

TSOUNAMI

REVUE DE CINEMA TRIMESTRIELLE ET THEMATIQUE

Catastrophe

Masao Adachi • Wes Anderson • Michael Bay • James Benning • John Cassavetes • Pascale Faure • El Pampero Cine • Ishirō Honda • Miklós Jancsó • Johan van der Keuken • William Klein • Claude Lanzmann • Nadav Lapid • Konstantine Lopouchanski • Ida Lupino • Chris Marker • Christopher Nolan • Artavazd Pelechian • Alain Resnais • Albert Serra • Elia Suleiman • Peter Watkins • Rebecca Zlotowski • Valerie Zoydo



6€ / N° 13

Mentions légales

Tsunami n° 13
Catastrophe
Printemps 2024

Couverture : *Antichrist*, de Lars von Trier
4e de couverture : Dessin de Lucile Laurent sur
une idée tirée de *Leçons de ténèbres* de
Werner Herzog (1992)

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 :
Ludovic Béot
Raphaël Bonneau
Niels Chapuis
Arnaud Desplechin
Corentin Ghiboudo
Alice Grasset
Zoé Lhuillier
Solène Monnier
Matthieu Neiva

Charte graphique et logo :
Lucile Laurent

SOMMAIRE

4 EDITORIAL

Contre le bruit par Nicolas Moreno

6 STRUCTURES

6 Nouveaux récits par Solène Monnier

12 Ida Lupino et John Cassavetes par Zoé Lhuillier

15 Pas de points sur les i par Aliosha Costes

21 A.K.A. *Serial Killer*, Masao Adachi par Safa Hammad

24 LA CATASTROPHE – Introduction à *Shoah* – Arnaud Desplechin

33 TRACES

33 Miklós Jancsó par Léo Barozet et Nicolas Moreno

37 Sursis pour un désastre (un geste de James Benning) par Aliosha Costes

45 *Le Fond de l'air est rouge*, Chris Marker par Bastien Babi

47 Michaël Bay, la bonne décision par Grégoire Benoist-Grandmaison

50 BOMBE NUCLEAIRE – Texte collectif

64 IMPASSE

64 Bruits de catastrophe, création sonore immersive par Raphaël Bonneau

65 Lettre d'un désespéré par Matthieu Neiva

67 ESPOIR – Entretien avec El Pampero Cine – Nicolas Moreno et Lucile Laurent

ÉDITORIAL

Contre le bruit

Par Nicolas Moreno

Pas de texte sans idée. Une variation : si ce que tu as à dire est moins intéressant que le bruit du silence, alors tais-toi. Plus généralement, abstiens-toi d'agir si cela n'en vaut pas la peine. Comment savoir ? Si cela venait de la main d'un autre que toi, t'en serais-tu enquis ? Que l'écologie soit totale, et s'empare de toutes les pollutions, y compris dans la sphère médiatique, y compris dans l'industrie du cinéma. Combien voit-on d'articles et de films passer, chaque jour, et qui ne font avancer aucune ligne sur aucun front ? Très peu de choses comptent au final, et c'est de ces rares-là qu'il faut se préoccuper, celles-là qu'il faut produire soi-même, pour soi et les autres.

En découvrant *Le Genou d'Ahed* de Nadav Lapid, je m'étonne à reprendre un dialogue que je croyais avoir terminé avec le cinéma. La destruction pure et simple d'une position de surplomb de certaines œuvres sur d'autres. L'israélien a construit une filmographie impressionnante, dont le moteur premier est la colère (envers un État, envers une complaisance internationale), qui s'est toujours illustrée dans ses films par une caméra survoltée et incapable de rester sur place, dévoreuse indignée du réel qu'elle captait. Je vois cette caméra qui n'hésite pas une seconde à cadrer la terre, le ciel, la terre, son personnage principal en train de pisser et former un

cercle avec la trace de sa projection, se retourner. En bref, oser. Ça c'est de l'Art me dis-je, « *Ça, ça restera, ça mérite que tu vives, quoi* » (Alain Damasio, *Bora Vocal*, ça aussi, ça restera), et j'imagine très bien les spectateurices découvrant *À bout de souffle* en 1960 se faire la même réflexion. Une réflexion, qui se dit aussi que l'Art tel qu'on se le représentait, n'a jamais ressemblé à ce que l'on vient de découvrir à l'instant. Et c'est pour cela qu'il faut détruire les idoles et ne respecter ni les dieux ni les maîtres : veut-on pour notre art préféré des chefs-d'œuvre monumentaux bâtis dans le marbre ? Qui n'ouvrent aucun dialogue ? Qui font peur aux néophytes ? Pour lutter contre toutes les déifications, il faut abolir les majuscules. art ! art ! art ! art ! art !

art et artiste, même combat : qu'ils tombent de leur piédestal et viennent un peu palper le bitume des mortels – depuis plusieurs semaines maintenant, une vague de libération de la parole fracture le cinéma français, apportant avec lui son lot de commentaires (du bruit) et de gloses (du bruit), de la part de tous les camps et dans toutes les directions – faisons preuve d'un peu d'humilité devant ces personnes au courage que l'on ne saurait quantifier, écoutons simplement et seulement ce qu'elles ont à nous dire et qu'on a refusé d'écouter durant tant d'années – c'est la moindre des choses – faire un peu vaciller nos vieilles certitudes : la politique des auteurs,

EDITORIAL

l'homme et l'artiste, aimer un film immoral, aimer un film illégal, se poser la question de revoir ou non les oiseaux après avoir lu trois femmes disparaissent d'hélène frappat, ne plus aller voir les films réalisés par un violeur, gérard depardieu monstre oui sacré non... la réponse que chacun donnera individuellement importe moins que les questions elles-mêmes ; ce sont elles qui créent la richesse et font avancer les lignes

nous avons la chance inouïe de vivre un instant révolutionnaire dans lequel tout est remis en question et alors, tout est possible ; et nous qui ne rêvons que de ça à l'échelle étatique, devrions refuser de nous confronter à ces interrogations pour notre petit confort personnel ? mais d'où peut bien venir ce dogme auquel, je ne me leurre pas, je suis moi-même assujetti ? a-t-on déjà vécu, dans l'histoire du cinéma, période à la fois plus inclusive et stimulante, sur les plans humains et cinématographiques à la fois ? de nouveaux regards sont posés sur les œuvres (il n'a jamais été question de créer un « autre » regard, il y a simplement des cinéastes qui

révèlent la complexité du réel et d'autres qui le trafiquent, l'assèchent ou le fétichisent), et jamais il n'a été aussi passionnant de revoir les films sur lesquels nous nous sommes construits collectivement – revoir les oiseaux aujourd'hui, c'est revoir à la fois le chef-d'œuvre et la métaphore de l'emprise puis de l'arrachement que le cinéaste fit subir à « son » actrice – jamais nous n'avons eu autant d'œuvres pour réfléchir le pouvoir (l'été dernier, l'homme d'argile, les prières de delphine...), de contre-modèles efficaces pour concevoir une éthique de son exercice (el pampero cine), et de personnes avec qui en débattre (critiques, cinéastes, proches de la revue) – la véritable catastrophe, ce serait de rester seul dans son coin, assis sur ses positions, et de ne pas prendre part au monde meilleur que nous construirons ensemble, et puis que nous imposerons ensemble – puissent ce texte et ce numéro contenir une ou des idées qui feront avancer les lignes de vos fronts, ou que cet édito et ce numéro soient brûlés sans aucune pitié envers leurs auteurs

STRUCTURES

Nouveaux récits

De nouvelles manières de contourner la catastrophe

Par Solène Monnier

Difficile d'évaluer le nombre de films qui pourraient, aujourd'hui, s'inscrire dans la définition du nouveau récit, difficile aussi d'estimer la valeur commerciale de ces films au sein de l'industrie cinématographique puisque plutôt que de s'inscrire ou de proposer un genre à part entière, les « nouveaux imaginaires » ont l'ambition de s'immiscer dans chaque genre possible[1]. Mais leur lente apparition depuis une vingtaine d'années montre en quoi la société est progressivement prête à les concevoir, les mettre en scène, les recevoir et les critiquer. Définis par l'ADEME[2], ils doivent « *pouvoir montrer qu'il est possible de vivre et de s'épanouir autrement qu'à travers le consumérisme, qu'il existe d'autres manières d'être heureux, de les rendre désirables et porteuses de sens*[3] ». Valérie Zoydo, réalisatrice et cofondatrice du collectif de scénaristes Atmosphères précise que le nouveau récit « *décrypterait les enjeux majeurs de l'époque tout en épousant les codes du storytelling* ». Elle ajoute : « *Il porterait un regard sur le monde actuel et à venir, à mi-chemin entre fiction et réel. Un bon récit part de faits lucides qui le rendent crédible [...] pour ensuite ouvrir le champ de possibles, inviter au rêve [...]*[4]. » L'émergence de ces récits, conditionnée à un contexte bien précis correspondant à la fin du XX^e

jusqu'à nos jours[5], s'inscrit donc dans une volonté de montrer et de représenter autrement, en espérant un impact durable auprès des spectateur·rices et plus largement au sein de la société. Je ne m'attarderai pas sur l'influence que peuvent en effet exercer ces films sur les spectateur·rices ; il est de toute façon indéniable que le cinéma, qui « *met en évidence une façon de regarder* », est aussi l'espace « *où l'idéologie prend forme* » et que, bien que l'on puisse y déceler des traces d'une certaine réalité, la part d'imaginaire comme « *retraduction* » de l'univers social n'est plus à démontrer[6]. Aujourd'hui, la mise en scène et la représentation de changements désirables et de modèles à contre-courant semblent, de toute façon, séduire de plus en plus.

Catégorisation et conception : le cas du festival Atmosphères

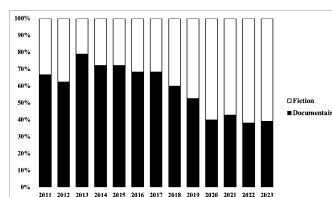
Ainsi la nécessité de mettre en images et en sons de nouvelles manières d'aborder le monde qui nous entoure semble-t-elle prendre la forme d'une réponse à l'urgence et aux angoisses d'une actualité de plus en plus connue de toutes et tous, notamment à travers la publication régulière des rapports du GIEC depuis 1990[7]. Le site de l'ADEME atteste de ce besoin en indiquant précisément le rôle du nouveau récit qui « *doit permettre*

STRUCTURES

de réenchanter le monde vécu, de susciter de l'émerveillement et de donner envie d'agir pour relever ces défis ». L'organisation de ces trames narratives se développe alors au sein de différentes structures, de divers concours, de festivals, d'associations, de journées d'initiation, d'ateliers d'écritures qui mettent au centre de leurs préoccupations la connaissance réelle de la société et d'en connaître les alternatives possibles afin d'améliorer et de préserver la planète, sa faune, sa flore et l'humanité.

On peut alors s'interroger sur les formes privilégiées de ces récits et en détecter les lignes fondatrices en examinant la programmation du festival Atmosphères sur un peu plus d'une décennie. Créée en 2011 en région parisienne, cette manifestation culturelle se voue « *aux enjeux et solutions du développement durable dans une approche transversale et pluridisciplinaire (arts, sciences, expériences)* » [8]. Depuis sa création, une sélection de films est présentée gratuitement aux spectateur·rices dans le cadre de l'événement, dont la durée est d'une semaine environ. Les projections sont ponctuées de débats et de conférences mais aussi de concerts ou de représentations théâtrales. En parcourant les programmes du festival, on remarque une ligne éditoriale plutôt stable sur la durée qui insiste sur le souhait d'explorer le monde qui nous entoure, sa faune et sa flore, mais aussi la société, d'en comprendre ses rouages, de dénoncer le consumérisme et de saluer les initiatives individuelles et collectives pour un avenir meilleur. Si les termes évoluent avec le temps, passant d'un « *monde durable* » en 2015, puis d'un « *futur souhaitable* » en 2016 à « *un monde durable, plus juste,*

en harmonie avec la nature » en 2023, l'idée reste donc la même : prôner le collectif et des valeurs telles que la solidarité, l'égalité, la justice, l'écologie ainsi que l'espoir [9]. Alors que le festival ne prétend pas proposer à son public des films correspondant précisément à l'étiquette « nouveaux récits », on peut donc supposer que la volonté des organisateur·rices, des marraines et parrains tend tout de même vers cela. S'appuyant sur une dizaine de films par an, originaires de productions et de réalisateur·rices de nationalités diverses, le festival tente en fait d'illustrer l'ensemble de ses idées fondatrices. Cette représentation par le cinéma prend différentes formes et genres au fil des années, témoignant plus largement des évolutions quant aux manières de concevoir ce type de récits, de solliciter les publics sur les enjeux du présent et de leurs impacts sur l'avenir. On note, par exemple, un nombre plus important de documentaires au début des premières éditions alors que la place accordée aux fictions croît progressivement depuis 2016 pour finalement dépasser celle des documentaires à partir de 2020. Le nouveau récit, qui semble davantage s'inscrire dans la fiction que dans le documentaire, ne sollicitant ainsi pas les mêmes ressorts narratifs et n'éprouvant pas le même marché cinématographique, prend donc de l'ampleur.



Graphique 1 : Parts des films de fiction et documentaire dans les programmes du festival Atmosphères entre 2011 et 2023.

STRUCTURES

De fait, s'il est juste de penser que la fiction sert au mieux la création d'imaginaires, il est tout aussi juste de voir en quoi elle est aussi celle qui attire davantage de financements, de producteurs, de distributeurs, etc. et de publics. Le nouveau récit de fiction donne pourtant l'impression de vouloir, plus que toute autre histoire, s'ancrer dans le réel composé de multiples éléments porteurs, à eux seuls, de trames narratives à exploiter. Valérie Zoydo l'explique après avoir donné l'exemple de la Silicon Valley et du transhumanisme ou encore l'existence de la collapsologie comme « éléments » du réel :

Entre dystopie et utopie, ce nouveau récit est appelé à intégrer tous ces éléments dans la psychologie des personnages, dans les décors et les enjeux narratifs. Ainsi, nous pourrions visualiser le monde post-carbone, et en s'inspirant des personnages, re-devenir des êtres naturels : les citoyens d'une société compatible avec le vivant.

Le schéma et l'objectif sont clairs. Le récit, au croisement de la dystopie et de l'utopie, doit « intégrer », « inspirer » et s'affranchir de toute simplesse. Il suggère plus qu'il n'impose, il ouvre les voies de réflexions nouvelles au détour de personnages, de leurs attitudes et de leurs environnements. Il suffit d'ailleurs de consulter la dernière édition du festival Atmosphères pour voir qu'apparaissent, aux côtés de films louant l'amour de la nature (*La Fleur de Buriti*, 2023) ou s'interrogeant sur les possibilités de l'IA (*The Pod Generation*, 2023), des long-métrages de fiction qui abordent le nouveau récit de manière plus subtile. C'est le cas, par exemple, de *Perfect Days* (2023), écrit et réalisé par Wim Wenders.

Ce film conte l'histoire d'un agent d'entretien de Tokyo qui consacre son temps, en dehors de celui du travail, à la lecture, la musique et à la photographie d'une végétation qui naît, dans les parcs, au cœur de la ville. La routine du quinquagénaire est sublimée par le réalisateur qui met en valeur l'écoulement du temps, des saisons mais aussi l'entraide, la rencontre, etc.

Des récits en marge préférant s'immiscer plutôt que s'imposer

De ce fait, au-delà des valeurs et thématiques classiques que l'on est en droit d'attendre des nouveaux récits, un certain nombre d'éléments, de signes et de « points de fixations[10] » peuvent désormais être affiliés à leur vaste univers. Des films nous plongent ainsi dans des milieux qui sont eux-mêmes inspirants, suscitant le rêve sans pour autant gommer des réalités complexes. Le nouveau récit prend ainsi des formes multiples allant du simple protagoniste qui ne se déplace quasiment qu'en vélo dans une comédie française (*Viens je t'emmène*, Alain Guiraudie, 2020), au personnage en reconversion professionnelle pour devenir botaniste dans le court-métrage de Pierre Menahem (*Le Feu au lac*, 2022)[11]. Les exemples ne manquent pas et sans être au cœur des enjeux scénaristiques, ces éléments se dissimulent ci et là, accompagnant la sensibilisation des spectateurs.

On pense également aux films à succès tel que *Le Règne animal* (2023), récompensé 5 fois lors des César 2023, qui mêle l'anticipation au fantastique. Mais aussi à *Avatar* (2009, 2022) qui, tout en magnifiant la nature, révèle des conflits que l'on peut facilement associer à

STRUCTURES

notre monde. Les films d'animations se prêtent d'ailleurs très bien à ce genre de subtilité : d'une autre manière, les films produits par le Studio Ghibli, et notamment ceux du réalisateur Hayao Miyazaki, mettent en scène les rapports entre l'humain et la nature, dénoncent la pollution et plus largement l'économie capitaliste[12]. Ces films, largement diffusés et récompensés, montrent la place croissante d'une forme de nouveaux récits aux côtés de films dit catastrophistes ou apocalyptiques, qui restent un gage de succès imparable auprès des publics et le pain bénit des acteurs de l'industrie cinématographique[13]. En somme, malgré quelques exploits, les représentations d'un monde soutenable et désirable se nichent encore trop souvent dans des petits formats ou des initiatives notables mais dont la diffusion, bien que grandissante, semble encore limitée.

Quid de la production actuelle ? L'exemple de la collection « On s'adapte »

Parmi elles, la collection « On s'adapte », produite par Canal+, propose en accès libre 9 court-métrages, tous réalisés en 2021. Dans le documentaire associé aux films, l'objectif est clairement énoncé : proposer un « *futur possible* » en créant « *les imaginaires d'une transition écologique et sociale*[14] ». Cette création associe scientifiques et scénaristes qui deviennent les créateurs d'histoires dans la droite ligne de la définition du nouveau récit proposée par l'ADEME. Ce projet, qui se veut novateur et écoresponsable, est porté par la productrice Pascale Faure, connue pour s'être investie dans la programmation de formats courts chez Canal+. Cette collection a pour ambition d'être à l'origine d'un

nouveau regard porté vers un futur désirable dans lequel l'être humain est acteur de son avenir et où l'acceptation de l'effondrement n'est pas à l'ordre du jour. La diversité des intrigues et des genres laisse en effet entrevoir cette volonté et dévoile les nombreuses possibilités du nouveau récit.

L'ellipse paraît être fondamentale dans ces récits. Elle laisse imaginer le pire, soit un bouleversement terrible, autrement dit, LA catastrophe qui, bien que passée, reste fascinante. Non-visible, elle devient le hors champ du film ; que ce soit dans *Sauvage* (Nicolas Devienne) ou *Eden* (Olivier Perrier), dans lesquels la présence des nouvelles technologies sert de décors abracadabrants dont on se serait d'ailleurs bien passés, l'écart entre notre présent et la temporalité de l'intrigue font davantage penser au caractère tranché et racoleur dont souhaite justement se détacher le nouveau récit. Même si l'espoir et le désir d'une société plus juste sont autant de valeurs incarnées dans ses films, à travers leurs héros, et que les thématiques rattachées à l'amour de la faune et la flore sont de quelques manières rendues visibles, il n'en reste pas moins que ces court-métrages laissent entrevoir l'idée selon laquelle le cataclysme, inévitable, a déjà eu lieu. Ceci étant dit, l'on peut arguer qu'en réalité, nous ne sommes pas si éloignés de ce que ces intrigues dénoncent, à savoir la pollution plastique ou les inégalités sociales et d'accès à l'alimentation, et que des signes et événements catastrophiques ne cessent de se multiplier (inondations, feux, etc.). Mais justement, ces films ne disent presque rien de ces nombreux événements multi-formes de sorte que l'on ne peut que regretter la manière dont ces trames narratives sont présentées et amenées. En

STRUCTURES

effet, l'usage de l'ellipse justifierait ici un avant/après brutal, un cataclysme invisibilisé, impensable donc terrible, qui devait de toute façon advenir. Or, peut-on penser le récit d'avenir autrement ? Soit en imaginant l'avant catastrophe, on pense ici à la série *L'Effondrement* (2019), soit en concevant un univers sans bouleversement soudain. Dans ce cas de figure, *Kenavo* (2021) de Maël Caradec semble plus réaliste. Le cinéaste nous plonge dans le temps de la « transition » qui semble s'éterniser pour Luna, la mère d'Erwan, persuadée que cela ne va pas durer. Ce dernier décide de rejoindre une zone libre, sans restriction mais sans nouvelle ni ancienne technologie (internet, portable, etc.). Cette fois-ci, c'est cette zone qui n'est pas montrée, laissant le spectateur imaginer ce à quoi elle pourrait ressembler. Pas de catastrophe dans ce court-métrage donc, qui donne simplement envie de voir Erwan atteindre son but.

À noter que dans la plupart de ces films, la jeunesse est mise en avant. Incarnée par des personnages bien plus conscients et sensibilisés que les générations antérieures, elle porte plus que toutes autres les valeurs du nouveau récit. De plus, chacune de ces intrigues prend place dans un avenir qui nous séparent d'elles d'une quinzaine

d'années en moyenne et dans lequel le gouvernement met en place des restrictions favorisant l'éclosion de zones libres mais illégales ou protégées. Enfin, l'alimentation reste la thématique que l'on croise plus ou moins dans chaque film. Si l'humour est bien présent, notamment dans *Palissade* (Chopin Pierrick) et que l'amour dans *Mauvaises graines* (Nadège Herrygers) suscite une forme d'espoir, l'on se demande toutefois où est l'émerveillement et le rêve évoqués par Valérie Zoydo dans sa définition du nouveau récit. Véritable rapport au monde, l'émerveillement est à l'origine de tout apprentissage, de découverte et de désir. Or, n'est-ce pas là le socle fondamental et essentiel du nouveau récit qui cherche justement à modifier notre regard sur ce qui nous entoure. Il semblerait que seul *Z.A.R.* (Zone à réparer) relève pleinement ce défi. Bien que répondant lui aussi au principe de l'ellipse, le court-métrage de Léo Blandino expose « *dans un futur proche* » une zone protégée du Cap d'Agde qui a pour but de régénérer la biodiversité. Pas de technologies fantasmées ici, mais des moyens sommaires et réalistes. On découvre, avec deux militaires envoyés là-bas et émerveillés par la simple vision de la mer, la renaissance d'un monde précieux, l'enthousiasme des chercheurs qui travaillent sur place, le désamorçage enfin, des frontières étatiques.

STRUCTURES

Notes

- [1] Il suffit de lire les consignes données aux futurs concourant·es pour le festival Atmosphères : s'ils sont encouragé·es à écrire des récits dont la thématique se concentre sur le développement durable de façon positive, aucune autre indication n'est donnée quant aux genres à privilégier pour mettre en scène leur histoire.
- [2] Agence de la transition écologique. Plus d'informations sur <https://www.ademe.fr/>
- [3] « Nouveaux récits », site de l'ADEME, consulté le 16 février 2024.
- [4] Valérie ZOYDO, « Les nouveaux récits », ADEME, publié le 23 octobre 2023.
- [5] On note, ceci dit, quelques films précurseurs dont les sujets se rattachent à des préoccupations environnementales et leurs évolutions dans le temps. Mais ils ne peuvent être inclus dans une définition plus tardive et actuelle des « nouveaux récits ».
- [6] Lire, Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier Montaigne, 1977 et Emmanuel ETHIS, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2009.
- [7] Groupe d'Experts Intergouvernemental sur l'Évolution du Climat. Lire les rapports sur <https://www.ipcc.ch/languages-2/francais/>
- [8] Présentation du festival Atmosphères, lire <https://www.atmospheresfestival.com/presentation/>
- [9] Ces valeurs se recourent avec celles qui sont affichées sur le site de l'ADEME.
- [10] Définis par Pierre Sorlin comme « un problème, ou un phénomène qui, sans être directement impliqués dans la fiction, apparaissent régulièrement dans des séries filmiques homogènes et se signalent par des allusions, des répétitions, une insistance particulière de l'image ou un effet de construction ». Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier Montaigne, 1977, p. 230.
- [11] Lire à ce sujet, Camille ROELEN, « Hayao Miyazaki, éducateur précoce en Anthropocène ? », *Recherches & éducations*, n°23, 2021, consulté le 19 février 2024.
- [12] Lire la critique du court-métrage *Le Feu au lac* dans le n°7 de *Tsunami*, 2022.
- [13] Lire par exemple, la critique de Grégoire BENOIST-GRANDMAISON, « Acide », *Tsunami*, HS-Festival de Cannes, 2023.
- [14] François CHOQUENE, *La collection on s'adapte – le documentaire*, France, 2021.

Ida Lupino et John Cassavetes « Gentlemen & Miss Lupino » : regard croisé sur deux films d'Ida Lupino et John Cassavetes

Par Zoé Lhuillier

Si le terme « catastrophe » nous évoque d'emblée un événement dramatique spectaculaire, son origine littéraire rappelle son statut d'outil narratif poétique. Une catastrophe est donc avant tout un jeu formaliste, la dernière dynamique d'un récit, comme un vers à l'attaque. Dès lors, une catastrophe ne naît donc pas d'un événement hautement extraordinaire, dont la gravité confère à l'effroi, mais de la construction du récit autour de cet événement qui pourrait passer inaperçu, invisible, anti-spectaculaire. Or, quoi de plus invu que l'expérience singulière d'une femme, de son corps de femme, dans des récits d'hommes ?

Ida Lupino et John Cassavetes, femme contre homme, classique contre Nouvel Hollywood, mais une même expérience pionnière avec l'industrie. En parallèle de son expérience d'actrice, Ida écrit des scénarios et devient bientôt la maîtresse en ses propres tournages. John fait l'acteur pour gagner l'argent et les contacts nécessaires à la production de ses films. Les deux mettent en scène des trajectoires singulières de personnages brisés par le système des tragédies de l'infra.

Un homme marié en voyage d'affaire rencontre une jeune femme dont il tombe éperdument amoureux. Double vie, deux scénarios, la maman et la putain, et puis la putain devenue maman. *The Bigamist* (1953). Un mélo transformé en film d'enquête : on investigate dans le passé du couple officiel qui doit montrer patte blanche pour prétendre à l'adoption. Tragédie de la maman qui ne pouvait être maman, et pourtant, un nom : Ève. Le *private detective* de l'assistance publique devient (comme le veut le genre), le personnage transitionnel qui agence les faits et déroule le récit. Routine administrative faite arc narratif de film noir. Tragédies de femmes causées par un homme qui a peur de choisir, de s'enfermer dans un seul scénario. Mais Ida renverse subtilement les jeux de pouvoir, lors du procès du bigame : il devra soutenir financièrement les deux femmes, financer ses deux histoires dont il est l'auteur (les femmes au cinéma : une histoire d'homme ?) ; et surtout, les deux femmes auront le dernier mot sur sa place dans le foyer.

Les hommes qui racontent les femmes, les *husbands* qui ne supportent plus d'avoir scellé leur liberté dans un contrat de mariage (quand ce n'est pas la femme qu'ils ont peur de sentir s'échapper, c'est eux qui fuient), c'est

STRUCTURES

John qui les raconte (*Husbands*, 1970). Un loup de la meute est mort et c'est tous les mâles alpha qui partent en solitaire à la reconquête de leur statut de chef. Alcool, chamailleries bagarreuses d'enfants de quarante ans qui interrogent les regards des passants, alcool, compétitions sportives claudiquantes de corps abîmés par les années de fumée inhalée, alcool, les pérégrinations des trois loubards cartographient les rituels sociaux qui construisent la masculinité dans la solidarité du groupe fraternel, « à part le sexe, je vous aime plus que ma femme les gars ». Les émotions, la tristesse du deuil, on les tait, on préfère les vomir et les évaporer dans des souffles nauséabonds. En manque criant et bruyant d'amour, ils se font chefs d'orchestre pour que les femmes chantent comme si elles leur donnaient tout l'amour du monde, comme si elles les embrassaient. Récits d'hommes qu'on se raconte le soir avant de s'endormir pour se rassurer du réel. Mais si les embrasser de force les renforce dans leur illusion de contrôle, parler aux femmes leur fait perdre tous leurs moyens. L'un d'opter par la performance de la violence, l'autre de régresser vers le langage primitif. De « schizophrène qui pourrait tuer la femme » à tout moment après l'acte, le personnage de John déclare deux minutes plus tard vouloir que la demoiselle l'embrasse comme sa maman (dans toute putain on cherche la maman). Et l'autre de s'énerver quand la sienne sort de son mutisme par un geste audacieux et à son initiative d'un coup de langue. Les femmes, que les deux compères disaient vouloir dominer quand le troisième était au garde-à-vous devant la sienne, les terrifient et les fascinent. Rien de nouveau sous la pluie diluvienne de Londres. Retour au bercail, les bras pleins de jouets pour leur progéniture, mais

amputés d'un de leur membre. Les récits d'hommes sur les femmes sont des dou-dous. Et alors, catastrophe.

Psychés brisées par des hommes brisés. *Outrage* (1950) et *Femme sous influence* (1974) comme deux récits de la catastrophe intérieure du patriarcat. Chez Ida, le corps dit plus que les mots. Les doigts de l'homme qui fait sa demande au père de sa bien-aimée agrandissent le trou de son fauteuil, la mousse en émerge. Ça déborde. L'émotion est littéralement palpable. En face, Anne tient la bobine de fil (les femmes réalisent) de sa mère. Fil d'Ariane de la transmission du savoir-faire, celui de relier, de se lier à l'autre quand l'homme en ébullition arrache les coutures. Gestes à la limite du perceptible qu'Ida encadre comme autant de signes d'une transmission patriarcale ancrée dans les corps. L'autre geste qui évide, celui du viol, est amené dans une course-poursuite de film noir sifflante, dans l'héritage direct de *M le Maudit*. On siffle les filles comme une bouteille de vin, on s'engorge et on fracasse la bouteille sur le sol. Peu importe le flacon pourvu qu'on ait l'ivresse. Trauma dont reste à Anne une image, une plaie, une cicatrice dans le cou de celui qui lui vendait des friandises dans son camion blanc. Économie du récit : le signe indiciel de l'identité de l'agresseur se confond avec le signe indiciel de l'agression, il ne reste à Anne que la plaie béante. Catastrophe sans spectacle sensationnel, mais catastrophe de la sensation lorsque quelques mois plus tard, lors d'une fête de village, un homme franchit l'espace intime du corps d'Anne pour lui proposer de danser. Il la palpe, comme si elle était déjà sienne, sans consentement dirait-on, ce qui a pour conséquence de réanimer le trauma, réminiscence cauchemardesque, vision à abattre

STRUCTURES

d'un coup de pelle. Le cinéma de l'extrême est celui de la surimpression, celui qui grave les images de la psyché meurtrie des femmes qui font face au patriarcat. Ce qu'on refuse de voir.

Femme sous l'influence dit le titre anglais de John. Déterminant qui appelle un complément du nom. Lequel ? D'acceptation commune, l'alcool et les médicaments antidépresseurs. Cause ou conséquence ? Ne pourrait-on pas plutôt voir cette consommation excessive comme une tentative d'échappatoire à la solitude que lui inflige son statut de femme au foyer. Premier verre alors qu'elle attend que son mari rentre passer la soirée avec elle, rendez-vous organisé en amont afin de prévoir la garde de leurs trois enfants. Urgence professionnelle, le mari est retenu à son travail mais ne la prévient pas, il ne veut pas déclencher d'urgence familiale. Bonne volonté de l'individu annulée par l'interprétation extérieure qui se fait dans la langue du patriarcat. Tragédie neurologique de l'analyse : on ne comprend les silences que comme les récits nous ont appris à les prendre : comme des sentences de mauvais augure. Alors, elle va chercher du réconfort dans les bras d'un autre, qui finit par l'agresser lorsqu'elle retrouve enfin ses esprits. Dynamiques narratives d'un système qui transforme peu à peu la femme en hystérique pour inverser la responsabilité du

mal qu'il fait. Au lieu d'affronter la déception de sa femme, il l'abandonne à la solitude de l'incompréhension, mère de tous les délires. Le corps de Gena Rowlands, quinquagénéenne, n'est plus jamais le sien : lorsqu'elle prend soin d'elle et veut apparaître agréable aux yeux des collègues de son mari, c'est une pute. Quand elle joue avec ses enfants et redevient elle-même petite fille, ce n'est pas une bonne maman, l'irresponsable, longtemps mineure juridique à la charge de son mari. Les femmes ont toujours tort. Et leur pire ennemie est la femme bourgeoise, incarnée ici par la mère du mari, qui a dû s'accommoder de son rôle sans broncher et ne supporte pas l'idée que certains corps contestent ce qu'elle a refusé elle-même de remettre en question : la catastrophe serait d'accepter qu'elle a accepté le pire, toute sa vie. Et John de nous rappeler que les plans longs sur des visages qui se décomposent a plus de force d'expression et de chaos que n'importe quelle explosion.

Ida et John regardent les corps traumatisés par l'explosion des identités, la fragmentation du sujet. Ida et John ont compris que les récits que racontent ces corps ont la force singulière de leurs peines et aliénations. Lupino et Cassavetes, deux acteurs-réalisateurs dont l'une fut oubliée du grand public et l'autre ne circule encore que dans les milieux cinéphiles.

STRUCTURES

Pas de points sur les i

Cochon qui s'en dédit – Jean-Louis Le Tacon (1979) | *Fin* – Artavazd Pelechian (1992) | *Temps / Travail* – Johan van der Keuken (1999) | *Côté Jardin* – Pierre Creton (2011)

Par Aliosha Costes

Introduction

Ensemble, ils n'ont presque rien à voir. Pourtant ici, et qu'ils ne soient pas modestes, ils ont tout vu. Ces quatre courts-métrages ont été réalisés par quatre cinéastes dont le rapprochement fait fi de toute logique. L'expérience vécue devant leurs propositions filmiques a malgré tout une similitude interprétative et peut-être même spéculatrice : percevoir les dommages collatéraux d'un capitalisme acéré, hostile et grandissant. Capitalisme lui-même parent caché de catastrophes multiples et disparates. De 1979 à 2011, le cadre est aléatoire – plus tôt aurait très bien pu en être, tout comme (malheureusement) plus tard aussi.

Ce papier gardera donc une certaine distance dans ses analyses ; il se souhaite avant tout plongeoir de découverte, tremplin d'initiation. Le Tacon, Pelechian, Keuken, Creton sont encore mal connus, et tandis que leurs filmographies sont amples, puissantes, innovatrices et foncièrement révolutionnaires, leurs diffusions restent rares, laissant tragiquement en niche la reconnaissance qu'on leur devrait. De ça, une particularité commune et formelle semble néanmoins rapprocher les quatre

artistes : la quête d'une certaine vérité, cette volonté de documenter sans en laisser sur le bas-côté l'approche formaliste, ce geste cinématographique qui permet à son auteur l'attribution rare mais haute d'un style marqué, reconnaissable entre mille, une patte ou le qualificatif de cinéaste.

Ici, la tentative résidera dans la retranscription confidentielle d'un état, d'une hypnose, d'une expérience sensorielle et politique grouillante et engorgée de mille et une autres facettes. Courts-métrages n'étant jamais réductible à courts textes, la concision de ce carré d'éclats ne sera que l'élan introductif d'un appel ou une invitation – un hurlement resserré ou éparpillé et en vue d'un enrôlement ou d'une exhortation, un branle-bas d'abondantes découvertes –, ce désordre propre aux entichés du cinématographe.

La disposition sera chronologique – décision purement arbitraire – car de Le Tacon à Creton, en passant par Pelechian et Keuken, la transcendance n'a de folle que l'intemporalité. Et cependant, leurs pieds au sol, frôlant les apparences comme les écorces, épinglera vos sens à la manière d'une écharde dans l'œil. Leurs films sont irrévocablement ancrés dans la réalité. Espérons donc de

STRUCTURES

ça qu'ils fassent miroir sur la vôtre ou vos croyances – espérons de là une naissance ou une lumière, le scintillement de vos rages ou la torche d'un espoir de changement, de révolte – une protestation contre notre catastrophe sociétale commune, ce furieusement nommé capitalisme.

Indisposition

Cochon qui s'en dédit de Jean-Louis Le Tacon

Comme sortant d'un rêve, il referme la porte puis marche en direction de son élevage. La Super 8 donne une teinte pourrissante aux images de son travail. La dédicace à Jean Rouch ne vient pas de nulle part ; la caméra tremblotante et le montage fluidifié laisse venir l'hypothèse d'ethnofiction ou d'anthropologie visuelle. Le cauchemar dans lequel nous entrons derrière les grillages n'est pas classable – sa part de vérité n'a aucun doute. Mais quoiqu'il en soit, du rêve au cauchemar, l'éleveur subit ce monde et, de ça, l'image n'en filtrera rien. Elle sera frontale, directe. Elle montrera l'état d'une profession, un temps précis, un marqueur d'une politique assaillante. Une porte grince et puis les cochons grognent. La stridence des échos dresse une mélopée d'agonie. Qui sont les porcs ? Dans un tel état, la question semble moins simple qu'à l'accoutumée. L'éleveur s'enfoncé dans les couleurs infernales, la lumière cramée, la voix-off comme un sursaut d'humanité – loin des abysses, loin des calvaires, loin des supplices. Il nous informe – au nom de son équipe – que leur prêt est une dette colossale, pesant sur eux comme une masse ou une massue interminable. Ensuite, les truies se reproduisent. Où est l'éleveur là-dedans ? Qui fornique ? Et l'abusé s'en trouve

dissimulé, confondu. N'est pas nu celui sans habit, sans costume, non, ne sera seulement nu que celui que l'on dépèce, contraint d'être dévêtu de ses moyens. Et la bête ne se trouve plus la même qu'au départ – l'inversion fait de l'éleveur l'élevé. Toutefois, l'élévation n'a rien d'égayant. Elle n'est pas spirituelle, ni religieuse d'ailleurs : elle est caustique, amère et véhémence. Elle pue et l'odeur n'est pas lavable. Jamais on ne décrotte la merde. La condition des structures enferme les travailleurs de telle sorte qu'ils se retrouvent ensuite, petit à petit dévorés par les vers blancs, indisposés à l'être humain. Et c'est donc ce devenir animal qui leur provoque, sans gêne et sans remord, le lancer de porcelet comme discipline sportive, amusement ou distraction athlétique. Il y a des situations où les divertissements sont au détriment des autres vivants (et même morts). De là, le film de Jean-Louis Le Tacon n'est, lui, pas une partie de plaisir ; la castration des petits (face caméra), les hurlements (résonnants comme hauts délires), la désolation (en discours contant), la fange et la boue (qui souillent l'image), et l'odeur (qui intervient dans toute l'horreur maniaque et obsédante). Et puis les maladies, les produits, les phobies, ou autres différents spectres qui rongeront jusqu'au bout l'expérience du film. D'ici, seul donc le ralenti des porcelets volants saura nous alléger l'esprit. Nous sommes tombés bien bas... Ou peut-être que c'est la situation de nos vies qui, dans ce système, ne peut plus, contraint de terre à terre ou de vase à vase, se rehausser et s'ennoblir – destinée odieusement aux bas-fonds, des crevures pleines de pus où l'image orangée en deviendra un jour blafarde.

STRUCTURES

Intervalle

Fin de Artavazd Pelechian

Un regard, des enfants et du mouvement. Caméra portée aux battements du trajet, ou plutôt de la vie – de la vitalité. Des visages patients, réjouis, parfois craintifs. De très gros plans, comme zoomés au plus proche de l'humain, et une clarté temporaire, un noir et blanc contrasté – de la lumière à l'obscurité, la frontière est maigre. Aucun rire et nulle parole ne nous atteignent, le bruit assourdissant des rames prend toute la place, saccageant notre communauté d'une industrie toujours plus grande et assaillante. Un plan nous sort du train, mais le décor est cramé. Il n'y a pas d'horizon, il faut suivre les rails, la cité, car hors des courroies, le néant règne. Cheveux au vent, habits au vent, le train défile et secoue comme la vie (*Fin* compose un diptyque avec *Vie* (1994)). Il y a urgence, il faut tenter de vivre. La brutalité des sons donne envie de fuir, de s'échapper, mais certains dorment – ils attendent calmement l'arrivée. La démarche est poétique, Pelechian a toujours prôné le cinéma comme sa seule manière de s'exprimer artistiquement. Pour autant, son ultime film *La Nature* (2022) donne un goût tragique de nihilisme, d'une épuisante condition humaine assiégée dans un monde brut, brutal. Ensuite, le train s'enfonce dans un premier tunnel – le plan est répété trois fois, tel un instant décisif. Preuve en est, l'apparition des paysages et l'éclosion de la *Passion selon Saint Jean* de Jean-Sébastien Bach. Le soleil brille, mystique, face caméra. Puis, il reflète sur l'eau et, derrière les arbres noirs, crée quelques formes abstraites. Nous sommes passés dans l'autre monde, et ce qui vient de défiler sous nos yeux semble l'intervalle que l'on nomme vie. Il n'y a

plus que quelques bribes enténébrées. Des quatre, *Fin* est le film le moins direct de ce texte, le plus abscons, et pourtant il est le seul à se clore dans une obscurité sans retour – la lumière étant le titre, la *Fin*. Nous sommes tous et toutes embarqués dans un même monde que nous appelons société, et les lucides capitalisme. On suit les rails, il n'y a pas le choix. On s'enlise dans l'opacité, sombrant d'une destination interchangeable. Ce chemin est bousculant. Il faudrait s'en émanciper, mais la chose est dure – le train se carapate et brûle la politesse. Nous ne pouvons que larguer des parcelles ; la vie est un parcours de combattant en constantes recherches de guérisons – l'introspection. Nos maux resteront sans terminus – ou seule la mort, cette épiluchure de nos vécus et la gare de nos travaux.

Irritation

Temps / Travail de Johan van der Keuken

Ce sont les plans de ses autres films et pourtant ils forment une œuvre à part entière, une synthèse des observations de sa carrière et la même conclusion : le travail omniprésent. Ce qu'il y a de commun dans cette compilation est le système d'un agrippement de temps – celui des individus. Aucune frontière ne distingue l'asservissement au travail. Toutes les tâches ne sont pas à jeter, et néanmoins ici, elles forment la frénésie d'un manque, d'un manque de calme ou de repos. Une sensation de robotisation empoigne les corps, la machine est l'humain. Comme des poupées en caisse, la matière est achetable. Saisies à la chair, les populations de tous les continents offrent leur puissance à une machine hurlante, tonitruante et aliénante. La chorégraphie

STRUCTURES

brusque le regard et l'ouïe, le cinéma est un mouvement qui réitère les mêmes structures. Il a ses fondamentaux – des passages, des agitations, des trépidations, la vie ou une espèce de vérité, une effervescence. Le film ne dit rien, il montre, il rythme, il saccade, laissant filer les gestes comme des circulations inarrêtables. Les corps et les outils forment un tout – celui de la besogne criarde. Johan van der Keuken, par son découpage, martèle l'emploi du temps en pillant les instants de repos potentiels. Son court-métrage fait du cinéma le moyen d'une synthèse. Le constat d'un état des lieux. Le monde sur-concentré par la tâche de faire – les moyens de gagner de l'argent comme seule issue à l'existence. Cet échantillon d'images donne une tonalité tragique à l'humanité. Comment avons-nous fait pour en arriver là ? Qu'est-ce qui nous a porté vers l'hystérie, le déchaînement (mais pas des chaînes) ? Les doutes ne subsistent pas longtemps, on en revient toujours à la même conclusion d'un système, cet organisme hiérarchique dont les pauvres sont les globules. Ils protègent sans conscience son bon fonctionnement. Mais il ne faudrait jamais oublier les ultimes lignes d'un certain manifeste. Car chez Keuken, de tous les pays et par le montage, les humains semblent unis.

Incantation

Côté Jardin de Pierre Creton

Des piailllements d'oiseaux surpassent le vent calme. Un chien et un chat traînent au coin d'une table de jardin, d'une pelle et de deux sacs pleins de terre et de boutures. Le cadre entier est pris par l'herbe, sa profondeur n'est que du sol. *Cut*. Apparaît une chèvre qui, d'un bond, se

retrouve sur la table. Elle observe ou contemple, puis elle tâte le manche de la pelle qui, en tombant, l'apeure. Elle fuit en sautant à droite de l'écran, mais – *cut* – passera à gauche ensuite. Le montage joue des mouvements – les entrées et les sorties du cadre, aléatoirement, seront improbables. Les animaux sont dans une transe. La faune et la flore subissent le champ et sa découpe, l'omniprésence du cinéaste. Ce sont des gros plans comme des rêveries. Un chat s'envole. Il voltige à l'aide d'un *cut*. La brouette est remplie, mélangée, malaxée. L'œil de l'âne puis son cri, et voilà qu'apparaît une voix – la radio, le journal et puis la catastrophe. Fukushima. Ailleurs, Japon, c'est loin, point grave, nous avons les frontières. Mais la terre ? L'air ? L'eau ? En ont-elles ? Le chien et le chat ne savent pas. Alors on les *cut* et ils se téléportent d'un bout à l'autre du cadre. Ils survivent à la prière – le montage. On continue la plantation, il n'y a pas le choix. Et puis on continue les *cut* et les poules apparaissent... *Cut cut cut* semblent-elles dire à Creton. Elles attaquent l'objectif. Prennent la place, et toute la place. Puis le film se clôt sur une branche qu'une main coupe. C'est bien celle du cinéaste. *Côté Jardin* a été réalisé pour les 20 ans de Côté Court. Son synopsis est simple : Vattetot-sur-mer / Fukushima, Mars 2011. Il n'est pas qualifié de court-métrage, mais de « lettre vidéo ». Il se trouve en quête d'une correspondance, d'un lien ou d'une liaison, une communion. Son montage s'apparente à une prière. Les différents *cut* donnent une sensation de paroles magiques dont nous pourrions imaginer un code caché, secret, à la manière des mystères que nous imaginons avant d'ouvrir l'enveloppe. L'incantation est là – chercher le pont, ouvrir les hypothèses, concevoir des motifs et les ouvrir aux arcanes énigmatiques et occultes. La « lettre

STRUCTURES

vidéo » est forcément un film en marge. Ici, en marge de la ville : le jardin. Ou là, en marge de la radioactivité : que l'on croit, car elle hante l'agriculture. Et nos ressources cohabitent avec des réserves polluantes que le monde s'est empressé de défendre, bénéfiques à la clef. Une catastrophe est en nous, partout, omniprésente et invisible. Elle survole les vents et les marées. Elle n'est pas perceptible, mais elle est terrible. Collectivement, elle nous atteint. Le bouclier a-t-il une gueule de pellicule ? Tiendrons-nous tête à coup de *cut* ? Croyons-nous suffisamment au pouvoir des films pour s'en défendre ? Rien n'est moins sûr. Toutefois, Creton a au moins ça : la tentative. Et bien qu'elle ne soit vouée qu'à un échec certain, elle cache en elle la force d'un geste – cette forme nouvelle, inventive, astucieuse et féconde qui donne envie d'aller prier, ou mieux encore, de jardiner.

Intention

L'expérience cinématographique ne sera jamais figée. Et c'est une joie ! Elle brûlera nos engourdissements en réveillant nos idées. L'expérience est illimitée – et les plus heureux d'entre-nous le savent bien. Nous voyons en contemplant et nous entendons en écoutant ; le reste n'en est qu'infini, intarissable. Tant que des cinéastes auront la démarche de nous ouvrir cette porte, cette voie, leur Art et notre vécu survivront aux bousclements extérieurs, ces secousses déprimantes de la vie utile.

Retranscrire par les mots le tremblement esthétique est à la portée de quiconque osera figer l'ineffable. Il y a des cinéastes qui laissent de la place et d'autres qui referment les possibles – laissons donc sur le bas-côté les seconds

et ne nous ennuyons pas de ces diktats névrosés. Grattons, toquons, ouvrons les justesses des premiers. Car eux-seuls font de leur pratique l'émancipation d'un public. Ils nous libèrent du monde et nous offrent quelques axes, ils dilatent nos cervelles et débouchent les élans cloîtrés dans les zones fades et conformes. Ils nous sauvent du monde et, en nous sauvant de celui-ci, ils nous permettent de mieux le voir.

Certes, nous ne devons jamais tirer de conclusions hâtives – seuls les éléments existants peuvent nous permettre des angles d'analyse. Il ne sert à rien de noter ou de préciser les détails qui auraient pu en être. Il ne sert à rien non plus de relever des brouillures que la logique de l'œuvre comme bloc rejette explicitement. Seul le film est ; non ce qu'il aurait pu être. Seul le film est ; non ce que nous aurions voulu qu'il soit. La déception est toujours une erreur. Il ne nous faudrait jamais rien attendre. Jamais. Alors seule l'observation attentive et éclatante pourra nous sauver de l'attente, cette maladie des passe-temps, des spectacles et des besoins performatifs (et donc néfastes, saccages de la contemplation). Dans une salle de cinéma, il y a toujours une part de miroir qui vient biaiser notre perception. Mais ce détour est beau. S'il se tient justement, il devra offrir sa part. Qu'une sainte horreur d'un système politique se découvre dans ce reflet n'est pas une allégresse, ni une catastrophe ; et pourtant elle dit beaucoup de nous, de moi. Je m'élève avec mes bases et par le cinéma, je voltige plus haut encore.

Or, trêve de points sur les i. La place restante est sans limite. Les confusions ne font pas peur. Notre imagination est inexhaustible, immense, indéfinie. Et dès lors,

STRUCTURES

au sein du cadre d'un objet filmique, tout est possible. Nul rejet ferme. Laissez place aux gloses, illuminez vos passions et éclairez vos avis – jamais personne ne devra vous empêcher de voir, d'entendre ou de croire ce que vous souhaitez voir, entendre et croire. Le cinéma est là pour ça – surinterpréter, dans la mesure du possible, le miroir du monde ou sa mémoire. Dans une sphère

créatrice, la réception ajoute, complète, affine et s'additionne à l'artiste. L'unique catastrophe serait donc de se soustraire. Et au diable la passivité asservissante ! Laissons les bornes aux carcasses guillotonnées. Le cinéma est un affranchissement qui nous hisse hors du siège et dont les seuls points acceptables seront nos têtes bien haussées sur nos corps – nos esprits conservés.

Au-delà du paysage *A.K.A. Serial Killer* de Masao Adachi (1969)

Par Safa Hammad

Ce que l'on voit, mais ce que l'on ne regarde pas ; les paysages. Réceptacle de spectacles que l'on vit. Connivence du regard. Trajectivité où se joint le visible et l'invisible. S'approprier notre regard pour s'approprier les paysages, mais surtout changer la structure qui les détermine, et donc, à travers elle, nous.

En 1969, Norio Nagayama vola une arme dans une base américaine et tua cinq personnes. Premier « tueur en série » du Japon et aucune explication de cet acte. Masao Adachi conçoit alors, avec quelques autres camarades avant-gardistes, la « théorie du paysage ».

A.K.A. Serial Killer est donc une suite de paysages (urbains et ruraux, mouvants et immobiles, peuplés et désertés) – retraçant la vie de Norio, de Hokkaido jusqu'à Tokyo – additionné de *free jazz* aux sons stridents, et en voix-off Masao Adachi égrenant quelques éléments biographiques. Se pose alors la question : l'issue fatale est-elle inscrite dans ces vues topographiques ? Peut-on voir ou entrevoir les déterminations de l'acte fatal ? En filmant le paysage, celui-ci dévoilerait les structures d'oppression qui le fondent et qu'il perpétue. Il est une donnée du visible qui nous influence, nous structure, car lui-même structuré par le système capitaliste urbain. Tous les paysages – comme le présuppose cette « théorie

du paysage » – sont fondamentalement liés au pouvoir dominant. Il s'agit donc de révéler le caractère aliénant de la structure du pays, structure japonaise urbaine nouvellement industrielle. Si le pays des années soixante a peu de chose à voir avec le Japon d'avant-guerre, alors encore très traditionnel, c'est qu'il a été profondément et brutalement aménagé pour les besoins de l'économie capitaliste. Ces espaces métamorphosés ont un impact sur les vies, les corps, les affects. *A.K.A. Serial Killer* montre bien toute cette mutation moderne couplée à un passé/présent traditionnel, un mélange de rites spirituels et religieux et d'occidentalisation techniques et technologiques (des fêtes rituelles en tenues traditionnelles, avec danses et chants ancestraux, surplombées par les buildings et panneaux publicitaires).

Les paysages que constitue le film sont des paysages banals et quotidiens. Ce sont, souvent, des lieux de passage où les foules débordent, errent, s'amassent. La circulation est omniprésente : les gens marchent, courent, rentrent chez eux, voyagent ; à bord de trains, voitures, vélos, bateaux... Les travailleurs se rendent sur leur « lieu » de travail, des lieux qui n'en sont pas vraiment car désertés après la journée de travail achevée, un lieu dévitalisé, utilitaire, un espace seulement traversé et non investi. Les travailleurs ne font plus corps avec leurs espaces.

STRUCTURES

Le rythme de l'image est erratique, discordant, fragmentaire et segmenté, au même niveau que ce qui *est* dans l'image. De la même manière, la musique jazz extradiégétique est dissonante. Ces images et ces sons disent quelque chose de la ville : c'est une « projection de la société sur le terrain [...] Ce qui s'inscrit et se projette, ce n'est pas seulement un ordre lointain, une globalité sociale, un mode de production, un code général, c'est aussi un temps, ou plutôt des temps, des rythmes. La ville s'écoute comme une musique autant qu'elle se lit comme une écriture discursive. [1] » La ville est urbaine, bruyante, enfiévrée de foules qui passent à travers ses segmentarités ; elle est le reflet – ou le spectre – de la société : êtres humains démembrés, dissociés, sans désir, privés d'espace, dont les cinq sens sont atrophiés ou hypertrophiés. La ville, comme l'explique Henri Lefebvre, n'est pas seulement un langage mais une pratique, une pratique nécessairement capitaliste : le paysage est un corps sans organe, une segmentarisation. Comment vivre dans un espace social morcelé, plan de circulation global dont les vaisseaux semblent plus importants que les organes ?

La fragmentation des lieux est une conséquence de la division du travail. Elle se retrouve au sein même du paysage. Les superstructures et hyperstructures se forment dans nos espaces urbains et périurbains. Les usines, les villes industrielles spécialisées, impliquent une fragmentation socio-spatiale du territoire. La ville est comme l'ouvrier, elle se spécialise. Elle intensifie sa production et accumule le capital dans des lieux précis, ce qui implique des déplacements de population. Le travailleur est donc déterritorialisé, il ne s'établit pas.

Plus de corps, plus d'affect, plus de réalité pratico-sensible. Or, les rapports sociaux se forment à partir du sensible la « réalité sociale [...] ne subsiste pas sans attaches, sans accrochage aux objets, aux choses [2] ».

Le Japon, à partir des années 1960, se fluidifie, en perpétuel mouvement, en déplacement permanent. Ces paysages sont des réseaux de circulation qui submergent les individus, dissolvent les individuations. Chaque plan du film montre la banalité du monde capitaliste que chacun vit et subit : la banalité du malheur, de la domination, de l'aliénation. Le capitalisme a dématérialisé et artificialisé le réel, remplaçant le concret par l'abstrait, l'argent monétaire par les flux financiers. Il est un corps sans organe auquel les individus ne parviennent plus à se rattacher. Le capitalisme a engagé l'ensemble des structures sociales dans un mouvement de déterritorialisation qui implique un mode de vie inévitablement déconnecté et discordant ; une réalité dissonante. La fragmentation de l'espace urbain s'inscrit dans le corps et l'esprit du sujet et participe de la construction de son identité, sa composition : « On est segmentarisé de partout et dans toutes les directions. L'homme est un animal segmentaire. La segmentarité appartient à toutes les strates qui nous composent. Habiter, circuler, travailler, jouer : le vécu est segmentarisé spatialement et socialement. [3] » Cette segmentarité macropolitique est reconduite chez l'individu à une échelle micropolitique.

La banalité des images, des paysages du film, ne montrent pas *a priori* la catastrophe à venir. Mais c'est justement dans cette absorption dans l'aliénation que réside la catastrophe. Une catastrophe déjà-là,

STRUCTURES

omniprésente, qui arrive en continue, qui ne s'arrête jamais : une catastrophe toujours-déjà-là. Chaque individu subissant ce monde-là peut être pris de fulgurance. Ces lieux, ces paysages, contiennent et provoquent l'implosion-explosion des violences. La folie capitaliste urbaine entraîne la folie meurtrière.

Masao Adachi prend un chemin de traverse, un chemin de « liberté » qui défend l'intersubjectivité, la mise en regard des paysages, pour ainsi développer la subjectivation, la conscience, la créativité. Il donne à voir une autre représentation de notre environnement, une percée *au-delà* du paysage.

[1] Lefebvre, Henri, *Le Droit à la ville*, éd. Anthropos, Paris, 2009, p.54

[2] *Ibid.*, p.47

[3] Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, éd. Minuit, Paris, 1980, p.254-25

-
Source annexe : Master de Marine Éric. *Entre déterminisme et émancipation : la « Théorie du paysage » de AKA Serial killer au Joker, à l'épreuve de la géographie*. 2020.

LA CATASTROPHE

Introduction à Shoah

Arnaud Desplechin

Le 4 novembre 2023, Arnaud Desplechin présentait la première époque de Shoah de Claude Lanzmann au Centre Pompidou. Nous savions le film fort et important, nous étions curieux d'écouter ce réalisateur parler du film. Il nous était impossible de prévoir ce qui arriva : l'une des plus belles interventions qu'il nous ait été donné d'entendre sur le cinéma, suivi d'un des plus grands films de l'histoire du cinéma. Nous avons alors demandé au cinéaste de publier son intervention dans nos pages, et il a accepté. Voici le texte, brut, tel qu'il nous l'a lu ce jour-là.

Bonjour. Je vais être trop long.

Je n'ai cessé de me minuter. Et il va falloir que je parle vite, si je veux arriver au bout, sans trop vous casser les pieds. Et bien sûr je n'arriverai pas au bout, parce que c'est impossible avec un tel film...

Aujourd'hui, je vais parler un peu de la première époque, celle que vous allez voir maintenant. Et même de la première partie de la première époque.

J'ai vu le film un certain nombre de fois dans ma vie. Je l'ai revu encore ces jours derniers pour préparer cette présentation, je pensais à vous, ceux qui ont déjà vu le film, et ceux qui vont le découvrir pour la première fois – et c'est toujours une aventure très intime de découvrir *Shoah*...

Aujourd'hui, j'ai le trac. Parce qu'hier soir, je dinais avec deux amies, l'une était Line, l'autre était Florence, et nous avons parlé sans fin de ce film immense.

Et j'étais bien meilleur au restaurant que je ne vais l'être aujourd'hui devant vous. C'est parce que je parlais sans notes...

Je me lance.

Hier soir donc.

Line me demandait si la réputation du film est dû à sa longueur. Puisque le film est long et vous n'êtes pas sans le savoir !...

Je me suis insurgé. *Sobibor* est un film de Lanzmann, il fait 1h35 et c'est un chef d'œuvre !

Et puis, est-ce que la *Recherche* de Proust est fameuse parce qu'il y a sept volumes ? Est-ce que *Guernica* est une peinture longue ou brève ?

LA CATASTROPHE

Line me répondait que *La Recherche* fait bien 7 volumes. Et que *Guernica*, ça a quand même des dimensions imposantes...

Elle n'avait pas tort. Et ça me mettait en colère. Alors, j'ai commencé à raconter mon expérience du film...

Shoah est considéré dans le monde entier comme un chef d'œuvre, pas parce qu'il fait 9h30, mais parce qu'il est bourré d'inventions qui sont uniques dans l'histoire de l'art cinématographique.

Alors Line me demandait quelles inventions.

Mon premier exemple, c'était la langue, les langues parlées dans le film. Puisque les langues, sont le domaine de Line...

Disons que par métonymie, dans *Shoah* comme au grand Sanhédryn, toutes les langues du monde sont parlées, de Corfou à Tel Aviv...

Et pourtant le film est français, c'est un film de France. Le cinéaste français parle aussi allemand et anglais. Mais le yiddish, l'hébreu et le polonais seront traduits.

Et il n'y aura pas de sous-titres. Tout passe par la traductrice. Les mots sont dits deux fois, nous assistons à leur énonciation, puis à leur traduction. Et soudain, vous, les spectateurs, vous parlez toutes les langues ! Cette triangulation du dialogue – je reviendrai sur le triangle dans le film : c'est une pure invention de cinéma.

On n'avait jamais vu ça avant. Par cette stratégie de mise en scène, Lanzmann nous restitue une parole vive...

Il y a un mot que j'adore dans le prologue de *Sobibor*, qui est un autre film de Claude Lanzmann : « musées et

commémorations instituent l'oubli autant que la mémoire. Écoutons la parole vive de Yehuda Lerner ». Eh bien, ici, vous entendrez des paroles vives. Jamais vous n'entendrez de mots aussi vivants que dans ce film. Qu'est-ce que le cinéma sinon un art de la parole ?

Autre exemple : le corps et l'espace.

Lanzmann pratique un art de topographe.

Combien de kilomètres de Chelmno aux fosses dans la forêt ? Et de Grabow à Chelmno, combien de kilomètres ?

D'abord une charrette tirée par un cheval, les sabots qui claquent, et l'on mesure la distance aux pas exaspérants du cheval.

Puis ce sera une voiture qui va nous conduire aux fosses...

Tout l'espace devient concret, vous touchez les lieux. Et qu'est-ce que le cinéma sinon un art de l'espace ?

Plus fort encore, la formidable scène de la gare de Sobibor avec Jan Piwonski.

Une palissade a disparu, mais on retrouve les lieux, et ce qu'on appelle la rampe.

Lanzmann fait un pas : « Ici, je suis vivant », un autre pas : « Ici, je suis mort »...

Et je ne peux pas ne pas me souvenir de Chaplin et au coup de pied en arrière de Charlot qu'il inventait.

Vous vous souvenez de ce coup de pied de Charlot, le coup de pied en arrière de celui qui est pauvre ?

Eh bien, c'était une autre pure invention de cinéma, qui a aussi reçu la reconnaissance du monde entier.

LA CATASTROPHE

Lanzmann – comme Chaplin – faisait du cinéma avec tout son corps.

Qu'est-ce que le cinéma sinon un art des corps ?

Une troisième raison pour expliquer pourquoi *Shoah* est connu dans le monde entier comme un chef d'œuvre ?

La première partie du film, sur laquelle je vais revenir, nous décrit une panique : il faut déterrer des milliers de corps, des dizaines ou centaines de milliers de corps pour les brûler, les anéantir.

Il n'y aura pas une trace.

Les fours seront détruits, on plantera des arbres pour dissimuler les lieux du crime.

Pas une image, des documents administratifs obscurs.

Tous les témoins juifs seront tués...

Donc, pas d'image.

Et *Shoah* va nous proposer mille images, visages, paysages... Ces images vont faire naître en nous mille autres images, du cinéma incandescent. Combien de films vous proposent autant d'images sur un événement aussi secret ?

Ainsi, par un film, Lanzmann a su arrêter cet attentat contre le témoignage lui-même. Un film de cinéma a restauré le témoignage...

Combien d'œuvres peuvent en dire autant ?

C'est que *Shoah* est une œuvre et un événement historique en même temps.

Quand j'allais voir le film, on appelait la destruction des Juifs d'Europe : l'holocauste. Tiens, je vais voir un film intitulé *Shoah*, un mot hébreu dont j'ignore tout, et Lanzmann ne parlait pas hébreu non plus.

Aujourd'hui, on dit : shoah.

Shoah est une œuvre d'abord, et c'est aussi le nom de la montée à la conscience du monde d'après-guerre, de la destruction des Juifs d'Europe... Cette montée à la conscience est un effet historique du film.

Notre monde est un peu meilleur parce qu'un film le répare.

Un film a mis fin à cet attentat dont nous étions tous victimes.

Dont nous sommes encore victimes.

C'est pour ça que chaque projection du film est une victoire. On peut dire ça de combien de films, de combien d'œuvres ?

Voilà ce dont nous parlions au restaurant hier soir.

Je reviens en arrière...

*

Bon, *Shoah* date de 1985. Nous sommes en 2023 pour la rétrospective Lanzmann à Beaubourg. Le film a donc 38 ans.

La première fois que j'ai vu *Shoah*, ce fut en 1985, l'été. J'avais vingt-quatre ans.

Lanzmann n'était pas encore un nom connu parmi les cinéphiles. Il était l'auteur de *Pourquoi Israël* qui est un film que j'adore, et que je tiens en très haute estime.

Pourquoi Israël date de 1973, j'avais douze ans. Je n'avais pas vu ce film à l'époque, il avait reçu peu de reconnaissance des milieux cinéphiles...

Je sais comment Jean-Pierre Melville avait appelé Lanzmann pour le rencontrer après le film. Melville et

LA CATASTROPHE

Lanzmann faisait des tours de périphériques en silence la nuit, dans la Rolls de Melville, Claude était fort impressionné. Mais enfin, à part Melville, qui avait vu qu'un cinéaste était né ?

Donc, pour moi, quand j'ai découvert le film *Shoah*, c'était le film d'un inconnu.

Et ce film a changé ma vie.

Le film que j'ai vu un jour de 1985 n'était pas un reportage. Le film était à peine un documentaire. *Shoah* ne m'expliquait rien. Et pourtant j'y apprenais mille choses.

J'en arrive au cœur : *Shoah* simplement incarne, et c'est à mon sens la plus haute fonction du cinéma.

Shoah incarne le point aveugle du 20^{ème} siècle, la destruction des Juifs d'Europe, une destruction dont il reste si peu de traces. Sinon dans nos mémoires, dans nos vies quotidiennes.

Ce film relève un défi cinématographique : comment donner à voir le massacre de plus de six millions d'êtres humains ?...

Eh bien Lanzmann a trouvé la réponse. Plein de réponses. Je vais en énumérer deux ou trois autres.

Je reprends avec ceci, que je tiens *Shoah* pour la définition même de la mise en scène, celle en laquelle j'ai foi.

Chaque plan que vous allez voir est mis en scène, chaque plan est pensé poétiquement et philosophiquement.

Rassurez-vous, je ne vais pas déflorer le film pour ceux qui ne l'ont jamais vu. Simplement, je vais déposer quelques pierres, parce que je veux que vous vous y repérez.

Alors, ces trouvailles de Lanzmann...

D'abord, tout le film est au présent.

Et c'est un des paradoxes du film. Le film va vous plonger dans le passé, un passé terrible, un passé qui n'en finit pas de ne pas passer. Et pourtant, l'outil de Lanzmann, c'est le cinématographe, et le cinéma se conjugue au présent. Irrémédiablement. C'est une leçon de la Nouvelle Vague, une leçon de Bazin.

Ce film va vous parler de vous. En même temps que le film est un tombeau pour les victimes, leur rend un nom, le film vous restitue votre propre temps, votre propre vie. Et c'est pourquoi Pierre Vidal Naquet le comparait à la *Recherche* de Proust...

Le temps perdu est retrouvé.

Et qu'est-ce que le cinéma sinon un art du temps ?

Alors, pas d'archives, pas de reconstitution. Lanzmann nous raconte une histoire : voyez le sublime premier déroulant... Mais pour autant, il n'y a pas de narrateur omniscient. Un enquêteur bien sûr, et ça nous conduit à l'aspect policier du film, ou parfois d'espionnage, mais pas d'omniscience.

Il y a juste des fragments de présent, qui sont assemblés avec un art admirable.

LA CATASTROPHE

Après le déroulant...

Nous est présenté Simon Srebnik. L'enfant chanteur, nous dit Lanzmann.

Et les images commencent sur une barque, où Simon chante à nouveau, les chants que ses tortionnaires le forçaient à chanter. Une chanson polonaise, et une chanson allemande...

Dès le premier plan, douceur infinie, violence infinie.

Cette barque, c'est une vraie barque, avec la merveilleuse trivialité du cinéma. Nous traversons la rivière, nous regardons le paysage, la Pologne, nous sommes à Chelmo. Devons-nous penser à la barque de la *Partie de campagne* de Renoir ? Nous en avons le droit.

Pourquoi je parle de Jean Renoir ? Parce qu'ici, la vie déborde de partout : vous verrez une poule qui traverse les rails ; dans la deuxième époque, des lapins qui courent sous les barbelés, vous vous souviendrez plus tard de cet enfant au vélo qui croise un train, mille détails qui sont la vie même... La vie ne cesse de déborder, devant nous, et le vrai cinéaste, Renoir ou Lanzmann, accueille la vie et vous la rend.

Mais cette barque, c'est aussi une formidable image mythologique : c'est le Styx que Simon Srebnik traverse. Vous apprendrez dans les minutes qui suivent ce que faisait cet enfant sur cette barque, de quelle cendre est tapissée la rivière.

Nous franchissons les enfers, pour nous retrouver au temps de l'extermination.

D'une main, il y a un engagement absolu du cinéaste pour la réalité. Le présent, disais-je. Et de l'autre main, une résonance poétique de l'image.

Après Simon sur la barque vue de la rive, la caméra est dans la barque, nous entendons la voix des Polonais qui se souviennent – et je reviendrai sur la fonction du témoin dans le film. Détail sublime : ce passant sur la berge, qui regarde la caméra et vous regarde. C'est l'œuvre d'un peintre ! Là, je pense à Manet.

Et puis nous zoomons sur le visage de l'enfant chanteur. Ce sont les 2 premiers plans du film. Une simple barque, des voix de témoins, et le chant de Simon Srebnik...

Après les plans de la barque, il y a ce travelling sublime. C'est un travelling arrière, caméra à l'épaule : Simon marche dans un champ. Bord cadre, nous devinons à peine une épaule : c'est le réalisateur, qui semble protéger l'enfant chanteur...

L'homme s'arrête. « Ici, on brûlait des gens ». *Zum Himmler ? Zum Himmel...* Et puis cette réplique, qui est devenue une des plus grandes répliques de cinéma : *Ja, das ist das Platz.*

Je passe sur la fin de la scène qui est sublime. C'est la fin de l'ouverture.

Ne flippez pas quand vous découvrirez le film : tout avance en spirale.

Laissez-vous porter par ces spirales – elles sont pensées d'une manière si profonde. A chaque révolution, une nouvelle dimension vous apparaîtra.

LA CATASTROPHE

Fin de l'ouverture, donc, début du premier chapitre de la première partie de la première époque...

C'est l'autre survivant de Chelmno : Michaël Podchlebnik, l'homme qui sourit. Il parle en yiddish.

Puis nous voilà en Israël, où nous voyons une jeune femme qui parle de son père, survivant de Vilna.

Nous en sommes à quatre langues – le français, l'allemand, le yiddish, et l'hébreu, profusion des langues...

Puis, nous sommes dans une forêt israélienne, qui rappelle Ponar, et qui n'est pas Ponar. Des troncs d'arbres abattus, des fumées au loin. Soit : une image à la place d'une autre.

Voyez le processus des associations d'idées : nous sommes maintenant dans une autre forêt, et c'est à côté de Sobibor...

Pologne, Israël, Lituanie, Pologne encore, nous tournons en spirale, et nous nous approchons de l'irreprésentable. Un garde forestier nous raconte que des arbres ont été plantés pour dissimuler le crime...

Nous revoilà avec Michaël Podchlebnik, et les larmes viennent s'ajouter au sourire. L'horreur est là.

Et la caméra hallucinée parcourt une forêt : nous sommes à nouveau à Chelmno. Mais c'est l'hiver. Nous voyons des traces de neige. Lanzmann demande à Michaël s'il faisait froid.

Ce qui veut dire que Lanzmann est venu, puis revenu à Chelmno, pour filmer et filmer encore l'absence de traces. Par ce mouvement, l'hallucination du cinéaste devient la nôtre.

Israël à nouveau, et le récit des corps déterrés. L'horreur devient insoutenable.

Puis nous sommes en Suisse, avec Richard Glazer, qui voit les flammes de Treblinka. Là-bas aussi, les corps sont brûlés, disparaissent.

La caméra parcourt Treblinka. Là encore, l'absence de traces, sinon des pierres mémorielles.

Israël encore, les bûchers qui durent 7, 8 jours.

Puis, retour à Chelmno où Simon Srebnik raconte comment l'on broyait les os en poussières...

La caméra sur une barque, nous remontons la Ner... Et c'est la fin de la première partie.

Et là, Lanzmann me racontait comment il était resté bloqué au montage. Plus d'un mois, tout travail s'est arrêté.

Et je vais vous parler d'un raccord que je trouve sublime, et qui est un acte de pensée.

Nous avions eu l'ouverture : l'enfant chanteur.

Puis la première partie, soit : le secret du crime nazi, comment toutes traces furent effacées.

Comment continuer et entrer vers la mort ?

... Et Lanzmann a trouvé.

Nous voilà aux Etats Unis, à Cincinnati, où Paula Biren, survivante d'Auschwitz, dit n'être jamais retourné en Pologne, à Lodz. Paula Biren est l'héroïne sublime de *Baluty*, un des volets des *Quatre sœurs*, le dernier film de Claude que j'aime tant... Pourquoi retourner en Pologne, se demande Biren, il n'y a plus rien là-bas, ils veulent même raser le cimetière...

Cut. Nous voyons un long pano sur le cimetière désolé de Lodz. Seules traces de la vie juive en Pologne.

LA CATASTROPHE

Et seulement alors, nous entrons dans une ville polonaise, grise, menaçante, et cette ville est Auschwitz. Nous entendons en voix off une Polonaise de cette ville... 80% de la ville était juive...

Lanzmann a parlé de sa stupeur quand il est arrivé à Auschwitz... Le lieu existait, il y avait une plaque, des habitants, de la vie, des boulangeries... Lanzmann n'en revenait pas que Auschwitz existe ainsi. Et le cinéaste nous demande de continuer à être stupéfait. À ne pas comprendre.

Comprendre, c'est le meilleur moyen de rater le vertige de la destruction des Juifs d'Europe. Il faut commencer par être stupéfait, et se tenir à la lisière du comprendre. Et je pense aussi aux merveilleux livres de Jean Hatzfeld sur le génocide Tutsi...

Ainsi, le cinéaste trébuche sur l'extermination, et nous trébuchons avec lui. Nous sommes stupéfaits avec lui. Et cette stupéfaction ne va pas sans la rage, le désespoir...

Nous en arrivons à la présence polonaise du film. La parole dans le film est répartie en trois instances - avec des exceptions, Paula Biren, Inge Deutschkron, et plus tard l'historien Raul Hilberg... : ces trois instances sont les victimes, les bourreaux, que vous découvrirez plus tard. Et les témoins.

Il me faut resituer le film dans son époque. C'est le film que nous attendions : nous savions que la destruction des Juifs était notre point aveugle. Godard disait ces années-là qu'il fallait faire un film sur les camps filmé du point

de vue des bourreaux. Jerry Lewis avait tourné l'ancêtre du film de Benigni, et je n'ai vu ni l'un ni l'autre. Pontecorvo avait réalisé *Kapo*. Resnais, avec le texte de Cayrol, avait réalisé *Nuit et brouillard*, qui est un film sur le phénomène concentrationnaire plutôt que sur l'extermination. Comme si le film de Resnais n'osait aborder la spécificité juive de l'extermination. Et c'est une pudeur que j'aime tant...

Et puis *Shoah* est arrivé.

Et je tiens qu'un des coups de force de Lanzmann a été de développer ce triangle inventé par Hillberg : victimes, bourreaux, témoins.

Pourquoi les témoins ?

Parce que le crime a eu lieu, d'une façon impensable, d'une barbarie qu'on croyait impossible. Le scandale, c'est qu'il a eu lieu. Il eut lieu en Pologne, quoiqu'en aient dit les gouvernements polonais.

Le crime a réussi, à certains égards, et c'est la disparition de ce Yiddishland qui est évoquée.

Ja, da ist das Platz, disait Srebnik.

Lanzmann disait : tout le film est construit sur un refus de comprendre. Avant le film nous cherchions tous à comprendre. Et en artiste, la réponse de Lanzmann fut de dire que le cinéaste ne cherche pas à expliquer, mais à montrer. Claude disait : « à incarner ».

Nous pouvons regarder ces témoignages odieux ou meurtris des Polonais, comme la métaphore des spectateurs du film. Nous sommes les Polonais du spectacle : nous ne sommes ni des bourreaux, et nous devons comprendre que nous ne sommes pas les victimes. Nous assistons au film, nous ne pouvons

LA CATASTROPHE

empêcher son déroulement. Nous pouvons quitter la salle, mais le film continuera à se dérouler. Quelque chose d'impensable, d'extrêmement difficile à décrire va se passer sous nos yeux. Qu'en ferons-nous ?

On va vous dire, *alors tu as été voir Shoah à Beaubourg, c'est comment ?*

- *C'est génial, c'est unique. J'ai vu.*

- *Ouais mais tu as vu quoi ?*

Et nous nous trouvons dans cette position intenable qui est celle du témoin.

Et je ne peux pas évoquer Jan Karski dans la deuxième époque, sinon Arnaud Héé va vraiment me tuer !

En un mot, ce film, et c'est le privilège des grandes œuvres d'art, invente ses spectateurs.

Troisième point : pourquoi cette présence des témoins ? Je vous l'ai déjà dit dans mon préambule. Parce que l'attentat de Hitler est un attentat contre le témoignage. Le mot même de cadavres, ou de mort, qui étaient interdits – *figuren, schmattes...* Et ce film ne fait rien de moins que de restaurer la fonction du témoin, donc du procès enfin possible, donc du deuil enfin possible. C'est un film de cinéma qui a mis fin à l'attentat d'Hitler qui s'était perpétué après la guerre.

Je récapitule :

Les Polonais, ce sont d'abord : l'impensable a eu lieu et temps, l'impensable, ce qui devrait ne pas s'être passé en bonne logique, s'est passé. Les Polonais sont la matérialité, la preuve, le scandale du « ça a eu lieu ».

Les Polonais, ce sont aussi les témoins, comme le film fait de vous les témoins d'une œuvre d'art.

Enfin, inclure les Polonais dans ce triangle de paroles, c'est la possibilité philosophique de mettre fin à l'attentat contre la fonction même du témoignage.

J'ai déjà été trop long. Avant de partir, je vais vous donner une dernière petite indication, plus, je vais évoquer une scène que j'admire.

* L'indication. C'est une invitation. Je vous invite à voir et à goûter un merveilleux mélange des genres. Profitez-en – il y a l'élégie dont je vous parlais, le film d'espionnage avec la camionnette cachée devant un appartement nazi, le film policier avec la scène dans la brasserie, ou bien les deux danseurs allemands dans la salle de bal du Klu, le western...

Quand nous voyons Lanzmann, revenir dans les villages dont les Juifs ont disparus, toujours je pense aux westerns d'Eastwood. *L'homme des Hautes Plaines*, bien sûr, ou *Pale Rider*, ou *Impitoyable...*

* Enfin, je désire partager avec vous une scène, qui m'est apparue quand je révisais le film, en écrivant ces lignes. C'est la scène de Inge Deutschkron, Juive berlinoise, qui fut cachée pendant la guerre, et qui échappa ainsi à l'extermination.

Inge a ces mots : *Et je me sentais si coupable de ne pas m'être laissée déporter. D'avoir tenté d'échapper à un destin que les autres ne pouvaient fuir...*

C'est donc une femme qui dit cela.

Et cette semaine, je pensais donc que Inge incarnait la figure du cinéaste, la figure du jeune Claude, qui fut

LA CATASTROPHE

résistant, qui échappa à la déportation. Au destin de son peuple, comme le dit Inge.

Derrière la voix de Inge, sa confession, je devine le sentiment de culpabilité du cinéaste, la culpabilité d'avoir survécu. Et comment cette culpabilité l'a poussé à accepter la commande du film qui deviendrait *Shoah*. Comment cette culpabilité devint une force de vie.

Et je trouve admirable, cette femme, cette voix, ce visage sur un quai de gare...

Nous retrouverons ce quai de gare, plus tard, dans le *Dernier des Injustes*, et cette fois-ci c'est directement Lanzmann qui tiendra le rôle...

Alors, regardant Inge, je me suis souvenu d'une phrase terrible de Lanzmann à la sortie du film : il disait avoir « ressuscité ces gens, pour les tuer une seconde fois, avec moi, en les accompagnant. Qu'ils ne meurent pas seuls. »

Vous entendez : ressusciter / Mourir une seconde fois. Quel autre film nous décrit aussi cet arrachement ? Eh bien, c'est *Vertigo*.

J'ai voulu dans un texte, il y a quelques années, rapprocher le mouvement de *Shoah* de celui de *Vertigo*, d'Hitchcock...

Dans *Vertigo*, Madeleine tombe par deux fois de la tour de la mission San Juan Bautista. Par deux fois, James Stewart ne sait l'empêcher. La femme aimée revient à la vie pour mourir à nouveau et cette énigme nous brise le

cœur. Chez Hitchcock aussi, tout est construit en spirale, le film comme l'escalier de la tour...

Dans *Shoah*, Lanzmann va rappeler les Juifs exterminés à la vie. Pour les voir mourir à nouveau. Mais cette fois, ils ne mourront pas seuls. Parce que vous les aurez vus, ce soir, à Beaubourg...

Vertigo et *Shoah*.

Miracle du cinéma.

Bonne projection.

*

Notes :

Dans la deuxième partie de la 1^{ère} époque, vous découvrirez l'historien Raul Hilberg, comme un frère aîné du cinéaste.

Hilberg vous dira : peu de choses furent inventées par les nazis. L'extermination fut un saut, une invention. Mais la haine, les persécutions, elles étaient millénaires.

Arrive la partie la plus violente de *Shoah*, la description de la Pologne. Vous allez voir le visage de cette haine. Elle culmine dans la scène de l'église de Chelmno. Avec Simon Srebnik, figure admirable.

Vous allez voir le monde dans lequel cette destruction a eu lieu.

La Pologne, le pays où la destruction a eu lieu, est le lieu de la haine. Vous terminerez cette partie en Allemagne, qui est pour Lanzmann le lieu de la technique.

... Les corps ont disparu, les fours d'Auschwitz sont réparés, les camions d'extermination peaufinés. Tout est en place pour la deuxième époque...

TRACES

Miklós Jancsó

En conditions de guerres, il n'y a guère de condition

Par Léo Barozet et Nicolas Moreno

Il ne faut aucune prédisposition particulière pour rentrer dans un film de Miklós Jancsó. Ne reculer devant rien, pas même devant l'étiquette de « cinéma historique, hongrois, en noir et blanc des années 1960 ». Car ce que ces précisions oublient de dire, c'est combien l'œuvre du cinéaste a tenté, plus que tout, de rendre compte d'un état psychologiquement universel face au chaos et à la terreur, produit par l'histoire en train de s'accomplir – par la guerre.

Mais avant d'être universel, Jancsó est d'abord un réalisateur de films historiques. *Les Sans-espoir* (1966) narre le parcours d'une fraction de révolutionnaires hongrois de 1848 qui se retrouvent pourchassés au lendemain du compromis austro-hongrois de 1867 ; *Rouges et Blancs* (1967) s'intéresse aux conflits qui firent suite à la révolution bolchévique d'octobre 1917, entre armées blanche et rouge. Comment peut advenir l'universalité au sein de récits à ce point situés, précis ?

Une première hypothèse : la sécheresse de la mise en scène des personnages

Quasi-absence de dialogue (de situation, justement), de musique extradiégétique... c'est d'abord par le synopsis

officiel qu'on restitue les forces politiques en présence ; et par le constat impuissant des situations que la guerre devient à ce point parlante, palpable. En revanche, les décors répondent à une mise en scène systématique, proche du dispositif : filmés dans les *puszta* (steppes typiquement hongroises), les films sont pour la plupart composés de longs plans séquences laissant vivre l'espace (son immensité, sa profondeur) et les hommes, pris au dépourvu et renvoyés à leur individualité, dans une vague tentative de survie.

Après deux plans introductifs, aussi brefs que silencieux, *Rouges et Blancs* démarre par un majestueux plan séquence, où un jeune homme vise au fusil et tire sur l'ennemi. Il traverse une rivière, en voit d'autres arriver, se cache derrière un bosquet, puis assiste à la capture et la mise à mort d'un allié à moins d'un mètre de lui, il s'enfuit. Il ne sera pourtant pas le personnage principal du film. La vie ne tient qu'à un fil, et Jancsó fait de cette donnée le cœur de son propos, en ne cherchant jamais à comprendre les causes, mais plutôt en faisant valser sa caméra d'un camp à l'autre, mettant alors en évidence quelques similitudes : on tue et meurt tout aussi vite ici ou là, pour des causes qui, toujours, nous dépassent.

TRACES

Une seconde hypothèse : la répétition d'un schéma jusqu'au mythologique

Si le projet esthétique de Jancsó est rapidement identifiable, deux de ses films sortis dans les années 1970 ont donné une toute autre ampleur à son œuvre. Avec *Psaume rouge* (1972), il sort du cadre strictement historique et écrit la révolte, le schéma irréductible de toute lutte politique, ici matérialisé par une insurrection paysanne contre l'ordre féodal, ainsi que sa répression par l'armée. Il ne s'agit plus de raconter l'Histoire, mais sa répétition. Dans *Pour Électre* (1974), on retrouve des forces déjà au travail dans *Psaume rouge* (une fanfare intradiégétique notamment), ici mises au service d'un récit de la mythologie grecque. Il se dégage de ces deux films une sorte d'aboutissement du geste de Miklós Jancsó, dans la mesure où le dispositif formel parvient à regagner l'aura primitive du scénario qu'il cherchait à tâtons jusqu'à présent. Les plans séquences, loin des recherches performatives par palier d'aujourd'hui (*1917* de Sam Mendes), se font largement déborder par la puissance de jeu des figurants, sortes de troupes théâtrales innombrables, comme indépendantes du cinéaste ; et qui combattent, hurlent, chantent ou pleurent. La caméra devient simple témoin de la tragédie en cours, une tragédie comme les autres certes, mais à laquelle Jancsó a pu rendre son entière universalité.

Indifférence au chaos

De toute évidence, les deux hypothèses se nourrissent l'une de l'autre : si les schémas que déploie Jancsó

peuvent quitter aussi rapidement leur cadre historique pour se faire mythologies, c'est en partie grâce à cette étrange mise en scène des personnages. Alors que le monde brûle autour d'eux, rares sont ceux qui laissent apparaître leurs passions : tuer se fait sans éclat de voix, mourir aussi. Dans *Agnus Dei* (1971) comme dans *Psaume rouge*, on peut assister au massacre de ses camarades, former une ronde joyeuse dans l'instant suivant, et finir par assister au massacre des bourreaux.

Cette apparente ataraxie trouve plusieurs explications. Pour en dégager une première, il faut explorer une impression qui se développe au fil de la découverte de cette filmographie. La galerie de figurants restant la même, chaque film se fait l'écho de tous les autres. Le spectateur n'ayant la plupart du temps jamais connu ces actrices ailleurs, il y noue petit à petit une drôle de relation. Les figures les plus fréquentes deviennent des allégories universelles : l'omniprésent József Madaras (ayant incarné des rôles dans chaque camp : première victime de la répression des *Sans-espoir*, gradé rouge dans *Rouges et Blancs*, mari persécuté par les militaires et sa famille dans *Silence et cri* (1968), prêtre anti-communiste exalté dans *Agnus Dei*, villageois socialiste dans *Psaume Rouge...*), se fait ainsi figure de tous les hommes dans toutes les luttes. Quant à ceux que l'on a vu apparaître quelques minutes dans un plan séquence par ici, on les retrouvera quelques minutes dans autre par-là, sans trop se souvenir de qui ils incarnaient auparavant, accentuant l'impression que d'un conflit historique à l'autre, ce sont finalement les mêmes qui meurent et qui tuent.

TRACES

Leur apparente indifférence à la mort viendrait-elle des réminiscences de leurs vies passées ? Hypothèse poétique mais pas plus. Jancsó, clairement situé du côté des socialistes dans ses films, allie ses engagements politiques et esthétiques : l'impassibilité des personnages peut ainsi s'expliquer par la dilution des émotions individuelles dans le collectif en temps de crise. Si les passions heureuses s'épanchent dans la lutte (à ce titre, *Psaume rouge* est remarquable par l'omniprésence de rondes et chants révolutionnaires unificateurs), les passions tristes, plus rares dans son cinéma, s'avèrent toujours ennemies du groupe. La peur de l'exécution pousse un paysan des *Sans-espoir* à dénoncer le plus de camarades possibles, et l'influence de la religion pousse les villageois d'*Agnus Dei* à nettoyer leur communauté sous l'impulsion du prêtre qu'ils se choisissent pour meneur. Les paysans de *Psaume rouge* ne s'y trompent d'ailleurs pas, et enferment les hommes d'église dans la maison d'un Dieu qu'ils savent néfaste à leur mouvement collectif.

Par ailleurs, si l'on accueille la faucheuse avec détachement, c'est aussi parce que chacun s'y est préparé et sait ce qu'il a à perdre. Les révolutionnaires tout comme les militaires savent que leurs idéaux et leurs fonctions n'ont du sens que s'ils acceptent l'idée de mourir pour eux ; les idéalistes et réactionnaires de tous bords n'ont pas attendu Jancsó pour se rêver en figures allégoriques.

Esthétique de la violence

Dès *Les Sans-espoir*, son quatrième film, le dispositif formel de Jancsó décrit en amont présente déjà une

violence omniprésente. Nulles effusions de sang chez ces paysans enfermés dans un fortin et poussés à se dénoncer les uns les autres pour espérer survivre : ici, l'esthétique de la violence se joue avant tout sur un plan psychologique. La coercition met ainsi à mal l'humanité du collectif, instille son poison à travers les failles individuelles : pour survivre, il faut se mettre ses camarades à dos, parfois même sa propre famille. Dilemme moral : sauver son corps ou sauver son âme ? Les dénonciateurs perdront souvent les deux, qu'ils soient abattus par leurs bourreaux ou leurs anciens camarades.

Ces jeux morbides sont une constante de ce corpus : les armées tsaristes de *Rouges et Blancs* laissent aux dizaines de soldats prisonniers rouges, déshabillés auparavant, une avance de quelques minutes dans la fuite, avant de les traquer dans la puszta. Le paysan de *Silence et cri* doit exécuter les ordres des militaires qui occupent sa demeure : chanter une chanson pour éviter une punition physique, manipuler des cadavres et les armes qui les ont tués probablement dans le but d'innocenter l'armée. Des couples socialistes sont mariés de force dans *Agnus Dei* juste avant d'être abattus, histoire de ne pas mourir dans le péché.

Le traitement des femmes est toujours à part. Chez Jancsó comme dans la réalité des conflits, les civils ne sont pas épargnés, les civiles encore moins. Si les hommes sont attaqués psychologiquement, les femmes le sont par leurs corps : aucun viol n'est mis en scène mais leur symbolique reste largement présente. Pour s'en prendre aux femmes, les hommes les forcent à se déshabiller : un crime suffisant pour passer immédia-

TRACES

tement devant le peloton d'exécution dans *Rouges et Blancs*, mais largement impuni la plupart du temps. Accepté comme une arme de guerre ordinaire, il est aussi utilisé par les femmes elles-mêmes : une mère déshabille sa fille dans *Silence et cri* devant une autre pour avoir la confirmation qu'elle est bien formée, semblant vouloir utiliser sa propre enfant pour obtenir des faveurs auprès des forces guerrières en présence ; pire torture encore dans *Agnus Dei* où les fanatiques religieux vont jusqu'à déshabiller une adolescente du camp socialiste tandis qu'une bigote lui lit à voix haute la description de sévices abominables sous l'écoute flegmatique du curé et de ses partisans.

Pour autant, Jancsó est loin de n'être qu'un esthète de la violence pour la violence : au creux de ces horreurs, de

ce catastrophique chaos s'épanchent tout de même des idéaux. Tous les *sans-espoir* ne peuvent être brisés : de l'espoir, ils en ont en fait toujours eu. À la nudité subie s'opposera souvent la nudité choisie : exposer son corps délibérément devient un acte révolutionnaire, un symbole de liberté. C'est là le cœur de *Psaume Rouge*, l'aboutissement du geste jancsien : les rouges meurent par centaines mais leurs chants révolutionnaires résonnent encore. Il ne faudra jamais s'arrêter de chanter, philosopher, danser, se révolter, faire corps pour le maigre espoir, parfois, d'amener l'ennemi à chanter avec nous, avant de mourir. Peu importe le nombre de camarades tombés, la lutte continue ! Qui sait ? Il existe peut-être un monde où les capitalistes s'éteignent d'eux-mêmes. *Psaume Rouge* fait ce pari.

Sursis pour un désastre Un geste de James Benning

Par Aliosha Costes

Toutes les citations ici-placées seront tirées du texte de Henry David Thoreau : *Walden ou la vie dans les bois* (traduction de Louis Fabulet, tirée de la collection L'imaginaire de Gallimard).

En général, les hommes, même en ce pays relativement libre, sont tout simplement, par suite d'ignorance et d'erreur, si bien pris par les soucis factices et les travaux inutilement rudes de la vie, que ses fruits plus beaux ne savent être cueillis par eux.

James Benning, grand voyageur solitaire et ancien professeur de mathématiques, a conçu, par son œuvre de cinéaste, le portrait de son pays (les États-Unis) en une sorte de fresque monumentale. Filmeur économe, il a l'intime conviction que la raison fondamentale du septième art réside dans son origine – les frères Lumière ou la pureté de l'acte avec comme seul artifice le cadrage. De cet unique procédé, il s'approche de l'art conceptuel. La majorité de ses films sont un enchaînement de plans larges, d'ensembles et de grands angles qui, sans délaissier une certaine élégance, ont comme démarche de laisser voir les réalités oubliées et de laisser survenir les événements impromptus. Cette véritable cartographie des USA a parfois sa part explicite dès le titre (*El Valley*

Centro, Los, Sogobi – la trilogie californienne, ou *The United States of America*, dont le titre forme comme un tout, et *Four Corners*, qui mêlent la frontière croisée de quatre états américains), et parfois sa part moins figée, moins concrète et, pourrions-nous dire, moins humaine (*13 Lakes, Ten Skies, Nightfall, Natural History...*). James Benning expérimente cinématographiquement son propre rapport au monde et aux découvertes des espaces. C'est avant tout une expérience personnelle, celle d'une aventure, d'un journal de voyage tout aussi intérieur qu'extérieur. Il ne se place jamais en chasseur d'instant, toujours en pêcheur. Sa démarche est proche de celle du peintre. Elle n'est pas sans rappeler la claire maxime de Corot : *Il ne faut pas chercher ; il faut attendre.*

Tout changement est un miracle à contempler ; mais c'est un miracle renouvelé à tout instant.

Chez Benning, il faut guetter les recoins du cadre et observer l'ensemble comme une malle pleine de trésors. Ensuite, de sorte à s'approcher le plus justement de la vie, le rythme et les événements se font longs, se font rares. Les surgissements sont des raréfactions qu'il ne faut pas rater. Leur possibilité demande un esprit attentif, une attente calme et patiente. Chacun de ses films se construit mathématiquement et rigoureusement – ils s'exposent selon un cadre défini, une durée particulière et un format

TRACES

strict. L'expérience s'en trouve minutieuse et le travail de la durée exigeant. Ce temps long place le regard en suspens, il teste l'endurance et l'attention. C'est une véritable aventure de la perception, une quête illimitée qui nous amène à créer une habitude ou une aptitude à la concentration. Mais c'est aussi une confrontation aux angoisses, à ce temps qui passe et qui nous rapproche toujours un peu plus de la mort. Les révélations surviendront de l'écran – qui n'est donc plus là pour nous faire oublier l'existence ou nous divertir, non, il est là, implacablement organisé, pour nous révéler devant nous ou en nous, une part de vérité. Les cadres de Benning peuvent spontanément résonner avec les tableaux de Mondrian ; la démarche structurée et ordonnée qui fige l'espace tout en nous assignant à résidence ou à la quête d'une transcendance spirituelle, intime et confidentielle.

Il y avait là quelque chose de cosmique ; un avis constant jusqu'à plus ample informé, de l'éternelle vigueur et fertilité du monde.

Ces observations simples de la réalité, par les lieux larges, spacieux et aérés, nous offrent la conscience de la forme benningienne. Le choix de ses cadres, étant toujours le choix d'une vérité, sa vérité, sont toujours des expériences personnelles ou des opinions que nous pouvons synthétiser en un terme précis : la contemplation. Cette dernière permet d'épurer les possibles (tout autant les potentiels récits que les potentielles narrations) et, par-là, de nous amener à ne plus chercher un propos caché ou dissimulé, et simplement à voir et entendre, regarder et écouter, vivre l'instant sans l'intellectualiser. Le monde, étant peuplé de structures, d'infrastructures,

de décors et de paysages multiples, ouvre une certaine pluralité de compréhensions qu'il ne faudrait jamais surthéoriser car, en laissant l'observation brute vaincre les idées abruptes, Benning se sauve de l'aliénation propre à la culture américaine. Il ouvre un cinéma fondamentalement matérialiste et vise les contre-temps de l'omnipotent idéalisme de la société du spectacle – le traitement de l'image que l'industrie a cristallisée pour quelques fins économiques. Pour Benning, la question artistique ne relève jamais de l'image en soi, mais de la façon dont on la regarde, dont on l'appréhende. L'œil du spectateur confronté au sien : voilà ce qu'il définirait comme véritable expérience esthétique. Dans son long-métrage *13 Lakes*, les lignes de la surface des lacs proposent différentes fuites de mouvements qui, entremêlées par des plans noirs en guise de transitions, exposent une digestion sensitive et une ouverture à d'infinis cadrages. Cette distanciation spatiale qui scinde chacune des images renforce la matérialisation du périple de Benning comme une sorte de parcours que l'on suit, que l'on sent, que l'on vit par son biais. Les différents lacs et les différents paysages, ces objets trouvés ou perdus que l'on aurait exposés un à un en traces du temps ou en introspection de la mémoire, forment l'architecture de son cinéma, une maison dans les bois.

Imposture et illusion passent pour bonne et profonde vérité, alors que la réalité est fabuleuse.

Cette volonté d'aller à l'encontre de l'industrie n'est pas tant une réponse qu'une révolte. Cependant, cette révolte n'est paradoxalement pas une réaction. Il y a, certes, une part de contre-pied formel – mais il y a surtout l'idée reine

TRACES

qu'un moyen d'enregistrement des sons et des vues ne peut être qu'un lieu de contemplation. Prendre la salle de cinéma comme un lieu hors de tout, hors du temps, et la prendre comme un lieu de possibles ouvertures au monde – comme seul lieu où l'on ne subit pas la vie et où simplement on l'observe, attentif ou non. Par le cinéma, nous ne sommes pas spectateurs et spectatrices de films, mais spectateurs et spectatrices d'un monde. Cet art permet un temps cadré qui se doit obligatoirement d'être pris, car on ne pourrait pas se permettre de, lui aussi, le donner aux forces de frappe qui nous volent déjà notre temps par les lieux d'aliénations virulentes comme le travail ou les divertissements. Le cinéma de James Benning est un cinéma qui va à l'encontre de l'événementiel et qui, par-là, devient un nouveau moyen d'appréhender les événements. Une nouvelle forme. Un geste inhabituel et foncièrement personnel. Le mouvement d'une instance – la tentative d'un *devenir* potentiel. Pour cette nouvelle manière d'approcher le monde, Benning se doit d'offrir une confiance totale en son public et sa capacité de réception. Contrairement à la majorité des cinéastes, il ne mise pas sur une érudition de son spectateur, mais sur sa capacité intrinsèque d'intelligence. L'humain est doté de cette dernière et, pourtant, rares sont les artistes qui lui font confiance. Benning a foi en son public.

Ouvrons une parenthèse comme un petit zoom sur une économie actuelle du temps. En moyenne, dans le cinéma hollywoodien, les plans sont passés de 12 secondes dans les années 1930 à 2 secondes et demie dans les années 2010. L'économie de l'attention confrontée à l'économie de la consommation. Chez Benning,

les plans durent toujours plusieurs minutes et semblent même s'allonger au fil des années. La réponse est claire, le contre-coup radical.

Si vivre est l'égal d'endurer alors il faudrait sans tarder que l'expérience cinématographique se mette à nous laisser battre les cœurs, nous permettant ainsi le temps de ressentir le monde sans se précipiter à une autre activité, un autre passe-temps, un autre moyen de fuir la réalité et sa condition d'obligation mortelle.

À présent me voici pour une fois encore de passage dans le monde civilisé.

Le film *Los* (exprimant la ville de Los Angeles mais sans les anges) ne peut être dénué d'un certain rapport à Hollywood et son industrie. Il appartient, avec *El Valley Centro* et *Sogobi*, à la fameuse trilogie dite « californienne ». Benning cadre le tout comme le gigotement perpétuel d'une structure omniprésente. Cette trilogie a la particularité d'être radicalement – elle-même – structurée : 90 minutes pour chaque film, composé de 35 plans de 2 minutes et demi. Cette précision mathématique de la triple forme expose un aspect tridimensionnel du projet et ouvre de nombreuses hypothèses d'interprétations. Parmi elles, la destruction à petits feux d'un territoire, d'un État qui se souhaitait flamboyant, se trouve être la plus frappante. La grandeur des lieux, des paysages, remplacée par la petitesse des humains, eux-mêmes pris dans les courroies capitalistes d'un monde idéaliste (ou de rêve – dudit américain) ; la première structure est la Terre, la deuxième est la société et la dernière est la somme des individus agissants au sein des

TRACES

deux premières. Les images sont sectionnées, ouvrant inlassablement les compartiments de ce multiple triptyque, et la composition picturale résonne avec l'idée d'un cinéma-mouvement, cinéma-vivant, patiemment ouvert aux surgissements que nous développons plus haut. Les cadrages sont resserrés, imposant la présence constante d'un hors-champ qui est lui-même une source optionnelle des arrivées aussi potentielles qu'imprévisibles. L'impact du monde sur l'environnement et les humains surclasse chaque mouvement. Et l'attente de l'instant, par les textures plastiques des matières vivantes, par la verticalité et la conséquente profondeur de champ, empiète vivement les gesticulations humaines. Les bruits aussi s'imposent dans cette logique ; ils sabotent la potentielle beauté d'une prise de vue. Le caractère intact de la nature n'est, car la matière rattrape toujours les idéalistes et leurs fantasmes, qu'une illusion sans fondements concrets. La nature et la culture ne sont qu'un tout, et il ne faudrait donc pas y voir une distinction impossible entre les territoires filmés ici par Benning et les images touristiques et propagandistes que peuvent proposer les gouvernements ou autres entrepreneurs californiens. La centralisation capitaliste a eu lieu ici, et Los Angeles en est le paroxysme. Or, dans *Los*, les sphères économiques ne font que suivre candidement et cyniquement la narration américaine, et par-là, l'aboutissement cherché par Benning lui-même.

Pendant que tout cela s'en va d'autres choses s'en viennent.

Dans *Ruhr*, un plan de rue laisse entrer et sortir des promeneurs et des promeneuses du cadre. Dans

Landscape Suicide, un homme étripe une biche avant de la retirer du cadre. Dans de nombreux plans de *North on Evers*, des paroles gravées sur pellicule passent de gauche à droite de l'écran. Dans le tout premier plan de *Small Roads*, des véhicules passent au loin, derrière la falaise, entrent puis sortent du cadre à la manière des nuages, placés au-dessus, qui de leurs ombres, pénètrent puis dépassent les bordures du cinéma. Le hors-champ est partout, et les mouvements du champ sont constamment événementiels. En s'accommodant du principe même des spectacles vivants, des représentations sur scène, Benning construit les entrées et les sorties comme le passage de la vie même. Les mouvements sont accessibles par leur visibilité et produisent un hommage certain envers l'exode, une protection contre le déperissement et la fin du monde. Ces motifs, agencés par le montage, ouvrent le regard et l'écoute – nos yeux et nos oreilles sont les témoins des passages sur Terre que le dépôt de Benning (caméra et micro), par l'acte même donc de filmer, prouve et sacre. Ce rallongement des plans multiplie les vies et dilate les espaces par le temps long. Plus c'est long, plus c'est entier. Et plus c'est entier, et plus donc sera intégrale l'expérience.

Si le nuage en suspens au-dessus de la locomotive était la sueur de faits héroïques, ou portait le bienfait de celui qui flotte au-dessus des champs du fermier, alors les éléments et la Nature elle-même accompagneraient de bon cœur les hommes en leurs missions et leur seraient escorte.

Montrant les rails des infrastructures ferroviaires américaines, *RR* présente le lien étroit entre deux

TRACES

modernités, le train et le cinéma. Il observe les deux créations et géographie là son monde contemporain. Le rappel des origines et des fondamentaux du septième art est évident (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* – Louis et Auguste Lumière (1896)). Les trains traversent le cadre et font des mouvements des actes inattendus et, bien que prévisibles par l'existence des rails, surprenants. Dans *RR*, ce sont 43 plans filmés dans 16 états américains qui forment le tout d'une visibilité de l'évolution du pays. La rigueur structurelle épure spontanément les signifiants et place sur piédestal la durée et la longueur de la proposition. Ces trajets détruisent toutes les potentielles hégémonies que les besoins de significations recherchent en temps normal. Lorsque nous sommes hors des symboles, nous sommes proches de la vie.

Les départs et les arrivées des wagons font aujourd'hui époque dans la journée du village.

RR s'ancre dans un temps. Il propose les reliques d'une culture industrielle, capitaliste, impérialiste. Les trains, par leur apparition et durant tout le long de leur passage, bloquent la vue des spectateurs et des spectatrices. De là s'installe un devoir de patience contagieux – de celle de Benning jusqu'à la nôtre, il n'y a qu'un pas. Le paysage devient fonction du temps, agenceur de nos rythmes, de nos besoins et de nos trains de vie. Il faut, contre toute attente, guetter son temps, accepter le délai, la suspension. Au cinéma, notre temps est à la fois celui d'une durée et celui d'une époque. Il faut s'ancre dans notre siècle comme dans notre siècle.

Je n'aurai, non, les yeux crevés plus que les oreilles déchirées par sa fumée, et sa vapeur, et son sifflet.

Dans *RR*, nous survivons à l'espace. La géographie est toujours un marqueur d'histoire(s). Vivre son lieu c'est incontestablement vivre le temps de ce lieu. Cette symétrie obligatoire est la perspective centrale du geste de Benning. Les trains et leurs rails sont dans ce film une espèce d'expansion des territoires américains tel l'imagerie des conquêtes de l'Ouest, la sous-jacente histoire amérindienne. Le pays de Benning a son passé, omniprésent, inarrachable, il hantera sans contestation possible chaque acte de sa population. La révolution industrielle, par ses chemins de fer, matérialise tout un contexte, toute une structure. L'évolution de cette histoire défile comme l'évolution des points de fuite à la venue des trains dans le cadre. Les trajets sont les temps qui passent et dont l'humain tente vainement l'attache – or, les pensées et leurs divagations réduisent et rattrapent toujours l'immobilisable existence.

Le vent du matin souffle à jamais, le poème de la création est ininterrompu ; mais rares sont les oreilles qui l'entendent.

Benning et les sons, les bruits, c'est une histoire d'amour. Le chapitre « Bruits » de *Walden*, dont les citations éparpillées construisent ce papier, a été déterminant dans toute la construction sonore de son cinéma. À taille d'ouïe, il laisse les résonances l'atteindre. Il n'en cherche pas, jamais, ce sont elles qui apparaissent et surgissent à lui. Même lorsqu'il y a montage son, les anecdotes cachées récitent un aléatoire d'aléas (dans *The United*

TRACES

States of America, co-réalisé avec Bette Gordon, la bande sonore est une piste radio, certes construite, mais irréflectée, venue par concours de circonstances). Les musiques sont rares chez Benning (*One Way Boogie Woogie*), il est plus souvent question de sons directs, voire de voix-off à la limite (*Stemple Pass*), ou de grésillements (*North on Evers*). Ces éléments surviennent et s'installent dans un décor donné. Ils font partie des découvertes que la vie révèle en happant les sens. L'incorporation des sons publics tels que ceux de la radio ou de la télévision constitue encore ce même rapport de temps et d'espace, de territoire et de culture, d'histoire et de géographie. Il y a une véritable quête d'un lien entre l'audio et le visuel, cette même quête originelle de l'audiovisuel, autrement nommé cinématographe, modernité de l'Art, saccage des poseurs d'images et d'agréabilités sonores.

Nous sommes si dégradés que nous ne pouvons parler simplement des fonctions nécessaires de la nature humaine.

Filmer la nature le plus justement possible serait-il un acte de réappropriation inacceptable moralement ? Ou est-ce précisément l'inverse, l'artificialiser, qui relèverait d'une amoralité condamnable ? Les deux écoles, lointainement, se tiennent. De plus proche, toucher ce qui nous entoure semble l'essentiel même de l'acte créatif. La reproduction de la nature est depuis la création des temps un geste foncièrement spontané. Cet éternel et infini retour aux sources, cet aller-retour constant, est un exercice sensoriel et spirituel que Benning entretient et renouvelle par la flottante contemplation qui forme un

tout dans les parcelles isolées de son œuvre complète. Sa présence humaine (derrière la caméra, derrière le micro, derrière le poste de montage) est un aveu indirect de son artificialité contrainte, exigée par la subjectivité. Savoir se situer dans la logique même d'observation et d'écoute, savoir voir et entendre, voilà le rôle que s'attribue Benning, le rôle de l'artiste. Dans sa filmographie, cette particularité évidente pour enregistrer des lieux similaires, des « mêmes » lieux ou détails de lieux (*13 Lakes, Ten Skies, RR*), construit une sorte de quête inarrêtable d'une vérité intrinsèque de ces dits lieux. Reproduire ou compiler, comme pour guérir d'une obsession, sont les deux membres actifs d'un souhait d'assister à une révélation. C'est une recherche de la vérité, une recherche de l'apaisement, une recherche de Dieu dans un sens presque spinoziste. Une poursuite sans relâche de ce qui nous échappe, une soif illimitée de perceptions. Cette précipitation semble sous-entendre un besoin ou une crainte. Elle est l'appréhension de la catastrophe. La sensation de la fin en (de)venir.

Je fus témoin d'événements d'un caractère moins pacifique.

Le monde de Benning est un monde en mouvement, un monde aux déplacements légers mais concrets. Il est un monde qui bouge et qui saccage ses alentours. Le commun du vivant y est constamment frappé, brusqué, touché. Comme une part écologique de sa filmographie, les territoires sont montrés dans leurs évolutions et leurs changements, fruits de nouveaux modes de vie. Ils questionnent notre présence dans le monde et, en la questionnant, Benning ouvre l'hypothèse d'une présence

TRACES

malsaine et destructrice. Isoler ses films pour en architecturer un tout singulier ramène à la convergence des luttes, la convergence des états, l'inlassable lien de tous les éléments du vivant, du réel et du politique. L'Histoire humaine a ses conséquences, et ces conséquences vivent à travers les lieux et leurs paysages. L'interrogation par les sens persiste aussi sous ce trait vert.

Il suffit d'une petite pluie pour rendre l'herbe de beaucoup de tons plus verte.

Les couleurs et les lumières sont les détails nécessaires et évidents de la manifestation de la vie. Le film *Nightfall* matérialise parfaitement cette idée. Long d'une heure trente, il n'est constitué que d'un seul plan fixe, dirigé sur plusieurs arbres d'une forêt. Les 90 minutes proposent une évolution de la lumière qui n'est pas le fruit du cinéma mais de la vie, seule la vie. Le déplacement vient du soleil, pas du cadrage. La modification vient de la Terre, pas du montage. La transformation n'est pas un effet spécial, elle est un sens naturel de la logique même du vivant. Cette métamorphose de la nature provoque un rythme graduel qui permet le changement de vitesse de nos instants. Par l'expérience sensorielle que nous propose Benning, nous ressentons les déroulements du monde par un nouveau prisme ; plus lent, plus concret, plus tangible. L'exposition de progression ne réside plus dans l'artifice commun et conforme, il est l'acte même d'une expérimentation qui, en soi, n'est pas plus expérimentale qu'un moment hors d'une salle. Cette quête du mouvement des éléments chez Benning fait écho avec, telle l'antithèse totale (et pourtant d'un même

geste), celle de Stan Brakhage qui, en alignant les détails abstraits de manière vive, formait un déplacement aux moyens de fixations imagées. Cette antiforme benninienne est belle et bien, et dans un même temps, opposée et similaire.

La surface de la terre est molle et impressionnable au pied de l'homme ; tel en est-il des chemins que parcourt l'esprit.

Une réflexion est toujours un miroir sur nous-même. En nous approchant au plus près des ficelles de l'exercice formel, en zoomant sur ce geste que Benning réédite, nous sommes parvenus à un premier reflet comme un premier voyage. Le cinéma permet cela d'un sens de l'autre, il est une rencontre, une sortie, une ouverture au monde et une fermeture de l'extérieur. En soi et hors de soi, tout persiste, tout perdure – le *devenir* de ce que l'on regarde, de ce que l'on entend – le trajet comme sur un tournage pour Benning. Il passe d'une terre à l'autre, d'un état le suivant, et nous le suivons d'une pensée l'autre, les idées s'ouvrent. Benning suppose un spectateur attentif, curieux et actif – un spectateur qui ne réduit jamais son expérience de l'œuvre à un sens unique et fermé. Ce sont des questionnements, d'immenses gouffres effrénés, des lueurs de concepts, des orifices de l'âme ou des échos de la vie. La durée, cette longueur de plan toujours présente, permet quelques divagations, quelques perceptions infinies. Benning laisse de la place à la vie sur Terre en commençant, avant tout, par laisser de la place à son public cloîtré devant le grand écran. C'est donc une place aux individus absents, un miroir comme une exploration de soi ou une émancipation. Contempler s'en trouve

TRACES

l'égal de rêvasser. Et tandis que l'inattendu provoque de la passivité, le calme amène l'activité. Il faut prendre son temps. Ne jamais accepter de se le faire voler. Quand bien même le cambriolage serait des mains du plus grand des artistes. Le temps long est une massue molle. Nous pensons qu'elle assomme, alors que contre toute attente, elle réveille.

Mieux que l'amour, l'argent, la gloire, donnez-moi la vérité.

Un sentiment de catastrophe imminente ressort des films de James Benning. La contemplation permet l'effet – elle ouvre cette idée que tout pourrait advenir à n'importe quel moment. Au-devant, nous sommes au plus proche d'un désastre à venir. Car, d'une certaine manière, tous les chemins mènent à la fin du monde. L'omniprésence des chiffres dans les titres de Benning (*11X14, Four Oil Wells, Double Yodel, Four Corners, 13 Lakes, Ten Skies, 27 Years Later, Twenty Cigarettes, Art. Hist.101, 57, 194,*

9-1-75, Faces 1973) donne l'aspect d'un compte à rebours, une explosion pressante. La mort est la fin de tout – et avant tout de nous. Il faut élargir notre expérience sensorielle, vivre de nouvelles formes, ne jamais se contenter des sentiers battus. La disjonction temporelle de ces films (la durée comme structure) est un appel à l'acceptation de l'expiration, du terme.

James Benning, itinérant en quête d'événements, est confronté à une vie dénuée d'actions dont le flux d'images continu et sur-présent donne pourtant la sensation contraire. Le contre-poids n'occulte jamais les drames ; il les rend d'autant plus puissants qu'il ne les montre pas, jamais, il les libère de leur spectaculaire réduction – fruit d'images incessantes – les rendant omniprésents par leur absence. Les catastrophes sont les attentes d'autres, de nouvelles ; une instance de mort continuellement renouvelée – la vie des fins ou la fin de tout.

Du temps, et désespoir

Le Fond de l'air est rouge de Chris Marker (1977)

Par Bastien Babi

« [...] Rien de plus droit en effet, rien de plus direct que la balle qui fuse dans l'espace. Peu importe qu'elle soit tirée au hasard, la ligne qu'elle suit est droite. Le droit se dit de ce qui est rectiligne, immédiat, loyal, honnête, sensé, franc, raide, dextre. La gauche c'est le cœur, la passion, la main qui n'a pas la main, malhabile, maladroite, qui n'est pas sûre, qui lâche, malchanceuse, impuissante, sinistre. »

Tout commence dans le plus beau des rêves rouges, vous savez bien, la somme des colères et des peurs. M'en voudrez-vous beaucoup... ? Les mémoires chantent en sourdines quelques grands cartons noirs saignés de blanc, des affaires de tous les temps : « *des hommes et des vers* », « *la mort demande justice* » (ceux-là nous les devinons) ; enfin, le cri muet, « *Frères !* » Les trois coups de bâtons à Odessa, la rue des Martyrs en forme d'escalier monumental, un levé de rideau sur la tragi-comédie (l'histoire se répète toujours trois fois etc.).

Aussi, si l'histoire qui nous est contée était un rébus, mon premier serait – gravé sur le film photosensible, immortalisé comme on dit, à jamais et pour toujours – de l'immaculée conception : du mythe qu'on a bien placé à

l'endroit du cœur, la genèse de la geste rituelle, celle des défaites glorieuses, des Écritures de Jadis, d'hier et de demain (puis, le suspens du jour, de l'hiver qui nous démène). Mon premier est à la gauche du Maître à l'instant du face-à-face fatal (le Jugement) dans la vallée de Josaphat, les damnés. Mon second est un cri trop articulé, un cri d'homme exalté, une jouissance bien composée : un orgasme priapique. Sans objet et sans amour, un onanisme d'éludévoreur dont la semence – du ciel – recouvre la terre d'agent orange, et de napalm les damnés-dévorés. Où l'on apprend qu'à la droite du Maître le désir est de mort ; la sainte béatitude, l'envers contemplatif des tortures de l'enfer : autrement dit, « *la souffrance infiniment désarticulante des uns fait la joie infiniment extasiée des autres.* » C'est sur ces quelques images enchaînées que *Le Fond de l'air est rouge* s'ouvre. La mythologie et sa répétition, *Le Cuirassée Potemkine* commenté par Simone Signoret et emmêlé de flashes, des spectres en foule de conquérants vaincus, de La Havane, La Paz, Dublin, Santiago, Paris, Pékin, Hanoï, Washington... 1963, 1968, 1969, 1973... Puis la jubilation d'un pilote de bombardier américain au Vietnam, un peu de mort à distance, expression du terrible désir d'y aller voir de plus près, la masse des corps brûlés : seuls les anges ont des ailes (« *Les cris de ceux qui tombent exaltent les âmes ailées de ceux qui*

TRACES

poursuivent leur envol. C'est un seul chant. C'est un seul mouvement. [...] C'est le spectacle éternel en acte. »).

Les acteurs entrent dans l'arène, la gladiature est ancienne, la crise est de toujours et de partout, le jugement (son geste, la séparation du droit et du gauche, élus et damnés, saints et démons, pouvoir et impuissance, droit de mort et volonté de vie : l'Empire et ses spartakistes) est aussi bien antique que biblique. Le jugement, d'ici et d'avant, l'éternelle histoire de la violence, se figure et dé-figure sur les corps des empereurs, de ses lieu-tenants, (Ponce Pilate et les sages de Judée, Christ juge et les 24 vieillards) et des gladiateurs d'un jour rouge sang sur le sable blanc. L'arène en latin c'est le sable blanc, ratissé, nettoyé, sur lequel s'enchaîne les gladiatures : le spectacle. L'arène donc, ce grand sablier, est ici le temps ; et c'est dans le temps, sur le temps, que la crise (*Krisis*, ce qui sépare, trie, tue... à la racine de nos mots : crime, critique) est élevée en spectacle. Le film de Chris Marker est en fait le récit d'un crime, il le compare d'ailleurs au meurtre du personnage joué par Boris Karloff dans le *Scarface* d'Howard Hawks : la boule de bowling abat encore des quilles alors que la main qui l'a lancée est déjà morte. Le crime est parfait, il y a belle lurette que le vers est dans la chair ; envers et contre tout, des mains fragiles agitaient les dés – on croyait jouer son coup – on ne sait qui les a coupées, mais la sentence courait tout le long du mouvement, le fil du rasoir au poignet, en double – vieil ami, vieux frère – des passions et des espoirs : le cynisme et la trahison.

« Enquête antipolicière, qui cherche à retrouver les auteurs de l'innocence plus que ceux du crime... ». Une

enquête, *historia* en grec, menée avec méthode : peu bavarde d'elle-même, dialectique par le montage. Les faits, les gestes, la vie pour la première fois sont doublés en direct – comme au cinéma, au spectacle – ; guère besoin de rajouter du commentaire, toute « *la chiennerie des juges et des procureurs* » est déjà en marche, co-présente au geste, son doublet de mots en tout genre, principalement d'ordre. Le montage de Marker est donc un dialogue, ou plutôt une polyphonie suivant deux lignes de dialogues se rencontrant, se mêlant aux images d'archives et à leurs revers toujours mentionnés pour ne pas se laisser prendre. Aller-retour qui ouvre un espace, celui du spectateur, entre les bris et débris des films militants, des documents en temps réel, notamment ceux du travail de Chris Marker sur cette période, et les images et commentaires encapsulés des archives télévisuelles, des prises de paroles des pouvoirs, la puissance et sa forme dominante. Restitution du « *clivage entre ceux qui se taisent et ceux qui font des discours en sorte de lancer des ordres* ». Trouver sa voix, une troisième en forme de possibilité multiple, dans la cacophonie des innocents-criminels : renouer le fil, conjurer le « *danger que le désastre prenne sens au lieu de prendre corps* ». À la fin, mesurant les distances, s'épargnant les illusions lyriques comme la veulerie des juges, on aura bien fini par récolter quelques indices, traces, mégots, empreintes... un peu de vie en reste contre les rigueurs de l'hiver, les raideurs de l'époque : des espoirs en feux follets contre l'immémoire collective et la nuit noire. Dans le dernier montage, le film se conclut sur une pensée consolante dans la catastrophe consommée, alors que le vin est tiré jusqu'à la lie et que l'ivresse peine à venir : il y a toujours des loups.

La bonne décision A propos de Michaël Bay

Par Grégoire Benoist-Grandmaison

Passons rapidement sur les évidences : Michaël Bay détruit des trucs, *boom*, plaisir de détruire. Plaisir de détruire *pour de vrai*. *Cut, cut, cut*. Le plus de plans possibles pour en montrer le plus possible. Explosion, pyrotechnie. Complètement perdu dans le tourbillon de l'action ; action tout à fait située. Lisible dans l'illisible, puissance du montage. Séquences subliminales qui confinent au mystique. *Cut*. On voit tout. Longue focale qui attrape à la volée, courte focale qui rend compte. Stitch qui détruit San Francisco. *Boom* et *re-boom*. Quel plaisir ! Générosité, bien sûr. Invectives, blagues. Lourdeur bien sûr. Forcément. Blagues lourdes insauvables. Quelle différence avec Marvel ? Souvent la vraie vie, la vraie vie le plus possible. Fond vert ? Jamais. Fond de Los Angeles, plateforme pétrolière, Miami. Vrais avions, le plus possible. Peut-être pas la vraie vie, au moins des vrais objets. Du palpable. Pas forcément de la chair, au moins de la ferraille. Vitesse, explosion, destruction. Quelle différence avec *Fast and Furious* ? Michaël Bay saga à lui tout seul, auteur. Saga *Mission Impossible* ? Jamais autant, pas aussi gros, Tom Cruise qui chiade de trop, moins chaotique : travail trop bien fait. Bien travailler pas forcément, travailler beaucoup oui, mais encore mieux, travailler en s'amusant. Michaël veut s'amuser, véritable gamin. Comment je le sais ? *No Pain No Gain*, The Rock fait griller des mains humaines

au barbecue ; arrêt sur image, sur l'image écrit « c'est toujours une histoire vraie ». C'est con et c'est drôle. On se marre. Michaël se marre. *Ambulance* et les centaines de plans au drone... Petit engin à peine découvert qu'il en fait son nouveau jouet. Michaël s'amuse. Les jouets de Michaël ? Des voitures qui se transforment en robot. Image d'Épinal du petit garçon masculin qui joue dans sa chambre. *Boom* et *cut*. Encore une explosion. Tiens, et si la météorite tombait sur Paris ? La tour Eiffel tombe et ça l'éclate.

Encore *boom*. Personnages qui subissent les structures. Remise en cause des structures ? Non, bien sûr que non. Figures convaincues que la séduction, la volonté ou la foi, font la différence, changent les choses. Réalité de la situation ? Peu importe. Grande contradiction entre libre-arbitre et contrainte, les figures prennent souvent la bonne décision, envers et contre tout : moteur du scénario. En vrac, Ben Affleck, *Pearl Harbor*, convainc l'infirmière de le laisser être pilote malgré sa vision pourrie parce que c'est la seule chose qu'il sait faire dans la vie ; Steve Buscemi, *The Island*, risque de se faire tuer mais décide d'aider les héros malgré tout ; Bruce Willis, *Armageddon*, fait changer d'avis le militaire en lui hurlant « *tu vas vraiment faire ce que t'ordonnent des mecs dans un bureau à des milliers de kilomètres d'ici ??* ». Michaël Bay déteste la bureaucratie, adore les

TRACES

doers, les faiseurs. *Cut*. Problème : il déteste l'avidité des gens riches, pas les gens riches. Amasser beaucoup d'accord, mais pas n'importe comment, en n'étant pas n'importe qui. Michaël Bay le cul entre deux chaises, entre spectacle et morale. Manie le semtex comme personne, c'est son atout. Être le plus américain des américains, c'est sa limite. C'est son problème. Fétichisation des gens comme-tout-le-monde, les travailleurs, ceux qui bossent pour de vrai sur le terrain (les bras cassés de *No Pain No Gain* rêvent du rêve américain), les mêmes capables de grandes prouesses (l'opération à distance dans *Ambulance*) : envie de le croire, beauté de l'idée. Manichéisme ? Pas le motif le plus évident de sa filmo. Empathie pour tout le monde, empathie pour les « méchants », au fond personne n'est vraiment méchant. *No Pain No Gain*, Mark Wahlberg victime du rêve américain pour ne pas être un moins que rien, Anthony Mackie victime des stéroïdes qui lui permettent de se sentir bien dans sa peau, The Rock victime de la cocaïne pour oublier. *The Rock*, Ed Harris lance son attaque contre San Francisco. Pourquoi ? Pas de mauvaises intentions, pas d'autres solutions. Obtenir des réparations financières pour les familles d'agents secrets non-reconnus par l'administration. Encore une fois, poids des structures, encore une fois, jamais remises en cause : le président ne cède pas à sa demande pourtant raisonnable, ce ne sera jamais ni évoqué, ni interrogé. Faux dilemme. *Cut*. Influence du mythe libéral de l'homme bon qui fait les bons choix et changent les choses face à des forces plus inertielles que malfaisantes. Explosion, caillou dans la chaussure. Michaël décrit plus souvent qu'il ne blâme, montre plus souvent qu'il ne juge. Par empathie ou parce qu'il faut toucher la planète entière pour rentabiliser le

film ? L'un n'exclut pas l'autre. Pour le bien du spectacle, tout le monde est pardonné. *Pearl Harbor*, empathie pour le général japonais. L'attaque ? Devoir de soldat. Hiérarchie, primordiale oui, source de trop d'excès, aussi. Problème de la hiérarchie ; jamais remise en cause car nécessaire. Pas d'alternatives, faux dilemme encore. *Cut*. Cinéma américain : explosion pour la bonne cause, la leur, toujours. Explosion parce qu'il le faut, parce que sinon la météorite tue l'humanité, parce que sinon les Decepticons gagnent. Et pourtant, *The Island*, aussi des explosions parce qu'il faut survivre face au capitalisme inhumain. Simple mais pas toujours si simple. Encore une fois : capitalisme, oui, capitalisme inhumain, non. Courte-vue des conclusions de Michaël. Le spectacle ne se vit bien qu'en courte focale. Rester en surface à tout prix, la surface surcutée et cartographiée aléatoirement dans tous les sens est déjà intéressante à explorer des yeux. Pas le temps pour le reste. Pas de politique et tout le monde voit midi à sa porte.

J'essaie de penser, ça va trop vite. J'essaie de creuser la surface, trop confus. Confusion qui permet à ses films d'exister. Michaël Bay qui insuffle sa candeur. Rapport enfantin au monde et optimisme béat face aux problèmes de la vie. Face aux problèmes : rien n'empêche de casser des bagnoles et du béton. Si tu arrêtes d'être un petit candide, tu perds l'argent pour jouer, pas d'argent, plus de films, moins d'explosions, moins de spectacle. Plaisir régressif, le château de sable qu'on construit pour détruire. Pas de films sympas avec tout le monde ? Puni au coin sans tes jouets ! Mais comme Michaël est sympa, il ne sera jamais puni. Rêve. Rêve américain, toujours. Un rêve de cinéphile ? Voir un jour des films de cette

TRACES

ampleur sans trame narrative. Le spectacle rien que le spectacle ! Vide le cerveau, que du plein les yeux plein les oreilles, rêve d'avoir l'un sans l'autre. *Cut*. Essoreuse à salade. On en a pour son argent = équation capitaliste du cinéma. Envie d'être essoré, envie de *boom-boom* dans les oreilles. Techno, comme en boîte, exutoire ou transe, corps qui vibre devant l'écran, pas d'émotions, des soubresauts. On sait d'avance qu'on en aura pour son argent ! Merveille ? Tout se terminera bien ; l'âme grisâtre s'illuminera ; s'excitera sur un fauteuil et parta-

gera son plaisir avec ses amis, son paquet de pop-corn. *Boom* et paf les popcorns par terre. 5 euros en miette ? Pas grave, le film en a coûté 100 millions. Embrasser la confusion, on se posera la question plus tard. Explosion de voitures et héros incorruptibles, fête de la matière et figure mythologique triomphante. Matérialisme de l'action et libéralisme du scénario. Ne pas se priver du brio de l'un pour à tout prix éviter l'autre. Condition pour le spectacle et tant pis. Encore *boom* et on verra demain.

BOMBE NUCLEAIRE

Filmer le nucléaire. Acte, conséquence.

Texte collectif

Oppenheimer, Christopher Nolan (2023)

Nicolas Moreno

Christopher Nolan est responsable des images qu'il propose ; *Oppenheimer* est un film irresponsable. Avec son biopic sur le « père de la bombe nucléaire », Hollywood ne se prive pas de faire la leçon humaniste à un spectateur qu'il espère toujours plus mondialisé. Idée bien paradoxale, pour un film américain dont l'odeur nauséabonde sent plutôt le repli sur soi (on ne sortira jamais de ce territoire). Car parmi la multitude de prismes par lesquels aborder le sujet, le cinéaste *choisit* de faire dévier le récit vers une intrigue politicienne autour du haut-fonctionnaire Lewis Strauss (Robert Downey Jr.), tout autant qu'il *choisit* de ne pas montrer les conséquences de cette invention, notamment son utilisation à Hiroshima et Nagasaki quelques semaines après sa mise au point.

Si ce n'est donc pas pour confronter sa nation à sa propre histoire, pourquoi diable Nolan s'aventurerait-il donc dans une telle entreprise ? Politique des auteurs oblige, gigantisme oblige, le prince du « blockbuster d'auteur » trouve dans la vie du scientifique comme chaussure à son pied, une nouvelle étape qui va *crescendo* dans les aspirations universalistes et spectaculaires du cinéaste.

Oppenheimer est pour lui l'occasion renouvelée de revenir à ses petites obsessions individuelles : la physique mais surtout quand elle paraît complexe et inaccessible, le temps, le sacrifice de l'individu pour la cause commune. Une névrose bien pratique, qui offre au cinéaste un angle d'attaque idéal pour ne filmer Oppenheimer et rien d'autre qu'Oppenheimer (à majorité en gros plans, qui ont été moqués à de nombreuses reprises). Paré de ses confortables œillères, le film peut alors se donner à l'*entertainment*, c'est-à-dire à de l'explosion sensationnelle, purgé de tout regard politique d'ensemble : le film met en effet en scène l'essai Trinity, explosion test qui eut lieu le 16 juillet 1945 au Nouveau-Mexique, à cinquante kilomètres de la première ville. La bombe fut jetée loin de la vie humaine, le film se situa loin des victimes réelles.

Par sa qualité de biopic, le film auto-justifie sa focalisation malade sur l'homme plutôt que son invention. Il n'en reste pas moins un film qui manque, littéralement, de recul : sur son acteur principal, sur la situation en général. Quand bien même le film reste entièrement focalisé sur les États-Unis (les villes japonaises et la mesure des dégâts sont à peine cités), *Oppenheimer* s'embourbe dans des considérations politiques, qui se déroulent toutes dans des pièces closes, ces dernières ayant la qualité de renvoyer le fait

BOMBE NUCLEAIRE

commun à une affaire individuelle, la responsabilité d'un peuple et son gouvernement à une affaire d'égo, qui ne concernerait au final qu'un scientifique, un ministre et un Président. À force d'enflément et de complexification vaine du scénario par le montage simultané de plusieurs intrigues (lorsqu'il n'est pas la projection, gênante, des subjectivités du physicien, parsemées d'atomes...), *Oppenheimer* se noie dans ses propres images et perd de vue le sentiment principal qu'il s'acharne à décrire : la culpabilité, qu'elle soit individuelle ou collective. C'est en rêvant constamment de faire des films difficiles que Nolan échoue à parler, chaque fois, des choses les plus simples.

Godzilla, Ishirō Honda (1954)

Matthieu Neiva

Comment j'ai appris à m'en faire et à détester la bombe

1^{er} mars 1954. Atoll de Bikini. *Castle Bravo*. Jamais les Etats-Unis ne testeront de bombe plus puissante. 15 mégatonnes d'énergie. L'équivalent de 1000 Hiroshima. L'opération *Castle* ne se passe pas comme prévu et contamine bientôt la plupart des atolls environnants. Le nuage, large de 100 kilomètres, atteint même les îles Marshall. Il irradie aussi un bateau de pêcheurs japonais, le *Daigo Fukuryu Maru*. Le 14 mars, l'équipage regagne son pays. Les marins se plaignent de nausées, maux de têtes, saignements des gencives... On les reçoit à la capitale, où se trouvent à priori les meilleurs hôpitaux du pays. Ils souffrent d'un syndrome

d'irradiation aiguë. Le 23 septembre, Kuboyama Aikichi, radio-opérateur du navire, meurt à l'âge de 40 ans. C'est la bombe H qui l'a tué. Outre-Pacifique, on nie la responsabilité américaine. Cet homme n'est pas mort à cause des radiations mais de l'action chimique du corail calciné. Et puis d'abord ce navire n'avait rien à faire près d'une zone interdite. D'ailleurs : qu'est-ce qui vous prouve que ce n'est pas une manipulation des russes, pour discréditer les Etats-Unis ? Mais oui, bien sûr que les poissons pêchés par le bateau sont bons. C'est sans doute une coïncidence si au même moment l'administration américaine impose des restrictions strictes sur les importations de thon sur son territoire. Côté japonais, l'opinion publique s'agite et le mouvement antinucléaire prend de l'ampleur.

L'embrassement du monde

On a beaucoup reproché à *Oppenheimer* (Christopher Nolan, 2023), de ne pas parler frontalement d'Hiroshima[1]. Mais c'est que la bombe a donné lieu à un embrassement en deux temps. Un premier, littéral, et responsable de 100 à 200 000 morts les 6 et 9 août 1945. Un des plus grands crimes de guerre de l'histoire de l'humanité. Un deuxième, plus abstrait, responsable d'une course à l'armement qui donne à l'humanité les moyens de provoquer sa propre fin. Désormais, nous voilà capable du plus grand crime contre l'humanité qu'on puisse imaginer : l'annihilation totale de notre espèce. Oppenheimer, le Prométhée Américain[2], nous a donné le feu, la connaissance interdite. C'est de cette déflagration-là dont parle le film. Rappelons-nous cette remarque d'Einstein à Oppenheimer à la fin du film :

BOMBE NUCLEAIRE

« Lorsque je vous ai présenté ces calculs, nous avons pensé que nous pourrions déclencher une réaction en chaîne qui détruirait le monde. (...) Je crois que c'est ce que nous avons fait. »[3]. Avec la bombe, l'humanité est entrée dans une nouvelle phase. Plus rien ne sera jamais comme avant. En acte, notre espèce est déjà coupable de s'être rendue capable en puissance de se causer à elle-même un tort si grand. C'est de ce crime-là dont traite le film de Christopher Nolan.

Hiroshima s'inscrit dans un contexte, la compréhension qu'on en a aussi

Qu'on ne nous méprenne pas. Il ne s'agit pas ici de minimiser la gravité des événements d'Hiroshima et de Nagasaki. Il s'agit bien d'un des plus grands crimes de guerre de l'histoire de l'humanité ; un crime d'autant plus grave que, comme de bien trop nombreux autres, il ne sera jugé par aucune cour internationale indépendante. Il faut toutefois bien comprendre que ces crimes sont la suite logique d'un programme, lui-même criminel, de « bombardements stratégiques » du Japon. Pendant les deux dernières années de la guerre, l'armée américaine a multiplié les raids aériens visant à détruire infrastructures, industries, et villes du pays. Citons ainsi les bombardements incendiaires de Tokyo du mois de mars 1945, responsable de la mort de plus de 100 000 civils. Après la guerre, l'opinion japonaise ne voit l'événement qu'à travers son inscription dans cette continuité-là. Un énorme tabou règne vis-à-vis d'Hiroshima et Nagasaki, mais aussi une forme de désintérêt : finalement, hormis les moyens et l'efficacité de la méthode, quelle différence entre cet événement et

les bombardements incendiaires qui ont frappé la plupart des autres villes du pays ? Pour le japonais moyen des années 1950, Hiroshima est un crime de guerre de plus, au milieu d'un conflit où chacun s'est rendu responsable du pire, à commencer par le Japon. Il n'existe pas de guerre propre. Et encore moins pour les Etats qui la commencent en désobéissant eux-mêmes aux lois internationales.

Et puis voilà que l'arme atomique tue même en temps de paix. Avec *Castle Bravo*, l'humanité entre officiellement, et durablement, dans une ère nouvelle où la bombe est une menace ubiquë, omnipotente. L'opération *Castle* n'est pas un crime de guerre, elle prouve la portée de la réaction en chaîne dont parle *Oppenheimer*. En 1954, le sort du *Daigo Fukuryu Maru* entraîne une forte protestation japonaise et internationale contre les essais nucléaires et la course folle dont ils font partie et qui ne pourra mener qu'à l'Armageddon. On commence à comprendre qu'Hiroshima n'était que le début. Des voix s'élèvent aussi pour l'abandon de l'énergie nucléaire, dont on sent bien déjà, 57 ans avant Fukushima, qu'à la moindre erreur de calcul ou de gestion, les Kuboyama Aikichi se compteront par centaines de milliers.

Naissance de Godzilla

C'est dans ce contexte que la Tôho commande la réalisation du premier film *Godzilla* (Honda Ishiro, 1954). Elle fait appel à l'un de ses réalisateurs, Honda Ishiro, qu'elle presse de réaliser un long-métrage à petit budget et prêt à sortir d'ici la fin de l'année, avant que le débat sur le nucléaire ne cesse d'enflammer l'actualité.

BOMBE NUCLEAIRE

Engagée dans une course contre la montre, l'équipe du film n'a ni le temps ni l'argent pour animer des créatures en *stop motion* comme on le fait alors à Hollywood sous l'impulsion de Ray Harryhausen (*Le Monstre des temps perdus* (1953), *Le Septième Voyage de Sinbad* (1958), *Jason et les Argonautes* (1963) ...) C'est pour cette raison qu'elle privilégie une technique plus simple, rapide et bon marché : des maquettes et un acteur en costume. Sans le savoir, la Tôho vient d'inventer le *kaiju eiga*.

C'est parce que le premier *Godzilla* ne nous est parvenu qu'en 1956, dans une version intégralement remontée et avec un protagoniste américain, qu'en Occident nous ne connaissons pas bien cette histoire. Cette version, longtemps la seule visible hors du Japon, fut renommée *Godzilla ! King of the Monster*, et construit un tout autre discours que le film original. Là où la version nipponne s'ouvre sur l'explosion de *Castle Bravo*, qui touche un bateau de pêcheurs et réveille Godzilla, la version américaine ne mentionne aucun test dans le Pacifique et fait de Godzilla lui-même le tueur de pêcheurs. Godzilla devient une créature mystérieuse, qu'on est libre ou non de relier à la bombe. Mais surtout : on ne parle plus des essais nucléaires et encore moins de l'incident de l'atoll de Bikini. On laisse de côté ce qui faisait le cœur du film original, et qui fera aussi celui d'*Oppenheimer*, cette idée selon laquelle avec l'arme atomique, l'humanité joue à D.ieu[4] en omettant que le dernier Livre de la Bible n'est autre que l'Apocalypse.

« *La guerre n'est que la simple continuation de la politique par d'autres moyens.* » disait Clausewitz : c'est

donc qu'il existe d'autres moyens. Qui dit guerre dit crimes de guerre. Mais aussi risque d'une escalade sans fin de la violence. Or si personne ne veut réveiller Godzilla, personne ne veut non plus de l'embrassement du monde.

[1] Cela lui est toujours reproché d'ailleurs. Au sein de ce même numéro, sous d'autres plumes.

[2] *American Prometheus* est le titre de l'ouvrage dont s'inspire le scénario de Nolan

[3] "When I came to you with those calculations, we thought we might start a chain reaction that would destroy the world. (...) I believe we did."

[4] Malgré la bombe, nous nous refusons ici à invoquer son nom en vain.

Opération Tonnerre, Terence Young (1965)

Raphaël Bonneau

Entre ombres et lumières

Quatrième opus de la saga du plus célèbre agent secret né sous la plume de Ian Fleming, *Opération Tonnerre* est un James Bond qui fait date. Intrigue bien ficelée ? Peut-être. Œuvre mythique ? Sûrement. Le film de Terence Young insère tous les ingrédients nécessaires d'un James Bond qui, à défaut de briser les codes, les embrasse : gadgets, bagarres, casino, un méchant au cache-œil plus vrai que nature, le monde à sauver, des femmes à secourir... tout en y ajoutant sa saveur particulière, ces mondes sous-marins, cet univers exotique. Le métrage de Young est, pourrait-on dire, à mi-chemin entre un film de science-fiction et *Les Dents de la mer*. C'est aussi, et surtout, l'histoire de l'agent 007 (Sean Connery), envoyé dans les insondables eaux turquoises des Bahamas afin de récupérer deux missiles

BOMBE NUCLEAIRE

nucléaires détournés par l'organisation criminelle Spectre.

Sorti en 1965, *Opération Tonnerre* s'inscrit bel et bien dans un contexte de Guerre Froide généralisé, quelque trois années après la Crise des missiles de Cuba. Tout le spectre de la Guerre Froide plane au-dessus du film, mettant en scène tensions géopolitiques, escalades nucléaires et combats sous-marins. Pourtant, *Opération Tonnerre* commence timidement. La première scène de combat frise le ridicule, les premiers dialogues détonnent, les baisers sont forcés... Bref, un incipit laborieux laissera place à une histoire plus captivante, plus fine. *Opération Tonnerre* fascinera par son esthétique kitsch mais classe, exotique et luxueuse, sa greffe géopolitico-historique et bien sûr ses scènes mémorables : utilisation du jet pack pour fuir l'ennemi, combat au harpon et en combinaison de plongée, décor paradisiaque... Toutefois, le film déploie une sorte d'angoisse, celle de l'époque de la course à l'armement nucléaire. Et l'on voit bien l'analogie entre les Bahamas et Cuba.

Au fond, *Opération Tonnerre* est un film d'ombres et de lumières. La photographie du film joue habilement sur cette dualité, les scènes sous-marines alternant avec la clarté éblouissante des eaux et les obscures profondeurs où se déroulent des affrontements silencieux. L'œuvre de Young explore aussi les ombres, celles des menaces de la Guerre Froide ; et les lumières, James Bond et ses alliés qui luttent pour la sécurité mondiale, instrumentalisation du monde Occidental se parant du costume de gendarme du monde. *Soft power* évident. Les autres

ténébres, incarnées par l'organisation Spectre et son plan diabolique de chantage nucléaire, symbolisent quant à elles les forces de la corruption et de la catastrophe. Cette peinture manichéenne du bien et du mal, et par extension lumières et obscurités, traverse toute la trame filmique. Mais celle-ci dépasse le simple récit d'action, d'espionnage et de divertissement. La toile de fond historique confère à *Opération Tonnerre* une résonance particulière, offrant une fenêtre sur les préoccupations et l'imaginaire d'une époque où le monde semblait constamment au bord de l'abîme. Le film nous offre même de quoi saliver jusqu'au bout avec une multiplication de prises de vues sous-marines et un combat final épique entre Bond et Emilio Largo. Bref, un cocktail exotique explosif prêt à être dégusté à n'importe quel moment.

Mister Freedom, William Klein (1969)

Zoé Lhuillier

Le Freedom Kit, panoplie du parfait Super Héros, contient un stylo-bombe que vous pouvez dégoupiller en tournant l'embout, explosion garantie, attention risque d'ignition. À l'heure où l'escalade monte entre Super French Man et Muzhik Man allié à Red China Man, dans une France en proie à une grève anti-américaine, le gouvernement américain, par le biais de la délégation incarnée par sa super star Mr Freedom, vient au secours de ces pauvres âmes faibles incapables de riposter. Si l'ambassade américaine se situe dans un hypermarché, la déclaration de guerre officielle prend des allures de téléachat. Elle est belle ma guerre, elle est belle.

BOMBE NUCLEAIRE

Parodie explosive et composite, *Mister Freedom* passe au *shaker* toutes les images de l'Amérique, comme si l'écran cathodique, pris d'un accès de folie, zappait de sujets télévisuels en sujets télévisuels, réduisant la ligne narrative de l'histoire de la seconde partie du XXème siècle à une jérémiade d'enfants de l'ordre du « bouh il est méchant, il m'a tapé ». Mais William Klein ne se contente pas de collectionner les caricatures comme un ramasseur de champignons atomiques. Il suit systématiquement la logique capitaliste et impérialiste jusqu'à son point d'aboutissement le plus avancé (si tant est qu'il ait des limites à l'imagination), mais aussi le plus arriéré. Ainsi, Mr Freedom, pour pouvoir assurer la sécurité de l'Amérique, a besoin d'une femme à ses côtés qui le cajole tel un gros bébé en lui donnant à becqueter des énormes cuillères de cornflakes, dans un bol énorme, comme si le bulldozer de deux mètres s'était tout d'un coup miniaturisé, à l'instar du personnage de *L'Homme qui rétrécit* (Jack Arnold, 1957). Et évidemment, c'est par elle que viendra la trahison qui le mènera à sa perte, pour changer. Quant à l'esthétique pop et kitsch, du bricolé petit budget, elle renvoie la technologie de pointe, notamment la bombe, à ce qu'elle est derrière l'image ultra-design que les films dystopiques véhiculent : un produit de l'industrie de masse, peut-être d'aussi mauvaise qualité que les produits *discounts* vendus par la publicité. Et de fait, le patron de Mr Freedom finit par lui admettre que l'ultime bombe qu'il venait de déclencher n'était pas « *the big one* » mais « *a medium one* », parce qu'il n'a pas réussi à s'en procurer. Rupture de stock comme une autre. Entre réclame et chants de supporters sportifs résonne alors le slogan :

« *Now son, let's sing together : F-R-double E-D-O-M-spelt BOOM BOOM* ».

Grand Central, Rebecca Zlotowski (2013)

Corentin Ghibaudo

Grand Central, second film de Rebecca Zlotowski sorti en 2013, suit Gary (Tahar Rahim), un garçon venu de nulle part qui se fait embaucher dans une centrale nucléaire au sein d'une équipe d'ouvriers sous-traitants. Il vit une histoire d'amour avec la femme de l'un de ses chefs, Karole (Léa Seydoux).

Lorsqu'on interroge Rebecca Zlotowski sur sa manière de filmer le milieu du nucléaire, elle affirme adopter volontairement un point de vue « *peu politique, pas militant* ». Elle ajoute qu'elle n'a rencontré aucune difficulté pour tourner sur les sites français, hormis les intérieurs (reconstitués dans une centrale désaffectée en Autriche). Mais si ce n'est pas le nucléaire, qu'est ce qui intéresse alors Zlotowski ?

La réponse tient en un mot du jargon technique, utilisé à de multiples reprises : la dose. À chaque service, les techniciens sont exposés aux radiations, leurs corps *absorbent* une dose. Pour continuer à travailler, il faut s'exposer le moins possible aux radiations. La caméra de Zlotowski, dans un premier temps quasi-documentaire, filme des corps en contrôle, des peaux visibles qui s'examinent, qui se lavent, à l'affût de la moindre variation du compteur Geiger au bip incessant. La menace est combattue par des examens réguliers ; un

BOMBE NUCLEAIRE

esprit sain dans un corps sain. Si le film n'est pas anti-nucléaire, il révèle au moins une réalité contemporaine des travailleuses précaires, pris à la fois entre un protocole hygiénique irréprochable et obligés de prendre des risques pour gagner plus d'argent.

Puis arrive la dose romanesque. Autour d'un repas, Gary demande : « *ça fait quoi la dose ?* ». Karole entre en scène pour la première fois, l'embrasse, et décrit les différentes sensations que ce baiser a pu lui procurer : « *Tu vois, t'as tout eu là, la peur, l'inquiétude, la vue brouillée, la tête qui tourne, les jambes qui tremblent...* » Elle termine par « *Ben c'est ça, la dose* ». Dans cette nature campagnarde avec la menace du réacteur en arrière-plan, Zlotowski filme sa *Partie de campagne*. Les corps des deux protagonistes deviennent des atomes. Ils se frôlent, s'entrechoquent et entrent en fusion. La réalisatrice continue de filmer des corps, mais cette fois en train de se libérer, de s'adorer dans une passion pouvant frôler un certain ridicule tant la brutalité du montage et la crudité des répliques rendent ces rapprochements soudains, et répondent par contrastes aux corps cliniques filmés dans le réacteur.

Zlotowski invente son sens de la dose, la fusion nucléaire comme passion amoureuse. Ce qui anime Karole et Gary, c'est la catastrophe selon Barthes, cette « *situation amoureuse éprouvée comme une impasse définitive, où le sujet se voit voué à une destruction totale de lui-même*[1] ». La sirène de la centrale marque la fin du film et annonce le piège amoureux qui se referme. Dans cette nature campagnarde avec la menace du réacteur en

arrière-plan, Zlotowski fait un remake sous influence de la *Partie de campagne* de Renoir.

[1] BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, 1977, p.59

The Atomic City, Jerry Hooper (1952) **Asteroid City, Wes Anderson (2023)** Corentin Ghibaud

En 1952, *Atomic City* sort sur les écrans. Cette petite série B, réalisée par Jerry Hopper, présente en introduction un documentaire sur les progrès du nucléaire, avant de nous plonger en fiction dans la petite ville de Los Alamos, conçue au milieu du désert pour accueillir les scientifiques travaillant sur des développements au sein de la centrale nucléaire. Dans les premières séquences de la fiction, on assiste au petit-déjeuner d'une famille. Pendant qu'un électricien installe le poste de télévision, la terre tremble subitement. Alors que l'homme, affolé, s'interroge sur l'origine de la secousse, la mère de famille indique le plus simplement du monde : « *Oh, juste un test de routine !* ». Les enfants rigolent de bon cœur, on pourrait presque y ajouter des rires enregistrés de sitcom. Tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes.

En 2023, *Asteroid City* sort sur les écrans. Le nouveau film de Wes Anderson s'ouvre par une mise en abyme théâtrale : une troupe s'apprête à interpréter une pièce sur une petite ville fictive du nom d'Asteroid City, conçue au milieu du désert autour d'un cratère dans le but d'observer les étoiles. Pendant le premier acte, durant

BOMBE NUCLEAIRE

une scène au *dîner*, la terre se met soudainement à trembler. Un photographe s'interroge et une vieille serveuse (qui semble faire partie des meubles) lui répond, lasse : « *Oh, juste un autre test de bombe...* ». La bombe nucléaire devient un arrière-plan, une sensation d'intranquillité permanente qui fait rire jaune. L'homme prend flegmatiquement une photo de la bombe, comme tout photoreporter qui se respecte.

Dans l'univers d'*Asteroid City*, Los Alamos n'est plus qu'à deux pas. Après soixante-dix ans, le gag reste le même, mais Wes Anderson met au jour un sentiment plus réaliste sur l'époque : le gag léger fait place à un rire cynique et anxieux.

La bombe n'est plus un rêve de cinéma, mais une menace à laquelle on s'habitue.

La Bombe, Peter Watkins (1966) Léo Barozet

David Edward Thornley, 37 ans, médecin généraliste britannique, se rend un 18 septembre 1965 au chevet d'un enfant malade, filmé caméra au poing par le documentariste. Par-dessus ces images, une voix-off détaille d'un ton neutre les spécificités de l'arsenal nucléaire soviétique, concluant que « plutôt que de risquer de les perdre au cours d'un bombardement, les Russes n'auraient probablement d'autre alternative que de les lancer tous dès le début d'une telle crise ». Des sirènes retentissent alors : le médecin et la famille

– « [qui] n'a pas eu les moyens de se construire un abri » – s'agitent vainement dans une panique totale. Un éclair de lumière ; un missile nucléaire a explosé à quelques kilomètres. Toujours aussi flegmatique, le commentaire continue de débiter à propos de l'horreur qui se déroule à l'écran : rétines brûlées, bâtiments détruits par l'onde de choc, familles brûlant dans leur voiture face à des pompiers impuissants et décimés. Face à la bombe, nulle anticipation qui soit suffisante, nulle échappatoire.

Par le parti pris du docu-fiction (qu'il affectionne), Peter Watkins imagine ainsi les conditions du déclenchement du bombardement nucléaire de la Grande-Bretagne et ses conséquences. Nul besoin de trop d'imagination : en 1965, le danger d'une guerre nucléaire n'appartient pas au domaine de la science-fiction, et l'engrenage géopolitique qui pourrait y conduire paraît terriblement bien huilé. Trois quarts d'heure d'une concision trop rare permettent de faire le tour de l'impréparation assumée du gouvernement à un tel risque (mesures d'évacuation largement insuffisantes, sensibilisation quasi-absente), des réactions sociologiques à la bombe (phénomènes de classe menant à la surprotection des plus riches et l'exposition totale au danger des classes inférieures, soutien moral de la population à une riposte), et surtout des conséquences concrètes sur les corps et les âmes : morts immédiates ou blessures fatales, conséquences des radiations, traumatismes des survivants.

Ne faites jamais confiance à un auteur : commandité par la BBC pour réaliser une simulation d'un lendemain d'attaque nucléaire, le travail de Watkins consterne la

BOMBE NUCLEAIRE

chaîne de télévision et les instances gouvernementales par son alarmisme. Privé de diffusion à la télé pendant vingt ans et vivant à travers quelques festivals et récompenses, la critique en revanche ne s'y trompera pas : le plus terrifiant dans *La Bombe*, c'est qu'il est trop bien documenté.

Le Visiteur du musée (1989)

Lettres d'un homme mort (1986)

Les Vilains Petits Canards (2006)

de Konstantin Lopouchanski

Niels Chapuis et Alice Grasset

Tout commence avec un tweet. 4 screens d'un obscur film soviétique aux allures vaguement sokouroviennes, puis une étrange affiche *Letterboxd* suivie d'un nom : Konstantin Lopouchanski. Intrigués, nous commençons à creuser. Lopouchanski est ukrainien, proche de grands noms du cinéma soviétique : Sergueï Guerassimov, qui le soutient au début de sa carrière de cinéaste, Emil Lotianou, directeur des Cours supérieurs de formation des scénaristes et réalisateurs dont il est diplômé, et surtout Andreï Tarkovski, pour lequel il fut stagiaire sur le tournage de *Stalker* en 1972. Pourtant, sur Lopouchanski, quasiment aucun papier, travaux, identification concrète, et surtout, aucune distribution digne de ce nom en France. C'est en tâtonnant à travers sa filmographie – ici, *Lettres d'un homme mort* (1986, présenté au Festival de Cannes en 1987), *Le Visiteur du musée* (1989) et *Les Vilains petits canards* (2006) - trouvée sur des sites de téléchargement

et des liens YouTube, dans des versions de piètre qualité que s'est rapidement dégageée l'obsession majeure de Lopouchanski : une terreur de la catastrophe nucléaire, grandissante au fil des années.

Lorsque Lopouchanski propose ses *Lettres d'un homme mort*, l'Union Soviétique sort à peine de la période de durcissement brejnévienne, durant laquelle le KGB retrouve une puissance colossale. Depuis la crise des missiles de Cuba, les tensions avec le bloc Occidental n'ont jamais été aussi fortes. Aussi, la crainte d'un hiver nucléaire revient en force dans l'opinion, opinion que Konstantin Lopouchanski embrasse.

Avec *Lettres d'un homme mort*, le cinéaste met en scène toute l'abomination de la catastrophe nucléaire et ses ravages. Au cours de longues minutes, il inflige au spectateur des éléments sonores et visuels (explosions incessantes, corps au sol, hurlements), cristallisant les angoisses d'un siècle. Ce que nous montre le film, c'est l'enfer au présent. Cette matérialité de la mort nucléaire, Lopouchanski décide de ne pas la diluer en imposant la déflagration atomique dans un geste de pure destruction. Ici, il n'est pas question d'enjoliver l'horreur : ni sons, couleurs ou potentielles beautés. Il n'y a que l'annihilation.

Lopouchanski interroge les suites possibles de l'explosion nucléaire : l'humanité est condamnée à vivre dans des souterrains. Parmi eux, un professeur nobélisé écrit et lit (en voix-off) des lettres à son fils, qu'il espère encore vivant. Il vit terré avec son épouse, qui souffre des séquelles des radiations. Que faire pour tuer le

BOMBE NUCLEAIRE

temps ? On dresse le bilan de l'humanité, de passage sur Terre pour rassurer sa conscience. Puis, on écrit des Lettres, avec une majuscule, tant le réalisateur en fait un héritage d'humanité à la dimension quasi biblique, à l'instar du Décalogue. Le narrateur, assurément Lopouchanski, essaie par tous les moyens de se rassurer : sa figure de savant est persuadée que l'espoir est permis tant que l'homme subsiste. Il le démontre en achevant son film par une douzaine d'enfants qui partent à la recherche d'une hypothétique étoile – l'espoir ? – dont leur a parlé le professeur. Le cinéaste flirte avec le nihilisme, sans pour autant tomber dedans. Il trace dans les *Lettres* l'esquisse de sa future fascination mêlée d'aversion pour la figure du Prophète. A ce stade de sa vie, le savant prêche une sainte parole emplie d'amour pour le genre humain. La catastrophe de Tchernobyl, un mois après la finalisation des *Lettres d'un homme mort*, balaiera tout optimisme chez le cinéaste.

Il réalisera en 1989 *Le Visiteur du musée*. La dimension immédiate de la catastrophe n'est plus questionnée : l'apocalypse écologique a eu lieu. Dans un monde de vestiges et de ruines, submergé par une mer de déchets, un homme erre au sein d'un ghetto peuplé de mutants plutôt que d'hommes. Dans une mise en scène convulsive - encore une fois, qui rappelle Sokourov, à *La Voix solitaire de l'homme* et *Les Jours de l'éclipse* -, les détails s'accumulent au sein d'une ambiance fantomatique et fantasmagorique. « *Tant qu'il y aura des hommes il y aura l'enfer* », assure un personnage. Le genre humain est ici pour la première fois rejeté par Lopouchanski. Cet amour pour l'humanité porté dans ses

Lettres est perdu. L'humanité n'est plus à l'abri de souterrains, elle patauge dans la fange.

Comment alors ne pas voir un lien avec le chaos imminent évoqué par le *Stalker* d'Andreï Tarkovski ? Le stalker guide ses visiteurs à travers une « zone », dont personne ne connaît la nature. Lopouchanski, lui, érige son « visiteur » en cette figure qu'il conteste tant, celle d'un Prophète pour la masse mutante qui a survécu à l'apocalypse. De fait, il pousse encore plus loin la dimension biblique à l'œuvre dans les *Lettres* : dans ce monde pollué, la religion est un vice, quelque chose de pervers, propre aux « mutants » dévots qui peuplent désormais la surface de la terre. Ces fanatiques attendent que le visiteur les réhabilite : Lopouchanski propose ici son Jugement Dernier. L'ombre messianique des dirigeants soviétiques plane sur ce visiteur et le film met en doute le besoin des hommes de s'inventer des guides, qui les conduisent au désastre. En cela, Lopouchanski ne fait pas exception à cette constante d'un cinéma soviétique constamment tourné vers son passé, constante qui poursuit encore les cinéastes russes contemporains (Kantemir Balagov et son *Tesnota* ou l'adaptation de *L'Idiot* de Dostoïevski par Youri Bykov, pour ne citer qu'eux). Le mystérieux musée englouti par les flots que cherche à atteindre le visiteur corrobore cet attachement au passé. Abritant des vestiges d'un temps révolu, ce musée n'est visible qu'à certaines heures, là où la marée est basse. Plusieurs années plus tard, l'obsession de Lopouchanski pour la figure prophétique persiste. Il adapte *Les Vilains petits canards* en 2006 du roman de science-fiction *Les Mutants du brouillard* des frères Strougatski, qui ont également écrit *Stalker : pique-nique au bord du chemin*.

BOMBE NUCLEAIRE

Dans *Les Vilains petits canards*, l'idéaliste Victor Banev, un écrivain dépêché par l'ONU, doit rendre jugement quant au sort d'un groupe de mutants isolés dans une ville, vouant une haine féroce à l'humain. Ici, la catastrophe n'est plus mondialisée mais localisée. L'enjeu du film repose sur un dilemme : doit-on bombarder cette ville ? L'ONU craint que ces mutants constituent un véritable danger. Comment ne pas voir ici une allusion à l'évolution des conflits modernes et la critique de l'ingérence mondiale au sein de conflits locaux ? Victor Banev veut à la fois sauver les mutants, l'humanité et sa situation personnelle, tout en étant simple spectateur d'événements inéluctables. Une situation complexe, voire impossible dont se moque Lopouchanski : il rit à la fois de l'idéalisme et de l'égoïsme de son personnage. Le nihilisme primaire de Lopouchanski évolue ici en une position politique profondément anti-étatique que l'on pourrait résumer à l'idée suivante : s'il y a société, il y a enfer. Il revient à une critique fondamentale de l'humanité : le groupement ramène le chaos. Avec *Les Vilains petits canards*, il souligne que les relations individuelles sont les uniques interactions viables : seuls Victor Banev et son étrange fille survivent au bombardement qui finalement survient.

A l'aune de trois films de Lopouchanski, sa filmographie tend vers la constitution d'un tout, témoin des capacités d'une société à s'auto-détruire. Si le cinéma de Lopouchanski est très souvent associé à celui de Tarkovski, il ne faut cependant pas en faire un Tarkovski bis. Son œuvre reste bien distincte de ce dernier, absolue, et file un discours anti-nucléaire. Dans une interview qu'il donne en 2017 à *Indie Cinema* [1], on lui demande

s'il se considère plutôt comme un optimiste ou un pessimiste. Sa réponse est évidente : il assure que sa vision du monde ancrée en lui « n'est pas la plus brillante », et s'amuse à citer le poète russe Alexandre Blok, qui dit que l'optimisme n'englobe pas la compréhension de la tragédie humaine. Lopouchanski conclut que, lui, la comprend.

[1] Ringo Elena, Entretien avec le réalisateur Konstantin Lopouchansky, *Indie Cinema*, 8 décembre 2017, [Consulté le 18/02/2024], disponible à l'adresse : <http://indie-cinema.com/2017/12/interview-director-konstantin-lopushansky/>

Pacification, Albert Serra (2022)

Ludovic Béot

Le propre des grands films, c'est de saisir le présent, celui même qu'il ne pouvait présager au moment de sa fabrication. À la fin de l'hiver 2022, la guerre en Ukraine éclate suite à l'invasion de l'armée russe et remet le nucléaire et sa menace au centre du débat en Europe. De cette problématique que l'on croyait avoir laissée dans le caveau du siècle dernier (tout du moins au sein du territoire européen), soudain, un fantôme s'agite.

Quelques mois plus tard, la sortie de *Pacification* réalisé par Albert Serra nous restitue l'image de ce fantôme. En troublant les déambulations du haut-commissaire De Roller (Benoît Magimel) par la rumeur persistante d'une reprise des essais nucléaires en Polynésie, le film nous tend le miroir d'un monde au bord de l'autodestruction.

Tourné à Tahiti à l'été 2021 alors que l'île est en confinement total en raison de la pandémie de Covid-19,

BOMBE NUCLEAIRE

le film d'Albert Serra ne raconte pas le monde qu'il est en train d'habiter mais bien celui qui va en suivre. Dans cette lente combustion cauchemardesque nourrie d'images néon-pastel, la caméra de Serra fait un pas de côté et se détourne du réel, moins pour filmer le nucléaire que son fantasme et l'imaginaire post-guerre froide qu'il porte en lui. Du nucléaire, De Roller, n'en verra que des signes partiels et incomplets lors de son enquête. Collé à sa rétine, le spectateur n'est jamais sûr de ce qu'il voit (est-ce un sous-marin nucléaire ou une baleine qui émerge de l'océan ?) ou entend (les chuchotements hypnotiques du club « le Paradise »). La perception se trouble et devient à l'image du monde qu'il encapsule : abstrait et confus.

Devant cette menace qui s'amplifie, De Roller commence à verbaliser son impuissance, et conscientise même qu'il n'est qu'un pantin du pouvoir (« *Je suis venu faire de la figuration* » / « *Même moi je ne contrôle rien. C'est qu'une illusion.* ») La peur d'un nouveau conflit ? Mais avec qui ? C'est une guerre sans visage.

Au gré de ces échanges avec la population, celle-ci répète à De Roller à quel point ce serait un désastre pour la marine française de reprendre les essais nucléaires compte tenu de l'Histoire. Entre 1966 et 1974, la France a réalisé une quarantaine d'essais nucléaires en Polynésie. Depuis plusieurs années, des équipes de recherche essayent d'évaluer les possibles conséquences des retombées radioactives sur la santé des populations, et ont conclu à une très probable augmentation du risque aux pathologies radio-induites (cancers, maladies cardiovasculaires, ou encore cataracte). Ce mal invisible qui

circule et contamine les corps, c'est peut-être l'un des derniers vestiges du colonialisme qui suinte le plus à l'image. Tout n'est que fantôme ou illusion dans *Pacifiction*, et tout est pourtant parfaitement palpable. C'est l'image d'un Occident à l'agonie, qui s'accroche à ces anciennes conquêtes avant de rendre son dernier souffle. Alors, pour tenir le coup et maintenir l'imper-turbable flegme mouvant dans son costume en lin écru, peut-être De Roller se remémore les mots du personnage joué par Emmanuel Riva dans *Hiroshima, mon amour* : « *Il faut éviter de penser à ces difficultés que présente le monde, quelquefois. Sans ça, il deviendrait tout à fait irrespirable.* » Détourner le regard pour mieux s'immerger dans la fiction.

Hiroshima, mon amour, Alain Resnais (1959) Aliosha Costes

Boum boum et le sang frappe la tête. La mémoire est touchée. On aurait cru entendre quelque chose mais pourtant, à Hiroshima, on n'a rien vu. Ça y est, la conscience a jailli – l'hémorragie circule dans le corps et plus rien ne sera jamais comme avant. L'idée hantera l'avenir jusqu'à la nuit des temps et plus encore, car elle submerge les terres, elle infeste les airs, elle tenaille les eaux. Les frontières ne seront pas barrières, la parole ne fera pas cloison et la constatation lucide des horreurs n'a été et ne sera jamais un obstacle pour l'humain. Il est tout-puissant et ne le sous-estimons pas, il sait pertinemment comment reproduire les erreurs du passé. Par la faute des vainqueurs, l'amour ne sera qu'une haie facilement franchissable, les temps de paix

BOMBE NUCLEAIRE

altérables. De l'Amérique à l'Asie, seul l'océan Pacifique sépare les continents – mais toutefois, ne nous le cachons pas, il porte mal son nom.

Lui et elle, elle et lui, vingt-quatre heures et la métamorphose d'un corps en lieu. Quels sont leurs noms ? Hiroshima, mon évidence. Et la balance secoue les cœurs d'un côté puis de l'autre. La vie, la mort, la paix, la guerre, l'amour, la haine, et les contraires s'unissent, indissociables comme tourtereaux, inséparables comme perroquets. Des visages en pleurs, des corps figés, un territoire au passé tourmenté, les traumatismes de l'ineffable. Marker et Resnais ont porté Duras au cinéma, et Duras a apporté un scénario sans les trois actes – un nouveau cinéma ou une nouvelle vague comme à Fukushima. Les chamboulements du monde peuvent être des catastrophes (naturelles ou humaines) mais aussi des chefs-d'œuvre. Certaines révolutions esthétiques sont des tremblements de salles auxquels nul séisme n'équivaut. Fermons le débat de l'Art politique, il l'est (comme tout) et *Hiroshima, mon amour* sera toujours plus grand que nos logorrhées fades et délavées (comme tout). Des lueurs dans la nuit, des cadrages désaxés, des couleurs oubliées, des corps meuvent et percutent les sentiments, ils réaniment les secousses de 1945. Les deux personnages, lui et elle, elle et lui, tentent de s'aimer là où la mort a engouffré l'amour. Les peaux brillent dans la nuit, des paillettes de surface ou des cendres du passé – la malédiction de la ville obsédera ces entichés qui débordent des frontières. Si le monde a voulu se faire la guerre, d'un bout à l'autre du globe, alors l'amour sera impossible. Il faut bien s'y soumettre, le pouvoir n'est pas à portée de main.

Alain Resnais et Marguerite Duras développent les antithèses. Occident contre Orient, guerre contre paix, et assourdissement contre silence de mort. La dualité des sens est permise par les moyens du cinématographe. Il y a ce que nous voyons et ce que nous ne voyons pas – ce que nous entendons et ce que nous ne saurions pas accueillir aux tympans. Certaines réalités restent muettes et notre surdité saura nous sauver des horreurs. Il vient de Hiroshima, elle vient de Nevers (ou de *never*, pour les bilingues), et ils s'aiment avec passion (« *Tu me tues. Tu me fais du bien.* »). Tout est une question d'arrière-fond – la mort est partout, et surtout dans l'amour. Nos œillères n'y changeront rien ; mais elles nous permettront, à la limite, de reproduire sans honte les erreurs du passé. La bombe atomique est au chevet de chaque agonie, elle intercède pour l'homme et la femme. Alors, dans ces conditions, seul l'amour sera beau à voir. Et Resnais et Duras l'ont compris.

Crossroads, Bruce Conner (1976)

Nicolas Moreno

Le 25 juillet 1946, le gouvernement américain réalise son premier test nucléaire aquatique au large de Bikini Atoll, dans l'océan Pacifique. Point de départ officiel de la série animée *Bob l'éponge*, cette expérimentation sera également capturée en prises de vues réelles, et les images détournées par le cinéaste expérimental Bruce Conner. Détournées, c'est-à-dire simplement mises à disposition du public sans véritable besoin d'ajouts artificiels. Que diable ajouter sur des images d'explosions nucléaires ? De quoi auraient-elles

BOMBE NUCLEAIRE

besoin pour augmenter l'effet qu'elles procurent sur le spectateur, quand il s'agit justement de l'acte suprême, celui par lequel l'humain se mit à la merci de sa propre main, de son propre doigt, d'un simple et irrésistible bouton rouge ?

Et en effet, lorsque la première explosion se déploie dès la première minute, en plan large, le film renvoie toute la puissance dévastatrice capable d'être contenue dans la seule main d'un homme. Quelques bruits (secousses, avions...) laissent imaginer ce que cela peut bien vouloir signifier d'assister à un tel essai. Mais les plans et explosions se multiplient, et leur effet s'estompe – on s'y

habitue. Véritable sujet du film, le réalisateur accompagne cet engourdissement auquel nul ne peut échapper, et le radicalise même, en faisant de l'explosion nucléaire un pur geste esthétique, une recherche d'extase visuelle permanente, stimulée par l'agitation sublime et démesurée des lignes présentes dans le cadre. Une musique remplace alors doucement les sons initiaux, et une jouissance permanente l'horreur première. Le véritable danger, c'est bien celui-ci : faire, nommer ou penser au nucléaire autrement que par ce qu'il est véritablement, c'est-à-dire la plus atroce des inventions humaines.

IMPASSE

Bruits de catastrophe Création sonore immersive

Par Raphaël Bonneau

Le leitmotiv du compte à rebours, issu de l'épisode 8 de *Twin Peaks: The Return*, insiste sur la répétition des catastrophes. La lourdeur des infra-basses en font des événements de plus en plus intenses et difficiles à supporter (tremblements de terre, ouragans, éruptions volcaniques de plus en plus fréquents). La mélodie n'a que très peu de place dans un monde où bruits et cris stridents nous emportent vers le décompte final, celui de la bombe.

Extraits de films utilisés :

2001, L'odyssée de l'espace (Stanley Kubrick, 1968)
Independence Day (Roland Emmerich, 1996)
Alien - Le 8ème Passager (Ridley Scott, 1979)
Le Cinquième Élément (Luc Besson, 1997)
La Guerre des Mondes (Byron Haskin, 1953)
Revenge of the Zombies (Steve Sekely, 1943)
Les Dents de la Mer (Steven Spielberg, 1975)
Apollo 13 (Ron Howard, 1995)
Les Oiseaux (Alfred Hitchcock, 1963)
Twin Peaks: The Return (David Lynch & Mark Frost, 2017)

Addition sonore par le MicroFreak d'Arturia.



Lettre d'un désespéré

Par Matthieu Neiva

Tout a commencé avec la Shoah. « Catastrophe » en hébreux. Pour éviter que ça recommence, on a voulu qu'existe une terre juive en Palestine. Alors il y a eu la guerre, la première. Et puis il y a eu la Nakba. « Catastrophe » en arabe. Elle a donné lieu à un exode massif. Ainsi qu'à d'autres guerres. Une guerre, des guerres, la guerre. « Catastrophe » dans toutes les langues. De fil en aiguille s'est tissé un immense voile d'horreur qui recouvre tout aujourd'hui. Surtout depuis le 7 octobre.

Parler de la Catastrophe

Pas un jour ne passe sans que je ne pense à la Shoah. C'est comme ça. Devoir de mémoire. Désir de comprendre. L'humanité est capable du pire et le seul moyen de s'en préserver, c'est de ne jamais l'oublier. J'ai mis du temps à comprendre que cette obsession n'était pas normale chez un *goy*. Normalement, quand on a 17 ans et que nos parents s'absentent pour le week-end, on organise une fête. Normalement, on n'en profite pas pour regarder d'une seule traite *Shoah* de Claude Lanzmann, passant 9h dans le noir à pleurer des morts qui ne sont pas les nôtres.

Lorsqu'en réunion de rédaction s'impose le mot « catastrophe », j'explique à mes collègues comme ce mot est bloquant pour moi. On me dit que ça n'est pas grave. Que Desplechin nous a offert un beau texte sur le grand film de Lanzmann. Et que je n'aurai qu'à justement assumer ce biais cognitif chez moi. Si je pense tous les jours à la Shoah, à ses conséquences, et aux crimes contre l'humanité qui partagent de près ou de loin une parenté dans l'horreur, alors avoir aujourd'hui l'opportunité d'écrire dessus devrait être une aubaine.

Et puis il y a eu le 7 octobre.

Et les milliers de morts à Gaza.

Et les mots me manquent.

J'aimerais parler d'Israël et de la Palestine. De la colonisation et du terrorisme. Des (ir)responsables locaux et internationaux. De mes amis juifs qui ont peur pour leur vie et de mes amis arabes qui n'en peuvent plus. Exprimer ma colère. Faire sortir mes larmes. Et surtout j'ai envie de parler des civils qui meurent. A Gaza hier et encore plus aujourd'hui. En Israël le 7 octobre, ou même avant. Des vies brisées par ce conflit. Là-bas, ici, ou ailleurs. Du droit à l'autodétermination des peuples et du droit à la vie. Pour toutes. Partout.

Mais les mots ne viennent pas.

Et aucune image de cinéma ne me semble à la hauteur.

Pour une fois, j'ai l'impression que le cinéma ne peut rien pour moi.

En face d'un enfant qui meurt, le cinéma ne fait pas le poids.

Le cinéma a besoin de mots et d'images. Il utilise l'un pour construire l'autre et vice-versa. Amputé de ce qui fait sa dialectique, il ne peut rien du tout. Du 7 octobre, on a vu beaucoup d'images, mais très peu de mots à la hauteur. Des morts à Gaza, de ceux d'avant comme de ceux d'après, on a beaucoup entendu dissenter. C'est d'images porteuses de sens dont on a manqué. Une ville rasée, le cadavre d'un enfant anonyme, qu'est-ce que ça veut dire ? Et surtout : qu'est-ce que le cinéma peut bien en faire ? Impuissant, il observe sans voix les images de guerre, les discours des philosophes et les promesses des politiques. Tant que l'horreur est en cours, le cinéma ne peut l'éclaircir.

Un temps je pense à écrire sur Avi Mograbi. Sa lucidité, sa colère et son humour. Rire pour ne pas

pleurer. Interrogé par les Cahiers du cinéma, il avoue lui-même être dépassé[1]. Je me tourne vers Amos Gitaï. Même chose[2]. Et puis avec lui on rit moins qu'avec Avi. Alors mon rédacteur en chef me recommande le visionnage du premier film d'Elia Suleiman, *Chronique d'une disparition* (1996), où il raconte ses divagations lors de son retour en Israël après une dizaine d'années passées aux Etats-Unis. Le film est composé d'un assemblage de saynètes triviales sur la vie des Palestiniens, que la société traite comme des fantômes. Ce qu'on en retient surtout, c'est l'image de ce réalisateur qui erre avec dépit et ennui après avoir abandonné tout espoir de voir le sort des siens s'améliorer. Cette déprime, elle permet une distance comique sur les événements, dont Suleiman fait le principe de son geste politique. Rire pour ne pas pleurer. Comme chez Mograbi, quoiqu'en plus blasé : Elia c'est un peu Avi qui serait sous Prozac.

Chronique d'une disparition est une belle découverte. D'autant plus que le film est simple à trouver[3]. Mais le regarder aujourd'hui, c'est faire le constat d'une nouvelle disparition : celle de la possibilité même du geste de Suleiman. On aimerait nous aussi soupirer et rire un peu, dépité. Mais on ne peut plus. La catastrophe est en cours et c'est trop grave pour qu'on rigole : il ne nous reste plus qu'à pleurer.

[1] « A quoi bon ? Entretien avec Avi Mograbi » in Cahiers du cinéma janvier 2024, n°805, p. 76-77.

[2] « La guerre à Gaza : et ensuite, quoi ? », par Amos Gitaï : <https://www.nouvelobs.com/monde/20231015.OBS79514/la-guerre-a-gaza-et-ensuite-quoi-par-amos-gitai.html>

[3] Il est disponible sur Mubi ou Netflix. Oui oui, sur Netflix.

ESPOIR

Entretien avec El Pampero Cine

Par Nicolas Moreno et Lucile Laurent

Peut-on encore croire au « coup de foudre » ? Le terme aurait pu être excessif. Mais on découvre *Trenque Lauquen* de Laura Citarella un soir de mai 2023, et on annule tout pour aller voir la seconde partie dès le lendemain. Puis on découvre qu'il s'agit de l'œuvre d'El Pampero Cine, un mystérieux collectif argentin qui vise une certaine horizontalité au travail, et redonne ainsi tout sens à l'indépendance proclamée dans l'appellation « cinéma indépendant ». Alors on profite du Festival Regards Satellites à Saint-Denis pour enchaîner un, puis deux, puis trois films de la troupe. Le coup de foudre ? On en est persuadés. Convaincus. Chamboulés. Tous ces mystères et silences argentins, formes et récits mélangés, sont autant de possibilités pour la création que de moyens de repenser le cinéma.

Il y a tant de raisons de voir ces films. On y retrouve une liberté totale (des jeux de piste sans fin, des films de 14h, des paysages qu'il est vivifiant de voir filmés longuement...), une horizontalité réelle et concrète, qui s'offre comme une véritable révolution dans la manière de penser la création cinématographique. El Pampero ne se refuse rien, El Pampero invente tout et repousse ainsi les limites. Ce vent du sud argentin invite à rêver parmi les décombres, résultat de plusieurs générations de politiques catastrophiques (néo-libérales). À se saisir d'une carte et d'un stylo également, et de partir

découvrir le monde, en commençant par ses propres alentours. Alors avant de nous lancer, on s'en va recueillir quelques conseils et réponses auprès des Laura(s) : Laura Citarella, réalisatrice et membre d'El Pampero, et Laura Paredes, actrice de deux de ses films.

Tsunami : Votre collectif s'appelle Pampero. Pourquoi ?

Laura Citarella : C'est un peu à Mariano Llinás (réalisateur de *Historias extraordinarias* et *La Flor* notamment, *ndlr*), le créateur de ce groupe de travail, qu'on doit ce nom. Je préfère cette appellation plutôt que « bureau de production » ou d'autres termes pour définir El Pampero. Mais il y a deux histoires derrière ce nom. Tout d'abord, le territoire de la province de Buenos Aires a une place importante dans notre cinéma, et dans ce lieu, il y a ce vent, El Pampero. C'est une sorte d'hommage au nom de la province, mais aussi à Agustín Mendilaharsu, qui a participé au tout début à la création d'El Pampero. Il a une maison à la campagne qui s'appelle aussi « El Pampero », ce qui a dû influencer dans le choix du nom. Mais ça vient surtout du vent, on s'est dès le début identifiés en opposition avec une manière traditionnelle de faire des films en Argentine à la fin des années 1990 et au début des années 2000. Le fait de nous y identifier créait

ESPOIR

l'image d'un vent qui débarrasse, nettoie tout et reconfigure les possibilités.

À la lecture des entretiens donnés dans la presse française à la sortie de *Trenque Lauquen*, on comprend que votre spécificité tient à votre indépendance, au fait que vous possédiez vos propres moyens de production et soyez responsables sur toutes les étapes de vos films. Notre première réaction a été « c'est du marxisme appliqué au cinéma » !

Laura Citarella (rit en comprenant le terme « marxisme ») : Alors je ne dirais pas que c'est du marxisme, mais j'ai la sensation qu'il y a une position assez claire face à l'économie. Pas sur l'argent en soi, mais par rapport à l'éthique de travail, comment on pense le budget d'un film, les moyens qu'on met en place pour arriver à le réaliser. L'horizontalité dans le cinéma est quelque chose de difficile, mais la collectivité non. La structure qu'on a voulu construire avec El Pampero ne dialogue pas avec la façon standard de produire des films. Tout ça, on l'a appris et emprunté à d'autres disciplines artistiques, notamment le théâtre, comme peut en parler Laura Paredes (qui fait partie de la compagnie Piel de Lava, *ndlr*). Le théâtre indépendant a beaucoup enseigné à El Pampero d'autres possibilités de produire du cinéma.

Laura Paredes : En Argentine, le théâtre indépendant a une place importante. La différence avec le cinéma, c'est qu'il n'y a pas de changement entre le moment de la formation et celui de la profession. On garde la

méthodologie qu'on utilisait étudiant·es. El Pampero et le théâtre indépendant se croisent en ce sens : le collectif continue d'utiliser le savoir qu'on a appris à l'université. Le théâtre passe d'une manière douce de la formalité à l'informalité, c'est intéressant de se voir comme une coopérative dans cette transformation, c'est pas mal. L'autre chose qui rapproche les deux pratiques, c'est l'utilisation de l'argent. Le manque d'argent est une caractéristique de notre théâtre indépendant. C'est presque devenu une force, une identité claire. Je ne veux pas dire que c'est plus beau, mais le manque de possibilité permet de développer l'esprit créatif, des solutions et des formes qui sont parfois plus intéressantes.

Laura Citarella : Dans le cinéma, on voit l'université et le travail professionnel comme deux phases différentes. Effectivement, il y a quelque chose d'enfantin dans cette façon de faire du cinéma, et c'est exactement ça qu'on a voulu garder avec El Pampero, de manière assez consciente. Bien sûr, on s'est développés, on est plus rigoureux, on a plus d'expérience. Mais on n'a pas voulu oublier cette manière coopérative de faire des films. C'est ça pour nous, le cinéma indépendant. Avec El Pampero, au lieu de passer à l'étape industrielle de la réalisation de films, on est volontairement restés sur une forme indépendante pour l'exploiter, faire des essais, la développer. Comprendre les possibilités qu'elle offre.

ESPOIR

Ce fonctionnement coopératif vous protège-t-il des politiques ultra-libérales actuellement en cours en Argentine, notamment sous l'impulsion du nouveau Président, Javier Milei ?

Laura Paredes : C'est une question intéressante. Il est vrai que dans une situation telle qu'on la vit en Argentine en ce moment, le fait d'avoir développé une forme plus indépendante de film nous met, entre guillemet, dans une situation privilégiée. On ne dépend pas tant des choix du gouvernement comme d'autres productions. Je ne veux pas utiliser le mot « guerilla » et l'idée de guerre, mais on a toujours travaillé dans un tel modèle. On est donc plus habitués et protégés que d'autres, au moment de faire des films. Évidemment, on se solidarise avec les autres productions qui dépendent plus des choix de l'État, mais c'est vrai qu'on a développé plus de stratégies et de solutions face à ça.

Laura Citarella : La situation actuelle en Argentine ne vient pas que de Milei. Cela remonte aux choix des trois derniers gouvernements. La situation est devenue terrible, la pire. L'institut du cinéma (INCAA, l'équivalent du CNC en Argentine, *ndlr*) et le droit du cinéma sont menacés, mais ça n'a pas commencé avec lui, il faut le préciser. Je ne veux pas sembler arrogante, mais quand un film comme *Trenque Lauquen* apparaît en couverture des Cahiers du cinéma avec en titre « Où va l'Argentine ? », je crois que c'est une vraie réponse, une vraie représentation de la situation de l'Argentine en ce moment. Et nous sommes l'une des réponses face à la situation du pays. Je crois que ce n'est pas que

l'Argentine qui est dans cette situation critique, mais le monde du cinéma en entier. Beaucoup de producteurs se déclarent indépendants mais suivent une façon hyper traditionnelle et pas du tout indépendante de faire des films ; la distribution rencontre également pas mal de problématiques de marché à un niveau mondial et pas seulement en Argentine.

D'autres critiques et cinéastes vous ont-ils fait part de leur intérêt pour votre manière de travailler, ou la France occupe-t-elle une place singulière dans la réception de votre cinéma ?

Laura Citarella : Il y a deux choses différentes dans cette question, et dans la réponse aussi. D'une part la critique, et de l'autre les gens qui ont envie d'apprendre, les cinéastes. Dans le cas de *El Pampero*, on a beaucoup travaillé, on a fait pas mal de choses, mais c'est vraiment *La Flor* qui nous a ouvert des possibilités à l'international. D'autres pays ont voulu nous distribuer, montrer le film, et le traduire etc... C'est un peu à partir de ce moment que *El Pampero* a commencé à établir ce dialogue avec le monde et l'étranger. Après, *Trenque Lauquen* a confirmé ce processus avec le succès incroyable qu'il continue à avoir, ce qui est assez étonnant et impressionnant, même pour nous. Les pays où *Trenque Lauquen* a été le plus mis en avant sont les États-Unis et la France. Le film a eu une bonne presse en France, même dans *Le Figaro*. Alice Diop m'a dit que c'était absolument exceptionnel ! Mais il faut bien dire que la France est un pays bien particulier et encore spécial dans l'intention qu'on met au cinéma, pour ce qui est de la

ESPOIR

distribution en salle, la presse et le public. Il y a une sorte de résistance en France qu'on n'a pas ailleurs. C'est lié à la relation que la France et les français ont avec le cinéma. À travers la présentation de *Trenque Lauquen*, j'ai voyagé et présenté notre façon de notre façon de produire, et c'est toujours un discours qui fascine les gens. Mais il est important de dire que c'est un système de production sacrificiel. Notre façon de faire les films mêle le cinéma et notre vie personnelle. On a dû pas mal se sacrifier. *La Flor* a pris dix ans à être réalisé, *Trenque Lauquen* six : tous les deux mois, on faisait 500km en voiture et on filmait deux petits trucs en laissant les enfants aux grands-parents... C'est tout un bouleversement dans l'organisation même de notre vie. Donc entre cette fascination et le fait de faire des films de cette fascination, c'est pas vraiment la même chose.

Laura, qu'est-ce que ça apporte de jouer avec El Pampero dans des films qui multiplient les genres, où les histoires se mélangent ?

Laura Citarella (nous coupe) : La différence c'est que nous on la rend folle (rires) !

Laura Paredes : Pour moi ça n'a pas été si choquant que ça de commencer à travailler avec El Pampero parce que de mon côté j'ai un collectif théâtral, *La Piel de Lava* (composé des quatre actrices principales de *La Flor*, ndlr). Notre façon de travailler ressemble beaucoup à El Pampero. Ce qui a été le plus difficile pour moi au début, c'était d'apprendre à être une

actrice de cinéma avec El Pampero. À la base je suis une actrice théâtrale, donc il y a plein de petites différences pas si petites entre le théâtre et le cinéma. Par exemple le cadre : comment bouger, où se pose la caméra... J'ai commencé à l'apprendre puis le maîtriser avec El Pampero. Je ne me considère pas comme une actrice qui travaille énormément hors El Pampero, même si j'ai fait pas mal d'autres productions pas si indépendantes que ça. L'expérience dans le cinéma industriel est différente dans le sens où les réalisateurs ne partagent pas autant leur propre processus du film ou du script. Tu arrives en tant qu'actrice, surtout si tu as des petits rôles, tu fais ton travail et au revoir. Tu ne connais pas les dynamiques de tournage, les raisons pour lesquelles on est en train de faire ce film. L'expérience avec El Pampero, c'est l'absolu opposé. Les réalisateurs du cinéma industriel ne sont pas intéressés par le fait que l'acteur soit conscient de ce qu'il est en train de faire. Avec El Pampero la façon de travailler est complètement différente, mon corps est dans le film d'une façon totalement différente.

Laura Citarella : Il faut aussi dire que vu la relation qu'on a déjà, on écrit le film en pensant à toi. Donc tu as aussi un rôle d'actrice sur les films, parce qu'on le pense aussi à travers ta voix, ton corps, ta présence... On travaille de manière organique !

**Entretien réalisé à Saint-Denis, le 3 mars 2024.
Remerciements à Mirta Ursula Garibaldi pour la traduction.**

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 ; Lemerrier 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 ; Nugue 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

