

# TSOUNAMI

REVUE DE CINEMA TRIMESTRIELLE ET THEMATIQUE

## Papa Maman

Chantal Akerman • Paul Thomas Anderson • Christine Angot • Robert Benton • Brad Bird • Catherine Breillat • Larry Clark • Arnaud Desplechin • Entretien avec Lætitia Dösch • Abdellatif Kechiche • Krzysztof Kieslowski • Arnaud et Jean-Marie Larrieu • Entretien avec Karim Leklou • Cristian Mungiu • Martin Scorsese • Alexandre Sokourov • Tariq Tegua • Entretien avec Rebecca Zlotowski • Andreï Zviaguintsev



6€ / N° 14

## Mentions légales

Tsunami n° 14  
Papa Maman  
Ete 2024

Couverture : *Scènes de la vie conjugale*, de  
Ingmar Bergman  
4e de couverture :

Publication trimestrielle.  
Dépôt légal à parution.  
N° ISBN : 978-2-9582840-4-6  
N° ISSN : 2826-3227

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](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 :  
Niels Chapuis  
Corentin Ghiboudo  
Alice Grasset  
Zoé Lhuillier  
Sacha Maunoury

Charte graphique et logo :  
Lucile Laurent

# SOMMAIRE

## 4 EDITORIAL

A propos d'un droit bourgeois : le droit d'auteur par Nicolas Moreno

## 6 UNE TENTATIVE : LE ROMAN DE JIM

6 Entretien avec Laetita Dösch par Faezeh Hosseini Sadrabadi et Nicolas Moreno

13 *Le Roman de Jim*, les frères Larrieu par Léo Barozet

15 Entretien avec Karim Leklou par Nicolas Moreno

## 22 OPTION ENFANT

22 Entretien avec Rebecca Zlotowski par Corentin Ghibaudo et Nicolas Moreno

31 La faute d'amour dans le cinéma d'Andreï Zviaguintsev par Alice Grasset

35 *Mère et fils*, Alexandre Sokourov par Aliosha Costes

39 Mal ou remède dans *Le Décalogue* ? par Léo Barozet

43 Tu seras un cinéaste, mon fils par Corentin Ghibaudo

## 47 FAMILLE ELARGIE

47 Cristian Mungiu présente son livre par Grégoire Benoist-Grandmaison

49 *La Mère-patrie - Trois films de Tariq Teguia* par Safa Hammad

53 *Arbre généalogico-cinéphile* par Nicolas Moreno

## 58 DISLOCATION

58 *Des corps en fuite – Larry Clark* par Sacha Maunoury

62 *Pères irresponsables – Magnolia, Paul Thomas Anderson* par Léo Barozet

64 *Mamma Mia !* par Zoé Lhuillier

68 *Les Indestructibles 1 et 2, Brad Bird* par Corentin Ghibaudo

# ÉDITORIAL

## A propos d'un droit bourgeois : le droit d'auteur

Par Nicolas Moreno

La grande promesse du cinéma, ce fut son apport irrémédiable dans la recherche d'un réalisme des arts. C'est la première leçon de Bazin : l'ontologie de l'image cinématographique tranchait net avec les espoirs placés en la peinture puis la photographie. Le cinéma devenait ce premier art à rendre compte de la dimension-temps, capable de montrer la mort au travail. Avait-on un jour imaginé cela possible ? Que l'expérience esthétique puisse faire ressentir le temps qui passe, l'ennui ou le vieillissement à travers un mouvement, insaisissable par les trois seules dimensions qu'offraient les autres arts ; à l'exception des arts vivants, dont les similitudes et divergences avec le cinéma constituent un autre sujet. Mais à peine cette révolution par le cinéma fut-elle cernée que se dessinait déjà à l'horizon de nouveaux obstacles à l'image réaliste, l'image affranchie de toute concession et autre suspension de crédulité. Bien après l'arrivée du parlant et de la couleur, il fallait encore surmonter la nudité et la sexualité. Car à chaque plan de taille qui occulte parfaitement le sexe d'un personnage, à chaque rapport sexuel où l'on voit tout le rapport sauf le sexuel, c'est la censure qui empêche de plonger dans la forêt du réel les poumons gonflés d'oxygène, les branches touffues de signes et d'impensé, de choses que

l'on vit d'abord et que l'on comprendra plus tard. Le cinéma est une aventure, et la liberté de ses images une conquête permanente.

\*\*\*

C'est l'histoire d'un film. Un film parlant et en couleurs, fait d'images cinématographiques et réalistes. Un film dans lequel on voit des sexes et des rapports sexuels, un chef-d'œuvre. Tout y est, et pourtant le réalisme n'y est pas. Car il faut encore des permis pour filmer dans le métro, des autorisations pour qu'une peinture de Miró apparaisse à l'écran, et des sommes astronomiques pour avoir les droits d'une chanson populaire. Et le comble de la décadence capitaliste tient à ce que les auteurices-interprètes ne soient même pas les propriétaires de leur œuvre. Comprendre : lorsque Céline Sciamma réussit à convaincre Rihanna de mettre *Diamonds* dans *Bande de filles*, elle gagne seulement le droit d'utiliser la musique pour une somme « abordable » pour la production. Sans même entrer dans une perspective marxiste qui montrerait bien que le droit d'auteur empêche, surtout, une représentation réaliste des classes populaires qui écoutent de la musique populaire, il faut répéter et réaffirmer un scandale : le droit d'auteur est un droit

# EDITORIAL

bourgeois qui œuvre contre le cinéma et le plein déploiement de ses potentialités réalistes. Dans sa philosophie, le droit d'auteur protège la propriété d'une œuvre et garantit à son auteur, entre autres, d'exploiter les droits patrimoniaux liés. Quand bien même leur musique « *vous appartient* », ce sont les labels qui fixent le nombre de zéro à inscrire sur le chèque pour préserver le pauvre artiste, y compris après sa mort – pauvres héritiers !

Le droit d'auteur éprouve un très grand retard, impardonnable. Pour mieux correspondre à la situation, défendre Céline Sciamma plutôt que Rihanna, c'est-à-dire la véritable artiste, créatrice et mère de nouvelles *images* réalistes, la législation devrait inverser les

rapports de force. Car c'est à travers la circulation de l'œuvre que celle-ci acquiert sa célébrité (sa suprématie), et à cause de sa limitation par le droit que le cinéma ne peut encore pleinement remplir cette fonction. Étrange paradoxe que cette interdiction donnée aux cinéastes de filmer la musique populaire comme ils l'entendent, à l'heure où le post-modernisme nous assomme d'un régime d'images *visuelles*, où tout n'est que citation, et donc prison. Que faire depuis le fond de l'impasse ? Créer des images illégales (et ne jamais prévenir les ayant droit ni céder à leur paternalisme) sans oublier de célébrer celles et ceux qui trouvent des compromis avec l'industrie. Ce numéro, comme tous les autres, entend en remercier quelques-uns.

# UNE TENTATIVE

## La Maman de Jim

### Entretien avec Laetitia Dösch

Par Faezeh Hosseini Sadrabadi et Nicolas Moreno

Moins de vingt-quatre heures après avoir découvert *Le Roman de Jim* à Cannes, nous retrouvons Laetitia Dösch sur la Terrasse du Festival. Dans le neuvième film des frères Larrieu, elle incarne Florence, une maman moderne qui, à sa manière, essaie chaque jour de composer le meilleur cadre pour son enfant, Jim... quitte à faire du mal par ricochet autour d'elle.

**Tsunami : Quel était ton rapport au cinéma des Larrieu avant ce film ?**

**Laetitia Dösch :** En fait, je les *tannais* depuis des années pour travailler avec eux, j'en parlais à la radio, tout le temps... J'avais vu *Les derniers jours du monde* à Locarno en 2009, qui est un film sur la fin du monde. Il y avait des pluies torrentielles et tout le monde est parti, mais je suis restée à regarder le film. Tout le monde se casse et panique puisque c'est la fin du monde, et le personnage reste, lui s'en fout, il cherche l'amour, la femme qu'il aime. Je trouvais cette façon de voir la vie super belle. Et je la retrouve dans *Le Roman de Jim* d'une façon différente.

**Ce qui est magnifique dans *Le Roman de Jim*, c'est qu'avec une forme très populaire, il s'agit d'une fresque contenue en 1h45. Il brasse tellement de choses !**

Les ellipses sont super touchantes. Le temps passe, et hop, un petit changement. C'est beau, notamment quand Jim adulte apparaît... Ça m'a fait un effet hier dans la salle, parce qu'il ressemble vraiment au petit Jim mais en plus grand, et on voit le temps qu'Aymeric (Karim Leklou) a passé sans l'enfant, comment il l'a quitté, comment il le revoit... c'est fort.

**Les déplacements se font dans le temps, mais aussi dans l'espace : les déménagements successifs dans le Jura, à Bellecombe ou au Canada, rythment le passage de la vie de Jim finalement.**

Ah oui, il y a plein de déménagements, c'est vrai !

**Votre personnage conserve un rapport au corps tout au long du film. D'abord, elle est enceinte...**

# UNE TENTATIVE : LE ROMAN DE JIM

... De six mois ! Elle couche avec le premier venu... enfin je ne suis pas sûre que ce soit le premier venu d'ailleurs ! Mais le premier soir !

**Ce corps est représenté comme désirable.**

Et désirant aussi.

**Exactement, on ne nous montre pas le corps sacré de la mère mais plutôt d'une femme pour laquelle on ressent du désir.**

C'était très beau. Je suis une actrice à qui on demande beaucoup d'accoucher. J'ai dû accoucher 7 ou 8 fois dans ma filmographie, et je ne sais pas pourquoi. Ce n'est pas courant, non ? Ce corps de femme, que les Larrieu voulaient enceinte, est ce qui m'a demandé le plus de travail. C'était six heures de maquillage parce qu'il y avait les seins aussi, et puis j'étais nue. C'est beau qu'ils la rendent ultra-sexy comme ça ! Et puis ça lie le personnage de Karim à Jim.

**Dans son rapport à la photo également, puisqu'il le photographie toute son enfance, et vous à la fenêtre à un moment. C'est l'une des plus belles qu'il prend.**

Elle n'est plus enceinte à ce moment-là, mais oui. Par contre il dit une belle phrase sur le corps des femmes : « *c'est pas la perfection qui fait bander les hommes* ». Il parle d'un truc charnel avec le corps des femmes, c'est les Larrieu !

**Ils font de l'âge qui avance un véritable sujet.**

Les cheveux blancs ! Oui, voilà, c'est ça : je lui dis que je préférerais mon corps de rockeuse bombasse, et c'est là qu'il me répond que ce n'est pas la perfection qui fait bander les hommes, « *c'est toi que j'aime* ». C'est hyper beau quoi ! Le rapport qu'ils ont au corps... effectivement, au corps féminin. Les femmes, ils les aiment vraiment, et dans tous leurs films !

**Est-ce que ce sont des rôles qu'on vous propose souvent ? Votre rôle travaille à la fois la question du vieillissement et celle de la parentalité, sans les réduire à des situations balisées ou schématiques.**

En fait, je trouve que les Larrieu sont ultra modernes. Ils ne posent pas de questions de manière morale. Et effectivement, ils aiment les femmes qui vieillissent, qui ont du caractère. Ils les aiment enceintes, avec leurs règles... il y a un truc de l'ordre de la biologie de la femme dans son entièreté ! J'ai fait *Passion simple* (Danielle Arbid, 2020), qui contenait neuf scènes de sexe. J'adore Danielle, mais ce n'était pas le même rapport au corps, c'était graphique, mon partenaire de jeu était un mannequin-danseur (Sergueï Polounine), il y avait un goût de perfection. Mais là, franchement, être nue sur le plateau des Larrieu, c'est agréable, vous voyez ? C'est bon, on peut être comme on est, c'est notre âme ! Enfin je ne sais pas si c'est notre âme, mais quelque chose de l'intérieur ressort à l'extérieur, et ça c'est très moderne ! D'ailleurs, on voit que le corps des actrices change au fil des années. D'autres corps de femmes arrivent et c'est tellement libérateur ! Les rides, il y a

# UNE TENTATIVE : LE ROMAN DE JIM

encore un petit souci je crois. Mais les Larrieu, ils sont comme ça depuis toujours.

**Dans le film, c'est Florence qui prend toutes les décisions, qui choisit d'essayer la parentalité à trois. Comment l'avez-vous abordé ? Car c'est vraiment novateur !**

Elle est très expérimentale dans ses décisions. C'était peut-être déjà vu dans *Jules et Jim* !? Ah non, Florence ne couche pas avec le personnage de Bertrand Belin, ici, c'est vraiment autour de l'enfant. Puis c'est pour sauver le mec qu'elle prend ses décisions, c'est ça qui est assez beau : ce sont des gens qui essaient de bien faire. Un couple à trois... enfin non, ce n'est pas un trouple. La tri-parentalité à deux papas et une maman, ça ne marche pas dans le film.

**L'une des plus belles phrases du film vient justement de vous, qui répétez « on essaye ». Vous ne faites qu'essayer différents dispositifs pour en trouver un qui convienne à toutes et tous.**

On essaye ouais, c'est vrai que c'est magnifique. Je ne sais pas quoi dire de plus, t'as qu'à faire genre que c'est moi qui l'ai dit dans l'entretien ! Ça résume bien le film ! (rires)

**Il y a aussi une dualité morale avec l'amie blonde, entre celle d'un côté qui a une vie parfaite avec mari et enfant, et vous qui faites autrement. Vous reconfigurez totalement le schéma de la famille, de la « famille normale ».**

Là où il y a de l'amour, c'est bien. Et l'amour peut aussi mener à des choix terribles. C'est ça que j'adore chez les Larrieu. Dans tous leurs films, il y a vachement d'amour, et il prend la forme qu'il doit prendre.

**Ton personnage en vient à prendre des décisions très difficiles. Il y a par exemple la scène du mail, où tu avoues que tu mens à Jim sur ce qu'est devenu Aymeric. Comment on aborde un personnage avec qui on pourrait être en désaccord ?**

Je n'ai pas de jugement moral. Ce qui m'intéressait, c'était de connaître celui des Larrieu. Je me pose toujours la question de la moralité au cinéma : par exemple, *Gladiator* m'avait choqué lorsque le tyran (Joachim Phoenix) pleurait à chaque mise à mort, cela nous faisait entrer en empathie avec lui. Voilà, ça pose des questions morales intéressantes. Je voulais comprendre comment les Larrieu voulaient qu'on aime le personnage, dans la scène du bar par exemple. Ils ne savaient pas trop nous répondre, et c'était trop bien comme ça ! Ils disaient « *ouais mais c'est la vie, tu fais des choix comme ça, c'est la vie quoi* ».

**Ils te laissent un espace pour toi-même t'impliquer dans le personnage de Florence donc ?**

Oui ! Moi, je voulais essayer de comprendre à quel point pour eux, on doit la sauver ou pas, si moi je dois la sauver ou pas. Et apparemment ils ont fait une sorte d'entre-deux, la critique parle d'un personnage pas très sympathique. J'ai pas de jugement sur elle, j'imagine que ça a dû être la galère. C'est compliqué... je n'ai pas de

# UNE TENTATIVE : LE ROMAN DE JIM

jugement sur ce qu'elle a fait. Je crois que je n'aurais pas pu le faire.

## **Mentir ?**

Oh, mentir, c'était *hardos* ça ! La Samantha là... inventer des prénoms, elle y est allée à fond quand même !

**Puis « Samantha » quoi, même dans le prénom il y a quelque chose à la fois drôle et absurde... quitter quelqu'un pour une Samantha !?**

Ça m'a vraiment touché quand le gamin le ressort des années après : « *Mais alors Samantha ??* ». C'est comme un mot d'enfant, tu vois bien que le mec ne peut pas sortir avec une fille qui s'appelle Samantha. Pour ça, franchement, je me suis sentie un peu perverse. Pourquoi elle a dit ça à cet enfant ? Et les enfants posent plein de questions, tant que tu ne leur donnes pas une réponse, ils ne captent pas.

**Malgré la difficulté des décisions, ce qui est beau, c'est qu'elles sont toujours motivées pour de bonnes raisons, par amour. Tu mens et tu lui expliques que c'est aussi pour qu'il puisse se reconstruire dans le même temps.**

Oui, en fait, Florence, c'est un peu un *leader*. Elle essaie de bien gérer pour tout le monde à sa manière, et parfois, il y a des dégâts. La scène de la Via Ferrata par exemple, c'est un truc de malade. Karim avait vraiment le vertige ! La scène des croissants aussi, c'est fort.

**Et toi, tu as eu des scènes difficiles à tourner sur ce film ?**

Ouais, mais elle a été coupée au montage, elle était ratée. C'était le premier jour de tournage. J'ai un personnage très bavard, enfin quand elle parle, elle est lancée. La première scène était celle de la rencontre avec Aymeric, j'avais plein de piercings partout, j'étais caissière au Spar, j'ai eu très peur, j'étais pas bien et ils ont coupé.

**Parce que c'était le premier jour ?**

Je ne connaissais pas leur manière de travailler, j'ai été choisie trois semaines avant le tournage, je remplaçais quelqu'un, tant mieux et merci la vie (et désolé pour cette personne n'a pas pu faire ce film...) ! Puis c'était mes héros. Je n'harcèle pas beaucoup de gens pour travailler avec, mais eux oui, peut-être parce que je sens que je peux me le permettre, que ça peut le faire. Et donc j'apparais directement avec un enfant, le désir se fait directement à trois ! C'est quand même dingue qu'un homme couche avec une femme enceinte de six mois. Et elle dit cette phrase « *les méchants ne couchent jamais avec les femmes enceintes* ». Je ne sais pas si c'est vrai, mais je peux comprendre.

**Mais alors, comment se construit la mise à l'aise sur un plateau ?**

Karim est brut de décoffrage et tu sais à qui tu as à faire, et je suis aussi quelqu'un de franc. Il y a des gens avec qui ça ne passe pas, ça arrive. Ce qui est génial avec les frères Larrieu, c'est qu'ils sont deux, on est dans leur tête.

# UNE TENTATIVE : LE ROMAN DE JIM

Et en plus, ils arrivent sur le plateau et attendent d'avoir du désir pour un plan avant d'y aller. J'en pleurais d'émotion de les voir parfois. Ils se tiennent comme ça et parlent (elle imite leurs accents) : « *qu'est-ce que t'en penses Jean-Marie ? Ah non, et oh ça va, par là, mais tu vois, c'est important qu'on sente le personnage dans l'univers de la pièce !* ». Donc on est dans leur tête, comme des petites souris, et ça dure parfois longtemps, une heure, une heure et demi... Ce sont des grands artistes, ils résistent beaucoup à la pression, ce sont des montagnards, ils gardent toujours leur calme.

## **Tu perçois ton personnage comme égoïste d'une certaine manière ?**

Possiblement. Mais j'ai l'impression qu'elle inclut beaucoup de gens dans sa vie parfaite. C'est juste qu'elle en sort le personnage de Karim à un moment donné, parce qu'elle ne voit pas comment faire autrement. Christophe est aussi en dépression... et ils partent au Canada... et c'est bien pour l'enfant, c'est vrai. J'ai l'impression que c'est égoïste d'un certain point de vue, et en même temps elle fait gaffe à Jim, à Christophe...

## **Elle crée une sorte d'équation...**

...qui va exclure des gens, car pour faire plus de bonheur à un endroit, il faut en lésiner ailleurs.

## **Le personnage de Karim te semble-t-il égoïste à certains endroits ?**

Bah non, il a essayé ! Il s'y met, il joue au foot, il y va ! La parentalité à trois ça ne marche pas, dans ce film en

tout cas. Je n'ai pas d'enfant, j'ai 44 ans, et je ne sais pas si j'en aurai. Mais je rêve d'être maman, d'une autre façon ! D'ailleurs, dans *Le Procès du chien*, c'était très important pour moi d'avoir une relation importante avec un enfant, mais qui soit non-parentale. Le lien avec les enfants, c'est très beau. Et ça pose des limites : elle le met dans le lit, elle dort avec lui quand même... si un homme jouait ça, ce ne serait pas possible. Le rapport est presque maternel, mais pas acceptable, mais elle le fait pour certaines raisons (dans le film, le personnage occupe presque la place d'un parent pour l'enfant alors qu'elle n'est que sa voisine - *ndlr*)... c'était très important pour moi.

## **Comment as-tu travaillé avec les enfants ?**

On en a eu plein, on avait quatre ou cinq Jim ! Il fallait surtout les rendre heureux, et après ça allait. J'aime bien travailler avec les enfants, quand le travail nous décentre. Le petit était très heureux sur le tournage, il courait beaucoup avec ses petites boucles blondes. On se fait moins de soucis pour soi. J'ai travaillé avec un cheval pour un spectacle, et pour que ça se passe bien, il faut lui faire son cocon. Sur mon film, le personnage de Joachim, Tom Fiszelson, ce petit gamin surdoué venait au maquillage et lisait des bouquins sur Marx et Engels. Il me touche énormément parce qu'il est très éveillé, mais aussi timide. Je lui demande quelles questions il se pose en ce moment. Et il arrive avec celle-là : « *comment tu fais pour aimer les gens ?* ». C'était pas facile pour lui d'aimer les gens et de les connaître. C'était avant qu'on tourne, et je lui propose qu'on en parle pendant la scène.

# UNE TENTATIVE : LE ROMAN DE JIM

**Il y a donc une générosité de ta part à nourrir ton film et récupérer cette question pour la scène.**

C'est bon pour le film en fait. Je ne sais pas si c'est égoïste ou de la générosité !

**On se dit que ça, c'est pas une phrase de scénariste, c'est tellement spontané, c'est beau.**

En tout cas c'est lui qui l'a trouvé ! Tu ne sais pas ce qui va sortir, c'est comme Damiens (François Damiens – *ndlr*)!

**Est-ce qu'il y a des répliques qui t'ont dérangé moralement dans *Le Roman de Jim* ?**

Ouais. Je m'en souviens plus exactement, mais quand Christophe dit à Aymeric qu'on part au Canada, il vient vers moi et je lui sors un argument...

**...« il ne fallait pas le dire maintenant » ?**

Non ça, ça va encore. Bon c'est déjà un peu limite, mais elle sort un argument genre la forêt, les lacs, Jim va adorer ! En plus, c'est vrai... mais putain quand même, c'est *hardos* de lui sortir ça à ce moment-là. Il y en a plein qui ont été coupées au montage, à la scène du bar par exemple. « Faut couper les ponts », « Samantha »... c'est déjà... wouahou !

**Ce prénom était choisi à l'avance ?**

C'est écrit au millimètre.

**Et au montage c'est réécrit au millimètre ?**

Ah oui. Si vous avez le temps, je prends un rendez-vous avec vous et ma deuxième monteuse pour parler du montage, c'est un truc de malade. Et aussi, ce dont il faut parler, c'est le montage-son. Ça change les scènes. Mon monteur a sauvé mes musiques, il m'a fait des montages de musique classique. La post-production, c'est vertigineux.

**Tu avais conscience de l'importance de cette partie du travail avant de passer à la réalisation avec *Le Procès du chien* ?**

Non. Quand je débarque en salle de montage avec 85 heures de rush, je ne sais pas. J'avais deux fois plus de matière que pour un film normal.

**Pourquoi ?**

Plusieurs raisons. Deux caméras au tribunal, beaucoup de personnages intéressants, finalement on avait ce qu'on voulait assez vite, je ne sais pas comment dire, mais l'énergie de jeu était là. Et aussi, j'aimais bien faire reprendre les acteurs dans leur prise. Et puis on avait un enfant, c'est beaucoup de travail. Et le chien ne nous a pas pris beaucoup de temps.

**Une rédactrice de Tsunami s'attardait sur le cas de Cate Blanchett qui choisit d'être productrice pour avoir un droit de regard sur les rôles qui lui sont proposés. En devenant réalisatrice, ou en occupant d'autres postes que tu choisis, y a-t-il de cela ?**

Mon rôle dans *Le Procès du chien* est bien, mais ce n'est pas mon meilleur. Mon préféré, et de loin, c'est dans

# UNE TENTATIVE : LE ROMAN DE JIM

*Jeune Femme* (Léonor Serraille, 2017). Je ne sais pas s'il n'y avait que moi qui pouvait le jouer, mais je l'ai écrit pour moi en fonction de choses assez secrètes. Et puis, je voulais tenter des trucs de style et de jeu quoi : une femme qui fait plus de grimaces, qu'on ne voit pas souvent au cinéma, sans savoir si ça allait passer. Des trucs pas très corrects en France par rapport aux femmes-actrices.

**C'est une explosion de choses qu'on n'a pas forcément vues ailleurs.**

Mais mon personnage n'est pas le plus audacieux. Zadi, Damiens, eux c'est audacieux. Dorval, le chien, le gosse... il fallait toujours que je sois moins coloré qu'eux puisque c'était moi leur fil directeur. Il fallait que je trouve la bonne couleur, un peu, mais pas autant qu'eux sinon c'était trop.

**Sur le personnage de Jean-Pascal Zadi, tu travailles justement un humour qui n'est pas celui qu'on lui connaît habituellement.**

Mais non, il est un peu efféminé aussi ! Ma scène préférée c'est quand il chante du Véronique Sanson, il m'émeut, on voit la solitude du mec, du personnage, avec le chien qui chante après.

**Si tu étais juge, tu aurais condamné le chien ?**

Ce juge, il se donne vraiment du mal, il faut quand même le reconnaître ! Il recourt à des machines, des comités éthiques...

**Ça fait penser à Justine Triet d'ailleurs...**

Bah oui... Alors attends, de quelle manière ça t'y fait penser pour toi ?

**De faire venir un chien à un procès rappelle Victoria, qu'on le soumette à des tests...**

Il était témoin. Ce qui s'est passé je t'avoue, c'était assez troublant. Il y a quatre ans, on était dans le TGV ensemble et elle me dit « *j'écris un film autour d'un procès* », je lui dis « *moi aussi* ». Elle me dit « *il y a un chien dans le film* », « *moi aussi* » ; « *un enfant est très important* », « *moi aussi* » ; « *il y aura un personnage aveugle* », « *moi aussi* ». Je suis sortie du TGV, je me dis putain je suis baisée. Comme on s'est beaucoup connues à un moment... ma rencontre avec Justine, c'était un truc d'âme sœur à l'époque. Je me dis alors que c'est tout à fait possible que nos inconscients aient fait le même film... et que je suis morte ! Et bon, ça va, ils ne se ressemblent pas du tout au final ! Je ne sais pas comment elle, elle le vivait... Mais on est très différentes maintenant, et de plus en plus en fait.

**Elle a vu le film à Cannes. Elle l'a aimé ?**

Ouais, je crois ouais. Elle m'a envoyé un petit texto super gentil, elle m'a fait des compliments. Ça m'a vachement touché qu'elle soit venue.

À Cannes, le 23 mai 2024

# UNE TENTATIVE : LE ROMAN DE JIM

## Le choix de se parler

### Le Roman de Jim des frères Larrieu (2024)

Par Léo Barozet

Un papa, une maman, un enfant, un autre papa : c'est là l'équation à un ou deux inconnus posée par le dernier film des frères Larrieu, et dont la non-résolution s'avère tout aussi douloureuse qu'attendrissante. Aymeric (Karim Leklou) rencontre Florence (Laetitia Dosch) qui est enceinte de Christophe (Bertrand Belin), démissionnaire car déjà marié et père. Aymeric devient le Jules de Florence et donc le père de Jim. 7 ans plus tard, Christophe qui a perdu femme et filles dans un accident, revient en trouver de substitution, et Aymeric essaie de rester père.

Dès son introduction, *Le Roman de Jim* se révèle surtout un film sur les couples et sur la communication : Aymeric manque de prise sur les événements qui lui offrent ou lui retirent un fils, mais à trois reprises, il tentera de piloter – à deux – une vie de couple. Empathique, tendre, le ciment de ses histoires d'amour est l'honnêteté et l'échange. Chez les Larrieu, il est ainsi possible de se rencontrer, s'aimer, se quitter et se retrouver sans grandiloquence ni éclats de voix (à une exception notable près). Il ne s'agit même pas d'être capable de tout se dire, mais parfois justement d'être capable de dire qu'on ne souhaite pas se dévoiler ; au sens littéral avec Léa, cette première compagne qui refuse que quiconque la voit nue, et bien sûr aussi au sens figuré.

« *J'ai eu une autre vie* » dit Aymeric, bouleversé par l'éloignement de son fils, à Olivia (Sara Giraudeau), sa troisième et dernière petite amie. « *Tu veux en parler ou pas ?* », « *Ou pas.* » La messe est dite, il est nécessaire que l'autre sache qu'il s'est passé quelque chose d'important, tout autant que de respecter ce jardin secret verbalisé. Bien sûr, les autres vies finissent toujours par déborder sur la nouvelle : les délits sont punis à rebours, les pères biologiques reviennent, les fils adoptifs aussi ; et tenter de faire cohabiter les deux vies peut se solder par un échec (c'est le cas de Florence) ou une réussite inattendue (Aymeric, finalement).

Si les Larrieu montrent ainsi l'impératif du dialogue, *Le Roman de Jim* démontre toutefois l'insuffisance de ce prérequis. Plutôt, il montre que cet impératif doit être pris au sérieux, que la communication ne se résume pas seulement à être capable de parler de tout. Caractérisée par sa spontanéité à toute épreuve, Florence prend les devants du début de l'histoire avec Aymeric, dédramatise et évacue en quelques mots leurs passés respectifs pour débiter une vie de famille sans non-dits. Au fil des années cependant, cette capacité de communication se dégrade imperceptiblement : on continue de parler de ce dont il faut parler, mais les décisions, y compris les plus radicales, sont déjà prises, il s'agit seulement d'en informer l'autre sans réellement tenter d'écouter ce qu'il

## UNE TENTATIVE : LE ROMAN DE JIM

pourrait en penser. Aymeric, mis au pied du mur, ne peut ainsi que protester contre les décisions prises contre lui, contre Jim mais « *pour le bien de tous* ». Florence parle mais n'écoute plus Aymeric, n'a jamais écouté Jim, et sa facilité à dire les choses devient finalement le prétexte d'une forme d'individualisme, de cruauté. Cette progressive incommunicabilité finit par se solder par la pire chose qui puisse arriver pour le dialogue : un mensonge. L'acte est grave et se passe hors-champ (et même hors-scène - la séquence n'existe pas), soulignant ainsi sa violence et son absurdité : alors que toutes les décisions importantes avaient toujours été précédées à l'écran de leur discussion – parfois imparfaites mais des discussions tout de même – cette décision unilatérale, profondément égoïste est l'inverse même d'un dialogue et ne peut donc être montrée dans un film qui s'attache tant

au maintien de la communication. De causes en conséquences, l'événement donnera d'ailleurs lieu à l'autre grand moment d'incommunicabilité, la seule vraie dispute du film. Le mensonge crée l'incompréhension qui se mue en colère, et finit par blesser gravement le dialogue.

Pas de fatalisme toutefois chez les Larrieu : la communication s'avère en fait une affaire de choix, en témoigne la relation réparatrice entre Aymeric et Olivia. Quant à rétablir le dialogue, il faudra de la patience, de l'empathie, peut-être aussi un entourage compréhensif ; et Aymeric ne manque d'aucun des trois. « *La journée commence juste* » rappelle-t-il en guise de clôture du film.

# UNE TENTATIVE : LE ROMAN DE JIM

## Un des Papas de Jim

### Entretien avec Karim Leklou

Par Nicolas Moreno

*Cela fait des années qu'on regarde Karim Leklou évoluer au cinéma, attendant que des cinéastes voient en lui le grand acteur, l'étendue et les possibilités multiples qu'offre son jeu. Dans Le Roman de Jim, il est Aymeric, un homme qui couche un soir avec une femme enceinte (Laetitia Dosch), reste avec elle, et se retrouve peu à peu et un peu par hasard à devenir le père sociologique de Jim. C'est à ce jour son plus grand rôle, soit le meilleur moment pour parler avec lui de sa carrière, et déborder sur le cinéma dans son ensemble, dans un climat politique incertain, à quelques jours du premier tour des législatives anticipées...*

**Tsunami : Les entretiens avec la presse ne sont pas trop longs ?**

**Karim Leklou :** Non, quand on aime un film, c'est plutôt agréable de venir en parler et de le défendre. Je n'ai pas l'impression de tomber dans l'acte promotionnel !

**Nous avons découvert le film au Festival de Cannes et c'est notre coup de cœur de l'année. À l'origine, cet entretien était prévu à Cannes, mais tu as fait la fête et le rendez-vous a été annulé. Tu as donc passé un bon Festival ?**

Ah bon !? Ah non je sais... Rien à voir ! Est-ce que j'ai passé un bon Festival de Cannes ? Oui. Déjà parce qu'avoir la chance de présenter un film à Cannes, que ça se passe bien ou mal, il faut jamais oublier que c'est une chance. J'ai été très ému pour les frères Larrieu, que j'aime beaucoup. J'ai été aussi très ému pour Gilles Lellouche, que j'aime beaucoup. Parfois, ça dépasse le sentiment purement cinématographique de la critique, bien ou pas bien... Les cinéastes portent les films et quand ils vivent des moments comme ceux-là, on est content ! J'ai été très heureux d'accompagner ces deux réalisateurs et l'accueil du *Roman de Jim* m'a ému pour eux. Ce sont des gens pleinement entiers, et je me rappelle qu'au moment de l'année où c'est l'hystérie dans le cinéma français pour la question cannoise, quand on monte le film entre janvier et mars-avril, il y a des peurs et angoisses. J'imagine que c'est très difficile pour les réalisateurs ; et je me souviens qu'eux ont pris le temps au montage, ils s'interrogeaient. À un moment, je leur demande si ça se passe bien, si les gens sont contents, et ils m'ont répondu : « *on s'en fout des gens !* ». Je ne parle pas des spectateurs, mais des gens qui les entouraient : d'abord, ils étaient contents pour eux, le film leur plaisait. J'ai trouvé cette réponse splendide, c'est en ça qu'ils sont sincères. Ils ne travaillent pas pour faire un objet de séduction à

# UNE TENTATIVE : LE ROMAN DE JIM

destination du marché et des distributeurs, ils travaillent d'abord en toute honnêteté à faire un film qui leur plaît, leur film, qu'ils présentent ensuite avec appétence et joie au public. Il y a une sincérité et une honnêteté intellectuelle qui me plaît beaucoup dans leur travail. C'est un film qui m'a beaucoup touché à la lecture, à leur rencontre, à ce que ça raconte... Voilà, il y avait tellement d'éléments qui me bouleversaient dedans... et pour Gilles la même chose... au départ de sa carrière, les gens ne l'imaginaient pas à cet endroit-là... j'aime les gens avec qui je tourne, et donc je me réjouis pour eux quand ils sont à ces endroits-là.

## **Comment as-tu rencontré les frères Larrieu ? Avaient-ils une place dans ta cinéphilie ?**

Pour être sincère, je ne les connaissais pas. Je connaissais leur univers de dire et de gens qui me racontaient, mais je n'avais jamais vu un de leurs films. Je savais que c'était un cinéma de mot, d'esprit et de fantaisie, et je me suis dit, « *tiens, qu'est-ce qu'on va faire ? On va se rencontrer et ce sera une sorte de rencontre du troisième type* ». Je me demandais, vu mon cinéma, comment ça allait matcher. Ils m'ont envoyé leur scénario et ils étaient en train de caster depuis quatre-cinq mois. Et le film m'a beaucoup touché. On a discuté autour d'un café et la discussion était très raccord sur le personnage, j'aimais beaucoup leur vision.

## **Ils avaient directement pensé à toi ?**

Ils n'ont pas pensé à moi tout de suite, et c'est même arrivé sur le tard. Ils faisaient des rencontres, ils

n'arrêtaient pas. Je crois que je suis venu tard dans le processus. Je les ai rencontrés, et ça a été une rencontre heureuse pour moi. Je suis chanceux d'avoir travaillé avec eux.

## **Ce qui est touchant dans ton rôle, c'est que tu embrasses près de vingt années de vie, et on ne change pas d'acteur. Comment as-tu appréhendé cette durée, ces ellipses ?**

C'est intéressant comme question, car il y a eu plusieurs choses. D'abord, je leur ai fait mettre une phrase dans le film, parce que sinon je n'aurais pas pu faire le rôle. Je leur ai dit que de 30 à 45 ans, je me sentais capable et en adéquation intellectuelle pour interpréter le rôle. Mais il y avait une chose plus difficile, c'était la vingtaine. C'était le seul âge où je me sentais complètement en décalage, et comme il y avait de la voix off, j'ai demandé à ajouter une phrase. Je leur ai dit : j'ai le physique que j'ai, quand je vois des films et qu'on me présente ça comme complètement naturaliste, je me dis que si lui a vingt ans, il est en fin de vie, il a eu quatre cancers et il est encore là !? Il ferait mieux de crever le con (rires) ! C'est avec humour que je dis ça bien évidemment, mais ce que je veux dire par là, c'est qu'avoir vingt ans, ça ne me semblait pas crédible. Mais comme on est dans un souvenir, je leur ai demandé une phrase, de me permettre d'avoir une convention avec le spectateur. Et eux ont écrit cette phrase merveilleuse qui disait : « *j'avais vingt ans, je sais plus trop à quoi je ressemblais.* » Ça en raconte beaucoup du personnage sur un souvenir flou : quelqu'un qui regarde beaucoup, qui est là pour les autres mais qui ne se regarde pas soi-même. À partir du moment

# UNE TENTATIVE : LE ROMAN DE JIM

où ils ont fait ça, ça m'a beaucoup détendu, j'acceptais complètement le film.

Après, je dirais qu'il y avait une sorte d'innocence dans la première partie du film, que j'ai essayé de travailler de façon totalement sincère, et puis après, quand j'approchais la quarantaine, la cinquantaine, j'avais l'impression que c'était des sentiments que je comprenais. Quand on a échangé sur le personnage, on disait qu'il n'était pas passif mais résilient. C'est très différent : c'est un personnage qui fait face. En ça, je trouvais que c'était un destin universel en ce moment français. Les gens qui font face à des événements, qui ont des difficultés de vie mais qui continuent à se battre pour juste vivre, ça me semble être le destin de beaucoup de français.

**Et puis il y a cette phrase que répète le personnage de Laetitia Dosch : « on essaye ». On essaye de trouver des manières de vivre, des solutions qui contentent tout le monde...**

On essaye ! Mais parce que dans la vie on ne fait qu'essayer ! Je vais faire l'intello à deux balles mais j'aime trop le football. J'aime cette phrase de Cantonna, ce qui n'a rien à voir mais il dit cette phrase géniale quand on lui demande s'il joue pour gagner : « *non, on joue pour se battre contre l'idée de perdre* ». Et je trouve que ça dit quelque chose d'assez joli, et ces personnages sont aussi dans ça. Ils font avec leur vie. C'est très beau cette question de la paternité, du mélo inscrit dans une société qui est la nôtre. Comme si à échelle locale, celle du Haut-Jura, il y avait quelque chose de la sorte d'un pays et d'un destin, comme si des liens pouvaient se

rompre, manquaient parfois de paroles et de mots et que si on les mettait, ça ferait du bien. Comment parler d'amour de façon universelle au-delà des liens du sang, des différents types d'amour dans une vie. La question de l'amour dans une vie est très importante. C'est en ça que je trouvais le côté romanesque du film très beau.

**C'est la première fois que tu prends en charge la question de la parentalité dans un rôle. Tu appréhendais ce lourd sujet ?**

Dans un registre très différent, j'avais fait *Un monde* (Laura Wandel, 2022), où je faisais le père de deux enfants, mais le film se plaçait à hauteur d'enfant, avec une dimension quasi sociologique. C'est vrai que la question de la parentalité, sur ce film là... disons qu'on prend parfois des scénarios aux bonnes étapes de sa vie. Si je l'avais reçu cinq ans auparavant, je n'aurais jamais su l'amener sur un terrain viscéral, aussi important. Le scénario m'a désarmé et beaucoup ému, pour des raisons personnelles autour de la parentalité bien évidemment... mais je crois que c'est un amour ultra puissant dans une vie aussi. Et c'est un amour étrange, où l'on passe définitivement de l'enfant au père, et j'adore chez Aymeric qu'il apprenne à être père, il ne naît pas père. J'adore cette scène de convention où on lui dit « *ce sera le plus beau jour de ta vie* » et lui ne le vit pas comme ça. Le film interroge beaucoup la norme et la norme masculine en particulier. J'aime bien cette idée selon laquelle le jour de l'accouchement n'est pas forcément le plus beau, on peut aussi apprendre sur la distance, de façon différente, même avec un enfant qui ne soit pas le sien. C'est intéressant de ne pas être le père biologique.

# UNE TENTATIVE : LE ROMAN DE JIM

Ça a aussi une résonance singulière d'interroger les liens du sang dans ce pays en ce moment.

## **Tout simplement : qu'est-ce qui fait lien ?**

Qu'est-ce qui fait lien ? Qu'est-ce qui fait de toi un père ? L'amour que développe Aymeric pour cet enfant puis cet amour réciproque qu'il lui rend est quelque chose de très fort, et j'aimais beaucoup que ce soit le fils qui revienne pour lui exprimer cet amour de façon un peu violente, à fleur de peau. Et en même temps comme une blessure importante car l'intime nous marque quel que soit le contexte social ou politique. C'est pour ça que j'aime ce roman autour de la question amoureuse, l'amour entre les êtres, parental, qui n'est pas censé être le nôtre... ça me plaisait beaucoup.

**L'une des grandes qualités qu'on remarque dans ton jeu, c'est ta manière d'utiliser ton corps comme un pur outil de travail. On le voit particulièrement dans *Le Monde est à toi* (Romain Gavras, 2018) avec la scène où tu dances, et puis dans ce film on te voit torse nu, mais aussi nu.**

Avec Romain, on en a très vite parlé. Parfois, j'ai du mal avec mon corps... dans l'espace, dans la vie !

## **Et ça se ressent justement !**

Mais ce qui est beau justement, c'est de ne pas raconter n'importe quoi. Quand on a travaillé avec une chorégraphe pour cette scène de danse, je lui ai dit « *bon...* ». Il voulait se marrer au début, et il a décidé

d'appeler ça la scène de la danse du ventre. Je lui ai dit que je trouvais ça très classique, un peu exotique pour moi. Allons dans quelque chose de plus rigolo et appelons-là « la danse du gros ventre », ça raconte quelque chose de très différent, de moins sectaire et de plus personnel au personnage. En travaillant avec Cathy Ematchoua, la chorégraphe, j'en suis venu à lui dire que j'étais un tordu quand je danse. Il valait mieux qu'on parte de moi pour construire la chorégraphie, et comme je ne maîtrise pas tout, j'ai eu besoin d'aide, de professionnels. J'aime bien cette scène, et le corps exprime beaucoup aussi dans le film des frères Larrieu, toute l'épreuve physique que son fils lui fait subir sur une via ferrata...

## **On a entendu dire que cette scène avait été très compliquée pour toi, que tu avais le vertige !**

Ouais, pour de vrai, j'avais l'impression d'aller... je sais pas... au paradis en montant sur cette échelle ! Ou direct la case enfer ! Mais avec le vertige, il y a quelque chose d'irrationnel. Et l'intelligence des Larrieu, c'est qu'ils sont des pyrénéens, qu'ils connaissent très bien la montagne.

*L'un des frères passe derrière Karim, l'entend et le remercie. Il lui dit que c'est gentil.*

Mais non, c'est pas gentil, c'est une vérité ! Ils ont eu l'intelligence de me ramener un guide de montagne. Quand je dis intelligence, c'est qu'eux ont tenu compte à l'écriture de mon vertige, et ont même trouvé ça beaucoup plus intéressant, et donc moi aussi. Je me

# UNE TENTATIVE : LE ROMAN DE JIM

rappelle avoir eu une conversation similaire avec Clément Cogitore pour *Goutte d'or*, où je lui disais que lorsque mon personnage monte sur le toit, il a le vertige. Personne ne monte sur un toit en disant qu'il est à l'aise, genre « *je peux tomber sur 15 mètres, y'a pas de soucis !* » Donc voilà, j'aime bien ce que ça racontait du personnage qui vit dans le Haut-Jura, qui a les pieds très ancrés sur terre, et quand on s'élève, ça devient très compliqué. Et puis j'ai été dirigé à la voix, il n'y avait plus aucun réalisateur, plus rien qui marchait, quand j'ouvrais les yeux je les fermais de suite, je me disais « *mais qu'est-ce que je fous là, pourquoi je fais ça* »... mais j'étais très fier à la fin d'avoir monté deux fois cette échelle ! Et c'était marrant d'en discuter après, car on me disait cette chose assez géniale : « *c'est super ce que tu as fait, à partir de dix ans tu peux amener tes enfants pour le faire !* » Et donc mon exploit alpin m'est apparu plus modeste d'un coup... Mais j'étais très heureux de le faire, car c'est une chance en tant qu'acteur de pouvoir travailler sur ses peurs, en faire des choses avec, en faire des choses différentes.

**La question du corps dans le film est aussi traversée par ton rapport à la photographie dans le film. Il y a cette scène où tu photographies Laetitia Dosch, et vous faites l'amour...**

Ce qui me plaisait dans la scène, c'était la tendresse qui s'en dégageait et que ce ne soit pas une scène de sexe gratuite. J'aimais la pudeur dans cette scène, alors que c'est une scène de nudité ; j'aimais la chose presque surréaliste voire impressionniste de la séquence, il y a quelque chose de l'ordre du cinéma muet qui se joue. Et

puis j'aimais beaucoup ce que dégageait Laetitia : je trouve que c'est une actrice géniale, qui sait créer des images de cinéma en même temps qu'on sent qu'elle a beaucoup de souffrance en elle. Voilà, j'aime bien le cinéma des Larrieu aussi parce qu'on est des corps différents. On ne se ressemble pas, il y a des tonalités de jeu complètement différentes, et eux n'uniformisent pas, ils acceptent les tonalités comme dans la vie. J'aime voir des corps différents dans les films dans lesquels on peut tous se projeter sans se sentir mal à l'aise. Par exemple dans *Vincent doit mourir*, il y avait un truc que j'adorais dans la vision de Stéphane Castang, qu'une première rencontre ne soit pas forcément un feu d'artifice sexuel avec un mec qui joue du saxophone derrière, ce qui peut me déranger. Donc là, j'aimais dans cette première rencontre la fragilité de coucher avec une femme enceinte, même pour un homme. Il y avait une grande délicatesse, quelque chose de pas commun.

**Sur quel terrain aimerais-tu aller dans tes prochains rôles ?**

J'ai appris avec le temps à ne pas fantasmer les choses. Je ne m'attendais jamais à jouer dans un film des frères Larrieu, je ne m'attendais pas, même quand on s'est rencontrés, à ce que ça marche. Je me disais que j'étais très différent de leur cinéma et j'ai pris un plaisir inouï à jouer avec eux. J'ai été marqué par le cinéma de Clément Cogitore, Romain Gavras, Stéphane Castang... et je ne m'attendais pas à tourner avec eux. On voit leurs films et tout d'un coup des propositions arrivent et elles rendent heureuses. Je me laisse découvrir les choses, je ne me dis pas que je veux aller dans tel univers. J'aime bien faire

# UNE TENTATIVE : LE ROMAN DE JIM

des choses différentes, des propositions de personnages, de rôles, de milieux sociaux différents... Et la vie d'acteur m'a amené à des rôles qui dépassent largement ma petite personne et mon petit esprit étriqué. Grâce à ce métier, j'apprends.

**À Cannes cette année, tu étais à la fois chez les Larrieu et chez Gilles Lellouche pour *L'Amour ouf*, un film à 35 millions de budget. C'est un grand écart, tu joues avec les échelles de cinéma, mais est-ce que ça change quelque chose pour toi ?**

Ça m'amuse ! C'est exactement pareil, avec des enjeux et mises en scène différentes. Mais aussi parce que comme je disais au début, les Larrieu et Lellouche, je ne les oppose pas, je les aime tous les trois. Il ne faut pas toujours opposer les films et les gens, au contraire, ils ont beaucoup de qualités intrinsèques qui leurs sont propres. Ce qui m'intéresse, c'est de travailler dans leur grammaire. J'étais très heureux de travailler avec la générosité de Gilles, même pour un petit rôle. Au plateau, c'était très agréable et j'avais la même impression de faire mon travail. Je n'oppose pas, et au contraire, quand je fais une série comme *Hippocrate*, *Bac Nord*... un *Goutte d'or* ou *Pour la France*... ce sont des choses très différentes mais c'est ce que j'aime ! Il ne faut pas se limiter, je déteste l'idée de famille de cinéma. Je n'en ai pas, il y a des gens que j'apprécie et que je retrouve, mais je n'aime pas ce côté clanique qui enferme. J'aime découvrir des choses, j'ai été tourné à Taïwan, c'était une claqué humaine et sociétale de jouer avec des questions socio-politiques ou des paysages différents, ça rend heureux. D'être dans le Jura filmé par

les Larrieu, dans un nord magnifié par Gilles, ça rend heureux. Il faut aussi se rendre compte de la chance qu'on a de faire ce métier, et ne jamais renoncer à l'amusement. C'est à la fois très sérieux, mais on ne sauve pas des vies. Pour moi, ça me nourrit d'aller dans des budgets, des genres, des propositions artistiques très différentes. J'ai tourné à cheval chez les Larrieu et je suis parti juste après tourner dans *L'Amour ouf*, et chaque tournage me donne de l'énergie pour l'autre, ce sont des vases communicants. Ça m'intéresse de ne jamais être dans une logique de rôle, là j'en ai un petit dans le film sur De Gaulle d'Antonin Baudry qui est aussi un gros truc... et je me suis dit quelle chance d'interroger aujourd'hui l'époque à partir de 39-45, ça racontait quelque chose de puissant que je ne soupçonnais pas au moment où j'ai reçu le scénario en 2023. Bon, bah voilà. Et puis la réelle difficulté dans ce métier, c'est de travailler, et je pense souvent à tous mes collègues qui ne travaillent pas alors qu'ils ont un talent qui mériterait tellement d'être exploité... donc un rôle principal ou pas, c'est une chance, il faut se donner à fond, tellement de gens mériteraient d'être à cette place ! il faut se donner à fond.

**Notre numéro s'appelle « Papa Maman ». Symboliquement, quels seraient tes papas ou mamans de cinéma ?**

(un temps) Il y en a une, ce n'est même pas une mère, parce que je n'ai pas de « mère de cinéma », mais très symboliquement je pense à deux actrices françaises exceptionnelles à l'échelle du monde. Pour moi, c'est le cinéma. Il y en a une qui n'est plus là et avec qui j'aurais

## UNE TENTATIVE : LE ROMAN DE JIM

rêvé de tourner, que je ne prends pas au sens de mère mais de rêve de tournage impossible aujourd'hui : Simone Signoret. Je suis dingue de cette actrice. Dans *L'Armée des ombres*, elle incarne une mère avec une question très personnelle et terrible, un choix terrible quand son enfant est menacé. Et la chance que j'ai eu... Isabelle Adjani [il joue son fils dans *Le Monde est à toi* de Romain Gavras] ! Elle appartient au cinéma mondial... voilà. Et en tant qu'acteur, je me rappelle de ce

film qui appartient à mon adolescence, je dirais Laurence Fishburne dans *Boyz n the Hood*, la dignité d'un milieu populaire à éduquer son enfant.

**Donc comme dans *Le Roman de Jim*, on finit avec trois parents !**

*Entretien réalisé à Paris le 27 juin 2024*

# OPTION ENFANT

## La grande vague Entretien avec Rebecca Zlotowski

Par Corentin Ghibaudo et Nicolas Moreno

Longtemps à la rédaction, le cinéma de Rebecca Zlotowski a fait débat. Dans ce cas, on revoit tout et on en discute, de préférence avec la principale intéressée. Nous l'avons croisée une première fois et évoqué l'idée d'un entretien-fleuve, « *Papa Maman* » servant d'un merveilleux prétexte. « *Mais il n'y a pas de parents chez moi !* » nous rétorqua-t-elle. Oui, mais 1) justement et 2) c'est de moins en moins vrai. Le thème se révélait arriver à point nommé. Nous retrouvons la réalisatrice lors de sa présentation en ciné-club de Foxes d'Adrian Lyne, puis décidons d'une date pour nous entretenir.

Judi 9 mai, 10H20.

Nous arrivons devant l'adresse de son bureau, un peu en avance, tandis que le quartier s'éveille tranquillement. Nous sonnons, puis allons « à gauche dans le jardin ». Rebecca nous accueille dans son lieu de travail, un magnifique lieu à soi : une pièce toute en largeur remplie par des tapis, un lit dans un coin, un projecteur niché en hauteur, un canapé et des livres. Des livres partout. Et en son centre trône un bureau,

sur lequel on aperçoit Tsunami 13 : Catastrophe. On discute de la revue et de la critique cinématographique en France pendant que le café coule. Et ensuite, le dictaphone se souvient de ça :

**Tsunami :** ... La première réaction que tu as eue lorsqu'on t'a annoncé notre thème et qui nous avait beaucoup fait rire était : « *Mais les parents n'existent pas chez moi !* » Y as-tu repensé depuis ? Ta filmographie commence par un personnage d'orpheline (Léa Seydoux dans *Belle épine*) pour aboutir à une belle-mère dans *Les Enfants des Autres...*

**Rebecca Zlotowski :** Oui, on vient précisément de voir ensemble *Foxes* (Adrian Lyne) et je me souviens très bien qu'au moment où je préparais *Belle épine*, on avait cette conversation avec Céline Sciamma sur notre commun désir hérité du *teen movie* américain : éradiquer la zone des parents. L'adolescence vécue comme des espaces de solitudes, un moment de non-innocence, de dangers, de transgressions, totalement distinct du monde des adultes, avec ses propres règles etc. (contrairement disons à un autre champ plus

## OPTION ENFANT

français, entre *la Gifle* (Claude Pinoteau, 1974) et *La Boum* (Pinoteau, 1980), qui tissent constamment le parallèle entre l'adolescence et le champ adulte). Puis nos personnages vieillissent avec nous. (On fait des films quand on n'est pas mère/père, puis on aimerait l'être sans succès, puis éventuellement on le devient).

D'ailleurs on pourrait dire qu'il y a trois axes discriminants, passionnants chez les cinéastes. En premier leur rapport à Dieu : qui sont les cinéastes croyants, les cinéastes non-croyants ? ... En deuxième ce serait leur sexualité, mais sous l'angle de la libido : quelle est son intensité, sa circulation dans leur vie et dans leurs rapports de plateaux, plutôt que leur sexualité, hétéro ou homo, qui entre en ligne de compte dans un deuxième temps seulement pour moi. Je ne pense pas que Rohmer ait la même intensité libidinale que Ozon, Breillat pas la même que Claire Denis etc. Et en troisième lieu, on pourrait se demander s'ils sont parents ou pas. Comment ils inscrivent leur cinéma dans le rapport à la transmission, contre une aventure strictement individuelle. C'est vrai que pour mon prochain film, j'envisage mes personnages non pas seulement en travailleurs, en amants, mais aussi en parents.

### **On arrive à point alors !**

Oui, ce sera la première fois que mes héros ont des enfants !

**Est-ce que cela change radicalement le scénario ? Ça implique tout un tas de nouvelles situations...**

Bien sûr ! Même si ça n'est pas le cœur de ce film-ci. Je pense qu'il y a des choses qui m'ont choquée dans un certain cinéma d'auteur français de qualité qui m'a accompagnée dans les *nineties*, un cinéma qui est aujourd'hui complètement remis en question d'ailleurs, à l'aune des pratiques de ses cinéastes que sont Doillon, Jacquot : c'était un cinéma qui était désincarné d'un rapport à la profession, et d'un rapport aux contraintes matérielles familiales. Par exemple, regardez *La Vie de famille* de Doillon, qui est un film qui m'avait marquée, avec Sami Frey. On part en vacances en décapotable, les contraintes matérielles semblent lointaines, les appartements sont beaux, on loge à l'hôtel etc. Qui étaient ces gens ? De quoi vivaient-ils ? C'est hyper intéressant de revisiter ce cinéma-là... C'est pour ça que j'ai adoré ton édito (*Contre le bruit*, Tsunami 13, *ndlr*), ça n'a jamais été aussi stimulant que de revisiter les films aujourd'hui !

### **Oui, on a deux fois plus de questions à poser aux mêmes films...**

Bien sûr ! Ni pour effacer ou réécrire l'histoire, juste la mettre en perspective. En revoyant ce film, j'étais choquée de plein de choses comme Sami Frey qui chope Juliette Binoche alors que c'est sa belle-fille... Il y a tout un rapport à la perversité qui me semblait à l'époque très « *monde adulte* », genre « *Ah les adultes c'est ça !* », et qu'aujourd'hui je revisite en disant : « *Non. Définitivement non.* » Ces héros, principalement masculins et même quand ils se penchaient sur la vie de famille, ne se posaient pas la question comme elle me vient à moi : « *Qui garde un enfant ?*

# OPTION ENFANT

*Est-ce que je veux un enfant ? Qu'est-ce que c'est comme engagement ? Y compris financièrement ? », alors que ce sont de vraies questions quand on est locataire, femme, en âge d'avoir des enfants.*

Ce nouveau rapport à l'écriture modifie un peu mes personnages mais ne bouleverse pas mon fonctionnement. Tous sont ancrés dans la réalité. Ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas de dimension poétique, plastique, pasolinienne hein ! En d'autres termes, sans transiger sur notre mission poétique, et sans céder aux sirènes de la sociologie stricte, je crois fermement qu'on doit se poser la question de la sexualité d'un personnage, de son mode de vie, de sa subsistance. Est-ce que c'est un père, une mère, est-ce que c'est une maternité contrariée ? Et ça donne des éléments de réponse qui nourrissent des personnages plus riches, plus complexes.

**Ta présentation de Foxes mettait en évidence que dans une première partie de ta filmographie, la question des parents était mise de côté pour mieux faire exister les enfants. S'ils avaient été confrontés aux parents, ils n'existeraient plus comme ça.**

J'ai une certaine compréhension teintée de tendresse pour les orphelins car j'en suis une. Mais ça n'est pas un système chez moi. Dans *Une fille facile*, la mère du personnage de Mina Farid existe. Elle a une scène importante où elle met en perspective la question de la liberté. La mère est présente, y compris dans l'humiliation sociale qu'elle transmet. Ce qui me passionne, ce sont plus les questions de transmission

que d'autorité, particulièrement à travers la culture qui est la mienne, c'est-à-dire une culture juive. Le texte sur *Shoah* d'Arnaud Desplechin (dans *Tsunami 13*, ndlr) le démontre bien : la chose qui a le plus inquiété la culture d'où je viens, c'est l'idée de la fin d'une transmission, de son anéantissement. Cela m'intéresse, je crois, davantage que le lien de maternité ou de paternité. Je me suis longtemps construite comme une femme sans enfants, et le dernier film que j'ai fait (*Les Enfants des autres*, ndlr) raconte ça. Mais ce qui m'intéressait était comment est ce lien lorsqu'il n'est pas biologique ? C'est une question que pose le contemporain. On peut fabriquer une famille indépendamment du lien biologique. Je suis une profonde partisane de toutes les reconfigurations non animales.

**On sait que tu écris souvent avec des acteurs et actrices en tête. Ta façon d'écrire a-t-elle évolué ?**

Je me destinais au scénario, pas à la mise en scène, donc j'avais pris l'habitude d'écrire pour des cinéastes. Mais *Belle épine* était un travail de fin d'études que je devais écrire seule. Donc j'ai dû, pour la première fois, me projeter en cinéaste, à défaut d'écrire en commande, et en même temps par une certaine timidité, on peut parler aussi de honte de ne partir que de soi, je me suis adossée à un journal intime trouvé dans la rue, à des photos qu'il contenait... j'avais un imaginaire plutôt topographique. J'avais vraiment pris des cartes pour me dire : tiens c'est Rungis, donc *Belle épine* est à côté, donc c'est le Sud de Paris, et je regardais un peu ce qui apparaissait comme ça. J'ai fait

## OPTION ENFANT

pareil pour *Grand Central* : ouvrir des cartes et regarder ce qu'il y a, ça donne des idées ! La ferme aux Crocodiles dans *Grand Central* vient du fait que c'était à côté. C'était une manière de parler de soi en partant de l'ailleurs.

Pour les acteurs, j'ai eu tous les cas de figure. Pour *Planétarium*, j'ai évidemment écrit pour Natalie Portman, pour *Belle épine* j'ai écrit de manière très désincarnée parce que je n'étais pas encore réalisatrice. Léa Seydoux puis Tahar Rahim dans *Grand Central*, je les avais quasiment braqués en leur disant : « Voilà, c'est toi ! » C'était une manière de les responsabiliser très vite dans le film, en leur disant que je n'y verrais personne d'autre, et de démarrer le travail ensemble au plus vite. Sous le registre de la fidélité, je promets que je ne vais pas les tromper, on restera exclusifs ! Et quand ils disent oui, ils sont aussi très investis, ça me permet de mieux écrire le personnage ensuite. *Une fille facile*, c'était écrit pour Zahia, qui était le point de départ de la rêverie du film. Si Zahia ne l'avait pas fait, je n'aurais pas eu le désir du film.

Écrire en pensant à des acteurs, c'est donc possible dans une certaine mesure, mais c'est prendre un gros risque, si l'acteur ne veut pas, ou se désiste. Plus on avance, plus on se protège de ça, on sait ce que ça coûte d'écrire un film. Maintenant j'écris un personnage en ayant une idée que je trouve plus forte que l'acteur ou l'actrice.

Là, pour la première fois de ma vie, même si j'ai toujours coécrit avec des scénaristes, le scénario original n'est pas venu de moi seule mais aussi d'une

amie romancière qui avait écrit l'histoire il y a bien longtemps. Puis on l'a adaptée ensemble.

**Qu'est-ce que cela apporte de travailler plusieurs fois avec la même actrice, et en l'occurrence la meilleure actuellement, Léa Seydoux ?**

Il y a des actrices formidables, mais dans sa génération je la trouve indépassable. Et de retravailler avec elle, bien sûr que cela change quelque chose, je la connais par cœur et... j'ai l'impression qu'aimer quelqu'un, c'est s'approcher de très près et l'aimer quand même. Un metteur en scène n'est pas juste devant une actrice sur un plateau, il est devant une actrice dans des rushes. Au montage on voit tout. Son propre déficit en tant que cinéaste, les plans qu'on n'a pas faits, les plans où l'on a été mauvais, les directions qu'on donne et qu'on a envie d'effacer, un peu comme quand on s'entend sur un répondeur téléphonique et qu'on se dit : « *qu'est-ce que c'est que cette voix de merde !* » La fréquentation d'un acteur aux rushes, elle est un peu géniale, typiquement comme quand on voit ses parents ! On les a vus, on connaît leurs dents !

Moi qui suis orpheline de mère, j'ai abordé le cinéma comme un champ de la représentation qui permettait de caresser cette souffrance tout le temps, et de me dire que c'est ça qui m'a manqué, de fréquenter le visage de quelqu'un plus longtemps. Donc retravailler avec un acteur ou une actrice qu'on a déjà filmé, c'est en même temps pour approfondir le personnage qu'on écrit pour eux, et en même temps un sacré pari, parce qu'il faut leur proposer quelque chose de neuf. Et puis bon, un

# OPTION ENFANT

acteur change. Vraiment. En fonction des films qu'elle a faits, de l'âge qu'elle a... Par exemple, entre *Belle épine* et *Grand Central* pour moi Léa Seydoux n'était plus la même ! Entre temps, elle avait travaillé pour Ridley Scott, Abdellatif Kechiche, Woody Allen, puis Desplechin... Je profite de tout ce qu'elle a traversé avec d'autres cinéastes. Moi non plus, je ne suis plus la même femme que pour *Belle épine*. Je crois à la théorie des *Moi successifs* chez Proust.

**Tu parlais de libido, c'est peut-être ce qui nous intéresse le plus dans ton cinéma...**

(Elle nous coupe) ... j'aime bien : « *c'est le cul !* »

**Voilà exactement (rires) ! Ce qu'on veut dire, c'est qu'il y a une autre forme de libido entre un acteur et un cinéaste. En regardant tes films, on a surtout parlé de la place de tes actrices. Tu as un regard amoureux sur ces dernières, parce qu'elles pouvaient être des doubles différents de toi, où tu peux te projeter en elles... Considères-tu ta relation avec les actrices d'une manière... libidinale ?**

Oui. Si l'on sépare la libido de la sexualité, bien entendu. C'est une bonne manière de formuler le truc, pour simplifier l'équation des gens qui poussent des cris d'orfraie en disant « *On ne peut plus avoir de circulations de désir sur les plateaux !* » C'est faux ! Le cinéma, c'est un art du désir, de triangulation du désir, un art un peu Girardien, de désir mimétique (René Girard est un anthropologue français, théoricien du désir comme caractère mimétique, *ndlr*). Un ou une

cinéaste va désirer des acteurs, et les donner à désirer à des spectateurs, qui vont à leur tour le leur rendre bien en rendant ces acteurs encore plus désirables pour que des cinéastes etc... C'est pour moi une spirale d'envies, et donc de libido. Elle peut avoir à voir, ou pas, avec la nudité, même si souvent j'ai un plaisir à l'idée d'amener les actrices dans des espaces *safe* de nudité, de sexualité...

Mais j'ai la même chose avec les acteurs. Dans *Grand Central* je me projette dans Tahar, dans *Planétarium* je me projette beaucoup dans Emmanuel (Salinger, *ndlr*), dans *Les Enfants des autres* avec le personnage de Roschdy (Zem, *ndlr*). Je suis très proche de ce qu'il est. Il faut aussi interroger comment la critique voit chez les cinéastes, a fortiori les femmes cinéastes, uniquement leurs rapports aux actrices ! Il faut être autant attentif aux hommes tels qu'ils sont filmés par les femmes qu'aux femmes elles-mêmes. Alors il se trouve que les femmes cinéastes écrivent souvent de bons personnages féminins, parce que ce sont souvent des expériences que l'on a traversées soi-même. Et il y a fort à parier qu'une femme ne va pas proposer à une actrice une expérience qui soit éloignée d'une vérité. Mais pas toujours.

**Tes personnages sont-ils enrichis par des références culturelles ?**

Oui, bien sûr, mais ça nous mènerait très loin... Je viens de la littérature, donc je suis traversée de textes, de phrases... Je suis le fruit d'un paradoxe : je trouve que je ne suis pas une très bonne scénariste alors que

## OPTION ENFANT

je viens de l'écriture, c'est ma formation. Je suis meilleure scénariste pour les autres que pour moi. Les personnes qui reçoivent mes films semblent plus intéressées par la fabrication des images et la mise en scène, mais pas tant par le scénario. Et en même temps, mon rapport à l'image se nourrit des mots ! Un exemple parmi mille : la scène de *Planétarium* où il neige, une de celles que j'ai le plus aimé fabriquer, où j'ai mis ces plumes... C'est une scène qui est venue au fil de l'écriture. Je n'en ai pas le désir, mais je vois bien comment je suis traversée par Alain Resnais dans *L'Amour à mort* (sorti en 1984, *ndlr*). C'est inconscient. Je suis là, j'écris le personnage, le personnage tremble, ils vont dehors et il fait froid... Ah, il fait froid !.. voilà il neige ! Et ça crée de l'image. C'est parce que j'écris « il neige » que j'ai cette image-là. Ce n'est pas un désir d'images que je mets en écrit, c'est l'écrit qui m'amène l'image. Je ne réponds pas tellement à la question sur la littérature, mais il y a un truc un peu littéraire dans l'idée d'écrire ces scénarii qui ne sont pas de l'ordre de l'efficacité, qui font entrer autre chose. Je suis contente aujourd'hui parce que j'ai l'impression que votre génération, c'est bon, le manuel, vous le connaissez par cœur. On peut passer à autre chose. On peut pas vous avoir !

### **Est-ce que tu discutes avec des cinéastes ? De ta génération ou des autres d'ailleurs ?**

RZ : À fond ! J'ai beaucoup de cinéastes parmi mes amis proches, intimes. On se parle. Je pense que c'est vraiment à porter au crédit de notre système de production français qui est oxygéné. On peut être potes

sans être rivaux ! Après, on est sportifs hein, savoir qui va à Cannes... On se regarde ! Ce serait faux de dire qu'on n'est pas stimulés par cette sportivité. Mais je suis amie avec Bonello, Audiard, Sciamma, Garrel, Triet, Hansen-Love, Lussi-Modeste, Alice Diop... Avec Klotz, Quivoron ! De ma génération de cinéastes, et d'une autre plus jeune. On se parle très souvent. Moi, je suis pour le TripAdvisor des cinéastes, du genre « *Comment ça s'est passé avec tel technicien ? Avec tel acteur ?* ». J'aime ouvrir ma salle de montage et j'entre dans celle des autres souvent. Je crois à l'amitié entre cinéastes.

### **Pour la plupart, tu les as rencontrés à la FEMIS ?**

Non, plutôt plus tard.

### **Tu as pu y côtoyer Jean-Claude Brisseau. Qu'est-ce qu'il a pu te transmettre ?**

La Femis, à mon époque, c'était : Benoît Jacquot président du jury, Jacques Doillon que j'ai eu dans un long atelier d'écriture, Jean-Claude Brisseau qui était notre prof de mise en scène... Toute une époque... Mais parmi eux, la rencontre avec Brisseau a en effet été très importante pour moi, il a été déterminant. Au même titre que Philippe Grandrieux (*Malgré la Nuit*, que Rebecca Zlotowski co-scénarise, *ndlr*), qui m'a donné ma première chance à l'écriture, puis Antoine d'Agata (*Aka Ana*).

Brisseau était déjà très seul, précarisé sur la scène professionnelle, et ses comportements criminels

# OPTION ENFANT

n'étaient pas encore instruits, ils l'ont été dans les deux années qui ont suivi. C'est un prof avec qui je me suis profondément entendue, qui m'a montré beaucoup de cinéma américain notamment, les comédies musicales, le cinéma hitchcockien, hollywoodien... Je l'aimais beaucoup personnellement, sans que je l'épargne ni ne le dédouane quand il a été condamné pour harcèlement sexuel et agressions sexuelles. C'est moi qui l'ai accompagné au commissariat quand il a été convoqué. J'étais aux premières loges, à juste titre.... On en parlait, c'était nécessaire qu'il soit condamné.

Et en même temps j'avais déjà envie qu'on mette tout un système à nu plutôt que d'aller chercher une tête, si possible la plus fragile économiquement. J'avais la prescience d'un truc de classe dans le fait que ce soit lui qui tombe en premier, comme un arbre qui cachait la forêt d'un système entier à questionner... C'était douze ans avant Weinstein, et Jacquot dont les pratiques étaient connues de tous n'est tombé que 20 ans plus tard, après une longue impunité.

*Les Anges exterminateurs* que j'ai revu il n'y a pas longtemps reste un film important pour moi. Alors que c'est vraiment le plaidoyer *pro domo* par excellence d'un cinéaste qui a été condamné pour agressions sexuelles sur ses actrices. Il faudrait discuter avec les victimes de Brisseau de ce que ce film a fait sur elles pour être complets, et peut-être que j'arrêterai de l'aimer, mais l'émotivité premier degré et ce travail de stimulation de la pensée sur un sujet qui nous anime tous reste pour moi passionnant. Il a autant sa place

dans l'histoire diacritique des abus sexuels au cinéma que dans l'histoire du cinéma elle-même.

**Tu penses que c'est la plus belle chose qu'il t'ait transmise avec son cinéma ?**

Je dirais que c'est de ne pas avoir peur de la sentimentalité. C'était un mec qui se baladait tout le temps avec une pléiade de Freud... Premier degré ! Donc il y avait des trucs RI-DI-CULES ! C'était un représentant d'une génération de cinéastes qui disaient « la femme » pour « les femmes »... Il essentialisait le plaisir de la Femme comme une espèce de mystère absolu... bon, voilà... Il était l'héritier d'une génération qui est totalement dépassée, mais il faut avoir l'honnêteté intellectuelle de dire qu'elle m'a traversée, façonnée, y compris en contre.

**Dans ton processus de fabrication d'images, de sentimentalité, tu passes aussi par la musique et notamment ta collaboration avec ROB. Au fur et à mesure des films, il semble même s'effacer pour laisser place à des morceaux de musique classique, de variété... Et tes personnages écoutent de plus en plus, ils deviennent des personnages musicaux.**

Ben parce que j'ai de plus en plus d'argent !

**Tout simplement !**

En effet, plus j'avance, plus les scores (partitions originales, *ndlr*) de ROB sont courts, notamment parce que j'ai davantage de budget pour faire entrer des

## OPTION ENFANT

synchros inaccessibles aux petits films. Le cinéma que j'aime fait souvent entrer des lignes mélodiques inoubliables. Christophe Honoré fait ça souvent : pour chaque film, il achète son grand tube qu'il imagine jusque dans sa bande annonce ! C'était Anne Sylvestre dans *Plaire aimer et courir vite*, OMD (Orchestral Manoeuvres in the Dark) pour *Le Lycéen*, Étienne Daho dans le dernier... Mia Hansen-Love fait très bien ça aussi : un titre comme ça qui émerge, et on sort du film avec l'envie de réécouter la musique. J'aime ça. Mais le travail avec ROB reste crucial et j'allais dire nécessaire narrativement à toutes les étapes.

**Pour Belle épine et Grand Central on se souvient de ROB, mais pour Les Enfants des Autres c'est Les Eaux de Mars, ou tout du moins l'idée que ROB réarrange Chostakovitch...**

Et *Une fille facile* c'est un arrangement de la *Mélodie Hongroise* de Schubert, du Debussy et du Rimsky Korsakov... j'avais besoin de romantisme. Avec le corps si cagole de Zahia, j'avais besoin d'ancrer le film dans une dimension romantique littéraire.

Je parlais de processus de production parce que c'est aussi qu'à l'époque où mes films mettaient du temps à se faire, on avait le temps de fantasmer des choses avec le compositeur. Et c'était des moments où il avait moins de travail, donc on mettait deux ans à fantasmer le film. *Belle épine* c'étaient des allers-retours, il a lu toutes les versions, me fabriquait des playlists pour le tournage, etc.

Et au fur et à mesure se professionnalise quelque chose, mais il ne faut pas être mélancolique de ça. Plutôt voir ce qui est ajouté : j'écris beaucoup à partir de playlists Spotify par exemple ! D'abord les playlists Spotify de la semaine : j'adore ce que l'algorithme me propose, c'est un peu comme lire l'horoscope du *Parisien*, genre « *parlez-moi de moi ? Qui suis-je pour vous ce matin ?* » Ça se passe souvent comme ça la musique dans un film : les metteurs en scène écoutent de la musique en écrivant, et/ou la mettent sur le plateau, et/ou en musique temporaire sur le banc de montage, en fantasmant que ce sera ça ! Parce que pour monter on a très vite besoin de musique, en tout cas moi je veux l'anticiper. Et je suis mélomane, je vis en musique, j'en ai fait pendant très longtemps, ça fait partie de ma culture. La musique c'est quand même le grand sentiment de ton film ! Et c'est une question importante, un secret qu'on ne se partage pas tout le temps, mais c'est aussi simple que ça. Quel est le grand sentiment que tu veux que ton film partage ? Un dépit, une envie de vivre, une angoisse, un parfum d'émancipation ? Et la musique suit ça. Il n'y a rien de plus fort que la musique pour l'épouser. C'est même plus fort que le cinéma pour moi. Donc les collaborations avec ROB sont moins longues en termes de fabrication de scores, mais de plus en plus précises, sur ce qu'il doit accompagner dans le film.

## OPTION ENFANT

**Et là en ce moment, t'écoutes quoi ? Pour ton prochain film ou même en général ?**

Je vous fais écouter ?

*Elle nous fait alors entendre la playlist musicale de son prochain film, qui entre en préparation. Ce qu'elle a envoyé à son actrice, à ROB, la musique d'ouverture en nous décrivant la séquence du générique, et le grand tube qu'elle veut utiliser, qui « sera là, quelque part. »*

*Elle nous révèle que « ce sera un thriller », ce qui nous donne déjà matière à rêver.*

# La faute d'amour

## Incursion dans le cinéma d'Andreï Zviaguintsev

Par Alice Grasset

Le cinéma russe d'auteur contemporain n'a pas pour habitude de servir sur un plateau d'argent des portraits reluisants et une imagerie douceuse du pays et de ses habitants. La violence qui s'en dégage en est difficilement dissociable. Il suffit de se confronter aux productions sorties en France ces dernières années : aux cris de colère de *Tesnota* (2017) et d'*Une grande fille* (2019) de Kantemir Balagov, à la détresse des *Poings desserrés* (2022) de Kira Kovalenko, à la mort qui menace chaque personnage de *L'Idiot* (2014) de Youri Bykov.

Ne le nions pas ! Nous avons tous·tes à l'esprit l'image archétypale du Russe taciturne, bourru, alcoolisé et violent qui hante les films. C'est, de fait, l'entièreté d'un système qui exerce sa violence. Ce sont des mots, des gestes qui expriment tout le désespoir du monde (pour pousser la métaphore dostoïevskienne), mais surtout de la situation sociétale et politique. Pour les théoriciens de la société postsoviétique, la violence est considérée comme nécessaire au maintien de l'ordre social et sacré. Mark Lipovetsky et Birgit Beumers[1] définissent la violence comme la base de la communication dans la société postsoviétique[2]. Ils soulignent qu'« *aussi bien dans la culture quotidienne que dans la culture populaire de la période post-*

*soviétique, la violence perd ses fonctions rhétoriques, cesse de correspondre à de quelconques métanarrations et apparaît de ce fait comme un phénomène spécifiquement communicationnel*[3] »

La violence qui détermine la moindre interaction sociale peut aussi être présente sous d'autres formes que les meurtres et les coups : elle s'insinue au cœur des familles, terreau fécond des films d'Andreï Zviaguintsev, réalisateur russe dont le dernier opus, *Faute d'amour*, date de 2017[4]. Depuis son premier film, *Le Retour* (2003)[5], le réalisateur met en scène la famille et fait varier ses formes dans *Le Bannissement* (2007). Il réalise par la suite *Elena* en 2011, qui remporte le Prix du jury dans la sélection Un Certain Regard puis *Leviathan* en 2014, récompensé du Prix du scénario au Festival de Cannes. Ses familles sont instables, nids de violence et de non-dits. Si le cercle familial est le point de départ chez Zviaguintsev, il est aussi celui d'une fin annoncée.

### Schémas familiaux

Le père absent : voilà la première image de la famille qu'offre Zviaguintsev. Dans *Le Retour*, deux frères, Ivan et Andreï, voient leur père revenir auprès d'eux après douze années d'absence. Mais est-ce

## OPTION ENFANT

véritablement leur père ? Vite, une preuve. Les deux jeunes garçons essaient de faire coïncider l'image présente de leur père avec de vieilles photographies, seules témoins de sa plausible existence. Unique film de Zviaguintsev à véritablement se concentrer sur la figure de l'enfant, *Le Retour* introduit une image paternelle complexe : brutal, parfois mafieux, taiseux. Mais cette fureur ne se révèle pas tout de suite. La première fois que le père apparaît à ses fils, il est allongé sur le lit conjugal et dort profondément. Filmé de tout son long, tel le *Christ Mort* de Mantegna. Les enfants ne se jettent pas dans les bras d'un père prodigue, ici, il n'y a pas de place pour les belles retrouvailles larmoyantes.

Une fois l'homme éveillé, les premières interactions avec Ivan et Andreï seront brutales, inscrites dans un parcours initiatique viril en voiture à travers le pays. Comme pour rattraper douze années de vie, le père est bien décidé à apprendre à ses fils à se comporter « en hommes ». Coups, insultes, menaces. Ivan, le plus âgé, accepte sans broncher l'autorité de l'homme, prêt à en faire la conquête. Le cadet, Andreï, s'enferme dans un mutisme menaçant, et fomenté dans son esprit les pires projections sur cet homme violent, qu'il refuse d'appeler « papa ». Que faire alors ? Comment répondre à la violence ? Zviaguintsev justifie la première image christique du personnage paternel qui ouvre le film : le petit Andreï provoquera indirectement la mort de son père, mort qu'il souhaitait pour autant de tout son être. Cette réponse radicale annonce par ailleurs la fragilité des futures familles que filmera Zviaguintsev.

Si la figure maternelle est peu considérée dans *Le Retour*, elle est un indéfectible liant dans *Le Bannissement*, second film du réalisateur. Alex et Vera, suivis de leurs deux enfants, quittent leur ville industrielle pour la maison d'enfance d'Alex. Zviaguintsev tient à sa figure paternelle : on retrouve Konstantin Lavronenko qui incarnait déjà le père du *Retour*. Mystérieux, taiseux, ses rares prises de paroles sont synonymes ou annonciatrices de haine. Zviaguintsev n'offre pas la possibilité de connaître la raison de ce soudain déménagement. La crise ne tarde pas à faire son apparition : Vera annonce à Alex qu'elle attend un enfant qui ne serait pas de lui. Le personnage du père est une nouvelle fois écrit comme une menace, du fait de son passé criminel trouble : l'inquiétante (mais sublime) musique composée par Andreï Dergachev, pareille à des cantiques, se fait entendre lorsqu'il apparaît à l'écran. Alex laisse peu à peu grandir sa colère envers Vera. Et les enfants ? Zviaguintsev ne se pose pas à leur hauteur, comme il l'eut fait avec *Le Retour* : tout comme leur mère, ils sont seuls et dépourvus face au père. Personne ne pourra retenir la main qu'il aura levée sur son fils. *Le Bannissement* est filmé depuis l'aveuglement d'Alex. Impossible de partager l'intériorité des autres membres de la famille, Zviaguintsev nous l'interdit, renforçant ainsi la violence exercée sur eux. Pareils à Adam et Ève, chassés du Paradis, les personnages se bannissent entre eux et refusent de se comprendre. Le peuvent-ils ? Exilés sur une terre à la nature envoûtante mais sans âme qui vive, tout demande à être reconstruit. Vera attend-elle véritablement un enfant d'Alex ? Un lent zoom avant sur le puzzle que

# OPTION ENFANT

leurs enfants (Eve et Kir) s’amusent à réaliser laisse la porte ouverte à l’interprétation : c’est la figure biblique Marie visitée par un ange qu’ils construisent. Mais cela, Alex ne le verra pas.

À la réapparition qu’offre le *Retour* répondra une disparition dans *Faute d’amour*, dernier film en date du cinéaste. Andreï Zviaguintsev donne sa vision bergmanienne de l’explosion d’un couple. Peut-on vivre sans amour ? Il est déjà trop tard, il n’est pas question d’espérer un quelconque retour de l’amour perdu entre Boris et Genia ; le film se concentre au contraire sur leur rupture particulièrement violente. Entre eux, leur jeune fils Aliocha, dont on ne se dispute non pas la garde, mais bien la non-garde. Délaissé, négligé, Aliocha partira un matin à l’école pour ne plus jamais revenir, faisant éclater paradoxalement cette sphère familiale déjà si fragile : la disparition de l’enfant règle à la fois les problèmes de divorce du couple et la question de la garde de leur fils. Le cinéaste pose un regard particulièrement cynique à l’égard de leurs préoccupations déplorables, en pleine séparation.

Ce départ forme la boucle parfaite du cinéma de Zviaguintsev, dans ce qu’il analyse des relations familiales : ce manque d’amour, cette *Faute d’amour* – titre ô combien cruel qui pourrait être celui de n’importe lequel de ses films – est symboliquement annoncé comme un danger (de par ses conséquences désastreuses sur les individus) dès l’ouverture du film : un petit ruban de balise rouge et blanc, qui traîne sur le sol et qui est ramassé par le petit Aliocha qui sort de l’école, puis qu’il accroche aux branches de cet arbre.

Les films de Zviaguintsev prennent la forme d’une boucle, d’un rondo[6]. Ils s’ouvrent et se referment sur un même plan ou un même lieu : une barque immergée dans *Le Retour*, un ruban dans *Faute d’amour*... autant d’images de départ qui, une fois retrouvées à la fin du film, amènent avec elles le sentiment que rien n’est déjà plus comme avant.

À la fin de *Faute d’amour*, Zviaguintsev nous laisse croire à la présence d’une vie – puisqu’il ne nous laisse pas savoir si Aliocha a été retrouvé ou non. Les enfants, depuis *Le Bannissement*, n’ont plus leur place, et s’effacent, disparaissent, sans amour. Ces cercles familiaux, ces cellules sont à considérer au sens premier du terme. Les personnages y sont enfermés, étouffent, dans l’incapacité de se parler, tournant en rond, inlassablement.

## **Incommunicabilité, inexorabilité**

Le mystère tarkovskien, aussi bien narratif que métaphysique, hante la filmographie de Zviaguintsev. Sans directement le considérer comme un héritier immédiat du cinéaste soviétique, tout le ramène à lui : métaphores, paraboles, mystères non élucidés[7]. Le réalisateur sème volontairement des doutes dans un récit lacunaire : aucun moyen de savoir ce que Vera devient après avoir fui Alex, ni de connaître ce qu’il y avait dans la mystérieuse cassette ramenée par le père d’Andreï et Ivan.

Au creux de ces non-dits, la colère bout, dans un calme apparent. Le silence est un élément distinctif du cinéaste. C’est le silence de la cour d’école avant

# OPTION ENFANT

qu'elle ne soit envahie d'enfants à la sortie des classes, ou encore le silence d'un appartement où la famille se déchire dans *Faute d'amour*, c'est le mutisme du petit Andreï qui refuse de renouer avec son père dans *Le Retour*, et c'est la colère assourdissante d'Alex dans *Le Bannissement*.

Le silence comme manifestation du réel appuie ce sentiment d'impuissance qui broie les personnages confrontés à un quotidien des plus tristes. Katerina Souverina parle du « gris, du moyen, du banal[8] » en évoquant une métaphysique du lieu commun qui hante le cinéma russe. Les personnages sont enfermés dans un quotidien morne et évidé. À la déliquescence de la société russe répondra celle de la famille. Cet enfermement résonne avec les grands espaces filmés dans *Le Retour* puis *Le Bannissement* : comme dévorés par une Nature plus grande qu'eux, les personnages sont coincés dans un mutisme frappant où les mots sont rares. Ici, on ne s'exprime pas sur ses sentiments, on n'en est tout simplement pas capable. Tout conduit à la tragédie. Face à ce gigantisme des paysages et des cadrages, *Faute d'amour* est à considérer comme le

pendant inverse des débuts de Zviaguintsev qui matérialise littéralement la « cellule » familiale en cadrant Boris et Genia, les parents en instance de divorce, entre deux murs, deux portes vitrées, pris au piège de leur situation familiale instable et menacée. Ils sont très souvent relégués au second plan de l'image, l'appartement dominant l'espace dans le cadre. Ils sont déjà séparés par des murs, puisqu'ils font chambre à part. Leurs silhouettes floues se détachent derrière les vitres, déjà dans leurs volontés de ne plus appartenir à cet espace. Et si le manque de communication conduit au désastre dans *Le Retour* et *Le Bannissement*, l'issue dans *Faute d'amour*, plus bavarde, n'est pas plus enviable : le couple se jette à la figure des paroles violentes, ne considèrent pas leur enfant, conduisant ainsi à sa disparition, son effacement – l'enfant n'ayant droit qu'à probablement quelques minutes d'apparition à l'écran au total – : les reproches entre eux ne feront que redoubler lorsqu'ils devront lancer des recherches. Tout est pourtant vain, et Andreï Zviaguintsev ne fait que le répéter : il fait asséner à Genia une sentence irrévocable « je n'ai jamais aimé personne. »

[1]. Birgit Beumers et Mark Lipovetsky, *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*, Intellect Books, 2009, 316p.

[2] Katerina Souverina, « Le regard critique des cinéastes contemporains sur la réalité postsoviétique : l'historicité, le vide, le sacré » *Cinéma russe contemporain, (R)évolutions*, Presses universitaires du Septentrion, 2017, 284p, p219.

[3] *Ibid.*

[4]. Le film est couronné du Prix du jury au Festival de Cannes.

[5]. Le film remporte le Lion d'or à la Mostra de Venise.

[6]. Pièce instrumentale bâtie sur l'alternance d'un refrain et de plusieurs couplets.

[7]. Marie Poirson-Dechonne « Andreï Zviaguintsev, de la filiation tarkovskienne à la vision personnelle » *Cinéma russe contemporain, (R)évolutions*, Presses universitaires du Septentrion, 2017, 284p, p186.

[8]. Katerina Souverina in *Cinéma russe contemporain, (R)évolutions*, Presses universitaires du Septentrion, 2017, p227.

## OPTION ENFANT

# Cheminement d'une pensée nébuleuse

## Mère et fils de Alexandre Sokourov (1997)

Par Aliosha Costes

Premier pas suivant le générique d'ouverture, un clair-obscur ou (deux corps étendus, une femme et son fils) une première image onirique et déformée. Plasticité puis premiers mots : « *J'ai fait un rêve aujourd'hui... Un rêve étrange... Je marchais longtemps sur un chemin et quelqu'un me suivait, sans relâche... Je me suis retourné et lui ai demandé pourquoi il me poursuivait. Devine ce qu'il m'a répondu.* » et la voix fatiguée, épuisée, somnolente de la mère « *Il t'a demandé de lui remémorer quelques lignes.* ».

Les nôtres viennent et reviennent constamment d'une même quête sous-jacente ; un souhait de sens. Ce manquement propre aux œuvres d'art dont seule la latence nous sera exposée matériellement, et qui ouvre des voies inconnues qui ne seront au bout du compte rien d'autre que des gloses spéculatives et des interprétations incertaines, aveux de notre impérieuse subjectivité, celle-ci même que notre condition impose. L'omniprésence du clair-obscur, chez Sokourov, n'est pas exempte de responsabilité dans ce choix d'entremêler une pensée floue sur le travail critique et l'analyse filmique d'un objet précis (*Mère et fils* ou la filiation obligatoire, l'accompagnement de l'un pour l'autre). Car la profondeur intrinsèque des œuvres demeure toujours et dans un même temps clairement (ce que l'objet, de

manière concrète et organique, nous apporte) et obscurément (ce que notre conscience en tire).

Deuxième pas, nous apprenant donc que la mère est malade, le fils dit qu'il lui fera sa piqûre après manger. À bout de force, elle lui répond « *Sortir... Je veux aller me promener.* », ce qui d'après le fils semble impensable au vu du froid et de l'état de sa mère. Mais elle insiste : « *Je veux me promener, voir le soleil...* ».

Le nôtre, ou plutôt sa lumière, s'incarne sur un écran, une salle obscure. La vie terrestre vient de son existence – mais au-delà de cette banalité, son reflet ne peut s'exposer que durant un temps pris, un temps de contemplation. Car empoignés par les activités, les charges, les tâches et autres affaires occupantes, l'observation du monde n'est pas concevable. Il faut inévitablement s'arrêter, s'installer, s'apprêter à la tâche pour frôler, ne serait-ce d'un instant, la possibilité de voir, d'entendre ou plus largement de ressentir l'existence s'écouler. Par le temps et le mouvement, nous pouvons comprendre et ouvrir les yeux, les oreilles, les consciences sur ce qui nous entoure en dehors du moment suspendu. Car, si le cinéma existe en *art*, c'est-à-dire en surpassant son institution, en dépassant son statut bien rangé dans ce que d'autres appellent *culture*, il se devra obligatoirement de représenter le dehors,

## OPTION ENFANT

l'existant, le vivant, et de ne pas fadement passer le temps ou, pire encore, l'occuper.

Pas suivant, le troisième, et le fils provocateur « *Peut-être fais-tu semblant d'être malade ?* » et la réponse mensongère de sa mère « *Absolument. Je fais semblant.* » dans le but ultime de sortir et d'aller voir la vie du dehors avant d'éteindre la sienne. Car en instance de mort, dans un état comme tel, seul un semblant de vie permettrait de provoquer une capacité physique ou son adéquate illusion.

La nôtre, d'ailleurs, en dehors des logorrhées prétentieuses et snobs, est celle de la mise en image et en son – cadrer et enregistrer pour capturer un semblant de vérité. Organiser l'artifice. *Mère et fils* calme le rythme effréné de la majorité des créations filmiques. Il prend son temps. Mais dans une logique économique où les lieux communs ont gagné l'espace de la raison, le temps étant l'argent, il ne faut pas en perdre et encore moins en surligner l'écoulement. L'antidote a été, est et restera celui du spectacle. De là, l'inhalation ou la déglutition sera câline, et l'on sortira de la salle (comme pouvait le craindre Chantal Akerman) en n'ayant pas vu le temps passer. Mais heureusement, Sokourov suit sa camarade belge sans la crainte d'ennuyer, car il a toujours conçu ses œuvres sans se soucier d'un instant (et c'est une joie) de notre attention – son économie n'est pas là (et elle n'est peut-être nulle part – nouvelle joie).

Les plans durent et permettent donc de mieux voir ce qui s'y passe. Les plans s'installent en nous faisant entendre les moindres détails sonores. Les plans tiennent le temps,

retenant ainsi, et parfaitement, l'espace qu'il nous faut pour entrer dans leur monde. Si le cinéma se définit par l'artifice paroxystique de la réalité représentée, alors celui que nous accorde Sokourov sera celui qui saura s'approcher dignement de ce semblant de justesse, de vérité et, au bout du compte, de vie – et donc de mort.

Quatrième pas, le chemin de notre pensée défile avec calme quand la seconde séquence du film a de vagues aspects sépias et embrumés. Le vent s'entremêle aux résonances d'un train qui passe et d'oiseaux qui jactent. Le temps qui plane et les humains dans une nature perdue où les bourgeons disent le printemps et le brouillard crie l'automne (mais c'est peut-être l'été (car le poids de l'existence filmée appelle la canicule) ou bien l'hiver (car le feu de cheminée crépite dans le cadre)). Nous sommes dans un moment suspendu, indéchiffrable, une nature perdue, là où un corps s'en va, celui de la mère à l'agonie, et là où une déformation du réel s'exécute. Sokourov construit un terrain intouchable ; celui de la mort et de ses possibles.

En parlant de ça, les nôtres sont infinis. Car écrire sur le cinéma – on ne le répétera jamais assez – c'est combattre l'ineffable. Devant les films, les pensées fusent et les idées naissent, les corrélations surgissent. Ne pas être passif – ne pas subir l'autorité d'une œuvre – c'est forcément être actif. Car rien ne devrait restreindre les pensées nébuleuses et rien ne devrait cloîtrer les brouillards du dedans. Se laisser divaguer, c'est le plus beau mouvement que l'on peut souhaiter à tout un chacun cinéophile. Laissez-nous donc dérailler, folâtrer, et cela car devant l'écran, heureux et heureuses, nous nous

## OPTION ENFANT

égérons sans regretter les chemins convenables, ces zones conformes et amies de servitudes.

Les pas suivants guettent la matière qui, chez Sokourov, ne se dissimule pas. Un travelling dans une forêt obscure fait apparaître le fils portant sa mère, les lueurs du ciel frappent le chemin sec qu'entreprend le duo, et la végétation orne les déplacements et les arrêts des personnages. Nous suivons ce passage vers la mort comme le dernier lien fragile qu'implique le rapport entre deux êtres aimants. La douceur de la relation rapporte la douceur du montage et le fils, tendre avec sa mère, est d'une certaine manière Sokourov lui-même, respectueux de son public. Il ne nous presse pas, non, il nous porte vers des brouillards de légèretés, des lieux inconnus que seul l'art sait retranscrire. La caméra pivote, s'élève, s'abaisse, circule, et pourtant tout ça sans que la brusquerie ne soit reine. Les cadrages fixes dressent des peintures mouvementées, des tableaux déformés par les va-et-vient du ciel et de ses nuages. L'objectif même de la caméra de Sokourov altère et courbe l'image, distordant notre habitude des écrans plats. Le cinéaste russe provoque une nouvelle profondeur à celle du champ – il instaure la plasticité de l'écran et la possibilité de voir des reliefs là où la platitude règne. C'est un propos sur le monde, sur la vie, sur la politique et sur les destins des petites gens, autrement dit nous. Il y a de la grandeur partout, et lorsqu'elle manque, et quitte à déplaire aux puissances de l'économie, il y aura continuellement ce besoin de grandeur qui résistera encore en nous.

L'espace laissé est une espèce d'introspection permise. Un apaisement esthétique. Un dépouillement cinéma-

tographique. Une image qui parfois se décale par la diagonale, et qui se déforme et se métamorphose en d'autres fuites. Un jeu d'ombres et de vents qui chamboulent et qui nous sort de nous-mêmes.

Quelques paroles reviennent, mais surtout le silence qui recouvre l'extérieur. La sensation d'une toile qui, façon sorcellerie, se mettrait en mouvement. Puis la contemplation des décors, paysages d'existences, et des sons – ceux du vent, des oiseaux, des contacts avec le sol et de tous ces pas qui frottent la terre en déplaçant les corps.

On entend les mouches voler. On croise le regard du fils.

La mère dit « *Tu sais, j'ai peur de la mort.* » et le fils répond « *Alors, ne meurs pas. Qui t'y oblige ?* » et tout est là, car la mère répond en murmurant « *Toi, toi.* ». Car la vie elle-même se trouve là, dans cette filiation, ce passage d'un parent à l'enfant, ou la transition perpétuelle pour la survie humaine. Car de la mère au fils, l'existence s'acharne. Et la mère dit « *Je sais que la vie t'a été pénible. Mais ce n'est pas une mauvaise chose.* » car c'est la seule qui nous permet d'être et de contenir notre présence humaine. À la fin, le fils chuchote « *Nous nous retrouverons, là-bas, à l'endroit dont nous sommes convenus. Attends-moi.* » car après la mère, ce sera notre tour. Le vicieux cerceau de la vie humaine. Nos vies *spoilées*.

Le bruit du vent, sec et brut, agrémente l'atmosphère.

En n'hésitant pas (par le biais de lentilles déformantes ou de vitres teintées) à modifier son image pendant le

## OPTION ENFANT

tournage, Sokourov instaure un constant effet de rêve. L'éloignement spontané d'une potentielle image réelle, sociale ou naturelle provoque instantanément un rapprochement chimérique aux mondes du dedans, de l'ailleurs, subconscient ou fantasque. En dansant avec ce calme, nous traversons un monde inexistant. Cette expérience sensorielle est une forme d'envol perdu que notre simple capacité de réflexion pourrait reconquérir. Car il faut savoir redistribuer les cartes et ne jamais s'éteindre dans les terrains conformes et connus. La distance que Sokourov place entre son film et le cinéma narratif est une place vide qui doit être remplie. Quoi de mieux pour un humain que de s'asseoir pleinement, intérieurement, que de s'asseoir en lui, là où les tourments ne meurent jamais, là où les angoisses assiègent les repos, là où les doutes et les joies persistent et règnent. Guetter la mort de la mère, c'est instan-

tanément guetter notre propre mort. Devant *Mère et fils*, nous sommes devant nous-mêmes. Et par Sokourov, nous rentrons et nous nous dissimulons dans notre coquille en laissant nos désarrois faire des chemins de colimaçon.

Nos vies sont des escargots qui lentement s'assèchent. Les films construisent des sens, inconstants peut-être, mais sans doute des sentiers avenants.

Toute pensée est une chose floue et à la fin, c'est toujours l'art qui prime. Rien ne servira donc de lâcher pas à pas nos brouillards – puisqu'ils sont le propre même de notre existence. Et que cela se fasse au-dedans ou au-dehors d'une salle de cinéma n'y changera pas grand-chose. L'éclaircie soulagera.

# Mal ou remède dans *Le Décalogue* ?

Par Léo Barozet

Découvrir *Le Décalogue* quelques jours après avoir fixé la thématique de ce nouveau numéro permet de constater de manière frappante à quel point la thématique de la filiation y est récurrente, source de dilemmes moraux et de problématiques éthiques inextricables. L'œuvre fleuve de Krzysztof Kieślowski composée de dix téléfilms de près d'une heure chacun, diffusés en 1989 et 1990, se réfère comme son nom l'indique aux Dix Commandements de la Bible. Chaque épisode essaie de tracer les contours des interrogations posées par chacun de ces commandements.

S'il n'est bien sûr pas surprenant que *Décalogue, IV*, construit autour du commandement « Tu honoreras ton père et ta mère » fasse de la relation d'un père et d'une fille son sujet (nous y reviendrons), la thématique filiale se retrouve toutefois dans la totalité des épisodes, de manière évidente dans cinq d'entre eux, plus détournée dans les cinq autres.

### Parents et enfants absents

Commençons d'abord par évacuer le terrible *Décalogue, V*, plus connu sous le nom de sa version longue sortie au cinéma en 1988 – *Tu ne tueras point* – dans lequel un jeune sociopathe commet le meurtre d'un chauffeur de taxi. S'il est peut-être le chef d'œuvre de ce corpus, il est

aussi le plus éloigné de notre thématique : presque aucune mention ici des parents, à l'exception tout de même du troublant dernier entretien du criminel avec son avocat, où il demande à être enterré avec deux membres de sa famille. Son père est mentionné en premier, mais c'est pourtant du traumatisme de la mort de sa sœur dont il ne s'est jamais remis. Thématique familiale donc, mais pas directement liée à la parenté, au même titre que *Décalogue, III* (« Tu respecteras le jour du Seigneur ») dans lequel un père de famille s'échappe un soir de Noël rejoindre son amante : sa relation parallèle cause du tort à son couple mais ses enfants sont finalement assez absents de l'épisode, et on ne peut qu'imaginer les conséquences de ses actes sur leur relation (« *Les enfants se souviendront toujours de ce Noël* » déclare tout de même innocemment la mère au début du film, ignorant à ce moment tout de l'infidélité de son mari).

Il est bien sûr aussi question de relation adultère dans *Décalogue, IX* (« Tu ne convoiteras pas la femme d'autrui »). Cette fois, les enfants ne sont pas seulement absents : ils n'existent tout simplement pas. C'est dans un couple sans descendance qu'un mari cocu apprend son impuissance, et devient obsédé par l'aventure extraconjugale de sa femme. Regrettant de n'avoir jamais eu de descendance, l'adoption leur apparaît comme une possibilité de sauver leur couple : l'enfant, pourtant encore inexistant, prend donc ici la forme d'un remède

# OPTION ENFANT

aux effets du péché. Encore une fois, on ne pourra qu'imaginer la qualité de cette future relation, le film se terminant avant que les démarches aient été entreprises.

*Décatalogue, VI* (« Tu ne commettras pas d'adultère »), lui aussi sorti en version longue au cinéma en 1988 sous le nom de *Brève histoire d'amour*, met également en scène une absence, cette fois-ci celle des parents. Un jeune homme orphelin épie une voisine plus âgée et commence à développer un sentiment amoureux ambigu. La différence d'âge et la situation familiale du jeune homme font pencher du côté de l'hypothèse psychanalytique : au-delà d'une stricte attirance sexuelle, c'est surtout l'envie d'aimer une mère de substitution qui semble piloter son désir. Comme précédemment, le vide a besoin d'être comblé pour pouvoir guérir.

On ne peut que se demander par ailleurs si la relation qui unit les deux personnages principaux de *Décatalogue, VIII* (« Tu ne mentiras pas ») ne serait pas finalement une relation filiale déguisée. Une vieille professeure d'éthique est interrogée par une de ses disciples, une femme juive à qui elle aurait refusé son aide pendant la Seconde Guerre Mondiale, plusieurs décennies auparavant. La quête de vérité de la jeune femme semble porter le besoin de guérison d'une blessure infligée par une figure maternelle ; la quête de rédemption de l'enseignante passe quant à elle par l'assimilation symbolique de cette femme à l'un de ses enfants – lui proposant notamment de la faire dormir dans la chambre de son fils absent.

## Tuer l'enfant

*Le Décatalogue* s'interroge bien sûr sur la notion de péché : qu'est-ce qu'un péché ? Pourquoi en commettre ? Est-ce justifiable, justifié, explicable, compréhensible ? Sans s'en tenir à une réflexion strictement religieuse (la professeure d'éthique, figure universitaire d'autorité, est d'ailleurs une des nombreux ses personnages de la série à invalider l'hypothèse divine), Kieślowski s'interroge surtout sur la moralité et la responsabilité émanant des décisions et actions de chacun. Sa série explore tour à tour des hypothèses d'éthique déontologique (l'acte n'est pas moral en soi) ou conséquentialiste (l'acte, neutre en soi, a des conséquences négatives : doit-on donc condamner l'acte ?). Au milieu de ces questionnements, quelle place pour l'enfant, le fils, la fille ?

Souvent porteurs d'une symbolique de pureté et d'innocence, rien ne paraît plus amoral que de nuire à des enfants, délibérément ou non. Leur mort reste d'ailleurs suffisamment rare et taboue dans la fiction en règle générale pour s'avérer toujours marquante : les tuer ou les laisser mourir revient à détruire une humanité en devenir. L'acte de faire un enfant est lui-même aussi empreint d'une forme de sacré, et on ne saurait que considérer comme immoral le parent qui prendrait cet acte à la légère. Kieślowski n'échappe pas à ces considérations et propose dès *Décatalogue, I* (« Un seul Dieu tu adoreras ») une histoire centrée autour d'un père et de son jeune fils, qui apprennent à utiliser un ordinateur. Trop confiant dans cette nouvelle technologie (ou du moins dans sa maîtrise), il permet à son fils d'aller patiner sur un lac gelé après avoir calculé sa résistance,

# OPTION ENFANT

causant ainsi la noyade de son enfant. Ici, difficile d'évaluer la moralité contenue dans l'action d'avoir accordé trop de confiance à un simple outil ; mais les conséquences ne pourraient pas être plus désastreuses : s'il y a un Dieu dans *Le Décalogue*, alors c'est un Dieu vengeur et injuste, capable du pire des crimes pour faire appliquer à la lettre ses commandements, châtiant des innocents pour atteindre des coupables. S'il n'y en a pas, c'est que le péché n'est que dans l'œil du père qui, factuellement coupable d'une simple erreur, connaît le pire retour de bâton que la fatalité peut lui administrer.

*Décalogue, I*, montre donc sans doute les conséquences les plus injustes de toute la série : c'est un coup du sort, là où la responsabilité des personnages dans leur malheur dans les autres opus peut plus directement être questionnée. Ce n'est toutefois pas le seul à mettre dans la balance les conséquences des actes sur les enfants : outre le cas *Décalogue, III*, déjà traité, c'est autour de ce sujet précis qu'est aussi construit *Décalogue, II*, « Tu ne commettras point de parjure ». Ici l'enfant, n'existe pas encore : l'histoire tourne autour d'une femme, enceinte de son amant, dont le mari est mourant. Souhaitant la survie de son mari autant que la venue de son bébé, ses deux souhaits lui apparaissent comme impossibles à réaliser simultanément : si son mari vit, l'enfant n'existera pas mais si son mari meurt, elle donnera la vie. Le péché présenté dans cet épisode est double : c'est celui de l'adultère de la femme, mais aussi et surtout celui du mensonge du médecin à propos de l'état de santé du mari pour que le bébé puisse naître. La décision fautive du médecin naît donc ici d'une réflexion morale, l'épisode navigant sur une ligne trouble : aurait-il menti aussi si sa

patiente ne lui avait pas confessé vouloir cet enfant, ou est-il une allégorie *pro-life* qui estimerait que la faute d'un mensonge n'est pas comparable à celle d'un avortement ? Quelle que soit la réponse, on ne peut que constater qu'une femme a été dépossédée de son choix, et on ne peut qu'imaginer les conséquences de cet acte sur le couple et donc sur l'enfant en lui-même. Son existence était l'objet du pari, mais c'est finalement tout son avenir qui est mis en question par l'initiative du médecin.

## Amour filial ou maternel

Un autre schéma est également envisagé : celui de l'enfant comme motivation à commettre la faute. *Décalogue, VII* (« Tu ne voleras pas ») dresse le portrait d'une jeune mère dont les parents ont élevé la fille pour éviter un scandale. Dépossédée de sa maternité, elle finit par kidnapper son enfant dans l'espoir de créer ce lien filial dont elle a été privée. Qui d'ailleurs commet le vol ici ? Est-ce la grand-mère qui accorde plus d'amour à sa fille adoptive qu'elle n'en a jamais accordé à sa fille naturelle, ou la mère qui kidnappe son enfant qui ne l'a jamais appelée *maman* ? Sans aucun doute les deux. Quoi qu'il en soit, l'enfant ici ne subit plus seulement les conséquences d'un crime moral : il est la raison même de fauter, et l'amour filial prend ici, pour la grand-mère comme pour la mère, une forme égoïste qui néglige les intérêts de l'enfant. La mère est-elle celle qui a élevé une enfant comme sa fille, ou celle qui lui a donné naissance et a été privée de l'occasion de tenir le rôle qu'elle aurait voulu jouer ? Deux mères coexistent donc et ne peuvent pourtant pas imaginer coexister. À ce stade, priver l'une

## OPTION ENFANT

des deux de ce qu'elles fantasment chacune comme la plus belle relation en ce monde semble un crime odieux, et le seul dénouement éthique possible est de s'en remettre au bien-être de l'enfant.

Kieślowski, loin de tomber dans un idéalisme béat face à la pureté présumée de l'amour filial, explore aussi les contours de cette relation dans *Décatalogue, IV* (« Tu honoreras ton père et ta mère »). L'enfant est ici déjà une jeune adulte et entretient une relation plus que trouble avec son père. Après avoir découvert une lettre posthume de sa mère qu'elle ne lit pas, elle fait toutefois croire à son père que celle-ci indique qu'elle n'est pas sa fille biologique. Les deux confessent alors l'inavouable : libéré des liens du sang, l'amour filial se confond avec le sentiment amoureux. Flirtant sur une ligne qui pourrait les mener à l'inceste, leur désir sexuel pose ici aussi la question de l'identité de leur relation : cet homme qui s'est toujours comporté comme un père pourrait-il être écarté de ce rôle sous prétexte qu'il n'en est peut-être pas un au sens biologique ?

*Décatalogue, X*, (« Tu ne convoiteras pas les biens d'autrui ») vient clore cette œuvre en explorant lui aussi

une autre facette de cet amour filial, de manière bien plus légère. Placé à la fin d'une série à l'ambiance très lourde, il ferait presque office de comédie en comparaison du reste. Les questionnements autour de la nature de la relation parent-enfant n'y sont pour autant pas délaissés : deux frères, adultes, découvrent après la mort de leur père sa passion pour la philatélie dont il ne leur a jamais parlé et sa collection de timbres qui vaut une fortune. Très vite, la curiosité des frères se mue en passion (transmise à titre posthume par le père donc) puis en obsession, allant jusqu'au soupçon mutuel de vol ; et l'on ne peut s'empêcher de se demander si cet emballement soudain n'est pas un peu lié au besoin de composer avec la découverte que leur père était finalement un inconnu.

Parents inconnus, c'est ce qui pourrait résumer la famille telle qu'elle est vue par *Le Décatalogue*. Qu'ils soient absents ou que leur identité réelle soit inconnue, qu'ils contreviennent à l'image qu'en ont leurs enfants ou qu'on ne puisse finalement pas leur faire confiance, qu'ils soient détestés ou trop aimés ; Kieślowski postule que les filles, fils, pères et mères ne sont finalement que des étrangers qui font semblant de se connaître.

# OPTION ENFANT

## Tu seras un cinéaste, mon fils

Par Corentin Ghibaudo

À propos d'*Italianamerican* (Martin Scorsese, 1974), *L'Aimée* (Arnaud Desplechin, 2007), *Family Again* (Ruben Ostlund, 2002), *Une famille* (Christine Angot, 2024), *News From Home* (Chantal Akerman, 1974), *Little Girl Blue* (Mona Achache, 2023), *Les Acteurs* (Bertrand Blier, 2000)

En 2021, je co-réalisais avec mon père un documentaire, *Vertiges d'un champ de roses*. Le dispositif était simple : à partir des bobines 8mm de sa famille datant des années 1980 que ce dernier avait retrouvées durant le confinement, nous nous sommes enregistrés en train de commenter ces images muettes. Ce moment de création que je lui ai demandé était très émouvant pour lui, il venait de perdre son père, et ces images l'amenaient sur un terrain de nostalgie qu'il avait laissé traîner dans des cartons au fond du garage. Si j'ai su très tôt qu'il avait établi des recherches autour du passé de sa famille à travers l'élaboration d'un arbre généalogique, ce n'était que maintenant qu'il mettait à ma connaissance ses images. Quel geste de cinéma investit-on lorsqu'on filme ses parents, sa mère, son père ? Que filme-t-on à travers son regard qui est *de facto* profondément intime ?

Au moment de lancer l'enregistrement, mon père me demande s'il peut dire quelque chose avant qu'on lance la première bobine. Il se fige un instant, puis prononce ces quelques mots :

*« Mon oncle René avait une caméra Super 8 quand j'étais enfant. Et en fait il a filmé toute notre enfance, à mes cousins et à moi. Quand j'ai eu l'âge d'en avoir une, mes parents m'en ont offert une mais je ne me rappelle pas l'avoir demandé. Puis j'en ai profité pour filmer les moments qui me semblaient importants. Je crois que très rapidement, j'ai eu le sentiment que j'allais filmer des moments qui allaient disparaître. Je m'aperçois quand je regarde ces vidéos que beaucoup de choses ont changé, et que beaucoup de gens que j'ai filmé ne sont plus là. Donc c'était important à cette époque, sans le savoir, de les fixer dans leur vie quotidienne, dans des lieux qu'on aimait, qu'on fréquentait, puis voir ces moments de bonheur et de travail. »*

\*\*\*

Filmer « *ce qui me semblait important* », disait donc mon père.

C'est ce qui préoccupe Scorsese lorsqu'il filme ses parents dans *Italianamerican* (1974). En à peine une heure de documentaire, le new-yorkais décrit un moment de vie crucial de la vie des Scorsese : un repas en famille,

## OPTION ENFANT

de sa préparation à sa pause digestive. Car c'est à ce moment-là que l'on parle, que l'on discute, que l'on raconte. La recette de la sauce bolognaise expliquée par Catherine Scorsese qui sera mise par écrit dans le générique du film. Une anecdote à propos de Chinatown et de la cohabitation avec les autres quartiers d'immigrés new-yorkais, lancée par Charles, puis corrigée par Catherine, puis re-démentie par Charles. Leur fils enregistre donc sur pellicule une parole vivante, un phrasé et un accent comique particulier, des répliques cultes à foison : le « *Pourquoi t'es aussi loin de moi ? Rapproche-toi !* » de Catherine à son Charles, assis loin d'elle sur le canapé. On écoute attentivement parce que ce sont des conteurs nés : « *C'était une époque où on n'avait pas la télévision, les gens venaient simplement et racontaient des histoires* » lance Charles. Si quelques archives photos et vidéos viennent illustrer les faits, ce sont bien les voix de Catherine et Charles qui gagnent à la fin, par leur authenticité qui déborde du dispositif. « *Quand est-ce que vous (l'équipe technique, ndlr) partez ? Il est encore en train de filmer ?* ».

C'est aussi ce qui préoccupe Arnaud Desplechin pour son second film documentaire, *L'aimée* (2007). Revenu dans la maison familiale roubaisienne qui est sur le point d'être mise en vente, le cinéaste filme sa famille, et plus particulièrement son père, qui raconte l'histoire de sa propre mère Thérèse, une femme morte assez jeune de tuberculose et dont ne subsiste que le portrait (l'aimée du titre) et quelques archives écrites et photos. Avec son dispositif de récit enchâssé, Desplechin remonte toute une généalogie familiale, avec la voix de son père comme narrateur principal. À deux, père et fils font

surgir du tableau un personnage absent, pour lequel Desplechin cite explicitement *Vertigo* (1958) d'Hitchcock (notamment par sa musique, consciemment réemployée). Peu importe si leurs discussions accouchent d'un portrait de Thérèse véritablement réaliste ou non, « l'important » se niche dans le roman familial des Desplechin. Un film sur le père racontant sa mère comme acte de naissance cinématographique.

\*\*\*

« *Quand j'ai eu l'âge d'en avoir une, mes parents m'en ont offert une mais je ne me rappelle pas l'avoir demandé.* » disait donc mon père.

En 2002, Ruben Ostlund fabrique dans *Family Again* un documentaire assez singulier : vingt-trois ans après le divorce de ses parents, le cinéaste veut les réconcilier en les confrontant devant un œil nouveau, celui de sa caméra. Ostlund considère ce divorce comme un acte fondateur de sa vie, et plus encore, de sa vision de la cellule familiale. Quand il raconte le drame de ses parents, c'est à travers l'animation de dessins d'enfant, encore bloqué à un âge primaire et naïf. Si les films précédemment cités recourent à la parole et ses conséquences, c'est le silence qui tient ici une place centrale, tel un abîme dans la blessure originelle. Ostlund filme les deux solitudes que sont devenues son père et sa mère : chacun a son cadre, son silence pesant. La parole filmée est hasardeuse, compliquée. C'est celle du père, qui, tout en promenant son chien la nuit, n'arrive pas à raconter à son fils l'évènement, et qui se perd dans ses pensées : « *En y repensant, on n'a pas eu une seconde de tranquillité* ». Le grand drame de la caméra de *Family*

## OPTION ENFANT

Again, c'est de constater qu'au lieu de filmer des réconciliations, elle filme des disputes, deux entités parentales qui n'arrivent plus à communiquer, qui n'arrivent plus à se mettre à la place de l'autre.

Si la caméra peut créer un nouveau regard témoin sur les figures parentales, elle peut aussi permettre d'« *entrer en guerre* » contre elles. Avec *Une Famille* (2024), Christine Angot poursuit au cinéma son geste littéraire sur l'inceste qu'elle a subi par son père. L'une des premières séquences, celle de la rencontre avec sa belle-mère, est une parfaite illustration de cette action : par une double adresse (« *Entrez, j'ai besoin de vous !* ») à la caméra de Caroline Champetier, et donc à nous spectateurs, Christine Angot force l'entrée dans la maison de sa belle-mère. Par cette première confrontation très violente (pour laquelle la belle-mère va porter plainte plus tard), Angot révèle le surgissement d'une parole nécessaire. Celle d'une violence sourde qu'elle subit en permanence, de la négation de son inceste face à une cellule familiale qui a refusé de l'aider. La suite du documentaire va démontrer un tabou qui touche désormais un.e français.e sur dix, avec un montage naviguant entre témoignages (sa mère, son ex-mari) et archives intimes. Une séquence glaçante regroupant les passages TV de l'écrivaine dans l'émission d'Ardisson démontre bien une violence sociétale fondée sur le mépris. En investissant son combat au cinéma, Angot reverse le rapport de domination, et nous présente une expression physique et douloureuse de sa souffrance. Seule la phrase finale prononcée par la fille de la cinéaste pour sa mère, « *Je suis désolée que cela te soit arrivée.* », marque un apaisement réconciliateur.

« *Ma très chère petite fille, j'ai bien reçu ta lettre, et j'espère que tu continueras à m'écrire souvent.* » Dans *News From Home* (1977), Chantal Akerman nous lit les lettres qu'elle a reçu de sa mère lorsqu'elle était en résidence à New York. Pendant que la cinéaste déclame de sa voix neutre les lettres plaintives et tristes, on observe des plans larges des rues et métros de la ville. De temps en temps, la voix est recouverte de bruits urbains, le vacarme du métro, la cacophonie d'une rue. Par ce dispositif formel rigoureux, Akerman fait ressentir une souffrance contenue : celle d'une mère qui veut revoir sa fille, qui s'inquiète de la savoir loin des siens. Cette communication qui se délite est d'autant plus déchirante puisqu'elle est unilatérale, sans retour : le spectateur n'aura jamais accès aux réponses, seulement l'effet produit chez ses parents. La dernière lettre est effacée par le son de la ville, ne donnant ainsi aucune conclusion ni fin de récit. Il ne reste plus qu'un plan large de New York, perdu dans la brume. Ne reste au son que le bruit des vagues, et de la mélancolie qui s'est emparée de tout.

\*\*\*

« *Je crois que très rapidement, j'ai eu le sentiment que j'allais filmer des moments qui allaient disparaître.* » disait donc mon père.

Quand les archives sont insuffisantes pour représenter un parent, les cinéastes peuvent utiliser la fiction comme remède à la disparition. Pour Mona Achache dans *Little Girl Blue* (2023), c'est par le recours à une actrice professionnelle, Marion Cotillard, qu'elle tente de redonner corps à sa mère, Carole Achache, qui s'est

## OPTION ENFANT

suicidée à l'âge de soixante-trois ans. Pour comprendre ce geste de sa mère, la cinéaste met à l'épreuve les archives à travers l'incarnation de son actrice : Marion va se transformer en Carole, porter les mêmes habits, bijoux, accessoires, imiter sa voix et sa gestuelle. La fille part littéralement à la recherche de sa mère, l'époque qu'elle a vécue. Une vertigineuse séquence, en début de film, montre ce sentiment de lutte entre fiction et réel : Marion Cotillard, grimée comme Carole Achache, rejoue en playback une interview radiophonique dont ne subsiste que son enregistrement sonore. Le début de la séquence crée un certain malaise tant la voix d'Achache ne colle pas au *lip sync* que tente Cotillard. Soudainement, la voix se dédouble : la voix de Cotillard se décale de celle de Achache, Cotillard perd le fil de son texte, et s'effondre dans un « Putain... Mais j'ai jamais fait un truc aussi dur de ma VIE ! ». Mona Achache résout une énigme sur sa relation avec sa mère par l'hybridation du documentaire avec la fiction.

Puis il reste un cinéaste qui, pour représenter sa relation avec son père, décide de plonger dans un exercice métaphysique. Dans *Les Acteurs* (2000) de Bertrand Blier, le cinéaste imagine un dialogue imaginaire entre une vingtaine de comédiens dans leurs propres rôles. En travaillant jusqu'à l'absurde avec les auras de ces acteurs, Blier questionne le métier avec une ironie mordante. Un exemple parmi mille serait celui de Claude Rich, à qui Blier consacre tout un sketch sur son sourire permanent :

« - T'es toujours souriant toi, hein? - Qui ça, moi? - Oui toi, Claude Rich! ». Si l'exercice se révèle amusant, il faut attendre la dernière séquence pour comprendre le sens premier du film. Le film s'achève sur une séquence se déroulant sur le tournage d'un film réalisé par Bertrand Blier dans lequel Claude Brasseur joue. En plein milieu d'une prise, le téléphone de Claude sonne : c'est son père, Pierre Brasseur, qui l'appelle depuis le paradis. Claude passe le portable à Bertrand, en lui disant qu'il à quelqu'un pour lui aussi : Bernard Blier, le père du réalisateur. Le père demande au fils ce qu'il fait, et ce dernier répond qu'il tourne un film sur les acteurs. Il ajoute alors, dans une tendre confession : « Ben évidemment que je pense à toi. Tous les jours je pense à toi. Je vais même te dire un truc : plus les jours passent et plus tu me manques. »

\*\*\*

« Je m'aperçois quand je regarde ces vidéos que beaucoup de choses ont changé, et que beaucoup de gens que j'ai filmé ne sont plus là. » concluait donc mon père.

En lui proposant de raconter sa famille et ses souvenirs, je découvrais que mon père avait fait un humble vœu de cinéma à travers sa caméra super 8 : celui d'être le témoin, celui par qui la mémoire reste. Et c'est certainement le plus bel héritage qu'il me lègue.

# FAMILLE NOMBREUSE

## Cristian Mungiu présente son livre A propos d'Une vie roumaine, ma grand-mère de Bessarabie

Par Grégoire Benoist-Grandmaison

Mercredi 26 juin, le Cinéma du Panthéon accueillait une drôle de projection : Cristian Mungiu présentait son livre, édité chez Marester Editeur, « *Une vie roumaine - Tania Ionascu, ma grand-mère de Bessarabie* », au côté de Virginie Efira. Plus performance cinématographique que présentation formelle, l'actrice prêtait sa voix au récit de la grand-mère, ponctué par les interventions de Cristian, faites d'anecdotes, de photos qui défilent sur l'écran géant, de documents vidéos tournés par le jeune homme à l'époque. La question cardinale de la soirée, plutôt que de s'arrêter sur une présentation de livre aussi singulière et fugace dans sa forme, semblait être : « pourquoi raconter l'histoire de la grand-mère ? ». Après tout, il doit bien y avoir une raison, une cause à défendre. Peut-être rappeler le mal qu'a fait l'URSS à ceux qui ne le savent pas déjà ? Le témoignage d'une vieille dame roumaine retranscrit par son petit-fils palmé ne semblait pas se suffire à lui-même. Un film qui montre ne suffit pas, il faudrait qu'il raconte. Cristian apparaissait taraudé par une question qui n'était pas la sienne, que le cadre et les institutions lui imposaient : s'il est là, devant nous, avec un livre, qu'il a écrit avec sa grand-mère, pour en plus nous en parler, c'est bien que toute cette entreprise dépasse le simple

plaisir égoïste de l'artiste qui use de son privilège pour faire exister le récit de sa famille, n'est-ce pas ? Tout ce théâtre doit pouvoir se justifier par de la valeur. Il faudrait qu'on y apprenne quelque chose, qu'on y ressente une émotion indicible, qu'on y pleure ou qu'on y meurt. Il faut bien que tout ça soit utile ! Mais Cristian n'a que l'histoire de sa grand-mère à nous offrir et il cherche encore la raison qui l'a poussé à nous la faire lire.

Récit à deux voix, la première personne du singulier qu'il choisit pour retranscrire les souvenirs de sa grand-mère déborde dans la préface et le post-scriptum, avec son « je » à lui. Cristian choisit de raconter en quelques pages finales ce que chacun vit avec ses grands-parents : on apprend d'eux, on s'enquiert de la manière dont ils ont vécu, on touche vaguement du doigt leurs propres souvenirs. Souvenirs dans le souvenir. En faisant parler sa grand-mère, en lui laissant la place centrale de l'ouvrage, de la page 21 à 145, ce qui ne reste souvent que l'envers du décor occupe là le premier plan. Comment est-elle arrivée jusqu'ici ? Comment se fait-il que je sois en mesure de lui parler ? C'est ce que s'attache à mettre en forme le cœur de l'ouvrage, une suite de lieux et de rencontres nommés comme dans un procès-verbal. Jamais de pathos, pas même lorsque le père disparaît ou

## FAMILLE NOMBREUSE

bien lorsque la mère de la grand-mère est envoyée au goulag puis devient femme de ménage au Kazakhstan. La citation du nom des villes et de personnages qui ne reviendront pas ne cesse jamais, que ce soit en temps de paix relative, en temps de guerre, ce déluge de noms propres, comme une infatigable litanie, désoriente le lecteur en même temps qu'elle ancre le récit de ceux qui survivent. Pas de *rise&fall*, pas de *deux ex machina*, à situation désespérée (plus d'argent, plus possible de passer la frontière), solution inopinée, jetée dans la phrase au même niveau que le problème à surmonter.

C'est bien là la grande force du livre, mais aussi celle de son intervention ce jour-là. Cristian cherche moins à nous mettre dans sa poche à grand renfort d'émotion qu'à tenter de reconstruire méticuleusement un passé – preuve en est la carte et l'arbre généalogique qu'il a dessinés à la fin du livre. Comme gage, les images documentaires qu'il nous donne sont précieuses non parce qu'elles

informent ou renseignent, mais simplement parce qu'elles existent, parce qu'elles nous sont montrées là alors que nous pensions seulement écouter ce qu'on s'apprête à lire. La réussite de la performance du 26 juin est à chercher dans la profusion des modalités de restitution de récit : voix de Virginie Efira qui incarne, voix de Cristian Mungiu qui raconte, voix du livre qu'on a lu, images en mouvement et photographies en noir et blanc, qui bercent autant qu'un excellent film a parfois la faculté d'endormir. Il faut savoir accepter qu'une œuvre n'a pas d'autres buts d'un rayonnement aléatoire, au même titre que les pérégrinations de la grand-mère tiennent non pas d'une grande fresque scénaristique correctement agencée mais de déplacements non-orchestrés par des forces qui tombent sans crier gare. Au fond, c'est autant parce que la performance de Cristian Mungiu est éphémère que parce que le récit qu'il nous donne est inutile, que son livre attise le plaisir que nous avons eu à le découvrir.

# FAMILLE NOMBREUSE

## La Mère-patrie Trois films de Tariq Teguia

Par Safa Hammad

« *On est né de trop de Mères.* »

Henri Michaux

Que sont ces *îles* (الجزائر « Al-Djaza'ir »), ces *algéries* ? D'où vient-on lorsque l'on vient de plusieurs mères ou d'aucune ; lorsque la « patrie » est si vaste, si multiple ? Comment être algérien lorsque l'on se sent un clandestin dans *son* propre pays ? Tariq Teguia questionne cette identité, la sienne et celle de ses frères et sœurs d'Alger et d'ailleurs. Il y a plusieurs Algérie possible. Et c'est ce *possible* là que Teguia cherche.

« – Va voir ta mère.

– Laquelle ? »

(*Révolution Zendj*, 2015)

S'il est si difficile de nommer la mère, c'est qu'il est difficile de nommer une origine, un héritage. Et *devenir* consiste non pas à chercher cette origine – l'origine n'est pas un but – mais à faire des remous dans le Passé, à brouiller la surface calme de l'eau, à gratter les poussières des abîmes, celles de la mer, d'un désert, d'un espace. En tant que cinéaste, Tariq Teguia fait et témoigne de ce mouvement.

La patrie c'est cet insaisissable, c'est la terre, sa vastitude, c'est là où l'on pose le pied, où l'on marche,

où l'on s'assied, où l'on observe, là où l'on regarde le ciel, là où l'on voit un horizon. La patrie c'est des lignes de fuite, qui sont aussi les nôtres :

« *Mais elle est ma patrie*

*Et il vous sera difficile de séparer*

*Le suc des fruits des globules de mon sang.*

*Mais elle est ma patrie*

*Et il vous sera difficile de trouver une seule différence*

*Entre le champ de maïs*

*Et les rides sur mes paumes. »*

Mahmoud Darwich

Faire partie d'une mère-patrie, c'est donc aussi avoir des frères et sœurs, des compatriotes, exister dans une communauté. Mais, cette communauté, existe-t-elle vraiment ? Les Algériens ne sont en réalité que des corps atomisés, seuls et las. Chacun et chacune, à sa manière, cherche à faire partie de ce pays, à l'investir, le comprendre, le changer, le transformer, à l'habiter. Comme l'écrit Rafik (*Rome plutôt que vous*, 2008) sur un carton et le montrant à la caméra, la première volonté des Algériens est de dire : « Je suis vivant. On me voit ? ». De prouver qu'ils existent car ils désirent : « *nous qui désirons sans fin* » (*Révolution Zendj*). Comment constituer une communauté, dans ce pays, alors qu'on ne peut même pas être

# FAMILLE NOMBREUSE

un ? Comment se rassembler lorsque l'on est morcelé par un état mortifère, par une guerre civile, par une lutte identitaire ? Morcelé par un pays lui-même morcelé, en perpétuelle construction. « *Cela fait 45 ans que nous voyons l'Algérie marcher, mais le plus souvent à quatre pattes.* » (*Révolution Zendj*) Une Algérie en construction et en destruction, jamais fixée, jamais finie. Tegua témoigne de ce morcellement en filmant les bâtiments en ruines qui pullulent dans les paysages algériens. Les personnages de la trilogie errent sans fin dans un pays ruiné, au milieu de maisons ou immeubles en travaux ou à l'abandon. Un présent toujours déterminé par les traces du passé et les promesses de l'avenir. Lorsque Ibn Battutâ (le journaliste de *Révolution Zendj* partant, en Algérie, en Grèce, à Beyrouth ou en Irak, sur la trace des révoltes d'esclaves noirs du IXe siècle) se tient en intervalle des autres, du reste, dans l'entre-deux des décombres, il refuse l'établi ou le non-établi. Marchant toujours et incessamment, parcourant le pays et ses alentours. Ibn Battutâ n'est jamais statique. Et même si sa quête finira par le mener au Chott-el-Arab, le lieu biblique du Jardin d'Eden, au delta du Tigre et de l'Euphrate, c'est bien pour montrer que cette rive ne constitue encore une fois qu'une frontière à dépasser, qu'un lieu vide et désertique.

La désertification des espaces d'après-guerre civile, de la triste décennie noire (~1992-2002), témoigne des effets des terreurs passées et présentes. Du désert dans le désert ; y filmer en creux les traces, les reliquats.

Malek, le topographe de *Inland* (2008), est appelé sur un chantier dans l'ouest du pays, vers Saïda, pour travailler sur l'installation d'une nouvelle ligne électrique ali-

mentant les hameaux du Mont de Daïa. Cette ligne a disparu depuis plus de dix ans, détruite par le terrorisme. Malek devra vivre dans un baraquement abandonné, sans eau ni lumière, encore tâché de sang. Il trace des lignes, cartographie un pays qui n'a pas de légende, mesure et dimensionne des espaces, cherche une frontière toujours à trouver, toujours à repousser. Tegua, comme son personnage, est un cartographe de son pays ; c'est un cinéaste de l'espace, du territoire, de la traversée. Malek, tout au long du film, n'est qu'une membrane entre les espaces. Il n'est « qu'à moitié là », sans corps plein, toujours au bord de lui-même, vide et énigmatique, figure longiligne et vacillante dans un immense désert froid. Seule *la fille* (réfugiée qui tente, avec l'aide de Malek, de faire demi-tour pour retourner dans son pays qui ne sera jamais nommé) fera naître de nouveau en lui un désir. Elle réveille en lui son désir de fuite, d'errance. Le réveil de son *arabité*, de son *mouvement* (étymologiquement « arabe », veut dire « ceux qui sont en mouvement »). La vectorisation n'est pas orientée vers un point final. On retrouve alors un autre Ibn Battutâ (dont le nom n'est pas donné au hasard, puisqu'il fait référence à un célèbre explorateur berbère), un autre *mouvant*.

Les personnages des films de Tegua ne font qu'errer, marcher. Comme le revendique un autre personnage dans *Révolution Zendj* : « *La marche réalise mon humanité, c'est une révolution, un renouvellement, contre la tribu, contre l'Etat, une révolution contre les pouvoirs, contre le pouvoir du discours, contre les vérités définitives. Je marche comme El Chanfara le poète errant !* » Il faut se déplacer pour exister. Et, le mouvement, Tariq Tegua le

## FAMILLE NOMBREUSE

revendique justement en baptisant, avec son frère Yacine, sa boîte de production « Neffa » (la fuite). Il trace ainsi des lignes de vie, de désir, de fuite, comme autant d'ouvertures dans un monde asphyxié. Il trace des mers sans rives, sans bords, pour laisser des Ulysse sans fin naviguer. Des Ulysse dont l'identité, toujours, est à inventer. Trouver des possibilités de bifurcations. À tout prix ne pas prendre racine, refuser l'assignation. Une assignation de nom, de pays, d'identité (comme « *the girl* » dans *Inland*, la réfugiée dont ni le nom ni l'origine ne seront révélés). Abandonner Alger, Sanaa ou Bagdad. Vivre avec son exil, avec une identité en devenir, permanente et non immuable.

Ibn Battutâ, le journaliste-voyageur, sera amené au cours de son périple à rencontrer Nahla, une jeune palestinienne née dans le camp de Chatila et exilée à Thessalonique, voulant se rendre à Beyrouth sur les traces de ses racines. Elle est le personnage de la trilogie représentant le mieux le lien entre exil et révolte, entre fuite et identité. Nahla, à l'image de son peuple en errance, refuse de se laisser consigner dans un camp de réfugiés, et s'invente en permanence une identité en mouvement.

Être en rupture de ban, à la fois en mouvement et en retrait, et, peut-être – toujours – rencontrer une autre trajectoire qui actualise d'autres désirs, celle de la fuite, d'un peuple *arabe*. La formation perpétuelle de l'identité algérienne est liée à la Méditerranée (Grèce, Italie) et au Monde Arabe (Maghreb, Proche-Orient). Ce qui se joue ailleurs, a des échos, des reflets en Algérie. Bien que le

panarabisme ait échoué à créer une « nation arabe », ce qui lie malgré tout ces peuples, selon Tariq Teguaia, c'est avant tout la révolte. La première des scènes situées en Grèce de *Révolution Zendj* montre un groupe de jeunes aux visages couverts faisant un graffiti : « Faites l'amour et la guerre des classes ». Avant même que ne débutent les voyages qui permettront la rencontre de personnages vivant de part et d'autre de la Méditerranée (Ibn Battutâ et Nahla), ces plans montrant des jeunes de Thessalonique font sensiblement écho aux images qui, quelques minutes auparavant, présentaient des émeutiers de la région du M'zab en Algérie. Malgré la distance, ce parallèle visuel raccorde deux territoires et met en lumière la façon dont les événements communiquent entre eux.

La multiplication des lignes de fuite, notamment dans *Révolution Zendj*, entraîne un déploiement de la carte, une tentative d'étirer les dimensions d'un pays, une Algérie hors les murs. L'espace physique se métamorphose en espace politique, et inversement. Tariq Teguaia étire le questionnement géographique de *Rome plutôt que vous* – qui était alors restreinte à Alger et sa banlieue – vers les profondeurs du pays dans *Inland*, pour enfin s'expandre vers la Méditerranée et le Monde Arabe dans *Révolution Zendj*. En ce sens, l'Algérie, dans le cinéma de Teguaia, est prise entre deux courbes : une qui se tourne vers l'extérieur (sa relation avec l'Occident et l'Orient) et une se tournant vers le sud (l'arrière-pays, les profondeurs, en direction du continent africain sur lequel elle se trouve).

## FAMILLE NOMBREUSE

Mais, « *n'y aurait-il pas que des multitudes sans nombres, sans noms et en tous lieux différentes, connectées ou non entre elles ?* » Une communauté, comme nous le disions initialement, sans origine, qui se crée d'elle-même, qui crée et agence son propre nous ; une communauté qui s'affronte elle-même. Peut-être qu'elle a toujours déjà existé, peut-être qu'elle ne disparaîtra jamais, mais elle est sans cesse en cours de formation et de déformation, à la recherche d'une forme informe, sans contours ni frontières. Qu'est-ce qui constitue une communauté ? Qu'est-ce que le commun ?

Le ici maintenant. Le toujours ailleurs. Il suffit d'être une « communauté capable de "constituer", de surgir à partir du rythme même où bat le chacun avec le nous : "cela donc qui fait le "commun" en tant que tel : l'élan et l'événement où il naît. [Car] rien n'est donné, ni au début, ni à la fin, comme l'unité substantielle d'une communauté, mais "la communauté" nomme le fait d'un partage incessant qui ne répartit rien de donné mais qui se confond avec la condition d'être-exposé". » – *La Communauté désavouée* de J-L. Nancy. cité par G. Didi-Huberman dans *Désirer Désobéir*.

## Arbre généalogico-cinephile

Par Nicolas Moreno

Aussi loin que je me souviens, je n'ai jamais voulu être ni gangster, ni critique de cinéma. Ce ne sont pas des métiers que l'on choisit : on tombe dedans, sans prendre garde. Comme Obélix dans la marmite. Je ne saurais pas vous dire quand je me suis senti cinéphile ou critique pour la première fois. J'ai une mauvaise mémoire – un comble pour quelqu'un qui se destine à restituer l'expérience vécue devant des films. Mais je me rappelle de quelques instants précieux et de quelques figures parentales de substitution qui m'ont dirigé vers cette vie-là. Et celles qui manquent, il suffira de les inventer.

\*\*\*

Il n'y a pas d'image primitive ou d'instant révélateur. Ce genre de fable n'intéresse et ne persuade que les Sammy Fabelman. N'étant le personnage d'aucun film, je ne peux trouver de vérité dans mon identité, ni dans mon enfance. À la maison il y avait des cassettes, découvertes sur le canapé, souvent avec papa pendant que maman devait faire la vaisselle : c'étaient les années 2000. Je n'ai pas découvert Chaplin, Truffaut et Demy en même temps que j'apprenais à lire ; ce qui ne sera pas le cas de mes enfants – déformation professionnelle. En ai-je voulu à mes parents ? À mon père de ne pas faire assez la

vaisselle, un peu ; à ma mère de ne pas s'être assise avec nous, beaucoup plus. C'était les années avant 2017. Au bout du compte, ma cinéphilie sera plus singulière que celle de ma fille : j'aurai découvert le porno avant *Les 400 coups* tandis qu'Antoine Doinel sera pour elle comme une vieille connaissance, persuadée d'être déjà partie à la plage avec lui, gamine.

\*\*\*

Mon souvenir le plus lointain remonte à un dîner dans l'ancienne maison. Je trône sur ma chaise-haute, et découvre que je n'aime pas les poireaux. Je les vomis. Il existe une photo de ce dîner, au fond d'une malle chez mes parents. Ai-je mis en scène ce souvenir à partir de cette photo, ou m'en rappelle-je vraiment ? Sans avoir jamais réalisé un seul film, j'ai indubitablement et toujours été un metteur en scène. De souvenirs, de films, de textes ou de fantasmes... quelle différence ?

\*\*\*

Les icônes structurent nos vies, nous y préparent, nous encadrent. La première d'entre elles fut Louis de Funès, le jour où il tomba dans le chewing-gum vert. Sa mort me troubla, malgré mon jeune âge et le retard avec lequel j'appris la nouvelle (les années 2003-2004 sans doute).

# FAMILLE NOMBREUSE

Cette icône-ci ne pourra jouer le rôle de modèle et d'accompagnateur auquel je le destinais. Je ne pourrai jamais lui demander de me signer un autographe. Mon rapport aux célébrités me gêne épouvantablement, et me rappelle des réflexes de classe primitifs. J'ai toujours du mal avec ça, mais je ne peux m'empêcher de remplir un Pokédex secret des stars que j'ai vues de mes propres yeux, cette prunelle-là qui est directement rattachée à ma conscience par quelques fibres neuronales. Comme si cela changeait quelque chose ou m'accordait un quelconque privilège. Il en est un, en réalité : celui de pouvoir s'en vanter sur un ton détaché, alors qu'il n'y a rien de plus rattaché à mes basques que cet insupportable *habitus*. J'aurai peut-être le sentiment d'avoir réussi ma vie le jour où je publierai un entretien avec quelqu'un que ma grand-mère connaît, rien qu'au nom. C'est pour cela que mes prières avant de me coucher vont à la bonne santé de Catherine Deneuve.

\*\*\*

Je n'avais pas prévu de voir *Mektoub My Love* : *Intermezzo* lorsque le Festival de Cannes le diffusa tard, un soir de mai comme les autres. Par chance, on m'offrit une place à la dernière minute. Je m'y rendis, et n'en revint jamais. Je ne le savais pas encore, mais j'avais 18 ans et je venais de devenir cinéphile.

\*\*\*

Mon premier cunni dans une chiotte dégueulasse, c'était devant ce film. Ma première pipe dans un cimetière romantique, c'était avec Humphrey Bogart (la Comtesse

m'a assuré de vive voix qu'elle ne m'en tiendrait pas rigueur). Il m'est impossible de regarder un bel acteur au cinéma sans imaginer lui faire l'amour. Le seul à me déculpabiliser de cette pensée, c'est encore Alain Guiraudie.

\*\*\*

Il y a des choses rares et peu utiles que l'on apprend, à l'école, en podcast, peu importe. L'essentiel réside ailleurs, quelque part où l'on arrive seulement en délirant. Dé-lire-r le monde : à rebours de tout scolairisme, on boit une bière, on rote une idée, elle tombe dans l'oreille d'un sourd qui retrouve l'ouïe par l'alcool, et le lendemain il propose un texte, un qui change la vie. Ça, on l'a appris au Reflet : si le cinéma est une affaire sérieuse, alors on s'y colle – on se la colle. On le déjeune, on le boit, on le vomit, et on remue avec une cuillère celui du copain. Les belles idées naissent aux toilettes, au bar ou sur un canapé au milieu de la nuit ; et elles meurent sur les bancs de l'université, rendues inaudibles par le silence qui sépare le professeur de l'élève.

\*\*\*

Longtemps, le cinéma eut, lui, l'interdiction de faire l'amour.

Un garçon et une fille vont ensemble au cinéma. Ils se connaissent depuis quelques heures de bibliothèque et espèrent mieux se connaître lorsque le cœur de Céline Dion affirmera qu'il continue de battre. Peu importe s'ils n'ont pas tout suivi à l'histoire, tant qu'ils se

## FAMILLE NOMBREUSE

découvrent intimement. Religieusement. Le seul paquet dans lequel elle mettra la main, c'est celui du pop-corn qu'iels ont payé à deux ; enfin il oubliera de lui rembourser un billet de 10 francs quoi. Il était un fan absolu de Cameron, c'étaient les années 1990. La buée les embruma : iels regrettèrent de ne pas en voir plus, que la chaleur ne monte pas entre eux dans cette salle sans chauffage.

Quelques mois plus tard, par je ne sais quel miracle, le papa et la maman retournent au cinéma. À cette époque tout va déjà très vite, ce sont les années 1990. Ils s'autorisent une sortie pour maintenir la flamme, qui vacille de plus en plus depuis que bébé souffle. Il a dépassé son maître et s'est ouvert au reste du cinéma. Ce soir, ce sera *Romance* de Catherine Breillat. C'est une femme qui réalise, le film annonce la couleur, le casting la teneur. Elle s'émeut de la femme qui à chaque homme devient un peu plus forte et indépendante. Elles n'ont jamais eu besoin d'eux. Il s'émeut du cri de Rocco, jamais il n'avait vu bête jou(mour)ir comme ça. Iels se marieront, resteront ensemble et seront de parfaits parents ouverts d'esprit, comme la gauche les fabrique à la chaîne. Parce qu'iels étaient des hétéros nés dans les années 1970, iels vécurent une partie de leur sexualité au cinéma, sans jamais oser faire plus que de voir. Et une fois adultes, leurs enfants n'hésiteront pas à tuer le père et à coucher avec Samuel Kircher.

Le cinéma, art voyeur, art lubrique, art bisexuel.

\*\*\*

Snob, la première revue que je choisis de lire sera les Cahiers du cinéma. Trois mois plus tard, la rédaction démissionne. Ce sont toujours les dieux et les maîtres qui nous apprennent à dire « *ni dieu ni maître* ». Ou comment le devenir à notre tour. Ils donnèrent l'impulsion, et Tsunami naquit d'un geste réactionnaire, pour la réaction plus que l'opposition à qui que ce soit.

\*\*\*

J'ai assimilé un passage piéton précis à la mort de Jean-Luc Godard. Il se situe à Nanterre-Préfecture, 48.89519 ; 2.22339. À chaque fois que je l'empruntais, je pensais au jour où il finirait par mourir. Quelle image pour l'illustrer, quel titre, comment vivrions-nous après ? Et lorsque ce jour arriva, je ne pus le croire. C'était trop ordinaire : une dépêche de l'AFP publiée un matin morne de septembre et voilà, c'est fini. Il n'existait pas de date à sa hauteur pour partir. Les textes, nécos et hommages pullulèrent mais aucun mot ne nous vint à la rédaction. Que dire qui soit à la hauteur de l'abîme qu'il laissait derrière lui ? Il était un cinéaste malaimable, avec lequel j'entretenais un rapport compliqué (il avait fait beaucoup de mauvais films, c'était ses années 1960), mais un immense artiste que j'avais appris à aimer contre son gré, lorsqu'il était déjà devenu l'ours replié dans sa tanière rollienne. Surtout à partir de son premier chef-d'œuvre, *Le Livre d'image*. Et lorsque je pense aux centaines d'autres films qui suivirent, j'oublie les passages piétons. L'espace d'une seconde. C'est un instant fragile strictement coupé du reste de la vie humaine, un instant qui me fait être dieu.

## FAMILLE NOMBREUSE

\*\*\*

Le rêve secret de Jérôme Morris et Nicolas Morin serait d'écrire avec Bill Chernaud un article à trente doigts à la gloire de Victoria de *La Roue de la fortune*, la célèbre émission qui fut un temps présenté par Christophe Dechavanne. Titre : « *On ne peut plus rien croire : le « k » Victoria* ». Chapô : « *La célèbre bimbo coconne de l'émission neuneu de TF1 s'appelle en fait Karin et faisait partie de l'équipe olympique suédoise de ski, catégorie super géant !* » Et nous le signerons Alan Smithee dans la revue où officie Sandrine Rinaldi, pour faire porter le chapeau de la farce à cette canaille de Paul Dédalus qui lisait les *Secrets de Victoria* depuis qu'il avait délaissé Playboy.

\*\*\*

Bazin, Daney, jamais lus. Mais qu'est-ce qu'on en parle !

\*\*\*

Parmi tous mes aïeux cinéphiles que j'ai assassiné méthodiquement, le plus robuste fut d'abord difficile à déceler. Il n'est pas de la matière palpable comme peut l'être la peau d'un acteur, ni une science comme celle du cadrage ou du suspense. Le scénario est à ce point complexe qu'il ne se limite pas à la narration, et je m'en rendais compte lorsque j'écrivais moi-même mon premier film. L'écriture cinématographique la plus sophistiquée a beau reposer sur autre chose qu'un récit composé de multiples actions, il est inévitable d'en passer par les mots pour préparer son film. En fin de

course, il n'y a que deux scénarios qui tiennent véritablement la route : ceux qui mettent systématiquement en péril la narration qu'ils viennent pourtant d'enclencher, et ceux qui cherchent à comprendre ce qu'ils viennent de faire. Cela correspond à peu de films ; mais surtout à l'itinéraire menant à la cabane magique de mes films de chevet.

\*\*\*

Sur YouTube, ils ne parlaient que de Tarantino tandis que les Cahiers n'en avaient que pour Godard et *Twin Peaks*. La tradition et la modernité d'un seul et même geste. Je parlais encore de la critique, le temps des critiques, pris dans leur individualité, viendrait plus tard. Puis il y eut Stéphane et *Le Livre d'image*, Florence et Scorsese, le style espigle de Joachim. La chapelle s'agrandit à coup de nouvelles vagues : François et Soderbergh, Zarathoustra et *Le Garçu*, Grégoire et *Conte d'été* puis l'unanimité sur Lars von Trier. Jean-Marc et *Les Parapluies*, Murielle et le sexe caché des stars, l'erreur de lecture que Jacques fit du final de *Voyage en Italie*, les mots de Nicole à l'école à propos des maîtres secrets (Amos, Jonas et les autres), Arnaud et *Shoah*. À travers leurs tourments respectifs, toutes et tous m'aidèrent à tracer mon propre territoire.

Et dans la seconde partie de ma vie, je le remplissais avec mes copains : Lars von Trier en était le seigneur incontestable (le dernier maître en vie ? Mais à qui pensera-t-on lorsqu'on traversera des passages piétons après sa mort ?). Parmi nos quelques heureux faits d'armes, nous travaillâmes à rappeler l'importance de

## FAMILLE NOMBREUSE

Rohmer (et ses corps), d'une cinéphilie dont l'empan réunit de la même main Pokémon et Dumont, et à suivre quelques compagnons de route : Creton, Zlotowski, Serra, Letourneur, Breillat... Chacun notre tour, nous apprîmes à nos camarades comment les voir, mieux. Quel que soit le résultat à l'arrivée, nos productions ont l'odeur du travail bien fait lorsque vous vous en servez pour à votre tour parler des films. À nous, à vous et aux autres. La critique comme support, les critiques comme passeurs. Et à chaque fois que quelqu'un pensera à moi

lorsqu'il regardera *4h44* ou traversera un passage piéton, je deviendrai l'espace de quelques secondes (ou même une seule) un critique accompli. C'est-à-dire un critique immortel.

\*\*\*

*« Il n'y a pas la vie d'un côté, et les films de l'autre. Le cinéma n'existe pas. »* - Jeanne Dielman

# DISLOCATION

## Des corps en fuite – Larry Clark

Par Sacha Maunoury

À partir de l'été 2024, la présence d'un « responsable enfants » sur les plateaux de tournage sera une condition nécessaire pour toucher les aides du CNC, a annoncé Rachida Dati le 18 mai dernier. Cette mesure fait écho à la prise de parole de Judith Godrèche lors de son audition à l'Assemblée Nationale, elle qui avait préconisé à cor et à cri cette initiative protectrice de l'intégrité physique et mentale des mineur-es. Avec cette mesure, à quoi ressemblerait un film de Larry Clark, cinéaste de l'adolescence ? Génie pour certains, pédophile pour d'autres[1], le réalisateur est connu pour ses tournages difficiles, voire chaotiques. Ce texte ne s'appliquera pas à faire le procès du cinéaste, ni à revenir sur les scandales, mais plutôt à s'interroger sur la figure de l'antagoniste par excellence dans son cinéma, celle qui par le scandale arrive : *l'image parentale*.

### Où sont les parents ?

À New York, dans le Midwest, en Floride, en Californie, au Texas puis à Paris, les parents habitent autant d'espaces que Larry Clark les cartographie. De sa pièce maîtresse inaugurale *Kids* au très moyen *Marfa Girl 2*, le cinéaste s'est rangé du côté des enfants, reléguant la figure parentale – par extension, les adultes – au statut de fauteurs de troubles. Larry Clark fait du hors-champ

l'espace de prédilection des parents dans *Kids*, mieux encore, si la mère de Telly apparaît dans une brève scène d'allaitement, le père, lui, existe seulement par les mots de sa femme. Il n'apparaîtra jamais à l'écran, incarnant néanmoins un pouvoir économique. Car si le papa est invisible, son portefeuille, est, lui, bien matériel. Telly (le *kid* principal) demande d'emprunter de l'argent à sa mère, ce à quoi elle répond dans son autonomie la plus limitée qu'elle ne peut pas car elle a promis au père de ne rien prodiguer au fils. Elle est donc enfermée dans le plan, faisant l'intermédiaire entre les deux hommes de la maison tout en allaitant. Cette absence dans le plan mais pas dans la diégèse sera également travaillée dans *Wassup Rockers* et *The Smell of Us*. Dans le premier par exemple, à Beverly Hills, hors de son ghetto, face à une femme d'un autre milieu social que lui, Jonathan se confessa sur sa situation familiale, mettant en avant qu'il a grandi sans père. Mais où sont les pères ? Alors, on les récrée comme dans *Another Day in Paradise*, film où un rapport père-fils se constitue au gré des braquages, sur les routes du Midwest. Tout n'est qu'illusion. Le père peut être tout aussi bien une construction qu'un géniteur, il brille par sa perfidie.

Un changement marquant s'opère dans *Ken Park* où, de la main invisible, on passe au toucher incestueux. Les

# DISLOCATION

parents investissent de nouveaux espaces, ceux des enfants, franchissant des barrières morales, intimes et cinématographiques. Du hors-champ ou rôle secondaire, ils pénètrent dans le (premier) plan. C'est le cas du père de Claude dans *Ken Park*, dont l'excès de virilisme cache en vérité un désir incestueux. Le père déserte le nid familial, composé d'une mère enceinte (encore la mère réduite à la maternité) pour conquérir un espace interdit, matérialisé par un lieu emblématique de l'intimité : une chambre d'adolescent. Dans ce même film, le motif des parents prend différentes formes. Dans le film co-réalisé par Ed Lachman, le danger vient de l'intérieur, ou plutôt des intérieurs. Le péril incestueux se produit sous le toit familial, à l'abri des regards extérieurs. C'est le père de Claude, c'est aussi celui de Peaches qui sera mariée de force à et par son père veuf – intégriste religieux. En somme, l'image parentale est une matière visqueuse, dégoulinant à travers les pores d'un corps moral et sensoriel, logeant dans les espaces intimes communs.

## Que font les parents ?

Les parents parcourent le paysage de Larry Clark, voyageant d'une œuvre à une autre, transgressant les frontières. Une fois leur ancrage spatial établi, ils agissent. La mère de Telly allaite dans *Kids* sous le regard libidineux et sexualisant de Casper, l'ami du fils. Les mères s'improvisent mères dans *Another Day in Paradise*. Les mères nettoient la cuisine, sont enceintes, mortes ou couchent avec leur beau-fils dans *Ken Park*. La mère est incestueuse dans *The Smell of Us*. Les mères sont aimantes ou adolescentes dans *Marfa Girl* (1 et 2). Chez Clark, les mères sont ambiguës, plus équivoques

que les pères. Ces derniers s'absentent, frappent, violent, marient de force. Et pourtant, ces deux figures que Clark travaille à distinguer forment une unité - un péril même - face aux enfants. S'ils aiment, ils vampirisent ou font de leurs progénitures un espace cathartique d'où se libèrent frustrations, insécurités et impuissances. L'éducation passe par la possession : on a un enfant, on *contrôle* un enfant, jamais on ne l'*accompagne*. *In fine*, les parents incarnent un motif répressif et troublant. Les *kids*, eux, sont poussés par un souffle de liberté, d'indépendance, cela passe notamment par l'expression et la découverte de la sexualité. Le point d'orgue de cette idée se cristallise dans *Ken Park*, œuvre centrale et gravitationnelle du réalisateur où il dépeint une sexualité bicéphale, à la fois obscénité et pureté absolue.

« *Ce qui fait basculer de l'état édénique à l'obscénité, c'est la présence des adultes.* »[2]

Dans *Ken Park*, les rapports entre les adolescent-es sont doux, purs, en témoigne le plan à trois final où Peaches, Claude et Shawn se découvrent, s'effleurent, s'accordent, traversé-es par une forme de plénitude ; ils et elles communiquent tantôt par les corps, tantôt par les mots. Ces mêmes corps sont au cours du film bouleversés par la présence des adultes, obscénisant la sexualité, car assimilée au viol, à l'inceste à travers les figures paternelles (le père violent et alcoolique tente de violer Claude, le père de Peaches la marie de force). Le serpent parental s'imisce dans l'éden adolescent.

Et Larry Clark a choisi son camp : celui des *kids*. Peu importe le schéma social, les parents leur sont hostiles.

# DISLOCATION

La rébellion adolescente se produit autant dans le XVII<sup>e</sup> arrondissement parisien que dans le ghetto de la cité des anges. Avec leurs skates, ils glissent sur les rails de la révolte, exaltant la vigueur de la jeunesse dans la plus grande indifférence.

Les parents/adultes clarkiens violent, *incestuent*[3]. Pourquoi ? *The Smell of Us* est à ce titre une sortie de route contrôlée, à la fois prolongement et rupture de *Ken Park*. Lors d'une scène improvisée, filmée en une seule prise[6], la mère (Dominique Frot) agresse son fils Math. Cela débute par un gros plan sur les deux visages : l'un aux traits fins et aux boucles d'or est assoupi, l'autre l'embrasse entre deux larmes. Le garçon finit par se réveiller, détourne son visage et prononce l'impératif « Arrête ! ». Elle continue. « Laisse-moi putain ! » Larry Clark ne varie pas les valeurs de plan. L'immersion passe par le gros plan. Il dérègle les sens. Il nous rapproche des pores, de la salive, des chuchotements. « Casse-toi putain ! » déclame encore Math. Le malaise demeure palpable. Casse-toi, caméra. On s'écarte des visages, pour se resserrer sur le frottement des peaux contraires. « Vas-y, branle-toi, s'il te plaît » déclame la mère dans cette scène qui se radicalise par son insoutenabilité. Elle se déshabille, et étreint son fils qui continue de désapprouver. « Il se passe rien » répète-t-elle. Et pourtant, tant de choses se jouent, comme un désordre général. Une loi de Murphy de l'inceste, une dégénérescence inévitable. Elle ricane, demande du « pinard ». Pendant ce temps, Clark filme en gros plan la main de Math dans son caleçon parachute, apportant une touche

d'ambiguïté. Elle le force à boire. « Casse-toi. » Et enfin, la caméra se « casse », en d'autres termes, la scène prend (enfin) fin. Cette improvisation, c'est l'échec de toute entreprise sociologique et anthropologique. Mère bourgeoise, mère caricaturale, de quoi l'inceste est-il le nom ? Il suggère une consanguinité propre à la classe dominante, une reproduction sociale dont l'inceste est une radicalisation de la règle. Pourtant, la scène dépasse ces considérations, s'opacifie. En ce sens, elle est une abîme, celle dans laquelle on s'engouffre quand on cherche à comprendre une telle horreur : quel(s) sens ? Quelle(s) intention(s) ? La mère restera un mystère, imbibée de vin et de chagrin. La dynamique clarkienne dépourvue de didactisme nous enseigne néanmoins une chose : l'inceste est transclasse et « translieu », Larry Clark s'évertuant à filmer ce problème de société dans tous les (mi)lieux. L'inceste reste avant tout une violence, qui accouche d'autres violences. Dans *Marfa Girl*, le garde-frontière déséquilibré (Tom) raconte avoir eu une érection après s'être fait taper par son père. Il n'exprime rien d'autre que des schémas. Plus tard, ce personnage tentera de violer Adam (le personnage principal), puis la mère d'Adam. Enfin, il violera la *marfa girl*, laissant en elle le poids d'un enfant et d'un traumatisme. À la fin et dans ses fins, les résolutions clarkiennes ne passent pas par la libération d'un fardeau partagé par ceux qui regardent ; au contraire, elles laissent souvent une charge liée à la parentalité, à la transmission. C'est le poids du sida dans *Kids* et celui d'être né - un inconvénient dirait Cioran - dans *Ken Park*.

# DISLOCATION

## Notes

[1] En 2010, une rétrospective consacrée au photographe Larry Clark au Musée d'art moderne de Paris a été interdite aux moins de 18 ans. Pour cause, on y voyait du sexe, de la violence, de la drogue et des adolescent-es. Aimée Fontaine, alors directrice de Paris Musées avait déclaré : « On ne peut ignorer qu'il y a dans le livre des photos à caractère pédophile et pornographique. »

[2] Adrienne Boutang, « Larry Clark, cinéaste moral et anthropologue sulfureux », Plan Large [podcast], 03 février 2018, 58 min 18. Disponible sur : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/plan-large/larry-clark-cineaste-moral-et-anthropologue-sulfureux-9131730>

[3] Dussy, Dorothée. Le berceau des dominations. Anthropologie de l'inceste. Pocket, 2021.

[4] Dans un entretien avec Les Cahiers du cinéma, Larry Clark confessait à propos de la scène incestueuse entre Math et sa mère : « Je n'aimais pas certaines des scènes de sexe de la fin du scénario, dont une expliquait pourquoi le personnage de Math était tel qu'il était. J'essayais de trouver une façon de m'en passer. Alors j'ai demandé à une grande actrice, Dominique Frot, de venir jouer sa mère et d'improviser une scène avec lui. Je les ai pris à part, l'un et l'autre, et je leur ai dit ce que je voulais, j'ai dit à Lukas à quoi réfléchir pendant la scène. On l'a tournée en une prise et elle est incroyable. J'étais tellement heureux, c'était une des plus belles scènes que j'ai vue de ma vie. »

# DISLOCATION

## Pères irresponsables

### A propos de *Magnolia*, Paul Thomas Anderson (1999)

Par Léo Barozet

« *Dad, you need to be nicer to me.* »[1]

Quelques minutes avant le générique, Stanley, jeune enfant prodige star d'un jeu télévisé de culture générale, adresse ces quelques mots à son père qui l'exploite depuis toujours. Si la réplique et l'idée qu'elle porte sont simples, elles font pourtant suite à une bouleversante épiphanie. Stanley le surdoué, le génie, persuadé que les traitements de son père relevaient de son droit parental naturel ou d'une forme de fatalité, n'avait pu formuler jusque-là cette évidence : il faut que papa soit plus gentil. Cet acte de rébellion, bien que timide, est un événement extraordinaire, car c'est le tout premier de sa vie. Ce sera aussi sa dernière réplique, laissant planer cette idée, cet espoir qui ne relève pas de l'évidence pour plusieurs des personnages du film : les pères n'ont pas à être maltraitants.

Parmi la multitude de sous-thématiques couvertes par le film, celle de la paternité toxique est abondamment explorée : parmi les neuf pétales/personnages du *Magnolia*, deux sont des pères indignes et quatre des enfants traumatisés. Il y a donc Stanley Spector, mais aussi son *alter ego* adulte, Donnie Smith (William H. Macy), ancienne star du même jeu télévisé dans lequel se produit Stanley, lui aussi condamné pendant son enfance par ses parents à subir au nom de l'audience et des gains

financiers une enfance solitaire de gamin de *freak-show* interdit de toute relation sociale. Donnie, profondément seul, éternel *loser*, handicapé social dont les parents ont volé l'enfance et l'argent qu'il leur a rapporté, qui a « *tant d'amour à donner* » est ce que se destine à devenir Stanley ; ou peut-être que Donnie lui, n'a jamais su exiger de son père d'être « *nicer to [him]* », et que ce virage suffira à Stanley pour cesser de subir son enfance.

Deux autres papas sont coresponsables du malheur des deux enfants prodiges : le présentateur de l'émission à succès Jimmy Gator (Philip Baker Hall) et son producteur Earl Partridge (Jason Robards). Géniteurs du *show* télévisé qui bousille ou a bousillé la vie de Stanley et Donnie, ils sont par ailleurs chacun père d'un enfant portant les stigmates d'autres traumatismes, des pères doublement irresponsables donc. Claudia Gator (Melora Walters), la fille de Jimmy, est une junkie dépressive qui refuse d'avoir la moindre interaction avec son père, fût-ce quand ce dernier voudrait lui annoncer qu'il est en train de mourir d'un cancer. La raison de la haine et du dégoût qu'elle adresse à son père est abominablement banale, et exactement celle qu'on imagine. Frank T.J. Mackey, le fils d'Earl, est quant à lui un personnage pour qui développer de l'empathie est un poil plus compliqué : introduit par l'un de ses séminaires, il s'avère être une sorte de gourou viriliste à la Trump, le *sex-appeal* en

# DISLOCATION

plus (son slogan « *Respect the cock* »[2] n'a rien à envier à la formule « *Grab them by the pussy* »[3]), dispensant à des *incels* ses conseils pour baiser des femmes vues comme des morceaux de viande. Rien n'aurait donc changé depuis un quart de siècle ? Une interview avec une journaliste têtue révèle pourtant ce que Frank tient à garder caché : sa mère (qu'il présente comme fière de lui) est morte depuis des années, alors que son père qu'il considère mort est bien vivant, ayant abandonné son enfant et sa femme alors que celle-ci succombait à un cancer.

Un petit génie solitaire enfermé dans un cycle de perpétuelle auto-humiliation qui fantasme ce qu'aurait pu être sa vie, une alcoolique toxicomane et dépressive qui se laisse dériver, un gourou qui a reporté la haine qu'il a pour son père sur la moitié de l'humanité : voilà les conséquences de la paternité mises en scène par Paul Thomas Anderson.

L'espoir est toutefois permis : les épiphanies pleuvent comme des grenouilles, et un duo d'anges-gardiens s'est mêlé aux pétales du *Magnolia*. C'est au chevet d'Earl Partridge qu'on trouve le premier d'entre eux : Phil Parma (Philip Seymour Hoffmann), son infirmier, recueille le dernier souhait du vieillard mourant, passer ses derniers instants en compagnie de son fils. Phil remuera dès lors ciel et terre pour retrouver un Frank bouleversé qui pourra enfin déverser à son père toute sa

colère et faire entrevoir la part d'empathie et d'humanité qu'il a soigneusement enfoui sous son virilisme exacerbé : dans le ressac des flots de haine qu'il vomit, quelques mots d'amour viennent finalement s'échouer. Comme Donnie, Frank paraît avoir « *tant d'amour à donner* » : les deux auraient simplement aimé aimer leur père. Le second ange-gardien, le policier Jim Kurring (John C. Reilly), permettra quant à lui de sauver Claudia dont il tombe amoureux, lui offrant quelque'un vers qui diriger cet amour qui lui a tant manqué, un amour dénué de vices, contrairement à celui que lui a jadis porté son père. Jim croisera par ailleurs la route de Donnie par miracle, ne réussissant pas à le sauver d'une vilaine chute mais l'aidant à se relever et à se remettre, peut-être, à marcher plus droit. Personne ne sauvera Jimmy Gator, lui aussi mourant, si ce n'est lui-même : alors qu'il se laisse envahir par les regrets, il verbalise finalement sa faute et tente pitoyablement d'assumer ses actes. En fin de compte, la dernière réplique de Stanley dévoile une véritable politique de la parenté : il faut, pour le bien des enfants traumatisés comme pour celui des pères pleins de regrets, être plus gentil avec ces enfants qui aimeraient aimer leurs pères. Et si les adultes ont ici besoin de l'intervention d'un tiers pour se remettre de leurs traumatismes d'enfance, le jeune Stanley démontre qu'il est possible d'être le seul protagoniste de cette rémission : a-t-on le temps d'attendre d'être sauvé par un ange gardien quand on peut soi-même exiger de son père de faire mieux ?

---

[1]. « *Papa, il faut que tu sois plus gentil avec moi* »

[2] Littéralement, « *Respectez la bite* »

[3] « *Attrape-les par la chatte* », Donald Trump à propos des femmes en 2005

# DISLOCATION

## Mamma Mia ! A propos des mères dans

**Kramer contre Kramer, Robert Benton (1977), Gilmore Girls, Amy Sherman-Palladino (2000) et Marriage Story, Noah Baumbach (2019)**

Par Zoé Lhuillier

### Exposition

*Kramer contre Kramer*. Un nom, une lutte, deux antagonistes. Quelle loi mathématique permet cette absurdité,  $1+1=1$  ? Le mariage. En réalité,  $1+1=3$ , car il est question de déterminer juridiquement qui d'entre Ted Kramer (Dustin Hoffman) et Joanna Kramer (Meryl Streep) aura la garde du petit Billy. Si le film fut plébiscité à sa sortie pour son progressisme innovant, notamment dans la manière de mettre en scène une véritable complicité entre un père et un fils loin de tout triangle œdipien, la critique fut acerbe contre le personnage campé par Meryl Streep, grande méchante louve de l'histoire. Figure de la femme au foyer en proie à la dépression domestique, incapable de savoir qui elle est vraiment, car elle n'a jamais eu de chambre à soi pour le découvrir quand elle est passée de la maison de son père à celle de son mari. Elle préfère, à l'ouverture du film, désertir le foyer plutôt que de s'abandonner elle-même.

Il en va des hommes comme du capitalisme quand il s'agit de récupérer les luttes qui les visent pour les

transformer en argument commercial. Et quand ils jouent enfin aux papas, on en profite pour faire le procès des mamans. Les hommes s'intéressent enfin à leur progéniture, à la bonne heure ! Mais alors il faut trouver un moyen de rendre les mères, ces incapables, inaptes à la parentalité. Le droit, quel bel outil de coercition.

« *Luc, je suis ta fille.* » pourrait être le nom d'un des épisodes de la saison 6 de *Gilmore Girls*. Sitcom des années 2000, les aventures d'une ancienne fille-mère, Lorelai, désormais quadra et toujours célibataire, et de Rory, son génie d'ado entrant au lycée. Luc, c'est le patron du *diner* dans lequel les deux filles ont établi leurs quartiers. Sixième saison donc, Luc et Lorelai ont enfin admis qu'ils s'aiment, désir d'enfants. Un après-midi comme il en existe tous les jours au diner débarque une fillette qui interpelle le tenancier de but en blanc : elle exige qu'il lui donne un échantillon de ses cheveux pour faire un test de paternité dans le cadre d'une expérience scolaire. L'ours Luc a donc une fille de 10 ans, et sa mère n'a pas jugé utile de le tenir informé de ce petit détail au moment de leur séparation. Mû par un véritable instinct paternel, Luc décide de rattraper le temps perdu pour créer une intimité avec cette enfant tombée du ciel. Mais

# DISLOCATION

le jour où sa mère, dont l'unique arc narratif est d'incarner l'antagoniste de papa Luc, décide de déménager à l'autre bout des Etats-Unis sans aménager d'espace pour intégrer ce nouveau père à la dynamique familiale et éducative, le procès est, là encore, inévitable. Ils se marièrent et dépensèrent beaucoup d'argent. *Marriage Story*. Tragédie du démariage. Un couple qui s'aime se sépare, pour la même raison invoquée par Joanna Kramer : ne plus disparaître dans la vie de son mari. Le divorce est d'ordre géopolitique : sur quelle côte de l'Amérique doit vivre l'enfant ? La Californie, berceau maternel ou le New York de l'intelligentsia paternelle ? La guerre est déclarée, mais seulement par les avocats qui espèrent rentrer dans une économie de la terre brûlée (on allume le parti adverse pour le détruire complètement après l'avoir dépouillé). Contrairement aux deux autres procès, Noah Baumbach place le point de déséquilibre du côté de l'administration juridique, tempête au cœur de laquelle les deux parents s'empêtrent sans s'en rendre compte.

*Kramer contre Kramer, Gilmore Girls* : deux mères qui prennent pour acquis que la garde leur revient automatiquement, car les hommes se sont toujours battus pour ne pas s'occuper de leurs rejetons. Deux scènes de procès séparées par vingt ans de progressisme. Et vingt-ans après, *Marriage Story*. « Nicole est une mère qui joue avec sincérité », « Il aime être papa. Il aime ce que les gens détestent (...). C'en est presque agaçant, mais c'est mignon. », dans les deux cas, être parent n'est pas instinctif, c'est un engagement que l'on prend par goût, pas par défaut.

## Argument

D'un côté une salle magistrale, ouverte au public, avec un banc des accusés, une tribune et des perruques poudrées. De l'autre un bureau au plafond bas, meublé d'une unique table en bois foncé, sobre et élégante, autour de laquelle se font face les deux parents et leur avocat respectif, présidée par Madame la Juge aux affaires familiales. Si la famille Kramer monte à la barre pour témoigner, spectacularisation d'un passage à la question, Luc et la mère de sa fille ouvrent les discussions sur un pied d'égalité, filmés latéralement dans leur tête à tête. Et de toute façon, la parole est aux avocats. Régression de la mise en scène du côté de *Marriage Story* : les deux parents littéralement encadrés par leurs avocats respectifs ne peuvent dialoguer qu'avec une médiation, celle de la parole juridique incarnée par les avocats, et celle du montage alterné, qui les empêche de véritablement se faire face. Leur voix est ici confisquée par la justice qui fait fi de la jurisprudence et conte les histoires pour mieux correspondre aux attentes belliqueuses de l'audience. Se jouent dans ces trois scènes trois conceptions opposées de la justice intrafamiliale.

*Kramer contre Kramer* reprend les codes de la mise en scène de procès traditionnelle, les jurés en moins. Meryl Streep est traitée en criminelle, elle a « failli » à son devoir maternel en abandonnant son fils à son père. En mettant fin à la seule relation stable de sa vie (évidemment, quand on se marie à la vingtaine pour une dizaine d'années...), elle a prouvé son instabilité émotionnelle, qui menace la relation avec son propre fils

# DISLOCATION

(deux ans et demi sans le voir, quand il en a passé sept sans son père flânant au travail). Cet appendice de *slut shaming* est inversé dans *Gilmore Girls* : Luc est celui taxé d'être incapable de nouer un lien durable. Et pourtant, c'est bien dans *Kramer contre Kramer* que pointe un jugement moralisateur sur la sexualité de la mère. L'argumentaire prend alors une forme syllogistique douteuse : en dehors de son fils et de son mari, elle n'a pas eu de relations stables et durables, or elle n'a pas réussi à faire fonctionner son mariage, si elle est incapable d'entretenir un foyer équilibré, elle ne peut donc être une bonne mère. Quant aux autres relations éphémères qu'elle a pu avoir...

Dans *Gilmore Girls*, la scène de procès est à l'échelle de l'enjeu. Il n'y a pas mort d'homme, seulement un conflit intra-utérin. La justice comme tierce, le médiateur de la balance. Et pourtant, même polarité des argumentaires dans les deux œuvres, avec un même problème fondamental d'ordre narratif : on suit la construction affective père fille/fils, l'apprentissage de leur rôle d'éducateur, d'autant plus saisissant que les interactions pères/enfants sont rarement mises en scène dans les films et dans la vie, et constituent des sujets en soi. On apprend à être père, mais on est ontologiquement mère, donc si on est mauvaise, on est défailante. *Gilmore Girls* interroge les difficultés de la famille monoparentale constituée d'une mère et de sa fille ; mais en omettant l'histoire de cette mère, elle la rejette en bloc, ébranlant tout effort de nuance prévalant jusqu'alors.

## Réfutation

*Marriage Story* joue le procès en dehors du tribunal qui a confisqué leur histoire. Le film se construit comme une restitution, à double voix, d'une histoire d'amour, qui, si elle est désormais finie, n'a pas pour autant disparue dans son anéantissement. Et si la mère apparaît comme une manipulatrice et une traître dans la bouche des avocats, elle ne s'en remet qu'à l'autorité d'une femme qui ne cesse d'expérimenter le pouvoir du patriarcat : on pardonne toujours au père ses faiblesses et ses défauts, mais une mère, si elle veut gagner son procès, doit être absolument irréprochable. Radicalité préventive qui n'est qu'une réaction face à un système qui déclare la mère d'emblée perdante. Même sa propre mère lui donne tous les torts (même s'ils sont parfois contradictoires entre eux) et aide bien volonté son gendre avec qui elle entretient une relation libidale platonique de célibataire légèrement frustrée (par le patriarcat, qui ne lui a jamais assez donné de tendresse).

## Péroraison

Donc le procès des mères briseuses de ménage. Dustin Hoffman qui n'a pas hésité à gifler Meryl Streep sans la prévenir sur le tournage, et qui jouait avec la mort récente de son mari John Cazale pour la pousser dans ses retranchements psychologiques, demande « *Quelle est la loi qui statue que les mères sont plus aptes à la parentalité ?* ». N'avait-il pas peur que Meryl Streep, tout juste sortie du succès critique que fut *Voyage au bout de l'enfer* lui vole la vedette ? Il fallait donc que le père-courage l'emporte. Toujours à poser les bonnes questions

# DISLOCATION

au mauvais moment. Le bon timing, c'était il y a 4 000 ans. Maintenant que les femmes peuvent économiquement vivre seules sans le soutien du mariage, les bons hommes se réveillent et regardent ce qui est en train de courir à toute allure entre leurs jupons. Empêcher la

transmission d'un matriarcat libre et indépendant, libéré de la figure du père. Ils ont pourtant l'air de bonne foi, ces papas. Mais la loi est du côté du Père, comme dirait Sigmund.

## DISLOCATION

# A Whole Family of Super !

## Les Indestructibles 1 et 2, Brad Bird (2004 et 2018)

Par Corentin Ghibaudo

En 2004 et 2018, Brad Bird signait chez l'écurie de films d'animations Pixar sa grande œuvre de cinéma, *Les Indestructibles*, le premier Pixar mettant en animation des personnages « humains ». Sur deux longs métrages, le cinéaste raconte les aventures de la famille de super-héros Parr, dans un monde où ces derniers sont considérés comme des hors-la-loi. La famille est composée de cinq membres : Bob le père (Mr. Indestructible doté d'une force surhumaine), Hélène la mère (Elastigirl, et son corps extensible à souhait), et les trois enfants que sont Flèche (aussi rapide que l'éclair), Violette (capable de se rendre invisible et de créer des champs de forces) et le petit dernier de la famille, bébé Jack-Jack (aux multiples pouvoirs encore indéfinis).

Si les deux films proposent des antagonistes qui veulent abattre la figure du super-héros (Syndrome dans le premier, l'Hypnotiseur dans le second), c'est surtout la notion de famille, et plus particulièrement de parentalité que Bob et Hélène affrontent dans chaque opus. « *Elever un enfant est un acte on ne peut plus héroïque* » déclare Edna Mode, couturière de costumes de super-héros dans le deuxième opus. La crise que vit Mr. Indestructible dans le premier film est avant tout celle d'un père incapable d'incarner la figure d'un patriarche viril : sa volonté de sauver le monde à lui seul incarne finalement

un abandon du poste parental au profit d'une gloire super-héroïque vieillote. Cela se remarque d'autant plus dans la suite lorsqu'il est homme au foyer et doit s'occuper de ses supers-enfants, pendant qu'Elastigirl sauve l'univers. Il est confronté à un renversement des valeurs parentales qui le met en défaut, en étant obligé de réapprendre à communiquer avec ses enfants et leurs désirs : comment élever un bébé qui possède une dizaine de pouvoirs ?

Brad Bird donne sa vision idéale de la famille à travers une seule direction : l'union fait la force. Les scènes d'action, en plus d'être un terreau fertile et généreux pour l'animation 3D, sont un véritable plaidoyer à la coopération parents/enfants. La séquence dans la jungle du premier film avec Flèche et Violette qui découvrent leurs capacités de super-héros illustre parfaitement le procédé : seuls, ils sont pourchassés, mais lorsque le champ de forces de Violette est combiné à la vitesse de Flèche, les rapports se renversent. Cette union est d'autant plus belle qu'elle se fait dans un double geste esthétique, assez proche de la réécriture : sur la forme, le cinéaste rend hommage à toute une imagerie du cinéma d'espionnage et de super héros des années 1960 (la musique *The Glory Days* de Michael Giacchino comme grand symbole de ce genre), tout en mettant à mal le patriarcat et la toxicité du pouvoir qu'ont incarnés cette

# DISLOCATION

imagerie. Le déjà trop usé « *Un grand pouvoir implique de grandes responsabilités* » devient chez Brad Bird le terreau d'un jeu de déconstruction avec le genre super-

héroïque, avec comme point final l'harmonie familiale comme utopie à atteindre.



# DONATEURICES

Cette édition existe grâce au concours...

## ... des fondatrices de Tsunami :

Abel Aurélien ; Achour Vincent ; Albertini Christelle ; Aliaga Anne ; Alili Samira ; Allamigeon Claire ; Ashraful Diane ; Ata Ilona ; Aziosmanoff Nine ; Babi Benoit ; Barrier Paul ; Baudouard Sophie ; Benoist Jeannette ; Benoist-Grandmaison Grégoire ; Benoist-Grandmaison Marion ; Bilancini Lisa ; Blanc Elisabeth Boëlle Joséphine ; Börkey Juliette ; Bourdon Éli ; Bouvet Léo ; Bresset Juliette ; Cartailier Nicolas ; Catuogno Amazone ; Choquet Clara ; Chouard Tanguy ; Dal Zilio Léa ; Davasse Naïma ; Delacoux Coline ; Dhôte Jean-François ; Dieuzaide Clara ; Dongé Léa ; Dubas Clara ; Ducasse Jeanne ; Duong-Morel Emline ; Duquesne Xavier ; Fabre Aurélie ; Frappereau Anne ; Grosclaude Sophie ; Hammad Safa Haumont Lauriane ; Heilmann Agathe ; Hosseini Sadrabadi Faezeh ; Jimenes Gabriel ; Journau Lucille ; Lacroix Sarah ; Lafon Guillaume ; Lainé Alice ; Landaud Léna ; Laurent Lucile ; Laverdant Gradit Margot Lazare Patricia ; Lejeune Paul ; Lemercier Joséphine ; Léonard Salomé ; Lorent Victor ; Madelaine Élys ; Magoura Rim ; Merle Justine ; Miani Marie ; Monnier Clara ; Monnier Clément ; Moreno Chloé ; Moreno José ; Moriamé Frida ; Mousli Yacine ; Mura Mariotte ; Niodo Mickaël ; 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



# TSOUNAM

