

TSOUNAMI

REVUE DE CINEMA TRIMESTRIELLE ET THEMATIQUE

PLOUF



Entretien avec Pablo Agüero • Entretien avec Saïd Hamich

André Bazin • Lewis Carroll • Jean Cocteau • Gilles Deleuze • Maya Deren • Germaine Dulac
• Louis Garrel • Saint-Exupéry • Alice Heit • Teo Hernández • Jean-François Laguionie • Frank
Perry • Jacques Rozier • Ken Russel • Jean Vigo • Apichatpong Weerasethakul ...



6€ / N° 15

Mentions légales

Tsunami n° 15 - Plouf
Hiver 2024-2025

Couverture : Logo de *Brice de Nice*

4e de couverture : Affiche de *La Vie des hommes infâmes*, réalisé par Marianne Pistone et Gilles Deroo distribué par Shellac Films

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

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 :
Imène Benlachtar
Niels Chapuis
Corentin Ghibaudo
Alice Grasset
Pierre Guidez
Zoé Lhuillier
Sacha Maunoury
Noémie Mimaud
Solène Monnier

Relecture et correction :
Joséphine Lemerrier

Charte graphique et logo :
Lucile Laurent

SOMMAIRE

4 EDITORIAL

Se jeter à l'eau par Grégoire Benoist-Grandmaison et Nicolas Moreno

6 COULEE PAS SI DOUCE

12 Entretien avec **Pablo Agüero** par Grégoire Benoist-Grandmaison et Nicolas Moreno

18 Un enfant peut-être, en rêve – *Saint-Ex*, **Pablo Agüero** par Bastien Babi

20 Lancaster en maillot de bain – *The Swimmer*, **Frank Perry** par Matthieu Neiva

23 Le roi de l'eau – *La Natation* par *Jean Taris*, **Jean Vigo** par Solène Monnier

28 Navigations numériques, substitutions du réel par Pierre Guidez

32 IMMERSION

32 Bienvenue dans l'autre monde - **Alice aux pays des merveilles** par Nicolas Moreno

38 Balade en transe : 3 séquences de **Apichatpong Weerasethakul** par Alice Grasset

41 Régime de liquidité : l'eau et le cinéma expérimental par Niels Chapuis

47 Plongeon dans les miroirs de **Cocteau** par Noémie Mimaud

47 FONTAINES BLOW par Sacha Maunoury

50 SABORDER LE REEL

52 A l'aventure au grand large – **Jean-François Laguionie** par Léo Barozet

56 Entretien avec **Saïd Hamich** par Imène Benlachtar et Grégoire Benoist-Grandmaison

66 Ainsi va la vie à bord du **Calypso** par Grégoire Benoist-Grandmaison et Corentin Ghibaudo

68 Rozier, au film de l'eau par Zoé Lhuillier

ÉDITORIAL

Se jeter à l'eau

Douze enseignements tirés de la pratique de l'entretien

Par Grégoire Benoist-Grandmaison et Nicolas Moreno

L'entretien est le texte star de la critique, à la fois application concrète de l'idée d'ouverture sur l'autre que notre pratique prône, mais aussi matière qui suscite bien plus de curiosité que n'importe quelle autre production. Tout le monde veut tout savoir de l'artiste : avec quels mots pense-t-il le monde ? comment théorise-t-il sa propre création ? quel shampoing utilise-t-il pour être aussi beau sur le tapis rouge ? Et au fait, pour qui tu votes ?? Si l'entretien est à ce point convoité, il ne peut donc être pris à la légère.

Depuis la création de notre revue, nous avons pu réaliser quelques entretiens et nous confronter à la réalité matérielle de l'exercice. Nous en avons peu à peu tiré des enseignements, une sorte de politique de l'entretien, renforcée par la lecture d'autres, publiés ailleurs dans la presse, généraliste ou spécialisée. La plus grande leçon que nous en avons tirée est peut-être d'une effroyable simplicité : nous n'avons jamais fini

d'apprendre à écouter. Il faudrait s'entretenir avec l'artiste de la même manière qu'on le fait avec nos camarades, c'est-à-dire attentivement, passionnément. Mais avant de parvenir à faire de l'interview une « simple » conversation entre deux personnes passionnées, il faut en passer par un certain nombre d'étapes et de mécanismes parfois insidieux. Voici les quelques enseignements que nous avons tirés de la pratique de l'entretien à ce jour.

You're not special

Une interview a un coût. Faire venir l'équipe d'un film à Paris suppose des frais. Nous autres pauvres journalistes qui couvrons de manière bénévole un festival sommes rémunérés en visibilité, en souvenirs pour l'éternité. Pour les cinéastes, la presse s'appréhende comme une tournée : quatre interviews pour le web et un shooting pour la couverture du *Monde* aujourd'hui, et demain matin un shooting+entretien avec *Libé*. Tu es excité comme une puce à l'idée d'interviewer le mec qui a réalisé ton film préféré de l'année, lui ne se rappellera

EDITORIAL

plus de toi demain. Tu n'es pas spécial et sur tes huit questions, six seront posées ailleurs dans la presse. Que faire ? Est-ce grave ?

D'abord, rester humain. Quand on démarre un entretien, on dit bonjour, on demande à la personne si elle veut prendre cinq minutes pour fumer ou boire un verre d'eau, on lui demande si ce n'est pas trop chiant toutes ces interviews à la chaîne (cette question casse souvent l'atmosphère cordiale-pro chiante, et instaure un climat plus vivable pour tout le monde). On lui demande si on peut commencer, et quand la personne acquiesce, on commence par lui dire pour qui on écrit, quand et où nous avons découvert son film. Au pire, on détend l'atmosphère ; au mieux, ça permet de se situer. Ah oui *Tsunami* c'est vrai je vous attendais, on se suit sur Twitter et Insta (de Peretti) ! Pour *À son image*, notre entretien avec le réalisateur et l'actrice principale n'a rien d'unique... ou presque. Il y a des questions convenues (l'usage de la voix off ; ne pas lui en parler ne serait-il pas une trahison pour la lectrice ?), mais elles restent légitimes tant qu'elles débouchent sur d'autres, originales, uniques. Après cette même question, nous parlerons avec eux d'Allindi (une fantastique plateforme de streaming corse), les Inrocks parleront avec lui de Hong Sang-soo. *You're not special... till you're special.*

Un exercice de séduction

On se sert la main et on se toise, on se renifle. Le critique a souvent un coup d'avance : il a vu le film. L'inverse n'est pas vrai. Quel cinéaste lit la critique du critique avant de discuter avec elle ou lui ? D'ailleurs, la critique

n'a pas encore été dévoilée. Supériorité du critique. Il connaît le film, il connaît aussi les questions, il a peut-être même déjà visionné une ou deux interviews du cinéaste qui traînent sur YouTube. Alors dans la petite pièce réservée par le distributeur ou l'attachée de presse, on s'apprivoise. Il va falloir dire quelque chose d'intéressant – on est bien obligés de s'intéresser mutuellement. Là aussi, le critique a un coup d'avance. Il a fallu batailler avec qui de droit pour obtenir la parole sacrée. Au regard du travail demandé par l'exercice – ne serait-ce que la retranscription –, le critique est de fait intéressé. Et face à l'impératif promotionnel que suppose la sortie d'un film, l'acteur et la cinéaste doivent se plier aux demandes du distributeur pour dire le mieux et pas le moins. Entreteneur et entretenu sur un pied d'égalité : exercice intéressé, exercice de séduction. Qui séduit qui ? C'est à la condition d'avoir une tête qui revient à l'autre que la méfiance s'évapore, que l'échange a de la densité, que des anecdotes croustillantes se révèlent. L'entretien n'est jamais à sens unique, si je me sers de ta légitimité et de ton capital culturel pour t'en voler un peu, générer du trafic sur mon site à 300 vues par an, tu te sers de mon relai aussi inconnu soit-il pour poser une actualité, pour te livrer, te confronter à l'altérité. On pourra ici citer sans sourciller la gentillesse de Vincent Le Port et Dimitri Doré d'avoir accueilli deux petits gars d'à peine 25 ans à la Brasserie La Placette.

Venir chercher ce que l'interlocuteur est capable de nous donner

C'est une perte de temps que d'attendre de quelqu'un quelque chose qu'on lui sait incapable de nous donner.

Cela arrive pourtant tellement de fois : déplorer que les critiques sur YouTube hurlent et brassent du vent, ronchonner lorsque les Cahiers font du style Cahiers... et bien oui ? Allô ?? À quoi vous attendiez-vous ??? En entretien, c'est pareil. Nous ne sommes pas allés à la rencontre de Francis Ford Coppola pour parler de féminisme. Et lorsqu'il en parle spontanément, deux options s'offrent au critique. 1/ Lui rentrer dedans pour s'opposer à la vision essentialiste des hommes et des femmes qu'il promeut. 2/ Entendre, être en désaccord interne, hocher la tête quand même car son propos s'inscrit dans une vision globale du monde, insatisfaisante certes, mais qui nous permet d'affiner le rapport qu'il entretient avec celui-ci. La première nous aurait fait perdre dix minutes sur un entretien qui en durait trente et aurait créé un blocage dans l'échange, la seconde laisse une trace significative du rapport de Coppola à la politique et l'anthropologie. Le hochement de tête ne vaut pas validation. Là se situe toute la différence : un entretien consiste en la diffusion d'une parole *intéressante*, pas une parole *validée*.

Si, par le plus grand des hasards, nous avons la chance de recevoir Alain Guiraudie sur notre plateau pour une discussion de presque une heure, on serait bien embêté de passer plus de 10 minutes sur un « mot malheureux » pour lequel il s'est excusé en introduction de ce dit-plateau. L'espace critique se réduit à peau de chagrin, le temps qu'on accorde à l'art et sa fabrique s'étiole devant la sacro-sainte promotion culturelle, et *Mediapart* attend du cinéaste de se faire commentateur politique ou bien presque-militant. C'est se méprendre sur deux points. 1/ Une ou un cinéaste a bien plus à donner lorsqu'il parle

de ce qu'il connaît le mieux, soit jusqu'à preuve du contraire ce pour quoi il est d'abord connu, à savoir faire un film. 2/ Un média de gauche a plus à gagner en n'ajoutant pas du commentaire au commentaire, ce à quoi les médias de droite excellent déjà. Préférer un laïus peu pertinent sur l'effondrement des partis de gauche à une confidence sur la confection du trucage servant à la scène de meurtre, c'est un aveu de faiblesse.

La préciosité du temps et de l'espace

Cela ne veut pas dire pour autant qu'un entretien doit être nécessairement pacifique ou à la merci de la personne invitée. Aucune rédaction ne dispose d'un temps illimité, et nombre d'entre elles possèdent un espace matériellement compté, restreint. Il est donc impossible de s'entretenir avec la Terre entière, ni donner la parole à tout un chacun en vertu d'une supériorité morale du contradictoire – ou du droit de réponse – sur un texte négatif. À Tsounami, nous ne disposons que de peu de temps disponible en journée et en semaine, contrairement à des journalistes salariés, mais de beaucoup plus d'espace que la plupart de nos confrères en revanche (indéniable avantage de la presse numérique). Ainsi, nous proposons des entretiens en fonction du temps et de l'envie, parfois en raison d'un hasard de calendrier : nous avons adoré *Miséricorde* mais n'avons pas eu la possibilité de proposer à Alain Guiraudie un entretien ; nous n'avons plutôt pas aimé *Emmanuelle* mais Audrey Diwan s'est montrée ouverte et disponible pour en parler à une période où nous avions le temps de (bien) faire cet entretien. Il en résulte une injustice en apparence, un agenda de nos vies intimes en réalité.

Cet entretien recoupe d'ailleurs la double question de l'espace et du temps : la place de la critique (cinématographique) a tendance à se réduire dans l'espace médiatique en général. En tant que revue indépendante et bénévole, nous ne voyons aucune raison de reproduire les codes professionnels de l'entretien. Nous publions 94,72% des propos réellement échangés avec nos invités, et la relecture d'un entretien vise surtout à gagner en compréhension et fluidité, sans pour autant chercher à effacer la dimension orale de cet exercice. C'est donc pour cela que nous offrons avec plaisir 50 000 signes à Audrey Diwan, quand une revue traditionnelle ayant aimé son film lui accorderait environ 4 500 signes de critiques et un entretien de 9 000 signes si elle a de la chance. Nous sommes déraisonnables, cela devrait en être ainsi, tout le temps. Qu'en serait-il si Tsounami était une revue financée ? Nous verrions quels cinéastes se disent intéressés par l'exercice contradictoire, et si par miracle iels étaient nombreux, nous déciderions collectivement de quelles cinéastes dont on n'aime pas le film on désire le plus comprendre le système, la pensée. Pour le moment, ce n'est pas le cas.

Bien parler, c'est se faire l'ami du silence

Passer à la question suivante, ça se jauge, ça se sent. A la fin d'une longue tirade, une première seconde de silence. On se regarde dans le blanc des yeux, une deuxième seconde paraît être de trop. On ne se connaît pas, on est là pour parler, et la troisième seconde appelle le passage de l'âge à la quatrième. Trop souvent le silence semble insoutenable, malaisant – le bruit ne retombe jamais et quand on l'entend on s'entend penser. Cinquième

seconde, le miracle se produit. La personne à qui nous n'avons pas encore posé la question suivante pense à ce qu'elle vient de dire, continue de réfléchir à une question qui n'était peut-être pas si anodine – pas si déjà-entendue. La différence entre la même question posée quatre fois par quatre médias différents ? Il n'y en a qu'une qui aura droit au silence salvateur, celui qui permet au cinéaste ou à l'actrice une inflexion, une nuance, un amendement.

Parfois, d'une retouche orale, qui équivaldrait à l'écrit à un second paragraphe, peut naître un troisième paragraphe, une énième variation prolonge ce qui a déjà été dit. Si le silence est de trop, un simple « *ah bon ?* » ou « *ah oui ?* » ou même « *ah ?* » fera l'affaire. On fait comprendre à son interlocuteur qu'on n'en a pas assez entendu sur ce point, en tout cas pas encore. Sa parole est plus précieuse que la mienne, les secrets ne se révèlent qu'au quatrième paragraphe. La clarté ou le bon mot n'arrivent jamais dans les premières phrases que l'on bredouille, elles viennent quand on se sait écouté avec intérêt, quand on se croit intéressant, quand on s'écoute parler. Lorsque nos questions se taisent, iels parlent mieux. Silence mon bon ami. Pour s'en convaincre, écoutez donc un entretien mené par Samir Ardjoum.

Un entretien bien préparé est un entretien qu'à moitié préparé

Rien à ajouter. Une fois que les connaissances objectivement nécessaires au bon déroulé de l'entretien sont emmagasinées, cela reste une simple conversation entre deux êtres humains. Une drôle de formule, une réponse

EDITORIAL

envoyée du tac-au-tac ou un lapsus fait parfois dériver la discussion. C'est la faute à personne, mais la chance revient à ceux qui ont su créer cette improbable opportunité.

Primauté de la question spontanée

Qu'est-ce qu'une bonne question ? Celle qui creuse, qui gratte sans piquer – une question qui gratouille. Impossible d'y arriver du premier coup. Ce n'est jamais la question écrite noir sur blanc sur son papier qui atteint cet objectif. Les questions sur le papier n'ont pour visée première que celle d'ouvrir un champ, un axe. A charge à celles qui viennent au fil de l'eau de gratouiller, de préciser, d'en découvrir encore plus. Quand on lance Pablo Agüero sur les raisons qui l'amènent à Louis Garrel, on ouvre la porte des choix de casting, et naturellement, on se demande si ce qui a présidé à la décision de Garrel recoupe son désir d'entendre Magimel donner des ordres par l'intermédiaire d'une console en ferraille pleine de loupottes dorées qui s'agitent. Au final, l'un des sujets qu'épluche l'entretien sera les actrices, ce qu'ils portent en eux, ce qu'ils peuvent. Sans spontanéité, question suivante, Louis Garrel et personne d'autre, next.

Le spontané, c'est ce qui élève l'entretien au rang de discussion. Sinon, autant envoyer la liste à l'attachée de presse, on aura les réponses par mail, ça nous évitera de longues heures à retranscrire puis nettoyer la langue orale. Ce n'est que dans le flot d'une discussion qu'on se découvre une passion commune pour tel plan ou telle ligne de dialogue. Le spontané permet de dépasser le

programme. Pas seulement son propre programme, mais aussi celui de son interlocuteur, qui commence à être rodé, à force de répéter son discours depuis trois ans, d'abord aux productrices, ensuite aux commissions d'aide, après aux télévisions et SOFICA, enfin aux acteurs et techniciennes, et peut-être même à son ou sa conjointe. Toujours avoir en tête que même si tu es le premier média, tu n'es pas le premier à qui la personne raconte une histoire. Le spontané, c'est la chance de casser la narration, d'ajouter un chapitre. Sinon, autant lire le dossier de presse. Comme dans un film où l'accident ajoute une touche de réel, le spontané dans l'entretien élargit l'horizon.

Des entretiens pour les petits et les grands

Clarifions ce qui pourrait être pris pour une posture. Nous aussi, nous sommes des intellos qui ne jurons que par Bazin et le cinéma militant des années post-1968. Nous aussi, nous sommes des beaufs qui prenons notre pied comme personne devant des chefs-d'œuvre objectifs, des films régressifs, certains *blockbusters*. Rapidement, la variété des plaisirs trouvés au cinéma nous est apparue comme une valeur à défendre. Elle signifie aussi : pas de chapelle sinon toutes. Si on aime le cinéma, on a la curiosité d'aller toquer un peu partout et de regarder tout ce qui nous tombera dans la main.

Comment traduire cette valeur dans une politique de l'entretien ? Accorder la même importance à un « *petit* » entretien pas rentable qu'à un « *gros* » papier qui fera tout plein de clics. Les petites mains encore trop méconnues d'El Pampero Cine et puis juste après,

EDITORIAL

Patricia Mazuy. Se rappeler qu'avant Coppola, les premières à avoir dit oui pour un entretien, c'étaient les dames de la médiathèque d'Arles. Vous les avez oubliées ? Pas nous, elles s'appellent Anne, Nadine et Valérie !

Deux ou trois rêves comme ça, plus ou moins réfléchis, qui feraient de plus ou moins bons papiers : un entretien croisé entre Michaël Youn et Jean Dujardin sur l'humour et la possibilité ou non de rester jeune et dans le coup en matière de comédie (le premier a annoncé une suite à *Fatal*, nous l'attendons avec impatience) ; proposer à Michael Bay de couvrir le Festival de Cannes avec nous et retranscrire nos discussions à la sortie de tous les films de la Semaine de la Critique ; en proposer un à Martin Scorsese pour ne parler que de son travail dans la restauration et le patrimoine... Il ne faut pas être connu ou expérimenté pour faire un grand entretien, parfois le culot suffit (on a demandé celui avec Francis Ford Coppola sans y croire, mais on l'a quand même demandé). Et quand le culot ne suffit pas, l'inventivité reste la plus belle arme : rappelez-vous de notre entretien avec la matrice pour la sortie de *Matrix 4*, rappelez-vous de l'entretien avec Andreï Tarkovski dans le premier numéro de *Petit Cri* !

Human after all

Une interview dépend de facteurs qui nous sont indépendants. Si l'acteur s'est réveillé du pied gauche, si mon cinéaste préféré vient de perdre sa mère, si cette cheffe-opératrice que l'on aime tant a la tête prise par des questions d'argent dues à sa précarité, on n'y peut rien.

Pour la sortie française de *Leila et ses frères* à l'été 2022, nous avons la possibilité de discuter avec Saeed Roustaei, aux côtés de quelques autres « *journalistes web* ». L'exercice est donc voué à l'échec car il sera impossible de créer du liant entre deux questions. Faut-il renoncer au papier pour autant ? Le film m'intéresse car il construit tout de même une forme imposante et proche du cinéma nouvel hollywoodien, en y injectant des problématiques propres à la société iranienne contemporaine. Ce n'est pas un film que j'adore, mais *La Loi de Téhéran* m'avait lui aussi plutôt plu, et je soupçonne le cinéaste de devenir au cours des prochaines années l'un des futurs grands noms du cinéma international (: sélectionné dans des festivals occidentaux), dont il n'est pas impossible qu'un prochain film soit, lui, vraiment exceptionnel, un classique instantané – qui a dit *Parasite* ?

Si ce film venait à exister, ne regretterais-je pas d'avoir décliné cet entretien en 2022, à une période où ses mots et son rapport au cinéma auraient pu nous (vous, moi) aider à y voir clair sur son projet esthétique ? Si j'avais abandonné l'hypothèse de cet entretien, je n'aurais pas vu non plus qu'en face de moi, à quelques centimètres de moi, se trouvait un homme dont la liberté était plus restreinte que la mienne. En rentrant dans la pièce, on nous annonce qu'il est interdit de parler de politique avec le cinéaste, qui risquerait la prison selon la teneur de ses propos dans la presse française (de suite, nous devenons « *la* » presse, le « *web* » devient un détail). J'ose une question qui l'invite à parler du féminisme du film en la masquant derrière la trajectoire de son personnage principal. Rien de radical, loin de là, ça reste le sujet

principal de son film. Mon interlocuteur comprend très bien ce que j'essaie de faire, et je comprends très bien dans la politesse de sa réponse qu'il n'a pas la possibilité de me dire ce qu'il en pense intimement : *« Moi, j'aurais aimé qu'on n'ait pas un regard politisé sur mon film, mais pour l'instant je ne sais pas quel sera l'avenir de mon film en Iran. En tout cas, tout ce que vous avez dit peut être tout à fait correct, moi je n'aimerais pas rentrer dans ce genre d'analyses »*. C'est un souvenir traumatisant et glaçant. En face de moi, un artiste disposait d'une liberté d'expression plus limitée que la mienne. C'est un souvenir qui se devait d'être conservé quelque part sur Internet.

Savoir être licencieux

Réduit en ses termes les plus élémentaires, l'entretien, c'est quelqu'un qui pose des questions à quelqu'un sur le travail qu'il a présenté au public sous la bannière « cinéma ». On pose des questions quand on ne comprend pas ou lorsqu'on est curieux. On désire surtout réaliser un entretien pour la seconde raison, de rares fois pour la première. La curiosité suppose une certaine violation de l'intimité, c'est demander à autrui pourquoi, et le « pourquoi » renvoie toujours à des préoccupations personnelles. Au « *pourquoi* » on répond souvent par « *j'avais envie de* ». « *D'où viennent ces obsessions ?* » nous demandait Payal Kapadia. L'origine de son film, son envie de faire ce film, tout ça n'était pas encore tout à fait clair pour elle. Mais l'envie se juge et se juge. Ça veut dire quoi d'avoir envie de faire un film sur la Shoah ? des pauvres qui montent un business voué à l'échec ? la sexualité à l'heure post-Me Too ? La per-

sonne qui doit répondre sait pertinemment la nature licencieuse du journaliste, et se plaît à être envahie ainsi. On adore avoir un micro braqué sur sa bouche, surtout lorsque la personne en face acquiesce à tout ce que l'on dit, comme si on délivrait une nouvelle Sainte parole à chaque « *ehh* » et autre « *en fait* ». Mais pourquoi il acquiesce autant lui ???

Où se place la limite entre l'intime qu'on a le droit d'envahir et celui qui resterait intouchable ? Absence de réponse claire : ça dépend. Par un faisceau de signes, le journaliste percevra une atmosphère propice à ce qu'il pose une question qu'il pensait osée ; dans l'exacte même ambiance, le journaliste moins rompu à l'exercice et plus timide ne s'y frottera pas. Ça relève souvent du bon sens, et s'il venait à manquer, il faudrait espérer que la mise en route sereine de l'entretien ait suffisamment donné d'aise à l'artiste pour refuser de répondre avec politesse. Sinon, quelque chose se brise, le moment devient désagréable pour tout le monde, et cela se sentira dans le papier.

L'actualité, c'est le prétexte

Absolument tout est prétexte à proposer un entretien. Un live Twitch qui dérape, la sortie d'un livre, un film dans lequel elle joue un rôle secondaire mais ça faisait un moment qu'on essayait de l'avoir en interview parce que quand même, c'est une actrice vraiment géniale. Quand on préparait le numéro « Papa Maman », nous n'avions absolument pas pensé à Rebecca Zlotowski. Nous n'étions pas des fans absolus de son travail, mais Corentin débarque à la rédac', nous convainc du lien évident entre le thème et sa filmographie, se débrouille

EDITORIAL

pour lui fourrer un *Tsunami* dans les mains, et décrochera le fameux entretien. La critique n'est pas du journalisme : nous ne dépendons pas de l'actualité, elle est à ce point chargée que c'est à nous de la créer. Rebecca est en pleine préparation de son prochain film et n'a rien de neuf à défendre ? Pas grave, tant mieux. Sa parole ne sera que plus fraîche et libérée des diktats. Nous la recroiserons peut-être à Cannes, mais elle aura mille choses en tête le styliste était con et en retard et il ne faut pas tomber sur le tapis rouge et ajouter Mélanie sur la liste pour la soirée de demain et le repas avec toute l'équipe est décalé du Carlton au Majestic mais toujours à midi et Tsunami ne sera évidemment pas la priorité. Le jour où nous avons parlé de l'ensemble de ses films à son bureau, elle n'avait d'yeux et d'oreilles que pour nous. Nous l'actualité croustillante du jour l'un pour l'autre.

Un exercice de séduction (partie 2)

On est jeunes et cons, irritants et intellos, joueurs et sérieux, faussement naïfs et vraiment géniaux. On sait tout ça. Et chaque entretien est « *mais mdr abuséééé* » quand il nous est confirmé – aussi quand il nous est refusé. Pourquoi n'aurions-nous pas voix au chapitre

nous aussi ? L'exercice de l'entretien est à ce point anarchiste que toute qualité du journaliste est réversible : tu as vu tous ses films ? c'est justement car je n'en ai vu que deux que mes questions seront meilleures que les tiennes ; tu l'adores ? c'est justement parce que je l'apprécie sans plus que mes questions seront meilleures que les tiennes. Tu as déjà fait une centaine d'entretiens, tu sais diriger une conversation, tu es un briscard de la presse ciné qui était déjà là lorsque *Sous le soleil de Satan* remportait la Palme en direct sous les huées du public ? c'est justement parce qu'on est jeunes et un peu trop enthousiastes que nos entretiens sentent plus la vie que les tiens. Bien sûr que Tom Cruise interrogé par quelqu'un de chez *Tsunami* sera mille fois plus amusé et stimulé que par un énième vieux croulant révérencieux. La jeunesse vaut séduction en soi dans cet exercice qui n'engage souvent que la sacro-sainte expérience. Quelques vagues ne font jamais de mal. Nous sommes jeunes et c'est par cette simple caractéristique que Lars von Trier ne nous dira pas la même chose qu'à toi. On dit « *mais mdr abuséééé* » entre nous et dans nos éditos et on a arrêté d'en avoir honte ; et les 12 leçons qu'on vient de partager prouvent bien que derrière cette nonchalance se cache une chalance. Le mot n'existe pas, mais ne fais pas semblant de ne pas avoir compris.

COULEE PAS SI DOUCE

Entretien avec Pablo Agüero

« Je ne voulais pas raconter *Saint Ex* mais le moment où il devient lui-même »

Par Grégoire Benoist-Grandmaison et Nicolas Moreno

Il faudrait l'avoir raté en salle pour ne pas s'en souvenir. C'était en 2021, un film incandescent sorti à la fin de l'été : *Les Sorcières d'Akelarre*. Le XVII^e siècle au Pays Basque, six femmes sont arrêtées, accusées de sorcellerie. Lors d'un procès inéquitable, pour continuer de vivre, elles joueront sur la peur des hommes qui les entourent et alimenteront leurs élucubrations les plus grotesques en devenant peu à peu les dites sorcières.

Après le feu, la glace. En 1930, Antoine de Saint-Exupéry (Louis Garrel) est un petit pilote de l'Aéropostale en Argentine. Son mentor Henri Guillaumet (Vincent Cassel) disparaît lors d'une énième tentative de passer par-dessus la Cordillère des Andes, à une hauteur que les avions ne supportent pas. Film d'aventures aux airs populaires, *Saint Ex* convoque une candeur et un enthousiasme dont la conjugaison nous semblait peu à peu disparaître du champ cinématographique. Alors nous avons enquêté sur la fabrication de ce film auprès de son auteur Pablo Agüero, au bout du fil...

Tsunami : Nous avons découvert et beaucoup aimé *Les Sorcières d'Akelarre*. *Saint Ex* nous a plu également et nous intéresse d'autant plus qu'il est porté par Louis Garrel, un acteur qu'on aime de plus en plus, notamment car on le trouve de plus en plus drôle. Quand vous l'avez choisi pour interpréter Saint Exupéry, aviez-vous en tête cette veine comique ?

Pablo Agüero : Oui, je l'avais totalement. C'est un acteur qui a pris une très grande ampleur et qui élargit beaucoup son éventail de jeu. Il a développé un mélange de second degré et d'autodérision tout en étant extrêmement organique. Ce qui me touche chez lui, c'est qu'on n'a pas l'impression qu'il veut nous faire rire, on a l'impression qu'on rit malgré lui. On a travaillé exprès sur *Saint Ex* dans la veine d'*Amadeus* (Miloš Forman, 1984) en tant qu'anti-biopie, d'être plutôt dans l'esprit d'un personnage qu'une imitation mimétique, physique... Et pour ça, toutes ces caractéristiques qui sont parfois des opposées, être à la fois organique et dans une inconscience de jeu, cette nonchalance presque aristocratique et d'être rêveur, ont fait que, d'emblée, j'ai pensé à Louis Garrel, et je ne voulais que lui. C'est ce que j'ai dit dès le début au distributeur et à tout le

COULEE PAS SI DOUCE

monde ! Et oui, sa dimension comique... c'est ce qui nous sauve aussi du régime du biopic. J'avais vu des présentations de Saint-Exupéry au cinéma, et c'était toujours très hagiographique, très sérieux, alors que lorsque j'ai entendu des enregistrements où il parlait, c'était un homme extrêmement drôle et décalé.

Par rapport à l'anti-biopic et le choix de Louis Garrel, ça marche particulièrement bien dans la séquence d'ouverture du film : c'est au moins une vingtaine de minutes où nous sommes avec Saint Ex dans les airs, et puis il finit dans l'eau avant d'être sauvé par Guillaumet. Il y a comme une dilatation du temps qui caractérise parfaitement la personnalité du personnage principal sans recourir à une situation d'exposition traditionnelle. Comment avez-vous travaillé cette première séquence ?

Je voulais partir d'un anti-héros qui deviendra héros. On a un modèle de héros qui est celui de Guillaume. C'est le héros ancien, viril, infaillible, qui fait tout par force et efficacité. Et puis on a un héros plus moderne en quelques sortes. Au début, c'est un anti-héros qui rate tout ! Il a toujours la tête dans les nuages, il est piégé par ses souvenirs d'enfance, il est plus dans ses rêves que la réalité... Tout chez lui est une sorte de handicap, il en est complexé, il est en admiration pour l'autre héros, classique. L'anti-héros va être obligé de devenir un héros pour sauver son ami, mais il va vouloir devenir un héros à son image. Finalement, il va se rendre à l'évidence. Il n'est pas comme lui, il a une autre manière d'être un héros. Le rêveur n'est pas forcément moins efficace ou viril : il atteint ses objectifs par d'autres chemins plus inattendus et surprenants. C'était donc important de le

présenter au début comme un anti-héros total, qui s'écroule et se met à dessiner dans des moments improbables... et tous ses défauts vont devenir des qualités au fur et à mesure qu'il deviendra lui-même. Je ne voulais pas raconter Saint Ex mais le moment de sa vie où il devient lui-même. L'aventure extrême qui va forger le pilote, la série de rencontres qui vont forger l'écrivain, notamment du *Petit prince*...

Vous répétez qu'il est un rêveur, et c'est au cœur du film. Que ce soit par le choix de Louis Garrel ou par les effets spéciaux qui sont complètement numéri...

Euh, en fait non, rien n'est numérique, tout est vrai ! Désolé de vous décevoir...

Pardon ?? Non, au contraire !

Les incrustations ont été faites par des moyens numériques, mais les éléments qui constituent le collage et l'image... Les décors qui paraissent irréels sont tous réels. Mais il y a un sentiment d'irréalité.

En tout cas, on a trouvé cela tellement irréel que c'était d'une part un travail qui semblait être réalisé sur la base d'images numériques, mais surtout, ces mêmes effets nous ont semblé encore jamais vu au cinéma !

En fait, il y a quelque chose de nouveau ! On a créé une méthode et un laboratoire d'expérimentations et d'incrustations pendant un an.

COULEE PAS SI DOUCE

Alors expliquez-nous ! Qu'est-ce que c'est que ce laboratoire ?

En fait, c'est ce que faisait Méliès au début du cinéma. Le cinéma a commencé comme ça, par des incrustations. Il le faisait par double impression sur pellicule, parce qu'à l'époque, on ne pouvait pas tourner en extérieur. On faisait alors le collage d'images vraies qu'on combinait entre elles, il n'y avait pas d'images synthétiques. Nous, on est revenus aux origines du cinéma, mais en utilisant les ordinateurs pour être plus performants dans ces collages, pour pouvoir travailler plusieurs couches, la matière, le grain... Mais tout ce qu'on voit à l'écran est vrai, rien n'est créé par l'ordinateur.

Donc vous avez pris plusieurs couches de matières filmées, que vous avez habilement fusionné pour créer l'arrière-plan des séquences aériennes, par exemple ?

Exactement. On s'est inspirés de Disney aussi, qui superposait plusieurs couches pour créer une perspective dans ses premiers films. On s'est aussi inspiré des estampes japonaises qui sont des inspirations du *Petit Prince*. Tout ça, c'est pour chercher l'apparente simplicité de l'esthétique du Petit Prince, et finalement c'était une grande élaboration pour réussir à donner cet aspect irréel et enfantin ! On a tourné pendant un an en équipe réduite dans des conditions extrêmes en Patagonie... Nous sommes montés avec des raquettes au milieu de la nuit puis nous avons attendu que le soleil se lève. Avec toutes ces images, on a expérimenté dans notre laboratoire des manières de combiner ces images pour construire une Cordillère imaginaire, mais

uniquement avec de la matière organique. Pareil au montage son : on a utilisé 60 pistes, parfois plus, mais les sons utilisés ne sont pas générés par ordinateur. C'est ce qu'ils ont fait pour *Dune* (Denis Villeneuve, 2021-2024) : ils travaillaient avec de la matière organique, même si c'est rare aujourd'hui de faire ainsi. La solution la plus facile, c'est de faire comme avec le jeu vidéo par exemple, quelque chose de complètement numérique. Mais c'est dommage car on a une vraie Cordillère des Andes !

Vous avez travaillé un an en équipe réduite, mais les acteurs sont arrivés quand, dans le processus ?

Ça a duré presque trois ans en réalité... On a travaillé une année entière en faisant des petits montages : on partait en Argentine, puis on faisait des expériences à Paris, ensuite nous avons travaillé avec les acteurs. Après, on a eu presque deux ans de post-production. Mais ce qui est intéressant avec ce système très ancien, c'est qu'il est en réalité extrêmement moderne : les plans ont fini par être composés en post-production. On re-compose les choses. Donc parfois, les acteurs découvrent des plans qui n'ont pas été « tournés », mais qui sont devenus autre chose.

Le casting a pu voir ces images justement ?

Vincent Cassel a vu ces images en post-synchro quand il a enregistré quelques phrases, et Louis Garrel a vu le film une fois fini.

En parlant d'enregistrement, on entend aussi la voix de Benoît Magimel dans votre film. C'est un excellent

COULEE PAS SI DOUCE

choix, qui fait ici comme la liaison entre l'image qu'on a de lui depuis *Pacification* (Albert Serra, 2022), mais qui fait aussi écho à l'atmosphère presque paranoïaque de *Vol de nuit* de Saint Exupéry, où un personnage est obligé d'attendre...

Surtout qu'il a une voix incroyable... elle est tactile. C'était un luxe d'avoir un acteur de ce niveau-là. Il me fallait vraiment un acteur et une voix exceptionnelle pour qu'il ait une vraie présence alors qu'il est tout le temps hors-champ. C'est un peu la voix de l'industrie et de l'efficacité... c'est le télétravail (rires) !

À un moment, il dit « vous êtes notre dernier espoir ». Il y a beaucoup d'humour malgré la gravité de sa voix.

Oui, il y a beaucoup de second degré, on a joué avec ça. On voulait qu'il soit extrêmement gentil comme peuvent l'être certains politiques ou entreprises qui parlent avec une grande douceur alors qu'en fait ils vous exploitent.

Magimel et l'Aéropostale cherchent en effet, avec leurs avions, à être plus efficaces que le train. Il y a tout un jeu entre le train et l'avion, qui passe par la lumière : la lumière du train vue depuis l'avion, lorsque les voitures reconstituent une piste avec leurs phares... C'est comme le passage du feu des Sorcières d'Akelarre à, ici, la glace...

Oui, c'est le combat entre la glace et le soleil. Je n'avais pas pensé à la glace comme symbole, mais on a beaucoup travaillé cette matière, les plans sur l'eau. On a regardé beaucoup de références de peintres notamment. La

particularité de *Saint Ex*, c'est principalement de chercher cette innocence, cette maladresse enfantine, cette esthétique presque *Petit Prince*. En ce qui concerne les couleurs, on a fait un truc qu'on n'avait jamais fait, ni la cheffe op' ni moi, c'est de penser la palette de couleurs comme une palette de brillances. Donc pas jaune et bleu, mais argenté et doré, et que ça brille. Ça nous a permis de travailler des blancs sur d'autres blancs... D'ailleurs, étrangement, elle me disait que c'est le seul film qu'elle a fait qui passe mieux en HDR, car on voit mieux toutes les nuances de brillance. Il y a une espèce de modernité dans cette palette, la couleur renaît par la lumière !

Donc il faut voir le film en salle Dolby (rires) ?

Oui, on va faire des copies Dolby (rires)... Le mieux serait de le voir en salles ONYX, celles avec des panneaux LED sur le côté. Pathé a plusieurs salles comme ça, l'écran projette de la lumière vers le spectateur, donc pour tous ces plans avec le soleil... mais il y a peu d'écrans comme ça !

Sur l'aspect à la fois enfantin et rêveur du film, il est aussi très matériel, avec la voix de Magimel qui, sortant de nulle part, s'incarne par de vieilles loupottes qui clignent. Le cœur du film est presque dans ces lumières dorées qui se reflètent sur cette ferraille argentée... le film est très élémentaliste d'une certaine manière ?

Oui, c'est vrai que j'ai tendance à travailler avec les éléments. L'eau, la glace, le feu... C'est pour ça aussi qu'on voulait aller chercher de la matière « vraie », pour

COULEE PAS SI DOUCE

après la recomposer en faisant des collages, pour avoir ce grain-là.

Cela accompagne aussi une sorte de retour au pur film d'aventure, avec un problème, la recherche d'une solution, puis l'arrivée d'un nouveau problème...

J'ai l'impression, peut-être que je délire un peu, mais la chose la plus révolutionnaire que l'on puisse faire, c'est de retrouver une innocence, quelque chose qui ne prétend être ni sulfureux, ni compliqué ou choquant. Il y a tellement de trucs choquants partout tout le temps, destinés à nous bouleverser par la violence du propos, que je me suis dit qu'on pouvait faire quelque chose de très simple, en prenant le contre-pied de ce constat. Un critique m'avait dit un jour en entretien que j'étais un réalisateur exigeant, et lui disait ça comme un compliment. Moi, j'étais un peu choqué, je me suis dit « *mais pourquoi je suis exigeant ? je ne suis pas là pour exiger des choses aux gens !* ». Et c'est un peu ce que j'ai essayé de faire avec *Saint Ex*, d'être exigeant pour chercher la simplicité, pour que finalement, l'accès au film et l'histoire soit simple. Pour *Le Petit Prince* c'est ça aussi, il a beaucoup travaillé pour réussir cette maladresse dans l'histoire et le dessin...

En restreignant le film à une toute petite partie de la vie de Saint Ex, vous évitez aussi les références appuyées à sa littérature, au reste de sa vie, ce que le spectateur connaît déjà de Saint Exupéry. Le Petit Prince n'est qu'évoqué par petites allusions par exemples, et ça suffit amplement.

Oui ! Et c'est intéressant car on a énormément parlé des origines du *Petit Prince*, on a fait des expositions géantes, il y a beaucoup de documents... mais on ignore les éléments à la base de cette histoire. Le film a l'air très fantasmatique, mais ce sont des histoires vraies. Le fait que *Le Petit Prince* soit inspiré de deux jeunes filles, on a retrouvé des documents qui le prouvent, même des interviews de ces deux femmes-là, des textes que Saint Ex a écrit sur elles où il les appelle « *les petits princes d'Argentine* » dix ans avant de créer *Le Petit Prince*, il vivait avec un renard et un serpent... Il y a tous les éléments du *Petit Prince* mais je ne sais pas pourquoi ça a été oublié de l'histoire, ce sont des choses flagrantes pourtant. Sans doute parce que c'étaient des filles ? Aujourd'hui, je ne m'explique pas pourquoi on ne les a jamais incluses dans aucune exposition ni rien d'autre... ? On a retrouvé des lettres enregistrées sur vinyle, on retrouve sur YouTube des enregistrements où Saint Ex propose à Renoir de faire un film là-dessus et il lui raconte l'histoire de deux petites princesses. Tous ces éléments sont très documentés, ce sont des histoires vraies. Le petit berger du film, par exemple, il a été décoré par Jacques Chirac quand il avait 85 ans. C'est fou ! Et on retrouve la photo facilement... Ces éléments ont un grand ancrage historique, et on les a fait passer par le regard enfantin de Saint Ex, pour les faire paraître presque comme un rêve. L'île qui a inspiré le dessin de l'éléphant, elle est un peu plus connue, et quand on s'y rend en Patagonie, il y a un panneau avec le dessin de Saint Ex. Mon producteur a dit un jour que c'était un making of du *Petit Prince*, mais je ne voulais pas montrer Saint Ex en train de l'écrire, je trouve ça un peu lourd. Ici, c'est vraiment entre les lignes. On ne le traite jamais

COULEE PAS SI DOUCE

explicitement, et pourtant toutes les sources de sa création sont là. J'aime bien l'idée qu'une personne devienne elle-même à un moment charnière de sa vie. Il nous arrive quelque chose, et au bout d'un long moment de sa vie, on devient vraiment soi.

Et en même temps, il est déjà lui. Plutôt, il se rend compte de qui il est à la fin du parcours ?

Oui, c'est ça. Plutôt une prise de conscience. Ce qu'on te reproche, développe-le, c'est toi-même, il y a une phrase comme ça, je ne m'en souviens plus exactement. Souvent, on est complexés. Janis Joplin n'avait pas la voix qu'il fallait pour chanter, et elle a réalisé que c'était ça, qu'elle avait justement une voix que personne n'avait. Classiquement, ce sont des schémas initiatiques précieux car ça nous renvoie à nous-même, on est plein de défauts qui pourraient s'avérer être nos singularités, nos qualités.

Une dernière question : sauriez-vous nous dire quel était le budget du film ? Il semble impossible à estimer. La figure de Saint Ex appelle à un gros budget ambitieux, vous avez développé un processus proche de l'artisanat...

Je n'ai pas les chiffres actualisés. Au départ c'était 11 millions, mais à la fin il doit être dans les 14 millions ou quelque chose comme ça. C'est un peu opaque ! Ce qui

est un gros budget pour moi : c'est 4 fois mon film de sorcières par exemple, et en même temps c'est deux fois moins cher que *La Promesse de l'aube* (Éric Barbier, 2017) pour comparer avec un autre film d'avions.

C'est peut-être parce que vous n'avez pas le budget qui correspond à l'ampleur de ce genre de film que vous trouvez aussi la simplicité recherchée, son inventivité et son exigence. Vous croyez à la vertu de travailler avec peu ?

Mmmh... Je serais un peu hypocrite de dire que ça m'arrange d'avoir moins d'argent, mais ce que je peux dire, c'est que la simplicité est un choix. Si j'avais eu plus d'argent, j'aurais mis plus d'argent à peaufiner les effets spéciaux et le rêve au cœur du film plutôt qu'à faire un film standard. Après, peut-être que j'aurais eu plus de pression. Quand les financeurs ont donné de l'argent pour le film, ils avaient en tête que c'était un film d'auteur, personnel. Ils n'ont pas mis la fourchette haute comme pour un biopic traditionnel, qui aurait été plus commercial. D'avoir un peu moins d'argent me donne la liberté artistique de faire mes propres choix. C'est plutôt ça. On manque toujours d'argent, mais je pense qu'on l'a bien administré. Trois ans de fabrication, on s'est donné les moyens.

Un enfant peut-être, en rêve...

Critique de *Saint-Ex*, de Pablo Agüero (2024)

Par Bastien Babi

*« Ce que j'ai fait, je te le jure, jamais aucune
bête ne l'aurait fait »*

On peut se dire qu'un film est plein de bons sentiments et que, par-là, il est beau et, aussi, peut-être un peu facile. C'est ce qu'on dirait à raison de tant et tant de films. Qu'est-ce que c'est *Saint-Ex* après tout, je veux dire, si ce n'est un rêve, une légende, un mot de passe-passe roulé de mains en mains ? Certains l'ont lu, tous, le petit prince, et qui sait ce que cela a été de respirer en *Saint-Ex* ? Personne, Dieu soit loué. C'est qu'il y en a plein le container pour écrire un petit prince, qu'on dirait pas comme ça que ça saigne encore l'enfance, qu'on oublierait presque le gros bébé. C'est le moment où, encore, faudrait-il dire, le droit de voler à cette époque ne se gagnait pas sur billet, se payait franc et sec, du goût de l'amitié et du risque. Un gros penchant pour le verre et la littérature, disons-le enfin, « l'âge de l'aventure », celui où, encore, et contre ceux qui croient que voler va de soi, le corps est lourd dans l'air... Ainsi s'est-on imaginé un biopic alors que quoi ? C'était un rêve, je ne sais moi, comme la vie, j'imagine autre chose...

Il n'y a rien à imaginer et j'imagine... précisément, à quel point le corps est lourd dans l'air et à quel point cela,

rien que cela et moins que cela, est fascinant que de s'élever dedans...

J'avais découvert, il y a quelques temps maintenant, comme le cinéma de Pablo Agüero pouvait donner dans le plus bel onirisme ; j'avais vu et commenté déjà élogieux (*Tsounami 7 - Corpus : Fiat Lux*) de quelle manière ce cinéma-là pouvait se passer de la manière la plus baroque. C'est-à-dire, baroque et onirique le film l'est, et politiquement l'on aurait souhaité que de la fibre des *Sorcières (d'Akellare)*, le poème prenne vie ! Ainsi veut-on, de soi à soi, de mots en mots, des certitudes. « *Après deux, trois, quatre jours de marche, on ne souhaite plus que le sommeil. Je le souhaitais. Mais je me disais : ma femme, si elle croit que je vis, croit que je marche. Les camarades croient que je marche. Ils ont tous confiance en moi. Et je suis un salaud si je ne marche pas.* »

– Henri Guillaumet

Au fond, y venant, je ne sais trop, c'est affaire de critique ou de cinéphile que de se dire encore : « Pablo, ce garnement, nous doit encore autre chose... » peut-être... en attendant, en ami, il nous a laissé mieux qu'autre chose : quelque chose. Ce qui est déjà autre chose qu'une énième hagiographie du *Saint-Ex* gloire nationale, moins et mieux que Guillaumet le légendaire pilote marcheur de

COULEE PAS SI DOUCE

la Cordillère. Il nous a peint un petit conte bien baroque, un conte pour enfant peut-être... Enfin, un conte pour enfant : de chaque élément « réel », de chaque « personnage » de fait, toujours et jamais a-t-il su reconduire le rêve de chacun, le rêve d'Icare : se faire un corps plus léger que l'air...

Ce conte-là (celui du rêve d'Icare) mis en scène ainsi, je le redirais peut-être en d'autres occasions plus réfléchies, mais il se pourrait que cela soit une de ses plus justes et belles itérations...

Haut les mains, peau de chagrin : Lancaster en maillot de bain

Critique de *The Swimmer*, de Frank Perry (1968)

Par Matthieu Neiva

The Swimmer sort en 1968. Alors que partout en Occident la contestation étudiante monte et prédit fièrement l'imminente mort du vieux monde (tout ne se passera pas comme prévu), Burt Lancaster est en maillot de bain et à l'affiche du nouveau drame de Sam Spiegel, producteur oscarisé de David Lean et Elia Kazan. Anomalie industrielle s'il en est, le film n'est pas tout à fait dans la continuité du travail de son commanditaire, ni dans celle de son principal interprète. On ne le sait pas encore mais Frank Perry, avec *The Swimmer*, vient de réaliser l'un des premiers films de la nouvelle vague américaine, celle qu'on appellera bientôt le *Nouvel Hollywood*.

L'action du film se déroule dans une banlieue cossue du Connecticut, en périphérie de New York. Ned Merrill (Burt Lancaster), cinquantenaire en slip, bien bâti et tout sourire, entreprend de rentrer chez lui en nageant dans chacune des piscines de son quartier. Lors de ses premières escales, l'homme est présenté comme un exemple de réussite sociale. C'est un WASP américain, père de famille, qui travaille à New York et profite du soleil pour faire trempette. Ses voisins l'adorent. Ses

voisins se plaignent de ne pas le voir plus. C'est lui le patriarche des publicités : aimé des hommes, désiré des femmes.

Mais très vite, c'est la superficialité de ses relations qui saute aux yeux. Si chacun s'enthousiasme de le voir, c'est justement qu'on ne parle de lui qu'au passé. On lui demande ce qu'il devient. Derrière le fantasme du père travailleur se cache la réalité du salariat, du temps volé et de la vie qui file. Ses amis ne sont que des copains de beuveries, là pour faire la fête, partager des anecdotes et causer de leurs dernières acquisitions onéreuses ; de l'intime on évite de parler. On en parle d'ailleurs si peu que Ned est surpris de ne pas retrouver son « ami » dans la troisième maison. Il n'est plus là. Il ne reste que sa mère, qui reproche à Merrill de n'être jamais venu le voir à l'hôpital. Dans la banlieue cossue, on ne partage que les bons moments.

De piscines en rencontres, le masque se morcèle

Peu à peu le véritable visage de Ned se révèle. Par exemple lorsqu'il fait preuve de racisme ordinaire en confondant le chauffeur afro-américain de ses voisins

COULEE PAS SI DOUCE

avec celui d'avant. Ned décrit l'ancien employé comme « *un personnage* » qui « *mutilait l'anglais : On lui disait qu'il aurait dû faire de la télé. Une belle voix de basse. Il fallait l'entendre chanter.* ». Le nouveau chauffeur, habitué, renchérit : « *Et un sens inné du rythme ?* » Ned ne comprend pas l'ironie et acquiesce avec enthousiasme. Le rêve américain est excluant. Derrière lui se cache la ségrégation raciale, ses stéréotypes et son ordre social. C'est un fantôme de blancs. Un projet d'hommes. Bien qu'adapté d'une nouvelle de John Cheever, le film est surtout écrit par une femme, Eleanor Perry, qui travaille la complexité de son personnage principal, y compris dans la nature des relations qu'il entretient avec le genre féminin. C'est d'ailleurs cette question qui sert de principal pivot narratif au film et qui nous fait définitivement comprendre la vraie nature de Ned. Dragueur, ancien Don Juan, il tente ainsi de séduire l'ancienne *baby-sitter* de ses filles en pensant pouvoir profiter de l'aura que lui donne son ascendant sur elle. Figure patriarcale, il ne pouvait être qu'un phallocrate ; il participe ainsi d'une culture du viol dont on voit encore plus clairement les effets lorsqu'il agresse sexuellement une voisine et ex-amante aux trois-quarts du film, en l'embrassant de force et en tentant de la déshabiller malgré ses larmes et son refus.

Le voyage de Ned Merrill n'a rien d'une initiation émancipatrice – d'où sans doute cet étrange titre français « *Le Plongeon* », comme pour mieux souligner la descente aux enfers de ce nageur du dimanche. Lui qui pénètre dans le film en sortant d'une forêt et qui l'habite vêtu d'une tenue primaire, il est à la recherche d'un état de nature, nécessairement fictif, impossible à retrouver.

Partout on lui rappelle sa réalité, dont il a tant profité et qu'il souhaiterait fuir aujourd'hui. On lui parle de ses dettes, on l'interroge sur ses filles ; est-il si sûr d'être un bon père de famille ? Le tableau s'obscurcit, bientôt le soleil quitte la vallée. La pluie s'abat sur le corps nu de Ned. Il tremble.

Le corps du Christ, de Lancaster et de l'Amérique

La mise en scène insiste largement sur le corps de son acteur principal. Les gros plans sur ses yeux bleus soulignent – d'ailleurs un peu grossièrement parfois – qu'il s'agit du point de vue de Ned, de ses fantasmes et de son impossible déni de réalité. Cette subjectivité n'empêche pas la mise en avant d'un physique objectif, celui de Burt Lancaster. Mais la beauté des muscles de l'acteur ne parvient pas à masquer la vanité du personnage. Mieux : elle la révèle. L'éclat de son corps décline à mesure qu'avance le récit. Le ciel se couvre, Merrill se blesse : à la fin il boite et grelotte. Un corps, aussi vigoureux soit-il, n'est jamais fait que de chair. Nous sommes tous des cadavres en puissances ; *tempus edax rerum* (le temps dévore tout).

Présenter Lancaster en slip de bain, c'est entamer un dialogue avec l'une des plus grandes scènes de cinéma, le baiser sur la plage dans *Tant qu'il y aura des hommes* (Fred Zinnemann, 1953). L'occasion pour l'acteur de montrer que quinze ans plus tard, il est toujours en forme physique. Mais les Etats-Unis d'Amérique, eux, ont changé. Les mouvements de droit civique sont venus souligner l'envers du décor et tenter de le modifier.

COULEE PAS SI DOUCE

L'assassinat de Kennedy a pour sa part durablement affecté la confiance des Américains à l'égard de leur gouvernement. En 1968, quand le film sort, c'est la guerre du Vietnam qui commence à s'enliser... Les grandes mythologies américaines ne jouissent plus du même éclat. Bien vite, c'est son cinéma qui changera et les films hollywoodiens classiques, comme ceux que Lancaster tournait, se feront remplacer par un nouveau cinéma. C'est l'époque des doutes, des contre-cultures. Derrière les dents blanches de Lancaster, il y a les mensonges qu'il dit et les vérités qu'il omet. Ses pectoraux de carte postale ne font que mieux souligner l'artificialité de son monde. Son corps devient fragile. Ses fantasmes vains. Peu à peu il souffre et c'est là sa seule forme de pénitence, laquelle ne peut aller jusqu'à la rédemption puisque Ned Merrill se refuse à voir en face qu'il est vraiment.

S'il est un geste symbolique qui réunit piscines chlorées et christianisme, c'est bien le lavage de pieds. Geste pratiqué par Jésus sur ses disciples la veille de sa Passion, il symbolise le pardon des hommes par le fils de Dieu, auquel ce dernier nous invite tous à nous adonner. Dans le film de Frank Perry, le protagoniste touche des pieds à deux reprises, au début et à la fin du récit, lors d'exercices de séduction. Ned Merrill est un fétichiste et, contrairement au Christ, ce n'est pas par soumission mais plutôt pour l'assouvissement d'un désir propre qu'il les touche. Son geste est consenti la première fois. Pas du tout la seconde, alors qu'il parle à son ex-amante à qui il doit justement des excuses. Finalement les seuls pieds que Ned lavera ce seront les siens, lors de sa dernière escale à la piscine municipale. Ce n'est même pas lui qui

le décide, mais le maître-nageur qui l'y force. La séquence est anormalement longue, et elle n'est pas particulièrement stylisée, comme pouvaient l'être les scènes de courses dans les bois. Merrill doit s'y prendre à plusieurs reprises, ses pieds sont sales. Mais personne n'est là pour faire le geste à sa place, personne ne vient le pardonner. Lui-même n'accepte de voir la saleté de ses pieds que parce qu'on l'y oblige. Nouveau signe d'un aveuglement qui dure et persistera jusqu'à la scène finale. Regagnant finalement sa maison, Ned ne peut plus nier qu'elle est vide et délabrée. Il fait face à la preuve irrévocable de sa propre déréliction. C'est alors qu'il se met à pleuvoir ; envoyée par Dieu lui-même (c'est-à-dire la scénariste), cette douche céleste le purge enfin. D'un seul geste, elle efface le chlore et les péchés de la surface de sa peau. Son chemin de croix commence enfin.

Dans *Le Guépard* (Luchino Visconti, 1963), sorti cinq ans plus tôt, Burt Lancaster incarnait Don Fabrizio, un gentilhomme assistant avec mélancolie au déclin de sa classe sociale. Dans *The Swimmer*, c'est lui qui s'effondre avec fracas, et par ce même geste le mythe américain qu'il incarnait. Ned Merrill s'illusionne sur son passé et en fantasma le retour éclatant. Il est à l'image de ceux qui chez lui, depuis quarante ans déjà, voudraient être *Great Again*. Mais *again* comment ? Du temps de la ségrégation ? De la domination décomplexée des femmes ? De celui du consumérisme tout puissant et absolu ? Lorsqu'avoir une piscine avec un filtre capable de filtrer « 99,9999 pourcents des matières solides » était synonyme de réussite et non pas de bilan carbone désastreux.

Le roi de l'eau

Critique de *La Natation par Jean Taris*, de Jean Vigo (1931)

Par Solène Monnier

Taris, roi de l'eau : reconnaissance d'une vedette ?

On avait confié au jeune metteur en scène, M. Jean Vigo, le soin de faire un film sur la natation qui puisse dépasser en portée un simple documentaire. Il fallait faire le film en six jours, avec des capitaux assez limités. M. Jean Vigo pensa alors au fin nageur, au beau champion de natation qu'est Taris, interprète rêvé pour son film[1].

Le nageur français Jean Taris, connu pour ses nombreux titres et records du monde en natation à la fin des années 1920 et durant la décennie suivante, est aussitôt salué par la critique hexagonale qui remarque son « *parfait équilibre dans l'eau* », ainsi que « *sa nage [...] extrêmement souple et coulée* » [2]. Repéré par le Français Jean Vigo, il devient le héros de son court-métrage consacré à la natation en 1931. Ce film de commande pour la maison Gaumont survient après la sortie d'*À propos de Nice* (1930), premier documentaire réalisé par le metteur en scène. Si celui-ci est muet, *La Natation* (ou *Taris, roi de l'eau*) est quant à lui parlant, offrant notamment en voix-off le timbre vocal du jeune

sportif. Les mouvements du corps et de la voix donnent lieu à une chorégraphie précise et rappellent le « *point de vue documenté* » que défend Jean Vigo depuis quelques années déjà. Selon le cinéaste, un documentaire se distingue nécessairement des actualités cinématographiques classiques en proposant un regard subjectif, celui du réalisateur, sur le réel : il est alors question du dévoilement d'une représentation possible de la réalité. Par l'exposition des exploits de Jean Taris, par la présence de sa voix puis de ses gestes dans l'eau, par la multiplicité des registres employés durant ces quelques minutes qui composent le film, Vigo parvient à créer une histoire autour de la natation et de son athlète, qu'il n'hésite pas à élever au rang de vedette.

L'art de nager avec Jean Taris

Alors que la firme Gaumont crée sa section du « *Journal Vivant* » en 1930[3], Jean Vigo est approché par Germaine Dulac pour tourner le premier numéro. S'éloignant de l'idée du simple reportage, ce court documentaire contribue à la vulgarisation de la nage en rappelant des évidences telles que « *tout homme flotte* » ou encore « *sans doute quelques mouvements à connaître, mais il suffit de se mettre à l'eau* ». À partir d'images illustratives, des conseils techniques sont

COULEE PAS SI DOUCE

prodigués en voix-off : « *prendre contact avec l'eau presque à plat* », « *couler sous l'eau* », « *battre des jambes le plus tôt possible* », etc. Les mouvements du nageur sont décortiqués, décomposés grâce aux ralentis et aux gros plans prétendant apporter davantage de précision. Si le documentaire de Jean Vigo se veut donc didactique, il révèle néanmoins un goût particulier pour la renommée du protagoniste. Dès les premières secondes du film, c'est une mise en scène sous forme d'éloge qui est proposée aux spectateurs. Un homme énonce, à l'aide d'un porte-voix, les titres obtenus par le champion de France, tous plus impressionnants les uns que les autres. Une course démarre avec Jean Taris en tête, face à ses adversaires. La séquence dévoile quelques plans rapprochés sur le nageur et les coulisses d'un événement-fiction : les caméras symbolisant le reportage[4], témoins de la trajectoire victorieuse du champion, sont braquées sur lui.



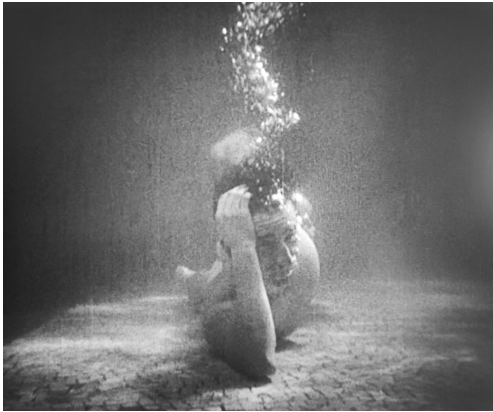
Quelques années plus tard, Jean Taris est l'auteur de *La Joie de l'eau* (1937) dans lequel il préconise des méthodes et conseils sur le crawl[5]. L'ouvrage qui se veut pédagogique est aussi l'occasion pour le nageur de dévoiler son histoire personnelle, ses débuts, mais aussi ses souvenirs. Le jeune homme y décrit son corps, « *chétif et maigrelet* »[6] et son amour pour l'eau depuis toujours. Selon son récit, la natation vint à lui par hasard et les rencontres avec des professeurs et des champions le décident finalement à progresser dans cet art. Ainsi la mise en scène de son parcours, difficile au départ, et de sa personnalité ambitieuse participe-t-elle à forger une *persona* digne d'une star. Sur les traces du film de 1931, le texte de Taris indique que son auteur lui-même a bien compris les mécanismes du vedettariat.

Fascination pour le corps dans l'eau ou l'art de la contemplation

De fait, le film de Vigo n'est pas seulement une présentation ou une simple promotion de la nage. Loin du documentaire ou du film d'actualité classique, son œuvre, qui relèverait du « *point de vue documenté* »[7], offre un mélange de genres et de tons, propices à la célébration du nageur. Le cinéaste, qui pose et propose son propre regard sur le réel, choisit par exemple l'humour lorsqu'il fait débiter son court-métrage par un générique présenté sur la comptine « *Maman les p'tits bateaux* ». Celle-ci clôtura d'ailleurs le film lors de la sortie du nageur par un effet de rembobinage : Jean Taris est extrait de la piscine et se rhabille grâce au montage et au jump-cut. *A priori*, tout semble donc être mis en place pour désacraliser l'image du champion et donner

COULEE PAS SI DOUCE

l'impression d'un personnage sympathique qui n'oublie pas de saluer son public à la fin de la bande en réalisant faussement l'exploit de marcher sur l'eau grâce à un effet de surimpression[8]...



Le corps du nageur-vedette et son amour pour l'eau sont d'ailleurs mis à l'honneur et forcent l'admiration par le biais de la contemplation. Si, dès le début, les gros plans et ralentis[9] annoncent l'intention de Vigo, une séquence en particulier dévoile ce désir méditatif. L'usage d'une caméra posée certainement derrière le hublot de la piscine offre un spectacle novateur : sous l'eau, sans parole, ni musique, pendant plus d'une minute, l'on observe le corps mouvant du champion. La répétition de gestes précis et le silence bercent autant qu'ils fascinent. Cette séquence est aussi l'occasion pour l'homme de s'amuser, tout en mettant à l'épreuve ses capacités, en posant au fond de la piscine en apnée.

La voix au service du mouvement

[...] je dus apprendre cependant un peu du métier d'artiste et celui de speaker pendant que je nage. C'est là une des trouvailles de M. Jean Vigo : j'explique, au micro, tous les mouvements que fait mon corps. Toute la nage est expliquée en détail. Dans ce film tous les secrets de mon style sont visibles, mieux même qu'à l'œil nu[10].

Comme le remarque le professeur en études cinématographiques Laurent Le Forestier, la voix n'est ici que rarement directe et synchrone mais est pourtant omniprésente[11]. Celle du nageur entrecoupe les sons d'ambiance en évoquant « *son style* » et sa technique. Sa voix enveloppe son image et tisse un lien précieux pour le spectateur du début des années 1930 qui découvre depuis peu les particularités vocales des acteurs et actrices portées à l'écran. Si le film se fait témoin des moyens techniques et attentes de l'époque, il conserve également en son sein la signature du cinéaste et de son rapport aux acteurs, à la voix, à l'eau et plus largement à la connexion qui pourrait s'établir entre ces trois éléments. Soucieux de construire ses films avec ses interprètes, Vigo explore ainsi diverses manières de les mettre en mouvement. Dans *l'Atalante* (1934), Michel Chion perçoit un vitrail composé de voix et de « *paroles en pure perte* »[12] et d'une communication n'espérant « *convaincre personne de présent* »[13]. À cet agencement d'échanges qui n'en sont pas, de silences et de prises de paroles non synchronisées avec l'image, s'ajoutent les sonorités des différents accents des acteurs comme éléments contribuant à « *l'isolement des discours* »[14].

COULEE PAS SI DOUCE



Dans *la Natation*, Jean Taris est autrement un protagoniste qui ne répond à personne par le biais de la voix-off. Seule sa voix compte, cette fois-ci pour elle-même. Elle s'échappe quand le corps du nageur est sous l'eau ; et



laisse place au sourire et à l'imaginaire, tel un avant-goût d'un autre Jean (Jean Dasté) dans la scène du film de 1934.

COULEE PAS SI DOUCE

Notes

- [1] « Jean Taris, vedette de l'écran », *L'Écho d'Alger*, 29 avril 1931, p. 4.
- [2] E. G., DRIGNY, « L'homme sportif du jour : le nageur Jean Taris », *Le Miroir des sportifs*, 23 août 1927, p. 162.
- [3] Celle-ci disparaît au profit du « Journal Gaumont » en 1931.
- [4] Laurent LE FORESTIER, « *La Natation* par Jean Taris ou *Taris roi de l'eau* (Jean Vigo, 1931) », *L'Analyse des films en pratique*, Paris, Armand Colin, p. 48-53.
- [5] Jean TARIS, *La Joie de l'eau : ma vie, mes secrets, mon style*, Paris, Les Œuvres françaises, 1937.
- [6] *Ibid.* p. 16.
- [7] Inventée par Jean Vigo, l'expression du « point de vue documenté » se définit par l'idée selon laquelle un documentaire doit nécessairement se distinguer des actualités cinématographiques en proposant un regard propre au cinéaste. Ce point de vue subjectif sur une réalité dirige et dévoile la représentation de cette réalité.
- [8] Qui d'autre qu'une star si proche de l'image divine, pour s'élever à une telle maîtrise des éléments ? Lire à ce propos l'ouvrage d'Edgar MORIN, *Les Stars*, Paris, Éditions du Seuil, 2015 (1^{ère} éd. 1957).
- [9] Plus récemment, le court-métrage *Swimmer* (2012) de Lynne Ramsay met, lui aussi, en mouvement un jeune voyageur qui, au gré de la nage, se laisse aller aux souvenirs et aux rêves. Filmé en noir et blanc, ce film qui devait célébrer les Jeux Olympiques de Londres, explore de nombreuses références, chères à la réalisatrice britannique. Le corps du nageur occupe une place évidemment centrale et certains plans rappellent l'œuvre de Jean Vigo.
- [10] « Jean Taris, vedette de l'écran », *L'Écho d'Alger*, 29 avril 1931, p. 4.
- [11] Laurent LE FORESTIER, « *La Natation* par Jean Taris ou *Taris roi de l'eau* (Jean Vigo, 1931) », *L'Analyse des films en pratique*, Paris, Armand Colin, p. 48-53.
- [12] Michel CHION, « Le son de *l'Atalante*, un vitrail » in, Nathalie BOURGEOIS, Bernard BENOLIEL, Stéfani de LOPPINOT, *L'Atalante, un film de Jean Vigo...*, Paris, la Cinémathèque Française, 2000, p. 119.
- [13] *Ibid.*
- [14] *Ibid.*, p. 121.

Navigations numériques, substitutions du réel

A propos de *Serial Lain Experiments* (1998)

Par Pierre Guidez

Je n'étais pas là en 1998 pour découvrir *Serial Lain Experiments*, bien qu'ayant grandi avec des shônen puis établi ma cinéphilie entre Satoshi Kon et Kiyoshi Kurosawa. C'est par une logique de recyclage que je l'ai découverte : d'abord via un mème sur Twitter, puis progressivement par un matraquage algorithmique qui a fait apparaître des tonnes d'images remixées de la série. C'est grâce ensuite à un DVD récupéré en torrent que je me suis finalement plongé dans les treize épisodes de la série, sur l'écran 13 pouces de mon PC. Des canaux légaux existent bien pour regarder la série, mais sa disponibilité demeure restreinte par rapport aux canons contemporains : pas d'offre en VOD ni de diffusion télévisuelle massive (son unique passage télé s'est fait sur une chaîne cryptée, de nuit, à l'été 2001). N'existe pas non plus de commentaire critique sérieux autour – ce sont des canaux souterrains, en ligne, qui ont majoritairement participé à sa notoriété. Il y a une porosité entre la diffusion non-officielle et bâtarde de l'œuvre à l'origine de son statut d'objet culte (d'abord comme œuvre entière puis comme objet esthétique remixé, repartagé et multiplement commenté), et le projet figuratif de la série, c'est-à-dire de sa mise en image d'Internet et des canaux de diffusions informatiques.

Son récit brasse de nombreux motifs, et tous émergent de sa figure principale, Lain : une jeune fille qui sombre (*littéralement*) dans son ordinateur, alors qu'elle enquête dans sa chambre sur des suicides ayant eu lieu dans son lycée. Cette narration se complexifie par une histoire de *doppelgänger* : il y aurait une Lain du monde réel, une Lain du monde numérique, chacune bataillant pour sa survie face à l'autre, et qui culmine par une confrontation entre les deux (« *cesse d'être ce moi que je ne veux pas être* »). C'est une trajectoire du double classique, qui offre néanmoins une perspective narrative étonnante lorsque Lain est contrainte d'enquêter sur son propre effacement dans le monde réel, amenant à un questionnement philosophique liminaire : *est-ce qu'il y a un réel et est-ce que dans ce réel, je suis ?* La narration épouse une logique d'accumulation (chaque épisode est par ailleurs appelé un *layer*, une couche), et aucune porte ne se referme véritable, rendant particulièrement inconfortable l'addition de sous-intrigues – comme cette investigation d'un complot perpétré par le créateur du *Wired* (en gros, Internet) et qui lâche ses agents (en gros, les Smith de *Matrix*) dans le monde réel, démarrée au quart de la série et qui n'offre aucune résolution satisfaisante. Cette structure complexe s'est faite décortiquée

COULEE PAS SI DOUCE

par le commentaire populaire (à l'inverse de la critique professionnelle et académique qui ne s'est pas intéressée à Lain), et on peut facilement se perdre dans les méandres d'analyses sur forums interposés, essentiellement dans l'Internet anglophone. L'apparence labyrinthique de *Serial Lain Experiments* en fait un puzzle à ciel ouvert, sa narration dense étant elle-même renforcée par des couches visuelles empruntées à un cinéma expérimental, et appuyées par des visions hallucinantes et kafkaïennes. Découvrir la série aujourd'hui c'est aussi renouer avec un certain plaisir de cinéma adolescent, pour lequel l'essentiel est souvent le *comprendre* : la critique est remplacée par l'herméneute (celui dont l'art est d'interpréter), et déchiffrer les signes devient prioritaire sur le commentaire esthétique.

Dans les faits, *Serial Lain Experiments* est pénible à suivre. Il faut peut-être désamorcer tous ses effets narratifs pour appréhender son génie, en se concentrant sur sa réussite : une mise en image rigoureuse d'idées et de théories de l'informatique. Celle-ci s'appréhende d'abord par un goût prononcé pour la foule d'objets composant cet environnement, couplée par une fascination pour les interfaces et les écrans, et dont le moteur est une vision d'Internet et du progrès numérique comme une utopie. La série offre un plongeon dans de multiples canaux d'informations, littéralisant toutes les métaphores lexicales liées à Internet : Lain est une navigatrice, et la série entière retranscrit son voyage entre les interfaces, avec ce que ça implique de liberté et de devoir matériel lié à cette pratique. Ce voyage est un devenir : Lain est une amatrice qui s'improvise mécanicienne, elle pénètre dans sa machine et ses composants,

l'augmente, la modifie et la fait grossir (au point que sa chambre devienne un serveur). Elle devient programmeuse, puis hackeuse, puis cyborg, dans une logique transhumaniste. Ce fantasme d'augmentation est aussi un enjeu intime, annoncé dès les premiers épisodes : « *Je me métaphoriserai dans le Wired* », avant que n'arrive la conclusion : « *Lain, il faut que tu comprennes que tu es un software, pas un hardware [...] tu es un programme exécutable avec un corps* ». Ce devenir s'accompagne par une progression dans la composition des plans tout au long de la série. Lain est entourée d'abord jusqu'à saturation de câbles, d'écrans, jusqu'à ce qu'une ambiguïté entre le matériel informatique et son corps se crée – les appareils sont alors de moins en moins des extensions pratiques de son environnement mais davantage des augmentations, des prothèses ou des abcès. Cette augmentation électronique de Lain (ou son devenir *hardware*) s'oppose à sa soustraction du monde réel dans le dernier tiers de la série : elle devient elle-même puce informatique, processeur, et finalement logiciel (son devenir *software*).

Ces hybridations et ambiguïtés permettent à la série ses grands moments d'étrangeté. Par exemple, l'épisode 9 généralise une astuce graphique : l'implantation d'archives ou de prises de vues réelles à la diégèse d'un récit pourtant entièrement en animation. Ces images sont transfigurées, les grains forcés genre exports VHS – et permet surtout de faire pénétrer dans la fiction de Lain l'histoire d'un théoricien de l'informatique, Ted Nelson, dont les travaux réels sont détournés à dessein de densifier une nouvelle fois ce récit. Toute cette pénétration d'un matériel exogène renforce la crédibilité

COULEE PAS SI DOUCE

du cyborg Lain, dont on fantasme une existence hors du temps d'une série d'animation.

L'autosuffisance de la série sur la question informatique (je pose des questions, je les mets en forme, j'y appose une culture théorique, je la saborde) devient géniale lorsqu'elle déborde de son cadre théorique au profit de sa mise en scène de situations coincées entre réel et numérique. Il en est ainsi de l'épisode 4, dont une grande partie est pensée par un champ contrechamp entre un *doom-like* (dans ce cas précis, un jeu vidéo de tir à la première personne dont l'univers graphique est totalement emprunté à celui de la série *Doom*) et un adolescent courant sur des toits. Ces deux réalités vont graduellement fusionner, d'abord par une logique de fondu qui met en relation les deux plans, puis par la constitution d'une troisième réalité de plan – en filmant le réel avec le grain du jeu vidéo, et inversement. La sidération est d'autant plus forte que l'animation prend en compte la dimension nécessairement plate de l'image, et superpose ces couches à dessein.

Cette altération permanente de l'image témoigne non seulement d'un goût pour l'image détériorée, mais surtout elle rentre en relation avec une hyper conscience des dispositifs de captations et de diffusions d'images intégrés à l'espace public, dans leur multiplicité esthétique. L'animation soigne toutes les définitions des technologies de diffusion, et un effort est mis dans la différenciation de chacune – en témoigne ce générique qui reproduit le grain de bandes horizontales propres aux télévisions cathodiques. Ce soin permet surtout d'appuyer la contamination des écrans vers le réel, avec cette

progression esthétique qui transforme chaque surface en écran : les néons, phares, feux de signalisation, mais aussi un verre lait (dans l'épisode 5), puis finalement chaque fenêtre. Il n'y a plus de réel, sinon déréalisé par les interfaces. Cette perte d'ancrage au réel rentre par ailleurs en friction avec un cliché de feuilleton télé, habilement monté dans le récit : chaque séquence est entrecoupée par des plans d'atmosphères sur la ville. Ville filmée comme une étendue câblée, rendue témoin d'une idée forte de la série : le monde réel est une interface d'accès au *Wired*, une société-câble.

De façon générale, ce « monde réel » brille par son absence de détails, à l'inverse de toutes les interfaces surchargées d'éléments disparates et de données visuelles. Lain vit donc une existence *moins* le réel, interrogeant aussi ce que cela implique de déplacement théologique : « *Dans le monde réel, Dieu est un concept mais dans le Wired il pourrait exister une entité qui nous domine et qui possède des pouvoirs mythiques* », s'interroge Lain dans l'épisode cinq. Cette croyance égotique qui stipule une puissance des programmeurs informatiques comme des Malins génies est balancée d'un revers de la main : tous les avatars numériques incarnant cette idée sont les antagonistes les plus grotesques de la série (grimés en créatures de *body horror*). C'est aussi cette idée qui coûte la vie à un enfant dans un film plus pessimiste, le premier épisode du *Décatalogue* de Kieslowski (« Un seul Dieu tu adoreras », 1989) : un père aveuglé par sa croyance en une nouvelle idole informatique perd son fils noyé sous une couche de glace.

COULEE PAS SI DOUCE

Face à cela, Lain assume une réponse : « *Tu étais un Dieu dans le Wired, mais tu n'étais avant ça qu'un Dieu proxy qui attendait la naissance du Wired* ». *Serial Lain Experiments* préfère le réel à ses substituts, et travaille au

cœur de son utopie le numérique comme un lieu d'augmentation, non de remplacement ; un territoire en rhizome, fait d'accumulations, qu'il convient d'explorer sans jamais le restreindre.

IMMERSION

Bienvenue dans l'autre monde

Par Nicolas Moreno

Depuis la fenêtre bien située du salon de ma belle-sœur au deuxième étage d'un immeuble donnant vue sur le dôme des Invalides, il est possible d'y observer avec félicité une ribambelle de lapins heureux gambader. Ils semblent vivre ici depuis toujours, sereins comme des propriétaires, parcourant les colonnes d'herbes au pas de course. Nul ne sait s'ils sont arrivés ici en métro, par calèche ou transatlantique, et je ne sais davantage depuis quand je les observe. À quand remonte ma première rencontre (physique, lexicale) avec un lapin ?

« Alice commençait à en avoir assez de rester assise sur la berge, à côté de sa sœur, sans rien faire. [...] Dans sa tête, elle se demandait donc si le plaisir de fabriquer une guirlande de marguerites vaudrait la peine de se lever et de cueillir des marguerites, lorsque tout à coup un Lapin Blanc aux yeux roses passa près d'elle en courant. » – Alice au Pays des merveilles, Lewis Carroll, les premiers mots

La seconde phrase des premiers mots de l'*Alice* de Carroll est reproduite dans son ensemble (à l'exception d'une parenthèse), et contient tout le génie de cette histoire. Le Lapin Blanc, guide de référence du Pays des

merveilles, apparaît « *tout à coup* » dans le monde d'Alice, le réel, sans raccord ni passage de porte. Ou bien sommes-nous encore dans la première proposition de la phrase, c'est-à-dire « *Dans sa tête* » ? Ce qui nous fait remonter à la première : Alice s'ennuie dans son monde, elle est un enfant, et les enfants n'ont rien à faire. Voilà ce qu'il y a de si génial dans *Alice*, et ce qui expliquerait en partie son immense succès, ses innombrables reprises : il s'agit d'un simple passage, d'une chute, une transition vers un ailleurs ; effectuée justement sans passage, ni chute ni transition. On est là, et d'un coup, sans même avoir le temps d'y penser, on n'y est plus. Mais où sommes-nous ? Suivez le maître aux grandes oreilles blanches, faites-vous servir le thé par les petites mains agiles du chapelier, la Reine va vous recevoir.

La Reine entre ; la Reine c'est moi.

Alice est une machine à transiter, son Pays des merveilles est un espace d'accueil illimité. Il semble ne répondre à aucune règle (tout y serait donc possible ?), et pourtant il en a (tout n'est donc pas permis) ; mais juste assez pour rendre comme infini son potentiel de configuration (tout y est possible, mais pas n'importe comment). Que se passe-t-il dans cette étrange contrée ?

IMMERSION

1. Des choses littérales. La pièce au bout du terrier étant un espace fini qui trouve une limite par ses dimensions, Carroll joue d'abord avec les tailles. Si Alice est une enfant, le salon du lapin sera trop petit pour elle, alors elle boira une potion qui la fait rapetisser puis grandir ; trop grande, ses larmes inonderont la trop petite pièce, etc. La première règle du Pays consiste donc en une configuration visuelle de l'espace à partir des images que crée la langue, littéralement.
2. Des détournements. Conte pour enfants, *Alice* reprend nombre de mots, expressions et comptines connues des jeunes contemporains de Carroll (l'Angleterre des années 1860), les faisant sourire par ses détournements. Les multiples chansons déclamées au chapelier ou à la chenille semblent aujourd'hui inefficaces, manquer l'effet escompté... Nous ne sommes pas ou plus le public visé ; et lire une traduction nous éloigne encore un peu de cette règle fondatrice du Pays.
3. Un tête-à-tête romantique, orchestré par un douteux auteur pour sa jeune muse. On apprend dans l'introduction d'Alice au Pays des Merveilles quelques éléments biographiques de l'auteur, détaillant la nature de sa relation avec Alice Liddell. Carroll a trente ans, elle dix ; ils se baladent en barque et il aime lui raconter une histoire, qu'il improvise et complète au gré des rencontres. L'hypothèse pédophile n'est jamais mentionnée, mais elle abonde d'indices : une « *brouille dont les raisons restent mystérieuses* »[1] avec la famille Liddell l'empêchera d'offrir le premier exemplaire du livre à Alice, « *on a aussi évoqué une demande en mariage repoussée par les parents d'Alice* »[2], etc. Le

contexte cité sert essentiellement à démontrer que des motifs d'*Alice* font donc immédiatement référence à la vie d'Alice Liddell, simple enfant avare d'histoires ; mais entérine déjà un rapport de domination qui n'est pas sans rappeler celui que l'auteur entretient avec son personnage principal.

« Si les portes de la perception étaient nettoyées, toute chose apparaîtrait à l'homme telle qu'elle est, infinie » – William Blake

Avant même de plonger dans le terrier, Alice est donc déjà un personnage manipulé, un corps lissé servant d'espace aux projections de l'artiste. Mais la force d'*Alice*... consiste surtout à transcender bien au-delà de l'intérêt que pouvait lui trouver personnellement Carroll : l'espace de projection est bel et bien infini, irréductible à la lubricité malsaine de son créateur. Le projet d'*Alice*... s'entend comme un processus purement émancipé, les intentions de l'auteur du roman n'ayant pas plus de valeur que celles d'autrui. « *Je ne saurais pas te dire maintenant quelle est la morale de tout ça, mais ça me reviendra bientôt. / – Il n'y a peut-être pas de morale, osa suggérer Alice.* »[3] Mis à part l'acte premier, celui de sa naissance, pour lequel elle a effectivement besoin d'une personne tierce, Alice est suffisamment grande pour vivre, agir et grandir toute seule sur cette terre de jeu (théorique, esthétique).

« Le paradoxe de ce pur devenir, avec sa capacité d'esquiver le présent, c'est l'identité infinie : identité infinie des deux sens à la fois, du futur et du passé, de la veille et du

IMMERSION

lendemain, du plus et du moins, du trop et du pas assez, de l'actif et du passif, de la cause et de l'effet. C'est le langage qui fixe les limites, mais c'est lui aussi qui outrepassa les limites et les restitue à l'équivalence infinie d'un devenir illimité. D'où les renversements qui constituent les aventures d'Alice. » – Gilles Deleuze, *Logique du sens* (première série)

C'est aussi pourquoi Alice est un pur personnage plastique, dont le potentiel devenir est théorisé en littérature par les inventions de la langue, de la même manière qu'elle a pu l'être au cinéma, avec les outils du cinéma. Il existe de nombreuses adaptations d'*Alice...* pour le grand écran, et la plupart ont en commun d'utiliser à la même fin la traversée d'un monde vers l'autre : du monde réel on plonge, on plonge et on arrive au Pays merveilleux de l'artiste. Cela peut donner un « univers » à part entière (Disney, Burton), un genre (érotique dans l'*Alice...* de Bud Townsend de 1976), un prétexte formaliste (l'adaptation de Jan Švankmajer, qui joue notamment avec les cadrages et l'animation pour faire dialoguer les deux réalités). En bref, le dénominateur-Alice est à ce point réductible et commun qu'il peut servir de support à une infinité d'approches cinématographiques. C'est d'ailleurs peut-être trop. Pourquoi le cinéma en particulier est-il frappé de ce don ?

Une raison ontologique. L'acte même de regarder un film (exemplairement, au cinéma) est identique à la dégringolade de la blondinette. Tranquillement présents au monde, l'on se fait déborder par quelque chose qui

vient de derrière, par quelque chose de merveilleux. Un rayon de lumière, un lapin blanc : même sensation. Stupeur, plouf, vous ouvrez les yeux et un lapin surexcité aux globules roses vous souhaite la bienvenue au Pays des merveilles ! Une raison logique également. Renvoi à Deleuze, renvoi aux trois petits points cités plus haut : si le Pays se vaut en tant que configuration visuelle du littéral, le cinéma peut lui apporter une autre dimension, ou plutôt, sa pleine dimension, c'est-à-dire rendre doublement visuel le littéral. La Reine était décrite comme une reine en référence au jeu de cartes ; d'un jeu de mot littéral, le texte en tirait une image absurde, qui tiendrait debout tant que la métaphore se voit filée (ses subalternes sont d'autres valeurs du jeu de carte, etc). Au cinéma, la Reine et ses sbires se retrouvent alors incarné·es, rendu·es à leur chair, littéralement façonnés à partir du jeu de mots en reine de cœur et soldats en formes de carte ; c'est un redoublement de mise en image du texte (littéraire + cinématographique, donc), et le seul sens qu'il est possible de leur donner vient du littéral. Ainsi, *Alice* se veut parfait support d'absorption de la volonté des cinéastes qui l'adaptent, car son histoire ne sert encore aucun propos tant qu'on ne se l'est pas pleinement appropriée.

Des règles de l'autre monde

L'idée de l'arrivée dans un autre monde est tellement utilisée au cinéma qu'il semble aussi vain qu'inutile d'en faire un inventaire des possibles : variation du monde réel seulement discernable par de micro-détails (*Retour vers le futur*), co-existence agitée des deux (*Matrix*), territoires entièrement imaginaires (*Avatar*), prétexte

IMMERSION

pour interroger frontières et fantasmes (*La Rose pourpre du Caire*). Tous ces films ont en commun d'ériger arbitrairement et pour les bienfaits du scénario une ou des règles qui régissent cet autre monde, et contiennent en elles-mêmes les limites et la mise en péril du système qu'ils imposeront au spectateur. *Alice au Pays des merveilles* échappe à cela, l'œuvre refuse de se plier à tout autre sens que celui du jeu littéral, et s'oblige alors à se conclure dans un final frustrant (c'était un rêve !), le seul capable d'annuler toute espérance de sens. Elle est peut-être l'invention d'une forme purement anarchique refusant toute implication humaine, au risque de s'y faire broyer les doigts.

Le seul autre monde véritablement anarchique que l'on puisse imaginer serait-il donc le rêve ? Mais le rêve trouve lui aussi sa source dans le réel et l'expérience vécue ; nous rêvons bien d'humains à taille humaine. Le rêve humain est naturellement anthropomorphique. Un autre monde véritablement anarchique, échappant à toute trace de scénario, devrait donc tirer ses règles de sa propre forme : le Pays des merveilles, car il vient d'un support textuel, ne s'érige qu'à partir de jeux de mots ; le rêve, parce qu'il est sûrement projection de l'inconscient refoulé, se traverse tel le cabinet mal rangé des curiosités de notre conscience. Pour cette raison, il semble tout aussi insatisfaisant de laisser Alice aux mains d'un cinéaste qui y apposerait simplement son style : parce qu'il est signé Burton, le Pays des merveilles n'aurait finalement pas plus à dire que celui de Carroll.

En ce sens, Švankmajer serait peut-être le plus fidèle adaptateur du conte dans la mesure où son travail réside

en premier lieu dans une adaptation visuelle des gags littéraires : dans son style propre, le cinéaste tchèque met par exemple en scène les changements successifs de taille d'Alice à l'aide d'une poupée miniature, dédoublant les prises de vues réelles de passages en *stop motion* pour figurer le Pays des merveilles. Bien adapter *Alice...* reviendrait à se soumettre à une simple et unique transposition dans le plan des jeux littéraires du roman initial. Mais ce serait chiant un peu, non ?

Alice doesn't live here anymore

Alice, génie d'écriture, malédiction d'adaptation. Elle gambade et échappe aux mains des adultes, surtout les plus vilains. Alice ouvre comme la voie vers un cinéma véritablement affranchi des sommations du sens et de la logique ; Alice est l'expérimentation réussie qui prouve qu'il est possible de voir le monde autrement, et dans le même temps Alice parvient au bout de l'impasse. Pour qu'Alice soit pleinement Alice, il faudrait qu'Alice ne soit plus Alice. Il faudrait, il faudrait... il faudrait un nouvel autre monde, mais que celui-ci soit entièrement neuf, vierge de toute image. Naturellement, la première image serait noire. Mais la seconde, qui la choisirait ?

« Le contemplatif dont la perception a été 'nettoyée' n'est pas tenu de rester dans sa chambre » – Aldous Huxley, Les portes de la perception, 1954

Edward Jessup est un scientifique qui teste de nombreuses substances hallucinogènes dans le but de découvrir s'il existe un autre monde. Plongé dans un tube

IMMERSION

rempli d'eau, il effectue des tests. Il vérifie ses hypothèses, et peut-être qu'il voyage. *Au-delà du réel*, film noyé dans le jus des années 1980 naissantes, sert de prétexte à Ken Russel pour lui aussi faire des expérimentations, d'ordre esthétiques. À l'image d'*Alice*..., les traces de cet ailleurs nous parviennent dans un premier temps depuis un point de vue objectif, depuis le monde réel et les yeux de son assistant. Il raconte les visions et images qui l'ont traversé : des allégories religieuses, des images mystiques... Satanée constructions humaines, nous lâcheras-tu la grappe ! Lors de la seconde expérience, la caméra l'accompagne cette fois dans son voyage, psychédélique et spirituel : des nuages apparaissent en fondu à la place de l'eau qui l'entoure, puis des poissons, un homme convalescent, de la lave... Les évocations par l'image se multiplient et la frénésie du montage tente de reproduire sur le spectateur l'effet rencontré par le personnage. Les associations proposées par le montage sont pour partie logiques : du nuage à l'eau, la matière reste la même, et les poissons le confirment ; l'homme se tord de douleur, c'est une réaction physique intense et soudaine assimilable à l'explosion d'un volcan... Mais cela ne suffit pas. Cela ne suffit plus ? Commencerait-on à se détacher de tout sens ?

Le film multipliera les prétextes naïfs voire grotesques pour retourner dans cet au-delà (expériences scientifiques absurdes, rituels chamaniques, transformation en primate...), en donnant à l'imagerie religieuse une place centrale. Le film s'affranchit largement du scénario pour travailler le spectateur sur un plan plutôt sensoriel : dans une séquence d'hallucination ésotérique, animaux bib-

liques, squelettes et danses rituelles s'agencent et se croisent en rythme, entrecoupées par le visage du scientifique, ébahi. Un tel exercice de désacralisation des motifs du religieux sert ici pour Russel à mettre en concurrence deux théories de l'autre monde : celle proposée par la Bible, et celle vécue par les expériences scientifiques de son personnage. Les expériences se multiplient, et c'est alors que le film émet l'hypothèse d'un autre monde duquel il serait impossible de revenir. *Au-delà du réel* devient le parcours d'un homme qui cherche à retrouver notre monde, et y parviendra au prix d'un passage extrêmement difficile et douloureux. Convalescent, il passe du temps auprès de sa femme et lui confie l'horreur qu'il a vécu, le bonheur qu'il éprouve de simplement se trouver à ses côtés. Mais en miroir de l'expérience d'Alice, c'est l'autre monde qui guette à chaque recoin du réel. Dans un final grandiloquent, stroboscopique et légèrement daté, Eddie et sa femme subissent comme un effet secondaire venu de l'autre monde. Sa silhouette se dévitalise et se remplit d'un grain vidéo, laissant par moments apparaître son corps, souffrant et déformé. Il frappe sur les murs comme pour essayer de revenir à lui, changeant de couleur à chaque coup. C'est aussi stupéfiant qu'émouvant. Par une scène horripilante proche de l'exorcisme, il surpasse sa douleur et plonge les mains dans la forme mutante de sa femme ; il plonge ses mains dans l'autre monde pour la ramener à la vie (réelle). Ils se retrouvent enfin, soudainement, nus sur le plancher de leur couloir.

Des effets spéciaux grotesques cohabitent avec une poésie de l'ordinaire au cours de la même séquence, les deux facettes d'une même pièce, de la vie elle-même. Ce

IMMERSION

final émeut aussi par la portée de l'effet spécial qu'il emploie : en couvrant la silhouette d'Edward d'un voile composé du grain d'une cassette, Ken Russel rapproche l'autre monde d'une prison coupée de tout réel ; ici la vidéo, le cinéma. Edward ou l'anti-Alice, un homme qui vit le risque de ne plus vivre la vie réelle ; ne plus appartenir qu'à l'autre monde, ne jamais se réveiller du rêve que l'on fait. Dans ce simple effet, dans cette silhouette, soudain, j'entraperçois l'autre monde à l'état pur, tel qu'il est et sans rattachement à aucun code culturel, et cela provoque un choc, une onde glaçante qui parcourt tout mon corps. Générique, ce n'était qu'un film. Ma vie reprend, augmentée par toutes ces hypothèses qu'heureusement je rattache à des expériences matérielles concrètes observables dans quelques

bons films, comme cet *Au-delà du réel*. La vie m'apparaît dans toute sa logique, telle que la concevait Descartes.

Mais pourquoi diable ce lapin aux yeux injectés de sang me fixe-t-il avec tant de hargne ? À moins que ce ne soit mon reflet dans la glace... Je ne sais plus, mais nous sommes tous deux en retard désormais.

« Aussitôt après que l'idée du Déluge se fut
rassise, un lièvre s'arrêta dans les sainfoins et
les clochettes mouvantes et dit sa prière à
l'arc-en-ciel à travers la toile d'araignée. »
– Arthur Rimbaud, *Après le déluge*

[1] *Alice au Pays des merveilles*, Lewis Carroll, Le Livre de Poche, 2009, Introduction, p.10

[2] *Ibid*

[3] Op. cit., p.126

Balade en transe

Trois séquences du cinéma de Apichatpong Weerasethakul

Par Alice Grasset

Avec ses récits de fantômes, de disparitions et de fièvres mystérieuses, Apichatpong Weerasethakul a construit une œuvre alternative et, plus que tout, sensible. Se perdent – et se font parfois dévorer – hommes et femmes qui errent dans ses paysages. Matière vivante, la forêt thaïlandaise attire à elle, appelle les protagonistes, et nous avec. On s'approche, doucement, captivés par de sibyllines sonorités (les murmures des fantômes ?), hypnotisantes psalmodies qu'on ne saurait dire animales, humaines, organiques ou fruit de notre imagination. Weerasethakul nous plonge dans une torpeur singulière, car notre sensibilité est loin d'être amoindrie, concomitante de son œuvre entière. Si tout a beau se dérouler paisiblement, que les interactions sont délicates (on offre son cœur de manière figurée à son amant dans *Tropical Malady*, on se retrouve nez à nez avec une créature fantomatique inquiétante mais nullement malveillante dans *Uncle Boonmee...*), c'est peut-être pour mieux laisser leurs places aux émotions, alors jamais forcées : tous les sens sont en éveil, dans ces décors inconnus, fantastiques mais obnubilants, qui étreignent et emportent. Le cinéaste a cette force de nous plonger dans un état de langueur extrêmement rare, état qui nous met parfois hors de soi, en transe. Et alors, tout devient possible.

Ce sont des séquences bien précises façonnées par l'exercice le plus simple du montage (champ-contrechamp, fondu et plan fixe...), et conçues dans la durée qui, en un instant, nous font basculer dans un autre monde.

Promenade à travers trois séquences et leurs alentours.

*

Une petite voix dans la nuit :

« *Le tigre te suit, comme une ombre. Son esprit est rongé par la faim et la solitude. Tu es à la fois sa proie et son compagnon. Il peut te flairer des montagnes à la ronde, et bientôt, tu seras comme lui. Tue-le et libère-le du monde des fantômes, ou il te dévorera et t'entraînera dans son monde.* »

Ces mots sont tout juste murmurés par un petit singe, qui se déplace de branche en branche. Au cœur de la jungle tropicale thaïlandaise, nous sommes depuis quelques temps déjà sur les traces de Keng, lui-même parti à la recherche de son amant Tong, mystérieusement disparu. La nuit est tombée depuis longtemps, les cœurs sont battants, le front de Keng luit de transpiration et de fièvre. Les vêtements adhèrent à sa peau. Ce tigre, où est-il ?

IMMERSION

Tropical Malady (2004). Les deux tiers du film se sont déjà écoulés, nous avons suivi la romance qui a vu le jour entre le jeune soldat Keng (merveilleux Lee Kang-sheng) et Tong, le garçon de campagne. Des vaches de la région sont écorchées par un animal sauvage, Tong disparaît soudainement sans laisser de traces. Enfin, si, une trace, il y en a une : une légende raconte qu'un homme peut se changer en créature sauvage.

Tout nous ramène ainsi à cette nuit au cœur de la forêt tropicale. La légende prend vie. Le cœur s'accélère. Keng n'est désormais plus très loin de ce mystérieux tigre, la traque va bientôt prendre fin. Une bascule pour Keng, et pour le spectateur. Les corps masculins sont, enfin, vulnérables. Confrontation finale. Le tigre est sur une branche, Keng en dessous. La bête l'observe depuis quelque temps. Dans le champ, deux yeux éclairés par une lampe torche, ce sont ceux du tigre. Contre-champ : le visage de Keng, baigné de larmes et de sueur. Un champ-contrechamp des plus simples, mais qui survient à un moment tel qu'il sert le cœur : il prend la suite d'une séquence sinueuse au cœur de la nuit. La traque est longue. La visibilité est moindre, nous ne sommes jamais sûrs de ce que l'on voit. On lutte pour ne pas fermer l'œil, saisis et bercés par les bruits de la forêt qui inquiètent Keng. Sa rencontre avec le tigre signe un apaisement retrouvé.

Lee Kang-sheng est à genoux, en larmes, la caméra en plongée sur lui. Alors, les paroles du tigre brisent le silence :

« A présent, c'est moi-même que je vois. Ma mère. Mon père. La peur. La tristesse. Tout ça était si réel, si réel...

que ça m'a donné la vie. Quand j'aurai dévoré ton âme, il n'y aura plus ni animal, ni homme. Cesse de respirer. Je me languis de toi... soldat. Monstre, tu peux prendre mon esprit, ma chair et mes souvenirs. Chaque goutte de mon sang chante notre chanson. C'est une chanson heureuse. Là... Tu l'entends ? »

Ce champ-contrechamp donne vie à la légende qui hante *Tropical Malady*. L'amour fait muter ceux qui s'aiment, l'un des deux hommes devient proie, l'autre fantôme mythologique, la romance devient horreur.

**

Draps froissés et fièvre. Une vieille école transformée en un dortoir d'hôpital de fortune. Voilés de fines moustiquaires, les lits accueillent des soldats, atteints d'une mystérieuse maladie : plongés dans un sommeil profond, ils s'éveillent pour seulement quelques heures, pour mieux replonger ensuite dans leur état narcoleptique.

La maladie est centrale chez Weerasethakul, particulièrement dans *Cemetery of Splendour* (2015). Elle nous accablerait presque. Les insectes, la chaleur qui colle aux vêtements et font briller le front des malades font partie de cette machine sensorielle mise en place par le film. État de langueur. Peut-être que vous vous ennuyez, peut-être que vous êtes fascinés, peut-être que la maladie s'est déjà emparée de vous. L'école-hôpital est bâtie sur un cimetière d'anciens guerriers, dont l'âme aspire l'énergie des patients endormis. La vôtre, aussi ? Ce cimetière provoque indéniablement un état tout

IMMERSION

particulier. Ken, une jeune médium transférée dans cet hôpital, tente de communiquer avec ces hommes endormis.

Passage de « l'autre côté ».

Le chemin vers les morts est simple, sans embûche, il suffit de se laisser emporter. De faire confiance. C'est là. L'élément central de *Cemetery of Splendour* qui marque nos esprits, déjà prisonniers de l'hôpital. Pinacle du film, moment de bascule assuré. La majesté d'un simple fondu enchaîné d'un escalator de centre commercial au dortoir des malades, éclairé de néons roses. La transition entre les deux plans se fait de manière lente, au rythme hypnotisant des marches de l'escalator. Un chemin tout tracé vers les morts, qui nous invite, sans effort, à retrouver le dortoir et à y demeurer.

En plein cœur de la jungle thaïlandaise, un buffle noir se fige. Les créatures surnaturelles aussi. Deux yeux rouges nous fixent.

On pleure devant *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies intérieures* (2010). Ici, la mort est une amie, et ne tardera pas à emporter l'oncle Boonmee avec elle. En attendant, ce dernier voit les fantômes de sa femme défunte et de son fils, mystérieusement disparu. Ce dernier est devenu un homme-singe, forme fantomatique noire, où seuls deux yeux rouges semblent percer cette masse sombre.

« *Il y a beaucoup d'êtres dehors, en ce moment. Des esprits* » assure l'oncle Boonmee. Nous devons tendre l'oreille, garder les yeux ouverts, pour y croire. Mais ils ne tardent pas à se manifester.

Un plan fixe (un non montage ?) suffit à nous faire plonger dans ce rêve lucide : la femme décédée apparaît pour la première fois lors d'un dîner. La nuit est déjà tombée, elle est noire et enveloppante. L'intensité émotionnelle de ce plan (fixe) n'est justement jamais parasitée par de quelconques effets de montage qui viendraient nous extorquer ivresse et larmes. Cette apparition fantomatique est si délicate que l'on ne se rend compte de la présence de cette femme que quelques secondes après sa véritable manifestation. Nous, que voyons-nous ? Une épouse, aimée et chérie, qui par sa soudaine apparition, ne fait que creuser l'évident trou béant provoqué par son absence. La simplicité du montage laisse éclater un chagrin silencieux, discret et qui, pourtant, dévore toute la séquence. Notre entendement de la réalité vient d'être imperceptiblement ébranlé, et nous avons plongé.

Le cinéma de Weerasethakul nous observe. Des paires d'yeux brillent dans la nuit, ceux du tigre, ceux de l'homme singe. Présences bienveillantes ou menaçantes pour ses personnages, jamais pour nous, qui sommes hypnotisés, invités à s'enfoncer toujours plus profondément dans la nuit, dans un état second de demi-sommeil. Les esprits sont enfiévrés, parfois par la chaleur, par la maladie d'autres fois. On passe alors de l'autre côté, avec les morts.

Régime de liquidité L'eau et le cinéma expérimental

Par Niels Chapuis

Dans l'imaginaire des arts figuratifs, l'eau occupe une place des plus singulières. Élément aussi vital que mystérieux, elle traverse les œuvres qui tentent de se l'approprier comme un motif ambivalent, à la fois fluide et immobile, apaisant et menaçant, palpable mais intangible... La fascination qui en découle semble directement provenir de sa nature, et donne matière à remodeler sa représentation, à transfigurer sa forme. Ainsi le cinéma s'est approprié le liquide comme un motif d'étude, tantôt comme vecteur narratif, d'Epstein à *Avatar 2*, tantôt comme véritable nouveau médium plastique servant à interroger jusqu'à la grammaire cinématographique ; le cinéma expérimental en est la représentation la plus claire.

L'aquatique et Deleuze

En raison de ses propriétés physiques inhérentes, le motif de l'eau invite à réfléchir les potentialités de l'image en mouvement. L'ondulation à la surface d'un lac, les reflets évolutifs d'un cours d'eau ou la dissolution des embruns sur une côte sont autant de manières pour jouer avec la temporalité, déconstruire une linéarité scénaristique ou pour brouiller les frontières entre figuration et abstraction. Elle dépasse ainsi le simple

apparat de décor, et devient le vecteur d'une réflexion sur la perception du temps et du mouvement. Par son oscillation entre flux et stagnation, le liquide offre une voie unique pour explorer ces tensions entre l'image-mouvement et l'image-temps définies par Gilles Deleuze. Ainsi, le philosophe écrit :

« Cet ensemble infini de toutes les images constitue une sorte de plan d'immanence. L'image existe en soi, sur ce plan. Cet en-soi de l'image, c'est la matière : non pas quelque chose qui serait caché derrière l'image, mais au contraire l'identité absolue de l'image et du mouvement. C'est l'identité de l'image et du mouvement qui nous fait conclure immédiatement à l'identité de l'image-mouvement et de la matière. 'Dites que mon corps est matière, ou dites qu'il est image...' L'image-mouvement et la matière-écoulement sont strictement la même chose. »[1]

L'image et la matière sont ainsi deux facettes d'une réalité dynamique : le matériel n'est pas une substance inerte qui existerait derrière l'image, mais est déjà une image, une manifestation d'un flux de mouvement. L'image est un processus en soi, et le cinéma en serait la capacité de capturer et de rendre sensible ce flux perpétuel, cette matière-écoulement. L'eau et le cinéma

IMMERSION

ont donc en commun cette matière-écoulement par leur nature évolutive, un processus de transformation continu indissociable du mouvement lui-même.

L'eau, vecteur d'un régime de fluidité

Du fait de sa mobilité intrinsèque, « *les images de l'eau mettent en œuvre un 'langage' différent du langage de la terre, [...] dont certaines figures mettent ainsi en exergue un véritable régime de fluidité du cinéma, un mode de perception à proprement parler liquide* »[2] écrit Eric Thouvenel dans sa thèse de doctorat, *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20*. S'appuyant notamment sur les travaux et films de Jean Epstein, il y explicite l'observation d'états changeants, des « *variations incessantes de formes jamais stabilisées, toujours en devenir* ». Ainsi, dans le cinéma français du début du siècle, c'est notamment par le support du montage qu'était projeté cet état variable, usant des artifices ou de non-artifices pour atteindre une sidération du mouvement liquide – *Le Tempestaire* (1947) d'Epstein[3] en est un parfait exemple.

Ici, la narration dure le temps d'un orage, commence par la peur enfantine du tonnerre et se conclut par la fin de l'intempérie grâce à l'action d'un tempestaire[4]. Vingt minutes se sont écoulées, le vent est tombé, la vie redevient paisible ; la fin du film est enfin apaisée après les multiples variations des puissances de l'eau. Tout n'est que prétexte pour capturer la côte bretonne sous la tempête car, au milieu de son intrigue, Epstein fait le choix de laisser les vagues frapper les rochers de nombreuses secondes. Alors certes Eric Thouvenel

avance que l'usage des artifices de montage comme la surimpression ou le fondu sont centraux dans l'obtention du régime de fluidité, mais il semblerait ici que c'est davantage au travers du temps long qu'est atteinte cette expression de la forme variable. Il y a dans *Le Tempestaire* quelque chose d'extraordinaire : l'eau et le vent sont montrés ici en tant que forces divines, à la stricte croisée de l'objet et du personnage. **Une substance.** Ce que Deleuze, Thouvenel et Epstein ont découvert, c'est une manière de caractériser une coupe du réel, ou comment déceler la part immatérielle de l'image matérielle. Elle ouvre la voie à une nouvelle grammaire cinématographique, qui n'ordonne plus le réel à partir d'un point fixe, mais l'embrasse dans son écoulement, dans sa mouvance.

Cette volonté de dématérialiser les éléments liquides résonne particulièrement dans les mouvements nouveaux, à l'instar de l'approche surréaliste. Ainsi dès ses prémices, dans *La Coquille et le Clergyman* (Germaine Dulac, 1928, n'en déplaise à Breton, Aragon et Artaud)[5] apparaissent ces premières variations. Les objets ductiles sont constamment détournés de leur matérialité première pour tendre vers une manifestation plastique de la rêverie : que ce soient les épais nuages informes et mouvants permettant de recouvrir un corps par surimpression ou la pluie scintillante et réflexive de formes en constante évolution.

C'est également par le détournement de la liquidité que Maya Deren inscrit dès les premières secondes son film *At Land* (1944)[6] dans un registre surréaliste. Pendant un bref instant, les vagues ne se fracassent plus mais

IMMERSION

reculent dans un espace-temps suffisamment long pour en extraire toute l'étrangeté, provoquant ainsi une sublimation du réel à travers une simple inversion de la séquence. L'Étrange devient ainsi intimement lié au liquide, permettant de faire apparaître l'incarnation de la surréalité sur le corps de la protagoniste lors d'une séquence en intérieur : les ondulations de l'eau se reflètent sur son visage placide.

Cinéma Underground et Journal filmé : images liquides

Si l'influence des cinémas surréalistes et dadaïstes s'est largement infusée dans les œuvres de cinéastes narratifs acclamés (Fellini, Lynch, Gilliam, Jodorowsky...), c'est tout de même dans les courants expérimentaux que l'on retrouve les résonances les plus fortes. Ainsi, *l'Eau de la Seine* (1982-83) de Teo Hernández[7] puise dans une multitude de motifs empruntés à l'avant-garde surréaliste, « envisagé comme un régime de perception et d'expression artistique particulier »[8] comme le souligne Lucie Garçon. Quelles sont les démarches picturales et cinématographiques employées pour tendre à ce régime ? La mise en scène et le montage offrent trois variations de l'observable, et portent le film vers un état de pure subjugation. La caméra Super 8 virevolte sur les reflets et ondulations du fleuve, et transfigure les clapotis en des tourbillons de couleurs. Puis, l'espace d'une microseconde, le raccord injecte une image figurative, casse la furie avant de la laisser s'exprimer de nouveau. Teo Hernández joue avec le liquide ; la pellicule est déroulée avec frénésie le long de la Seine, laissant

entrevoir un quai, un pont, un couple... et au centre, toujours, la forme liquide.

« Il semble que Teo Hernández ait voulu, plus que filmer la Seine, suivre le mouvement de ses eaux jusqu'au plus infime pour voir les choses comme le fleuve les verrait s'il était doué de regard » – Lucie Garçon.

Par sa simple nervosité, Teo Hernández invoque ici une variation de l'image liquide, transfigure la matière réelle pour en extraire une vision hallucinée, surréaliste, d'une Seine à demi vivante. Cependant, le geste filmique du Mexicain présente également au travers de ses plans de coupe une représentation de ce qu'il y a de plus intangible : le souvenir. Et cela devient l'un des motifs les plus importants du cinéaste, qui articule ainsi le sujet autour d'une série de courts métrages, *Souvenirs...*, à la manière des *Songs of...* de Jonas Mekas. Les journaux filmés d'Hernández gardent cette puissance nostalgique insufflée par la liquidité, à l'instar de *Souvenirs/Rouen* (1983)[9] où se mélangent dans les flaques les corps et leurs reflets. L'aqueux, certes moins présent, est à nouveau vecteur de nostalgie par la simple force de son abstraction. Et au-delà même du motif aqueux, Hernández s'emploie à désynchroniser le réel du régime classique de perception pour emmener le spectateur vers une mouvance totale de l'espace et du temps.

Le cinéma structurel : vers un cinéma fluide

Si l'approche du cinéaste mexicain consistait à utiliser la liquidité comme support de matérialisation et d'évocation, d'autres courants expérimentaux se sont emparés

IMMERSION

du ductile dans un objectif de pure dématérialisation. Ainsi, le cinéma structurel et notamment *Waterwork* (1973) de James Cagle[10], propose une approche minimaliste et monomorphique[11] de la métamorphose liquide. Par un simple zoom avant, lent, la matière océanique est totalement transfigurée en un unique flux substantiel, et révèle par l'hypnose les formes et mouvements indicibles d'un monde alternatif. James Cagle atteint ici une désintégration complète de la matérialité liquide, et tend vers la pure abstraction.

A contrario, l'introduction de *Sleep Has Her House* (2017) de Scott Barley[12] propose le geste strictement opposé à James Cagle. Par un lent dézoom, le cinéaste dévoile progressivement une cascade au fond d'une vallée. La séquence est longue, dure plusieurs minutes, à tel point que dans un premier temps, il est impossible de discerner les formes et détails. À force de scrutation, l'espace prend une dimension mouvante, une variation de monochrome. Et lorsque le recul devient suffisamment conséquent pour déterminer la nature de la forme observée, la sidération frappe absolument : nous n'avions jamais observé une cascade, nous avons décelé une réalité parallèle dans le mouvement d'un tourbillon ductile. L'abstraction pour révéler la matière nue.

Outre *Waterwork* et *Sleep Has Her House*, la transfiguration aqueuse par le simple geste contemplatif peut se retrouver encore davantage épuré des artifices de montage et de filmage – *H2O* (1929)[13] et *Surf and Seaweed* (1931)[14] de Ralph Steiner ainsi que *Drift* (2017) d'Helena Wittmann[15] en sont des représentations quasi parfaites. Cependant, tandis que les courts de

Steiner articulent leur plasticité uniquement autour d'une évocation poétique de l'eau, le long de Wittmann propose dans un premier temps une intrigue narrative simple : deux femmes passent un week-end au bord de la Mer du Nord. L'une d'entre elles va rejoindre sa famille en Argentine tandis que l'autre va partir en voyage aux Caraïbes par voies marines. Là, la mer prend le pas sur la narration, la caméra erre au-dessus des vagues et des embruns, reflète les scintillements du jour et du crépuscule. Il n'y a plus d'effets de mise en scène, plus de mouvements externes, quelques raccords... L'eau dans sa représentation la plus vierge. Et puis, par la contemplation la plus élémentaire, la transfiguration intervient. L'océan n'est pas un personnage, c'est un autre lexique. L'hypnose qui amène à l'image-substance est la même que dans *Waterwork*, seulement, le moyen est plus simple. Par son choix, Helena Wittmann refuse de forcer l'apparition de la perception liquide, elle laisse au spectateur le loisir de son activation. Le spectateur devient l'incubateur comme le réceptacle du régime de fluidité et de son étrangeté.

Par ce simple dispositif, lorsque la réalisatrice s'attarde sur la liquidité sans découpage temporel défini, l'image évolue graduellement, non plus selon les mouvements classiques d'action-réaction associés à l'image-mouvement, mais dans une durée pure qui s'installe progressivement chez le spectateur. L'observation active de l'image et de ses transformations tendent à la perception du mouvement et du temps au travers de la simple dynamique fluide. Que ce soit chez Ralph Steiner ou Helena Wittmann, l'eau devient le pont idéal pour articuler le passage entre l'image-mouvement (les

IMMERSION

changements, les ondulations, les reflets...) et l'image-temps (la perception se concentre sur la durée en tant que telle). Le mouvement n'a plus de finalité, le temps devient palpable au travers de cette observation active. La temporalité est elle-même transfigurée comme fluide, métamorphosée en matière. Par la simple force du mode de perception liquide, Helena Wittmann induit une fonte du mouvement et du temps en un flux continu. En refusant d'intervenir activement sur l'image, elle fait de cette continuité l'essence même de son œuvre : l'expérience plastique devient un espace de perception purement liquide.

Post-scriptum: *What the Water Said*, la radicalité du mode de perception

En 1997 et 1998, David Gatten présente *What the Water Said 1-3* et *4-6*, deux installations dans lesquelles une pellicule est placée dans un panier de crabes puis jetée au bord de l'océan Atlantique. Le développement présente alors un cas extrême d'interaction entre l'eau et l'image, où la pellicule devient elle-même le support direct des

actions marines. Ici, la matière-écoulement est littéralement incarnée par l'eau qui sculpte la pellicule, dédoublant le travail de la fluidité du cinéma à un niveau de radicalité supérieur puisque l'eau agit physiquement sur la pellicule. Le liquide devient à la fois sujet, créateur et destructeur de l'image, et la transfigure en pure force fluide. Cependant, au-delà même de cette nouvelle matérialité aquatique, la grande force de *What the Water Said* résulte du lien constant entre l'abstraction formelle de la pellicule et l'idée de l'eau et de son action. Elle crée un paradoxe : ces formes chaotiques ne sont plus des représentations visuelles de la liquidité, mais suggèrent sa présence constante, créant une figuration indirecte. Gatten développe alors une approche parallèle à celles de Steiner, Cagle ou Wittmann. Ce n'est plus le spectateur mais l'eau elle-même qui est l'agent de la transfiguration, activant la métamorphose de la perception fluide en inscription fluide. David Gatten propose d'exclure l'humain du processus de création visuelle ; l'eau devient cinéaste, le cinéma de la fluidité ne se limite plus à l'observation du motif aqueux, mais émerge d'une matière active.

IMMERSION

Notes

La sélection du corpus pour l'écriture de cet article ne reflète pas l'intégralité du champ possible d'observation du mode de perception liquide dans le cinéma expérimental. Ainsi, nous pourrions citer de nombreux travaux de Stan Brakhage (*The Mammals of Victoria*[16], *Comingled Containers*[17]...), Paul Clipson (*Made of Air*[18], *Headache...*), *Waves*[19] de Patrick Carey, *The Dark Room* de Jang Minyong, *Translucent Appearances*[20] de Barry Gerson ou encore *Water from the Tremulous Stream* de Javiera Cisterna. Avant tout, nous invitons chacun à se plonger dans le monde expérimental, de s'y jeter à corps perdu et de se laisser submerger par l'émotion qu'il peut procurer. Le XXIème siècle nous a ouvert les portes d'une curiosité infinie, à nous de la saisir.

- [1] Gilles Deleuze, Cinéma I. L'image-mouvement, Paris, Editions de Minuit, coll. "Critique", 1983, p. 87
- [2] Thouvenel, Eric. « Chapitre IX. Perception liquide ». *Les images de l'eau*, Presses universitaires de Rennes, 2010, <https://doi.org/10.4000/books.pur.77120>.
- [3] <https://youtu.be/aUyBJnIRUf0?si=bFk-vl9pEGCOWuLC>
- [4] Homme prétendant pouvoir contrôler les intempéries par l'usage de la magie
- [5] <https://youtu.be/ypseXIQVaF0?si=gp3m2CMX36i95ibg>
- [6] <https://youtu.be/EvafmE3LeI0?si=7rnzWArpIqvxpHBH>
- [7] <https://youtu.be/kzvJP-2n1XA?si=xWIR3awhr6s3E3wU>
- [8] Lucie Garçon, « Jeté entre nous sur le temps », *Déméter* [en ligne], 8 | Été | 2022. URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/834>
- [9] <https://youtu.be/0pT5KkIKKPk?si=ZEKO5RK5IHHIGsgs>
- [10] https://m.vk.com/video-136471876_456242536
- [11] Dont la forme est inchangée
- [12] <https://scottbarley.com/Sleep-Has-Her-House>
- [13] https://youtu.be/1STF_usLSQY?si=Y9QCaepY6yUohj3m
- [14] https://youtu.be/LYj3C_uD5Xw?si=Vh-SbqmGVcZYYWPv
- [15] Trailer <https://www.fuenferfilm.de/drift>
- [16] https://youtu.be/_UeUx-aq78I?si=h-POzC07s_PRIi9M
- [17] https://youtu.be/ap-v_Sk20Jg?si=0RNu5Qjd0pSaXWY
- [18] <https://youtu.be/XnuYJx9ObFc?si=0rs35omJ544aBDQJ>
- [19] <https://ifiarchiveplayer.ie/waves/>
- [20] <https://youtu.be/5N9CRJjd1u8?si=2hyUmzujSYdS7Pxc>

Plongeon dans les miroirs de Cocteau

Par Noémie Mimaud

Un poète a une fois dit : « *Tout ce qui se prouve est vulgaire, agir sans preuve est un acte de foi* »[1]. Jean Cocteau nous livre ici le point de départ ouvrant sur un long plongeon dans un monde où les chimères ne sont pas qu'illusion et la réalité habitée d'une constante inclinaison au rêve. Sommes-nous en train de rêver ou bien notre réalité souffre-t-elle des affres de notre inconscient ? Le poète nous éclaire et s'applique à nous ouvrir la porte vers un monde où l'invisible se fait visible, où l'infigurable se fait figure. Il s'agit de découvrir un monde intérieur commun à tous, infini et sacré, transfiguré au moyen du cinéma comme machine à fondre ses mécanismes dans le moule des rêves. Suivant le procédé de l'opium, Cocteau expire ses inspirations et dote temporairement son spectateur du pouvoir de vision au moyen d'une porte en image et en mouvement.

Le plongeon

Cocteau aime à se représenter ainsi que ses personnages, les paupières closes, scellées d'une paire d'yeux en papier, pupilles écarquillées. Le poète *voit* les yeux fermés, une faculté entre autres acquise par la prise d'une drogue, l'opium. Elle permet une vue en image de son propre esprit, non comme un archétype de la réalité mais par une série de symboles à la signification supérieure

que ceux perçus les yeux ouverts. Le cinématographe, à la manière de l'opium, fait ressurgir cet invisible, fait voir toutes les visions intérieures au sujet. Chez Cocteau, la porte vers cet invisible se mue en la forme du miroir : tourné vers soi, l'objet nous projette une image de nous-mêmes, laquelle invite le sujet conscient à une plongée introspective pour démêler le vrai du faux. « *Les miroirs réfléchissent trop. Ils renversent prétentieusement les images et se croient profonds* »[2]. Alors le miroir, en un clignotement, se transforme puis devient bassin. Le motif de l'eau se mêle à celui de la glace devenue liquide et permet un plongeon dans ses abysses. La métaphore est toute trouvée : la visite dans ses profondeurs poétiques permet à Cocteau une introspection absolue de son art. Ce double passage, du spectateur à son écran puis du poète dans son reflet est une première fois filmé en 1930 dans *Le Sang d'un poète*. Original d'une suite à trois volets, la figure orphique dessine le portrait de femme qui s'éveille et colle sa bouche au creux de la main du jeune poète. D'abord effrayé, ce dernier fait ensuite de cette ouverture nouvelle l'outil d'un érotisme dissimulé mais dont la sève donne vie à une statue qui, à la manière du sphinx, lui pose une énigme. Ordonnant d'entrer dans le miroir apparu dans la pièce, la source de son expiration exaltée lui demande de dépasser sa conscience fantasque et de transcender son propre reflet. Ainsi, dans l'intention d'atteindre la source de son inspiration et les profondeurs de son être véritable, il doit transcender l'image qu'il se

IMMERSION

fait de lui-même. Comment mettre en scène pareille idée ? Le poète plonge. Un noir des plus opaques accueille son plongeon dans son au-delà. Par l'effet d'un travelling amateur, Cocteau donne l'illusion que son poète immobile avance dans une pièce sans fond. Un tour de passe-passe dont les effets rappellent ceux de l'opium, une évocation volontaire. Cette vitesse immobile ralentit le temps, une manœuvre seulement réalisable par le cinéma. Ce changement de régime donne l'impression au spectateur d'aller au-delà des règles réfléchies de notre monde, il se sait passer les portes de la perception ordinaire. Une fois à l'intérieur, la rythmique nouvelle déplace les effets de la drogue en maintenant son souvenir par la fabrique d'images dont les multiples portes nous sont ouvertes : sous l'effet de l'opium tout lieu devient phénomène d'art où le poète voit et vit ses originaux avec une perception « *nettoyée* »[3].

Les portes

La suite de ses divagations révèle un second motif coctalien que confirme cette recherche de l'origine « *nettoyée* » : son horreur du naturalisme, autrement dit, du vrai, du merveilleux ou de l'artificiel autoproclamé. Il s'agit plutôt de savoir si le vrai se distingue du réalisme, s'il est possible de rencontrer le vrai dans les royaumes du faux, celui-là même pouvant s'organiser autour de sa propre vérité. À ce supposé naturalisme, Cocteau lui préfère ainsi le motif du passage, de la transsubstantiation. La matière se transforme en une autre et mène le poète aux tréfonds de lui-même, de cet autre soi. La sève sexuelle devient une bouche inspirée, le miroir se transforme en eau et bientôt le sang d'un poète servira à

la résurrection d'un autre. Ce mythe n'est pas sans rappeler un autre dont Jean Cocteau emprunte volontiers les initiales et la trame narrative sans jamais l'avouer. Sans transition, une rangée de portes apparaît dans un couloir sans fond. Le poète rampe difficilement vers chacune d'elles. Accéder à ces entrées n'est pas tâche facile, il s'agirait de ne pas se perdre. Une fois arrivé, le poète coule son œil dans la serrure et découvre des mondes absurdes : une institutrice grondant un enfant qui vole, un jeu de tir duquel la cible s'en trouve ressuscitée par un effet de montage grossier et un être-statue apparaît progressivement fait de dessin, de tissu et de chair. Sans doute issu d'un motif d'écriture automatique, cette figure volontairement hétéroclite synthétise le trait de Cocteau. Elle signifie la présente totalité d'une figure ostentatoirement éparse malgré ses fragments éclatés, une volonté appuyée par le montage. Des sauts dans le plan, des effets de discontinuité entre apparition et disparition de personnes, d'effets ainsi que des clignotements qui découpent une action d'une fraction de seconde et donnent l'impression d'une temporalité insaisissable. Figurer l'infigurable, ce réalisme paradoxal opère comme une hypnose généralisée et restitue l'état du sommeil anormal, d'un rêve éveillé, d'une transe. L'inconscient du poète est filmé comme un moment de familiarité, son étrangeté assumée, frontale par la justesse de détails dans la mise en scène et les décors. Cocteau tâte sa propre matière et s'amuse des transsubstantiations sorties de ce couloir imagé. Un cabinet de curiosités propice aux expérimentations dont les lignes font plonger dans un « *bain lustral* »[4] le monde introspectif du poète, réfléchissant du même coup celui du spectateur.

IMMERSION

Acte de foi

La citation avec laquelle nous avons ouvert ce court essai signifie que l'essence d'une chose souhaitant être captée se dérobe même au langage qui essaie de la dire. Cocteau est sa propre étude, sa propre matière. Or, l'image guide autant qu'elle découvre, ainsi le réalisateur s'en trouve à sa merci et invoque un acte de foi nécessaire au geste créatif ayant pour absolu de faire voir l'invisible. Infiltrés à l'intérieur de son monde, nous en découvrons la merveille à la manière d'Orphée une fois la traversée du miroir réussie. Se faisant orphique, Cocteau plonge dans son propre inconscient et nous livre cette œuvre. Pourquoi cet intitulé ? Le sang d'un poète fait référence au mythe christique. Cet aspect de sa matière, voulant rendre compte de l'infigurable, s'explicite dans son mythe originel propre. Dans la dernière partie du court-métrage, intitulée *La profanation de l'Hostie*, Cocteau nous donne à voir une bataille de boules de neige entre enfants. L'un d'eux est grièvement blessé et meurt. C'est la seconde mort du poète. La première survient plus tôt, une fois les portes toutes entrouvertes. La troisième

clôture les derniers instants du film. Attablé à un jeu de cartes au centre d'un ancien théâtre figurant un paysage de la petite enfance de Cocteau, le poète bien vivant semble jouer son existence. Des aristocrates remplissent les balcons et assistent à la scène. Au pied de la table, l'enfant de la scène enneigée et primitive gît, toujours. Le poète perd le jeu et se voit obligé de se supprimer. Tête contre table à la manière dont Cocteau trouve son père mort d'une crise cardiaque, le poète saigne d'un trou à la tête et se penche sur le corps du jeune garçon. Il entrouvre son veston et en sort la carte manquante : un as de cœur. Cette vision finale, des plus intimistes, met à jour l'invisible figure du poète : « *Prenez, car ceci est mon cœur* ». Le poète se sacrifie, dépouille sa propre enfance, son propre vécu afin de continuer la partie. L'artiste est ce tricheur qui se dépouille lui-même et ainsi produit une œuvre sincère et belle, ici retranscrite au moyen de la formule cinématographique. L'objet et le procédé du film se font transsubstantiation : cet autre que Cocteau cherche et nous livre, ce soi le plus profond, c'est ce film.

[1] Cocteau Jean, *Le discours d'Oxford*, Gallimard, Paris, 1956

[2] Cocteau Jean, *Le Potomak* (1924), Passage du marais, Paris, 2000

[3] Huxley Aldous, *Les portes de la perception*, Editions du Rocher, Paris, 1954, p. 40

[4] Cocteau Jean, *La Difficulté d'être*, Editions du Rocher, Paris, 1983, p. 158

FONTAINES BLOW

Poème enluminé à partir des *Eaux profondes* d'Alice Heit

Sacha Maunoury illustré par Magreta

Couvert d'une peau nue, un corps salé ondule
Au cœur de Neptune, ses cristallines ondes
Ébranlées par un grain, celui d'la pellicule
Et sur un drap mouvant, flottent *les eaux profondes*.

Des voix, nues – encore – sans le nommer l'évoquent
Ce défaut, l'abîme, glissant hors de la norme ;
Ce plaisir incertain, en parlant se débloque,
Arrive à point nommé, quand l'orgasme prend forme.

« De vraies flaques » au lit, esquisse consistante
Sans filtre, sans foutre, sans sève ensanglantée
Un langage fleuri, images florissantes
Un flux urétral, une fontaine hantée ?

L'oubli du clitoris, la femme est une mère,
Dépouille pour les gars, aux regards qui s'enivrent.
La chair est verte, ouverte ; elle est de la matière,
Sensible et incarnée, d'où sort le bateau ivre.

Le réel attise la douce mécanique.
Gonflement à l'entrée : la zone granuleuse
« Gestes de sorcières », se nomme la technique
Le liquide jaillit : la tempête joyeuse.

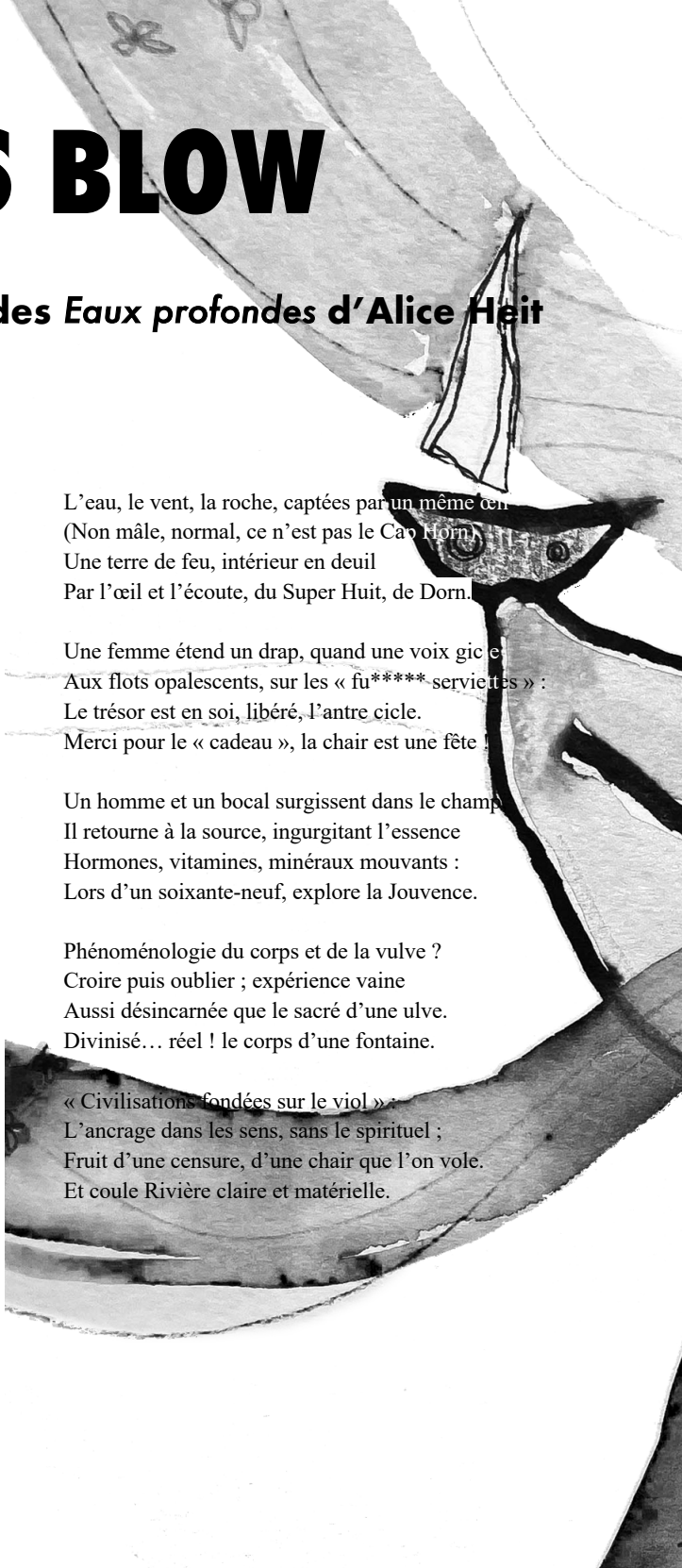
L'eau, le vent, la roche, captées par un même œil
(Non mâle, normal, ce n'est pas le Cav Horn)
Une terre de feu, intérieur en deuil
Par l'œil et l'écoute, du Super Huit, de Dorn.

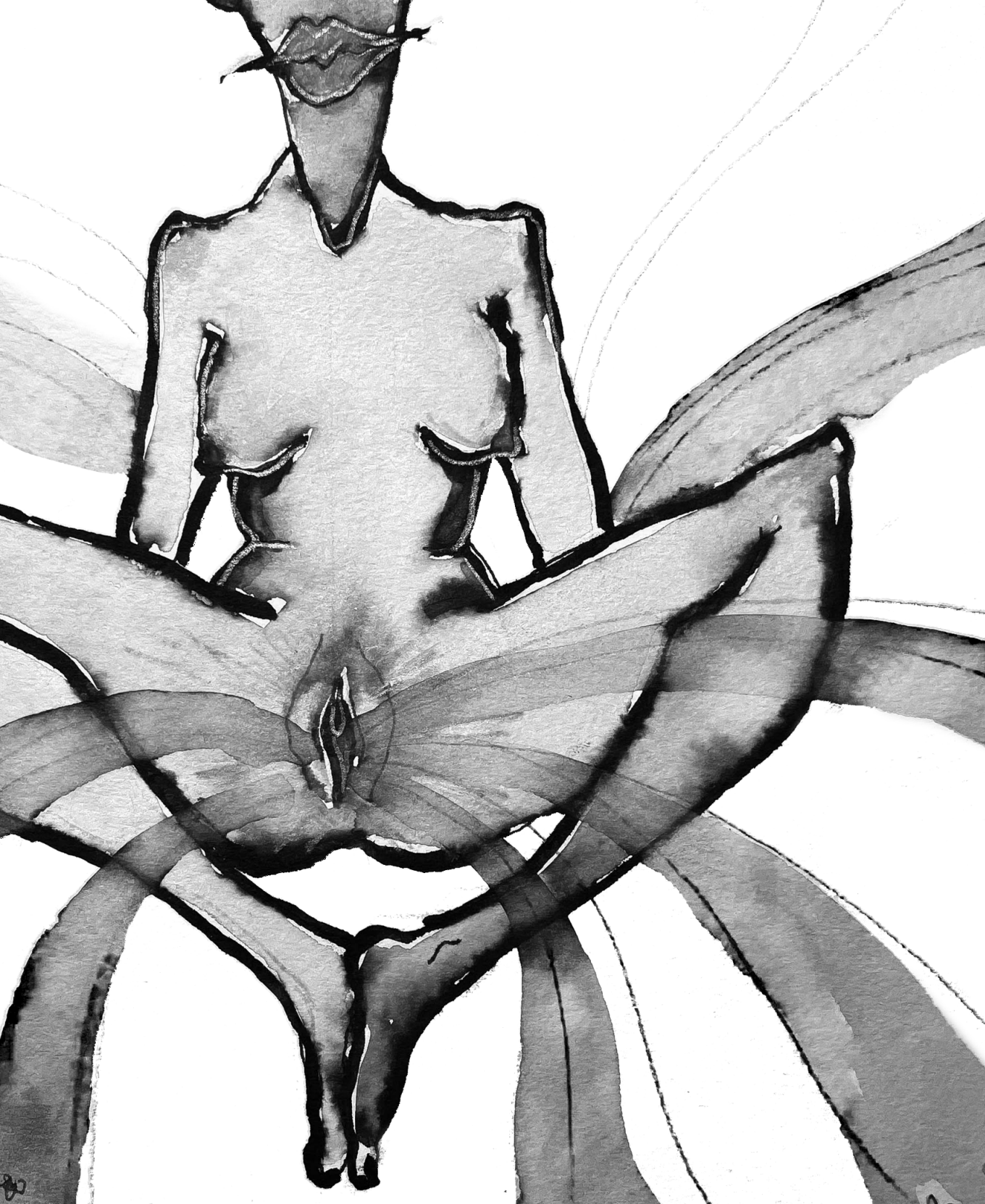
Une femme étend un drap, quand une voix gic e
Aux flots opalescents, sur les « fu***** serviettes » :
Le trésor est en soi, libéré, l'autre cicle.
Merci pour le « cadeau », la chair est une fête

Un homme et un bocal surgissent dans le champ
Il retourne à la source, ingurgitant l'essence
Hormones, vitamines, minéraux mouvants :
Lors d'un soixante-neuf, explore la Jouvence.

Phénoménologie du corps et de la vulve ?
Croire puis oublier ; expérience vaine
Aussi désincarnée que le sacré d'une ulve.
Divinisé... réel ! le corps d'une fontaine.

« Civilisations fondées sur le viol » :
L'ancrage dans les sens, sans le spirituel ;
Fruit d'une censure, d'une chair que l'on vole.
Et coule Rivière claire et matérielle.





SABORDER LE REEL

A l'aventure au grand large A propos du cinéma de Jean-François Laguionie

Par Léo Barozet

Un fondu d'ouverture accompagnant un bruit de vagues : voici comment débute *La Demoiselle et le violoncelliste* (1965). Apparaissent à l'écran le bleu du ciel et de la mer, quelques mouettes figées dans leur vol, puis une première inscription : « *Les Films Paul Grimault [...] présentent* », suivie du titre juste après. Quelques secondes d'immersion suffisent ainsi à capter une partie de l'univers de Laguionie : d'abord parce que ce simple et joli tableau illustre déjà l'obsession pour le grand large que le cinéaste ne cessera de cartographier au fil de sa filmographie, mais aussi parce que la figure tutélaire de l'animation qu'est Paul Grimault mobilise bien des images. Immédiatement, on songe bien sûr au *Roi et l'Oiseau* (1952) ou à *La Table tournante* (1988), à ces grands espaces étranges, silencieux, envoûtants, à ces personnages sortis de contes de fées, aux textes de Prévert et à la douce bande-son de Wojciech Kilar. Les cinq premières secondes des neuf premières minutes d'une filmographie suffisent ainsi (presque) à illustrer ce qu'on a déjà deviné : comme Grimault, le cinéma de Laguionie sera un cinéma de contes, de dialogues silencieux, d'aventures et de rêves parfois sombres.

Mutations, filiations

Un violoncelliste joue au bord de la mer, fait danser les vagues au son de son instrument et, par la tempête qu'il provoque ainsi, cause sans faire exprès la noyade d'une demoiselle. Tentant de la sauver, sa propre barque est à son tour renversée par la houle, et notre violoncelliste coule à pic. Les deux personnages, après avoir combattu des crabes et pris le temps de jouer du violoncelle dans les fonds marins, finissent par sortir de l'eau au milieu des touristes interloqués d'une station balnéaire. Sans un mot, ils replongent alors dans les flots pour aller se trouver une plage un peu plus tranquille. L'atmosphère – qui rappelle d'ailleurs un peu l'inquiétante étrangeté des films de René Laloux, autre grand cinéaste d'animation à avoir fait produire certains de ses premiers courts par Grimault – tient en grande partie à un artisanat assumé : les décors peints sont d'une grande simplicité (n'en sont peut-être que plus beaux ?), les personnages sont des marionnettes de papier aux articulations découpées pour simuler des mouvements basiques et aucun dialogue ne vient troubler la partition ininterrompue d'un concerto pour violoncelle.

SABORDER LE REEL

Ce minimalisme (résultat d'adaptation à des budgets limités ?) se retrouve dans la suite de son œuvre : bien que les films de Laguionie mutent lentement vers des formes plus conventionnelles, cette mutation se fait sur le temps long, et sans jamais s'écarter de son goût pour la simplicité des formes. L'exploration chronologique de cette filmographie revient ainsi à découvrir les œuvres d'un peintre à qui on offrirait au fil des années de nouveaux jeux de pinceaux et gammes de couleurs : ses tableaux gagnent ainsi en complexité technique mais la poésie, elle, était déjà là dès les débuts. Plusieurs de ses premiers courts souscrivent ainsi à l'économie des dialogues, réduits au strict minimum voire renvoyés à du bruit de fond : quelques mots prononcés dans *L'Arche de Noé* (1967) à travers une station de radio, un timide « Hé-ho ! » qui trouble le silence d'*Une bombe par hasard* (1969). Petit à petit, le cinéma de Laguionie augmente la diversité de ses bruitages, jusqu'à donner dans les années 1970 des voix complètes à certains personnages. Là encore, cela se fait d'abord sous une forme rudimentaire : dans *Potr' et la fille des eaux* (1974) ou dans *Le masque du diable* (1976), une unique voix masculine incarne à la fois le narrateur et les protagonistes, qu'ils soient pillleur d'épave, vieille sorcière ou diable en goguette. *La Traversée de l'Atlantique à la rame* (1978) marque finalement l'évolution la plus considérable : les deux protagonistes ont chacun droit à leur voix propre, et si le dessin est assurément le même, l'animation (toujours d'éléments découpés) gagne en complexité. Ajoutons à cela une durée augmentée, atteignant les vingt minutes, pour obtenir un résultat qui rend la poésie de Laguionie quelque part plus présentable et lui permet de remporter

la Palme d'Or du court-métrage à Cannes et ainsi d'améliorer sa diffusion.

L'étape suivante paraît évidente. Laguionie s'attaque maintenant exclusivement à des longs-métrages, ne dépassant toutefois jamais l'heure et demie. Il essaie aussi de varier sa forme et explore d'autres styles graphiques : dessins aux lignes claires un peu décevants dans *L'île de Black Mor* (2003) ou plus convaincants (en partie car mélangés à son style originel) dans *Louise en hiver* (2016), animation en volume dans *Le Tableau* (2011)... On aura par ailleurs plaisir à voir apparaître au générique de *L'île de Black Mor* et du *Tableau* le nom de Rémi Chayé, autre cinéaste d'animation plus jeune à qui l'on doit *Tout en haut du monde* (2015) et *Calamity, une enfance de Martha Jane Cannary* (2020), tendres fresques d'aventure qui s'attachent elles aussi à faire découvrir aux enfants une animation loin des modèles dominants des studios américains, portée sur l'exploration des grands espaces et l'ancrage dans un folklore plus fidèle au registre du conte (bien que Chayé, comme on s'en doute au titre de *Calamity*, marque également son attachement au folklore américain !). Grimault, Laguionie, Chayé, la filiation est établie. Qui viendra ensuite ?

Eau de vie ?

Mais replongeons-nous chez Laguionie, puisque c'est ce qu'il semble précisément nous inviter à faire : par exemple, *Le Tableau* s'ouvre par une incursion à l'intérieur de ladite toile et invite assez littéralement le spectateur à plonger dans le film. On ne saurait par

SABORDER LE REEL

ailleurs dénombrer précisément les sauts dans l'eau émancipateurs qui parsèment son œuvre : l'orphelin de *L'île de Black Mor* débute son escapade maritime par un plongeon dans les eaux noires d'un lac, et les personnages inachevés du *Tableau* quittent leur œuvre de résidence en passant au travers des tumultes d'une cascade. Côté courts-métrages, le violoncelliste trouve l'amour sous l'eau, tout comme Potr' dans *Potr' et la fille des eaux*. Les mariés usés par leur voyage de *La traversée de l'Atlantique à la rame* retombent quant à eux en amour lorsqu'ils décident enfin de quitter leur barque pour une ultime baignade.

C'est que l'océan qu'on pourrait juger *a priori* comme lieu de mort abrite en réalité des milieux foisonnants de vie : l'habituel faune aviaire (mouettes, goélands et autres cormorans), ichtyologique (petits poissons multicolores), mammalienne (narvals et autres cousins mammifères marins) ou crustacée, mais aussi historique et mythologique. On ne se surprendra ainsi pas de croiser sirènes, sorcières à coiffe bigoudène, pirates et cartes au trésor, mais aussi – pourquoi pas ? – naufragés du Titanic ou Noé revisité en personne. Et si les eaux sont dangereuses et peuvent bien sûr conduire à la mort (l'histoire ne sera pas réécrite pour les naufragés du Titanic dans *La traversée de l'Atlantique à la rame*, que le couple repousse pour ne pas alourdir leur barque et surtout conserver leur tranquillité), un saut dans l'océan permet bien souvent de revenir à la vie. Le plongeon de départ de l'orphelin de *L'île de Black Mor* est ainsi une émancipation au sens le plus strict du terme puisqu'il lui permet de s'évader d'un orphelinat-prison sorti d'un cauchemar d'enfant. Celui du *Tableau* permet aux

« Pafinis » et aux « Reufs » (respectivement, personnages peints inachevés à qui il manque quelques couleurs et ébauches-gribouillis informes, deux catégories violemment discriminées par une troisième, les « Toupins », seuls correctement achevés) de s'échapper de leur cadre pour partir en quête de leur Peintre-Créateur et, ils l'espèrent, peut-être gagner leur liberté face aux Toupins.

Au-delà de cette première étape, la noyade permet aussi paradoxalement d'illustrer un retour à la vie. Ainsi, la vieille Louise dans *Louise en hiver* loupe le dernier train de la saison pour quitter la station balnéaire dans laquelle elle a l'habitude de passer l'été. Il lui faudra survivre à l'hiver, avec pour toute compagnie un chien avec qui elle discute tant qu'il lui répond, évoquant la Kiki de Miyazaki (1989) et son chat Jiji. Lasse, elle finira par s'enfoncer dans les vagues hostiles, sauvée juste à temps par son compagnon canin. Seule cette expérience de mort imminente, cette noyade avortée, réussiront finalement à lui donner la force de patienter jusqu'à l'été suivant. À un niveau plus métaphorique, on a déjà vu la noyade de *La demoiselle et le violoncelliste* qui permet aux deux personnages de faire vivre leur musique sous l'eau ; mais encore Potr' tombé amoureux d'une sirène, priant les dieux de troquer ses jambes contre une queue de poisson pour pouvoir la rejoindre ; et enfin l'ultime bain déjà mentionné du couple de *La traversée de l'Atlantique à la rame* : leur grand âge et l'image qui suit d'une vieille barque échouée confirme leur sort qu'ils ont embrassé paisiblement.

Le spectateur biberonné à l'animation *mainstream* américaine s'étonnera peut-être que l'œuvre de Laguionie

SABORDER LE REEL

ose proposer sans pudeur inutile des images ou des thèmes traditionnellement absents de films à destination d'un public jeune ou familial. On y trouvera ainsi régulièrement des scènes de nudité, traitée pour ce qu'elle est : la réalité d'un corps, ni pornographique ni nécessairement érotique (mais toutefois quasi-exclusivement féminine, il faut bien le remarquer). Les sirènes n'ont pas besoin de porter de coquillages, la féminité d'une moinesse se faisant passer pour un homme est dévoilée par sa poitrine, les peintures du *Tableau* comptent parmi elles un nu de l'amante du peintre. Comme *Kirikou et la sorcière* (Michel Ocelot, 1998) en son temps qui n'avait choqué que des adultes réactionnaires, ces passages rappellent que la nudité n'est ni choquante ni provocante dès lors qu'on la traite comme faisant partie intégrante d'un univers, comme une évidence qui n'a pas besoin de justification. Mais s'il ne s'agit que de quelques images parsemées dans une filmographie, il existe un motif « adulte » bien plus régulier chez Laguionie : la mort. Presque toujours personnifiée par un individu caché sous un masque de carnaval, elle menace explicitement les personnages dans sa danse macabre, tente de faucher un Reuf dans les

canaux d'un tableau de Venise (*Le Tableau*) ou de terminer plus tôt que prévu *La traversée de l'Atlantique à la rame* dans une grande réception de squelettes camouflés sous des visages de riches fêtards. *Le masque du diable* tourne par ailleurs exclusivement autour de cette image de mort masquée : une vieille femme fuit le carnaval de sa ville et rencontre un personnage costumé en diable. Sous son masque, un autre masque de diable, et dessous encore un, et encore un et encore un. Et quand on tente de retirer celui d'un squelette qui a pourtant dansé toute la nuit, le crâne se détache immédiatement des vertèbres.

Il ne faut toutefois pas s'y tromper : si Laguionie insuffle une part de noirceur dans ses films, ils restent principalement des films familiaux lumineux ; et s'il peut parfois créer un sentiment d'effroi pour un (très) jeune spectateur, le frisson que ressentira principalement ce dernier, dans la continuité d'une longue généalogie, allant de Grimault à Stevenson en passant par les contes et traditions orales européens, sera sans aucun doute celui de l'aventure.

Entretien avec Saïd Hamich

« *Le romanesque permet ce mouvement ample de la vie* »

Par Imène Benlachtar et Grégoire Benoist-Grandmaison

Saïd Hamich est d'abord producteur, puis réalisateur. Après *Retour à Bollène*, son premier long-métrage, puis *Le Départ*, son premier court, *La Mer au loin* est sélectionné à La Semaine de la Critique en séance spéciale, et le film sort en salles le 12 février 2025. Ce qui frappe d'abord, c'est ce parcours atypique – un long avant un court ?? –, et cette double-casquette rare et assumée de producteur et réalisateur – il réalise ses films, il produit ceux des autres. D'habitude, cette dualité amène plutôt ceux et celles qui s'y essaie à produire leurs propres films. Alors bien sûr, on en parle, tous les trois autour de la table, on se jette à l'eau, surtout lui.

Très vite se dessine l'importance de la thématique de l'exil, de la présence du raï. Le film est conçu comme un mélodrame d'époque avec l'ambition de plonger au cœur du Marseille des années 90. Comment arrive-t-on à emporter la spectateurice, à créer des émotions, à trouver la simplicité nécessaire pour raconter les trajectoires complexes qu'empruntent un immigré en France ? Saïd nous propose une parole longue et précieuse sur son rapport au cinéma et à la création.

Tsunami : Maintenant que *La Mer au loin*, c'est plus ou moins fini pour toi, tu reprends ta casquette de producteur sur d'autres projets ?

Saïd Hamich : Je l'accompagne encore pas mal, j'ai un peu de déplacements à faire. J'ai l'impression que tant qu'il ne sort pas, on est toujours un peu pris par le film. Mais en tout cas, quand il sort, la messe est dite. Il y a moins de choses, et les spectateurs se l'approprient. Là, je suis encore un peu dedans, mais j'essaie un peu de réfléchir à de nouveaux projets, et je fais de la production. J'aime bien faire les deux. C'est un truc que j'aime bien faire.

Parce que l'un nourrit l'autre ?

Oui, en France, c'est un peu mal vu, mais moi, je trouve les deux approches sont fécondes. Je viens de la production par l'intermédiaire d'une école de cinéma, j'ai fait la fac, puis la Fémis. Je pense qu'il y a autant de manières de produire que de producteurs. Donc, même si j'ai toujours considéré la production comme un accompagnement artistique, et l'aspect business comme un outil qu'une finalité, pour moi, le passage de la prod à la mise en scène ne m'a pas paru contre-intuitif. En

SABORDER LE REEL

France, on aime bien mettre dans des cases. Dans plein de pays, les producteurs peuvent être aussi réalisateurs. Par exemple, les scénaristes qui font des films, ici, ça choque personne. Les comédiens font des films, ça choque personne. Et d'un coup, les producteurs, qui sont quand même les seuls à accompagner un film de la première idée jusqu'à la copie zéro, ça serait méga-gênant ? Non... Et puis, tu as de l'expérience sur les plateaux avec les gens. Après, c'est une gestion de projets, de temps, de relations humaines. Ceux avec qui tu travailles, comme ils savent que tu produis et que tu réalises aussi, des fois ça peut être inconfortable pour eux.

Est-ce que ça arme, pour la réalisation, d'être producteur ? Peut-être dans le fait de mieux savoir combien peut représenter comme dépenses telle ou telle journée de tournage ?

Non, parce que même quand tu es producteur, tu ne peux pas savoir combien tu dépenses au jour le jour. A un moment, tu es pris par ton film, et il faut être accompagné. Produire soi-même son film, je trouve ça difficile. Ce n'est pas ce que j'ai fait, c'est Sophie (Penson, productrice pour Barney Production - ndlr) qui a produit mon film. Ce qui est intéressant à avoir en tête, c'est la direction de production. Là, c'est plutôt un truc de mise en scène qu'un truc d'argent. Tu as bossé un budget sur Excel, c'est facile, mais la question, c'est comment tu ajustes ce budget sans trop impacter le film. Comment favoriser les jours de tournage et les comédiens plutôt que la figuration et les décors ? Ce sont plutôt des équilibres que tu dois faire sur l'ensemble du film au lieu de choses précises tous les jours.

L'amplitude de *La Mer au loin* est l'une des grandes forces du film : le scénario, cette grande fresque sur plusieurs années, ces acteurs qui ont beaucoup de place dans les scènes que tu filmes. Quand tu écris, tu as en tête ces ajustements ? Par exemple, pour telle scène, tu auras moins besoin de la présence de l'équipe des costumes et des décors pour la reconstitution historique, et donc tu vas pouvoir t'accorder une ou deux journées supplémentaires ?

En tant que réalisateur, je ne suis pas un partisan de la reconstitution. C'est un mot que je n'aime pas. Je ne trouve ça pas intéressant, mais c'est mon goût personnel. Je trouve que la magie d'un film, c'est son espace mental, l'atmosphère dans lequel le spectateur se projette. Des films comme *Thérèse* de Alain Cavalier (1986 - ndlr) ou même *Dogville* (de Lars von Trier, 2003 - ndlr), on n'a pas de problème à se projeter dans la fiction. On peut s'y projeter avec très peu de choses. Donc, à partir de ce moment-là, moi, la reconstitution, je voulais qu'elle soit crédible, mais elle n'est pas acharnée. En fait, si vous regardez le film, il y a plein d'anachronismes, et ce n'est pas grave. Ce qui m'importait, c'était de plonger le spectateur dans les années 90, et au-delà, de le plonger dans ce sentiment, qui est l'objectif du film, de l'exil, dans cette mélancolie du raï. Pour atteindre cet objectif, tu composes par le dialogue, par la lumière, par les costumes, par les attitudes, par les accessoires, par le fait que les personnages fument beaucoup. Déjà, rien que le fait que les personnages fument dans des intérieurs, ça nous met dans une autre époque. Avec Tom Harari, le chef-op, on a vraiment essayé de travailler une plongée mentale et psychologique, esthétique donc, et pas

SABORDER LE REEL

historique. Teresa Hurtado Escobar a fait un travail incroyable parce que, pour le coup, on avait peu d'argent et moi, je voulais vraiment avoir beaucoup de temps de tournage. J'ai tourné 35 jours, ce qui n'est pas énorme, mais ce n'est pas non plus un tournage réduit. A la déco, ils ont eu peu de moyens, et leur objectif, c'était de travailler par touches, pour créer une atmosphère, faire croire au spectateur qu'on est dans les 90, mais sans s'acharner sur les détails. Il y a beaucoup d'intérieurs dans le film. Le mélodrame permet ça. Le mélodrame, c'est déjà une bulle en soi. Donc, on entre dans une bulle, et le spectateur l'accepte très vite. Le raï, la musique, permet beaucoup ça. C'est un ensemble. On va pas aller faire tout une reconstitution, avec une rue en pierre et plein de véhicules de ces années-là... C'est le piège de beaucoup de films d'époque : filmer les décors. Quand vous regardez *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975), ce qui vous intéresse, c'est le parcours émotionnel du personnage. Elle est belle la reconstitution et la lumière à la bougie, mais ça ne serait pas un grand film s'il n'y avait pas cette émotion, ce truc, là, et cet ensemble qui prend.

C'est P.R2B (Pauline Rambeau de Baralon - ndlr) qui a composé la musique, et qui a aussi fait celle des *Meutes* (Kamal Lazraq, 2023 - ndlr). Vous avez travaillé avec elle à la fois pour la partie raï, mais aussi pour la musique.

Alors, P.R2B, c'était intéressant, parce que je la connais. J'ai travaillé avec elle sur mon premier film *Retour à Bollène* (2017). Dès le scénario, je lui ai fait écouter toute la musique raï que je désirais, et je lui ai dit qu'il fallait

réussir à la faire exister. Mais en même temps, le raï est vraiment quelque chose qui habite à l'intérieur des personnages, et comme le regard qu'on va avoir sur leur vie est plus distant, plus sobre, et du coup, il faut un truc de l'ordre du mélodrame qui vient accompagner le film. Et c'était super ! En fait, je recommande à tout le monde de travailler avec des compositeurs avant le tournage, parce que, évidemment, au montage, vous rebidouillez, vous refaites tout, vous changez tout. Mais là, les faire intervenir en amont, ça permet, quand vous tournez, d'avoir des premières musiques, d'avoir leur rythme, de trouver la distance aux personnages. C'était très chouette d'avoir sa musique. Et puis elle est super intelligente, elle a fait des études de mise en scène, donc elle connaît tout ça sur le bout des doigts. C'est une compositrice qui a la faculté, l'habileté nécessaire pour comprendre une scène. Le plus dur, c'est de parler musique. Moi, je n'ai jamais fait de musique. Donc en parler avec une compositrice qui comprend à ce point la mise en scène, c'est hyper précieux. Et puis on a aussi travaillé avec du synthé, avec des cordes, du piano, toujours dans l'idée d'une balance entre quelque chose d'assez généreux, de dire qu'à un moment, il faut mettre la musique, la mettre de manière lisible, claire, mais sans forcément avoir le côté orchestral un peu grandiloquent pour rien. Quelque chose de limpide et en même temps généreux. Et comme la musique c'est très subjectif, j'avais besoin que ça me touche, mais on essayait aussi de voir comment ça fonctionnait en termes de dramaturgie.

Pour revenir sur Kubrick et sa bougie, on observe une tendance à apprécier un film à la hauteur de ce qu'il fait techniquement : tourné pendant tant de jours,

SABORDER LE REEL

nécessité de tant d'effets spéciaux, besoin d'objectifs de la NASA. Il y a du labeur quantifiable donc il est génial. Je me demande pourquoi cette logique comptable s'est imposée.

Oui, ça devient des arguments marketing. Dans mon envie de cinéma, il y a deux choses que je me fixe. D'abord, être généreux avec le spectateur en termes d'émotion, parce que c'est ce que je vais chercher au cinéma, c'est-à-dire ne pas prendre ni les personnages ni le spectateur de haut. C'est important pour moi, d'être premier degré dans ce que je raconte, d'être dans une forme de sincérité et d'émotion, j'espère. Et deuxième règle que je m'impose, c'est de ne jamais faire des choix que je n'arrive pas à expliquer. Par exemple, je n'ai pas fait de scope parce que je n'ai pas d'argument. Je suis beaucoup dans les intérieurs. Je pourrais travailler le scope en même temps, mais ce n'est pas indispensable pour moi. Donc, je ne vais pas faire des effets de mise en scène qui ne sont pas nécessaires à l'atmosphère et au personnage. Je ne suis pas dogmatique à ce niveau-là. Mon travail de mise en scène, je le résume vraiment par un travail d'équilibre et de justesse.

Je n'avais jamais vu cette histoire d'immigration comme ça à l'écran. Pourquoi situer l'action dans les années 90 et pas de nos jours ?

D'abord, ça s'est fait par instinct. Mon envie de cinéma, c'est des figures que je n'y vois pas. On ne voit jamais l'immigration maghrébine au cinéma parce qu'on ne prend jamais le temps de parler de leur intimité, de leur caractère, de leurs émotions. C'est-à-dire qu'en filmant

des immigrés, on va forcément filmer des problèmes d'immigrés. Ce sont des personnages qui sont figés dans leurs caractéristiques spécifiques. Un immigré ne peut parler que d'immigrés. En banlieue, on ne fait qu'avec l'imaginaire accolé à la banlieue. Et moi, dans mon envie de cinéma j'étais producteur et je ne savais même pas que je voulais faire du cinéma. Ce qui m'a poussé c'est *Retour à Bollène*. Je l'ai fait en voulant faire un anti-film de banlieue. Les personnages vont juste se parler correctement, ils vont juste dire ce qu'ils ont sur le cœur. Comment parle un grand frère à sa petite sœur du sentiment d'éloignement qu'il a vis-à-vis d'elle, du fait qu'il ne comprend pas ses choix de vie ? Ils parlent la religion de manière parfois dépassionnée, comme dans une famille en fait ! Et j'ai fait *La Mer au loin* avec le même objectif : ils ne sont jamais figés dans leurs problèmes de papier, et puis quand je leur donne des interrogations banales de jalousie, d'amour, ils deviennent singuliers. C'est comme ça la vie. Vous avez des problèmes de papier, vous n'arrêtez pas de vivre parce que vous avez des problèmes de papier. Et ce qui m'a permis de faire cette traversée-là, ça a été le mélodrame, et pour obtenir ce traitement un peu mélodramatique, parce que ce n'était pas un pur mélodrame non plus, ça a été le raï. Cette musique est liée à l'exil, écoutée par plein d'immigrés ou de gens qui sont loin de chez eux. Avec la musique, on entretient un rapport un peu viscéral, très fort, presque animal, de rapport au pays. Et le raï a aussi cette mélancolie, ce sentiment de fête. Le choix de cette musique permettait un équilibre entre des immigrés maghrébins en France en galère de papier, mais aussi le mélo, elle permettait cette synthèse. Il faut que ce soit présent dans le

SABORDER LE REEL

quotidien des personnages, parce que c'est quelque chose qu'ils vont vivre. Et le raï a connu un âge d'or fin 80, début 90, à Marseille. Donc, très banalement, j'ai situé l'action dans les années 90 à Marseille.

La deuxième chose, c'est que le mélodrame appelle le film d'époque. Même aujourd'hui, quand Todd Haynes fait des mélodrames, il revisite des trucs d'époque. Ça a le mérite, en tout cas, de désactualiser le sujet. Si vous parlez d'immigrants aujourd'hui, tout le monde en attend un, et comme ce qui m'intéresse, évidemment, c'est de parler de quelque chose qui dépasse les spécificités de l'actualité et du contemporain, à la recherche de quelque chose de plus universel sur ce sentiment de ne pas être chez soi et de devoir se créer une identité, le fait de sortir de l'actualité me permettait de me focaliser davantage sur ça.

Troisième chose, mais ça je me le suis dit peut-être après, c'est que moi, je suis arrivé en France en 97, j'étais adolescent, très jeune adolescent, et mon père était ouvrier agricole dans le sud de la France. Mes frères et moi, nous allions tout le temps à Marseille, on avait autour de nous des gens qui avaient des problèmes de papiers... ce souvenir d'enfance m'a longtemps habité. Par exemple, le personnage d'Houcine est inspiré par un ami de mon père qui travaillait dans les fermes et qui était un vieux monsieur marocain qui ne partait que pour les vacances, que pour les olives, etc. C'est dans cet ensemble que j'ai écrit le film.

Dans *La Faute à Voltaire* de Kechiche (2002), on ne voit pas les personnages comme des sans papier parce

qu'on ne se concentre pas que là-dessus. Au contraire, on est un peu plus dans le rythme, dans l'énergie de la vie, dans les sentiments, et la représentation au cinéma enlève l'intimité et la spécificité des personnes immigrés, et aussi souvent racisées.

Nous sommes des archétypes au cinéma, parfois ce sont des personnes elles-mêmes issues de l'immigration qui vont reproduire ces représentations. Ma compagne est journaliste littéraire, donc je vois que l'art n'est pas que vertueux, et parfois les sujets ont quelque chose de vampirisant. On garde tout ça pour être vendeur, on va en faire des choses efficaces. C'est comme la représentation des banlieues et la violence. Tout le monde sait que c'est violent, parce qu'il y a de la pauvreté, qu'il y a de la misère, tout le monde le sait. Ça ne raconte rien de la banlieue qui soit intéressant. Pour moi, un film doit venir puiser quelque chose du réel, et quand vous êtes issu de ces minorités-là, vous avez le devoir de donner une représentation un peu plus juste, et ça passe par une représentation moins efficace, plus complexe. Un personnage peut être un migrant et être un peu antipathique, avoir des problèmes de papier et avoir des problèmes de jalousie, aimer une femme et de ne pas savoir comment il l'aime exactement. Il peut retourner dans son pays et que sa mère soit... En fait, c'est tout ça, c'est cette complexité-là qui demande du temps et qui demande de couper l'efficacité. Quand vous vous inscrivez dans un cinéma d'auteur, avec la volonté de raconter les choses avec justesse, parfois, vous ne pouvez pas vous permettre l'efficacité, car vous avez le devoir d'être complexe.

SABORDER LE REEL

Est-ce que vous avez dû batailler pour faire exister votre scénario tel qu'on le voit à l'écran ? Comment avez-vous défendu son manque d'efficacité alors même que les guichets cherchent souvent, précisément, l'efficacité ?

A l'écriture comme au montage, on a essayé de chercher un peu d'efficacité narrative, dramaturgique. On ne s'est pas dit : on va faire un film de trois heures, ça n'a pas été ma démarche. On a la chance d'être en France parce que le film s'est quand même fait. Je suis obligé d'admettre que des gens on dit ok, on croit en toi : l'avance sur recette du CNC, Canal+, The Jokers... Et Cannes (le film a été sélectionné à La Semaine de la Critique - nldr) a permis de la visibilité, etc. Plein de d'intervenants très différents ont validé le projet à différentes étapes du processus. Donc je pense qu'il y a aussi une envie de voir ça. Après, vous évoluez dans une économie assez réduite. Le film a coûté 2,5 millions d'euros, ce qui n'est pas beaucoup pour un film d'époque. Et après, c'est comme pour tous les films, il faut tenir bon là où vous êtes sûr de vous. J'aime beaucoup le cinéma et le travail d'équipe qu'il suppose. Il y a plein de choses que j'ai enlevées ou que j'ai changées parce que les retours n'étaient pas bons. Par contre, quand vous êtes sûr de vous, vous êtes obligé de garder. Par exemple, beaucoup de gens voulaient que le personnage principal soit très très actif, qu'ils deviennent absolument le moteur et le centre de l'action. Et, en réalité, comme j'avais envie de décrire dix ans de sa vie, et bien on est un peu ballotté, on fait des détours. Sur cet aspect, je n'ai pas renoncé. J'ai toujours voulu que Nour soit parfois désarmé par ce qui lui arrive, aussi que ce soit les autres qui influent sur lui, comme dans la

vie. On a tous été marqués par des rencontres, etc. Je voulais garder ce sentiment de vie qui s'écoule et qui, des fois, ne s'écoule pas selon un programme prédéterminé. Pour moi, c'était la clé narrative du film. Après chaque réalisateur ou réalisatrice combine, mais ça, c'est aussi un travail à faire avec la production, jusqu'à où renoncer, ou pas. Mais ce n'est pas pour autant que le film va se financer si vous le faites, ou pas.

Par exemple, au moment de l'avance sur recette, on vous demande de raccourcir ? Comme vous essayez de complexifier, à quel endroit l'efficacité revient ? Est-ce que ça n'est intervenu qu'au montage ?

En tout cas, ce n'est pas arrivé au CNC, c'est arrivé parfois un peu après. Voilà, ça arrive. Quand vous faites un film, vous le faites avec les gens qui vous disent oui. En fait, vous allez avoir 20 noms, et les trois qui disent oui, vous les prenez. Pendant le financement, on m'a dit prends quelqu'un de connu. Mais moi, je ne pouvais pas, parce que je ne voulais pas un acteur d'origine maghrébine, parisien, qui allait singer un accent de migrants qui vient d'arriver. Je me suis interdit cette possibilité et donc tu te fermes une porte de financement. C'était hyper important que l'acteur ait déjà un accent et qu'il ne soit pas joué. C'est plus facile de jouer une langue que tu ne maîtrises pas en apprenant par cœur et en faisant semblant de la maîtriser qu'avoir un acteur parisien qui dès les premières séquences du film doit faire semblant d'avoir un accent. Vers la fin de la vie du personnage, il parle un peu mieux français, et même s'il ne parle pas un peu mieux, ce n'est pas très grave, parce qu'en 10 ans, tu peux très bien ne pas avoir appris tant

SABORDER LE REEL

que ça. Ces choix ont des conséquences économiques, et après c'est à vous de tenir.

Un film, ça dure quatre ou cinq ans, il faut garder en garder le cœur. Vous changez plein de choses, et vous êtes obligés. Le comédien n'est pas exactement comme vous le voulez, le décor n'est pas... L'épreuve du film n'est qu'une accumulation de compromis. Vous avez plein de rêves, et déjà en écrivant, vous voyez qu'il faut faire des sacrifices pour la dramaturgie. Ensuite, au tournage, vous refaites des sacrifices, et au montage, vous refaites des sacrifices. Donc c'est très important d'avoir le cœur de son film. Moi, c'est ce que je me dis. Je voulais ce sentiment de mélancolie et d'exil, en même temps baigné de fêtes et de musique, j'allais par là. Et puis j'avais un peu la relation entre deux ou trois personnages, et c'est ce qui me guidait. Mais c'est vraiment du cas par cas, il n'y a pas de règle générale. J'aimerais dire que je ne me sens pas non plus seul contre tous. Le système est complexe, mais on a quand même de la chance. Il y a plein de fonds, on fait 200 films différents par an, et en même temps il y a des biais culturels qui font qu'une certaine représentation me manque, qu'il y a un trou, et j'essaie de le combler.

Justement, il n'y a aucune tête d'affiche ! Comment avez-vous trouvé vos comédiens et comédiennes ?

Pour raconter l'exil, il me fallait du temps, et donc très vite est venue l'envie de faire une fresque. Dans cette éducation sentimentale - la référence à Flaubert est importante pour moi -, j'aimais l'idée que Nour soit vraiment, vraiment frappé, habité par les autres. Ce sont

les autres qui font ce qu'on devient. *In fine*, dans le film, ce que j'espère transmettre, c'est qu'il n'est ni chez lui en France, ni chez lui quand il retourne au Maroc. Notre terre d'accueil, c'est un peu les gens qu'on aime, qui nous aiment, et ce personnage existe beaucoup par les autres. Il fallait un acteur qui soit très perméable, très sensible, c'était compliqué à trouver. Ayoub (Gretaa - ndlr) avait ça. C'est un acteur qui a joué dans des séries au Maroc, plusieurs personnes m'ont parlé de lui, donc je l'ai quand même rencontré, et j'ai trouvé chez lui cette porosité. Il est très perméable, vraiment. Il est émotif, il peut pleurer rapidement, et en même temps avoir un grand sourire. Il a cette ambivalence quand il faut quelque chose de très joyeux, de très vivant, mais en même temps de très mélancolique, et j'aimais beaucoup ça chez lui.

Pour Houcine, j'ai écrit pour lui parce que je l'avais rencontré sur *Les Harkis* de Philippe Faucon (2022 - ndlr). J'aimais son regard, la profondeur et la tristesse qu'il pouvait dégager par son regard, et comme je connaissais la personne qui inspirait le rôle, très vite j'ai fait la connexion. Fadela, c'était Rym (Foglia - ndlr), que j'ai rencontrée à Marseille, qui est géniale, et le personnage entrait beaucoup en résonance avec sa vie. C'était du cas par cas. Par exemple, le jeune Mehdi (Ali Mehdi Moulai - ndlr) qui joue le travesti, c'est un Tunisien que j'ai rencontré à Marseille pour un autre rôle et il y avait cette scène, il y avait cette émotion, et j'ai un peu réécrit le rôle pour lui. Je voulais vraiment que le personnage principal soit touché, coloré par d'autres émotions, d'autres personnages secondaires.

SABORDER LE REEL

Après, le gros dossier, ça a quand même été Noémie et Serge, qui sont joués par des acteurs plus connus. C'est eux qui permettent de surprendre le spectateur, puisque Serge vient comme un flic. On croit qu'on va rentrer dans un film avec des flics qui vont courser des migrants, et en fait, non, il nous mène vers le trio, il nous emmène vers le mélodrame, vers autre chose. Dans la vie, on a des rencontres comme ça, qui nous bouleversent, qui ouvrent nos horizons. Grégoire (Colin, qui joue Serge - ndlr) et Anna (Mouglalis, qui joue Noémie - ndlr) avaient pour fonction de faire dérouter, presque de changer le personnage et sa trajectoire, mais aussi la trajectoire du film. Il fallait des gens très réels, en tout cas, ancrés, charismatiques, et qui en même temps avaient quelque chose d'extrêmement mystérieux, qui ouvrent l'imaginaire. Et puis ils ont tous les deux cette beauté très forte. Dès le premier jour, David Bertrand, le directeur de casting, m'a dit qu'eux deux, ils seraient géniaux. Et je dis oui. Et quatre jours après, ils avaient dit oui tous les deux. Donc c'est allé très vite et c'était super. Ils ont un rôle très important pour faire basculer le film. Je voulais que Nour se reconstruise. Et je voulais qu'il le fasse par quelque chose de très actif. Même s'il a parfois l'air de subir les événements, je voulais qu'il se reconstruise par des choix forts, des choix qui ne sont pas dans la norme. Par exemple, qu'il recompose sa famille avec des gens différents de la norme était très important pour moi. Ce n'est pas pareil de se reconstruire au centre plutôt qu'à la marge, en faisant par rapport à ce que la société attend de vous. Ce n'est pas pareil quand on fait des vrais choix d'ouverture, là où c'est votre liberté et votre tolérance qui sont en jeu. Anna et Grégoire emmenaient vers ce truc

plus interlope, ce couple un peu libre, et donc il y avait beaucoup de choses qu'ils devaient porter.

Les personnages sont extrêmement chargés, on sent que ce ne sont pas des artistes qui sont pris et posés dans la narration, mais qu'ils ont tous un peu leur histoire. Et la question de la famille choisie, je la trouvais extrêmement belle.

Je me suis beaucoup documenté. Il y a d'ailleurs un courant du rail avec des chanteurs homosexuels. Dans ces années-là, il y avait de la prostitution masculine autour de la gare Saint-Charles. C'est quelque chose qui a existé, qui est fort, et la série d'articles que j'ai découvert sur le sujet m'ont beaucoup marqué. En plus, ces gens avaient parfois le SIDA et devaient repartir au bled. C'est d'ailleurs ce que dit le personnage joué par Mehdi. Dès le départ, Nour ne devait pas avoir un parcours dans la norme, et j'aimais bien qu'il sorte grandi de cette trajectoire difficile, notamment par sa tolérance, par son appréhension de choses nouvelles, de choses différentes. Il y a une autre référence, un film que j'aime beaucoup, qui est *Tous les autres s'appellent Ali* de Fassbinder (1974 - ndlr). Il y a dans ce film ce qu'on disait tout à l'heure : comment prendre des personnages et parler d'eux, sans parler uniquement de ce qu'ils représentent. Par exemple, à un moment, le personnage principal trompe sa femme. Et c'est justement cette tromperie qui fait qu'il est un personnage extrêmement complexe, parce que dans le même temps, il aime vraiment sa femme. Cette référence permettait de mettre en connexion des sphères qui, dans l'esprit des gens, sont très opposées, alors qu'en réalité ce n'est pas vrai du tout.

SABORDER LE REEL

Je trouvais ça intéressant d'ouvrir le champ des possibles pour le personnage principal. Les quatre amis ont été conçus dès le départ chacun avec un parcours d'exil différent. A aucun moment je n'ai eu une ambition d'exhaustivité là-dessus, mais ce sont des parcours qui me paraissaient intéressants. Celui qui s'est marié avec une femme voilée, celui qui a gardé sa dignité mais qui est devenu misérable, et puis Houcine et Fadela...

Il y a une grande simplicité à l'œuvre dans le film. On met des personnages devant une caméra, et puis on les écoute interagir. J'ai l'impression que c'est aussi cette simplicité qui crée l'épaisseur que tu décris, avec les personnages et les trajectoires qu'ils empruntent en fonction de leurs rencontres. Tout s'additionne, et au moment où tu poses la caméra devant les deux acteurs, tout se passe comme ça, simplement.

Avec Tom Harari et Marion Bernard, la scripte, nous avons travaillé la simplicité de la mise en scène. Par goût personnel, je déteste les films faussement complexes, un peu publicitaires, où la caméra bouge, on ne sait pas pourquoi ça bouge. Donc je ne fais jamais de mouvement. Un mouvement de caméra peut être très simple, ça peut être juste pour suivre un personnage qui bouge. Ça, ça a une légitimité pour moi. Avec Tom, on a essayé d'aller dans l'élégance du mélo. Quand Anna, quand Noémie, parle au cimetière pendant l'enterrement, elle nous dit que ce qu'elle a sur le cœur. Non seulement ça, mais en plus, elle nous dit ce qu'elle va faire à l'avenir. Elle va presque faire une profession de foi. Une fois qu'il y a cette charge émotive, vous, du point de vue de la cinématographie, vous êtes obligés de les garder tel

quel, de laisser les personnages très dignes, très forts, très beaux. Quand je filme, je n'ai pas de personnages que je déteste. C'est un parti pris. On peut faire de très beaux films sur des personnages horribles, ce n'est pas du tout le problème. Mais du coup, quand vous avez ce rapport-là à l'émotion, à la dignité de vos personnages, vous devez les filmer avec dignité. Jamais vous ne devez les maltraiter, toujours il faut les comprendre, même dans les pires moments. La manière de les filmer est donc venue naturellement, avec pour objectif de les accompagner, de les caresser, de ne jamais être trop brutal avec eux pendant le film. Il y a beaucoup de simplicité, beaucoup de champ contre-champ, et les mouvements sont des mouvements d'accompagnement. Il y a aussi, par rapport à ce dont on parlait sur le film d'époque, cette volonté d'avoir des mouvements assez rares, et qui permettent de créer cette esthétique du mélodrame, d'être proche des personnages. Il y a quelques zooms dans le film qui vont les chercher, mais qui sont assez discrets. Il n'y a pas beaucoup de choses qui sont très ostentatoires.

Aujourd'hui, on dirait que certains pensent que coller une caméra épaule et une moyenne focale sur le visage de leur personnage suffit pour les caresser. Dans votre film, on pose la caméra, on regarde le personnage, et on regarde un peu aussi autour de lui. Je pense que ça redouble l'intensité de ce que vous voulez mettre en place.

Oui, mais ça, c'est aussi par rapport au mélodrame. C'est-à-dire que vous choisissez des moments de vie précieux, vous choisissez des moments importants dans la vie des personnages, et il faut en prendre soin. On n'est pas que

SABORDER LE REEL

sur le vif. Même s'il y a certains moments avec une envie romanesque. D'ailleurs, il y avait aussi cette envie d'ellipses et de moments qui s'étirent. Par exemple, il y a 10 minutes pour une scène de discothèque où là, je suis un peu plus avec eux. Même si on n'a pas non plus bougé

dans tous les sens, on a essayé d'être avec eux, dans leur joie de danse, dans les regards, etc. Et tout d'un coup, par moments, une ellipse. En une coupe, deux ans s'écoulent. Le romanesque permet ça, ce mouvement ample de la vie, et ça, il faut l'accompagner en mise en scène.

Ainsi va la vie à bord de la Calypso

Par Grégoire Benoist-Grandmaison et Corentin Ghibaudo

Nous ne sommes pas les premiers à revoir *Le Monde du silence* d'un œil, pour dire le moins, circonspect. La nature est merveilleuse, la nature se dompte, se maltraite, la mort omniprésente et les tortues des fauteuils. Devant ces images, qui aujourd'hui pour ne pas voir un pathétique *boys club* – ils écument les mers, terrorisent goguenard la faune aquatique et les coraux. Un cachalot s'est blessé, on l'achève. Des requins s'approchent, on les tue. Les mots fusent, sans forcer, évidents. Colonialisme, patriarcat, spécisme, tout ça suinte et déborde de la coque jusqu'au mât. Si quelqu'un disait ne pas croire à un monde un jour dominé par la violence des mâles, qu'il se taise et regarde ce que le Festival de Cannes récompensait de la Palme d'Or en 1956, ce que les Oscars récompensaient d'une statuette pour le meilleur film documentaire en 1957 – ce que 4,6 millions de spectateurs de l'époque ont admiré (record de box-office pour un film documentaire, encore à ce jour). *Le Monde du silence* en 2024 ne documente plus la partie inconnue et fantasmée des trésors de notre petite planète bleue, pas plus qu'il ne mystifie le regard ignorant de celui et celle qui ne savent pas encore que la planète offre tant. Le documentaire ne procure plus cet émerveillement naïf aux spectateurs et spectatrices curieuses, venues se repaître du spectacle de choses qu'elles n'ont jamais vues.

« Un jour viendra sans doute où nous serons blasés de ces moissons d'images inconnues. Encore que le bathyscaphe nous promette bien des découvertes. Ce sera tant pis pour nous. En attendant profitons-en. »

André Bazin dans sa critique du film en 1956.

Tout s'inverse. Le fétichiste étonné d'hier devient le sachant grave d'aujourd'hui. On sait, on voit, Jojo le méroü n'est plus un protagoniste rigolo mais une victime, peut-être épargnée parce que trop moche ou balourde. Tandis que Cousteau filme, dans sa joie stupide d'hier, ses équipiers-copains faire des bêtises triviales et des mises à mort sans conséquences, ne reste à nous, pauvre post-moderne du XXI^e siècle, plus que la stupéfaction. Le regard voit autre chose, voit ailleurs. Non plus les poissons innocents mais l'équipage d'intrépides aventuriers qui déflorent ricanant de leurs grosses pattes poilues les flots vierges de l'Océan Indien. Le gang des marins cherche leur prochaine cible, leur enthousiasme est communicatif. Après les tortues géantes, pourquoi pas des iguanes ou bien des paresseux – ces grosses langoustes cachées derrière les coraux n'échappent pas à nos longues mains pleines de doigts. On explose le fond de l'océan pour recenser les poissons, la voix-off annonce que « la pêche commerciale à la dynamite est interdite par la loi. C'est un acte de vandalisme. Mais c'est la seule méthode qui permette de faire le

SABORDER LE REEL

recensement de toutes les espèces vivantes. » Cynisme ou ironie ? Le fort, le lourdaud – souvent Cousteau – s’attaque au faible et au traînard. Qu’est-ce que documente *Le Monde du silence* ? Soixante-dix ans plus tard, la réponse n’est que trop évidente, elle crève l’écran, transperce le cœur qui se soulève devant la gratuité des sévices infligés.

« Dans l’admirable tableau de Brueghel, Icare tombant à l’eau dans l’indifférence agreste préfigure Cousteau et ses compagnons plongeant au large de quelque falaise méditerranéenne, ignorés du paysan qui gratte son champ en les prenant pour des baigneurs. »

André Bazin, toujours dans sa critique du film en 1956.

Problème : ce nouveau regard supplante le précédent. Deux hypothèses. Soit le spectateurice de 1956 était franchement con de ne pas voir ce que celui de 2024 voit comme le nez au milieu de la figure. Alors l’essence du film est patriarcale, colonialiste, franchement dégueulasse, et décidément, qu’est-ce qu’on était idiot dans les années 1950 – Bazin, avant le triomphe cannois du film, premier spectateur de mars 1956 pour *Le Nouvel Observateur*, ne juge le film qu’à travers la beauté de l’exploration et de la géniale « *mise en scène invisible* » de Malle et Cousteau. Soit la spectateurice de 2024 oublie de voir ce que voyait celui de 1956, et alors décidément, on ne peut plus rien dire, et même on ne peut carrément plus rien faire, plus rien montrer ni filmer. Quand même, monter à cheval sur des tortues géantes,

c’est pas très grave, rien de choquant, n’importe quel gamin y penserait – on serait bêtes de se retenir ! Ou, troisième hypothèse. Les perceptions s’augmentent, *Le Monde du silence* s’enrichit de visions insoupçonnées. Il ne s’agit plus seulement de cette nature fascinante et inexplorée que des hommes découvrent avec rudesse et camaraderie *mais en fait* ces colons blancs testostéronés débarquent, la piétinent et la salissent, briment, broient, et je ne peux plus rien regarder c’est insoutenable pauvre-nature-que-t’a-t-on-fait.

Sauf qu’un second regard n’annule pas le premier : pas « la nature *mais* des hommes », plutôt « la nature *et* des hommes ». Dans le plan coexiste un banc de requins comme nous n’en avions jamais vu, toutes dents dehors, qui déchirent la chair fraîche du cachalot, gueuleton aquatique auquel je me joindrais volontiers à leur place, et puis des mâles de l’espèce humaine leur tombent dessus par plaisir, les massacrent par divertissement, et par-dessus le marché, ils se filment en faisant ça ! Sur cette île du bout du monde, il y a en même temps des tortues géantes, monstres préhistoriques et forces tranquilles, et puis des abrutis qui les emmerdent. Dans ce documentaire de Jacques-Yves Cousteau, il y a de magnifiques récifs construits patiemment depuis des millénaires par les ressacs du sel et des algues, et paf des teubés se croient malins de l’exploser en un quart de seconde à coup de dynamite. Je me réjouis et je m’attriste. Je suis captivé tout autant que triste. Je m’amuse et je me jure de ne pas un jour être aussi con. Je suis l’imbécile-heureux de 1956 et l’éveillé de 2024.

Rozier, au film de l'eau

Par Zoé Lhuillier

C'était la fin des vacances, le roulis de la rentrée commençait à s'intensifier lorsqu'un cuirassé de la distribution de Patrimoine décidait d'enrichir nos salles d'une rétrospective sur Jacques Rozier, forte de quatre de ses films présentés dans une version restaurée : *Adieu Philippine* (1962), *Du côté d'Orouët* (1973), *Les Naufragés de l'île de la Tortue* (1976) et *Maine Océan* (1985).

L'art d'écho

Quatre films, tous découpés en deux parties, la vie en ville contre le séjour près de la mer. Si les quatre histoires n'ont *a priori* que peu de choses à voir les unes avec les autres, elles ont, de par leur construction en diptyque (parfois complété d'un épilogue où l'on retourne à la ville), une thématique commune, la mer comme espace hors du temps travaillé, loin du confort et du rythme citadin. Une dualité classique qui travaille les arts depuis que la mer est devenue une réalité géographique pour le système économique touristique, depuis l'instauration des congés payés en 1936. Si Godard dans *Weekend* (1967) se penchait sur les coulisses de la massification des différents types de circulation liés à cette économie, Rozier pousse le réalisme jusqu'à l'absurde en explorant les fantasmes publicitaires et les désirs d'aventure d'un côté (*Maine Océan* et *Les Naufragés de l'île de la Tortue*), et le désir féminin qui trouve dans l'air marin un

espace d'expression libre de tout diktat économique de l'autre (*Adieu Philippine*, *Du côté d'Orouët*). Les quatre films fonctionnent sur des jeux d'échos visuels orchestrés par Rozier, qui nous tend une coquille pour écouter la rythmique de la mer. À l'instar de la partition de *Maine Océan* qui réunit des personnages parlant brésilien, espagnol, anglais, français bourgeois et vendéen, et qui ont du mal à se comprendre sinon par le regard. Et c'est le rire qui résonne et réunit, ceux de Juliette et Lilliane, de Joëlle, Kareen, et Caroline, de Dejanira et Mimi – car ce sont bien les femmes qui ont le dernier souffle. Tout comme celui des spectateurs pris de la folie du grand air face à un Pierre Richard qui roule et fait le mousse (*Les Naufragés*) ou Bernard Menez (*Maine Océan*) hurlant au secours qui croit trouver réponse dans l'écho de sa voix qui rebondit sur les plages désertes. La mer est bien cette chambre d'écho à la fureur des grandes villes où se cristallisent paradoxalement les angoisses de chacun, que le ressac lui renvoie non sans éclaboussures.

La lutte des secondes classes

Il y a quelque chose d'une démarche proche du Front Populaire dans le travail de Rozier. Qui part en vacances, comment. Dans *Maine Océan*, deux personnages principaux sont contrôleurs pour la RATP, si proches des vacanciers et pourtant beaucoup plus proches de la

SABORDER LE REEL

semaine des 35 heures. Dans un éternel aller-retour, ils ne déraillent pas de leur droit chemin entre Paris et Nantes. Lorsqu'enfin ils s'octroient quelques jours de congé, ce n'est pas par train qu'ils se rendront au bord de la mer mais par bateau, à l'Île d'Yeu, où ils décident, en premier lieu, de se rendre au Bar de la Marine. Confrontation au sommet avec leurs congénères des mers, les marins, qui refusent de s'identifier à eux, prolétaires de seconde classe, embourgeoisés de la fréquentation de la SNCF par une population suffisamment aisée pour se payer un billet. Ce ne sera qu'après une lutte physique que Petigas, marin en plein procès pour faits de violence contre un chauffard et liquéfié de culpabilité d'avoir frappé l'un des deux contrôleurs, se confondra en excuses et reconnaîtra l'union des travailleurs de toutes les régions de France. Celle des p'tits gars et des grands gaillards, les uns sur la mer, les autres sur la terre, qui ne se seraient jamais rencontrés sans un temps vacant dédié au loisir (donc à la boisson). Si les autres films mettent moins en avant cette question politique, elle subsiste en arrière-plan, sous forme de renversement hiérarchique au cœur de la conquête amoureuse (le supérieur à la merci de sa secrétaire dans *Du côté d'Orouët*, la starlette fumeuse dépassée par ses deux prétendants dans *Adieu Philippine*) ou de la propagation de l'esprit capitaliste dans les temps non travaillés communément appelés « *les vacances* » (*Les Naufragés de l'île de la tortue*).

Contre « l'esprit de routine »

À travers le slogan des Naufragés que trouve Jean-Arthur Bonaventure (Pierre Richard) pour l'agence de voyages

dans laquelle il travaille (« Robinson, démerde-toi – 3 000 F, rien compris »), c'est bien contre le tout-fordisé que s'affirment les personnages de Rozier. Signe s'il en est, les moyens de locomotion à moteur sont défaillants. Le car qui transporte les vacanciers dans l'île tombe en rade en plein milieu de la nuit en plein milieu de nulle part. Un accident de voiture est à l'origine de la rencontre entre l'avocate et Petigas et les bateaux se retrouvent coincés par la marée dans *Maine Océan*. « *C'est une vraie galère cette voiture* », s'exclame l'Italien d'*Adieu Philippine*, et il ne parle pas du bateau qui fonctionne à la force des bras d'esclaves. C'est fort le Fordisme. Il n'y a guère que le bateau à voile de *Du côté d'Orouët* qui ne fait pas de vague, dessale sur commande pour mieux saler un début de romance. Mais à lui, on ne dit pas « *moteur* », il n'en a pas, et il tourne toujours rond, à caresser le vent dans le sens du poil.

« *L'esprit de routine* », ce sont les mots de l'avocate de Petigas, qui lui explique le fonctionnement judiciaire, l'esprit de la petite route, des petits chemins qu'on parcourt au quotidien, l'exact opposé de la forêt de l'île débroussaillée à la machette par Pierre Richard, ne pas aller au prémâché des repas *all-inclusive*, mais se mouiller, se jeter à l'eau sans penser vers où le courant nous emmènera. Dériver, l'art de perdre la terre.

Le poids du bagage

Tous partent en vacances avec des bagages, de ces valises qu'on portait encore à la main, quand on n'avait pas encore inventé la petite roue. De toute façon, il y aurait eu trop de sable et trop peu de chemins praticables.

SABORDER LE REEL

Les filles d'Orouët escaladent une colline en se tenant les côtes à force de patauger dans la semoule, déséquilibrées par leurs valises, qui leur proscrivent tout appui et coup de main. Mais ce n'est pas grave, on rame ensemble. Bernard Menez, lui, se retrouve seul au milieu du désert vendéen, à l'aube, désespérant d'être à l'heure pour prendre son poste dans le train de 10 heures (toujours en retard à la SNCF !). Il court à en perdre sa laine, encombré par sa valise qu'il avait faite dans l'espoir déçu de devenir une star du chant de l'autre côté de l'Atlantique. Trop terre à terre depuis le début, les perspectives d'envol sont tombées à l'eau, il y a maintenant le feu au lac. Évidemment, la palme revient à Pierre Richard, sa troupe et leur ingénieux système de bâton porté pour répartir le poids des valises... jusqu'à ce que l'un des porteurs perde pied. Et l'*aficionado* de la plongée de ramener sa bouteille d'oxygène, le seul qui s'est démerdé. Le bagage comme ultime attache au continent, à ce qu'on laisse et qu'on prend quand même avec soi, et qui nous emmerde jusqu'au bout (sauf pour ceux qui ne pensent qu'à explorer les eaux, plouf).

Larguer les amarres et les emmerdes ?

Les filles *Du côté d'Orouët* ont fait plus que s'embarasser de considérations matérielles portatives, elles ont ramené le patron amoureux éperdu de l'une d'elles dans leurs bagages. Déplacement géographique, trois femmes contre un petit homme, inversion du rapport de force. « Arrête de parler bureau, je suis en vacances. » Territoire utopique. Le petit patron devient bobonne la pochtronne, faisant mijoter ses petits plats dans les grands, à qui on ordonne avec un grand sourire de faire

la vaisselle. Au contraire, Michel dans *Adieu Philippine* quitte patrons abusifs et copines ingérées sur un coup de tête pour se faire dorer la pilule en paix au Club Med de l'île de beauté, avant de devoir partir faire son service militaire sur d'autres côtes. Non seulement les deux copines débarquent, mais il y retrouve également le producteur frauduleux qui lui doit de l'argent. Régler ses affaires avant de partir, pas de place pour la fuite en avant, sinon gare à son derrière. Fuite en arrière pour les contrôleurs de la SNCF du *Maine Océan* qui retrouvent leur passagère brésilienne sans billet, qui va les faire voyager sans moyen de transport, sauf peut-être sa voix. La bande des *Naufragés* tentait bien, elle, de fuir les aunes du capitalisme dans ce moment si particulier que leur octroie le système travaillé, les vacances, en pratiquant le nature-peinture, mais leur entreprise aux élans colonisateurs se retourne contre eux. L'île n'est pas à conquérir, un système politico-économique existe sans eux. Et Pierre Richard de finir en cellule pour avoir mangé une banane sur un arbre... appartenant à un grand capitaliste de l'île. La lutte n'est pas un loisir, ni une industrie. Constat amer, on ne largue pas l'argent si facilement.

Prévoir ne rien prévoir

La lutte s'organise en n'organisant rien. Art d'interprétation, avoir un vague objectif et avancer au rythme du réel. Le droit de perdre son temps est le seul espace ménagé pour échapper aux logiques capitalistes. Ne plus courir parce qu'on a un train à prendre comme dans *Maine Océan*, seulement pour sentir le sable sous ses pieds et redevenir une enfant avec ses copines. Quitter

SABORDER LE REEL

les cases du Club Med pour camper en bivouac entre trois cailloux. Marcher pieds nus dans la gadoue de la forêt pour retrouver son guide parti à la dérive. Tous les films tendent vers ce point où toute l'organisation faite en amont déraile pour laisser place à la vérité des interactions, libérées de toute hypocrisie, hiérarchie et jeux de séduction (teintés tant de patriarcat que du capitalisme du non-choix ; autrement dit, Michel s'arrête enfin sur Juliette).

L'absence de confort fatigue (« *j'en ai marre marre marre marre de tous ces cailloux* »), mais d'une fatigue de grand air. Kareen s'endort à table après une journée en mer. Le gang de Pierre Richard s'avachit sur le plancher d'un cabanon et ne cracherait pas sur une tasse de café au réveil, Zoé en regardant du Rozier n'a pu s'empêcher de piquer un somme engourdi. Saine fatigue contre l'engourdissement provoquée par l'ennui de répondre sans discontinuer à des appels, de dérouler du câble pour des programmes TV minables, de vendre des voyages extraordinairement chers cloué à sa chaise, ou encore poinçonner des tickets dans un aller-retour perpétuel entre Paris et Nantes.

Tous à poil, ça débotte

Si les emmerdes sont difficiles à larguer, Rozier nous dit surtout que la révolution anticapitaliste passe d'abord par la libération des corps. Julie débarque sur l'île caribéenne emmitouflée dans un gros pull en laine et arborant une chapka d'une autre contrée. Femme de pouvoir (car journaliste), Parisienne, elle s'intéresse à l'entreprise richardesque et se promène comme si le climat devait se

plier à ses modiques choix vestimentaires. Les deux contrôleurs SNCF abordent fièrement leur uniforme et leur képi superbement déposés sur leur crâne. Dans *Adieu Philippine*, robes du soir et chaussures chics de grands magasins parisiens (Perugia, Farina) bien mal acquises, sont l'objet entre les deux copines de nombreux fous rires et d'instant de complicité contre la vénalité masculine. Celles *Du côté d'Orouët* prennent prétexte de chaque occasion pour des défilés de mode peu commodes, face aux hommes qui ont peur de deux gouttes de pluie et s'affublent de K-way dégoûtants.

Et pourtant, proximité de l'eau oblige, on finit tous par tomber la chemise et la troquer pour plus modeste accoutrement. Le maillot de Julie se relâche sur ses fesses qu'il se fatigue à couvrir, alors qu'elle ne le quittera plus de tout le film. Le maillot dans *Adieu Philippine* est l'ultime étape de la guerre de position entre les deux filles pour conquérir Michel. L'un noir, l'autre blanc ? Ce qui va les libérer de cette concurrence orchestrée par le jeu patriarcal, c'est l'arrivée inopinée d'un plongeur italien, que Liliane se fera un plaisir d'aider à le déshabiller. Kareen se voit obligée de retirer ses grandes bottes en cuir pour naviguer à Orouët. Ses deux copines doivent s'y mettre pour les lui retirer, tant elle les a dans la peau ? Si l'on ne délaisse pas tout à fait le vêtement en ce mois de septembre aux bises automnales, on expose sa peau dès que le soleil le permet, avant que celui-ci ne disparaisse derrière les murs de son bureau. La météo est à l'hiver dans *Maine Océan*. Dejanira et Mimi se sont habillées aux couleurs locales en achetant un ciré au comptoir de la pêche. Les contrôleurs ont délaissé la rigueur et la vigueur de leur

SABORDER LE REEL

képi pour la casquette molle du repos. Et la fourrure fait fureur. Chez Rozier, l'habit fait le moine, et c'est culotté !

Du soleil et des beaux gars

Corps libérés, cœurs pris. Sauf dans les deux films de filles, la romance n'est pas centrale, elle est même tournée en dérision. Rozier témoigne d'une approche genrée des sentiments, qui s'incarne à son paroxysme dans *Adieu Philippine* dans la mesure où les deux points de vue s'y confrontent. Dans les deux films d'hommes, *Les Naufragés* et *Maine Océan*, la romance est traitée par la scène de ménage dans le premier où la femme se plaint de l'inconfort de la situation, et le mari pseudo-aventurier de sa femme. Dans le second, Dejanira est l'objet d'un fétichisme de l'exotique pratiqué par tous les hommes qui croisent son chemin, rejoignant le propos anticolonialiste des premières scènes des *Naufragés* sous l'égide d'un portrait de femme noire, nue, au-dessus du lit de Pierre Richard. À l'inverse, *Du côté d'Orouët* construit toutes les saillies du scénario autour du désir de ses femmes, s'ouvrant par un refus de la part de Joëlle et se terminant sur une solitude jalouse et plein de regrets. Elle a préféré courir et souffrir pour un marin aussi insaisissable que l'eau plutôt que de s'ouvrir à son patron au désir aussi net et précis qu'un contrat de travail. De même que le moteur du départ dans *Adieu Philippine* est le désir des deux filles d'aller retrouver Michel avant qu'il ne s'envole définitivement. Toute la dynamique du film tient alors dans la mise en scène de la compétition amoureuse entre les deux copines que le titre porte aux nues (dire « *Adieu Philippine* » en premier au réveil est

la promesse de se voir choisir par le garçon). Du point de vue de Michel, il aurait d'autres chats à fouetter mais il se complait sans se l'avouer à organiser la lutte de ces deux félins prêts à lui sauter à la gorge.

Si l'on s'arrêtait à ces simples rapports de force, Rozier se serait contenté de reproduire des lieux communs misogynes. Mais il adopte la malice de ses personnages féminins et retourne les effets de domination en laissant place à la revanche des blondes et des brunes. Kareen finit par larguer le marin sans appel après qu'il a fait dessaler le bateau malgré son interdiction formelle. Et Liliane de préférer le bel Italien à Michel, ce qui lui fait déclarer, alors que celui-ci chantait à tue-tête : « *Comme transistor c'est pas mal. Mais c'est un peu gros* ». Il ne prend plus toute la place. On en a marre marre marre de ces cailloux dans nos chaussures Farina.

Les copines d'abord

Malgré les diverses jalousies suscitées dans les bandes de copines par les préférences masculines, la sororité finit toujours par l'emporter, seul socle social véritablement solide quand les hommes sont toujours des menaces de départ. En groupe, elles ont le pouvoir. Rozier oriente le jeu des actrices et sa caméra de sorte qu'elles se retrouvent souvent toutes les trois dans le plan dans *Du côté d'Orouët* (ou toutes les deux dans *Adieu Philippine*), entrelacées ou presque, prenant soin du corps de l'autre (la scène du sèche-cheveux pour *Adieu Philippine*), ou l'éprouvant dans le jeu (la scène de la bataille de gâteaux dans *Du côté d'Orouët*), en contrechamp d'hommes esseulés dans leur cadre. Dejanira et Mimi sont plus en

SABORDER LE REEL

retrait dans *Maine Océan*, mais elles sont les metteuses en scène et spectatrices secrètes du spectacle de joutes auxquelles s'adonnent les hommes qui cherchent constamment à exercer une forme de pouvoir. Leur rencontre est marquée par une solidarité moqueuse dans laquelle Mimi prend le rôle de traductrice et mène les contrôleurs en bateau (quelle ironie), en bonne avocate du diable. Et c'est bien par le langage que les femmes mènent le récit de ces trois films, poussant les hommes dans leurs retranchements discursifs, incapables de faire face à leur logique implacable. Lorsque Gilbert demande l'hospitalité en faisant des circonvolutions, l'une d'elles répondra « *Bah oui d'accord mais qu'est-ce tu veux qu'on fasse* ». Il finira par se voir accorder le droit de planter sa tente dans le jardin, mais ne dormira point dans l'immense maison de vacances, chasse gardée des copines. Reste aux oreilles leurs rires. Ces femmes imposent leur souffle expressif et contagieux, que toute la philosophie patriarcale qualifierait de vulgaire (on doit rire la bouche fermée, sinon on a les cuisses ouvertes, c'est bien connu). Rire à qui Rozier rend hommage en ne les coupant jamais, loin de toute moquerie masculine désobligeante face à ces femmes qui s'épandent, se répandent sans contrôle viril.

Manger arrosé

La force fictionnelle de Rozier tient dans son art du détail, qui confine au documentaire. S'il y a bien une manière de parler de la France des années 1970-1980, c'est par son rapport à la commensalité. Si la nourriture et la boisson sont faussement absentes dans le *survival* des *Naufragés de l'île de la Tortue* (la capitaine du

bateau leur sert des bons petits plats et a à son bord des cagettes entières de bouteilles de rhum), elles sont éclatantes dans *Maine Océan* où la masculinité se soude et pactise dans l'enivrement, que ce soit avec l'avocat dans son château ou entre les pêcheurs et les contrôleurs de la SNCF dans le troquet du coin. Servir un verre à autrui pour partager la joie et faire acte de confiance mutuelle dans un état de faiblesse de l'esprit et du corps. Partager une double amende avec son amie pour décider une bonne fois pour toutes qui gardera Michel. Dans le partage, le départage. Avec les copines *Du côté d'Orouët*, on se gave de gâteau à pleine main, à même le lit sur lequel on est vautrée. Seul nuage à l'oraison pour Joëlle, une peur malade de prendre du poids, qui l'empêche de tout à fait rentrer en symbiose avec ses amies, quand le regard de l'homme (que ce soit le marin, ou celui qu'ils pourraient tous lui porter si elle prenait du poids), pèse sur son épaule comme l'œil de Caïn. Jamais elle ne choisit tout à fait pour son corps et peut se permettre de le donner au corps collectif des copines. Quant à Gilbert, la déchéance de la masculinité le marque d'autant qu'il se retrouve tout seul face à ses comportements alcooliques, sans collègue pour partager des verres à n'en plus finir. Alors il partage avec ses marmites, tantôt versant le vin dans le goulot du fait-tout, tantôt dans le sien, essayant bien de servir les filles qui se contentent de lui dire d'y aller mollo : « *Eh du calme avec la bouteille de blanc. – Parce que t'es déjà bien rouge* ». Et de sermonner sur l'ouverture des huîtres, sans se rendre compte que Joëlle est fermée comme une coquille à ses explications, trop concentrée à écouter les messes basses que tiennent le marin et Kareen. Rozier, ça en bouche un coin.

DONATEURICES

Les éditions papiers de Tsounami existent grâce au concours...

... des fondatrices de Tsounami :

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

... des fondatrices et mécènes de Tsounami :

Andolenko Serge ; Babi Anne ; Babi Bernard ; Babi Catherine ; Babi Jeannine ; Barozet Juliette ; Barozet Léo ; Barrier Paul ; Bernard Mateo ; 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 ; Forest Jean-Baptiste ; Furieux Chevreuil ; Gabrié Marielle ; Grandmaison Françoise ; Grandmaison Johan ; Grandmaison Pascal ; Hosseini Sadrabadi Faezeh ; Hugon Françoise ; Jonemann Roxane ; Laguerre Camille ; Laudenbach Francine ; Laurent Stéphane ; Le Coustumer Marine ; Lhomme Emilie ; Mahy Christelle ; Maunoury Pascale ; Moreno Alexandra ; Neiva Matthieu ; Neiva Saulo ; Périssé Romane ; Roux Théotime ; Souchon Thierry ; Try Descart ; Yaacoub Elisabeth

shellac présente

FOUS.
SÉDITIEUX.

APOSTATS.
RÉPROUVÉS.

SCÉLÉRATS.
LIBRES.



LA VIE DES HOMMES INFÂMES

un film de
Marianne Pistone
et Gilles Deroo
d'après les travaux
de Michel Foucault



AU CINÉMA LE 4 DÉCEMBRE

