de Toller, rédigeant patiemment son journal, succède un plan large de l'intérieur de sa maisonnette, où trône seule une chaise inoccupée. Entre alors Mary (Amanda Seyfried), jeune femme enceinte dont Toller a conseillé, sans succès, le mari avant qu'il se suicide. Elle propose au révérend un exercice de respiration, s'allonge sur lui, et les deux âmes plongent dans une rêverie : leurs corps lévitent au milieu de la pièce, le décor disparaît au profit de visions de l'univers, de paysages idylliques, puis, de sites pollués. L'écriture fait le vide, absente le réel de sorte que l'espace mental de Toller vient s'y substituer. Ce processus de contamination, voire de substitution, trouve un écho littéral dans l'une des habitudes énigmatiques de William Tell, qui noue des draps blancs autour du mobilier lorsqu'il s'installe dans une chambre d'hôtel. Par ce simple geste caractéristique, Schrader atteint l'essence du personnage : en plus de raviver le souvenir des sévices dont il s'est rendu coupable (ligoter, couvrir la tête des prisonniers) et de son emprisonnement (en le maintenant dans un environnement désaffecté semblable à une cellule), Tell cache la médiocrité du réel, prolongeant sur le décor les pages blanches de son carnet.

C'est dans son flamboyant *Mishima* (1985), chronique de la vie de l'écrivain et activiste éponyme, que Schrader opère la distinction la plus claire entre réalité et construction mentale : chaque ouvrage de l'auteur se déploie en des séquences fantasmatiques éthérées et bucoliques, entre toiles naïves et théâtre kabuki, qui contrastent avec le récit du passé de Mishima (en noir et blanc) ou de son ultime sacrifice dans un Japon bien terne. Appelant un parterre de militaires au coup d'État¹¹, Mishima, pourtant maître de ses univers de fiction, ne trouve que des railleries en réponse à sa harangue finale. La désillusion s'abat sur l'homme qui imaginait, dans l'un de ses romans, le noble *seppuku* du leader d'un loyal groupe de soldats¹². C'est bien là le danger qui guette les personnages de Schrader : laisser leurs fantasmes prendre le pas jusqu'à ne plus savoir démêler réalité et fiction. Déjà, Travis Bickle, pointant indifféremment son arme vers un écran de télévision, un reflet ou de véritables malfaiteurs, réécrivait notamment sa rencontre éclair avec la jeune Iris (Jodie Foster) en un appel à l'aide qui justifierait sa croisade : « *Tu te souviens pas ?[...] C'est toi qui est monté dans mon taxi, c'est toi qui voulait tout plaquer* ». Dès le générique d'ouverture de *Taxi Driver*, la ville et sa vision délirée par Travis s'entremêlent. « *Vous ne vivez pas dans le monde réel* » lancera le pasteur référent (Cedric Kyles) du révérend Toller, alors que ce dernier tente d'orienter sa paroisse vers un engagement écologiste. À force de chercher à en neutraliser le chaos, les personnages schraderiens finissent par complètement virtualiser le monde extérieur.

Entre New York transfigurée en antre de la perversion et la planète comme Eden en perdition, la mission

INTIMITÉ

qu'entreprennent Travis, Ernst Toller ou William Tell s'apparentent bientôt à un combat contre une chimère, une illusion d'un mal à défaire pour accéder à la rédemption si ardemment désirée. Les films de Schrader embrassent l'ambiguïté profonde de leurs personnages, hommes de principes aux boussoles viciées par la culpabilité et l'impuissance, dont la résolution égale l'aveuglement. *First Reformed* est peut-être le film qui touche la plus à la sensation vertigineuse d'une incertitude, alors que Toller glisse progressivement au-delà du point de non-retour, à la manière des nappes sourdes qui infiltrent progressivement la bande-son du film : comme traversé par le spectre de Travis Bickle admirant ses holsters dans le miroir, Toller boutonne un gilet explosif, déterminé à commettre, au nom de la cause écologiste, un attentat-suicide durant la cérémonie d'anniversaire de la consécration de son église. Les quinze dernières minutes, hypnotiques, portent à incandescence le délire du personnage, et culminent par un final à la nature trouble – de nouveau, le film évoque la construction de *Taxi Driver*, et son épilogue à mi-chemin entre fantasme et réalité où Travis réapparaissait miraculeusement indemne et considéré comme un héros par ses collègues : alors que Toller s'apprête à se suicider, Mary se tient soudainement devant lui. Les deux s'embrassent longuement lors d'un ample travelling latéral, porté par le récital provenant de l'église voisine. Écran noir. L'apparition miraculeuse de Mary a-t-elle vraiment évité le pire, ou s'agit-t'il d'une ultime hallucination de Toller, alors qu'il a mené à terme sa quête fatale ?

« *God's lonely man*¹³ »

Après une longue pénitence, le sacrifice apparaît comme la seule issue. Le chemin est éprouvant et la rédemption amère ; les personnages de Schrader finissent par reconduire, en un geste purement doloriste, la violence qui les a eux-mêmes damnés : c'est par la torture, cette fois de son ancien commandant, que William Tell entend se laver de ses péchés, tandis que Toller, entré dans les ordres après avoir indirectement causé la mort de son fils en le poussant à s'engager dans l'armée, projette de faire exploser une chapelle remplie de fidèles. Un même point d'origine se dessine entre les deux films : la guerre d'Irak, qui poursuit la lignée des plaies de l'histoire états-unienne à l'origine des traumatismes schraderiens, débutée dans *Taxi Driver* par l'enfer du Vietnam. Peu étonnant alors qu'un plan dans lequel Toller ajoute des compléments alimentaires à son whisky appelle le même cadre que celui où Travis Bickle glissait dans son verre un cachet d'aspirine. Les films de Schrader fonctionnent comme une série de palimpsestes : si la conclusion de *The Card Counter* reconduit précisément celle de *Light Sleeper*¹⁴ et d'*American Gigolo* avant lui, c'est que tous ces personnages incarnent, à des époques différentes, le même visage d'un idéal déçu du rêve américain, pourri par les guerres injustes et les débâcles idéologiques. On en devine presque les vestiges originels au détour d'un plan de *The Card Counter* : tandis que Tell et son protégé Cirk (Tye Sheridan) discutent au bord d'une piscine vide, un train traverse le fond du cadre. Tout comme les noms de tribus de Natifs américains n'ornent plus que des casinos minables¹⁵, ce symbole essentiel du mythe de la

INTIMITÉ

Frontière est désormais relégué à l'arrière-plan de la triste peinture d'une Amérique médiocre.

Durant cette même scène, Tell évoque ses anciennes habitudes de séducteur brisées par sa condamnation : « *The narrative was broken* » dit-il, expression qui peut également s'entendre à une échelle plus large. La fin d'un mythe, une Histoire empêchée ; si le journal intime, coupé du monde, constitue une telle échappatoire pour Tell, Bickle, LaTour, Toller ou Narvel Roth, c'est en tant que fiction palliative, à l'échelle intime, face à la mort d'un roman national idyllique, un moyen de rétablir une série de repères pour des âmes en perdition. Dans *Taxi Driver*, Bickle procédait d'une telle mise en récit en décrivant dans une lettre à ses parents une version embellie de son quotidien de paria, narrée par la même voix-off qui animait l'écriture de son journal. « *Je n'aurais jamais imaginé être fait pour vivre en prison. [...] J'étais un jeune américain, toute forme de confinement me terrifiait* » : cette maxime, énoncée par Tell au début de *The Card Counter*, vaut ainsi pour tous ses alter egos paradoxalement enfermés dans leur propre fantasme, qui constitue le dernier refuge où donner vie à ce rêve d'une nation utopique, juste et inflexible. Dès 1976, Schrader semble avoir trouvé, simplement à travers l'image d'un taxi filant au coeur des rues new-yorkaises, la métaphore qui lui permettrait d'ausculter par la suite la désillusion d'une nation dont il examinera les maux les plus terribles – patriotisme déviant, religion aveuglante, morale dogmatique, xénophobie crasse. Du vétéran de *Taxi Driver* au suprémaciste de *Master Gardener*, tous les hérauts maudits du cinéma de Paul Schrader poursuivent la même litanie d'une Amérique

déchue. La croyance brisée n'est pas seulement une perte de foi en une cause ou une religion, mais la disparition résolue de la possibilité d'un territoire édénique. « *Si seulement je pouvais prier* ».

Transcendance

Seule la conclusion de *Master Gardener* permet à son héros de retrouver une forme de quiétude et de briser la damnation solitaire de ses prédécesseurs. Narvel Roth accède finalement à son idylle avec Maya (Quintessa Swindell), jeune femme afro-américaine qui lui pardonne ses années de haine. Les précédentes conclusions chez Schrader faisaient davantage acte d'une impasse (reflétée dans *American Gigolo*, *Light Sleeper* et *The Card Counter* par un emprisonnement littéral dans un pénitencier), d'une autre voie désirée mais impossible. Dans le magnifique dernier plan de *The Card Counter*, Tell et sa manageuse et amante La Linda (Tiffany Haddish) appuient tous les deux un doigt sur la vitre du parloir les séparant, façon d'esquisser un contact pour l'heure interdit. Filmé de profil, le verre coupe net le cadre en deux. Cette ligne verticale matérialise la frontière étanche entre l'intériorité des personnages et le monde extérieur, et sera d'autant plus structurante dans *Master Gardener*. Le générique d'ouverture, agencé en split-screen par une ligne blanche au centre du cadre, prolonge directement le dernier plan de *The Card Counter*, signal discret d'un désir de Schrader de dépasser ce statu quo final. La relation entre Narvel et Maya ne cesse de reconduire ce motif, ouvrant peu à peu un nouvel horizon plus clément et jusqu'ici inaccessible. Si Narvel se montre d'abord réticent (« *Nous avons*

INTIMITÉ

chacun une ligne à suivre »), Maya trouve peu à peu la bonne distance, adoptant, à l'orée de leur première nuit d'amour dans une chambre d'hôtel, la modalité protocolaire du jardinier pour réussir à l'atteindre (« Est-ce que tu es d'accord pour que j'enlève mes vêtements ? »). Les deux corps, de part et d'autre du cadre, finissent par se rapprocher et s'unir. Le dernier plan reproduit cette dynamique : sur le porche de leur nouvelle maison, au cœur du jardin de Narvel désormais en friche, le couple balance, de quelques pas de danse, autour du centre du cadre. Le personnage schraderien semble alors avoir trouvé son point d'équilibre.

Si la ligne verticale du générique découpait l'écran comme la reliure de deux pages en regard dans un carnet, *Master Gardener*, dernier volet de cette trilogie « *man in the room* », abat ainsi symboliquement la frontière qui avait toujours régi le cinéma de Schrader. Il semble marquer une ultime apparition du motif du journal, Narvel abandonnant le sien sur la route qui le conduit à Maya : « *Ce journal m'était d'une grande aide durant*

des années. Maintenant, c'est devenu un fardeau. » *Master Gardener* ouvre ainsi la voie à une porosité accrue entre les mondes matériel et spirituel, qui ne communiquaient jusqu'ici qu'à travers des brèches fugitives (la scène de lévitation dans *First Reformed*, une vision florale fantasmée dans *Master Gardener*). Ces épisodes transcendants, à la frontière du rêve, constituent parmi les plus belles séquences, lyriques et précieuses, du cinéma de Paul Schrader, dont le parangon réside sûrement dans une scène de *The Card Counter* : lors d'une promenade esquissant leur future romance, La Linda emmène William Tell dans un jardin botanique, illuminé la nuit par une myriade de petites ampoules colorées. Peignant un tableau pointilliste, les tâches de lumières évoquent les éclairages lointains transformés en formes floues dans le fond des casinos ou depuis l'intérieur de la voiture de Tell – ou du taxi de Travis Bickle. La Linda, pour charmer l'homme qui surfe sur le chaos du monde, utilise alors ces traces d'un ailleurs virtuelisé pour lui permettre d'accéder, une fois, à la beauté du réel.

¹ Sorti malgré tout en 2005, *Dominion* fut retourné et évincé du canon de la saga au profit de *L'Exorciste : Au commencement* (Renny Harlin, 2004).

² *Dying of the Light* (2014) : privé du *final cut* pour ce film, Schrader sortit finalement en 2017 une version pirate remontée sous le nom de « *Dark* ».

³ Schrader publia en 1972 *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*, traduit en français en 2023 (*Le Style transcendantal au cinéma. Ozu, Bresson, Dreyer*, trad. par Pierre Rodrigo, éditions Circé).

⁴ « *Man in the room* » est une expression employée par Schrader pour désigner ces films, qui sert également de titre à un court documentaire d'Alex Ross Perry sur le tournage de *First Reformed*.

⁵ Les patronymes de William Tell ou de Narvel Roth dans *Master Gardener* sont d'ailleurs des noms d'emprunt.

⁶ Littéralement « *surfer sur la folie* ».

⁷ En VF : « *Dieu soit loué, il a plu...* ».

⁸ Notamment depuis sa collaboration avec le chef opérateur Alexander Dynan, débutée sur *La Sentinelle*.

⁹ Pour reprendre le titre original de *Dragged across concrete* (*Trainé sur le bitume*) réalisé par S. Craig Zahler. Au sujet de ce réalisateur, voir Tsunami n°10

¹⁰ Paroles de la chanson de Kris Kristofferson « *The Pilgrim, Chapter 33* » citées par Betsy (Cybill Sheperd) dans *Taxi Driver* pour décrire Travis. On pourrait les traduire : « *C'est une contradiction incarnée, mi-fiction, mi-réalité.* »

¹¹ Le 25 novembre 1970, Yukio Mishima prit en otage le commandant en chef des forces d'autodéfense japonaises avant d'appeler, sans succès, ses troupes à l'insurrection.

¹² *Chevaux échappés* (1969).

¹³ En VF : « *Je suis abandonné de Dieu.* »

¹⁴ En plus d'un dernier plan similaire (un homme et une femme au parloir d'une prison, figés dans un long plan sur lequel défile le générique), la structure des films présente de nombreux points communs. La musique de *The Card Counter*, également très similaire, est d'ailleurs signée par Robert Levon Been, fils de Michael Been, compositeur de celle de *Light Sleeper*.

¹⁵ « *Ils sont où les trucs indiens, alors ?* » (« *Where is all the Indian shit?* ») demande lors d'une scène un habitué de casinos.

¹⁶ Littéralement « *le récit interrompu* ».

La voix du souvenir

Johnny s'en va-t-en guerre, Dalton Trumbo (1971)

Par Solène Monnier

Le cinéma aura traité le souvenir de diverses manières : déchirant dans *Lettre d'une inconnue* (1948) de Max Ophüls, symbolique dans *Le Miroir* (1978) d'Andrei Tarkovski, assourdissant dans *Hiroshima mon amour* (1959) d'Alain Resnais, mélancolique dans *2046* (2004) de Wong Kar-Wai. Si ce n'est par l'intervention d'images du passé qui ressurgissent à la connaissance des protagonistes et à la vue des spectateurs, c'est souvent par l'écriture et la voix que la résurgence d'une antériorité se manifeste au cinéma. Ces deux gestes du corps et de l'esprit, à la fois intimes et uniques, sont porteurs de discours, ici, de souvenirs, qui, bien que « flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques¹ », témoignent d'une mémoire évidemment sélective et en perpétuelle reconstruction. Sujets universels, l'amour mais aussi la guerre sont alors des terrains fertiles que le septième art aime aborder grâce à l'intimité et aux réminiscences de ses héros. Ainsi, le souvenir dans le film renvoie autant au regard du cinéaste qu'à la mémoire individuelle et fictionnelle portée par les personnages pour être ensuite proposée à la collectivité. Le cas de *Johnny s'en va-t-en guerre* en est un parfait exemple. Le récit de Dalton Trumbo connaît un succès retentissant à sa sortie en 1971, année à laquelle il est d'ailleurs présenté en Compétition Officielle du Festival de Cannes où il

remporte le Prix Spécial du Jury. Ce drame, adapté du roman éponyme écrit en 1939 par le réalisateur en question, relate le parcours de Johnny, jeune américain et grand blessé de la Première Guerre mondiale.

Ce long-métrage ne peut que saisir le spectateur contraint d'accueillir sans détour les premières images de guerre qui s'affichent lors du premier générique. La respiration du volontaire blessé troublant l'écran désormais noir achève le prologue. Celui dont on ne sait rien, dont on ne connaît ni le visage, ni l'identité, est installé dans une chambre sombre et calme, à la merci d'un personnel médical souhaitant faire de celui qu'il pense inconscient, une sorte de cobaye. Soigné, traité, le soldat inconnu fait pourtant entendre sa voix : « Où suis-je ? » Première interrogation qui ne s'adresse qu'à lui-même puisque Johnny est muet, sourd et aveugle. Traductrice d'une pensée destinée à n'être qu'intérieure, la voix du jeune homme lui offre néanmoins un accès privilégié vers le souvenir sous forme de flash-back. Elle le guide jusqu'à reprendre sa place, celle du corps et de la bouche, au sein de la réminiscence : elle redevient charnelle dans un passé recomposé et réparateur. Avec elle, on découvre le premier amour, la sexualité et l'engagement vers le conflit, avec elle, on s'éloigne du passé pour regagner un présent douloureux. Inlassablement, les allées et venues entre souvenirs et présent, permises par la voix du héros,

INTIMITÉ

dévoilent une sorte de mélodie aux allures de renaissance à laquelle on assiste sans échappatoire. Ainsi, le souvenir offre-t-il à l'Américain le soin inestimable de reconquête de sa propre histoire et son identité :

« *Le reste est vrai, mais pas ça. Je me souviens de ce qui est vrai.* »

Le souvenir, « ce qui est vrai », devient le refuge idéal face au drame. Amputé des jambes et des bras, Johnny se confronte à une réalité si insoutenable qu'il se refuse d'abord à y croire. Pourtant et malgré lui, les rêves, remplaçant et s'entremêlant aux évocations du passé, l'obligent à l'accepter.

« *Je ne sais pas si je suis vivant et je rêve ou si je suis mort et je me souviens ?* »²

Le souvenir associé à la mort, le rêve à la vie accusent ce qui semble être une sorte de bouleversement pour Johnny. Avec lui, la voix ou plutôt le *cri* en contrepoint des pensées intérieures, amorce le regain d'une vitalité jusque-là sous-jacente : la superposition de deux inflexions soutenant le même dialogue (« pas ma jambe, non ») de toute façon inaudible pour les autres personnages, scinde le film. Michel Chion, dans son ouvrage sur la voix au cinéma, écrit d'ailleurs que « le cri de l'homme délimite un territoire », avant d'ajouter qu'il est « centrifuge et structurant³ ». En effet, il ne s'agit plus d'une simple pensée chez Johnny mais d'un cri, emprisonné par le corps meurtri et pourtant terriblement

vif. À mesure que le corps s'amenuise donc, la voix mais aussi les sensations gagnent en puissance et subsistent comme trace de l'existence et du temps qui passe. C'est d'ailleurs l'obsession de cet homme qui ne cherche désormais qu'à connaître le temps, les saisons, les mois, son âge avant de vouloir décider de sa propre mort. À la fin du film, reléguant les souvenirs et le cri à leurs usages passés, le morse devient l'ultime espoir de communication, un nouveau langage pour celui qui ne souhaite qu'une chose : se faire comprendre puis mourir. Si cette dernière volonté se solde par un échec, elle soumet les spectateurs, complices depuis le début, à la réflexion autour de l'euthanasie. Ces mêmes spectateurs qui n'auront peut-être pas compris que la voix de Johnny n'est audible que par eux, devront constater avec effroi ce qu'une histoire collective aura généré comme violences et traumatismes chez bon nombre d'inconnus vivants encore mais privés de leurs corps⁴. Sorti au début des années 1970 aux États-Unis, le film de Trumbo trouve un écho notamment auprès de mouvements pacifistes et antimilitaristes alors même que la guerre du Viêt-Nam est de plus en plus impopulaire dans l'opinion publique. Ainsi, ancrés dans une intrigue et un contexte historique bien spécifiques, la voix et le corps de Johnny délivrent une forme de témoignage certes fictif mais qui contribue, sinon d'une représentation collective du passé, du moins d'un imaginaire partagé issu des années 1970 sur le conflit de 14-18.

¹ *Les lieux de mémoire : I- La République*, Pierre NORA (dir.), Paris, Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires), 1984, p. 19.

² « I don't know whether I'm alive and dreaming or dead and remembering? »

³ Michel CHION, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1984, p. 69.

⁴ Sur la thématique du corps dans *Johnny s'en va-t-en guerre* et dans d'autres films, lire « Corps », *Tsunami*, n°8, 2023.

Images décimées d'un pays déchiré

Sur deux courts-métrages de Jocelyne Saab

Par Nicolas Moreno

« Voilà... C'est ma maison... c'est ce qu'il en reste. » Voix tremblante, murs hésitants, Jocelyne Saab se présente, dans les premiers plans de son film *Beyrouth, ma ville* (1982), comme incertaine de la suite des événements. Elle a filmé son pays le Liban au rythme de ses différents conflits politiques, troublant alors la frontière entre son travail de reporter pour la télévision et de réalisatrice d'un cinéma porté sur l'intime. Le résultat final est étrange, hybride, une sorte d'art télévisuel transcendé par quelques apports expérimentaux. Le montage notamment, qui en faisant du son et de l'image deux entités décorréliées, soude encore plus en profondeur leur travail conjoint : sur des plans de la ville, en ruine généralement, les voix off font office de mémoire collective, de lien entre citoyens et citoyennes lorsque tout semble mener au repli sur soi. Il serait même plus juste de dire que dans le cinéma de Jocelyne Saab c'est par l'usage des voix off que l'intime et le politique ne font plus qu'un, que l'intime se révèle comme politique.

En tant que journaliste et reporter de guerre durant la majeure partie des années 1970, cette cinéaste fut directement confrontée aux multiples régimes des images. D'où cette impression de malaise au regard de ses films, dont la méthodologie semble en effet emprunter au reportage, mais l'œuvre dans son

ensemble, au journal intime. Dans *Les Enfants de la guerre* (1976) par exemple, sa propre voix guide le court-métrage telle une scientifique cherchant à mesurer la profondeur des plaies que le début de la guerre civile libanaise a infligées aux plus jeunes. Elle s'implique elle-même dans ce film-expérience en filmant ces enfants « jouer à la guerre » dans un premier temps, ne faisant alors que reproduire par le jeu ce qu'ils voient dans le monde réel, avant de leur proposer feuilles et crayons, et de constater en vain que leur imaginaire demeure infecté par la violence des conflits en cours. Le film dure à peine plus de dix minutes, et pourtant, il parvient à montrer la guerre dans une certaine complexité, un événement devenu banal dans ce quotidien national, qui n'est pas sans ravir l'enfance et l'innocence de sa jeunesse. La séquence finale du film l'illustre particulièrement à travers son montage, faisant alterner les dessins des enfants (de chars, de missiles, de mitraillettes) avec, survenus aux abords, de réels affrontements armés. En se refusant ainsi à choisir entre une nature télévisuelle calibrée pour recueillir l'attention de la communauté internationale et une aura *arty* déconnectée, les images de ce court-métrage se situent à cheval des tendances et portent en elle bien plus d'instantanéité et de véracité que ne le pourraient chacun des deux genres individuellement.

INTIMITÉ

Le cinéma contre l'oubli

Devenue la biographe des libanais et des libanaises qui pouvaient croiser sa caméra, Jocelyne Saab fait de ses films le lieu de dépôt d'une multitude de mémoires individuelles. Dans son documentaire *Beyrouth, ma ville* (1982), alors même que l'armée israélienne assiège Beyrouth, elle arpente les rues de la capitale libanaise afin de saisir la multiplicité des décors et des vies. Avec ce film en particulier, le dispositif de la réalisatrice semble trouver son plus beau point d'équilibre : les images sont libérées du son qui devrait les accompagner, elles atteignent enfin leur forme portraitiste brève, et le tableau général n'apparaît qu'à force d'accumulation de visages d'enfants, de grands-parents, de militaires ou de mourants, ainsi que des ruines nombreuses et de quelques murs résistants. Elles peuvent alors être accompagnées de textes magnifiques rédigés par Roger Assaf, et dont la distance poétique apporte une plus fine compréhension de la terreur dominante dans les esprits.

« C'est ça la guerre : les bombes font des trous, des vides, des tombes ; et la vie afflue, elle remplit les

vides partout où la mort se voulait définitive. Chaque lieu devient une histoire, chaque nom devient une mémoire. »¹

Quand elles manquent à l'appel pour transmettre, toutes les victimes de la guerre sont commémorées, leur mémoire est entretenue par les plans sur les lieux qu'ils ont fréquentés, qu'ils ont habités. Et à chaque interstice, à chaque ouverture causée par une arme, on imagine alors une fenêtre qu'il suffirait d'enjamber pour les rejoindre. Le film émeut par la pudeur avec laquelle il se fait le lieu d'un recueil collectif, en choisissant de ne se dédier à personne, si ce n'est au peuple libanais souffrant. Ainsi, *Beyrouth, ma ville* lutte contre l'oubli en rappelant indéfiniment les conséquences de la guerre sur le champ mémoriel. Jocelyne Saab filme l'oubli plutôt que les disparus.

« Moi, aujourd'hui, je suis à Paris, les yeux ouverts sur un grand vide. Alors, de temps en temps, pour avoir un visage, pour avoir un regard, je ferme les yeux, et je me souviens. »²

¹ Voix off de *Beyrouth, ma ville* (1982)

² Jocelyne Saab, en voix off dans *Beyrouth, ma ville* (1982)

Plans cul : journal de parties intimes *Coming Apart, Milton Moses Ginsberg (1969)*

Par Zoé Lhuillier

Miroir, miroir, dis-moi que je suis la plus belle... ou le plus homme, semble dire le dispositif qu'établit Joe Glazer dans son séjour, composé d'une caméra déguisée en « statue cinétique » à laquelle fait face un immense miroir qui prend tout le mur derrière le canapé. L'espace scénique s'ouvre et se déploie au travers du reflet du miroir ; actions et interactions sont toujours médiatisées par leur image, installant dès lors un sous-texte psychanalytique qui dépasse le simple langage du personnage, lui-même psychiatre.

L'homme – on parvient à le comprendre au fil des échanges, notamment avec son ex-maîtresse attirée – vient de fuir sa femme enceinte dans ce trou qui lui sert de garçonnière (que l'on regarde par la serrure) pour tenter de se rassembler, en enchaînant les nuits torrides et les femmes. Huis clos réduit à sa chambre à coucher, Joe reçoit une à une des femmes – patientes à son cabinet, voisines, et autre ex – pour les aider avec leur mal-être ou pour rendre divers petits services, avant qu'il ne transforme peu à peu leurs échanges en jeu de séduction, jusqu'à ce que petite mort s'ensuive. Pour elles, il jouera tout : l'amant tendre ou violent, la figure paternelle ou le confident. En miroir, ces femmes revêtent le costume – du moins la lingerie – du stéréotype qui correspond au rôle masculin écrit pour la pièce de théâtre que constitue chaque couple. Reste à savoir qui

impulse vraiment le tempo de leur danse, puisque chacun décide de jouer le personnage qu'il pense devoir jouer pour répondre aux attentes qu'ils pensent que l'autre a, à partir de la simple image qu'il dégage. Pourtant, le film ne peut être réduit à un énième commentaire misogyne sur les tendances hystériques de la gent féminine : par les nombreux regards caméra de Joe, la mise en scène souligne l'affirmation d'un seul regard, celui d'un homme qui fuit les femmes pour fuir son propre mal-être.

Ces sessions de psychanalyse par le sexe, qu'il filme comme il prendrait des notes sur l'état de ses patientes (il n'accepte que celles en-dessous de 30 ans, déclare-t-il à un de ses collègues émérites), tout en se campant à sa manière dans la figure du sauveur, se transforment petit à petit en scènes de confrontation avec soi-même, médiatisée par l'Autre. L'analyste analysé. À noter à ce titre, la scène d'orgie amicale et follement libre, où Joe se retrouve seul face à son désir : la femme qu'il faisait trôner sur ses genoux se déshabille pour dévoiler l'absence flagrante de toute poitrine et un slip encombré. Penaud comme si on l'avait pris la main dans le sac (ou plutôt, la bourse), il fera du boudin tout le reste de la nuit, laissant la femme trans dans une grande souffrance de ce violent rejet, caprice inconséquent d'un garçon qui voulait devenir homme avec une grande hache. Car s'il y a castration freudienne, c'est bien de la part de Joe, et non

INTIMITÉ

pas de ces femmes, comme il leur a laissé entendre par sa nonchalance désabusée et silencieuse face aux réactions désespérées en sa présence.

Le plus tragique sans doute réside dans la cécité œdipienne dont fait preuve le psychiatre, incapable de se regarder dans la glace, pourtant si présente dans son dispositif, quand ses amantes lui livrent de brillantes analyses sur son incapacité à prendre ses responsabilités. De fait, à ne pas se voir lui-même comme sujet désirant, il ne pourra jamais devenir l'homme qu'il veut tant affirmer être. Le dispositif voyeuriste prend alors tout son sens dans les dernières scènes, lorsqu'une de ses amantes régulières – à l'origine l'une de ses patientes – se retrouve seule dans l'appartement, témoin du délitement d'un homme impuissant et bientôt impotent. Au bord de la crise de nerfs, conséquence logique (et non pas nécessairement chronologique comme le suggère le montage fondé sur l'ellipse arbitraire) d'une dispute particulièrement violente avec Joe, elle retourne contre

lui-même le système de surveillance imposée par son amant, et agit sans qu'il ne soit là pour pouvoir le voir. Le double regard complice de l'homme et de sa caméra devient un regard spectateur impotent, incapable de bouger (ironie cinématique) quand la femme le menace d'un pistolet, après l'avoir agressé sexuellement. Œil pour œil, phallus pour phallus. Mais le coup final est surtout porté contre le miroir, médiateur fondateur de la théorie freudienne, dans un geste anarcho-féministe, briseur d'images et d'idoles, nous débarrassant du cliché créé par l'œil masculin. La profondeur créée par le dispositif est désormais brisée, et avec elle le système d'assujettissement des consciences à des corps genrés, tel que l'a pratiqué le patriarcat et son outil fétiche, la psychanalyse. Car le miroir, fondamentalement associé à la beauté exigée de la femme, cadre qui l'enferme dans le regard de l'homme, vole en éclats. Et dans un dernier reflet, dans le mouvement de la chute des brisures, un regard de haine contre l'égo malade des hommes se dévoile.

CARNETS

Un geste (1/3)

Le poète • Jonas Mekas

Par Bastien Babi

« *C'est difficile de pas dire de connerie* » soufflait encore récemment Jean-Marie Straub. On contemple – et se contemple dans – les péripéties de ce seul problème ; et nous serions bien aise si dire n'était faire. Certains lisent, d'autres voient des films, quelques fois ce sont les mêmes ; d'autres, ou d'autres fois, ne font ni l'un ni l'autre, c'est le plus souvent. C'est surtout sans importance, sans valeur absolue ; et ce parce que, bien malgré un effet d'optique comme une vue de l'esprit, de l'esprit du temps, toutes ces choses sont sans prix – hors de prix. Ce qui relève de l'inévaluable aussi, et d'abord même, avant toute autre chose, ce que l'on fait et ce qui nous fait, ainsi, sans le mesurer : quelques gestes, des signes, humains comme non humains. En vérité, ce qui émerge toujours du même sans-fond d'*inhumanité* : une *enfance*, un en deçà, le moins que ça... Tous les signes, insignifiants peut-être, asignifiants sans aucun doute ; tout ce qui se sent, le sentir, et qui ne se résume pas au fait d'avoir des sensations, ce qui ne saurait se réduire non plus à l'acte intentionnel et objectivant de « percevoir » : non pas des plaisirs d'agrément, ni divertissements, encore moins des perceptions d'objet toujours déjà thématiques, affaire d'intellection – le trop humain, la mort du *sentir* et de l'enthousiasme originaire qui lui est propre : « les conneries » qu'il est bien difficile

de ne pas dire, quand dire est un gagne-pain et/ou un cache misère. Le sentir : une couleur, des lignes géométriques, un sourire flottant comme pour rien (sans visage, ou d'un visage inconnu, « qui ne nous dit rien »), un pli de peau anonyme ou pris en lui-même, une caresse, un rayon de soleil, ses poussières en perditions (ce chaos chaotisant que nos anciens prenaient pour les atomes, la matière même de l'être), et son reflet dans une flaque d'eau... tout ce qui ne dit rien, ce que l'on fait et ce qui nous fait, sans y penser, ou n'y pensant sans y « penser vraiment » comme les « grands » ; en enfant, à l'orée d'une pensée primitive. Toutes ces expériences réelles, concrètes, de chaque instant : des intensités pures, caractérisées par leur extrême fluctuation ; la rythmique de la vie, cet insensible qui ne peut être que senti, expériences-limites impersonnelles et donc dépersonnalisantes. La pensée ainsi saisie à vif, écorchée, débordée, s'ouvrant à un régime des profondeurs : celui du rêve, de l'ivresse surtout, parfois de la méditation, de la seule contemplation, certainement celui de la poésie ; en tout cas, hors et au-delà du jugement.

Qui ne s'est pas senti bien plus ou bien moins que son pauvre petit soi, peut-être bien plus ou bien moins qu'un homme, soit une âme à mesure de cosmos, sous le coup d'une violente conjonction de sensations intenses ?

CARNETS

Un évènement, une *ouverture*, ces rares instants d'existence... puisqu'il se pourrait bien qu'exister tombe sous le coup de la loi de la rareté. Ouvrir, faire exister, voilà bien le geste de Jonas Mekas.

« **Nothing happens in this film**¹ »

« ... Il quitte le dénigrement et le grondement et le crime et l'envie et le goût du sang qui s'écoule sur le sable ratissé de l'arène.

Ce sable lui-même est une ruine de ville détruite par la poudre.

Quitte le centre-ville.

Franchis la porte ou escalade le rempart.

Gagne le paysage.

Rejoins la terre². ... »

Il quitte. Il quitte, peut-être fuit-il ? Il fuit. Il quitte Semeniškiai ; il fuit la guerre et ses atrocités. La Lituanie pour la Suisse, dérouté de train, Allemagne : de Staline à Hitler aller-retour ; l'Europe et ses camps, le siècle des *personnes déplacées*. Puis New York 1949 à la fin du voyage – *Gare centrale débarcadère des volontés, carrefour des inquiétudes* –, l'exil et la perte. Un siècle auparavant sur le même sol, à trois jours de marche à peine de Williamsburg, un autre exil – intérieur celui-ci – aux bords de l'étang de *Walden* : « *Ce n'est que lorsque nous sommes perdus – en d'autres termes, ce n'est que lorsque nous avons perdu le monde – que nous commençons à nous retrouver, et nous rendons compte du point où nous sommes, ainsi que de l'étendue infinie de nos rapports*³. » Les rapprochements évidents, les poètes de la côte Est, des passions américaines : une page blanche de béton, de briques rouges, de verre et d'acier ;

une écriture de verdure, de neige, des histoires d'eau (mer, flaques, lac...), de flammes et de cendres aussi parfois, de ciel et de lumière surtout... Une page blanche, un désert, au milieu duquel le poète se tient seul, debout, comptant les secondes de la vie, cueillant les éclats de beauté ; écriture fragmentaire, écriture élémentaire.

Combien dût-il souffrir pour gagner le droit d'être aussi beau ? Une large plaie, le siècle. Des entailles en surface, la profondeur d'une déchirure, la perte et l'absence ; les places vides et les appels sans réponse. Un seul travail, chaque jour, rendre présent, faire vivre, donner une consistance : sans quoi l'effondrement. « *Je vomis des morceaux de mots et de syntaxes des pays que j'ai traversés, des membres cassés, des maisons détruites, des géographies. Mon cœur est empoisonné, mon cerveau est resté en lambeaux d'horreur et de mélancolie. Je ne t'ai jamais abandonné, monde, mais tu m'as fait des choses ignobles*⁴. » Une semaine tout juste après avoir mis pied à terre, craché par la baleine européenne, Jonas achète sa première Bolex... Dans sa fuite, il cherchait une arme. Et quand en 1958, dix années après sa chute au beau milieu du désert, il commence son *Movie Journal* au sein de la revue new-yorkaise *Village Voice*, c'est pour déclarer la guerre à la guerre, et suivant les consignes de Lawrence (« *Je vous dis que les vieilles armes pourrissent, faites-en de nouvelles et tirez-juste*⁵. ») il dit : « *Toute coupure avec le cinéma officiel, aussi conventionnel que moribond, est bon signe. Nous avons besoin de films moins parfaits mais plus libres. Si seulement nos jeunes cinéastes – je n'ai aucun espoir pour l'ancienne génération – se libéraient vraiment, complètement, dans la démesure et l'anarchie ! Il n'y a*

CARNETS

aucun autre moyen de rompre les conventions rigides que par un dérèglement complet de tous les sens officiels du cinéma⁶ ! »

« ... 1. Quitte ce qui juge pour ce qui pense. 2. Quitte ce qui pense pour ce qui rêve. 3. Gagne le vide et le silence de la méditation⁷... »

Description d'un combat, cartographie d'une méthode : Mekas est d'abord un poète. Et, alors qu'il filme sans cesse la vie grouillante de Brooklyn puis de Manhattan (où il s'installe dans la seconde moitié des années 1950) ; les inconnus, amis, illustres et moins illustres, la ville et ses saisons ; alors que l'intimité du monde, son secret le plus libre, ce qui n'appartient qu'à l'instant, s'accumule en bobine chez lui ; l'éternel exilé semble prendre racine. Ou plutôt devrait-on dire, on nous y attend, il fait rhizome. Il n'adhère pas à la ville ; il l'aime, il l'admire même. Il l'a fait sienne. D'ailleurs, il se retrouve et reconnaît dans toutes les villes du monde. Est-il chez lui ? Est-il certain de qui il est ? De ce qu'il a à faire ? Probablement pas ; l'ordre des choses, celui du nouveau monde au moins autant que celui de l'ancien, est « trop clair, trop strict⁸ ». Contre l'ordre de surface, faire valoir l'intime fracas de lumière et de couleurs, le continuum de vibration et de beauté qui gît dans un fragment de sourire, le geste hasardeux d'un enfant, l'ennui entre amis, les plis de peaux de nos êtres chers.

*« – C'est difficile de pas dire de connerie...
– Pas tant que ça, il suffit de se taire. »*

Les films de Jonas Mekas ne racontent rien, il n'y a pas de message, pas de leçon, rien à décrypter, rien à interpréter... il n'y a qu'à expérimenter. Chez Mekas,

couleurs, mouvements et sons surgissent d'un coup, comme de véritables *faits filmiques* : faits fantômaux, et pourtant visibles, spasmodiques et aveuglants. Hors discours, la célérité des images, ou leur ralentissement, leurs superpositions par transparence, les bribes de discussions associées de manière hasardeuse, composées dans le flot des bruits urbains, les chants fredonnés et les notes orales contrebalançant les cartons... tous ces jeux sur les scènes les plus banales, les plus intimes, ne visent pas à être vus mais à faire voir : le spasme visuel et sonore met la nuit au jour, rend affectivement présente la plus profonde absence. « *C'est ce spasme qui éveille dans le regardeur une âme, qui l'écartèle. Par âme, j'entends une pensée-corps qui n'existe qu'affectée. Sans la couleur-peinture (sans l'idiome), elle sommeille, elle inexiste. Cette couleur existe l'âme (sens transitif), mais c'est grâce au geste pictural⁹.* » Une Bolex, une table de montage, un geste filmique : pas simplement montrer l'existence se dérouler, mais révéler l'exister au niveau du sentir, et non au seul niveau du percevoir. Au-delà des anecdotes, sous le quotidien et les histoires qu'on se raconte pour figurer dans la vie, Mekas recompose morceau à morceau la figure fractale du réel. Non pour se le rendre plus intelligible, ou nous présenter sa version décolorée et verbeuse d'un monde d'objets clairs et distincts, mais bien pour nous le rendre plus sensible.

De la solitude et du silence où s'origine et agonise son œuvre reste la probité d'un geste, une fidélité de poète. Si le sentir est au connaître ce que le cri est au mot, alors l'œuvre de Mekas crie le monde.

En 1962, dans sa chronique pour la revue *Village Voice*, son fameux *Movie Journal*, il rend un vibrant hommage

CARNETS

à Marie Menken « la poétesse du cinéma ». Qu'il peut être désemparant de lire de si justes lignes quand les mots nous manquent ; allez savoir la part de programme, de reconnaissance, de communauté qui s'y opère. On serait tenté de dire que tout son cinéma s'y joue ; un cinéaste, un critique, un homme, le tout d'un seul geste d'admiration et d'amour :

« Elle transpose la réalité en poésie. Et c'est par la poésie que Menken nous révèle les aspects subtils de la réalité, les mystères du monde et ceux de son âme. Marie Menken chante. L'objectif de sa caméra est braqué sur le monde physique, mais elle le voit à travers son tempérament poétique et sa sensibilité exacerbée. Elle saisit les bribes et fragments du monde qui l'entoure et les organise en unités esthétiques qui communiquent avec nous. [...] Le réaliste ne voit que la façade d'un immeuble, les contours, une rue, un arbre. Menken y voit le passage du temps. Elle voit les battements du cœur dans un arbre. Elle voit à travers eux et au-delà. Elle recrée des instants d'observation, de méditation, de réflexion, d'émerveillement. La pluie qu'elle voit, une tendre pluie, devient le souvenir de toutes les pluies qu'elle a vues ; un jardin qu'elle voit devient le souvenir de tous les jardins, de toute couleur, de tout parfum, de tous les étés et de tous les soleils. [...] Nous sommes invités à une communion, nous réduisons notre volonté à néant, nous nous dissolvons dans le flot de ses images, nous vivons une expérience – nous pénétrons dans le sanctuaire de l'âme de Menken. [...] Elle met un sourire dans nos cœurs. Elle nous sauve de notre laideur¹⁰. »

« *This is a political film*¹¹ »

« Tout ce qui déchire le langage fait apparaître son abîme. Il pénètre soudain dans l'instance de l'instant où le temps lui-même se déchire en tout sens en sorte de jaillir dans quelques directions que ça soit. Le monde s'ouvre. C'est ainsi que l'espace s'espace dans l'espace. Les êtres et les couleurs s'avancent tous ensemble autant qu'ils s'y dispersent. Le soleil (et non le groupe) se lève¹². »

Il n'y a rien à raconter ; on a peut-être eu tort de dire que les grands récits étaient terminés, et pire encore d'y accoler ce vilain adjectif de « post-moderne »... Rien ne termine jamais, le sang et les larmes ; la grande Histoire et son chariot de flammes et de fer. En être assuré est une chose, souhaiter préserver l'envers de cet enfer en est une autre. Le paradis n'est pas encore perdu, oui.

Il faut encore digérer, monter, les longues et pesantes bobines de *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), *Lost, Lost, Lost* (1976) et de *In Between* (1978) dans lesquelles la grande Histoire ne cesse de se mêler à la vie du réalisateur. Histoire et politique se manifestant aussi bien par ce qu'elles font et ont fait aux corps, que par les résidus et bribes, les lambeaux de passés qui se déposent dans les pensées. L'un des derniers soubresauts mélancoliques de cette dernière dimension ressurgit en 1998 avec le montage du désespéré *Song of Avignon* (dont les images et la bande sonore proviennent tous deux du courant des années 60). Non pas que Mekas soit retombé dans les géhennes de l'Histoire, mais comme s'il fallait garder le sceau du bourreau. Demeurer ce roi qui, face à son palais incendié, continue son chemin (parabole

CARNETS

évoquée dans *In Between*, dont l'écho se retrouve jusque dans les derniers plans de *Reminiscences*... l'incendie qu'on laisse derrière soi, malgré soi, « and life goes on » comme il aime à le répéter). En 1958, au seuil de sa nouvelle vie consacrée au cinéma, il s'explique mieux que nous le ferions :

« Je suis un régionaliste, voilà ce que je suis. J'ai toujours le sentiment d'appartenir à un lieu. Mettez-moi n'importe où, dans un endroit sec, presque sans vie, mort et rocailleux où personne n'aime vivre – et je vais commencer à y prospérer et à m'en imprégner, comme une éponge. L'internationalisme abstrait n'est pas mon fort. Et je ne mise pas non plus sur l'avenir : je suis ici et maintenant¹³. »

Sur le reste, on voudra aisément dire qu'un homme dont l'affaire est de filmer la vie heureuse de sa famille et de ses amis se soit entièrement délesté de toute préoccupation politique... ou alors... Contre l'histoire (la narration et les images du cinéma commercial qu'il critique tant), tout contre l'Histoire (la guerre, la misère et l'exil), montrer les vies sans histoires. S'il répète tout au long de son œuvre que ses films sont des films politiques, ce n'est pas simplement par pied de nez. Ne rien raconter, montrer, expérimenter et faire expéri-

menter est un geste politique. Il n'y a rien à comprendre chez Mekas ; les conneries qu'on dit y agonisent sur les plages du silence et de la contemplation. Il n'y a rien à comprendre chez Mekas, chaque être humain peut en faire l'expérience de manière toujours égale et singulière. Il n'y a rien à comprendre chez Mekas, « *Le monde s'ouvre. [...] Les êtres et les couleurs s'avancent tous ensemble autant qu'ils s'y dispersent. Le soleil (et non le groupe) se lève* » ; ce qui veut dire que la fuite enveloppe entièrement l'espace du combat, que faire la guerre à la guerre ne saurait être l'affaire d'images et de commentaires inquisiteurs... que pour nous rendre moins laid, il faut savoir rendre visible les plus infimes éclats de beauté qui dessinent la trame même de toute vie : la poésie. Enfin, la politique, – la Grande politique, au sens le plus vivant et spirituel (le plus cher à Mekas donc) – c'est d'abord une micropolitique de l'amour, une cosmopolitique de la vie : et sa clef secrète, la plus incommunicable et pourtant la mieux partagée, est l'*intime*.

« – C'est difficile de pas dire de connerie...
– Pas tant que ça, il suffit de se taire.
– Mmmh, c'est radical... »¹⁴

¹ Carton intertitre in *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000), Jonas Mekas

² QUIGNARD Pascal, *Critique du jugement*, Galilée, collection "Lignes fictives", Paris, 2015, p.58

³ THOREAU Henry David, *Walden ou la vie dans les bois*, Gallimard, L'Imaginaire, Paris, 2014 (1^{re} ed. 1854), p.199

⁴ Voix off de Jonas Mekas in *Song of Avignon* (1998)

⁵ LAWRENCE D.-H., "Hermann Melville ou l'impossible retour" in *Esprit* (1940-), 122 (5), Paris, 1946, pp.731-743.

<http://www.jstor.org/stable/24249709>

⁶ MEKAS Jonas, *Movie Journal*, MAREST Éditeur, Paris, 2018, p.15

⁷ QUIGNARD Pascal, *op. cit.*, p.58

⁸ voix off de Jonas Mekas dans *In Between* (1978)

⁹ LYOTARD Jean-François, "La peinture, anamnèse du visible" in *Misère de la philosophie*, Galilée, Paris, 2000, p.111

¹⁰ MEKAS Jonas, *op. cit.*, pp. 72-73

¹¹ Carton intertitre in *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000), Jonas Mekas

¹² QUIGNARD Pascal, *op. cit.*, p.58

¹³ MEKAS Jonas, *op. cit.*, p.9

¹⁴ Dialogue de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet dans *Où gît votre sourire enfoui ?*, Pedro Costa (2001)

Un geste (2/3)

Le conteur • Eric Pauwels

Par Safa Hammad

C'est l'histoire d'un homme. C'est l'histoire d'un homme avec une caméra. C'est l'histoire d'un cinéaste.

Comment mesurer le *je*, la distance entre le *je* et *l'autre* ? Quelle est-elle, cette distance ? Comment la parcourir, la traverser ? Éric Pauwels décida de la sonder avec une caméra. De *regarder* le monde avant de regarder soi.

Pauwels est un cinéaste de l'intime, non du privé. L'intime recelant l'universel, il peint le monde, les autres de ce monde, et soi dé-coulant des autres. Il fait venir le monde à soi, à ce *je* lui-même monde en soi. *Si des images il y en a trop, des regards il en manque et des histoires il en reste*. La question alors est de savoir partager son regard. L'offrir. Donner le sien et donner à voir celui de l'autre. Montrer leur croisement, leur superposition. Son cinéma est un cinéma composite : en montant les images des autres avec les siennes, en faisant de ses films des fragments de lui et des autres, des fragments d'ici et d'ailleurs, Pauwels crée une œuvre-monde. L'art du potlatch se cristallise dans ces images. Fidèle disciple de Jean Rouch, Pauwels reçoit les images des autres pour les donner à d'autres, nous spectateurs. Ainsi, nous naviguons sur les vagues de l'océan austral ;

nous voyons, émus, l'ami parti rejoindre les chants des îles Salomon ; nous reconnaissons le visage enfantin d'un Eric en culotte courte ; puis tourbillonnons avec lui sur une plage froide et déserte, à bout de bras, essoufflés, sur fond de marche de Radetzky.

Le *je* devient voix plurielle d'un cinéma en partage. Un cinéma, donc, du voyage. Un voyage immobile où, seul, dans sa cabane au fond d'un jardin, il tente d'atteindre l'altérité. Son travail de cinéaste-voyageur, de chercheur d'images, est un travail quasi-anthropologique, sondant poétiquement l'humanité, dans son langage cinématographique. Ainsi, la voix personnelle rejoint les voix plurielles : « *C'est l'hiver, le chien dort, loin de tout et loin de tous, le film hiberne. J'écoute la radio et je voyage* » (*Les Films rêvés*, 2010). Il est un être regardant le monde, sans tenter de faire abstraction de son œil, d'objectiver son regard. Son travail de documentariste est un travail personnel, où le *je* est primordial dans l'équation du regard.

Pauwels filme la vie comme on écrirait un journal. Un journal que l'on écrirait, par exemple, au mois de septembre. Initialement tentative – réelle ? – de roman, rêvé dans les pages d'un journal intime ; rêvé sur les pellicules. Des livres rêvés, mais aussi et surtout des films. *Les Films rêvés* (2010) contient déjà une

CARNETS

fabulation à l'œuvre. C'est un regard sur l'imaginaire, une sorte de journal de rêves où les fables entendues sont de nouveau partagées. Il rêve à voix haute, et les rêves se réalisent. Ainsi agit la performativité du langage cinématographique : un langage oral, fait de voix, de contes. Pauwels se fait griot, passeur d'images à travers ses mots et ses rêves.

« La fabulation n'est pas un mythe impersonnel, mais n'est pas non plus une fiction personnelle : c'est une parole en acte, un acte de parole par lequel le [cinéaste] ne cesse de franchir la frontière qui séparerait son affaire privée de la politique, et produit lui-même des énoncés collectifs.¹ »

Éric Pauwels n'a de cesse de questionner la frontière entre réalité et fictionnalité. Il filme cette limite, cet espace d'un possible ambiguë, un lieu double. Le documentaire constitue en définitive ce trouble de la fiction. De la même manière que Jean-Luc Godard², le cinéaste belge joue avec la lisière du réel. Laissons-nous croire à ce 35 septembre, à ces amulettes apotropaïques, à ce vrai-faux passeport vers un monde imaginaire ; laissons-nous nous immerger dans ces documentaires emplis de fantasmes et de comptines, de vraies-fausse larmes perçues au loin grâce à un rayon de soleil, d'intention et d'inattention.

Laissons-nous à croire, à renouer avec une âme ingénue immémoriale. Comme le renouement d'une enfance perdue, d'une vie ancestrale humaine oubliée – l'enfance

du monde –, Pauwels agglomère dans cette trilogie de la cabane – lieu fabuleux de constitutions imaginaires – les lignes du temps anthropologiques pour reconstituer une perte ; l'anamnèse d'une mémoire universelle.

« Il faut que [le cinéaste] se mette à fabuler pour s'affirmer d'autant plus comme réel, et non comme fictif. [...] [il] remplace ses fictions par leurs propres fabulations, mais, inversement, donne à ces fabulations la figure de légendes, en opère la « mise en légende » [...] La formule célèbre : « ce qui est commode avec le documentaire, c'est qu'on sait qui on est et qui on filme » cesse d'être valable. La forme d'identité Moi = Moi (ou sa forme dégénérée, eux = eux) cesse de valoir pour les personnages et pour le cinéaste, dans le réel aussi bien que dans la fiction. Ce qui se laisse deviner plutôt, à des degrés profonds, c'est le « Je est un autre » de Rimbaud.³ »

Il prend sa caméra comme on prendrait une loupe pour filmer les craquelures des feuilles mortes, les cernes des peintures immuables, les rainures du temps. C'est un regard du quotidien, un quotidien de réminiscences. Les souvenirs d'un passé, celui par exemple vécu avec sa mère, où l'on voit dans *La deuxième nuit* (2016) la mort à l'œuvre, en devenir ; une mort déjà-là. C'est peut-être ici que Pauwels révèle une fêlure. Son cinéma naît d'une déchirure, d'un doute en fissure : *« Fuir les modes d'emploi, travailler à partir de soi, comment faire ça en cinéma ? Alors que le doute et la fragilité sont de plus en plus forts, et que plus je fais du cinéma, plus je le bâtis*

CARNETS

sur le doute. » (*Journal de Septembre*, 2019). Le réalisateur témoigne de l'affliction qui l'accable, celle de porter l'univers en soi : son journal cinématographique est une promenade « au bord d'un monde en perdition ».

Ses films-journaux sont fragmentaires, révélant le caractère composite du monde. C'est une fragmentation de l'être, de la parole et de l'image. Un mouvement comme morcellement. Le montage haché, saccadé – caractéristique du genre – exprime la pluralité, le non-unitaire. Eric Pauwels est un être fragmenté. Dans le temps – existant à la fois dans le présent et le passé de l'enfance, un enfant qui n'est plus, en la personne de son fils Gaspard – et l'espace ; n'apparaissant souvent dans ses films que de manière fugace : un reflet dans un miroir, une silhouette vague, une main dans la nuit :

*« C'est l'ombre de sa main, sur les mots qu'il écrit,
lorsqu'il écrit la nuit ».*

Ainsi, l'arrivée du cinéaste-conteur dans la cabane au fond du jardin est heurtée, faite de reprises d'images fragmentaires montrant plusieurs fois consécutives les

mêmes actions, tout comme sa voix dictant ses gestes : « *Un jour. Un jour, un homme. Un jour, un homme, un cinéaste. Un jour, un homme, un cinéaste, fait un rêve. Il rêve qu'il fait un film qui contiendrait tous les films qu'il a rêvés de faire* ». Un espace-temps fractionné donc de plusieurs espaces et de plusieurs temps, coexistant simultanément : des films-contes qui engloberaient tous les lieux et les âges ; des instants captés dans le flux et reflux de l'oubli du monde.

Il n'y a pas d'image sans regard. Tant d'images, tant de mains pour créer ces images, si peu de regards pour contempler ce monde... Alors laissons l'émotion nous traverser, soyons affectés par l'image. Ne plus percevoir les choses – perception signifiant action – mais être régie par l'affect, car l'émotion est la signification de l'affectivité. La perception, rassure et fait appel essentiellement à des structures et à des fonctions déjà constituées à l'intérieur de l'être individué, alors que l'émotion est l'unique possibilité d'individuation pour un sujet. Individuons-nous par les images, individuons notre regard.

¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2, l'Image-temps*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985, p.289

² « *J'ai toujours essayé que ce qu'on appelle le documentaire et que ce qu'on appelle la fiction soient pour moi les deux aspects d'un même mouvement, et c'est leur liaison qui fait le vrai mouvement* » J.-L. Godard, Introduction à une véritable histoire du cinéma, Albatros, p. 168

³ Gilles Deleuze, *Cinéma 2, l'Image-temps*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985, p.198-202

Un geste (3/3) Le filmeur • Alain Cavalier

Par Aliosha Costes

L'épure, rien que l'épure, et sans jamais aller plus loin. L'objectif est clair, précis, distiller les instants de vie, purifier l'acte, le transformer, le chambouler en châtiant les balivernes, les simulacres ou les mensonges de la fiction. Passer d'un monde à l'autre, un monde à bâtir, un champ illimité des possibles, un champ d'art occulté par le premier, ce dictateur menteur, aspirant Dieu des histoires, des vécrites, des brouilles. Laisser les effets aux valets du premier et ne jamais se soustraire, ne jamais se restreindre, laisser couler et pourquoi pas fabuler, juste ça, divaguer, inventer – parsemé d'imprévus, le réel est plus beau.

Au préalable des images, rien n'est concret. Tout n'est qu'abstrait, abscons. Les idées ne sont que des idées, et du monde des idées, elles tarissent les artistes. Jamais elles n'ont de consistance ; elles ne sont que flous ambiants, tromperies de la vérité ou autres falsifications nébuleuses. Les images font les films, et par la résistance, malgré les charges et les assauts du monde, jamais l'inverse ne vaincra. Pourtant, les bombardements théoriques de l'industrie et de l'ancien monde se font rois, diktats – ils sont chefs, démiurges. Les indices sont assiégés par l'autoritarisme du scénario ou de la bonne idée et, au détriment de la vérité, ils se mutent en fantasmes. Par là, les créations et les créateurs

deviennent victimes. Victimes de ces maîtres qui sont d'une autre école, d'un autre système, du féérique et du fantastique sans nulles matières, hors du fondé, du tangible.

Il faut le dire, le crier, ils ne sont et ne seront donc jamais des nôtres – leur école nous fera toujours du tort, elle nous figera dans le confort et les fausses commodités. Elle nous dépouille et nous dépouillera encore. Elle nous écorchera. Elle prendra toujours plus de place (beaucoup de place) et elle s'acharnera encore contre nous, et sans relâche, sans trêve, en nous expulsant par petits jets dans quelques recoins de marge que peu connaissent, que peu fréquentent, et que le temps, sans un doute et sans douceurs, annihile pour raisons pécuniaires. Ce second monde se doit d'être une mutation, une mutation constante, une émancipation libératrice ou une réinvention de nous-même et des formes qui nous font. Le Cinéma ne devrait jamais nous asservir ni nous abrutir, non, il se devrait toujours de nous sauver, de nous libérer de nos carcans internes, de nos fadaises intimes – rien que ça.

« Les mots abstraits ne sont pas les matériaux du cinéaste »¹

CARNETS

Depuis quelques décennies, Alain Cavalier accumule la banalité quotidienne comme un hommage à la vie ordinaire. Il fait du rien un tout, et, en copiant la vie, en la capturant simplement, il le fait bien, il la fait belle. Cette accumulation sienne et fragmentaire, dans un tel contexte, sonne donc comme une révolte, une révolte vers la vérité. Une de celles conçue contre la conformité artistique, contre cette zone étriquée et fade qui se souhaiterait définitive définition. Elle est l'insurrection contre ce monde, la désobéissance des règles et des manières de faire des films. Car, en effet, caché derrière une forme nouvelle que nos ennemis qualifieraient d'un nouveau genre, d'une tentative particulière (documentaire de l'intime ? expérimentation ? journal abstrait ?), Cavalier fait de ses détails, de ses élans, de ses missions, un tout – un tout du monde. Un tout mutin et solide. Un tout moderne et puissant, éminent. Un genre inédit comme un nouveau cinéma documentaire, un cinéma propre ou plutôt (peut-être ?) le cinéma – rien que ça.

Cavalier stocke les images et les textes, les pensées et les souvenirs, ses anecdotes de vie et celles des autres, et il stocke le tout comme l'arsenal d'une esthétique. Il le stocke pour le ressortir au bon moment, l'instant propice comme la belle idée, la bonne ruée vers l'Art ou le nouveau film comme une nécessité ou une urgence vitale. Ces accomplissements (ses œuvres) seront donc ici-même nos meilleures armes, notre meilleur moyen de défendre un autre monde comme un autre cinéma. Ils relèveront de notre besoin comme des rails pour un train – une bouée qui, la tête sous l'eau et les branches assiégées, nous lève la tête et le poing vers le

soulagement d'un soulèvement. Les prémices d'un déraillement.

« L'arrivée des petites caméras était pour toi comme une espèce de libération. Un lent processus de dépouillements, de réflexions personnelles, artistiques, politiques, qui conteste tous ces rapports de production, de pouvoir, ces hiérarchies qui régissent le cinéma et qui le dessèchent. »²

Le documentaire est un espace qui, finalement, permet gratitude à souhait. Il est un mode de production et un monde de création où les désirs sont possibles, où les désirs sont vivants. Il est un cadre créatif dont les bords n'ont ni garde ni règle – tout y est possible et acceptable, il ne s'y loge aucun mur, aucun rempart, sinon des exceptions. Dans ce nouvel espace, l'événementiel ne sera donc plus celui que l'on connaît, le spectacle changera de forme et se démocratisera, et la fiction n'aura pas le passe-droit de la norme – il ne réduira plus en une unicité désastreuse les possibles infinis que l'art cinématographique loge intrinsèquement.

Vous l'avez compris, cela va sans dire, nous souhaitons un cinéma contre le marché, contre l'industrie et contre toute attente. Un cinéma hors des règles et des circuits, hors des fresques établies et hors de cette infantilisation permanente qui est devenue bien trop commune. Nous désirons un lieu d'émancipation qui nous ramènerait au réel – non pas un lieu qui nous le ferait fuir. Vous l'avez compris, cela va sans dire, nous souhaitons que la banalité reprenne ses droits. Qu'elle se place sans soustraction, et qu'au bout du compte, elle puisse se

CARNETS

mettre sur un piédestal – celui de la vie de tous les jours, de tous les temps, celui du commun comme du commun des mortels. Vous l'avez compris, cela va sans dire, nous souhaitons une sortie définitive de la dictature narrative. Un remodelage complet de l'Art cinématographique et de ses définitions. Nous souhaitons des Cavaliers de l'innovation, des Cavaliers du renouveau et de la survie, des Cavaliers de l'Art pour l'Art, et qui – de là – font de l'Art pour le monde, inutilement et intimement.

Ici, le monde s'est ouvert et plus rien ne pourra le refermer. Nous souhaitons que tout le monde accède à cette marge. Nous souhaitons que le documentaire ne soit plus de cette confusion basse qui élève à un rang illégitime les reportages. Nous souhaitons que le documentaire inspire la fiction, et non l'inverse. Nous souhaitons un documentaire de première ligne, un documentaire de grand Art, un documentaire qui ne se cache plus derrière ce faux nom, ce limiteur, ce mensonge, et qui acceptera le sien, le vrai, le noble, son nom originel, concret : cinéma, et rien que celui-là. Et nous le souhaitons maintenant. Nous le souhaitons attentionné. Véritablement et totalement attentionné – à la manière de Cavalier :

« L'attention à l'autre, c'est un outil. Comme la caméra. »³

Portraits, sorti en deux parties (1987 et 1991) et premier véritable passage à l'acte, est un film phare dans la carrière de Cavalier. Il est le fruit de 24 films assemblés qui nous permettent la multiplicité des anecdotes biographiques et autobiographiques. Il est la peinture des

minuscules vies – celles qui représentent un don de soi aux vies des autres. Il place en hauteur les soucis du quotidien, monde de classe, de genre, de sexualité et de d'autres structures évidentes de la vie des humains. La société est toute là, présente et révélée, elle n'est pas occultée ou dissimulée au profit d'un show ramollissant ou d'un passe-temps. Elle est la vie, rien que ça, celle de nous tous.

Un artiste, un cinéaste, cette espèce rare, est un artisan de la matière sociale. Son rôle est de filmer avec le Je, avec son œil et – non – jamais celui de Dieu.

Cavalier est de ceux-là dont le Je n'est pas une omniprésence, mais plutôt une explicite présence. Une présence qui ne se dissimule pas, ne se dérobe pas, ne se déguise pas, qui n'a pas besoin de ça. Sa carrière de cinéaste avait pourtant mal débuté : banales fictions classiques, narrations à parts autobiographiques ou biographiques. Mais ensuite, l'overdose, un besoin d'authenticité, d'une vérité comme d'une pureté, et par la fuite des chemins tracés, le délaissement des grands axes, elle est allée ailleurs, s'est dirigée vers les instants du quotidien (des sortes de prémices à la banalité des images). Dans l'industrie actuelle, ce mouvement est un courage. Un retrait du monde proposé et du système bétonné. Il est un cheminement comme une mise en marge. Il est une tendance bien plus anarchiste qu'il n'y paraît. Il est un geste fort. Un geste insoumis. Tenir la caméra et le faire savoir, être seul et le montrer, parler sans se cacher aux objets filmés, parler sans se cacher dans sa tête par sa bouche. Par ailleurs, ses autres gestes (les politiques) sont moins flagrants (et peut-être même

CARNETS

spéculatifs). Néanmoins (si on le veut, on le voit) ils semblent bien là. Ils sont la réponse aux autres propositions, aux autres gestes robotiques, convenus et encroûtés du milieu cinématographique. Ce sont des gestes révolutionnaires ; une nouvelle manière d'aborder l'art de l'image et du son. Ce sont des gestes chaleureux qui jamais ne peuvent refroidir, s'endormir ou mourir. Ils sont vivants et, par là, ils ne sont ni feuilles mortes ni chambres froides. Dès lors, et que ce soit la vidéo d'un vidéaste, le cinéma d'un cinéaste ou le film d'un filmeur, le tout sera toujours du même œuf. Le blanc d'une nouvelle feuille et le jaune d'une fournaise.

« Une caméra fraternelle, tenue dans la main, au chaud. »⁴

Cette proximité au monde est la signature d'un acte fort. Une quête de vérité par les parages et les alentours tangibles. Un de ceux que Cavalier tente de capturer. Un tangible de mille facettes. Un tangible multiple, concret, loin des vieux rêves déphasés, loin des fantasmes idéalistes. Un monde de matière – un monde à portée de main. De main et de l'intime tel le corps et ses empreintes.

Gilles Deleuze parlait du cinéma de Bresson comme d'un « espace morceau par morceau, de valeur tactile, et où la main finit par prendre la fonction directrice »⁵, un lieu d'attention et de précision. Ce qualificatif touche tout ce que Cavalier, par sa révolution, a distingué ou éclairci. Comme si l'œil était une main qui touche, la caméra est une pénétration à la vie, un contact avec le filmeur et les objets filmés. C'est une relation aux autres qui,

inlassablement, ouvre une magnifique possibilité d'être soi. C'est une sorte de dédoublement de l'auteur en son sujet (l'autre et les autres) qui, à l'inverse d'une introspection, permet au cinéaste de devenir sa propre image, son propre film, son œuvre complète et hors de soi. Ce dédoublement instaure l'unicité multiple d'un monde illimité. Le rafistolage des meutes comme un torrent de vérités.

Cette réconciliation d'un tout qui serait sous-jacent est donc une permission qu'offre le travail de conservation (et par-là, l'infinité des montages). Dans *Le Filmeur* (2004), le sujet est le corps même du cinéaste, ses yeux, le regardeur et les regardés comme si le voyant, le voyeur et le vu ne ferait qu'un. C'est un film au dedans de l'intime, un voyage qui, des gros plans de l'objectif, va au fin fond du subjectif.

« Pour filmer, je n'ai aucune règle. Sauf d'être attiré. »⁶

Chez Cavalier, l'omniprésence de la caméra implique une omniprésence du cinéma. Son attirance envers l'action de filmer est une fascination pour son Art, non loin d'une obsession. Dans le cinéma, seule l'énergie vitale permet la grande œuvre. C'est un besoin du vivant qui se retrouve comme une simplification bénéfique à l'exercice cinématographique. Il n'y a plus de posture (il n'y aurait jamais dû en avoir). Avec le filmeur et ses films, on ne cherche plus à être ; on est, c'est tout, et ce n'est pas rien.

« Je me lève le matin, je filme ! Et je filmerai toute la journée ! »⁷

CARNETS

Le refrain est connu : le temps qui passe, la vie s'écoule.

Et, puisque le filmeur (comme tout le monde) ne se trouve être qu'un fantôme de passage, il lui faudra filmer pour ne pas disparaître. Attendre le bon moment. L'attendre puis filmer, monter, créer. Réaliser, édifier, mettre au monde. Ce sera l'attente contre l'oubli, et rien d'autre. Seulement ensuite, il faudra transfigurer sur l'écran l'ensemble du nouveau monde : le monde interne et sa constante évolution, son étendue d'un Nous comme Je (rien que ça).

Le cinéma, sans aucun doute, relève et relèvera de la claustrophilie. Il relève et relèvera de la conscience d'être ici, sur Terre, dans ce monde. D'être ensemble. À nous donc de le voir ou de le définir comme un passage secret ou un accès sacré vers la lucidité, une porte d'entrée comme de vérité.

Nous avons le regard et le mouvement, le monde et sa possible fixation, cette promenade de contemplations ; à nous de les figer pour ne pas oublier. De les aimer pour ne pas les quitter. De les défendre pour ne pas les voir sombrer. À nous, en somme, de résister. Le cinéma, rien que le cinéma, et pourquoi pas aller plus loin ?

¹ Alain Cavalier dans *Alain Cavalier, 7 chapitres, 5 jours, 2 pièces-cuisine* de Jean-Pierre Limosin – Cinéma de notre temps – 1995

² Vincent Dieutre dans *Frère Alain* de Vincent Dieutre – Exercices d'admiration – 2017

³ Alain Cavalier, interview retranscrite dans *Alain Cavalier, filmeur* de Amanda Robles – éditions De l'incidence – 2011

⁴ Ibid.

⁵ *L'image-Mouvement*, Gilles Deleuze, éditions de minuit, 1983, p.153

⁶ Alain Cavalier dans *Frère Alain* de Vincent Dieutre – Exercices d'admiration – 2017

⁷ Ibid.

« Il n'y a qu'un rôle que tu peux jouer Jason, c'est le tien »

Portrait of Jason, Shirley Clarke (1967)

Par Imène Benlachtar

Je pense que pour raconter ce film, on ne peut se passer de l'histoire qui précède sa trouvaille. Parce qu'on ne tombe pas sur le cinéma de Shirley Clarke par hasard : il faut le vouloir. Et une fois qu'on y a eu accès, il reste ancré, ne serait-ce qu'après un extrait de cinq minutes dans un amphithéâtre bondé de la feu Sorbonne-Nouvelle à Censier-Daubenton en 2019. De ce cours je ne garde que trois notions : le Nouvel Hollywood, la création par Shirley Clarke en 1962 de la *Film-Makers Cooperative* avec Jonas Mekas, et son inspiration du mouvement cinéma-vérité. Ces notions sont suffisantes pour que quelques mois plus tard, lorsque le cinéma La Clef diffuse *Portrait of Jason*, j'y aille en entraînant une amie. On vit cette séance, littéralement. On est toutes les deux prises dans cette heure quarante-cinq de film, on partage nos rires, nos silences, et à la sortie, on partage surtout le même état : celui de sidération.

Le samedi 03 décembre 1966 à 21h, la caméra de Shirley Clarke commence à immortaliser celui qui s'énonce comme Jason Holliday, arnaqueur, et plutôt effrayant. Pendant douze heures, les bobines s'enchaînent et la caméra s'affaire pour nous livrer un témoignage aussi

alambiqué que sincère. Ce sentiment tient particulièrement au procédé du film, brillant de simplicité : une caméra fixe, qui capture de face un homme qui raconte sa vie à la réalisatrice et à son compagnon, l'acteur Carl Lee, situés en hors-champ. On comprend rapidement que Carl Lee et Jason Holliday se connaissent intimement. On comprend aussi que Shirley Clarke et Carl Lee savent très bien ce qu'ils veulent tirer de lui. Au début, ils le laissent tergiverser un peu, faire son show en nous offrant au passage la plus fabuleuse et iconique imitation de Scarlett O'hara d'*Autant en emporte le vent* jamais proposée. Puis ils se mettent à orienter les histoires. Ils posent des questions, et anticipent que la réponse sera au moins mordante, au mieux culte. Car tout est culte chez Jason Holliday. Autant ses petites lunettes rondes que son regard empli d'ambiguïtés et surtout, ce rire duquel il assène toute la gravité de son vécu, toute la violence des échanges avec ces réalisateurs fantômes. Plus les heures passent, plus les verres s'enchaînent, plus ce rire résonne. Au début du film, on l'accompagne gaiement. Les rires des spectateurs vont de concert avec le sien. Puis les minutes avancent, et son rire se déploie finalement dans une solitude fracassante. On comprend qu'il n'est qu'un exutoire : la clarté d'un rire pour contrer la noirceur d'un

CARNETS

vécu. Alors on commence à se poser la question de l'honnêteté, de la véracité, en même temps que Carl Lee coupe Jason pour lui dire qu'il n'est pas sincère, que c'est un menteur. Ce à quoi Jason acquiesce. Il promet de faire mieux. Il est reconnaissant d'être là, face à cette caméra.

Lorsque l'on change de bobine, l'on change d'histoire. Les saynètes se succèdent, toujours entrecoupées par le remplissage d'un verre rapidement vidé. Plus Jason boit, plus il se confie. La caméra qui s'approche progressivement de son visage pour finir en très gros plan traduit la jubilation de la réalisatrice : c'est ce lâcher prise qu'elle cherche à capturer, qu'elle cherche à offrir aux spectateurs. On voit la façade se déconstruire peu à peu. On quitte les anecdotes cocasses, pour entrer dans le dur. Les pauses deviennent un peu plus longues entre les réponses. Shirley Clarke capture le trouble, la latence, avant cet inévitable rire gras qui nous apparaît

dorénavant comme une brutalité. Celle de voir l'incapacité de cette personne, devenue par l'image filmée un personnage, à faire autrement. Alors on tente de passer outre et de se concentrer sur l'essence de sa parole : le vécu d'un homme noir homosexuel marginalisé dans les années 1960 aux États-Unis. Et en cela, ce film-témoignage-hybride est d'une grande préciosité.

La sidération de la sortie est certainement due au fait que je n'avais jamais rien vu de semblable. *Portrait of Jason* vient complètement bousculer toutes les attentes spectatoriennes, tous les lieux communs d'un film documentaire. Il vient générer du trouble, il n'est pas limpide. Et cette sensation de grande agitation est si galvanisante qu'elle reste en soi et que le film devient partie intégrante d'une histoire intime qui dépasse largement la salle de cinéma.

CARNETS



Jason au milieu de mes amies sur mon Instagram en 2019

Reconstituer le temps Sur les traces de *Stalker*, Andreï Tarkovski (1979)

Par Sacha Maunoury

En voyage dans les pays baltes, je découvre tardivement que *Stalker* d'Andreï Tarkovski a été tourné en 1978 à Tallinn et dans ses environs. Je profite alors de mon dimanche tallinois tandis que le ciel est voilé mais la température clémente, pour suivre les traces de Tarkovski, et pourquoi pas, reconstituer le temps.



J'arrive à Peetri 5, 10416, Tallinn. Alors que je m'imprègne des lieux, je remarque la présence inquiétante d'une Mercedes grise comme le ciel, roulant au pas, puis se garant devant le bâtiment désaffecté, à quelques mètres de moi. Après tout, dans le film aussi,

l'entrée dans la Zone est contrôlée. Les soldats n'hésitent pas à mitrailler ceux qui forcent le passage.



CARNETS

Longeant le bâtiment, cherchant une ouverture pour y pénétrer, sachant que je me sens scruté, je remarque sur une partie de la façade une grande porte rouillée. Sur cette dernière est tagué « Shine », et à côté, invisible sur l'image ci-contre, des mots en cyrillique et « No entry ». Je ne compte pas disparaître ; ainsi, je suis à la lettre ce qui est écrit sur le mur. Je n'entre pas, mais je remplace le ciel morne par un soleil qui brille. Par la même occasion, je me demande si dans *Stalker*, un ciel bleu apparaît ne serait-ce qu'un instant. La réponse est : tout dépend de ce que j'entends par bleu.



Je continue d'examiner le mur de ce bâtiment, et soudain, une révélation. Du moins, une nouvelle manifestation de la rencontre entre le réel présent et la fiction passée, figée. Cette révélation, c'est le passé mouvant.



Un nouveau tag sur un bloc en bois qui recouvre ce qui anciennement devait être une ouverture : « FREE ANIMALS ». Cette trace contemporaine m'évoque une réplique de l'Écrivain dans *Stalker* : « Mon conscient milite pour le végétarisme universel. Mon inconscient rêve d'un bon bifteck saignant. »

CARNETS



En face de ce bâtiment, il y a de la végétation. Une végétation qui recouvre une petite maison, sur laquelle ont été dessinés les trois personnages de *Stalker*.

Curieusement, le personnage du Professeur a été singé. Que se cache-t-il derrière cette porte ? D'une certaine manière, la fixité du dessin donne aux personnages un air observateur, comme si, une fois encore passé et présent communiquaient. Je songe aussi au refus des personnages d'entrer dans la Chambre, lieu où les désirs les plus chers peuvent être exaucés. Ma présence devant l'inaccessible me rend vulnérable, frustré. Je suis si proche de matérialiser le cinéma spirituel... Mais que nous enseigne *Stalker* et Tarkovski ? De garder espoir, pour ressentir la grâce.



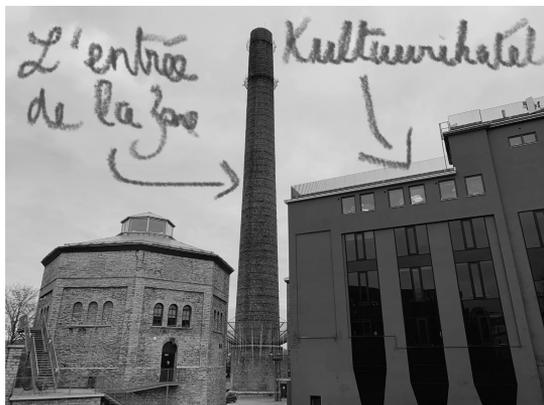
Je quitte alors ce premier lieu, avec de l'amertume. L'amertume du temps qui passe, et que je souhaite régir, et dans ce cas très précis reconstituer. Je comprends alors qu'un voyage dans le temps peut s'exprimer par le surplace.

CARNETS

La Zone en personne

Après le premier mirage matinal, le saut dans le temps. J'arrive devant la Bouilloire culturelle (en estonien, *Kultuurikatel*), qui abritait en 1978, lors du tournage, une centrale électrique. Depuis, elle a été réaménagée pour devenir un centre de création culturelle, accueillant autant des *raves* que conférences.

Par ailleurs, la cheminée qui apparaît dans la première demi-heure du film est restée intacte, ornée des grandes lettres UN (United Nations), inscrites lors du tournage et visibles à l'écran derrière un épais nuage de vapeur. Quarante-cinq plus tard, il a disparu, les soldats aussi, mais les lettres, elles, demeurent. C'est le pouvoir du cinéma.



CARNETS



L'entrée de la Zone dans Stalker (1979) où apparaissent les lettres et la cheminée

CARNETS

Mes déambulations prennent fin tandis que le jour décline. Il ne me reste plus qu'à revenir pour explorer les environs de Tallinn, où ont été filmés l'intérieur – à l'extérieur – de la Zone. Mon premier voyage dans *Stalker* aura donc consisté à mettre des couleurs sur ce que j'avais jusque-là vu en noir et blanc.

L'émotion me gagne quand je repense aux mots de Tarkovski : « *La spécificité du cinéma est caractérisée par le fait que le cinéma enregistre et exprime le temps. Le temps, dans son sens philosophique, poétique, et littéral.* »

Croyant et cinéaste,
Comme Erice,
Tarkovski filme le temps faste
Par, contraste alliancé.

À l'enfant (Monkey, fille du *Stalker*) de murmurer un poème, pour achever *Stalker* :

« Comme j'aime tes yeux, ami,
Le feu merveilleux qui y joue
Quand ils se lèvent, et ton regard
Plus vif qu'éclair au ciel
Décrit un grand cercle alentour.
Mais plus encore tes yeux
Me captivent quand ils s'abaissent
Et tu m'embrasses passionnément,
Et filtre entre la claié des paupières
La flamme sombre, mate du désir... »

Dépôts secrets, sacrés

Quelques fragments de deux mois

Par Aliosha Costes et Thomas Belton

« *DIVINATION*, ce nom, comment ne pas l'associer aux deux machines sublimes dont je me sers pour travailler ? Caméra et magnétophone, emmenez-moi loin de l'intelligence qui complique tout. »¹

Lundi 10 juillet

18h50 – Tsunami 11 (*Rosso*) est publié.

19h00 – *Le journal intime* (Tsunami 12) débute. La cinéphilie n'est jamais seule. Elle est toujours accompagnée. Entamer son journal cinéphilique c'est forcément, à la manière d'un siège rouge, s'accoler à d'autres.

Les amoureux du cinématographe le savent : ce qu'il y a de beau se trouve toujours dans un partage, un passage. Celui du cinéaste avec son équipe, celui du cinéaste avec son public, celui des spectateurices avec leurs camarades, celui de la bouche avec les oreilles ou du miroir avec les souvenirs.

Le cinéma et sa salle sont deux antres où la solitude n'a de place qu'intérieurement. Au dehors, nous sommes forcés de croiser les autres, de croiser le monde. Ce n'est qu'une histoire plurielle, rien d'autre. Une mémoire collective.

Pour ces raisons, mon journal sera notre journal ; mes pensées, nos pensées ; mon vécu, notre vécu. Cela fait dix années que je vis ma cinéphilie aux côtés de Thomas et il n'y a donc aucune raison pour que ces deux mois se fassent sans lui.

Ces deux prochains mois, comme n'importe lesquels, seront donc deux moi.

Mardi 11 juillet

Le quotidien d'un cinéophile se dispose en réflexions constantes où les dates ne sont finalement que les fils de la pensée. En voici une couture.

16h00 – *L'Expression des mains* (Harun Farocki)

Au lieu de s'évertuer à déblatérer de lourds dialogues les cinéastes devraient plutôt comprendre que les corps disent beaucoup. Que les corps parlent.

Les mains sont des mots qu'aucun scénariste ne connaît.

18h30 – Youtube – *Napoléon* (Ridley Scott) – Bande-annonce

« *X imite Napoléon, dont la nature n'était pas d'imiter.* »²

Conclusion : X = Phoenix. Et X imite Joker, dont la nature est de cabotiner.

CARNETS

Mercredi 12 juillet

19h40 – Nation (RER A, métro 6) – Plusieurs affiches sont collées dans le métro. *Barbie, Élémentaire, Jeanne du Barry, Indiana Jones...*

Si les publicités ont la laideur de leurs propositions artistiques, pouvons-nous dire qu'elles ont au moins la vertu de l'honnêteté ?

21h10 – MK2 Bastille, côté Saint-Antoine – *The House that Jack Built* (Lars Von Trier)

Avant le film, se mêlant comme deux gouttes d'eau aux autres publicités, la bande-annonce de *Barbie* est projetée. Après Marvel, voici Mattel : on change quelques lettres, on prend les mêmes et on recommence.

23h45 – MK2 Bastille, côté Saint-Antoine – *The House that Jack Built* (Lars Von Trier)

Von Trier est le roi, c'est indéniable – le roi de la fiction fictionnée.

Le film m'a royalement plié en deux, il m'a frictionné.

Jeudi 13 juillet

13h00 – *Nature morte* (Harun Farocki)

La publicité serait-elle la peinture de notre monde contemporain ?

Il faut dire qu'aujourd'hui la luminosité des natures mortes d'antan se termine toujours à l'écran par un copyright. On en remplacerait même les fruits de Cézanne par des poupées Mattel.

Les images sont devenues des marques, les peintures d'un but lucratif.

Vers 18h30 – Champo – *Les Idiots* (Lars Von Trier)

« Waterloo » dit l'un d'eux au milieu du film...

Conclusion : X = Idiot, tandis que *Les Idiots* = Grand film

22h00 – *Élégie Paysanne* (Alexandre Sokourov)

« *Aie l'œil du peintre. Le peintre crée en regardant.* »³

Vendredi 14 juillet

Fin de matinée – *Two Years at Sea* (Ben Rivers)

Le film est aussi désagréable que le bruit des avions à Paris.

Sa tentative tape-à-l'œil est au moins aussi laide que le bleu-blanc-rouge fumant et fumeux qui, face à moi, traîne au ciel.

La fête nationale est un mauvais film. Surfaite, elle surjoue. Cabotine.

Samedi 15 juillet

16h30 – Place Monge (métro 7)

La publicité et les divertissements utilisent les courroies des mécanismes cognitifs. C'est une tromperie retournant l'esprit des consommateurs contre eux-mêmes. Ils usurpent leurs capacités au profit des profits. L'art, lui, utilise d'autres courroies. Il élève l'esprit par le cœur – il en appelle aux émotions, à ce que l'on nomme l'âme.

Le divertissement usurpe. L'art émancipe. Tout est dit.

CARNETS

20h – *At Sea* (Peter Hutton)

Si la poésie avait sa place dans les genres cinématographiques, Hutton serait sans nul doute Mandelstam.

Dimanche 16 juillet

J'aimerais hurler mon dégoût du monde.

Fin de journée – *Vincere* (Marco Bellocchio)

La montée du fascisme et celle de Mussolini à travers les yeux d'une de ses premières amantes. Bellocchio fait un pont entre la passion amoureuse et la furie de la pensée fasciste. Les délires se ressemblent – ils ne font qu'un.

Si l'amour existe vraiment, espérons qu'il ne soit pas de la passion car, alors, il serait un crime contre l'humanité.

Lundi 17 juillet

Début d'après-midi – MK2 Bastille – *Five Obstructions* (Lars Von Trier)

Ce film est un impressionnant essai comme une piste épistémologique sur le cinéma – une exploration de tous ses recoins : techniques, formels, moraux. Un documentaire d'un demiurge sans contrôle qui – comme devrait être toute œuvre – parle de son propre Art.

Dans l'après-midi – *Navigators* (Noah Teichner)

Pellicule et Vinyle semblent les deux zones de la coolitudes que les insensibles à l'Art vénèrent comme Dieu. Or, et il ne faudrait jamais l'oublier : nous ne souhaitons *ni Dieu, ni maître*. Allez grésiller sans nous.

19h – Arlequin – *Francisca* (Manoel de Oliveira)

Comme Paris, ce film est magique.

Mardi 18 juillet

21h30 – *Le Grand cortège* (Pierre Creton)

Il faudrait aller à la médiathèque, étage des DVD, section Poésie, à la lettre C ou aux lettres CRE, chercher *Le Grand cortège*, puis se dire que, définitivement, cette section est la plus belle chose que le Cinéma (ou ce journal) ait produit.

Creton est une sorte de Ramuz français.

23h – *Sur la voie critique* (Pierre Creton)

J'adore les médiathèques.

Mercredi 19 juillet

Dans l'après-midi – Reflet Médicis – *De nos jours...*

(Hong Sang-Soo)

Le pathétique et le sublime, pour la nuit des temps, ne feront qu'un.

HSS l'a compris : la banalité du quotidien ne peut être qu'un entremêlement des deux points.

Dans l'après-midi (un peu plus tard) – Reflet Médicis –

De nos jours... (Hong Sang-Soo)

L'ultime plan est un vertige, toute l'infinité et la complexité du monde. L'émotion indicible.

J'ai été traversé par la joie, l'apaisement, la tristesse, et par du tragique, du comique : de l'infini. Mais, en voulant mettre des mots dessus, je le sais (je le sens), je le réduis.

La parole est une réduction de l'Art – un abaissement.

CARNETS

Parler ne dit rien...
Ce journal ne dit rien.

Jeudi 20 juillet

22h15 – *Prénom Carmen* (Jean-Luc Godard)
J'aime beaucoup le cinéma... Si vous n'aimez pas Carmen, si vous n'aimez pas Godard, si vous n'aimez pas tout ça : allez vous faire foutre !

Vendredi 21 juillet

18h et quelques – *No Home Movie* (Chantal Akerman)
En revenir à Costes.

Samedi 22 juillet

19h30 – Rue Monge
Je repense beaucoup à *Francisca*.
Mais, rue Monge, je n'ai toujours pas croisé JPL.

Dimanche 23 juillet

23h00 – *Qu'est-ce que le cinéma ?* (André Bazin)
Bazin est le père de la pensée du cinéma. Il est le non-réalisateur qui a transformé cet art en lui insufflant une pensée – une conscience.
Quand je lis ses articles, le maniement des idées complexes me paraît si grand que j'en suis ému.
Sa parole est une grandeur esthétique.
Parler dit beaucoup.
Ce journal dit beaucoup.

Lundi 24 juillet

Il faudrait un serment d'Hippocrate pour le métier de comédien. Un texte qui pose la base de la déontologie de l'actorat.
Pour leur protection, mais aussi pour la nôtre.
Pour le bien du cinéma.

22h30 – *Le quattro volte* (Michelangelo Frammartino)
Il faudrait toujours observer le monde comme une chèvre.
Bêler notre dégoût du monde.

Mercredi 26 juillet

19h30 – *Conte d'hiver* (Eric Rohmer)
Séquence Shakespeare... (en revenir à Bazin)
En premier lieu, dans le cinéma de Rohmer, le théâtre dissonne. Puis, il pénètre la scène, il réarrange subtilement le système esthétique. De là, nous, spectateurs du *Conte d'hiver* de Rohmer, devenons spectateurs de celui de Shakespeare.
Il est indéniable que cette scène soit l'adaptation de l'article de Bazin *Cinéma et théâtre*.
Une adaptation dans l'adaptation.
Toujours en revenir à Bazin.

19h30 – *Safari* (Ulrich Seidl)
Si Nolan avait été une gazelle, mon dégoût du monde aurait été moindre.

CARNETS

Jeudi 27 juillet

21h35 – *Belle Toujours* (Manoel de Oliveira)
De Buñuel, Oliveira s'est inspiré.
De Buñuel, le monde doit s'inspirer.
De Buñuel, un manque est criant.

Vendredi 28 juillet

Le dessin est à la sculpture ce que la peinture est au cinéma.
J'adore les équations.

23h30 – *Paysage dans le brouillard* (Théo Angelopoulos)
Angelopoulos est un poseur tape-à-l'œil. Un Sokourov de pacotille.
« Respecter la nature de l'homme sans la vouloir plus palpable qu'elle n'est. »⁴

Samedi 29 juillet

Être peintre, c'est décomposer le monde avec son regard.
La peinture et le cinéma ne sont pas des arts de l'image.
Ils en appellent à la vue, mais ce ne sont pas des *images*.
Une photo est une image, un dessin est une image, une publicité est une image. L'image utilise l'espace que l'esprit nécessite pour interpréter les formes du monde.
L'image trompe l'esprit sur un carré de mensonge.
La peinture et le cinéma, c'est une *présence* ; comment (re)composer le monde.
Le regard du cinéaste est semblable à celui du peintre.

20h10 – *Christophe Colomb, l'énigme* (Manoel de Oliveira)
D'Oliveira, le monde doit s'inspirer.
D'Oliveira, je devrais m'inspirer.
Oliveira, je devrais crier.

Dimanche 30 juillet

16h30 – *Beyrouth, ma ville* (Jocelyne Saab)
En revenir à Moreno.

17h00 – *Moïse et Aaron* (Jean-Marie Straub, Danièle Huillet)
En revenir à Bazin.
Encore et toujours.

Lundi 31 juillet

16h00 – Arènes de Lutèce – Discussion avec Aliosha
J'ai choisi l'Art, c'est mon seul espace de transcendance, ma seule lutte dans le système.
Dans le monde utilitaire, je dédie ma vie à *l'inutile*.

16h01 – Arènes de Lutèce – Discussion avec Thomas
Mon espace c'est l'Art. L'unique lieu, l'unique lutte.
Dans le monde de l'utile, je dédie ma vie à *l'inutile*.

CARNETS

Mardi 01 août

Soirée – Champo – *Dancer in the dark* (Lars Von Trier)
La logique narrative est vulgaire. L'écriture d'une grossièreté inouïe. Et pourtant, *Dancer in the dark* est une réussite totale, d'une maîtrise absolue.

Ici, toutes les composantes sont alignées dans un seul but, la tristesse. Et cela jusqu'au pathétique. Qualité oblige – il en a le droit, il peut se le permettre. C'est alchimique. Une transe émotionnelle. Si le film t'emporte dans cette transe, Von Trier fera ce qu'il veut de toi.

Mercredi 02 août

23h30 – *Buzz l'éclair* (Angus MacLane (ou (au choix) Disney – copyright))
L'anti-Hollywoodisme devient de plus en plus nécessaire dans une telle situation.
Le public, comprenez-le, n'est pas du bétail. Et, ne vous déplaît, il n'en sera jamais.
Être une chèvre ne devrait jamais être une fin (sauf chez Frammartino).

Jedi 03 août

Faire un film, c'est avoir une idée. Être sûr de cette idée. Puis la quitter un long moment, pour la retrouver à la projection en espérant qu'elle n'ait pas trop souffert durant le voyage.

13h – *Le miroir magique* (Manoel de Oliveira)
Michaux ou Pessoa ?
Un peu les deux.

Vendredi 04 août

19h – Soirée
Je viens de rencontrer une femme qui me plaît.

22h30 – *(500) jours ensemble* – Marc Webb
La séquence Ikea est vraiment raciste. Le film est vraiment à chier.

Samedi 05 août

13h – Lendemain de soirée
Je repense à cette femme. Elle m'a dit de l'ajouter sur Facebook.
Je retire donc ma photo de couverture (la prolongation de Mbappé au PSG) et je la remplace par un photogramme de *La romancière, le film et le heureux hasard* de Hong Sang-Soo où Junhee scrute le monde au travers de sa paire de jumelles.
Que sont les réseaux sociaux sinon des outils d'espionnage ?
Avec un HSS en couverture, de toute évidence, je vais lui plaire.

13h15 – *(500) jours ensemble* – Marc Webb
La séquence Ikea était vraiment raciste. Le film était vraiment à chier.

13h30 – Suite de lendemain
Je vais enfin voir son profil.
Elle a une image d'un Dolan en couverture.
Je ne la demande pas en amie. J'ai mes limites.

CARNETS

Je repense à Mbappé.
Je repense à HSS.
Facebook détruit les histoires d'amour.

Lundi 07 août

20h30 – *L'étrange affaire Angélica* (Manoel de Oliveira)
J'aimerais crier mon amour du monde.

Mardi 08 août

Matinée – Rue Monge
Je repense aux séquences de comédie musicale dans
Dancer in the dark.
C'est terriblement intelligent.
Je ne peux pas en dire plus.
Je rentre chez moi.
Retourne dormir.
Parler ne dit rien.
Ce journal ne dit rien.
Et pour couronner le tout, je n'ai toujours pas croisé
JPL...

20h30 – *Parole et utopie* (Manoel de Oliveira)
À un moment, il va bien falloir que j'écrive un papier sur
lui...
Ce cinéaste ne pourrait provoquer qu'un grand texte.
Grande œuvre = Grand texte ?

Mercredi 09 août

20h30 – *Blow-up* (Michelangelo Antonioni)
L'attente permet l'observation.
L'absence d'événements affine la vue.
La précipitation ouvre l'imaginaire mais éloigne de la
réalité : c'est une question de préférence.
Dans l'affect, dans les goûts, tout n'est que biais. Il n'y a
jamais d'illogismes absurdes.
Tout est raison, sens, déterminé. Il suffit juste de se
renvoyer la balle.

Jeudi 10 août

Quand j'étais enfant, j'aimais les formes pour leur *forme*,
les couleurs pour leur *couleur*.
À quel moment ai-je perdu ma vue ?
À quel moment me suis-je mis à aimer les *idées* ?
Les idées derrière une forme et les idées d'une forme.

18h30 – Rue Monge
Direction les quais de Jussieu, et je n'ai toujours pas
croisé JPL...

23h – Anniversaire de Nicolas sur les quais de Jussieu.
J'ai rencontré Josepha.
Je n'ai pas arrêté de l'appeler *Francisca*.

CARNETS

Samedi 12 août

17h – *L'Evangile selon saint Matthieu* (Pier Paolo Pasolini)

L'Art et le Sacré partagent le même espace.

L'Art est le langage du Sacré.

En adaptant mot pour mot l'évangile de Matthieu, en saturant le narratif de la Bible, il accorde à la cinématographie un vecteur de sens. Seule parle sa cinématographie. Et, contrairement à ce journal, elle dit tout.

Le sacré vient de la terre et la mystique de la matière – le sacré *est* la matière.

Le sacré c'est les corps.

L'Evangile selon saint Matthieu, par ses gueules, ses trognes, ses faces cassées, donne le sacré aux paysans et aux enfants qui jouent autour des rois mages.

Chez Pasolini, sera prophète celui qui fera de sa vie une lutte politique.

Si l'homme est sacré, alors le marxisme sera évangile.

21h – *PSG vs Lorient* (Ligue 1 – première journée)

Paris est magique.

Je me souviens de Pasolini, enterré avec un maillot du Bologne FC.

Mardi 15 août

15h – Rue Monge

Imaginez que l'on puisse créer l'objet parfait : une géométrie sacrée, la forme idéale, un artefact qui associe tous les attributs de la perfection.

Alors, envoyez cet objet dans l'espace et il se fondra dans le chaos.

Il deviendra hasard. Aléatoire.

Aux yeux de l'univers, rien n'est formé.

Seulement aux yeux des hommes se crée les formes.

Pour autant, trêve de balivernes car, inquiet, je n'ai toujours pas croisé JPL...

Mercredi 16 août

Il faut développer son sens esthétique par l'expérience.

Cela (n'en déplaise aux bourgeois) n'a rien à voir avec les diplômes, le bon goût ou la culture.

Vendredi 18 août

21h30 – MK2 Odéon, côté Saint-Michel – *Strange Way of Life* (Pedro Almodovar)

Barbie est un cow-boy Yves Saint Laurent.

Samedi 19 août

Spielberg est le plus grand publicitaire de l'Histoire.

20h30 – *I love Dollars* (Johan Van der Keuken)

L'anticapitalisme est la seule voie raisonnable pour un cinéophile.

Dimanche 20 août

« Nos films laissent les gens libres, par conséquent libres aussi de quitter la salle ; ils ne les ficellent pas sur leur

CARNETS

fauteuil, ils ne font pas les putains respectueuses, ils ne pratiquent pas la séduction et ils ne traitent pas les gens en cochons de payants mais en citoyens. »⁵

Dans l'après-midi – *ABC Africa* (Abbas Kiarostami)
Non à Méliès (Spectacle – Nolan).
Oui aux frères Lumière (Vérité – Kiarostami).

Lundi 21 août

12h – *Il dono* (Michelangelo Frammartino)
Il faudrait toujours ressentir le monde. La matière.

18h – Saint-André des Arts – *Désordres* (Cyril Schäublin)
Le film raconte une histoire sans événement ni protagoniste agissant.
Il n'y a qu'une structure sociale qui évolue.
Même en incluant un personnage historique comme Piotr Kropotkine, celui-ci n'est qu'un figurant de plus.
L'écriture ne s'immisce pas dans les psychologies car les personnages occupent des rôles sociaux dont les événements dépassent leur moyen d'action.

Mardi 22 août

Au réveil – *In girum imus nocte et consumimur igni*
(Guy Debord)
J'aimerais être les hurlements en faveur de Debord.

Mercredi 23 août

En soirée – *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet)
Pourquoi j'aime ? Pourquoi suis-je ému à chaque visionnage ?
Les qualités du film ? Non. Vraiment pas.
Les souvenirs d'enfance ? De ma mère ? La probabilité semble plus grande.
Nos goûts ne veulent rien dire de la qualité d'une œuvre.
Nos affects sont constamment déterminés.
Le rôle d'un critique sera donc de s'émanciper de ses goûts, et de tenter de trouver une sorte de vérité intrinsèque aux films. (dure tâche).
On aura toujours le droit d'aimer un mauvais film ou de ne pas aimer un bon film.
Pour autant, un critique aura toujours le devoir de les distinguer.

Jeudi 24 août

10h – Cinéma L'étoile – Projection Presse – *Notre Corps* (Claire Simon)
<https://tsunami.fr/critiques/un-entrecroisement/>

20h – *Il Buco* (Michelangelo Frammartino)
J'y pense encore. La matière.
« L'avenir du cinématographe est à une race neuve de jeunes solitaires qui tourneront en y mettant leur dernier sou et sans se laisser avoir par les routines matérielles du métier »⁶

CARNETS

Vendredi 25 août

19h – MK2 Quai de Loire – *Anatomie d'une chute* (Justine Triet)
Le Cinéma n'a qu'une quête à avoir : la vérité subjective.

Samedi 26 août

15h – Luminor – *Les Filles d'Olfa* (Kaouther Ben Hania)
Pourquoi les pianos ne me tirent aucune larme ?
Pourquoi le tire-larme ne me vole nuls sanglots ?

Lundi 28 août

19h – Rue Monge
Toujours pas croisé JPL...

19h30 – Anniversaire sur les quais de Jussieu (Thomas Belton)
L'idée de la diminution de ma vue et de mon ouïe m'angoisse profondément. Imaginer que mon corps se dégrade jusqu'à n'en plus pouvoir rencontrer un film me terrifie autant que l'idée de ma propre fin. Le jour où je ne pourrai plus aller au cinéma, la mort toquera à ma porte.

Mercredi 30 août

19h et quelques – *Le Masque* (Johan Van der Keuken)
Jeux de paumes et de faces.
Il y a les mains de Farocki et les visages de Keuken.

Tous disent le vrai.

Le subjectivement vrai.

« La vie était suspendue pendant trente secondes admirables, où il ne se passait rien. En réalité, il s'y passait tout. Cinématographe, art, avec des images, ne rien représenter. »⁷

Vendredi 01 septembre

21h30 – *Dans la chambre de Vanda* (Pedro Costa)
S'ennuyer devant un film ? Un bon argument critique ? Non.

La sensation d'ennui, d'un temps long, est une construction interne, fruit d'habitudes, de mauvaises habitudes, d'un spectacle formé par l'extérieur comme moyen d'occuper l'esprit. L'économie de l'attention.

Si ennui (pour un objet inhabituel) il y a, alors un travail sur soi doit être fait. Et cela au contraire d'un rejet de l'œuvre, au contraire d'un jugement négatif pour simple raison d'un manque de stimulation ou de divertissement, d'asservissement.

Dimanche 03 septembre

15h – Opéra Bastille – *Tristan et Isolde* (Wagner)
Petit traité contre la vidéo dans les arts du spectacle.
Vidéo et performance sont à deux régimes de contemplations différents. La vidéo est un objet – immatériel. On n'appréhende pas un objet fini comme on vit un instant de réel. La vidéo a ce pouvoir de nous offrir une contemplation si sublime de son sujet qu'elle nous soustrait la conscience au présent et au *ici et là*. Son implication dans le temps crée une confusion qui pousse

CARNETS

à croire que la vidéo peut se marier à la scène. L'attention que requiert la vidéo, elle l'a soustrait à l'émotion et l'acuité musicale ou scénique. C'est un mépris pour les performeurs.

Lundi 04 septembre

Le cinéma se doit de toucher le sol comme s'il voulait frôler la vérité.

Mardi 05 septembre

01h30 – Rue Monge

Je n'ai pas croisé JPL... J'ai peur. Très peur.

20h – *Éloge de l'amour* (Jean-Luc Godard)

Maladroitement Art.

Godard me manque.

20h – Je repense à *Pacifiction* (Albert Serra)

Je n'arrêterai jamais d'y penser.

Mercredi 06 septembre

21h – *Tropical malady* (Apichatpong Weerasethakul)

Le film ne m'a pas grignoté l'attention et, en l'adoubant, je lui en suis reconnaissant.

Jeudi 07 septembre

20h – Grand Action – *Le Gang des bois du temple*

(Rabah Ameur-Zaïmeche)

J'aurais épuré quelques séquences. Quelques éléments narratifs.

J'aurais supprimé la scène de la boîte de nuit.

J'aurais réécrit certains dialogues. Voire je les aurais évincés.

J'aurais changé radicalement la fin.

Or, le rôle du critique n'est pas de créer ou de recréer. Un critique doit critiquer, c'est tout. Il doit critiquer un film pour ce qu'il est et non pour ce qu'il aurait pu être.

Finalement, *Le Gang des bois du temple* n'est pas un mauvais film. Il touche le sol.

Vendredi 08 septembre

Avec *Old Joy*, d'un geste simple, Kelly Reichardt met en place ce qui sera le reste de sa filmographie : un cinéma (non du récit, mais) de l'instant.

Deux amis souhaitent passer une soirée dans une source d'eau chaude et partent en voiture pour le week-end. Le film n'est *que* le tableau de leur relation. Scénaristiquement, il est composé de séquences de routes et de dialogues futiles... (il y a un chien parmi eux). Il y a entre ces deux amis, à lire entre les mots, une amitié de jeunesse, une relation que la vie et le vécu ont délabrée. Leur lien s'effrite. Il n'y a rien à faire...

Avec une tendresse pour ses deux personnages, Reichardt saisit au plus juste ce fait, et cela sans drame ni explication, ni tristesse, ni colère. Parfois les amitiés

CARNETS

changent, c'est comme ça. Il n'y a rien d'autre à dire. C'est un cinéma d'acceptation.

« Il y a le visible et l'invisible. Si vous ne filmez que le visible, c'est un téléfilm que vous faites. »⁸

Old Joy s'ouvre et se ferme de la même manière : le personnage principal Mark écoute les infos à la radio – c'est angoissant, c'est du *storytelling*, des palabres, des cadavres de pensées – une psalmodie étouffante.

Le capitalisme scénarise le monde. Il exhibe des fantasmes, des mensonges. Le temps d'une balade (de cinéma), Kelly Reichardt restitue la nature : la vraie, subtile, complexe, chaotique, mais surtout, du *présent*.

Samedi 09 septembre

En après-midi – Filmothèque – *Les Demoiselles de Rochefort* (Jacques Demy)

Il y a deux sœurs jumelles, deux yeux ébahis, et Demy fantastique.

19h et quelques – MK2 Quai de Seine – *Oppenheimer* (Christopher Nolan)

« La propriété c'est le vol » notez-le, c'est Proudhon, pas Marx.

Si tu n'aimes pas le vrai, si tu n'aimes pas la vie, si tu n'aimes pas les gens, Nolan, va te faire foutre.

20h – *L'Etoile bleue* (Thomas Belton)

Je viens de finir ma bande-annonce.

<https://vimeo.com/862698303/f1d8c73180>

Montée début juillet, il y a deux mois.

Deux mois pour une bande-annonce. Deux mois pour deux minutes...

Le cinéma indépendant (en plus de mal vivre) tue lentement.

22h – Je repense à *Francisca*.

Dimanche 10 septembre

16h30 – Rue Monge

Où est JPL ?

Un an que je ne croise plus Jean-Pierre Léaud dans cette rue. J'espère qu'il se porte bien.

Mon inquiétude grandit de jour en jour. Il est l'un des derniers vivants à user mes pensées cinéphiles.

Dans 3 jours ce sera les un an de la mort de Godard.

Il me manque.

Nous manque.

23h58 – Le journal se termine. Il dit beaucoup.

Il faut dormir.

23h59 – Le journal est terminé. Il n'a rien dit.

Demain, nous irons au cinéma.

¹ *Notes sur le cinématographe* – Robert Bresson

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Jean-Marie Straub

⁶ *Notes sur le cinématographe* – Robert Bresson

⁷ *Ibid.*

⁸ Jean-Luc Godard

DONATEURICES

Cette édition existe grâce au concours...

... des fondatrices de Tsunami :

Abel Aurélien ; Achour Vincent ; Albertini Christelle ; Aliaga Anne ; Alili Samira ; Allamigeon Claire ; Ashraful Diane ; Ata Ilona ; Aziosmanoff Nine ; Babi Benoit ; Barrier Paul ; Baudouard Sophie ; Benoist Jeannette ; Benoist-Grandmaison Grégoire ; Benoist-Grandmaison Marion ; Bilancini Lisa ; Blanc Elisabeth ; Boëlle Joséphine ; Börkey Juliette ; Bourdon Éli ; Bouvet Léo ; Bresset Juliette ; Cartailier Nicolas ; Catuogno Amazone ; Choquet Clara ; Chouard Tanguy ; Dal Zilio Léa ; Davasse Naïma ; Delacoux Coline ; Dhôte Jean-François ; Dieuzaide Clara ; Dongé Léa ; Dubas Clara ; Ducasse Jeanne ; Duong-Morel Emline ; Duquesne Xavier ; Fabre Aurélie ; Frappereau Anne ; Grosclaude Sophie ; Hammad Safa ; Haumont Lauriane ; Heilmann Agathe ; Hosseini Sadrabadi Faezeh ; Jimenes Gabriel ; Journau Lucille ; Lacroix Sarah ; Lafon Guillaume ; Lainé Alice ; Landaud Léna ; Laurent Lucile ; Laverdant Gradit Margot ; Lazare Patricia ; Lejeune Paul ; Lemercier Joséphine ; Léonard Salomé ; Lorent Victor ; Madelaine Élys ; Magoura Rim ; Merle Justine ; Miani Marie ; Monnier Clara ; Monnier Clément ; Moreno Chloé ; Moreno José ; Moriamé Frida ; Mousli Yacine ; Mura Mariotte ; Niodo Mickaël ; Nogue Julie ; Olivier Marie ; Ozenda Lucie ; Paulus Suzanne ; Pelluet Jean-Etienne ; Pissetty Damien ; Pons François-Marie ; Primault Pierre ; Quévy Laetitia ; Riccardi Charlotte ; Sabatier Aurélie ; Salvat Thibault ; Savin Théo ; Sidi Saïd Yasmine ; Souron Lucille ; Steak Bambou ; Tesson Jeanne ; Thierry Charles ; Thierry Florence ; Thierry Stéphane ; Trochon Gabrielle ; Turan Sema-Nur ; Veglia Virginie ; Wargny Emeline ; Yaacoub Sarah ; Zanella Anaëlle ; Zantout Cynthia

... des fondatrices et mécènes de Tsunami :

Andolenko Serge ; Babi Anne ; Babi Bernard ; Babi Catherine ; Babi Jeannine ; Barozet Juliette ; Barozet Léo ; Bonneau Pascale ; Bonneau Patrizia ; Bonneau Raphaël ; Bordero Pierre-Alec ; Chopin Raphaël ; Couppié Etienne ; Delanlssays Geoffrey ; Delfino Sophie ; Dévigne Bertrand ; Dumot Loïc ; Duret-Robert Louis ; Eidenweil Nikita ; El Otmani Firdaous ; Ferstler Florian ; Furieux Chevreuil ; Gabrié Marielle ; Grandmaison Françoise ; Grandmaison Johan ; Grandmaison Pascal ; Hugon Françoise ; Jonemann Roxane ; Laguerre Camille ; Laudenbach Francine ; Laurent Stéphane ; Le Coustumer Marine ; Lhomme Emilie ; Moreno Alexandra ; Neiva Matthieu ; Neiva Saulo ; Périssé Romane ; Roux Théotime ; Souchon Thierry ; Try Descart ; Yaacoub Elisabeth

TSOUNAMINI



9 782958 284022