

TSOUNAMI

REVUE DE CINEMA TRIMESTRIELLE ET THEMATIQUE

SILENCE



Entretien avec Scott Barley • Lars von Trier • Louis Delluc • Isidore Isou • Lionel Soukaz • Jean-Luc Godard • Sophie Letourneur • Alain Gomis • Wang Bing • Leslie Lagier • Jean-Claude Rousseau • Jean-Marie Straub & Danièle Huillet • James Benning • Stan Brakhage • David Lynch • Robert Mulligan • Mitsuo Yanagimachi • Georges Franju • Andrea Arnold



6€ / N° 16

Mentions légales

Tsunami n° 16 - Silence
Printemps 2025

Couverture : *The Great White Silence*, Herbert Ponting (1924)

4e de couverture : Affiche de *Dimanches*, réalisé par Shokir Kolikov, distribué par Carlotta Films

Publication trimestrielle.
Dépôt légal à parution.
N° ISBN : 978-2-9582840-5-3
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
Tiktok : @revue_tsunami

Rédaction en chef :
Nicolas Moreno

Publication en chef :
Grégoire Benoist-Grandmaison

À la rédaction de ce numéro :
Léo Barozet
Niels Chapuis
Aliosha Costes
Nikita Eiden
Johana Fargeon
Corentin Ghibaudo
Alice Grasset
Ambre Guidicelli
Pierre Guidez
Zoé Lhuillier
Mateow
Sacha Maunoury
Solène Monnier
Matthieu Neiva

Charte graphique et logo :
Lucile Laurent

SOMMAIRE

- 4 *Éditorial*** par Grégoire Benoist-Grandmaison et Nicolas Moreno
- 6 *Et la musique fût Un essai vidéo*** par Corentin Ghibaudo et Matthieu Neiva
- 8 *Le silence des cendres Méditation autour de *Breaking the Waves* et *Dancer in the Dark**** de Lars von Trier par Zoé Lhuillier
- 11 *Pis et meuglements*** par Sacha Maunoury
- 16 *Village Club*** par Grégoire Benoist-Grandmaison
- 17 *À la croisée des souvenirs et du silence... Critique du *Silence**** de Louis Delluc
par Solène Monnier
- 20 *Action X 10*** Texte collectif coordonné par Aliosha Costes
- 31 *Stan Brakhage, mode d'emploi*** par Nicolas Moreno
- 33 *Un rossignol à travers la nuit Hommage à David Lynch*** par Nikita Eiden
- 37 *Silence, ça couche !*** par Johana Fargeon
- 42 *Le Mâle n'existe pas Critique des *Feux d'Himatsuri**** de Mitsuo Yanagimachi par
Niels Chapuis
- 44 *Les trois gestes de Lawrence Abu Hamdan*** par Pierre Guidez
- 46 *Entretien avec Scott Barley*** par Niels Chapuis et Alice Grasset

Lundi 24 février – Jeudi 3 avril 2025

Par Nicolas Moreno et Grégoire Benoist-Grandmaison

Il y a des journées qui sont plus spéciales que d'autres ; et des mots enfouis aussi, dont on ignorait même le poids jusqu'au jour où ils sortent. Ce sont des sentiments somme toute assez communs, comme un contrôle en musique au collège le vendredi après-midi et auquel on ne fait que penser dès le lundi matin 7h. Mais c'est une boule au ventre que l'on retrouve parfois à l'âge adulte, lorsque quelque chose d'important est sur le point d'arriver. En ce lundi 24 février 2025, alors que je me dirigeais vers chez Grégoire pour faire « un petit film pour le prochain numéro de Tsunami », de l'escalade et voir quelques Brakhage, j'eus comme une réminiscence de cette sensation perdue que me procurait le professeur de musique en sixième. Pourquoi ? Tout devait bien se passer non ? Je n'allais que voir mon copain Grégoire..? Non..?

La réalisation n'a jamais été un mode de pensée ou de production dans ma cinéphilie. Parcours critique oblige, c'est avec des mots et un clavier que je pense, les images restent dans la tête, en brumeux souvenir. Mais comme il est interdit de dire non à un copain qui veut expérimenter (« essayer des trucs » dit-il), je lui propose de faire l'édition à deux, comme à l'époque, avec une forme que j'ai réfléchi depuis de nombreuses années. Penser le

cinéma, réaliser le cinéma, finalement, les deux ne sont pas si éloignés...

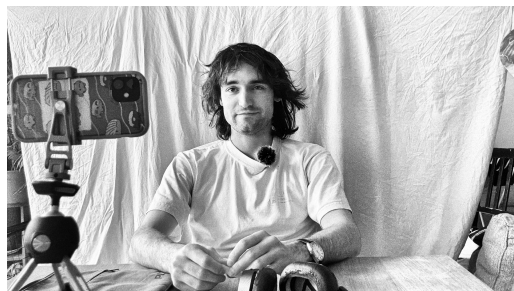
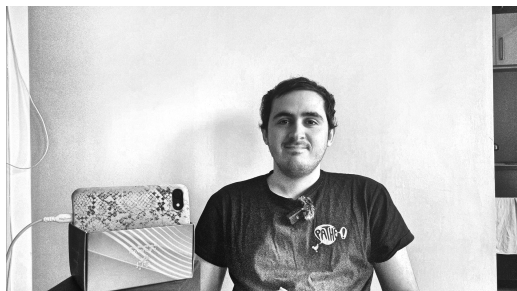
L'expérience que je lui propose consiste en l'invention d'un nouveau sous-genre documentaire, intitulé « documentaire protocolaire ». L'idée était de re-sacraliser la place de la caméra dans la société, de l'inclure dans le champ, et s'amuser à créer des conditions particulières qui mettent l'autre dans un état psychologique tel qu'il puisse avouer des choses qu'il n'aurait jamais confié dans un cadre quotidien. Le plateau installé, le tournage commence : caméras allumées, champ et contre-champ tournés en même temps, je lui explique le processus, lui demande de répondre à la question « *Qui suis-je pour toi et qu'est-ce que Tsunami représente pour toi ?* », et l'oblige à ce que l'on se regarde cinq minutes en silence avant de répondre chacun à tour de rôle, tandis que l'un se rend sourd pendant que l'autre répond, durant cinq minutes également, avec l'interdiction d'arrêter de se parler. Mais tout ne s'est pas passé comme prévu. Inventer un genre cinématographique tout entier pour découvrir le jour J qu'en fait, on voulait dire quelque chose de très simple à son ami, et quelque chose qu'il savait déjà sans doute... je me rendis compte de la supercherie que je m'étais joué à moi-même lorsque, sourd, je le regardais parler et bégayer, sans s'arrêter, tandis qu'une lueur étincelante se reflétait dans ses yeux,

me rappelant alors que cette image était enregistrée par une caméra. Ce genre de détail infinitésimal rappelle pourquoi nous faisons tout cela.

C'est un édito très impudique et très première personne, aux antipodes du style d'écriture que j'ai essayé de développer au cours de ces quelques années d'écriture, qui en valent des centaines tant on s'est entourés à l'intérieur de Tsounami de copaines de confiance. Les membres de la rédaction qui reliront ce texte avant sa publication s'amuseront peut-être de ce revirement stylistique, et me le reprocheront le sourire aux lèvres tant je relève en permanence les tournures à la première personne dans leurs propres productions. Mes chères copaines, vous avez raison. Je ne peux m'empêcher de voir dans cette entorse à ma règle le signe d'une aisance découverte et rendue permise grâce au regard protecteur de toutes les personnes qui écrivent dans cette rédaction. Je crois pouvoir dire que nous avons créé une humble maison, une petite tradition même, et que jamais je n'écirai ailleurs avec le même sentiment de liberté. C'est

peut-être la plus belle chose que j'aie créé, et je crois que j'en suis un peu fier.

Dans ce contexte-ci, c'est-à-dire totalement épanoui, nous décidons de mettre fin à la production de numéros trimestriels et thématiques à la fin de l'année 2025. Voyons cette nouvelle comme une réussite, et le moyen de procurer une énergie et une dynamique nouvelle à Tsounami : de 2021 à 2025, nous avons littéralement appris à écrire ensemble et à la vue de toustes. Aujourd'hui, trois mois pour écrire un numéro, c'est trop long. Cette temporalité ne renvoie plus à rien. Nous voulons écrire plus immédiatement, et la place que prend désormais l'actualité dans notre rédaction nous conforte dans cette décision. Ces numéros laisseront bien entendu la place à des dossiers thématiques l'an pro-chain, pour continuer d'écrire sur absolument tout ce que l'on veut, et de la manière qu'on le souhaite, mais avec un autre rapport au temps. Mais avant que toutes ces nouveautés viennent jusqu'à vous, nous avons encore quelques beaux numéros à imaginer. Silence, ça pousse !



Tu m'as dit hier que le petit film pour le prochain numéro de Tsunami était insortable. Tu as sans doute raison. Petit, il fait déjà une bonne heure. Je vais m'efforcer ici de le décrire, d'en dessiner les contours que j'entrevois – sans être sûr que ces images existent un jour, c'est le moins que je puisse faire.

Il commence par un long plan volé à la bourse de commerce. Une mer étrange oscille, un bruit sourd l'accompagne. La caméra zoome sur cette texture synthétique, vagues lascives, et la voix d'un chanteur surgit, au ralenti. Deleuze et son abécédaire, la lettre S comme *Style* Silence. Nicolas sur les Champs Elysées, juste avant une projection presse, parcourt le dernier numéro des Cahiers du Cinéma pour me montrer un texte sur les 20 ans de *Critikat*. *Le Sang des bêtes*, de Georges Franju, alterne avec des images tournées par Sacha. Il filme des vaches dans une prairie non loin de chez lui. Il filme son amante, aussi, qui dessine les vaches – elles sont trois. Au milieu de cette alternance cruelle, des images de la bande-annonce de *Tardes de Soledad*, du reel de Corentin à San Sebastian, et puis une percée de Nicolas et moi, en train de regarder – et forcément de commenter – *The Act of Seeing with One's Own Eyes*. Un reportage sur les animations proposées par un camping dans le sud de la France. Un taureau se fait marquer au fer rouge. Le responsable dit aux touristes si le taureau crie, ce n'est pas de douleur, c'est sans doute parce que madame tire un peu trop fort sur sa queue. Des images de reportages télévisés alternent avec des images que j'ai tournées à l'iPhone dans un village vacances. Fait notable : encore un animal mort, cette fois-ci un cochon entier, préparé à la broche. Lors d'une soirée, une vieille dame chante *Je ne regrette rien*, de Édith Piaf. La fin du documentaire protocolaire. Tu as un grand sourire, tu m'annonces que le sujet de l'expérimentation doit monter le film, je proteste, moqueur. J'argue que ton protocole ne marche pas puisqu'il ne marche qu'avec des personnes qui savent faire du montage. Tu me diras plus tard avoir trouvé ce moment violent. A revoir les images, je suis d'accord avec toi, je te présente mes excuses.

Le film continue sur des images de la soirée de Tsunami pour le lancement du numéro 15 et un montage maladroit qui met en scène Zoé et Zoé parlant de *Parthenope*, entrecoupées par des images d'un reel de Corentin à Cannes, une conversation Messenger que Nicolas a filmé tandis qu'il capturait son écran pour montrer le processus d'écriture de son texte sur Stan Brakhage, des extraits de *Breaking the Waves* et *Dancer in the Dark*. Tout ça ne marche pas bien car le fil directeur se perd, et puis c'est trop long. Cette deuxième partie tient bien plus du travail-en-cours que la première. Elle se termine par le travail-en-cours du documentaire sur la musique dans le cinéma muet,

écrit et réalisé par Corentin et Matthieu. C'est un prolongement formel de l'essai vidéo, qui alterne voix-off narrative, extrait de citations scandées par les différents membres de la rédaction, entretiens avec des compositeurs, images tournées à la Fondation Pathé. Et puis je voulais ajouter 30 secondes à une minute d'extraits de chacun des films du texte collectif Action X10 pour rythmer le film, intégrer des extraits de l'enregistrement de l'entretien avec Scott Barley, aller documenter le travail de recherche de Solène, faire revenir ton documentaire protocolaire, monter les images du *sex shop* cinéma porno que Johana a tournées à Bruxelles – et trouver quelque chose pour les derniers textes pas mentionnés, ajouter des moments de délibération de la rédaction, des discussions ou des échanges, des bouts et d'autres bouts, et tout bout à bout pour lier les différents articles entre eux. Histoires d'un numéro de Tsunami. Le texte comme prolongement des images, ou inversement. Je ne sais pas si tout ça existera, c'est trop gros, trop intime – tu dis trop violent, et tu as peut-être raison.

Pourquoi faire du numéro d'une revue critique de cinéma un film ? Tu t'es trouvé dans l'écriture, je m'y suis découvert. Dans les images que je n'ai pas encore montées, tu exprimes ta peur d'avoir cassé mon rapport à l'écriture. Entre le numéro 6 et le numéro 9, nous étions fâchés. J'étais fâché ? Je ne sais pas bien si j'ai d'abord voulu filmer ou écrire, et la question me semble stérile. Rassure-toi, tu n'as rien cassé. De la même manière que j'aime filmer ou monter ponctuellement, j'aime écrire et je n'aime pas *tout le temps* écrire. Tu écris et puis c'est fini. Tes mots sont sortis et tu passes aux prochains mots. J'écris, et puis je relis, et je relis encore, et ça ne va pas. Cette virgule, je n'y crois pas, cette conjonction ne me plaît pas, et puis tout ça manque de justesse. Je t'ai toujours pris un peu de ton stoïcisme littéraire : tu es l'un de mes moteurs car tu m'aides à oublier le texte précédent. Tu m'aides aussi parce que, à relire ce texte, tu trouves ça génial – j'étais inquiet, tu lis béat.

Je suis obnubilé par l'inédit, redire des choses m'angoissent. Au début de Tsunami, on vient de naître, on sort de l'œuf, on s'émerveille de tout, on découvre des trucs partout, on réinvente parfois la roue, mais au fond c'est pas grave. Rendu au seizième, après le lexique critique, une somme sur les entretiens, un abécédaire, mille folies géniales, la source se tarit. L'idée date de Quentin Tarantino au Grand Rex. Faire un film d'un numéro critique me semblait – semble – inédit. Quel meilleur angle pour le silence que de ne pas écrire, se taire, laisser les images parler, parler dans les images. C'est paradoxal, ça me semblait pertinent. La forme que prend ce numéro s'efforce d'être un reflet timide de ces ambitions. On verra, vous verrez peut-être un jour.

Aucun montage ne peut
Se réaliser sans refrain intérieur
Sur lequel il se règle.

— Sergueï Eisenstein

Et la musique fût

Un essai vidéo

Par Corentin Ghibaudo et Matthieu Neiva

Lors de projections récentes de films muets privés de musiques, il nous a toujours semblé, la phase d'adaptation désagréable surmontée, parcourir par conesthésie une sorte de musique interne, d'orchestre intérieur. Comme si le cinéma exprimait la musique incluse, sous-entendue, des choses. Comme si, au cinéma, toute chose chantait.

— Edgar Morin

Le musicien de film est quelqu'un qui entre dans la collectivité et qui ne doit pas en ressortir.

Jean Wiener

Dans la pratique quotidienne, aujourd'hui encore, déclare Chostakovitch, on attache souvent au compositeur la place de l'homme assis devant le piano dans un cinéma et qui accompagne le film en improvisant à la grâce de Dieu des morceaux qui doivent illustrer la fuite ou le bonheur familial.

— Porale

Cette confrontation du présent et du passé, de la réalité et du souvenir par l'image est un des arguments les plus séduisants de l'art photogénique. Chacun a une chose

en lui où une lustrine qu'il croit morte et que les fantômes de l'écran ont tôt fait de ramener.

Louis Delluc

On a dit : art muet. L'expression devrait être morte.
Elle date de la découverte d'un art au fond du cinématographe, elle marque le sentiment de surprise répandu à l'époque, surprise de voir sur un écran des êtres s'agiter sans prononcer de paroles.

— Jean Tedesco

Le rôle essentiel de la musique de film est de rendre sensible l'écoulement du temps.

— Yves Baudrier

"Un jour, il n'y aura sans doute, pour la jeunesse et l'enfance, plus d'autre méthode d'enseignement que le film. Nous aurons toutes les leçons dans celui-ci et bien sûr. [...] Tant de beautés sensibles, fument-elles des idées, se chuchotent, et tant de courage, fut-il si le fin fond de ça, engendre l'enthousiasme."

Cécile

Du plus loin qu'il nous en souvienne, la musique a toujours été chez elle au cinéma. Comme l'école de montage, ou le musée de figures de cire, la baraque du projectionniste à l'époque de son existence exclusivement foraine, a elle aussi été parée d'un orchestre.

— Ernst Bloch

Au cinéma le silence n'existe pas, parce qu'un film ne se regarde jamais dans un silence parfait.

La juste son minimale c'est la bobine, les réactions de la salle, et pourquoi pas celles des copains.

Et la musique est là pour rappeler que l'on est vivant.

Le silence des cendres

Méditation autour de *Breaking the Waves* et *Dancer in the Dark* de Lars von Trier

Par Zoé Lhuillier

Tant de fantômes peuplent l'os de mon crâne. Parce qu'ils sont devenus inconsistants, ils m'ont privée de l'expérience de mon corps. Ils ont effacé ma chair, n'ont vaguement laissé qu'un nerf, endolori. *Breaking The Waves*, Lars von Trier, 1996. Bess découvre le sexe d'un homme, fascinée, goulue. Amour absolu, gratitude d'enfant comblée, la puissance rigoureuse du corps de Jan est brisée par une explosion de gaz. Il est évaporé. Émasculé. Il n'est même plus à soi. Alors il vole Bess, ceci est mon corps, mystère de l'incarnation. Il vole Bess comme ils m'ont volé de leur désir, de leur amour. Ils m'ont refusé ces mots, alors ils m'ont volé mes sensations, ils m'ont privé de corps. Jan privatise le corps de Bess, il devient le sien, pour prolonger son désir hors de lui, bander par-delà ses bandages. *Dancer in the Dark*, Lars von Trier, 2000. Bill vole les yeux de Selma, ceux qu'elle voulait léguer à son fils, souffrant de la même cécité qu'elle. Il la dépossède de son regard. Ils m'ont interdit de les regarder, ils avaient peur que je leur vole leur âme.



Mardi soir vers 17h30

Je me rends au cinéma des Écoles après le travail, synchronie d'un programme. Pour des raisons obscures j'avais quitté les bureaux en hurlant « bonne soirée, je m'en vais croiser quelqu'un par hasard ». Le projectionniste me raconte la cabine, les combines et les bobines. Regard vers la caisse, vogue en poupe. Un corps familier que je reconnais dans le flou du mouvement de ma tête. Une forme si peu parcourue et qui me saisit pourtant à chaque fois. D'aucun nommerait épiphanie. Le premier homme de mon lit.

Breaking The Waves. Je sens son regard sur l'écran, derrière moi. Il avait commencé par s'installer sur le fauteuil du milieu avant de m'apercevoir au bout de son nez ; il s'est collé au mur. *Breaking The Waves*. Bess a une foi absolue dans son amour. Elle remet son être entier dans les mains veineuses de Jan, tout contre sa mignonne érection. Je suis toute Bess. Je regarde le film dans l'espace de la salle. L'écran prend des proportions démesurées ; le film sort de lui-même, érectile. Un ange passe, Bess. Jan dévirilisé prostitue Bess au rabais. Bess la folle, Bess la malade. J'ai envie de me retourner et de

lui hurler, « regarde ce film, regarde-le ; ça ne te rappelle pas quelque chose ? ». Les folles d'amour. Folles du bus transportées par leur désir jusqu'au stade terminal, bonnes à hospitaliser. Pourtant, pulsion de vie contre la grande mort. La force ultime de la faille. Rendre les âmes à l'amour pour abattre la rationalité qui aura toujours raison de nous. Aimer jusqu'au bout de son siège en velours. « - Ne me regarde pas comme ça. » « - Je te regarde comment ? » Avec les yeux révoltant de l'amour.

Bess a choisi l'amour et le don de soi. Alors, puisqu'elle ne s'appartient plus, on décide de penser pour elle. C'est mieux pour elle que Jan la quitte depuis son lit d'invalidé puisqu'il ne peut plus la satisfaire dans son désir de femme. Mais Bess c'est à Jan qu'elle s'est donnée, pas à un sexe. Syllogisme abruti du patriarcat qui place dans le phallus le fantasme de la réplétion féminine. Son impotence ne fait pas le malheur de Bess mais le sien. Transfert de vulnérabilité, grand Samaritain en chien. Alors il l'envoie baiser ailleurs. Les récits de ses coucheries deviennent des substituts pour ce qu'il ne peut plus lui-même écrire, graver de son sexe. Du docteur protecteur qui se refuse à elle, elle est poussée plus loin, à beaucoup plus dangereux, dans des mers où même les prostituées les plus aguerries se refusent à poser et prendre pied. Marin qui l'a fait tanguer, mâle de merde. Bess parvient à prendre ses cliques et des claques. Mais goût de reviens-y du martyr, allons jusqu'au bout. Car Bess a une foi absolue qui la mène au pieu. Folie d'aimer la vie plus que soi. Folie qui rend furieux ceux qui ne savent pas aimer. Les présents ont toujours tort. Bess a quelque chose qui cloche, c'est un miracle. Mais elle se sera tue à jamais.

Je quitte la salle au milieu du générique en silence. Je ne saurais quoi lui dire.

Une fin d'après-midi de juillet

Je n'aime pas les fins comme Selma dans *Dancer in the Dark*. Selma n'aime tellement pas les voir qu'elle en perd la vue. Son fils est destiné à hériter de sa cécité. Elle ne veut pas voir la fin de la lumière dans son regard. Force d'un système qui lui fait croire à la culpabilité de mère, à son péché originel d'avoir enfanté. Sa vue baisse comme la lampe à gaz dans le film de Cukor, la livrant au délire des ombres. Pas de Jan cette fois, rien que la puissance d'une mythologie. Et des hommes pour en profiter. Je n'aime pas les fins et il savait que c'était le seul endroit où il pouvait s'imposer à moi, mon point aveugle. « Je ne peux pas te regarder dans les yeux. » Point de fuite : je ne peux pas affronter ton regard d'amour, moi qui viens de déclarer mon désamour. Alors ferme les yeux, écran noir, fin.

Le logeur de Selma à qui elle a confié le secret de son aveuglement vise son angle mort et la dépouille de toutes les économies qu'elle a faites pour l'opération salvatrice de son fils. Elle comprend sans hésiter sa culpabilité. Il lui fait porter la responsabilité de son suicide. Il me fait porter la responsabilité de son silence. Homme jamais coupable à l'origine de tous les maux. Disparaître pour nous faire disparaître. « Se retirer juste avant ». *Ghosting* et *gaslight* ne sont jamais bien loin l'un de l'autre. Traitement par le silence qui laisse parler une psyché sans mots, sans voix. « Tu parles trop fort, toute la salle t'entend », pendant les bandes-annonces mille fois

contemplées d'avant la séance. Puriste d'une obscure
salle où la seule voix qui doit résonner est celle de celui
qui choisit ce qu'il veut écouter. Je m'enfonce dans mon
fauteuil à pas feutrés.

Selma n'y voit
finalement plus
rien du tout



mais elle ne peut se résoudre à en parler, faute de quoi
elle exposerait son fils à une potentielle aggravation de
sa maladie. Savoir c'est ne plus pouvoir voir, prophétie
auto-réalisatrice dont Selma est menacée par le corps
médical. Renouveau de la culpabilité biblique
professée par la science, société liquide qui ne prend plus
en charge le malheur du monde. De l'art d'inverser les
responsabilités : l'opération risquerait de ne pas marcher
si votre fils venait à ressentir de l'anxiété. L'opération est
sans doute d'avance vouée à l'échec. C'est peut-être de
ta faute si tu les attires, tu ne dois pas t'aimer assez.
Serpent du péché qui se mord la queue, faute d'amour.
Alors je regarde des films sans fin, et ils vécurent
heureux. La fin détend.

- *Ce que tu me dis là est sans doute le pire scénario que
j'avais envisagé.*

- *C'est toujours les pires scénarios qui adviennent.*

Je n'aurais rien dû imaginer, c'est de ma faute
maintenant. Les mots ont un sens, celui dans lequel ils
sont disposés dans la phrase. Art du syllogisme. Lars a
fait vivre à Björk le scénario de son tournage. Art de
syllogisme.

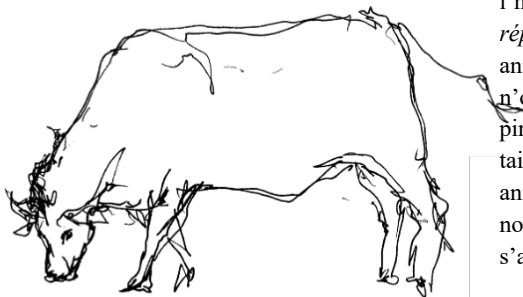
D'amours incandescentes qui nous laissent en cendres,
pour avoir soufflé le chaud et le froid, une fumée
embrume et nous évapore. Ne reste que des asphyxiées,
des noyées de chagrin.

Pis et meuglements

Par Sacha Maunoury



« Un homme parle à des animaux, c'est-à-dire à des êtres sans réponse. Il parle à trois cents yeux muets. »



Valère Novarina décrit et décline ainsi le rapport entre l'humain – être du *topos* – et les animaux – « *êtres sans réponse* ». Se terrorer, se taire. Pataugeant dans la terre, les animaux se taisent, écoutent. Leur moyen d'expression n'offre aucune possibilité de dialectique ; mieux (ou pire), leurs yeux sont un espace cathartique. Les bêtes se taisent-elles pour donner l'exemple ? Novarina réduit les animaux à « *trois cents yeux muets* » : ampleur du nombre, synesthésie (ou dissonance) des sens. L'auteur s'adresse à des ombres, celles qui fixent des silences.

Le cinéma prolonge les gestes littéraire et pictural, et accouche d'une nouvelle subjectivité grâce à son pouvoir unique de captation. Le *bovin cinematic universe* est l'illustration de ce phénomène. Matière morte dans nos assiettes (« *la chair est triste hélas* ») et bête dans notre lexique ; elle devient vivante et mouvante sur nos écrans. Précisément, Emmanuel Gras avec *Bovines* (2011) et Andrea Arnold avec *Cow* (2022) filment des êtres vivants, pas si silencieux que ça.

ASMR

Altérité. E. Gras et A. Arnold considèrent l'altérité animale d'abord dans sa présence au monde. Absence de jugement ; nul anthropomorphisme. Comment raconter l'expérience de ce que l'on n'est pas ? Pour dépeindre l'altérité, tous deux font le choix de l'immersion, qui se traduit par de (très) gros plans sur les ruminantes, et une caméra épaulée parfois bousculée lors d'un déplacement lourd et saccadé de ces dernières. Cette démarche silencieuse et zoologique, à rebours des documentaires animaliers à voix off, montre la vie des bovines, confinées et exploitées dans l'étable ; pâturant sur un lit vert sous une lumière qui pleut. Parfois, elles se confondent dans le brouillard. La vie se déploie telle qu'elle est : ennuyeuse, répétitive, basique et fatalement poétique. L'altérité seule suffit : silence, ça *chill*.

S(ensati)ons. *Cow* et *Bovines* sont des films qui s'écoulent. Des sens desquels découlent des sensations, comme un poème de Rimbaud. Quand elles sont dans les prés, elles habitent l'espace sonore par leur manducation, leur rumination. Une caméra à même le sol permet de

ressentir ce frottement, cet arrachement ; un son est une sensation. Comme Rimbaud, sans doute sentent-elles « *la fraîcheur à [leurs] pieds* ». Comme Rimbaud, sans doute laissent-elles « *le vent baigner [leursdeux] tête[s] nue[s]* ». Elles ne parlent pas, elles ne pensent rien. Machinalement, elles mangent, ruminent, s'étendent, attendent. Poser la question de l'attente serait une tentative de psychologisation des bêtes et les deux documentaires y échappent. Les images et les sons se chargent de répondre à nos incertitudes. Les meuglements habitent l'arrière-plan sonore et révèlent leur sensibilité. C'est le *phôné* bovin qui s'oppose au *topos* humain. Dans un plan déchirant à la fin de *Bovines*, tandis que les vaches sont séparées des veaux (« *Elles appellent leurs veaux, c'est des mères hein* »), l'on entend des meuglements en continu. Un cri, inaudible, car il ne répond pas à la marche du monde. On ne saurait briser tout un système, tout un confort, toute une chaîne. Les vaches vont continuer à produire du lait (qui, au départ, n'est pas destiné aux humains) ; les bovins juvéniles, eux, vont connaître des parcours différents dans l'échelle de l'exploitation. Les femelles vont devenir des génisses puis des vaches (après vêlage). Les mâles auront soit le privilège d'être mangés (« *j'aime le veau* » dirait Jeff Tuche), soit celui d'être castrés pour devenir des bouvillons puis des bœufs (et être abattus puis consommés : une tragédie universelle du *Bovin Cinematic Universe*), soit pour les plus fortunés de conserver leurs attributs reproducteurs pour devenir un taureau, un vrai. Dans le documentaire d'Arnold, la *cow* du film – Luma – est isolée dans un espace rectangulaire de la ferme, attendant le taureau qui la rejoindra pour machinalement et silencieusement l'ensemencer. La

nature du taureau est sa fonction ; c'est un taureau, il féconde.

Matière. Des corps chargés de vies (et conditionnés pour l'être) se reproduisent, se chevauchent. Ils forment une nouvelle matière, et le vêlage est à ce titre un *topos* du film avec des vaches. Il y a quelque chose de fétichiste et miraculeux dans la naissance d'un veau. Tout film sur le monde agricole, qu'il *agentifie* ou non les bovins, capturera sur un temps plus ou moins étendu la parturition. Pour extraire cette matière, parfois, les éleveurs ont recours à des cordes. Dans *Cow*, les humains gravitent autour de Luma, puis lui enfilent une corde dans le derrière afin de s'accrocher aux pattes du (nou)veau-né. À plusieurs mains l'on tire sur la corde pour faire sortir un veau « *tout noir* ». C'est une femelle : les éleveurs sont enthousiasmés. Les coups de langue maternels et matériels nous rapprochent une fois encore de cette matière – la salive, le poil qui coule, la paille dans laquelle le veau gît. Les gémissements du veau accompagnent les léchons. Très vite, le bovin juvénile cherche le pis, comme un ancrage sensible au monde. C'est la fête de la matière, c'est la fête de Luma ! À l'extérieur, même attrait pour la matière du monde : la pâture, le foin, la terre sèche ou détrempée, les matières fécales, l'urine, un morceau de plastique qui se fait la malle. Les bovines coexistent dans un tableau vivant et sensible de la nature.

Regard. La connivence empathique réside souvent dans le regard. Plutôt que le reflet de l'âme, le regard est le miroir réfléchissant de nos faiblesses. Si le regard d'un bovin émeut autant, c'est qu'il contient en lui la fragilité

du vide. Quelque chose d'insaisissable que l'on retrouve dans les premiers plans de *Bovines*. Se sentant épiée, la vache brise le quatrième mur avec son regard. Apparition du titre. Dans un gros plan, elle broute, ses yeux se baladent. Dans *Cow*, la vache est intriguée en voyant la caméra (ou l'humain derrière ?) ; elle s'en approche. Son regard est insistant, profond cette fois-ci, et s'accompagne de meuglements. Par le regard, elle interagit avec le monde qui l'entoure. Par ailleurs, la caméra des documentaristes épouse le regard des bêtes. C'est un passage de l'extérieur vers l'intérieur. Dans *Cow*, pendant la traite mécanisée, l'objectif de la caméra est l'œil de Luma. On la voit observer, jauger les autres vaches laitières, dans un espace circulaire, comme une arène. Les musiques *pop* (de *Lovely* à *Skinny Love*) élégiaques et intra-diégétiques condamnent ces « *productrices* » autant qu'elles cherchent à les détendre. Une émotion brute se dégage de ces images, car ces captations du réel, comme suspendues par la lancinance des mélodies, rappellent l'engouffrement et l'aliénation de ces corps confinés, au travail. Des regards perdus qui peinent à trouver une fixation, souvenirs d'un pis, d'un lien charnel.

Le regard, les meuglements, les mouvements, autant de moyens de se (faire) comprendre, de créer une proximité, et d'être pourtant si loin. Dans *Secteur 545* (2005), Pierre Creton matérialise cette proximité par l'étreinte d'une vache. Il fait corps avec elle. Elle ferme les yeux. N'est-ce pas un signe d'apaisement d'une part, et un geste politique, d'autre part ?

Sois laitière et tais-toi

Cow et *Bovines* mettent les humains à l'arrière-plan, les absentes presque. Dans ces deux documentaires, ils ne sont que des voix, des petits commentaires. Comme pour le taureau, leur nature est leur fonction. Pourtant, dans le *bovin cinematic universe*, les bêtes n'occupent presque jamais le premier rôle. Ce sont des objets, une toile de fond. À une vache l'on dirait : « sois laitière et tais-toi ». Andrea Arnold rapproche la condition des femmes, viol(ent)ées, abusées, exploitées, de celle des vaches laitières. Dans son court-métrage *Dog* (2001), elle préfigure *Cow*. Ce *dog* est battu à la mort par un homme intouchable ; après tout il faut bien qu'il exprime sa virilité et sa frustration sexuelle, n'est-ce pas ? Cette condition canine est renvoyée à celle de la protagoniste, qui battue à son tour par sa mère, finit par aboyer. C'est le cycle des dominations.

En dépit de sa morale louable en faveur du véganisme, *Cowspiracy* (2014) ne porte aucun intérêt esthétique à l'expérience bovine. Les vaches y représentent avant tout un enjeu écologique en émettant un taux important de méthane à travers la digestion. À ce titre, les émissions de méthane du bétail sont vingt-cinq à cent fois plus destructives que le dioxyde de carbone des véhicules. Pourtant, aucune ONG défendant l'environnement ne parle de l'impact de l'élevage intensif, constate Kip Andersen lors de son enquête. Pour la plupart des films du BCU, les bovins sont bloqués dans leur rôle d'exploités ou de symptômes. Ce qu'ils demeurent. Dans *First Cow*, Kelly Reichardt montrait finement un parallèle entre exploitation d'une vache laitière et les

prémices du capitalisme. Dans *Des taureaux et des vaches* (1992), Patricia Mazuy explique les dessous de l'élevage bovin, de manière ludique et précise, interrogeant par ailleurs nos habitudes culinaires. *La Ferme des Bertrand*, César du meilleur documentaire 2025, décrit la vie sur plusieurs décennies d'une ferme haut-savoyarde spécialisée dans les vaches laitières. Dans cette exploitation (à la polysémie éloquente), les vaches dont le numéro est accroché aux oreilles ont aussi des noms. Nommer, c'est déjà un peu exister. Numéroter, c'est assujettir.

Avant *Tardes de Soledad* (Albert Serra, 2025), Jérôme Lescure entrait déjà dans l'arène avec le court-métrage *Alinéa 3* (2004). L'approche y est frontale et s'attarde sur les trois actes de la corrida, rite sacrificiel et cruel, toujours légitimé à quelques endroits du globe. La corrida, c'est aussi la spectacularisation de la souffrance animale, les applaudissements de la foule, les cris du taureau qui souffre. Les animaux vivent une dernière après-midi de solitude, avant de rejoindre l'obscurité. L'image de la mort, c'est une langue qui se tire, obliquement. L'image de la vie, ce sont les vaches qui se lèchent entre elles (*Bovines*), ou Luma qui badigeonne de salive son veau. Le sang rouge bave, et renvoie au sang noir et blanc du *Sang des bêtes* de George Franju (1949). Aux portes de Paris, à l'heure de la brocante, les bœufs, les moutons, les chevaux sont abattus, à la chaîne. Une voix-off décrit les différents outils pour tuer les animaux. La mort est frontale et froide. Franju cite Baudelaire : « *Je te frapperai sans colère / Et sans haine, comme un boucher* », la poésie – et Baudelaire de surcroît – ayant ce pouvoir de décrire avec précision le réel en quelques

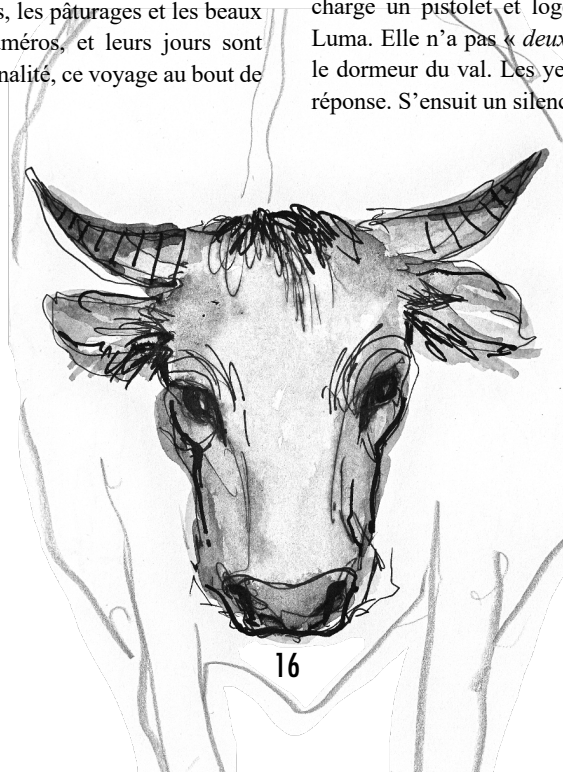
fragments syllabiques. La voix-off poursuit : « *sans colère, et sans haine et avec la simple bonne humeur des tueurs qui sifflent ou chantent en égorgeant lorsqu'il faut bien manger chaque jour* ». De la banalité d'anéantir.

Des c(h)amps

Le plan final du *Sang des bêtes* est lourd en sens, charriant le poids de l'Histoire. Une locomotive à vapeur roule du haut vers le bas du plan. La fumée qu'elle crache pollue le gris du ciel. Le train transporte les vies vers la mort, transforme la vie en morts. C'est la fin et la continuité d'un massacre industrialisé et organisé d'êtres vivants et sentients. Dès le départ, et à la ferme, Luma demeure fatalement 1129. Leur productivité est tracée, comme on calculerait sur un tableau Excel les rendements d'une machine. C'est la course à celle qui produira le plus. Produire matin et soir, avec pour seul horizon, la mort. Entre-temps, les pâturages et les beaux jours d'été. Ce sont des numéros, et leurs jours sont comptés. C'est d'une telle banalité, ce voyage au bout de

la vie. Raisonne alors une séquence de *Cow*, *a priori* anecdotique. Après avoir été séparés de leurs génitrices, les veaux femelles prennent la route vers d'autres horizons. La caméra d'Arnold capte les vibrations confinées du voyage. À l'ouverture des portes, on entend « *Vous êtes libres* ». Libres tant qu'ils travailleront : *Arbeit mach frei*. Sombre ironie.

La cadence est saccadée, les appuis incertains, ses géantes mamelles l'empêchent de marcher, à l'image de l'albatros baudelairien. Escortée par les humains, elle marche dans la boue, en longeant l'étable. Ses homologues l'observent depuis leurs cellules. C'est une marche funèbre, Chopin en moins. Derniers reniflements, ultimes senteurs du monde. Plusieurs respirations, un plan moyen tremblotant. Dans un seau jaune, des graines. C'est la satisfaction d'un dernier repas, les apôtres en moins. Un homme surgit dans le plan, il charge un pistolet et loge le plomb dans le crâne de Luma. Elle n'a pas « *deux trous au côté droit* » comme le dormeur du val. Les yeux sont muets, Luma gît sans réponse. S'ensuit un silence de plomb : la ferme.



Village Club

Par Grégoire Benoist-Grandmaison

C'est quoi un « village club vacances » ? D'après les JT, qui ne cesse d'en parler l'été, c'est là-bas que les Français vont. A dire vrai, ces établissements représentent 10% de la capacité d'accueil de l'offre marchande d'hébergement touristique. Forcément, ça intrigue : la piscine, les animations, les sorties, les soirées... comment conjurer les images télévisées qui accompagnent l'imaginaire, comment toucher des yeux l'envers d'un reportage « Capital » ? En y allant. A l'été 2023, je suis parti la 2e semaine d'août dans un village club – ou bien un club vacances ? –, tongs aux pieds, iPhone à bout de bras, vaillant explorateur alliant l'utile à l'agréable.

Loin du dispositif dramatique façon C8, on y trouve d'abord du calme. En journée, avant l'apéro, c'est repos. Une curieuse langueur rattrape les corps des résidents du club. On se détend, on traîne, on observe les enfants qui se baignent bruyamment, on rêve... Rien à penser, tout à flâner. On remarque la variété des corps qui se promènent sous l'œil endormi, oisif : de vieilles personnes, des jeunes enfants, des mères célibataires, des familles, des Ukrainiens, une dame africaine, des grands, des gros des sportifs des timides des coincés ! A la télé, on ne les a pas bien vus, ça va trop vite. La voix-off épuise, la musique incessante est toujours extradiégétique, au contraire de celles crachées par l'enceinte

du village à l'heure de l'apéro. Bien sûr, le début de la soirée approchant, les présences aux animations se font plus nombreuses, et chaque soir est l'occasion de profiter de moments festifs où les rondes dansantes sont toujours bienvenues, en groupe comme en solo. Je remarque aussi, en lisière des chemins, en bordure de la piste de danse, une catégorie de vacanciers que je n'imaginais pas. Ils sont en fauteuils et viennent avec le concours de l'APF – Association des Paralysés de France. L'une d'elle s'appelle Rosine et chante qu'elle ne regrette rien.

A Tsounami, on tranche facilement en faveur de la lenteur-longueur. Et si la condition pour y voir clair était l'addition ? Le reportage France 2 a pour grande vertu la clarté de la narration : on sait où on est, on s'y retrouve, on comprend ce qui se trame, tout est explicité. On découvre par exemple l'arrière-cour des cuisines, les astuces pour économiser quelques sous, les raisons de la venue des vacanciers... Tout ça me passionne, ce sont des choses que je n'aurais pas vu sur place – à la télé, on voit-entend beaucoup.

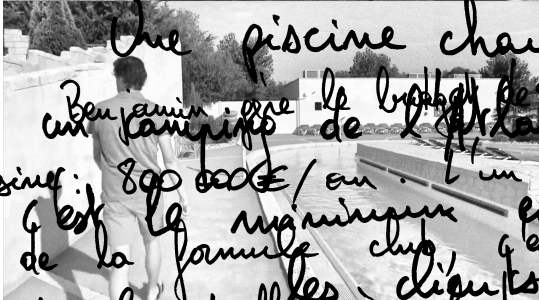
« *On s'occupe de vous, on vous prépare tout, vous avez une paix royale ici !* », à la télé, c'est ce qui est dit. Limite esthétique de la télévision : ce n'est pas ce qu'on voit. Complémentarité des régimes d'images : avec l'iPhone et un peu de temps, on l'aperçoit, la paix royale des villages vacances.



Sur la côte vendéenne, aux
beaux jours, la commune passe
de 8000 à 130 000 habitants.



8km de plage, avec des milliers
d'appartements
pour leur en mettre plein
la vue, le directeur
mise sur ses animateurs.
Nous retrouvons Jordan dans
son rôle fétiche.



Une piscine chauffée dans
Benjamin a le budget de la
cuisine: 800 000€ / an. Un des piliers
de la famille club, c'est bien
sur le buffet à volonté.

À la croisée des souvenirs et du silence...

Critique du *Silence* de Louis Delluc (1920)

Par Solène Monnier

D'abord critique de cinéma, Louis Delluc s'est tourné vers la réalisation en 1919 avec *La Fumée noire*, laissant une empreinte significative sur le cinéma muet d'avant-garde. Malgré une brève carrière, il réalise six films avant sa mort prématurée en 1924. Ses œuvres, qui s'inscrivent dans le mouvement impressionniste, investissent la force de l'image pour exprimer la psychologie des personnages. Delluc s'est ainsi attaché à explorer les états intérieurs des protagonistes en utilisant des techniques novatrices telles que les retours en arrière, les mélanges temporels et le symbolisme visuel.

Dans son second film, *Le Silence* (1920), le réalisateur enferme Pierre (Gabriel Signoret), son personnage principal, dans un espace réduit, son appartement, dont le décor et les objets occupent une fonction de mémoire. Delluc confronte Pierre à ses pensées, ses souvenirs, aux temporalités vécues, passées et présentes, sans possibilité d'échappatoire. Ainsi adresse-t-il à ses spectateurs le portrait d'un homme profondément seul, obligé de faire son examen de conscience : « Le scénario du *Silence* représente un défi pour un film muet : raconter ce qui ne

se voit pas, mettre en scène ce qui ne se dit pas. Mettre en images les pensées d'un homme seul, muet dans un film muet¹. » En maître du cinéma muet, Delluc orchestre d'ailleurs la mise en suspens, l'inaction de son public qui, forcé d'assister à la reconstitution du drame, reste pendant de longues minutes incapables de comprendre ce qu'il est réellement advenu, avant de déclarer forfait.

Le rôle des intertitres

Dans le cinéma muet, les intertitres, autrement appelés cartons, ont pour rôle d'accompagner le montage et le déroulement de l'intrigue, « en rappelant sans cesse le lien que le spectateur doit faire entre les images² ». En pratique, « ils peuvent contenir des dialogues des personnages, motiver un changement de décor ou de temps³ ». Mais, dans *Le Silence* (1920), Delluc use des cartons pour annoncer et caractériser le souvenir.

Partant, les évocations d'un passé heureux, celles de la rencontre et des virées entre Pierre et son amante, la comédienne Suzie (Ève Francis), sont associées à un présent léger et une vision à court terme : les deux

amoureux doivent se retrouver dès ce soir. L'amour, plus fort que tout et défiant l'exhaustivité des souvenirs, empoigne le public vers l'approbation d'une idylle des plus classiques. Seulement, alors qu'un carton annonce « Souvenir ! », la frivolité disparaît au profit de réminiscences bien plus dramatiques. À mesure des objets qui défilent sous le regard de Pierre, l'on apprend que l'homme était marié à Aimée (Ginette Darnys) ; devant le lit conjugal, il se souvient y avoir été malade et que son épouse y a été mourante. Cette courte séquence de souvenirs est interrompue par le carton informatif suivant : « Il n'y a pas si longtemps que Pierre est devenu veuf ! ». Alors que le spectateur aspire à davantage de compréhension, Pierre tente, de son côté, de fuir : « Ne pensons plus à cette morte », « Pensons à cette délicieuse vivante ». Cette comparaison cruelle est d'autant plus frappante qu'elle est figée par l'écrit, loin de l'immédiateté du dialogue. Pourtant, ici, il s'agit bien de la voix immédiate et intérieure de Pierre. En sus de révéler une forme de brutalité et de tension profonde chez le protagoniste, ces intertitres rappellent donc que le cinéma muet n'est pas « à proprement parler *muet* – c'est nous qui, face à lui, sommes *sourds* et forcés à l'être⁴ ». En somme, le rapport qu'instaure Delluc entre son personnage et le temps, par le biais du souvenir, confond les spectateurs qui, paradoxalement, tout en ayant un accès privilégié aux pensées de Pierre, demeurent sourds face à la recomposition partielle de l'impensable.

Recomposer le réel par le souvenir

Les souvenirs de Pierre évoluent, passant de résurgences volontaires d'amours aux incursions forcées d'éléments

tragiques. Ces derniers « insistent » malgré le désaccord de Pierre et deviennent chaotiques : « flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques⁵ » par nature, les souvenirs sont toujours sélectifs et subjectifs. Guidés par le cinéaste, ils réveillent, chez le spectateur, le désir insatiable de recomposition chronologique : « Voici le drame d'il y a six mois » peut-on lire sur un énième carton. L'examen de conscience débute alors : l'amour pour sa femme, le sentiment de tromperie, la mésinterprétation, la jalousie, la colère de l'homme, la vengeance puis le crime.

Les souvenirs insistent.

En fait, l'amante de Pierre a manigancé le féminicide en lui faisant croire que son épouse le trompait. Découvrant progressivement les mensonges et manipulations de Suzie, Pierre est désormais capable de relier le passé à l'immédiateté, il devient l'observateur du souvenir qui ne se construit plus en opposition au présent mais qui se révèle être le « temps présent de l'expérience vécue⁶ ». Autrement dit, les réminiscences nourrissent les pensées et s'entremêlent aux réflexions actuelles du personnage

masculin. Pour Pierre, le souvenir devient la voie de la compréhension et de la libération.

Un homme seul et silencieux

L'homme décide pourtant de garder le silence : « *Le Silence* est un film sur l'inexprimable, un questionnement de la représentation de la douleur telle qu'elle échappe aux mots⁷. » Lorsque le téléphone sonne, il décroche mais ne répond pas à son amante. Il pense « tuer ? » Suzie – énonciation visible sous forme d'intertitre et par l'image d'une projection d'un étranglement. Il choisit finalement de mourir en pointant son arme à feu vers sa poitrine. Le chagrin et la culpabilité s'associent au constat accablant : par bêtise, il a suivi son amante manipulatrice ; par jalousie, il a tué sa femme ; il est seul et responsable.

« *Ce drame rapide et mondain pouvait prendre beaucoup de caractère du fait que c'est un monologue et que nous assistons au silence éloquent de cet homme face à face avec sa pensée ou ses souvenirs. Nous les voyons, ces souvenirs, mais en quelque sorte hors du drame et il n'y a qu'un personnage. J'aurais voulu que le spectateur eût l'impression que *Le Silence* avait un seul interprète⁸. »*

Le monologue de Pierre est soumis au regard et à l'appréhension du public. Les souvenirs sont d'ailleurs filmés de telle sorte que l'on reconnaisse distinctement le protagoniste : il ne s'agit pas du point de vue de l'homme⁹ mais bien d'une recomposition fictive d'un moment passé. Ainsi, Delluc réalise son œuvre en pensant sa réception et aux spectateurs à qui il soumet le récit *muét* de la solitude d'un homme qui, enfermé dans son appartement, doit faire face à l'horreur, et au résultat de son introspection : l'homme se mure dans le silence.

Notes

¹ Joséphine JIBOKJI et Mélissa GIGNAC, « La voix des objets dans *Le Silence* de Louis Delluc » dans Manon BILLAUT et Mélissa GIGNAC (dir.), *Le scénario : une source pour l'histoire du cinéma*, AFRHC, 2020, p. 134.

² Claire DUPRÉ la TOUR, « Pour élargir la problématique de l'intertitre : Intertitres et Film », *Les Cahiers du CIRCAV*, n°2, Lille, 1992, p.34.

³ *Ibidem*.

⁴ Natacha THIERY, « La parole dans le cinéma muet », *Labyrinthe*, n°7, 2000, p. 125-142.

⁵ *Les lieux de mémoire : I-La République*, Pierre NORA (dir.), Paris, Gallimard, 1984, p. 19.

⁶ Paula SOMBRA, « Écrire à partir de la parole ou l'appréhension des souvenirs : une réélaboration au présent du passé récent en Argentine », *Conserveries mémorielles* [En ligne], n°9, avril 2011.

⁷ Joséphine JIBOKJI et Mélissa GIGNAC, « La voix des objets dans *Le Silence* de Louis Delluc », loc. cit., p. 143.

⁸ Louis DELLUC, « *Le Silence* », *Le Siècle*, 14 septembre 1920, p. 2.

⁹ Ce décalage est observé par Jean MORIZOT, « Les bons films et les mauvais », *Bonsoir*, 26 septembre 1920, p. 3.

Action X 10

Texte collectif coordonné par Aliosha Costes

Tout commença à la ressortie de *D'Est* (1993), Chantal Akerman, rue Champollion, après l'avoir revu depuis le balcon de la salle 2 du Reflet Médicis. Il faisait nuit quand avec Mateo, Thomas et Ambre, nous remarquions l'épure du film, sa réduction des événements. Pendant deux heures, il nous avait été permis de guetter l'écran, glaner nous-mêmes les détails proposés. Et puis d'une blague spontanée sur les profusions de choses ou leurs absences débuta une vague idée d'échelle : et si nous organisions de manière presque scientifique le degré de présence des incidents visuels et sonores dans les films... 10 serait le trop-plein et 1 l'épure absolue. Cela nous avait amusé. Et de cet amusement, nous avons tenté la chose.

Silence, [moteur], action !



C'est constant, toujours le silence est bien mal défini. Au cinéma, seul l'aléatoire des événements tinte, nos tympanes alertes. Des bruits, on ne peut que stratifier, faire l'échelle des actions et des tapages, le vacarme des incidents. C'est une affaire de sens, l'ouïe, la vue, l'entremêlement des deux ; alors ici, sur dix films hasardeux, choisis sans autre logique que le souhait d'écrire, ce choix aussi absurde que l'acte critique, dix notules aussi brèves que passionnées, nous nous attarderons sensitivement aux sons, aux images, au cinéma dans sa confrontation interne ; éléments sonores et éléments visuels. Car le silence n'est pas l'absence de bruit – il est la cohabitation avec ce qui l'entoure, cet instant rompu, suspendu au chevet de sa promiscuité visuelle. Et de ces absences de silence, ce ne sera que notre regard ; celui même qui perché sur son lobe déracine des secrets.

Tsunami, seizième !

10 / *Traité de bave et d'éternité* (1951) – Isidore Isou

Évidemment, lettrisme et situationnisme en devenir, « *anti-cinéma* » souhaité par son auteur, devait inévitablement avoir sa place dans cet organigramme pseudo-hiérarchique. Montage discrétant, c'est-à-dire

confrontation désagréable de sons, de sens, simultanéité informe des possibles, dissemblance, divergence ; les matières autonomes ou un écart comme une distinction équilibrée et dissonante ; la disjonction entre la bande-son et ses images. Pour la première, des poèmes lettristes aux tonalités percutantes, un manifeste de sa condition trop souvent reléguée à l'accompagnement des images. Pour la seconde, c'est une succession d'images perdues, séquences abstraites, plans dénués d'événements – l'anéantissement des zones de confort, la construction d'un cinéma innovant, d'une nouvelle manière de filmer. On ne pouvait débiter l'échelle que par là.

Déconstruire, mot de notre temps, est celui d'Isou. « Aucune réclamation ne pourra être admise à la sortie. » Ce film est dédié à tous ceux qui ont innové le cinéma : Chaplin, Eisenstein, Buñuel et d'autres encore... La première image du film est une sorte de publicité pour les ouvrages d'Isou ; manière de présenter le traité à venir et de jouer avec la part commerciale de l'art cinématographique. Nous allons être fracassés de bruits. Possibilité infinie de découvertes percutant brutalement les insolences des artistes, des cinéastes. Car *le cinéma éclatera !* et tout est dit. Les tympans, les pupilles, tous les sens, des éclats et de partout – d'Isidore Isou commence la possibilité d'un cinéma qui nous perd, nous engouffre dans les ténèbres des informations visuelles et sonores. Le trop-plein, ou que dis-je ? le boxon cinématographique ! est une approche qui débute par cette aspiration de s'éloigner du « *cinoche* ». Qu'est-ce que le cinéma et son spectacle peuvent importer rythmiquement ? Bien trop de choses, et c'est bien dans cette sature que le *Traité de bave et d'éternité* s'imbrique.

Ça inonde, puis ça nous gave – Isou s'y refuse à rebours ; on aime ça. On adore. Et puis quitte à être gavé, autant l'être réellement.

Aliosha Costes

9 / *Ixe* (1980) – Lionel Soukaz

Trois quarts d'heure vécus comme une déflagration. Une dissolution rigoureuse et systématique de toutes les règles de l'art, les unes après les autres. À commencer par celles de la forme : la version la plus connue d'*Ixe* est à « *deux écrans* », mais il en existe des montages à un seul, et on pourrait tout à fait imaginer un monde où l'on ne montrerait et verrait ce film qu'en dispositif muséal, à 40 écrans projetés simultanément dans une forêt, au beau milieu d'une *rave* d'été.

Ixe, pas *X*. Trois lettres plutôt qu'une pour faire ressentir le poids de la censure, et deux écrans au moins, un pour chaque œil, pas de jaloux. On a tellement de temps à rattraper et d'images à montrer... deux yeux ne suffisent de toute façon pas pour tout voir, même après mille visionnages. Un chien qui lèche, une bite, dix bites, mille bites, le pape qui salue la foule et un match de tennis. Et cent autres images *projetées* à la vitesse de la lumière, déjà parties à l'aventure d'un autre spectateur le temps que l'on s'en empare... Manifeste de rébellion contre la censure, *Ixe* donne à éprouver tous les régimes d'images, les mélange et les oppose pour mieux les réunir : il n'y a pas de mal à aimer ! Vivre, la vie, sucer, etc.

Le ton frénétique du film épuise d'autant plus vite qu'il s'accompagne d'une bande sonore infernale. Un rire revient des enfers, Dominique-nique-nique joué *ad nauseam*, haché, répété, coupé, défiguré pour lui faire dire encore et encore le jeu de mot interdit ; tandis qu'au pays des images, les gays s'amusent, vivent tant qu'ils le peuvent, prennent le plaisir là où il est. Il y a une volonté claire et évidente de nuire à l'oreille du profane comme à la religion de l'initié, exactement comme la loi sacrée le fait aux vies marginales. Et quand on croit en être sorti avec une minute de répit dans la continuité d'une musique agréable, rebelote, la tête replonge dans la cuvette, les yeux dans l'infernale drogue du réel.

Ixe est un film trop fort, car il ne peut avoir que raison, sans que jamais sa suprématie n'écrase l'autre. Contre une société répressive de toute part, même par le camp progressiste, il propose littéralement une coexistence dans le même plan de toutes les forces antagonistes. Le pape salue / la sodomie ; des animaux jouent avec le sexe de leur maître / la voie lactée. Il n'y a que les fachos pour interdire des images ou imposer les œillères. Dans un geste de festivité éternelle, Lionel Soukaz nous regarde depuis l'an 1980 ; il salue la foule cinéophile lui aussi, et il compte sur nous. Pour que l'on soit encore plus libres que lui aujourd'hui, et qu'on jouisse plus qu'eux dans ces années-là, et que nos films contiennent cent mille écrans, et qu'ils noient la censure dans sa paperasse de merde. Alors, alors seulement nous pourrions danser, vivre et baiser l'esprit tranquille, entourés de gens heureux et d'images affranchies. hahahahahhaaaaa...

Nicolas Moreno

8 / Puissance de la parole (1988) – Jean-Luc Godard

Des vocalises aviennes, quelques notes se lèvent, et la mer remue les bourdonnements électromagnétiques. La pellicule passe, la vidéo vient, ça clignote et klaxonne, le tout résonne jusque dans l'espace, là où les satellites patientent, en attendant que le téléphone sonne.

Par un montage débordant de surimpressions sonores, textuelles et visuelles, Jean-Luc Godard entremêle deux conversations, Edgar Allan Poe et James Cain, Maurice Ravel et John Cage, Richard Strauss et Haroun Tazieff, et des allers retours entre la terre et les cieux. *Dring ! Allô ! T'entends pas !* et à l'autre bout du fil, l'attente d'un cœur, le tumulte d'un mouvement. À chaque battement, son image, et il faut *prendre cette valse*, s'élancer, les corps dans les nuages, faire couler le sable, agiter les mains, pour causer les vibrations dans l'atmosphère. Vite, les émotions submergent et le rythme s'emballe, ça s'accumule, se superpose, les voix dansent, les anges se questionnent.

*Expliquez-moi ou expliquez-vous !
Pourquoi ? Parce que !*

Puissance de la parole est une mise en mouvement sans fin, pour toujours, *quoiqu'il arrive*, suivre les ondulations lointaines du temps qui passe, *au-delà, et toujours au-delà* poursuivre la création par la pensée et la puissance matérielle du langage. *Chaque parole n'est-elle pas un mouvement créé dans l'air ?* La syntaxe

déraille pour une composition enchevêtrée, de la lave dans les vagues, les oiseaux chantent, il faut pleurer, les mains crispées dans les fleurs jaunes. Les collisions ébranlent la matière, un chaos ordonné, un film cosmique¹.

Comme aucune pensée ne peut se perdre, de même, il n'est pas une seule action qui n'ait un résultat infini.

Ambre Guidicelli

¹ Luc Moullet, "Le film cosmique : Puissance de la parole", *Bref*, n° 68, 2005.

7 / La Vie au Ranch (2009) – Sophie Letourneur

« J'ai tout rassemblé et finalement le côté cacophonie, qui est la superposition des dialogues, fait que ça concentre encore plus l'énergie. Je souhaitais qu'il y ait une rapidité tout le temps, dans tout, et que les choses soient constamment simultanées, c'est-à-dire que dans la première partie du film il se passe toujours au moins deux choses à l'image, qu'on peut aller voir le film plusieurs fois parce qu'on ne peut pas tout voir du premier coup. Dans un plan il y a toujours plusieurs choses au niveau de l'image et au niveau du son. »

Sophie Letourneur parle de La Vie au ranch dans un rencard avec Paulette Magazine en 2010

6 / Aujourd'hui (2013) – Alain Gomis

Je le sais. Je vais mourir. C'est inéluctable. Quand ? C'est une autre histoire. Mais toi aussi, qui me lis, ne te crois pas tiré-e d'affaires. Tu mourras. Aussi. Faut s'y faire, accepter le sort, espérer que cela n'arrive pas trop tôt – ni trop tard. Pour ma part, je laisse le destin, ou plutôt l'avenir, en décider. Pour d'autres, ce chemin est entièrement tracé et il s'arrête *aujourd'hui*.

Satché s'éveille comme tous les matins – enfin « *comme tous les matins* » – à la toute petite différence qu'il sait. Il sait que ce merveilleux jour sera aussi son dernier. L'atmosphère est différente, il sent que quelque chose a changé. Quelle aubaine : il a été choisi ! Choisi pour mourir, choisi pour quitter le monde qui l'entoure, ses amis, sa famille : sa communauté. « *Sa mort est en [lui]. Elle bat à [ses] tempes. On ne peut pas s'y tromper.* » (*La Douleur*, Marguerite Duras) Pas besoin de mots pour ça, ou très peu. Un regard. Des regards. Tout simplement. Un petit sourire en coin, une accolade, les sanglots d'une mère : on ne peut défier le choix divin.

Que feriez-vous si cela vous arrivait ? Parce que moi je n'en ai pas la moindre idée... je pleurerais. Probablement. Ma mère pleurerait. Sûrement. Ce dont je ne suis pas certain, c'est : est-ce que je bougerais de mon lit ? Est-ce que je lèverais mon cul pour vivre ma dernière journée ? La vivrais-je comme toutes les précédentes ? Ou, bien au contraire, en ferais-je LE jour de ma vie, celui de tous les possibles ? Bah je ne sais pas, et j'espère ne jamais avoir à le savoir. Mais Satché, lui, n'est pas dans l'expectative. Et puisque c'est son dernier jour, il



décide de lever son cul ! Pas le temps pour se morfondre dans son coin, il est l'heure de faire ses adieux. Et des aurevoirs, il y en a. Commence alors cette belle journée sous le soleil de Dakar. « *Aujourd'hui, que personne ne prenne son temps* » dira une femme. Du temps, il en a peu, c'est là tout le drame. Tant de gens à voir, à remercier, à qui sourire, bref à aimer. Alors Satché se balade, passe voir des amis, danse, boit : vit ! Puisque c'est cela vivre : être dans l'instant présent. Pour le reste, on verra plus tard. Au diable les problèmes ! Enfin, ils parviennent toujours à ressurgir... alors il faut partir, le temps des adieux est passé en ces lieux : continuons le chemin. C'est une véritable cartographie qui se dessine sous l'œil de Satché. Chaque micro-événement devient un bonheur absolu de par son existence. Mais la réalité le rattrape : il va mourir.

« *Tu vas mourir mais tu n'as rien vécu* ». Vite. Il faut se dépêcher. Il ne reste plus beaucoup de temps. Vivre la fin : c'est dur, c'est violent. La. Respiration. Devient. Rude. De l'air, il lui faut de l'air. Trop de gens. Trop de lieux. Manque de temps. Ça urge. Et puis, il faut penser à l'après... qu'advient-il de ses proches ? Comment se portera le monde sans lui ? Est-il vraiment encore en vie ? L'annonce de sa mort à venir n'était-elle pas le premier clou de son cercueil ? Trop de questions. Pas assez de temps. Et ce brouhaha qui dure et qui ne veut cesser...

STOP. Relâchons la pression. Soufflons tous ensemble – voilà. Il est temps de rentrer à la maison, de profiter des derniers instants avec ses enfants, avec sa femme. Il est temps de se taire, de profiter, réellement.

Alors peu à peu, le niveau sonore baisse. En toute sérénité. La nuit tombe, c'est la fin. La journée se termine comme elle a commencé : dans un calme apaisé. Il est l'heure d'aller dormir. Longtemps. Bon voyage Satché !

Mateow

5 / À l'ouest des rails (2002) – Wang Bing

1h30 d'*À l'ouest des rails*, c'est un documentaire sympa sur la condition ouvrière en Chine. Éventuellement un objet novateur sur le plan plastique – on utilise une caméra DV des années 2000 pour s'infiltrer dans les recoins des grandes usines. *À l'ouest des rails* et ses 9h en trois parties, c'est un trou béant dans l'histoire du cinéma. Qu'est-ce qu'accomplit la durée chez Wang Bing ? Elle accomplit d'abord ça : l'auto-consécration. C'est un film important pour la simple et bonne raison qu'il demande du temps. Regardez bien mon film, soyez concentrés, chaque bout de *rush* a été soigneusement gardé donc chaque bout de séquences devient essentiel. Impossible de ne pas savoir qu'on est partis pour 9h donc impossible de se lancer sans s'être préparé à s'intéresser aux moindres détails. Wang Bing force la concentration de son spectateur par le décret du monumental.

La durée a ceci de paradoxal qu'elle suppose un engagement physique et mental autant qu'elle ne peut tenir captif l'esprit qui s'y plonge. 1h30 de film, même où peu s'agite à l'écran, ce n'est pas très compliqué. 9h sans divaguer, c'est impossible. Wang Bing nous fait prisonnier autant qu'il nous libère : devant l'ordinateur au travail ou sous le robinet qui fuit d'un client agacé,

avec les gosses qui piaillent toute la soirée ou les commentaires infinis de r/france sur la souveraineté européenne, impossible de s'entendre penser, impossible de se souvenir de cette séance de *Cowboys et Envahisseurs* en 2011 où l'on pensait emballer son et sa croustille, et où la mémoire du film s'efface devant le genou nu qu'on essayait d'approcher avec le sien un millimètre après l'autre. Devant *À l'ouest des rails*, le flux des pensées débite. Émerveillement devant le bruit de ferraille de ces trains qui traversent les hangars tout autant qu'ennui devant ces immenses complexes vus pour la dixième fois. La petite caméra de Wang Bing transporte vers l'ennui d'autrefois, celui de l'enfant qui ne sait plus quoi faire, qui, seule dans un parc, regarde autour d'elle ou lui, lassé de jouer à la balle ou à la balançoire. Il contemple avec une moue renfrognée. « *Quand est-ce qu'on rentre ?* ».

Faire durer transforme les sons. Le ronronnement des machines, les pertes et fracas métalliques qui parcourent les usines ou les mercenaires d'aciers qui commercent maigrement les restes recrachés, tous ces échos crasseux sont amplifiés par l'instrument rudimentaire de captation. Ils saturent, ne peuvent être contrôlés par le mixage. Wang Bing capte et vole des bouts de vie qu'il ne peut pas mettre en boîte. Ils sautillent, autonomes. En 1h30, ça casse les oreilles. En 9h, le calme s'installe. Toute cette agitation n'en est plus une : c'est la nouvelle donne, la force de l'habitude. La durée rompt avec toute force spectaculaire qui pourrait s'immiscer et neutralise les éclats sonores. De la même manière que s'éteignent ces monstres industriels, leur tumulte s'estompe à mesure qu'on le subit. Ce n'est plus le kapang encore

inconnu quelques heures plus tôt du cuivre ou du plomb mais le vrombissement tout juste irritant du vieux frigo. En somme, ce n'est qu'avec la durée que deux réalités coexistent.

Grégoire Benoist-Grandmaison

4 / Nous sommes revenus dans l'allée des marronniers (2012) – Leslie Lagier

*Vaines célébrations
D'une mystérieuse non-rencontre.
Paroles non dites,
Mots silencieux.*

Anna Akhmatova, premier quatrain de "La première" des *Deux chansons*
(traduction de Jean-Louis Backès)

J'ai enfoui des événements ; je me les suis cachés. Non pas de mon propre chef. Non. Enfin... je ne l'ai pas décidé, j'en suis certain. Parfois, il vaut mieux oublier. Et pourtant, j'aimerais tellement tout retenir. Le comble. Alors les événements traumatiques, je les ai oubliés. Pour mieux me protéger. Sans doute ? Pas les moments honteux, ça non, il faut précisément que mon cerveau toque constamment à la petite porte de mon esprit pour me dire, d'un ton vicieux : « *Dis, tu te souviens de ce jour-là ? Bien sûr que tu t'en souviens ! Et si je te laissais mijoter quelques instants là-dessus...* » Alors j'y pense. Et ces pensées prennent la place d'autres pensées. D'autres mystères de ma vie sur lesquels j'aimerais bien mettre des mots. Mais non, ma mémoire refuse. Et ce n'est qu'au contact de situations somme toute

insignifiantes que j'effleure ce passé tant convoité. Leslie Lagier, elle, a eu les occasions de se rappeler.

La Mort, ce rendez-vous manqué. « *X est mort.* » Bonjour les réjouissances. On vit, on meurt : c'est comme ça. Mais mourir jeune reste dur, du moins, pour les proches. Je n'ose imaginer la douleur, ou plutôt, je ne souhaite me remémorer la douleur de l'annonce de la mort d'un proche. Mais c'est plus fort que moi, j'y pense. Et les larmes me montent. Dans son film, Leslie Lagier se refuse l'émotion, laisse place à la narration. Pas le temps de pleurer. Enfin si, mais avant, mais après. Pas maintenant, c'est tout. Maintenant, c'est le temps de parler, de montrer les défunts. Comme ils étaient beaux. Comme ils étaient jeunes. Foutu imparfait. Décidément, tu ne nous laisses rien toi. Tu emportes ceux à qui nous tenons, comme il te plaît.

Seize minutes : trois événements, trois morts. Appelez cela comme vous voudrez. Et c'est tout. Enfin, ces trois morts, on ne les vit pas, on s'en souvient. La suspension du temps précédant l'annonce. On n'entend plus rien, on redoute. Les mots s'écrivent, pour qu'ils résonnent en nous. Non. Ce n'est jamais tout. Chacun des souvenirs de ces morts – de ces annonces de morts – s'accompagnent de micro-événements, de situations absolument banales (un film culte à la télé, *Cyrano de Bergerac* de Jean-Paul Rappeneau, dont on aurait préféré que l'acteur principal prenne l'imparfait plutôt que d'autres – Lynch, Soukz, Cissé, etc. – la double porte d'un appartement, etc.). Ce n'est pas rien. C'est déjà ça. C'est même beaucoup. Des sensations, des notes de musique, des répliques de film : des moments de vie. Il faut combler le vide. Ça fait du

bien, au milieu de tout ce malheur... Et parfois on n'y arrive juste pas. Alors on se tait, et on se remémore en silence. Et puis ceux qui nous ont quitté ont laissé une trace, des visages sur pellicule, de la vie sur de la matière. Du concret. C'est une véritable chance. « *Une heure de film, et dix ans de l'existence d'une famille* », combien peuvent en dire autant. C'est rare, c'est beau. Ces films muets sont les témoins silencieux les plus expressifs (les anti-keatoniens) qui soient. Mais surtout, ces événements traumatiques s'accompagnent d'un rituel : le cimetière de Pantin. Une première fois laissant peu de souvenirs, une deuxième pour ancrer le coup, une troisième pour laisser une marque indélébile. Qu'il soit net ou flou, c'est bien là l'événement du film : le retour continu en ce lieu. Et ce n'est pas près de s'arrêter. Alors oui, nous reviendrons dans l'allée des marronniers.

Mateow



3 / La Vallée Close (1995) – Jean-Claude Rousseau

« Je pense que tous nous avons besoin de l'image et de cette expérience de l'image telle que je l'entends, c'est toujours un abandon à propos de faiblesse ou une absence, une absence qu'il n'est pas intéressant de compter de manière temporelle ; ça peut être, je ne sais pas, dix secondes, c'est très long, ou trente secondes, peu importe, lorsqu'on est saisi, lorsqu'on voit, lorsqu'on est dans cet état de vision, on n'est plus là, on est hors de la temporalité. »

Jean-Claude Rousseau présente *La Vallée Close* à la Cinémathèque de Catalogne en 2021

2 / Le retour du fils prodigue - Humiliés (2002) – Jean-Marie Straub & Danièle Huillet

L'Italie d'après-guerre, une campagne reculée, l'hiver. Quelques villageois sont occupés à déneiger lorsque survient Spine, souriant, plusieurs mois après son départ. Lui les trouve en bonne santé, se souvient qu'ils étaient sombres lorsqu'il est parti. Eux lui reprochent pour certains de les avoir quittés en volant une charrette ou veulent même le bastonner, d'autres l'accueillent à bras ouverts. L'hiver se termine, le printemps revient, la méfiance reste.

De tout ça, on ne voit rien, on entend. C'est suffisant pour voir.

Dans le film de Straub et Huillet, pas de village enneigé mais une forêt verdoyante. Pas de passage des saisons mais la même lumière pendant une heure, laissant supposer que tout a été filmé le même jour ou au moins la même semaine. Pas de Spine, pas de villageois non plus, mais des comédiens, des conteurs en habits d'aujourd'hui qui paraissent chacun incarner plusieurs personnages ou incarner à plusieurs chaque personnage. Une seule actrice d'abord qui, hors cadre, semble parcourir un texte du regard ; puis d'autres qu'on voit en effet lire leur rôle, feuilles posées à leurs pieds ou entre leurs mains. Parfois inanimé·e·s un court instant avant d'entamer leur partie, on dirait que c'est la caméra, en se posant sur elles et eux, qui les active.

Petit à petit, presque imperceptiblement, la mise en scène gagne du terrain. Par la multiplicité des interprètes d'abord. Puis parfois, sans qu'on s'en aperçoive immédiatement, l'un·e d'entre eux se met à déclamer, les yeux levés, comme si le texte à leur pied était superflu depuis le premier instant. La seconde partie, *Humiliés*, accélère encore cette mutation : les textes disparaissent complètement, et voilà que les comédiens, de plus en plus nombreux, se métamorphosent, habillés comme leur personnage. Apparaissent des accessoires, une bouteille de vin, des fusils que portent des carabiniers, et même enfin un décor diégétique : l'embrasure d'une porte d'abord à travers laquelle subsiste la forêt le temps d'un plan, puis une chambre, un seuil.

Et – peut-on vraiment expliquer pleinement pourquoi ? – c'est bouleversant. Dans le gain progressif de matérialité de la mise en scène émerge celle des personnages ; dans

la fiction créée par le tournage se fixe la réalité de ce qui est tourné. L'absurdité du procédé fait enfler jusqu'à éclater celle que subissent les personnages : c'est que ce petit village et son mode de vie s'est construit sur des ruines abandonnées, des vestiges, des ébauches qu'ils ont redressées, entretenues, habitées jusqu'à les rendre vivantes. Et pourtant, vient-on leur dire, cette réalité qu'ils ont construit (qu'on a, nous spectateurs, eu l'impression de voir se bâtir) n'existe pas à cause d'un non-sens, une aberration que les carabiniers appellent *droit de propriété* (ces ruines que personne n'est venu réclamer ne leur appartenaient pas), à cause d'une *exigence de productivité* qu'on les accuse de ne pas remplir. Essaierait-on toutefois comme ici de nier une existence (celle du village, celle des personnages) si durement acquise qu'on ne pourrait effacer jamais entièrement que pendant un temps, cela *a existé* : en témoigne ce dernier plan d'une villageoise humiliée, effondrée, le bras au sol mais quand même – pour l'éternité – le poing serré.

Léo Barozet

1 / *Measuring Change* (2016) – James Benning

December 28, 2015 / 8:57 am / deux panneaux puis du vent, l'horizon – la *Spiral Jetty* du sculpteur Robert Smithson, au bord du Grand Lac dans l'Utah – c'est la première partie de ce Benning, *Measuring Change*. Le ciel est bleu, aucun nuage ni bruit parasite, si ce n'est l'impossible entièreté d'un silence, car parfois – parfois seulement, ou rarement plutôt – un avion indistinct, hors-

champ, objet volant identifié / OVI / poursuit un grésillement du microphone. Ici, le cadre est fixe, propre à son cinéaste, et les événements visuels sporadiques, passagers. Les événements sonores entrecroisent cet effet, cette absence d'effets, comme l'artifice d'un non-artifice. C'est un cinéma qui observe, qui écoute, mais qui ne donne frontalement rien de visible, ni de dicible ; il faut zieuter, tendre l'oreille, les choses résident dans l'étendue de l'absence. Et d'ailleurs, un promeneur remonte la spirale, on le voit au loin dans les gadoues. Puis d'autres encore, mais nous ne pouvons pas entendre leurs pas perdus dans la distance de la captation. Tout souffle et souffle encore, le rythme s'essouffle ou renaît alors de ce même essoufflement. La puissance récupère la suée, l'ahanement de notre contemplation. Plan noir, son calme.

Derrière ce film, il y a *Casting a glance* réalisé en 2007 (autre Benning divin). Toutefois, derrière ces deux-là, il y a Smithson et sa fameuse *Spiral Jetty* qu'il a filmé en 1970 et qui avait tant marqué Benning. Les choses passent, bougent, se transforment, et cela devient le long cycle de l'art et de la reproduction et de l'inspiration. Dans la vie, il n'y a pas d'échelle – juste une spirale au sol qui se reproduit et se reproduit, quel qu'en soit le son, quelle qu'en soit l'image. Et comme l'écrivait Raymond Bellour dans *La querelle des dispositifs* : « Plus l'attente est longue, devient excessive, plus la divagation de la pensée s'accroît, se précise, plus la surprise étreint. » et, pourrions-nous ajouter : plus l'émergence sonore résonne.

Deuxième partie, la même jetée, la même spirale, un autre cadrage, un autre instant, cette même épure sonore. 3:12 pm / tout est gris, l'horizon devenu fresque plate. Lentement les nuages défilent. L'on entend le vent prendre de l'ampleur, s'éterniser, devenir l'atmosphère lointaine et incruster tous les pores de l'image, œuvre vibrante identifiée / OVI. Purifier l'environnement sonore et visuel, concentration théorique propre du cinéaste, est le geste même du film, le geste ultime, l'aboutissement d'un décanage. Affiner la vue et l'ouïe en réduisant les sources perturbatrices, concentrer les focalisations sensibles, l'accumulation d'espace en une économie de l'attention émancipatrice. Centralisation de l'affranchissement du spectacle, nos visionnages, l'oreille tendue et sa spirale interne, son méat est infini. Du son brut sur de l'image calme, paroxysme d'un naturalisme fondamental envers le don de l'enregistreur ; capter le réel, ne pas le bafouer, l'ouvrir au monde, le garder dans le coffre de nos mémoires, de nos écrans, de nos

enceintes. Et le temps passe et les sons restent. Les sons habitent, ils nous demeurent.

Aliosha Costes

Conclusion

Alors pour conclure, pas plus d'envie que ça d'ajouter quoique ce soit. Cette échelle ne vaut sans doute pas grand-chose. Elle n'est peut-être qu'une manière de ne pas laisser sous silence dix raretés, ces quelques films magnifiques. Et voilà qu'on retombe sur nos pattes ; tout n'est qu'histoire de silence et de non-silence. Au-dedans ou au-dehors d'un cinéma, au-devant ou à la suite d'une projection, tout ce qui restera ne sera qu'une vague histoire d'amusement – un amusement ; c'est-à-dire l'acte critique.



Stan Brakhage, mode d'emploi

Par Nicolas Moreno

Longtemps durant, le cinéma expérimental m'effraya. D'autant plus lorsque ses adeptes clamaient qu'au contraire, la chute de l'empire narratif offre enfin une réelle expérience de l'ensemble des possibles que contient le cinéma. Libéré de ses contraintes, économiques en premier lieu, cet art pouvait enfin devenir cette invention suprême et sans équivalent, captation et transcendance du réel en même temps, dans le même film, la même filmographie. Certes, et ce n'est pas rien. Mais comment naviguer en mer expérimentale sans carte ni boussole ? « *Mais ta seule boussole, c'est ton cœur* » me disaient-ils... alors j'ai essayé, écouté mes sens et fait confiance à ma chair et mes poils lorsqu'ils se hérissaient, les points qui gravaient des constellations sur ma peau quand un frisson la traversait. Il n'y avait pas besoin d'atlas non plus ; une bonne connexion, quelques sites qui hébergent des vidéos et du temps pour les parcourir suffisaient.

Dans cette vaste entreprise de destruction totale des hiérarchies, il n'y a plus de parcours déjà tracé qui tienne. Seule compte la vie telle qu'on choisit ou non de la parcourir, hasards et déceptions pareillement célébrés en ce qu'ils appartiennent aussi aux événements de la vie. Avant de découvrir Brakhage, j'ai vidé ma bouteille et rempli ma panse de tout un tas de choses, des utiles, des

inutiles, et c'est leur somme qui m'a conduit à voir ses films ainsi.

Trois certitudes

Au premier film différent, à la première image, lorsqu'une première émotion monta en moi, je rejoignis leurs troupes. Ils avaient raison, et l'idée que je me faisais du cinéma expérimental se dissipa instantanément, d'elle-même. Il n'y avait pas de première image ou d'expérience précise à laquelle se rattacher, se souvenir. L'expérimental était partout, niché dans le coin d'une séquence d'un film commercial ou dans le raccord de deux publicités à la télévision, sur YouTube et dans les rues de New York, Google Maps et dans les retransmissions d'une machine envoyée dans l'espace. Prenant conscience de tout cela, telle l'invention d'une nouvelle correction pour lunettes, je devenais tout à coup trop occupé à vivre et ressentir chaque seconde de la vie pour perdre du temps sur les mauvaises questions qui ne mènent qu'à des impasses. Et cette première leçon, c'est Jonas Mekas qui me l'apprit.

Au fil de mes premières lectures différentes, j'appris la curiosité et l'attente. À l'époque de la pellicule, ces héros d'hier, devenus les nôtres d'aujourd'hui en les sortant d'un oubli auquel ils faisaient déjà face de leur vivant,





pouvaient parfois attendre des années avant de voir un film dont ils avaient entendu le plus grand bien. Comble de ce temps révolu : ces glaneurs étaient parfois forcés d'abîmer le film en découpant quelques photogrammes pour les léguer à la postérité. Cela donna un livre d'images et de mots inimaginables, brûlants, complètement fous. On est obligé de se croire spécial pour continuer de vivre, et de projeter des valeurs d'absolu dans le cinéma : un dieu, une nécessité. Sans doute qu'ils s'estimaient tout autant uniques, mais eux avaient à leur avantage d'être les premiers, le maillon d'où commence une Histoire. Leurs mots sont-ils donc plus beaux que les nôtres, sacrés par le recouvrement du temps ? Peut-être. Mais nulle part ailleurs je n'ai pu lire un ouvrage de cinéma qui justifie sa démarche, son amour pour cet art, en replaçant l'expérience d'une projection en salle au centre d'une cosmologie toute entière : « *L'artiste contemporain nous présente d'un ton implorant, de manière tantôt solennelle tantôt désordonnée, des éclairs qui, perçant la nuit, reflètent la terreur, symbolisent un espoir restreint, font allusion à d'inévitables corruptions, nous mettent en garde contre d'éventuels holocaustes et suggèrent un possible amour. C'est à ce niveau élevé, aventureux, que le nouveau cinéma commet ses erreurs et atteint ses triomphes, nous procure les mystérieuses satisfactions de l'art, les étranges délices d'une « vérité s'affichant comme illusion », que font naître, dans un espace blanc rectangulaire, la lumière pure et la pellicule de cellulöid.* » Le cinéma comme art subversif, je le découvris grâce à la dévotion d'Amos Vogel.

On a suffisamment rappelé ici et là que la quête d'une émotion par l'image vaut encore d'être vécue, même quand il faut arpenter mille films pour n'en trouver qu'une. L'abîme ne concerne pas la qualité : découvrir le *San Francisco* d'Anthony Stern ne m'empêche pas d'aimer encore et me souvenir sans honte du vertige que me procura la découverte du Hong-Kong enivré de Wong Kar-wai dans *Chungking Express*. C'est un changement de perspective, l'entrée dans une nouvelle dimension. Le cinéma, c'est vrai, ce peut être tout ça. Il est un devoir de le célébrer ainsi, d'admirer ses franges, ces si belles franges, et de pointer du doigt les capitalistes, et écrivains libéraux qui, depuis sa naissance, ont cherché à le cadénasser dans une forme précise, narrative et donc morale, rassurante et donc sans danger. Un film qui *raconte* une histoire, c'est un choix, pas une nécessité. Et cela, c'est Nicole Brenez qui me l'a enseigné.

Découvrir Brakhage (désormais)

Une après-midi importante de février, alors que la pluie venait de s'abattre sur Nanterre, on décide de découvrir le cinéma de Stan Brakhage. Étions-nous prêts pour cela ? Non. Personne n'est prêt, et même, personne n'est jamais prêt à rien. C'est l'un des principes fondamentaux à l'origine de la vie terrestre : tout est violence. Interagir, voir, découvrir, apprendre, rétorquer, frapper, transgresser, mourir, c'est violent. Nous n'étions pas prêts donc, et nous n'avions pas cherché à l'être – plutôt que de nous préparer à cela, nous avons préféré faire de l'escalade. C'est comme ça qu'on regarde des films expérimentaux : exactement comme les autres, assis sur



un fauteuil ou un canapé, avec la même paire de yeux, rivés sur le même écran. Cinéaste de contrebande, cinéma qui se refile sous le manteau, on vogue. Sur des sites louches et de grands hébergeurs américains de contenus vidéo, qui conseillent immédiatement après le choc esthétique une autre vidéo d'un quelconque créateur de contenu. On oublie souvent de le dire, mais le retour à la vie réelle après un film regardé sur YouTube, ça aussi c'est violent.

Thigh Line Lyre Triangular (1961)

Mothlight (1963)

The Wonder Ring (1955)

Window Water Baby Moving (1959)

The Act of Seeing with One's Own Eye (1971)

Le modèle de transmission et de découverte des films expérimentaux influence leur réception par le public. Ce n'est jamais anodin. On peut tomber sur un film expérimental par hasard, et alors on devient fou et on n'en revient jamais tout à fait, glanant toutes les informations disponibles à son propos sur Internet. Ou alors on le découvre grâce à cet autre fou fameux, qui nous communique sa passion dévorante. Aussi, on peut le voir sans rien n'y comprendre, et c'est alors une autre forme de fascination, inversée en quelques sortes. Tout cela pour dire que la question de la compréhension, si centrale dans un cinéma narratif, qui a raison alors d'exiger une certaine efficacité (et ça n'a rien à voir avec la durée ou le montage : Tarkovski est tout à fait efficace dans ce qu'il recherche), n'a plus lieu d'être dans le cinéma expérimental. Retour à la perception primaire des choses. Dans *Mothlight*, avant de lire et découvrir la

prouesse technique du film qui consiste à avoir été tourné sans caméra en insérant des feuilles et des ailes de papillons entre deux couches de pellicule, il y a d'abord le film, un effet épileptique, une hallucination de la nature, une végétation morte rendue au mouvement de la vie grâce à la seule force du cinéma. Faut-il savoir pour comprendre le geste ? Sûrement pas ! Au commencement était le cinéma, l'illumination d'une salle noyée dans le noir. La connaissance est secondaire.

Le son du silence

De nombreux films de Stan Brakhage sont muets. Pourquoi ? Nous n'avons pas eu la curiosité d'aller chercher. Allez savoir ! Quand ce que tu as à dire est moins intéressant que le silence, alors tais-toi. Peut-être que Stan avait une telle croyance en ses images que le son lui semblait alors une dimension inutile à son travail ? Ou alors, il aurait aimé savoir que de jeunes cons pourraient commenter ses films par-dessus sa caméra ! Qu'est-ce qu'on peut bien dire devant ses films expérimentaux qui mériteraient de briser le silence ? De la curiosité : « *Pourquoi il... ?* », « *Comment il... ?* », « *Oh wow !!* ». Brakhage, ennemi de la soif ? Moi vivant, je refuse d'y croire.

À la découverte de ses courts dans lesquels il filme avec obstination la naissance de ses enfants (*Window Water Baby Moving*, *Thigh Line Lyre Triangular*), la décrépitude fascinée des cadavres à la morgue (*The Act of Seeing with One's Own Eye*), ou ce qu'il y a entre les deux, c'est-à-dire la vie quotidienne, dont ce geste, banal parmi les banals, celui de prendre le métro (*The Wonder*

Ring), le silence qui résonne de l'absence de bande sonore ne se pose jamais comme un problème en soi. Il n'y a pas de recherche d'objectivité ou de réalisme dans ces films : quand bien même on les rattacherait au documentaire, ils se présentent comme de purs exercices formels. Le crâne d'un bébé qui sort du vagin de la mère n'apparaît plus comme un événement ou une séquence anatomique, mais comme de simples lignes de forces, des forces mues par la vie, et qui se meuvent selon la marche orchestrée du savoir humain qui vise à son renouvellement sans violence. Les gribouillages sur la pellicule, le rythme saccadé et les différentes « sautes » qui accompagnent ses films ajoutent en effet une certaine distance vis-à-vis du sujet, mais ce sont des effets de mise-en-scène qui se comprennent mieux en tant que projection ou prolongation esthétique des mouvements des différentes silhouettes qui composent le cadre. Par ce même geste, la morgue peut être filmée sans crainte morale, en reléguant simplement au hors champ tout visage qui permettrait l'identification. Les images crues qui y sont données à voir deviennent alors, paradoxalement, supportables par les gros plans, zooms et mouvements de caméra qu'opère Brakhage, rendant aux composantes du corps humain leur pur génie de la forme, tel un puzzle composé par le seul secret divin qu'aucun légiste ne saurait entièrement percer.

Des corps aux lignes, d'une forme à la réalité qu'elle entoure, le cinéma de Stan Brakhage est d'abord celui d'une exceptionnelle curiosité – devant ses films les pensées fusent, le corps réagit aux images. En cela, on rejoint Brakhage sur l'interrogation de départ : que peut bien le son face à de telles images ? Son cinéma, ces films-là en tout cas, ne travaillent pas sur ce front. Aucune musique aussi parfaite soit-elle n'aurait pu accompagner la naissance d'un enfant ; et si elle avait été suffisamment belle, il aurait de toute façon fallu l'écouter les yeux fermés. Que dire d'un métro qui traverse New York, que laisser entendre des bruits de la morgue qui ne soit déjà contenu dans les images ? C'est aussi rendre hommage au son de cinéma que de ne l'importuner seulement quand cela s'avère nécessaire. Le réalisme n'est qu'une possibilité qu'offre le cinéma, y compris au documentaire. Et le silence n'est qu'un modèle imposé de visionnage des films en France. Il en reste des centaines à inventer : en écoutant les Beastie Boys, en commentant le film avec son copain, en faisant des câlins bruyants avec sa copine, en mapping projeté sur les murs d'une soirée dans un bar du XI^e arrondissement... S'il y a bien une chose que m'a appris le cinéma expérimental, c'est de ne plus avoir peur des images, et que l'on avait le droit de se les réapproprier pour son propre compte. C'est peut-être la meilleure manière de maintenir le cinéma en vie : incorrigible et aventureux, encore capable de changer le cours de nos vies respectives.

Un rossignol à travers la nuit

Hommage à David Lynch

Par Nikita Eiden

Le soir du 16 janvier 2025, j'ai reçu plusieurs messages : « *Je suis vraiment désolé* », « *j'ai tout de suite pensé à toi quand j'ai appris la nouvelle* ». Comme si j'avais perdu un membre de ma famille. Il faut dire que l'œuvre de David Lynch a traversé ces dernières années de ma vie, rythmées par les angoisses, les indécisions et les peurs, en les berçant d'une note dissonante mais étrangement familière.

Ma première rencontre avec le cinéaste remonte à 2011 avec *Elephant Man* (1980). J'avais 17 ans. Malgré l'enceinte cassée de l'ordinateur de mes parents et le stream Megaupload qui coupait le film à la 90e minute, la scène de « fête » au milieu du film m'a marqué d'un choc organique qui résonne encore par sa viscéralité.

La scène commence avec John Merrick (John Hurt), *alias* Elephant Man, qui savoure son temps libre seul. Il s' imagine avec insouciance ce que serait sa vie si son anatomie ne l'avait pas privé du monde. La scène de viol commence alors. Car même si aucun acte sexuel n'est présent, la violence du corps y est légion. Le gardien entre dans la chambre, donc l'intimité de Merrick, sans y avoir été invité et emmène des amis pour le bousculer, l'obliger à boire et forcer des femmes

à l'embrasser pour l'humilier (sans qu'elles non plus ne soient consentantes à le faire d'ailleurs). Ce spectacle, indigeste, semble se terminer dans un silence salvateur. Il n'est pourtant qu'un court entracte dans l'horreur et prépare son final qui se cloue par une cruauté sordide : un miroir tendu pour que Merrick voit son visage pour la première fois. Tu vois à quoi tu ressembles ? Tu mérites donc ce que tu viens de vivre.

Cette scène est restée tellement gravée dans ma chair que je suis toujours incapable de la revoir, même encore aujourd'hui pour l'écriture de ce papier.



À cause du choc, je n'ai pas approfondi son œuvre à l'époque, lui préférant ses ersatz qui parlaient plus à mon cœur d'adolescent (mon obsession de l'époque pour *Donnie Darko* prend alors tout son sens). David Lynch est venu me repêcher de mon puit de solitude parisienne en 2017 avec la troisième saison de *Twin*

Peaks. Tout s'est alors enclenché et j'ai rattrapé son travail dans les mois qui ont suivi.

Découvrir l'œuvre de David Lynch est toujours une surprise : il ne tient jamais ses promesses, à raison. On m'avait vendu *Twin Peaks* comme une saga policière haletante et je me retrouve un soir à devoir arrêter de terreur un épisode et n'en reprendre la lecture que le lendemain matin (je privilégierai ce temps de la journée pour regarder les suivants). Il s'agit du deuxième épisode de la saison 2. Il met en scène un montage alterné de Maddy (Sheryl Lee), cousine de Laura Palmer en train de hurler et de sa vision de Bob, l'entité meurtrière de la série.

Le salon paisible et chaleureux des Palmer est filmé en plan fixe. La source du mal apparaît alors, tapie dans le fond, qui s'avance doucement. Elle nous fixe en souriant et va jusqu'à ramper au-dessus du canapé et sort du cadre pour venir nous agresser derrière notre écran. L'extérieur qui s'invite dans les foyers, le mal dans notre intimité. Distordre une réalité chaleureuse pour nous en avertir, qu'il rôde et n'attend que notre inattention pour sauter. « *The evil that men do* » comme le dit le personnage de Miguel Ferrer sept épisodes plus tard.



Je n'ai jamais ressenti de pareilles émotions dans ma vie que devant l'œuvre de David Lynch. Chaque scène faisait écho à des vestiges cachés aux tréfonds de mon être et qui n'avaient jamais osé sortir. Ce que j'ai ressenti devant son œuvre dépasse les mots qui composent toute langue et je pense que c'est la raison pour laquelle David Lynch a choisi l'image et le son, l'essence de nos êtres étant ineffable.

Je suivais quotidiennement ses podcasts météo lors du Covid. Ce qui était au départ une note absurde dans ma journée métro-boulot-couvre-feu-crise-d'angoisse-dodo, s'est transformé en refuge quotidien. Le monde s'écroule mais tout ira bien, le rossignol chantera de nouveau demain.

La surprise continue lors de la découverte d'*Une Histoire Vraie* (1999) en salles pour la sortie de sa restauration 4K. Après avoir réalisé son film le plus noir et dépressif, le cinéaste prend le monde à revers avec une œuvre à première vue tout sauf lynchéenne.

À l'annonce de la crise cardiaque de son frère, Alvin Straight (Richard Farnsworth) décide de renouer avec lui en traversant les États-Unis sur sa tondeuse à gazon. Le voyage est ponctué de rencontres aussi touchantes qu'absurdes et se termine sur la retrouvaille entre les deux frères. Ce style de périple narratif sur-représenté dans le cinéma états-unien (autant faire directement référence à *Forrest Gump*) nous préparait en réalité à l'ultime scène du film, anti-climatique, qui se démarque par un mutisme, non pas angoissant comme on en a l'habitude chez Lynch, mais d'une pudeur qu'on ne lui

connaissait pas encore. Quand la parole atteint ses limites et laisse le silence s'exprimer, cela donne une scène où seuls les non-dits et les larmes qui perlent au coin des yeux sont capables de communiquer l'essence de cette relation fraternelle réanimée. Pas de doute, Lynch est toujours là.



Ma dernière confrontation avec son cinéma se fait à titre posthume avec, paradoxalement, son premier film, *Eraserhead* (1977). Paradoxe d'autant plus curieux que le cinéaste pose la pierre fondatrice de sa légende en commençant sa carrière par son film somme. Un œuvre à contresens, à l'image des dialogues dans la *Black Lodge*. Les motifs répétitifs des sols, le symbolisme de l'électricité, les bruits organiques dont on ignore s'ils sont intra ou extra diégétiques et la musique innocente devenue monstrueuse (*In Heaven* dans ce film, *My Prayers* de The Platters dans l'épisode 8 de *Twin Peaks: The Return* (2017) ou encore *Llorando* dans *Mulholland Drive* (2001)).



L'adjectif que l'on entend le plus concernant Lynch est « singulier ». Mais en voyant tous les hommages, les unes, les affiches, les textes, les vidéos relatant le deuil de milliers de personnes, comment se fait-il qu'un cinéaste « singulier » ait pu tisser une connexion avec autant de gens ? Et si la singularité de David Lynch était ce qui, finalement, nous constituait tous ?

J'aime à penser qu'il essayait de nous dire que le monde est fou mais que nous ne l'étions pas. Si nous pouvons nous réunir à l'unisson, sans comprendre pourquoi, devant Roy Orbison qui chante *In Dreams* au milieu d'un enlèvement, la jeunesse insouciante de Laura Dern et Nicolas Cage qui se fracasse contre la démence états-unienne ou un défilé d'asphalte sur *I'm Deranged* de David Bowie, ne serait-ce pas nous, cette singularité qu'on tente d'étouffer ? Sans aucun cynisme, n'essayait-il pas de nous aider à "trouver le code vers notre lumière intérieure" comme il aimait à appeler le bonheur ? Celui qui a milité une grande partie de sa vie pour la

méditation transcendante, arguant qu'elle l'avait libéré de l'anxiété et de la peur, ne tentait-il pas aussi de nous libérer en allant bouleverser notre subconscient ? Le cinéma de Lynch est teinté de cette lumière qu'il cherchait à faire ressortir de nous. Et je ne peux m'empêcher de croire que c'est cette générosité et cette

bienveillance, qui se faufile dans tout son cinéma, qui a réuni ce 17 janvier 2025 les quatre coins du monde pour célébrer et perpétuer son héritage.

David Lynch s'en est allé mais le rossignol continue de chanter, comme il nous l'a promis.



Silence, ça couche !

Par Johana Fargeon

Sexe en silence, pudeur impudique. Sur un écran, l'amour charnel n'est pas qu'une *image*. Silencieux, il voyeurise. Musical, il excite. Parlé, il trouble. Le sexe sur un écran transperce le réel. Les scènes du *faire l'amour* façonnent notre imaginaire, nos attentes, nos prescriptions. Avant le sexe lui-même, il y avait déjà les images du sexe. Les images du comment-faire : celles qu'on voit, celles qu'on imagine, celles qu'on devine. Le cinéma est antéposé au désir, aux corps, aux entrelacements, aux bruits. Le fantasme précède sa réalité, la construit et la dicte. La question du sexe et du silence, c'est celle de la *mimèsis* de notre intimité. Et peut-être l'écho de ce que nous sommes nous-mêmes, à l'origine de tout.

Une première fois

L'été 1942, c'est la première fois qu'il a fait l'amour. La première fois qu'Hermie (Gary Grimes), jeune adolescent de quinze ans, a rencontré le sexe, dans *Un Été* 42 de Robert Mulligan (1971).

Hermie passe ses vacances sur l'île tranquille de Nantucket, au large de l'Atlantique. Année de l'entrée des États-Unis dans le conflit le plus meurtrier du XXe

siècle, le reste du monde s'embrase sous les bombes et les gaz criminels, tandis qu'il rougit de l'achat d'une boîte de préservatifs. Armé contre sa virginité, il l'a décidé : 1942 sera l'année de son dépucelage. Sa rencontre avec Dorothy (Jennifer O'Neill), la trentaine, et dont le mari – héros absent – est parti se battre sur le front, vient préciser ses plans et ses excitations naissantes. Amoureux, ou troublé par l'éveil de son désir, Hermie passe l'été à tenter de se rapprocher d'elle, sous les notes romantiques de la partition de Michel Legrand, peut-être aussi sucrées que les beignets qu'il lui offre.

Michel dans les oreilles, Legrand prix entre les mains

1971, nœud papillon couleur lie-de-vin et lunettes à grosses montures. Une embrassade à Betty Grable, un Oscar au torse élégamment sculpté et quelques mots d'américain enrobé d'un accent français sur le silence des Majors. Trois ans après *L'Affaire Thomas Crown*, Michel Legrand pérennise ses quartiers à Hollywood. Et cette fois-ci, l'Oscar de la meilleure musique de film dramatique revient au film de Robert Mulligan, adapté du roman éponyme de Herman Raucher.

Il nous l'avait déjà fait ce coup-là. Trois ans auparavant, *L'Affaire Thomas Crown* avait tellement popularisé *The Windmills of Your Mind* (*Les Moulins de mon cœur*), que la chanson en était presque venue à éclipser le film lui-même. Rebelote au tournant des années 1970, où le titre associé au thème d'*Un Été 42* – également lauréat d'un Grammy en 1972 – « *The Summer Knows* », sera repris par Frank Sinatra puis Barbra Streisand. Trente-cinq millions de dollars de recettes et une chanson à succès, laissant presque de côté le fait que l'*Été 42*, c'est avant tout celui du sexe sans un mot, sans une chanson, et peut-être pour l'une des premières fois dans le cinéma hollywoodien : *le sexe en silence*.

La mélodie du sexe

Lorsque Dorothy reçoit un télégramme lui apprenant la mort de son mari, elle retrouve Hermie et l'invite à faire l'amour dans une ultime scène à deux, sensuelle, dérangement et silencieuse. Michel Legrand en sourdine contre la mélodie du sexe.

La maison grince sous les pas d'une valse sans musique : une danse, presque mimée, entre le jeune homme et la trentenaire, bercés par le crépitemment d'un vinyle qui tourne à blanc. Un slow lacrymal, maladroit ; coincé entre la fin d'une adolescence et le début d'un deuil embryonnaire. La main de Dorothy cherche celle d'Hermie, la conduit vers sa chambre. Seule à seul, face à face : pas de musique, presque dans le noir. Un silence qui accuse les nouveaux amants dans leur désir – crépusculaire, presque invisible et aphasique dans leur *faire l'amour*. Le sexe en silence, c'est le sexe sans

lunette, sans filtre – mimétique (presque dangereux ?) – qui nous fait pleinement regarder et entendre cette étreinte pédophile. Méthodiquement, Dorothy en sous-vêtements retire la veste d'Hermie et la pose sur la coiffeuse. Le silence des gestes, feutrés, délicats. Elle retire sa nuisette, ouvre calmement le drap du lit. De dos, elle retire son soutien-gorge, sa culotte. Elle s'allonge, Hermie la rejoint. Ils s'embrassent.

Le réalisme du silence entre Hermie et Dorothy est un acte à la fois spécial et radical. Il a 15 ans, elle en a 30. Elle lui fait l'amour ; c'est inconfortable, presque irréel (sûrement moderne ?). Le silence nous force à regarder, à retenir notre souffle, à rompre notre rythme d'écoute, excités par les notes de Michel Legrand qui ont irrigué tout le film, mais perturbés par ce mutisme nouveau. Le silence du sexe détonne. Il vient bousculer notre imaginaire, bâti d'un côté sur des habillages musicaux sensuels ou pornographiques, de l'autre sur des paroles, des bruits ou des cris. Il n'y a pas de sexualisation entre eux, presque pas d'érotisme, rien de codifié comme étant *sexy*. Mais un lourd silence, celui du tabou de leur quinze années d'écart, celui du désir d'une femme en proie à la tendresse et au réconfort : il faut bien que le corps exulte. Les images se taisent tandis que nous, spectateurs, sommes témoins de cette dialectique du désir et de la domination. C'est lui qui avait décidé de perdre sa virginité cette année-là. C'est elle qui prend sa main, *Mrs. Robinson* au cœur brisé, au mari décédé. Le mutisme final de ce *faire l'amour, pay off* gigantesque de toute la structure du film, ne nous laisse d'autre choix que de vivre, ensemble, la réalité de leur étreinte silencieuse.

Nouveau genre, mauvais genre

Simultanément, à l'aune des années 1970, un genre nouveau est sur le point de gagner l'industrie de la côte Est : le film pornographique. D'abord né en Europe, notamment dans les pays scandinaves, une nouvelle grammaire du cinéma gagne très rapidement les États-Unis. Se développe, s'écrit, se compose puis se commercialise ainsi toute une variété inédite de films, faisant du sexe un objet *regardable*, consommable, voire politique, pour bientôt devenir *l'Âge d'or du porno*. En 1970, *Mona the Virgin Nymph* (réalisé par Michael Benveniste et Howard Ziehm) devient un des premiers films du type à sortir en salles. Deux ans plus tard, *Gorge Profonde* (Gérard Damiano, 1972) consacre ce nouveau genre, et fait de son actrice, Linda Lovelace, la première vedette du X, et du film le premier grand succès du porno – presque 600 millions de dollars au box-office. L'émergence de ce genre neuf force la question : que peut ce nouveau médium en matière de sexualité et de retransmission du réel ?

Dans son septième numéro de mai 1973, la revue *Gulliver*, par l'intermédiaire de Hervé Gelila, demande au réalisateur porno Max Pécas (*Je suis une nymphomane*, 1971) ce qui attire les spectateurs de ses films : « *D'abord le titre. Ensuite, la qualité, si c'est bien fait, et surtout, s'il y a une belle musique* ». Le cinéma pornographique a fait du sexe son sujet. Pour le mettre en scène, désir, corps et action sont rarement silencieux. *Gorge Profonde* est commercialisé avec sa bande-son aux accents de *funk* ; une *Fièvre du samedi soir* du film-cul avec ses arrangements vocaux et instrumentaux qui

accompagnent sa narration et distancient la lubricité de ses images. La musique en est devenue une caractéristique générique. Plus encore, le bruit, c'est l'orgasme : Linda, sexuellement frustrée, se rend chez le docteur Young afin de trouver de quelle façon elle pourra enfin prendre du plaisir et *entendre les cloches sonner*. Révélation étonnante lorsque ce dernier découvre que son clitoris est caché dans sa gorge et que c'est l'usage de sa bouche qui la fera jouir (!!!), alternant les images de sa prestation – rythmée par des chansons *seventies* – avec le son des cloches en mouvement.

Le porno influence Hollywood, Hollywood influence le monde. Dialogues transversaux entre la côte Est et la côte Ouest, ce qui précipite l'arrivée autant crue qu'accrue de scènes de sexe dans le cinéma *mainstream* – tel qu'un *Été 42* – tout en se heurtant aux barrières de la censure. Si le sexe obtient le droit d'*exister* dans le nouveau genre qu'est le porno, il reste confiné aux salles spécialisées, bloqué entre les quatre murs d'un aquarium à mouchoirs usagers. Les années 1970 voient ainsi se matérialiser le combat du sexe pour pénétrer les salles – les *vraies* – tandis que le cinéma commercial tente d'investir plus explicitement le monde pour adulte.

1969, année érotique

Trois ans plus tôt, celle qui porte fièrement son patronyme d'*érotique*, l'année 1969 baptise officiellement l'entrée du sexe dans le cinéma *mainstream* étatsunien avec *Macadam Cowboy* de John Schlesinger.



Sorti juste après l'effondrement du Code Hayes – le code de la censure hollywoodienne disparaît officiellement en 1968 – *Macadam Cowboy* est le premier film classé X à connaître un succès critique et populaire. Trois Oscars l'année suivante, dont celui de Meilleur Film, et 44 millions de recettes au box-office pour un budget de 3,6 millions de dollars. Le sexe de *Macadam Cowboy* n'a rien du polissage hollywoodien des années 1950 ; rien des baisers enflammés sur la plage, ni des étreintes renversantes qui empestent la naphthaline. A la jonction du milieu des années 1960 et du début des années 1970, la libération sexuelle et l'essor du mouvement hippie – le festival Woodstock a lieu, comme par hasard, en 1969 – façonne un public avide d'images percutantes et non idéalisées, ce qui résonne avec le propos désenchanté et marginal du *Macadam Cowboy*. Se pose alors de nouveau, cette fois-ci à Hollywood, la question de la *mimèsis* de ces nouvelles images sexuelles.

Joe Buck (incarné par Jon Voight), cow-boy désabusé, quitte le Texas pour New York où il envisage une carrière de travailleur du sexe. A son arrivée, il rencontre Cass (Sylvia Miles), avec qui il s'adonne à une scène enflammée. Leur *faire l'amour* s'ex-pose frontalement jusqu'à ce qu'un caniche, surexcité, s'amuse à zapper frénétiquement les chaînes d'une télé cathodique. S'ensuit un montage sonore hétéroclite qui mixe actualités, publicités, *cartoons* et Bette Davis, tandis qu'on imagine – pire – le contre-champ. Une symphonie burlesque, cacophonique et presque déssexualisante.

1969, c'est également l'année des expérimentations visuelles et sonores du *porno chic*, du cinéma indé-

pendant. Notamment, celles des mots de Viva et Louis Waldon, discutant de la guerre du Vietnam et de ses conséquences en voix-off sur des images d'eux faisant l'amour dans le *Blue Movie* d'Andy Warhol. Considéré comme le premier film qui met en scène le sexe à sortir dans une salle de cinéma, le *Blue Movie* montre l'explicite mais le recouvre d'une bande sonore décalée, contrebalançant sa mimétique, tout en lui agrégeant un discours politique.

En somme, d'un côté *Macadam Cowboy* montre le sexe mais en perd l'explicite ; il détourne notre double attention visuelle et sonore par l'introduction d'un montage de nouvelles images, de nouveaux sons, burlesques et étranges. De l'autre, le *Blue Movie* dévoile l'exhaustif, mais couvre les images du sexe mimétique par un discours engagé, à contre-courant. Dans les deux cas, les films sont classés X ou interdits, on censure le propos de l'un, les images de l'autre. D'une certaine façon, l'année 1969 ouvre la voix au silence d'*Un été 42*, affine la fracassante question de la *mimèsis* du sexe et de sa réception dans les couloirs des studios Hollywoodien.

Mal gaze ?

Le sexe dans le silence, c'est l'aveu de l'échec d'un homme incapable. Le plaisir s'apprend en chantant, en criant, en hurlant. Une femme qui jouit, cela *doit* s'entendre. Le sexe est bruyant, pensé et conçu par une écrasante majorité de réalisateurs masculins. Le cinéma pornographique a façonné sa grammaire dans un modèle du sur-visible, du sur-sonore : plus c'est fort, plus c'est excitant ; plus c'est visible, plus c'est érotique. Le sexe

s'entend avant de se voir, s'écoute avant de se faire jouir. Dans les oreilles, la musique d'une bande originale comme aux origines du porno, ou via la mimétique irréaliste des cris, calquée dans le cinéma X contemporain.

L'entretien par *Gulliver* de mai 1973 poursuit son incursion dans les cinémas pour adultes. A Max Pécas, on demande : « *Ce qui me frappe dans ces salles spécialisées, c'est le silence religieux. On n'entend pas le bruit d'une mouche* ». Il répond : « *Je ne suis pas d'accord. Si vous allez voir un film drôle, vous riez, c'est normal. A un film dramatique ou policier, vous êtes au contraire tendu. Lorsque les gens se taisent à mes films, je sais que c'est gagné car on a réussi à provoquer une émotion* ». Bruyant d'un côté, silencieux de l'autre. Cette victoire, c'est celle du voyeurisme, de la pulsion scopique. Si l'on se tait, c'est que l'on s'y croit, c'est qu'on pourrait être à leur place, et c'est gagné.

Taisez-vous !

Silence, ça couche. La scène de sexe d'*Un Été 42* n'est pas silencieuse, elle est muette : rythmée par le bruit des vagues de l'Atlantique, la maison de Dorothy est juchée sur une dune de sable face à la mer et au reste du monde, où gît son mari décédé. Une bicoque de bois, qui grince,

qui se fait caresser par le vent et effleurer par les grains. Le silence d'*Un Été 42*, c'est celui des éléments qui entourent le couple Hermie-Dorothy. Puis le silence de l'acte en lui-même : leurs lèvres qui se touchent, leur peau qui se caressent, les draps du lit frôlés par ces amants éphémères. Michel Legrand ne s'absente pas, il se fait discret pour laisser place au rythme intrinsèque de la musique du sexe. Le silence de l'amour charnel au cinéma, c'est celui du réalisme, celui des sons à l'intérieur la *diégèse*. Puisque le mutisme cinématographique en lui-même n'existe peut-être pas, le médium a été contraint de le réinventer.

Le silence pur, c'est de ne pas montrer. La *mimèsis* du sexe, c'est l'ellipse ? Deviner ce qui se passe sans traverser le pas de la chambre, mais en imaginant ce qui s'y joue, en silence. C'est M. Chow (Tony Leung Chiu-wai) et Mme Chan (Maggie Cheung) dans *In the Mood for Love* (Wong Kar-wai, 2000), laissant place au mystère de leur romance, née sous le signe de la pudeur. Et là encore, ne pas montrer, c'est imaginer en faux silence, en musique ou en bruits, portant en nous la mémoire du vacarme des scènes de sexe que nous ne cessons d'ingérer. Dans un monde où nous sommes sans cesse agressés audiblement et visuellement par les images du *faire l'amour*, quelle est la *mimèsis* du sexe que nous voulons réinventer ?

Les trois gestes de Lawrence Abu Hamdan

Par Pierre Guidez

Dans un article du 11 Décembre 2024 pour THE GUARDIAN, trois jours après la chute du régime Assad, autant de jours après la libération des prisonniers du camp de la mort de Saidnaya, l'artiste et chercheur Lawrence Abu Hamdan révèle les témoignages sonores de six survivants du camp. Ce court article tire sa source d'une enquête plus large missionnée par Amnesty International, démarrée en 2016 et grâce à laquelle l'artiste avait pu livrer la partie acoustique de la cartographie de Saidnaya (saydnaya.amnesty.org). Cette *carte interactive*, habillée par les témoignages des survivants du camp, est un événement esthétique et politique en soi, offrant une documentation riche d'une prison dont l'action avait été entièrement dissimulée par décision du régime bassiste. Au sein d'un espace dans lequel toute vue est prohibée (les cellules sont plongées dans le noir, les yeux des prisonniers sont bandés), les témoins font preuve d'une sensibilité acoustique accrue, ayant permis au chercheur de reconstituer l'architecture sonore de Saidnaya. D'un édifice entièrement dévoué à la plus crasse et violente torture des opposants de tous types au régime (Saidnaya est considéré comme un « abattoir humain »), Lawrence Abu Hamdan relève l'arsenalisation du silence et des sons. C'est relever une

structure panoptique moins conçue comme outil de surveillance de tous sur tous, mais de terreur sonore permanente – la proximité des cellules renforçant les silences aussi peu supportables que les bruits. Il en va ainsi d'un témoignage qui révèle que la torture physique sur les corps ne s'arrête jamais : ses effets se déplacent dans l'espace par voie acoustique, et s'entendent depuis les canalisations de chacune des cellules du camp. La prohibition du bruit y est telle qu'en dehors de l'incessante torture, le son le plus audible était celui de poux en train de se faire écraser. Si le témoignage sonne comme issu d'un roman de Jean Genet, la licence poétique y est différente, le témoin convenant de se faire figurer ce bruit comme celui de graines de sésames qu'on écraserait entre le pouce et l'index. L'hypersensibilité acoustique des captifs devient dans le même temps le seul moyen de survie : repérer les tortionnaires dans l'espace, les nouveaux arrivants, se remémorer chaque détail, chaque nom envoyé au peloton d'exécution.

"Their acute sensitivity to sound taught me how this medium can be a weapon of torture and collective punishment – but also how effective listening can be as an act of resistance."

'To cough was to risk death': the artist who mapped Syria's Sednaya prison with testimonies from its survivors

Lawrence Abu Hamdan

Wed 11 Dec 2024 17:24 CET

Share



En tant que metteur en scène, Lawrence Abu Hamdan est le relai effectif d'une croyance en l'écoute comme acte de résistance. Dans un film révélé en 2024 au festival Visions du réel, il enquête sur le paysage sonore de Beyrouth. *The Diary of a sky* documente la hausse inquiétante du niveau sonore de sa ville, époumonée par les drones, les avions de chasse, et les groupes électrogènes qui bataillent bruyamment pour compenser des pannes de courant incessantes – du bruit qui lutte contre l'extinction de la ville. Le Liban n'est pas souverain de son propre ciel, il est occupé par la présence ubiquiste du colon israélien dans le ciel. Le premier geste du cinéaste est donc la mise en forme de ce *journal du ciel* qui raconte mois après mois ces intrusions illégales.

Le cadre est ainsi composé : des prises de vues au téléphone du ciel de Beyrouth, zoomées à l'excès pour chasser les traces de ces intrusions, décorées sur leur partie haute par un corps de texte, une énumération en anglais des ingérences israéliennes. Police orange, sobre, suffisante pour remplir l'image et abîmer le ciel. Le son n'est pas nettoyé – le vent qui souffle sur le micro, bruit déjà désagréable, est rendu agressif par le mixage à mesure que le film avance –, et une litanie des mêmes ingérences lutte, en arabe, construisant une matière sonore de plusieurs couches qui se parasitent entre elles.

The Diary of a sky fonctionne moins en tant qu'essai documenté sur la colonisation, malgré son apparente forme austère dédiée à rejoindre une collection d'art contemporain, que comme relai d'une expérience sensible et quotidienne. La nausée est le phénomène perçu par l'individu à qui le monde est rendu insupportable. Le metteur en scène le rend palpable. Ce sont les trois gestes de Lawrence Abu Hamdan : offrir à notre compréhension l'indicible d'un camp de la mort, se rendre témoin d'une subjectivité en contexte colonial, enfin aménager des images et des sons comme des chaînons entre celles et ceux qui subissent la violence, et celles et ceux qui la constatent avec dégoût et impuissance.

Depuis un an et demi que la cause palestinienne a pénétré dans les festivals de cinéma, un célèbre poème de Marwan Makhoul a été lu, repris et sans cesse répété aux atours des projections – ON POLITICS AND POETRY. Loin d'être une faute de la part de ses lecteurs, sa force est précisément que sa lecture n'a jamais été un tort, toujours une vérité : pour entendre les oiseaux, il faut en effet que les avions de chasse se taisent.



Le Mâle n'existe pas

Les Feux d'Himatsuri, de Mitsuo Yanagimachi (1984)

Par Niels Chapuis



La montagne, la forêt, le port, le large. Il n'y aura pas d'autres marqueurs géographiques. Le fait divers dont s'inspire *Les Feux d'Himatsuri* est anonyme : ni lieu défini, ni date établie, ni figure identifiée. C'est la seule manifestation des contradictions du Japon d'Après-guerre, déchiré entre sa fulgurante réussite économique et son besoin de traditionalité. Pas d'histoire non plus. Un fait divers n'est pas une histoire, c'est le simple arrachement d'un bâillon qu'on appelle quotidien. *Himatsuri* est un film de ceux dont on ne parle pas, d'une violence qu'on ne figure pas, de réactions qu'on n'entend pas. C'est l'héritage de ceux laissés derrière le miracle économique japonais. Le silence englobe le film, circule dans ses différentes strates pour

engourdir l'attention. Tout est sous nos yeux, mais dilué dans un quotidien fatalement fluide et ininterrompu.

Tatsuo (Kinya Kitayo) est bûcheron. Symbole – voire archétype – d'une virilité hégémonique, il domine la communauté des bûcherons, dont les membres admirent la masculinité. C'est un homme qu'on écoute, qu'on suit. Non pas qu'il soit particulièrement sage, mais Tatsuo parle plus fort que les autres, bombe plus le torse, et surtout défie jusqu'à la déesse de la montagne dans un geste de séduction purement animal. Supérieur, il viole les tabous païens, présente son sexe à la Nature et enlace les arbres probablement millénaires, dans une forme d'étrange parade nuptiale. Supérieur, il l'est, ou du moins il pense l'être, au nom de son amour pour la déesse et de la domination blasphématoire qu'il pense exercer sur elle. C'est un homme paradoxal : tout en étant subjugué par la Nature, Tatsuo use du rapport sacré que les croyances traditionnelles nipponnes entretiennent avec Elle pour asseoir son autorité sur ses camarades. Simples mortels, ils ne peuvent que s'incliner face à la puissance virile (surhumaine ?) de Tatsuo, homme qui semble contrôler l'intégralité de son environnement.

Noyé dans la routine de ce petit village côtier anonyme, un individu apparaît, se mêle progressivement au

quotidien. Cet étranger est un miroir inversé de Tatsuo : fragile, vieux, discret. Il ne fait pas de bruit, est en retrait jusque dans l'image même. Cet homme, qui visite chaque famille du village, inconnu sans motivations propres, est salarié d'une entreprise anonyme qui projette la construction d'un parc d'attraction marin. Vecteur de prédation terrienne, l'homme achète les propriétés des habitants, mais se confronte au refus catégorique de Tatsuo. Ainsi se frictionnent en arrière-plan le progrès capitaliste et le païen, le blasphème envers les lois des hommes et les lois de la nature. Alors, tous les rituels de bravoure virile envers la nature apparaissent dans toute leur impuissance face à la violence immuable du « progrès » qu'incarne la spéculation immobilière capitaliste. La figure masculine se débat dans tous ses rituels inutiles de brutalité et d'auto-affirmation jusqu'à ce qu'elle finisse désespérément par décimer tout ce qu'elle ne peut plus contrôler.

Tatsuo, dans sa quête suprême de domination, en vient à empoisonner l'eau du port, assassiner sa famille et se donner ultimement la mort. De fait, il ne peut supporter de se voir subtiliser son environnement, et par ce biais se faire émasculer. Ici, le Masculin et le Capital se confrontent, tentent de se détruire autant qu'ils s'entre-nourrissent. Ils sont deux facettes d'une volonté de puissance, mûs par la même nécessité de contrôle viriliste. Laissez-les s'entrechoquer, et récoltez en le fruit mûr : un déjà-là fasciste. La chose est perfide, elle grandit

lentement au milieu d'un quotidien fluide, dans le fond de l'image. Il faut être attentif, discerner l'apparition progressive des tensions entre pêcheurs et bûcherons induites par les actions de Tatsuo qui dissout ainsi le corps ouvrier du village. Il faut également déceler la fracture générationnelle à l'œuvre, voir dans les altercations entre la jeunesse et leurs aînés la scission entre un monde désabusé et un autre vivant dans l'espoir de vivre le miracle économique. Le mécanisme est lent, tant est si bien que lorsque Tatsuo massacre son environnement, ce n'est pas seulement le crime qui saute aux yeux, mais également toute l'horreur politique qui se cache derrière. Le meurtre n'est finalement que l'explosion logique d'une bombe à retardement cachée dans une routine embrumée.

Le crime est consommé, le soleil se couche sur un village temporairement traumatisé. Les rayons lacèrent la baie par des reflets ensanglantés. Un homme apparaît alors, de dos. Il domine le village, la mer et les montagnes. Un disciple de Tatsuo est né ; il renaît des cendres d'un coucher de soleil incendiaire. Le fait divers n'est pas un point final au processus de fascisation, mais simplement une percée de son expression dans le quotidien-machine, aveugle et impartial. Le processus avance, se mêle à la fluidité d'un quotidien néolibéral pour poursuivre son œuvre de réaction destructrice. Là plus qu'ailleurs est dépeint l'engrenage fasciste enfanté des politiques néolibérales.



Entretien avec Scott Barley

« Je veux être détruit par l'art »

Par Niels Chapuis et Alice Grasset

Février 2023

Sur X (anciennement Twitter), une camarade cinéophile partage une réflexion sur un film méconnu – *Sleep Has Her House* – et invite à le visionner. Ni une ni deux, nous sautons sur l'occasion. Cette expérience de cinéma devient alors le ciment d'une nouvelle approche, un renouveau cinéphilique, et les courts métrages que composent le restant de la filmographie de Scott Barley ne feront que renforcer l'admiration que nous avons pour le jeune artiste. *Sleep Has Her House* enjoint à considérer l'objet film comme un nouvel espace sensible : il ouvre la perspective qu'un autre cinéma jusqu'alors caché existe, un cinéma où la narration n'est plus nécessaire, où le spectateur·ice devient presque auteur à son tour. Nous échangeons parfois avec lui sur X, soutenons du mieux que nous pouvons son travail qu'il partage régulièrement sur les réseaux sociaux.

22 novembre 2024

Dans le 7^e arrondissement, un vendredi soir. Scott Barley est en déplacement à Paris pour quelques jours. C'est enfin l'occasion de le rencontrer. Pression, regard,

neige. Patiemment, Scott nous attend devant son hôtel, cigarette à la main. Dans un anglais approximatif, nous nous excusons ; il rit, nous sommes rassurés. On s'installe dans un café, chacun·e une bière à la main, puis on lance l'enregistrement. On pensait en avoir pour 30 minutes, nous en avons eu 80. En voici la retranscription.

Tsunami : Peux-tu te présenter, toi et ton œuvre ?

Scott Barley : Alors, je m'appelle Scott Barley. Je suis un réalisateur mais je dirais plutôt que je poursuis ce que j'ai toujours fait, c'est-à-dire, la peinture. Je n'aime pas ce terme de « *director* ». Je n'aime pas l'idée de « *direct* » quoi que ce soit. Déjà plus jeune, je pensais qu'il y avait beaucoup de connotations autour de ce terme, qui sous-entend une sorte de pouvoir, comme *shooting*, *directing*...

Donc tourner, réaliser, diriger, ce sont des choses que tu rejettes, désormais ?

Oui !

C'était une question que l'on se posait. Car sur ton site, on peut voir que tu as travaillé avec de bien plus

grandes équipes, d'autres types de caméras et de matériel, puis que tu as abandonné tout cela en 2015 pour produire, diriger – même si tu n'aimes pas le terme –, disons filmer la nature. Pourquoi as-tu soudainement tout rejeté ainsi ?

Eh bien... j'ai commencé en tant que peintre et j'étais particulièrement saisi par les artistes qui travaillent quasiment comme des sculpteurs, tout simplement parce qu'ils appliquent tellement de matières sur leurs toiles, qu'elles deviennent de véritables sculptures en reliefs. J'aime énormément Van Gogh, Anselm Kiefer, Leon Kossof, Frank Auerbach... Pas mal de Monk aussi, de Bacon...

Enfin, vous savez comment c'est, lorsque tu dessines quelque chose pour la première fois et que tu commences à dériver vers tout autre chose. Mais je n'ai jamais utilisé de pinceau. Je peignais avec mes mains, j'utilisais des huiles, de la crasse, du ciment, des toiles d'araignées, des insectes, des matières végétales, des écorces d'arbres... C'était toutes ces différentes choses, sur d'immenses toiles, et c'était très... disons comme une piètre copie d'Anselm Kiefer. J'ai beaucoup aimé étudier les beaux-arts, car à la moindre chose que je faisais, mon professeur disait « Ok, très bien » ou bien « Va plus loin, approfondis ».

Et quand bien après, je suis allé étudier le cinéma et la télévision, c'était tout le contraire. Je pense que la plupart des professeurs m'ont très vite perçu comme un véritable non-conformiste. Dans un sens, c'est un peu ma faute si je ne me suis pas assez renseigné au moment de choisir

une école de cinéma. Mais cette dernière était assez prestigieuse, et nous avons reçu des gens comme Ken Russell, Mike Leigh, Jan Harlan qui a travaillé avec Kubrick... c'était une bonne université mais j'avais un peu l'impression qu'ils trahissaient la virtuosité initiale, innée dans le cinéma indépendant que l'on voit chez Ken Russell ou Mike Leigh pour la transformer en quelque chose qui tient plus de l'industrie, genre « Ok, créons un nouveau groupe de cinéastes bien commerciaux ». Ils serviront les cafés pour d'autres réalisateurs·ices et puis, peut-être dans cinq ou dix ans, ils attireront enfin l'attention, et peut-être que, encore cinq ans après, iels deviendront directeur·ice·s de la photographie ou un truc comme ça. Et ça... ça n'était pas pour moi. Je voulais... « contrôler » est un mot très fort, mais je voulais exprimer dans un film ce qu'un écrivain obtient lorsqu'il prend un stylo, fait quelques marques sur une feuille et crée tout un monde, tout comme le ferait un peintre d'ailleurs... un poète. Et pour ce qui est de travailler avec d'autres personnes et d'avoir autant d'équipement et de matériel... L'équipement ne m'aidait pas. Il peut très probablement en aider certains, mais pas moi. Ce n'était plus un outil, c'était une obstruction.

Tu as donc trouvé une forme de soulagement, en ne filmant désormais plus qu'à l'iPhone ?

Je fais des films depuis que je suis petit, peut-être depuis mes... (il hésite) huit ans. Et puis, en 2011, durant mes études aux beaux-arts, j'ai véritablement creusé la chose. Au début, je projetais des vidéos sur des peintures, comme une installation, ou bien je créais même des installations. J'avais fait un film en particulier.... avec

une entrée, comme une sorte de salon... mais c'est assez embarrassant, c'était assez mauvais quand j'y pense aujourd'hui. C'était comme un salon, donc, et il y avait tous ces insectes (vivants), des araignées, des vers, grouillants dans cette pièce, et je voulais que les gens s'assoient sur une chaise, et regardent le film. Et c'est un peu cette idée de Francis Bacon qui dit que « même dans les plus beaux paysages, dans les arbres, sous les feuilles, les insectes se mangent les uns les autres ; la violence fait partie de la vie ». C'est l'idée que l'on essaie en permanence de s'éloigner de la nature, de l'éviter, mais nous sommes la nature. On essaie constamment de s'en détacher mais nous sommes la nature. Et je voulais que les gens aient ainsi une expérience... désagréable.

Nous voulions aussi te parler de ce que nous avons ressenti la première fois que nous avons regardé *Sleep Has Her House*. Avant de commencer l'interview, nous t'avions dit que nous l'avions découvert totalement par hasard. C'était un soir de février. À ce moment-là, nous ne connaissions rien de ton œuvre, et encore moins ce à quoi allait ressembler visuellement ton film. Nous avons vu ce plan d'ouverture avec deux chevaux dans l'obscurité, et puis ce son, très particulier, très profond. On s'est regardés, et on s'est littéralement précipités afin d'éteindre toutes les lumières, comme si nous devions le faire. Après le visionnage, ce film est tout de suite devenu important à nos yeux. Je pleurais, nous ne parlions plus, c'était vraiment intense.

Je ne demande pas plus que ça ! (rires)

On pense que c'était un peu ce que l'on cherchait depuis longtemps, et on l'a trouvé dans *Sleep Has Her House* et tes films de manière générale. Pour nous, tout démarre de ce son qui ouvre *Sleep Has Her House*, et de ce qu'il a provoqué en nous. Nous pourrions avoir une interprétation du sens de ce son mais nous voudrions comprendre et savoir ce qu'il signifie pour toi, ce son, puis ces deux chevaux.

Je pourrais vous dire que je ne saurais rien répondre mais si je vous réponds vraiment ça, je pense que je vais vous décevoir. (rires) Blague à part, le processus de découverte de ce son s'est fait très tard la nuit – je suis seulement inspiré la nuit, j'adore m'installer dans l'obscurité, et ça illumine mon imagination. C'est le son le plus simple et rudimentaire, mais cela implique du slow motion. Je n'irai pas jusqu'à expliquer ce que c'était réellement, mais c'était un objet très pointu contre une surface dure.

Au-delà de la fabrication de ce son, qu'est-ce qui a fait que tu aies ressenti le besoin de le placer ainsi au début de ton film ? Tes films sont plutôt silencieux, mais il subsiste toujours ces sons ambiants, de la nature environnante. Au début de *Sleep Has Her House*, c'est donc un son artificiel. Cela crée une sorte de dichotomie entre les sons « naturels » que tu utilises et celui-ci, très spécifique.

Je comprends complètement, mais bien qu'il sonne très artificiel, il n'est pas bien différent de la manière dont j'utilise les sons en général. Je manipule constamment

des sons afin de trouver une sorte de simultanéité entre l'organique et l'artificiel. Ce son au début du film... il faut comprendre que j'intellectualise toujours après. Rien n'est réfléchi, intellectualisé, dans le vif. Je sais plutôt bien suivre mon intuition, et si quelque chose me touche émotionnellement, je le suivrai.

Nous avons la sensation que ce son est intimement lié à tes émotions personnelles.

Oui... Si j'intellectualise aujourd'hui, je voulais créer un son qui sonne « synthétique », comme je le disais, c'était un objet pointu. Comme celui d'un coup de couteau, quelque chose qui blesse. Le son de cet acte.

Et tu transformes, tu transfigures ce son de base en quelque chose de personnel, peut-être ? Couche après couche ?

Oui, mais dans le cas précis de ce son, tout ce que j'ai fait c'est changer la hauteur de la note, et je l'ai ralentie.

Ton environnement semble toujours construit autour de l'image.

J'ai besoin de créer des sons qui m'émeuvent. Bien sûr, je passe beaucoup de temps à travailler les images. Tu peux avoir les images les plus parfaites du monde mais si la musique ou le son ne sont pas bien choisis – et bien entendu, le silence est un choix « sonore » – si rien de tout ça n'est juste, tu n'auras pas cette impression de flotter à dix mètres du sol... Tu as besoin du son pour le marier, d'une certaine façon, à l'image... et puis tu planes.

C'est donc ton but ultime, de marier l'image et le son ? Parfois, des réalisateur·ices semblent simplement créer des images, puis ils ajoutent une musique en post-production. Mais la façon dont tu présentes les choses laisse à penser que tu construis véritablement le moment, le photogramme dans l'image et le son.

Oui... on m'a déjà qualifié de minimaliste. Je ne me vois pas vraiment tel quel, d'ailleurs. Je suis plutôt un essentialiste. J'ai plutôt tendance à suivre Bresson, lorsqu'il dit que « l'œil est paresseux ». Je ne me souviens plus vraiment pourquoi et quand il invoque cet œil « paresseux »... Si l'on veut véritablement jouer avec l'imagination du spectateur, on joue avec son oreille, qui « invente ». L'oreille est sensuelle, tandis que l'œil est passif. Dans tout ce qu'il signifie, il y a quelque chose d'érotique, dans le son. Quelque chose de très corporel et charnel, tandis que l'œil prend les choses pour acquises.

Que dis-tu d'une approche naturaliste, alors ?

Je suis très intéressé par une approche à l'échelle micro. Tu regardes la nature, une fleur en particulier. Elle est d'une couleur si singulière, que tu te demandes qu'est-ce que cela pourrait être d'autre que la nature ? Ou bien tu as des expériences qui touchent au sublime... comme une mystérieuse tempête...

Quand tu as filmé *Sleep Has Her House*, c'était durant une tempête, non ?

Oui, et ça semblait complètement irréel... parce que c'était plus vrai que nature. Et j'adore jouer avec ça.

Visuellement, ce serait comme un mix de dessins, de peintures avec un mélange d'images en haute et basse résolution. Et c'est la même chose avec le son. C'est de la peinture !

Donc tu peins avec du son !

Avec du son, du digital.

Tu es sûrement attaché à l'ambient music ? À nos yeux, c'est ce qui exprime le mieux la rêverie, dans la musique. Ça te parle ?

Oui, beaucoup ! Il y a des artistes que j'aime beaucoup, ce sont des morceaux qui résonnent beaucoup en moi... tandis que d'autres morceaux pas du tout ! William Basinski est un bon exemple. Certains de ses morceaux sont très émouvants, très spéciaux et d'autres... absolument nuls ! C'est pareil avec Brian Eno... Mais ce que j'aime dans ce style musical c'est qu'il offre à l'auditeur tout un monde à leur imagination, de se projeter. Et je crois que c'est ce qu'il manque au cinéma.

D'être actif, en tant que spectateur·ice.

Oui, absolument, et non passif. Tellement de films demandent de la passivité et je trouve que c'est vraiment triste. Le cinéma est un médium... vraiment traître. Il y a toujours deux formes d'art (la musique et le cinéma), qui se rencontrent, se confondent. Cette confluence ne dédouble pas les possibilités, mais elle les fait proliférer. Il y a tellement de potentiel ! Et je crois que c'est aussi une question de respect pour le/la spectateur·ice, de

confiance en son nom et celui du/de la réalisateur·ice. C'est comme un contrat de confiance. Je veux que vous plongiez dans l'eau avec moi, sous une chape de tristesse, que vos pieds ne puissent pas toucher le fond. Vous nagez un moment, vous avez l'impression que vous pourriez vous noyer... puis vous réalisez que vous pouvez endurer tout ça. Je ne vous décris pas quelque chose, je ne délivre aucun sermon, je vous invite à un voyage... et je veux que vous veniez.

Et ça fonctionne ! (rires) Tu es donc sûrement plus proche de l'idée de Deleuze, celle d'Image-temps. L'idée d'être un·e spectateur·ice pro-actif·ve, de jouer avec le temps.

Ouais, complètement. La théorie de Deleuze sur le cinéma et l'image est clairement une composante majeure de ma réflexion. Je dois ajouter une chose importante à mes yeux : j'ai commencé la philosophie très tard. Je ne lisais pas vraiment de philosophie avant peut-être... deux ans après avoir fini *Sleep Has Her House*, hors des passages obligés, je veux dire. J'avais lu un peu de Deleuze, Nietzsche, Camus, Sartre... mais rien de très sérieux. Et j'ai commencé à aller plus loin, je me disais « tout ce que j'essayais de faire depuis longtemps, bah c'était là depuis le début, c'est là, c'est là. » Et ça a d'ailleurs été le cas pour à peu près tout. Presque tout ce avec quoi j'avais une affinité est finalement quelque chose d'inné, inhérent à ma personne, que je trouve profondément intuitif, profondément enfoui depuis très longtemps. Et puis je le vois chez quelqu'un d'autre, dans leur philosophie ou leur travail. Je crois qu'il existe une sorte de vérité hermétique, avec laquelle nous sommes

toutes et tous né·e·s avec. Plus nous vieillissons, plus cette vérité se calcifie, vous voyez. Je pense que nous connaissons chacun·e cette vérité, ce qu'elle est, quelle beauté c'est, et malheureusement, au fil de l'âge, nous la perdons. Et nous avons besoin de personnes comme Deleuze et des autres. (rires)

Au début de tes films, tu précises très souvent de les regarder dans le noir, avec des écouteurs, etc... Que se passe-t-il la nuit durant tes films ?

C'est vivant. Je veux que mes films soient intenses. Ces dernières années, j'ai lu beaucoup de philosophie et théologie mystique, et c'est comme s'il s'agissait de différentes échelles d'obscurité, avec pour chacune, une couleur associée. C'est drôle car quand je faisais Hunter (2015), la manière dont j'ai colorisé en vert ma nuit vient de la couleur que j'ai « ressentie » durant la nuit où je filmais. Je ne sais pas si vous appelleriez ça de la synesthésie, mais j'associe certaines nuits avec certaines couleurs, et elles sont principalement vertes, rouges et bleues.

C'est donc pour ça que tu utilises surtout du rouge dans Hinterlands (2016), par exemple ?

Oui. Mais Hinterlands est aussi une petite exception. J'ai créé ce film alors que j'étais très en colère.

Et ça se voit ! (rires)

La plupart de ces films sont finalisés en une journée. Le filmage c'est seulement quelques minutes. Et la majorité

du montage prend une journée mais j'ai passé environ onze mois à bricoler.

Est-ce spontané de filmer ? Tu te balades durant la nuit, puis tu décides à ce moment-là ?

Ça dépend. Ces jours-ci, beaucoup, beaucoup moins. J'ai eu 32 ans la semaine dernière, et la dernière fois que j'ai réalisé une œuvre vraiment conséquente, j'en avais 24. C'était il y a vraiment longtemps. Ma vie a changé. Je ne suis plus un adolescent. Je suis avec ma compagne depuis 10 ans, et nos soirées se résument à rester à la maison ou « allons marcher ! ». Je suis moins... égoïste. Vous voyez, de ne plus me concentrer uniquement sur mon œuvre. Je commence à penser que je devrais redevenir un petit peu plus égoïste ! (rires)

Et ouais, *Sleep Has Her House*, le rêve de ce film était totalement imprévu. La première chose était la séquence de la tempête. J'étais invité chez un vieil ami qui étudiait la photographie, au Pays de Galles. C'est une zone très montagneuse, avec beaucoup de forêts, de chevaux sauvages, c'est très beau. Et nous filmions là-bas. Je souffrais d'une énorme dépression. C'était vraiment un très bon ami, il prenait soin de moi, et il était là et me disait « Allez, viens, bouge-toi, allons faire quelque chose ». Et il prenait donc des photos, et moi je filmais simplement avec mon téléphone. À cette période, j'avais déjà fait plusieurs films au téléphone, en plus du travail que je devais faire pour l'école. Je photographiais des choses et d'autres.

Et bref, cette fameuse soirée est arrivée, et soudain, l'obscurité envahit le ciel. Et je me disais que la main de dieu était en train de s'abattre. Et des arbres de 15, 20 mètres de haut tombaient autour de nous, alors que des chevaux apparaissaient à la lisière de la forêt. Ils galopèrent près de moi, et à ce moment j'ai fermé les yeux. Et parce que ça n'allait pas vraiment dans ma tête, je me fichais de mourir. J'ai simplement fermé les yeux, et je me suis comme fait à l'idée de me faire écraser par un arbre, me faire heurter par un cheval... Dans cette tempête, j'ai ressenti comme un cataclysme, c'était si intense. Mais c'est aussi une de mes plus belles expériences. Filmer ça, les yeux fermés, et simplement tenir mon téléphone, aussi fort que je le pouvais, et entendre les chevaux galoper autour de moi tellement près (il mime une distance d'environ un mètre entre ses deux mains, ndlr), ça m'a comme galvanisé. Et c'est pour ce genre de chose que je vis. Après ce moment, je me suis dit que j'allais faire quelque chose, ce serait la fin de ce « quelque chose ». L'année et demie qui a suivi cet événement, j'ai fait en sorte de construire cette fin, de faire *Sleep Has Her House*.

Le grand cercle à la fin du film a été tourné en aval ?

Oui tout à fait.

Qu'est-ce qu'il représente ?

J'ai fini *Sleep Has Her House* un an et demi après, et j'étais en plein Master à ce moment, à Londres. Et pendant trois, quatre mois même, le film était terminé, mais je revenais incessamment à cette fin au milieu du

déluge. Je me disais « devrais-je mettre ce... truc bleu final ? », et je ne faisais qu'aller et revenir à cette fin. Je ne sais pas explicitement ce que c'est, mais c'est quelque chose... plein d'espoir. Ce serait finalement assez proche de ce que disait Georges Bataille, que la vie est un renouveau.

Terminer ce film était comme un nouveau départ ? Un nouveau commencement dans ta vie ?

Le film m'a donné une raison de vivre. Quelque chose à mener à bien et sur quoi travailler. Et Hunter a été un processus similaire, mais *Sleep Has Her House* encore plus. Ces deux films sont mes préférés parce que si je ne les avais pas faits, je me serais suicidé à cette époque. Ils m'ont sauvé la vie.

Dans *Sleep Has Her House*, il n'y a absolument aucun humain, juste ces deux chevaux, et c'est tout. Dans *Hunter*, il y a cette personne, une forme humaine. Et il y en a dans certains autres de tes films, comme dans *Womb* (2017) par exemple. On a l'impression que les corps humains sont toujours un danger. Ce n'est pas aussi calme que la nature.

Je pense qu'il y a un élément de ça. En même temps, je veux montrer le spectre de ce qu'un paysage ou la nature peuvent être. Ça peut être beau, ça peut être séduisant, mais ça peut être terrifiant, ça peut être violent, ça peut être monstrueux... Je pense que plus que tout, dans les films où le paysage est prédominant, j'essaie de penser au paysage en termes de chair. Dans des films comme *Womb*, j'essaie de penser à la chair comme à des

paysages. Je voulais filmer la chose qui nous est la plus connue, ou que nous pensons être la plus connue : nos corps... Mais quand on y réfléchit vraiment, nous ne savons rien de notre corps. Nous sommes logés dans ce costume de chair, mais que sommes-nous ? *Womb* essayait de montrer le corps humain comme s'il était un terrain alien.

Pourtant, c'est ton film le plus effrayant !

Oui... *Hinterlands* est encore plus effrayant.

Parce que tu étais en colère à ce moment-là ?

Si *Hinterlands* est plus effrayant, en termes de court-métrage, c'est qu'après que la caméra tremble, il y a une série de plans qui sont purement rouges. Pour moi, cela essaie de suggérer quelque chose de kantien. L'idée du noumène, quelque chose que nous ne pouvons jamais percevoir mais qui peut exister en dehors de notre perception. C'est ce que j'essayais de faire. Et je pense que *Womb* est principalement effrayant parce qu'il regarde dans un miroir. C'est notre réflexion.

C'est donc dans un miroir ! Nous nous demandions si c'était dans l'eau ou...

Non, pas littéralement, c'était juste des séquences ou des tests de film que je faisais pendant mon master. J'ai fait plusieurs essais avec des nus masculins et féminins, sur plusieurs projets. Et j'en ai quelques-uns en cours depuis quelques années, mais c'était pendant l'université, et ça semblait juste le bon moment pour le sortir.

Nous avons vu sur ton site web ou ton compte Instagram que tu te décris comme un anthropocène.

Anthropocène, oui. Donc un peu comme ce que je disais plus tôt, nous sommes la seule espèce qui essaie de séparer le soi de la nature. Nous essayons de la conquérir. Et je pense que la principale raison, c'est qu'il y a cette folie, cette croyance, cette fausse croyance que lorsque nous domptons la nature, nous conquérons la mort. Parce que la mort est le processus pour devenir paysage. Tout vit, puis tout meurt, et tout pourrit et devient paysage. La nature réclame les morts. De cela, des fleurs blanches poussent et encore une fois, c'est comme un renouvellement de la mort. C'est le processus.

Mais il y a cette tentative égoïste de l'homme moderne d'essayer de surpasser la nature, de la détrôner. C'est peut-être inconscient, mais je pense que c'est lié à cette quête d'immortalité des humains. Comme dans toute histoire sur l'immortalité, comme Dorian Gray, si vous cherchez l'immortalité, vous finissez par vous suicider. Quand nous essayons de conquérir la nature, nous nous suicidons. Et la façon dont j'essaie d'aborder cela dans mon travail est à travers l'absence visible. Mes films sont un commentaire sur l'anthropocène, sur le monde moderne et la façon dont les êtres humains sont. Mais la manière dont je souhaite le faire est en ne montrant aucun être humain du tout. L'absence est la forme la plus profonde de la présence. Si vous avez perdu un être cher, et qu'il n'est plus là, cette absence pèse sur vous, sur votre poitrine, sur votre corps. L'absence est la forme la plus profonde de la présence, mais le problème est que cela expose mes films à pas mal de moqueries, parce que

certaines personnes les regarderont et diront « eh beh, il n'y a rien ici » (rire). « Ses films ne parlent de rien, comment peut-on même appeler ça du cinéma ? ». J'entends souvent ça, mais c'est le prix à payer. Il y a une exigence pour que le spectateur soit un participant actif. S'ils ne sont pas prêts à se rendre et à le devenir, le film échoue....

Quand tu as cette idée et ce projet radical, penses-tu que le cinéma expérimental est la meilleure façon de le présenter ? Est-ce qu'il serait possible de créer ce que tu veux avec un cinéma plus grand public ? Ne parlons peut-être pas de cinéma grand public mais de cinéma plus largement distribué par exemple ?

Il n'y a rien de particulièrement expérimental dans *Sleep Has Her House*. Il y a de longs plans, mais si vous regardez vraiment la technique, c'est probablement l'un de mes films les moins expérimentaux. En termes de montage, certes il y a des superpositions, mais vous pouvez trouver ça chez Hitchcock, ou que sais-je. Tout est poussé à un degré qu'on ne trouve pas habituellement dans le cinéma. Mais je ne dirais pas que c'est particulièrement expérimental. Mais quand je regarde ce film, je pense à la peinture, je pense au pictorialisme – le mouvement photographique. Quand on parle de ces formes d'art, les gens ne pensent pas « Oh c'est du pictorialisme, c'est extrêmement expérimental ». C'est plus complexe : une partie du problème est que le cinéma a été détourné, plus que toute autre forme d'art, par les marketeurs pour en faire la forme d'art la plus stupide qui ait jamais été inventée. Et c'est une tristesse parce qu'il a plus de potentiel que n'importe quel autre médium.

Donc tu te restreins, tu ne regardes pas de films commerciaux par exemple ?

Oh bien sûr que si !

Est-ce que tu les méprises ?

J'étais beaucoup plus idéologique à ce sujet quand j'étais plus jeune. Ça me rendait malade, de regarder ces choses (rires). Mais je suis avec ma compagne depuis dix ans maintenant, et elle est céramiste, donc elle a une certaine inclination artistique, mais elle n'est pas radicale comme moi. Et donc je regarde beaucoup plus de choses que je n'aurais jamais regardées quand j'étais plus jeune. Mais depuis aussi longtemps que je me souviens, les choses qui me divertissent sont des choses comme lire... ou regarder un film de Béla Tarr ! Ce sont les choses que je qualifierais et considérerais comme du divertissement, parce qu'elles me divertissent. Quelque chose qui est habituellement décrit comme du divertissement me rend malade. Donc oui, ma position n'est probablement pas comme celle de la plupart des gens. Je veux me sentir éviscéré par l'art, je veux être détruit par l'art. Ça, pour moi, c'est du divertissement. Je veux avoir l'impression d'être noyé par le cinéma (rires). C'est une maladie, c'est sincèrement ce que je ressens, et c'est la même chose avec n'importe quelle autre forme d'art. Si une œuvre d'art ne vous détruit pas d'une manière ou d'une autre, quel est son intérêt ? Je pense qu'il y a une part de vérité là-dedans. Mais nous sommes devenus tellement habitués au marketing et à la médiocrité que nous prenons tout pour acquis et nous l'avalons comme de la soupe.

La plupart de tes films ont été vus sur des ordinateurs portables, sur des télévisions. *The Sea Behind her Head*, ton prochain long-métrage, sera-t-il destiné à être projeté dans une salle de cinéma ?

J'aimerais vraiment que chaque film que j'ai fait soit vu dans un cinéma. Cela inclut *Sleep Has Her House*, cela inclut beaucoup des courts métrages que j'ai faits. Mais je sens que c'est mon travail en tant qu'artiste de démocratiser l'œuvre. Il y a beaucoup de personnes dans l'avant-garde, qui sont comme dans leur petit jardin. C'est pas mal dans l'auto-préservation, et ça essaie de se protéger, et tout le monde est – pour le dire de manière un peu brusque – en train de se masturber mutuellement. C'est juste une grande branlette, un cirque qui se plaît à lui-même. Les personnes extérieures ne sont pas les bienvenues.

Donc tu aimerais repousser les limites un peu plus loin, ou beaucoup plus loin que ce qu'on peut observer au Festival de Cannes par exemple ?

J'aimerais simplement que mon travail et d'autres travaux soient disponibles pour les gens qui souhaitent les voir. Ou pour tomber dessus par coup de chance comme vous. Le travail doit être vu. Je pense qu'il y a trop d'auto-préservation dans beaucoup de cinéma d'avant-garde. C'est aussi beaucoup de cinéma politique mais qui est très auto-congratatoire, c'est un genre qui essaie juste de s'amuser lui-même, de se plaire à lui-même. C'est moralisateur, mais c'est « auto-moralisateur ».

Alors que penses-tu de cette nouvelle génération de cinéphiles qui regarde beaucoup de films grâce aux réseaux sociaux ?

C'est absolument fantastique. Et c'est nécessaire parce qu'en même temps, en parallèle de gens formidables comme vous, il y a beaucoup de personnes qui ont été endoctrinées par une sorte de gratification immédiate, et elles n'ont pas de patience, elles ne réfléchissent pas, elles vivent seulement par leur existence. Elles ont TikTok, et elles vivent sur TikTok (rires). TikTok n'a pas besoin de personnes qui luttent pour qu'il puisse exister. La société, parce que c'est un véritable bazar, s'assurera toujours qu'un truc comme TikTok existe. Ce pour quoi nous devons nous battre, c'est pour la préservation de l'expression artistique. Pour moi, c'est presque comme si elle était devenue ridicule. Si quelqu'un a une vision unique, une manière unique de voir le monde, c'est presque politique. Nous avons besoin de plus d'artistes fous, de gens fous.

Penses-tu que les réseaux sociaux peuvent cependant aider à la visibilité de ce genre de cinéma ?

Je ne pense pas que ce soit nécessairement leur rôle. Je pense que lorsque les réseaux sociaux ont vraiment commencé à prendre de l'ampleur, c'était d'abord les gens qui partageaient des choses qu'ils aimaient avec ceux qu'ils aimaient. C'était ça, et je pense qu'il faut juste que ça continue. C'est un adage vieux comme le monde « partager c'est aimer ». J'adore quand quelqu'un me fait découvrir quelque chose que je n'aurais pas

trouvé par moi-même. C'est un cadeau, c'est juste quelque chose de beau. On t'a donné un cadeau.

On parlait un peu plus tôt du cinéma expérimental, mais il serait facile de te classer dans ce cinéma même si *Sleep Has Her House* ne l'est pas, comme tu l'as dit. Mais quel est ton rapport avec la scène expérimentale moderne, comme Paul Clipson par exemple ? Es-tu en contact avec ces personnes ?

Je n'ai pas eu l'occasion de parler avec Paul Clipson de son vivant. J'aime vraiment ce qu'il fait, je pensais qu'il était un véritable visionnaire, et j'adorais les musiciens avec lesquels il travaillait. Je sais que mon cinéma peut être comparé à ceux d'autres réalisateur·ices. Et il y en a que j'aime vraiment et on peut y voir comme des reflets. J'adore Béla Tarr, j'adore Aleksandr Sokurov, j'aime beaucoup Jean Epstein... j'adore Phil Solomon. Je peux être honnête et dire qu'en faisant un film, je ne pense jamais « Oh je vais faire quelque chose comme ce réalisateur ou ce film ». En tant qu'artiste, tu es un canal, une sorte de force passe à travers toi et frappe comme par magie. Quelque chose qui n'était pas manifeste se manifeste maintenant à travers toi. Tu es comme un récipient. Tu canalises quelque chose et... (bruit de vomissement), voilà. Plutôt que de faire cette chose consciente de « Oh, je vais faire quelque chose d'un peu comme Jeanne Dielman ». Même si ce sont de grands cinéastes, qu'ils soient Chantal Akerman ou consors.

Donc pour répondre plus précisément à la question, je ne suis pas vraiment en contact avec beaucoup de réalisateur·ices expérimentaux. J'étais vraiment proche

de Phil, très très proche de Phil. C'était un très bon ami et un mentor pour moi, surtout quand j'étudiais. Mes professeurs n'étaient tout simplement pas intéressés par ce que j'essayais de faire. Mais c'est toujours agréable d'entendre des gens, que ce soit des gens comme vous, ou d'autres cinéastes, artistes, musiciens, peu importe... je ne me sens pas faire partie d'un mouvement, je n'ai pas mon groupe de cinéastes ou un cercle d'amis strictement expérimentaux. Je pense que je suis sympathique, j'aime entendre des gens et devenir ami avec d'autres cinéastes, mais je suis aussi très heureux d'être complètement seul. Je ne suis pas intéressé par l'idée de faire partie d'un groupe.

À propos de Phil Solomon, il a travaillé avec des jeux vidéo comme *GTA V* par exemple.

Ce n'était pas *GTA V*, c'était *GTA San Andreas* et un peu de *GTA IV* et plein de trucs épiques avec *Red Dead Redemption*, mais ce n'était pas sorti.

Est-ce que tu envisages de poursuivre ce genre de travail ? Utiliser des jeux vidéo dans ton travail, une nouvelle forme d'expression ?

J'ai déjà tenté ! J'ai utilisé des éléments de jeux vidéo dans certains de mes courts-métrages. Quand il s'agit d'images, si ça résonne avec moi, je vais l'utiliser. Je n'ai pas de hiérarchie quand il s'agit des images. Si ça me parle, si j'y vois de la beauté, c'est ça qui compte.

As-tu des influences dans les jeux vidéo ? Par exemple, quand on regarde tes films, on pense à *Silent Hill*.

Je ne joue pas vraiment aux jeux vidéo. De la même façon qu'il n'y a pas d'influence consciente d'un film, il n'y a pas d'influence consciente de jeux vidéo non plus. Si j'ai une inspiration particulière, c'est la musique, la peinture et la poésie. Mais j'aime beaucoup Silent Hill, j'aime particulièrement Silent Hill 2. J'aimais aussi beaucoup les premiers jeux Tomb Raider, surtout celui qui se passait en Égypte. Quand j'étais vraiment jeune, je voulais être égyptologue... paléontologue... (rires) ouais. Ce genre d'histoire m'influence et m'inspire. J'aimais aussi beaucoup *Shadow of the Colossus*.

Donc comme tu l'as décrit, tu es très lié aux jeux vidéo qui créent leur propre mythologie. Est-ce que ce serait quelque chose que tu cherches à faire aussi dans tes films ? "Une mythologie qui lierait tes films. Pas un lien nécessairement direct, mais une sorte de ressenti.

Absolument, j'adore ça. Si je devais dire en une seule phrase ce que j'attends d'une œuvre d'art, ce serait : « c'est un monde ». L'artiste a créé un monde et, avec cette création, il y a une invitation à entrer dans ce monde, à s'y immerger un instant. On peut vivre dans un monde qui a été créé. Et j'aime l'idée que différentes œuvres, différents mondes, aient des synchronicités. Qu'ils soient connectés, qu'ils se reflètent les uns les autres.

En écho aussi avec tes influences, comme tu as mentionné Sokurov par exemple, on pense que tes films sont très liés à Mère et Fils, notamment dans la manière dont tu façannes l'image.

Je pense qu'avec Sokurov, et surtout avec cette période de sa filmographie, il cherchait vraiment à exploiter les débuts du numérique pour explorer l'esthétique du romantisme principalement, et aussi un peu de l'expressionnisme. Comme Caspar David Friedrich et certains autres peintres allemands du même mouvement. Je pense que c'est ce qu'il visait. D'après les interviews que j'ai lues de lui, je pense que c'était plus une décision consciente d'essayer d'émuler cela avec les possibilités qu'offrait le numérique. Moi, je ne suis pas aussi préparé. Je ne planifie pas. Tout est intuitif, et c'est en partie pourquoi mes films prennent si longtemps à être réalisés. Je ne sais même pas si *The Sea Behind Her Head* sera prêt l'année prochaine... Ça prend du temps parce que je travaille complètement seul, mais aussi parce que rien n'est préconçu. Et si c'était préconçu, je crois que j'abandonnerais. J'ai besoin que ce soit un voyage pour moi-même.

Dans tes films, ce qui nous semble le plus intéressant, c'est ce que tu nous permets de voir. Tu joues avec les ombres, les surimpressions... On ne sait jamais vraiment ce qu'on est en train de voir, comme cette cascade dans *Sleep Has Her House* ou dans *The Green Ray*. À l'intérieur, il y a des lumières, des silhouettes qu'on ne distingue pas vraiment... Est-ce toujours lié à l'idée de la nuit, à la vie dans la nuit ?

La nuit, c'est l'absence de lumière, non ? Et dans l'absence de lumière, il n'y a pas de barrières pour ton imagination. Elle peut courir librement. Plus que la nuit elle-même, c'est le fait que mes films, ou ma musique, laissent un espace au spectateur, une place pour projeter

son propre ressenti et compléter l'œuvre. Je fais la moitié du travail en le créant, mais c'est vous qui le complétez en le vivant, en projetant votre propre expérience sur lui. Mon espoir, c'est que vous ayez vu deux films différents, parce que c'est vous qui les avez regardés. L'écrivaine Anaïs Nin disait : « Nous ne voyons pas les choses telles qu'elles sont, nous les voyons telles que nous sommes ». C'est la réalité. Nous ne voyons jamais les choses de manière objective, nous voyons toujours à travers notre propre subjectivité. Donc, ce que vous avez perçu, c'est magnifique. J'adore entendre ce que les gens ressentent après avoir vu un film, ce qu'ils ont perçu, et voir que quelqu'un d'autre a ressenti quelque chose de complètement différent. Il n'y aurait rien de plus ennuyeux que si tout le monde regardait un film et en ressortait avec la même interprétation, comme si c'était un sermon. Je détesterais ça. Je veux que ce soit une expérience sensuelle, émotionnelle, et qu'elle célèbre le fait que, tout en étant semblables, nous sommes tous uniques. Nous avons chacun notre propre façon de voir le monde.

Dernière question. Qui ou que représente le « Her » dans *Sleep Has Her House* et *The Sea Behind Her Head* ?

Dans *Sleep Has Her House*, c'est la Nature. J'ai toujours eu le sentiment que la Nature elle-même, ou la réalité elle-même, est féminine. Il y a quelque chose d'intrinsèquement féminin dans la nature, dans le déroulement du réel, et même dans la conscience. Avec *The Sea Behind Her Head*, c'est toujours cela, mais

aussi... Je ne veux pas l'expliquer explicitement, mais cela renvoie à d'autres choses en lien avec le film.

Récemment, tu as partagé sur Instagram ou X ton envie d'explorer davantage les corps, la sensualité et la sexualité dans ton prochain long-métrage. Il y avait déjà quelque chose de cet ordre dans *Womb*, et aussi dans *Shadows* avec ta grand-mère. Penses-tu pouvoir aller au-delà de ce que tu as déjà exploré dans ces deux films ?

J'ai toujours voulu créer un art transgressif. J'aime Artaud, Bataille... Il y a quelque chose dans la beauté et l'horreur, la beauté et la laideur, l'érotisme et la violence qui n'est pas dichotomique. Il y a quelque chose de plus spinoziste là-dedans, quelque chose de moniste. Et j'aimerais explorer cela davantage. Je dois avouer, – et j'ai un peu honte de le dire – qu'il y a aussi une dimension politique à cela. Parce que, et je ne sais pas comment c'est en France, mais au Royaume-Uni et dans une grande partie de l'Occident, il y a aujourd'hui beaucoup moins de sexe dans les films qu'auparavant.

C'est pareil en France.

Oui. Il y a moins d'érotisme, et moins de volonté de transgresser, que ce soit sur le plan sexuel ou même formel. Et je ressens le besoin de le faire.

Ne penses-tu pas que c'est plus une question de sensualité que de sexualité ?

Oui, absolument. Parce que les Américains n'ont pas peur du sexe, tout comme ils n'ont pas peur de la violence. Ce qu'ils craignent, c'est le contact humain. Ils ne craignent pas le sexe, ils craignent la sensualité. C'est ce qui manque au cinéma. Peut-être que je ne devrais pas dire ça, mais je trouve qu'il y a quelque chose de sensuel dans *Sleep Has Her House* (rires), alors qu'il n'y a aucune présence humaine. Mais il y a de la lumière, de l'ombre, du mouvement, de la texture.

Un peu comme chez Teo Hernandez, par exemple. Ta conception de la sensualité nous fait penser à L'Eau de la Seine.

Il y a quelque chose dans le fait d'essayer... Mon parcours vient de la peinture, et je peignais avec mes mains. Aujourd'hui, je travaille avec le numérique. Il s'agit d'essayer de retrouver ou recréer la tactilité de la peinture dans un médium où c'est impossible. Parce que le numérique est plat, fait de 1 et de 0, il est immatériel en un sens. A priori, la question est de savoir comment approcher cette tactilité, cette corporalité...

Donc il s'agit vraiment de ramener la matérialité dans l'image, pas seulement dans ce que tu filmes, mais dans l'image elle-même.

Oui, oui. Je veux que les images soient comme des sculptures, que l'on puisse les toucher avec les yeux.

Un dernier mot ?

Je ne sais pas si j'ai d'autres choses à dire. J'ai vraiment apprécié, c'étaient de bonnes questions (rires).

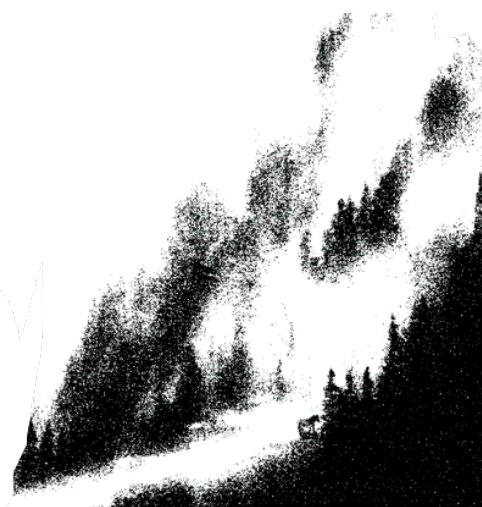
Entretien réalisé à Paris le 22 novembre 2024

Traduit et retranscrit par Niels Chapuis et Alice Grasset

Pour découvrir le travail de Scott Barley :

<https://vimeo.com/scottbarley>

<https://scottbarley.com/>



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 Benoît ; 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 ; Forest Jean-Baptiste ; 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 ; Mahy Christelle ; Maunoury Pascale ; 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 ; Laudénbach 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



SIFF / 2023
亚洲新人单元最佳影片
ASIAN NEW TALENT COMPETITION
BEST FILM



ENTRE OZU ET KIAROSTAMI, UN REGARD SUTIL SUR LE TEMPS QUI PASSE

DIMANCHES

UN FILM DE SHOKIR KHOLIKOV

A FILMS PRÉSENTE L'AGENCE CINÉMATOGRAPHIQUE DE LA RÉPUBLIQUE D'OUZBÉKISTAN ET LE STUDIO YOSHIK
"DIMANCHES" (YAKSHANBA) AVEC ABDURAKHMON YUSUPALIEV, ROZA PIYAZOVA DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE DINYOR ISMATOV DÉCORS BEKOSH RAJABOV COSTUMES SOFIYA KAMALOVA LE ASSISTANT RÉALISATEUR BOTIR ABDURAKHMONOV
SON ANVAR FAYZ PRODUCTEUR DÉLÉGUÉ AKROM SHAKHINAZAROV DIRECTEUR DE PRODUCTION KHURSHID ALIKHODJAEV PRODUCTEUR FIRDAYS ABDUKHOLIKOV SCÉNARIO ET RÉALISATION SHOKIR KHOLIKOV



AU CINÉMA LE 16 AVRIL

CAHIERS
CINÉMA



CARLOTTAFILMS.COM

TRANSFUCE

Sofilm



9 782958 284053