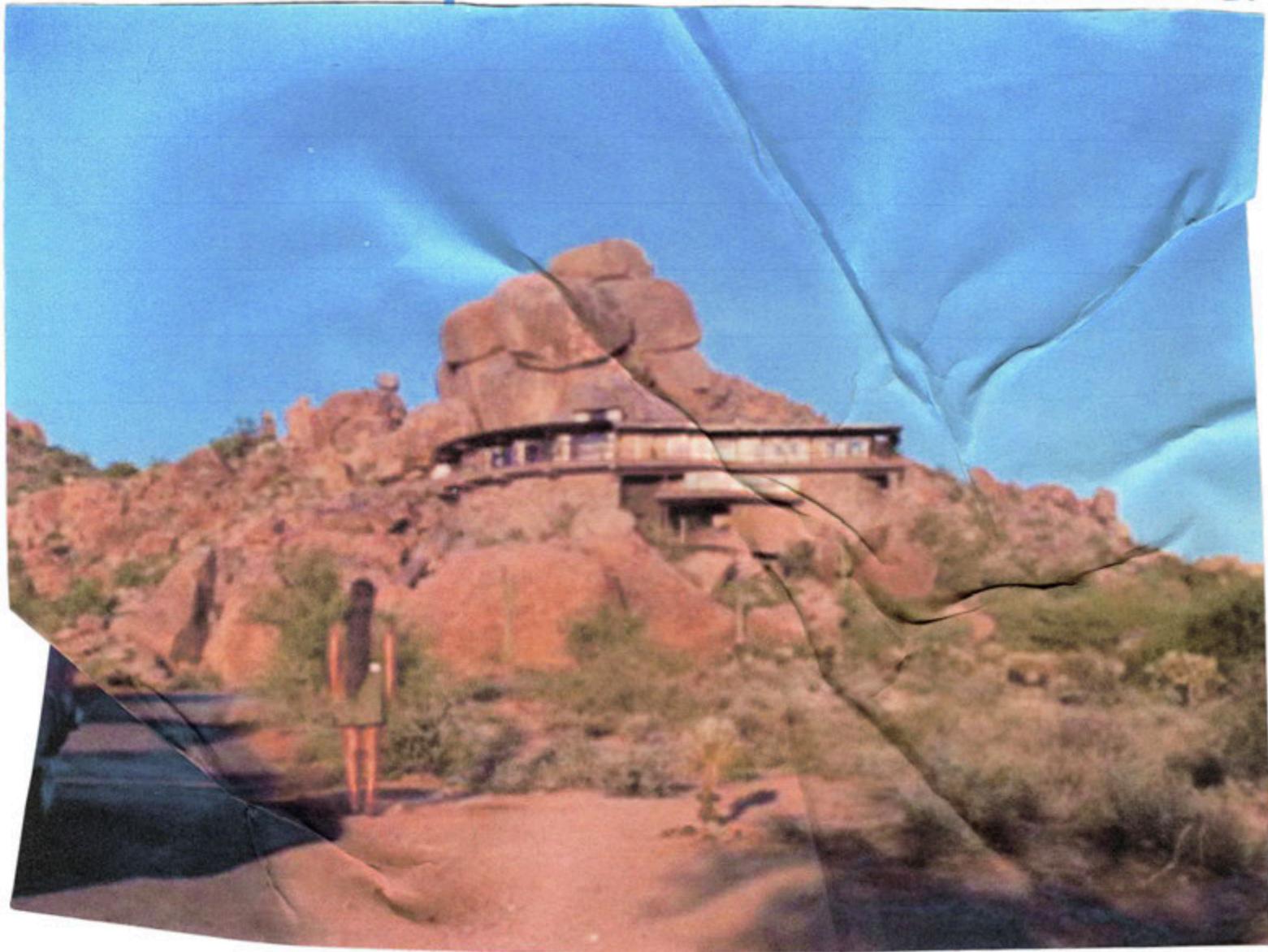
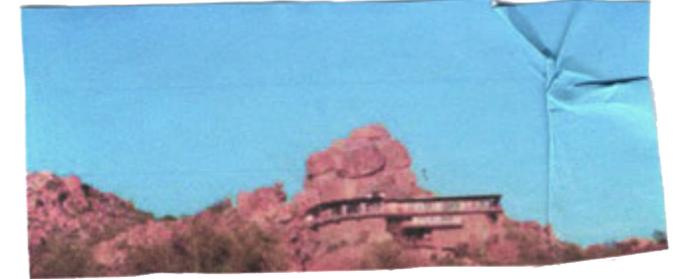


PETIT CRI

revue indépendante de cinéma





Les visuels et photogrammes illustrant cet ouvrage sont des documents d'exploitation et/ou issus de collections personnelles. Tous droits réservés.

Zabriskie Point d'Antonioni sur la couverture.

Dépôt légal : Décembre 2020 / ISBN : 978-2-9574332-0-9.

Petit Cri N° 2

SOMMAIRE

DIRECTEUR DE LA RÉDACTION
REDACTEUR EN CHEF

pablo Hoca-Perez
Antoine Le Guen

SECRÉTAIRE GÉNÉRALE
DE LA RÉDACTION

Lola Lizoe

COMITE DE REDACTION

Sarah Bordy

FABIAN JESITIN

Morgane Bonansea

Ont collaboré à ce numéro :

Marck Levray

Raphael Giocanti

L'épidémie

Arthur Chopin

Aniss Beykady

Kylian Lovera

© Tous droits réservés pour tous pays.

N° ISBN : 978-2-9574332-0-9

Dépôt légal : Décembre 2020

10 €

Dans la vallée de la Mort, la villa ultra-moderne explose en mille morceaux: « Il existe un lieu où les rêves restent toujours si jeunes », chante Roy Orbison au générique de *Zabriskie Point*

PRE VIEW

TEMPS

LE HING TO

DU soleil

POUR les

YEUX

MOVEMENTS

LE CHAOS

CONTINUEL

leptofila

CINÉMARIA

ETRIOPELIA

petites CRITIQUES

MAIS que

LE MAUDDIT

DU RESNE ?

AVRISQUE

de SE PA

RDRE

regard

ac

David

Cinéma

MAESTRO

LOGUE

AV

MECANIC

BOLE

BRENE

EN PARLER

ACTIION

69

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

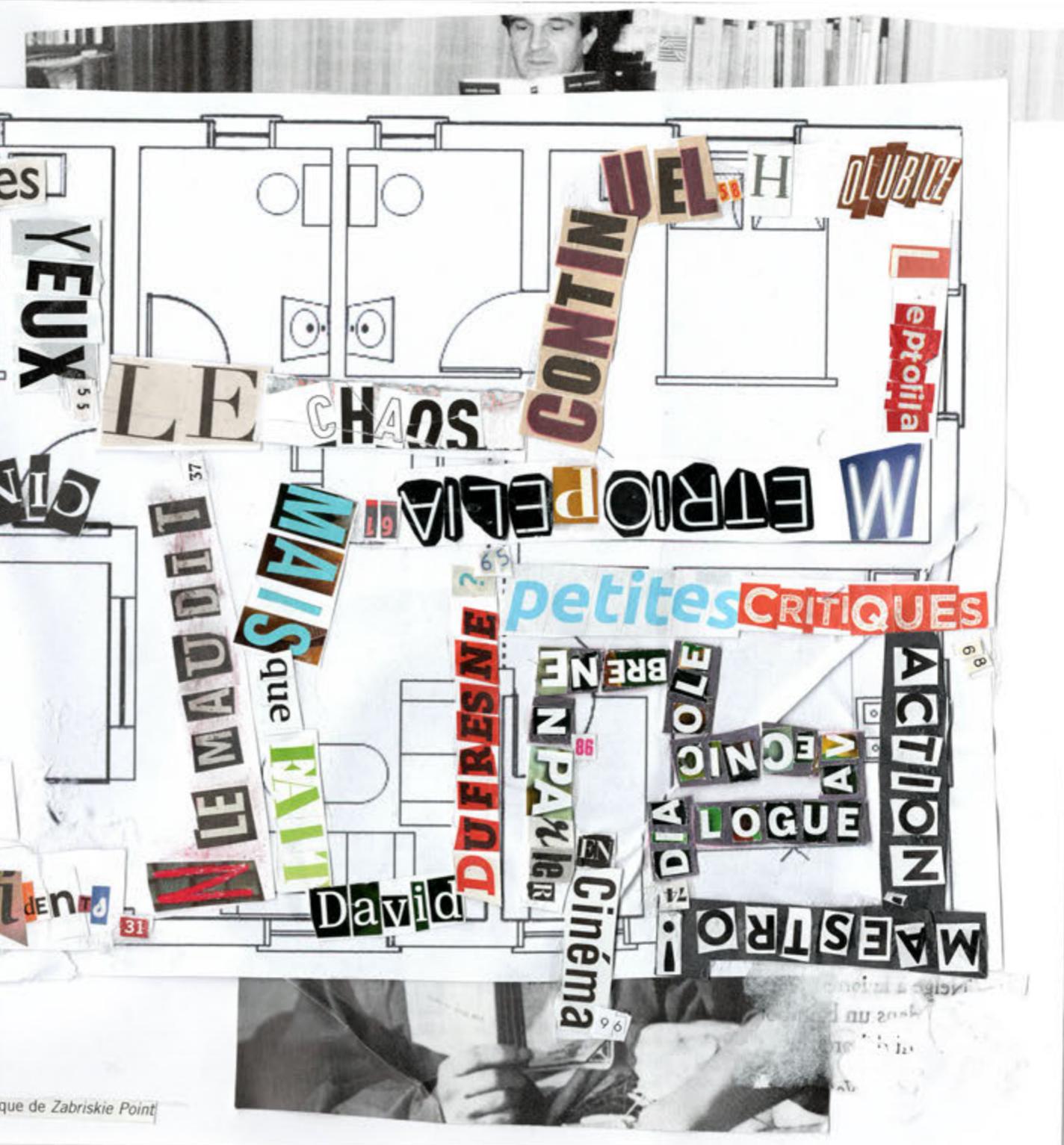
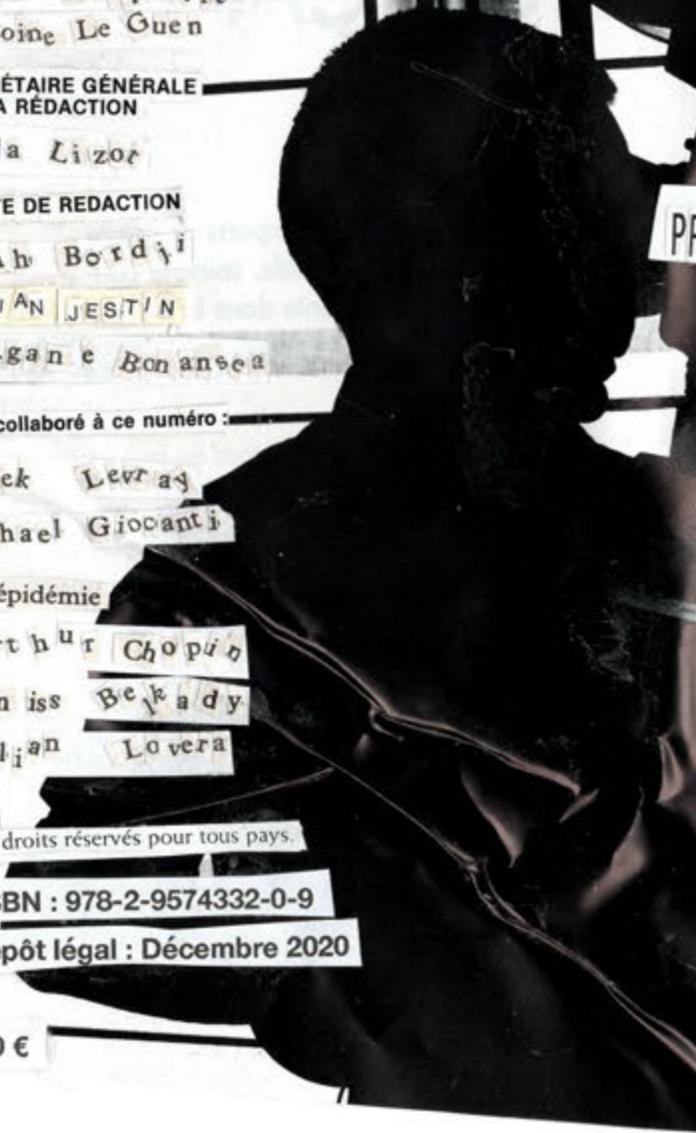
96

97

98

99

100





C'est la rentrée la plus ratée de tous les temps. Autrefois nous consolait les sorties, les débuts, les premières étapes comme les aboutissements, les arrivées vers les départs. La voilà déjà loin, enlevée par une horde de coupables à moitié pardonnés... Tout lui a été amputé, plus personne ne sort, plus personne ne rentre. Nous ne bougeons plus. Tous les plans sont fixes, il ne nous reste plus qu'à être *essentiel*.

On l'a tous compris, nous faisons l'expérience d'un chaos sanitaire car politique et vice-versa, rien n'a jamais été aussi flou et instable, triste et imprévu, décevant et incompréhensible. Les bonnes vieilles divisions dans nos conversations se subdivisent, et il n'y a plus qu'en se rêvant complotiste que l'on se sent libre.

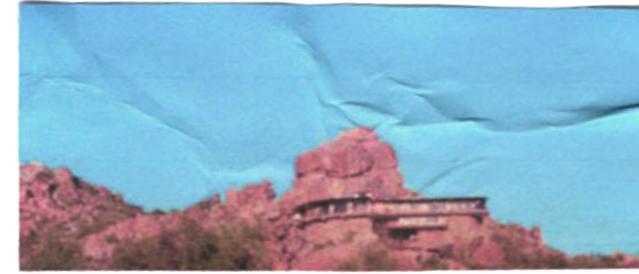
Combien sont tombés amoureux depuis le 19 mars? La rencontre est inopportune, le visage rare et le contact osé, le désarroi social est total, nos âmes sont aspirées. Ce n'est donc pas l'occasion de faire le point, tout le monde l'a fait, avec un optimisme à la fois faible, maladroit, et toujours pour consoler, surtout ne pas énerver, ne pas secouer, ne pas révolter. Il y a eu un avant et il y aura un après, il ne s'agit que de s'adapter. C'est faux ! On ne croit pas à ce genre d'excuse. Loin de nous l'envie de relayer des propos présidentiels, mais s'il nous a été imposé l'idée d'une guerre, alors nous avons pris nos armes et nous avons tous été blessés. Nous nous sommes affrontés les uns les autres alors que nos commandants étaient de carton. Nous avons tué et



nous sommes morts. Nous avons perdu beaucoup, de ces choses qui ne se compensent pas... Il faudrait arrêter de souffrir maintenant... Il faudrait arrêter. Voulez-vous bien vous asseoir ? Non, ce n'est pas obligatoire. Le territoire est en champ de bataille, et nous n'avons pas encore tout vu.

Nous croyons que l'état des lieux est nécessaire. « Où en sommes-nous ? », peut-être pas si naïvement, mais plutôt déjà : où sommes-nous ? Dans quels espaces s'exercent aujourd'hui nos libertés? Quels lieux nous sont prêtés ? Et dans quel état sommes-nous ? Il ne s'agit pas de savoir comment on va, on ne se le demande que trop, mais de comprendre notre esprit, dans quel état est-il face à ces recompositions ? Est-il apte ? Il n'est évidemment pas question de hiérarchiser les Hommes derrière un sombre projet, mais peut-être pouvons-nous admettre que nous manquons effectivement de discernement lorsqu'il s'agit de dresser un compte rendu du sujet que nous sommes maintenant. Qu'a-t-on à espérer des créateurs aujourd'hui, que leur demandons-nous ? A quel point les sollicitons-nous ? Comment ces derniers répondent-ils à nos besoins? Le spectateur est-il toujours une préoccupation pour l'artiste, ou un bon client du marchand de films ? Mais aussi, que trafique la politique dans tout cela? Que faites-vous d'*essentiel*, monsieur ?

Les enjeux de cet état des lieux que nous essayons de mener se situent tant du côté du locataire que du loueur. Que nous proposent-ils ? En face de cela, quels sont nos critères ? Quand fléchissons-nous ? Il



faut d'abord le décliner en deux états des lieux. Celui nécessaire et contraignant qui prend place avant de quitter nos anciens *habitus*, qui nous fait revenir dessus avec attention pour mieux partir. Puis celui, a priori plus enthousiasmant, sur lequel on repart, avant d'entrer ailleurs, qui nous introduit et nous présente, nous propose, tire sur nos envies et nos ambitions, nos recherches et nos besoins.

Les pages carrées qui se lissent ici tentent de figurer les plans de ces nouveaux appartements, et il n'y a qu'en investissant les lieux, si l'on souhaite voir, que l'on pourra en déterminer l'état. Il faudra pour cela accepter d'en passer la porte et de scruter l'espace. On en vient inévitablement à s'investir soi-même, comme on investit les lieux. Qu'attendons-nous de ce tour du propriétaire ? Une satisfaction sans doute, n'importe laquelle. Mais si on ne la trouve pas, alors quoi ? On s'en va, pestant, et on écrit sa colère ; ici par exemple. C'est le plus beau scénario.

Nous croyons qu'il faut se souvenir et reporter, partager et recueillir ces frustrations collectives, car elles ne peuvent passer pour des vexations individuelles. Des hommes et des femmes ont pour ordre de guetter les masque tombés lors de la séance, de couper la parole à Mads Mikkelsen pour que le tissu revienne docilement sur le nez. Nous étions un groupe public, une masse joyeusement informe, au mieux indiscernable, et nous pleurons à l'idée d'être identifié, d'être le client qui reçoit son sur-mesure. Qui a osé voler *Soul* aux salles ? Cannes nous a

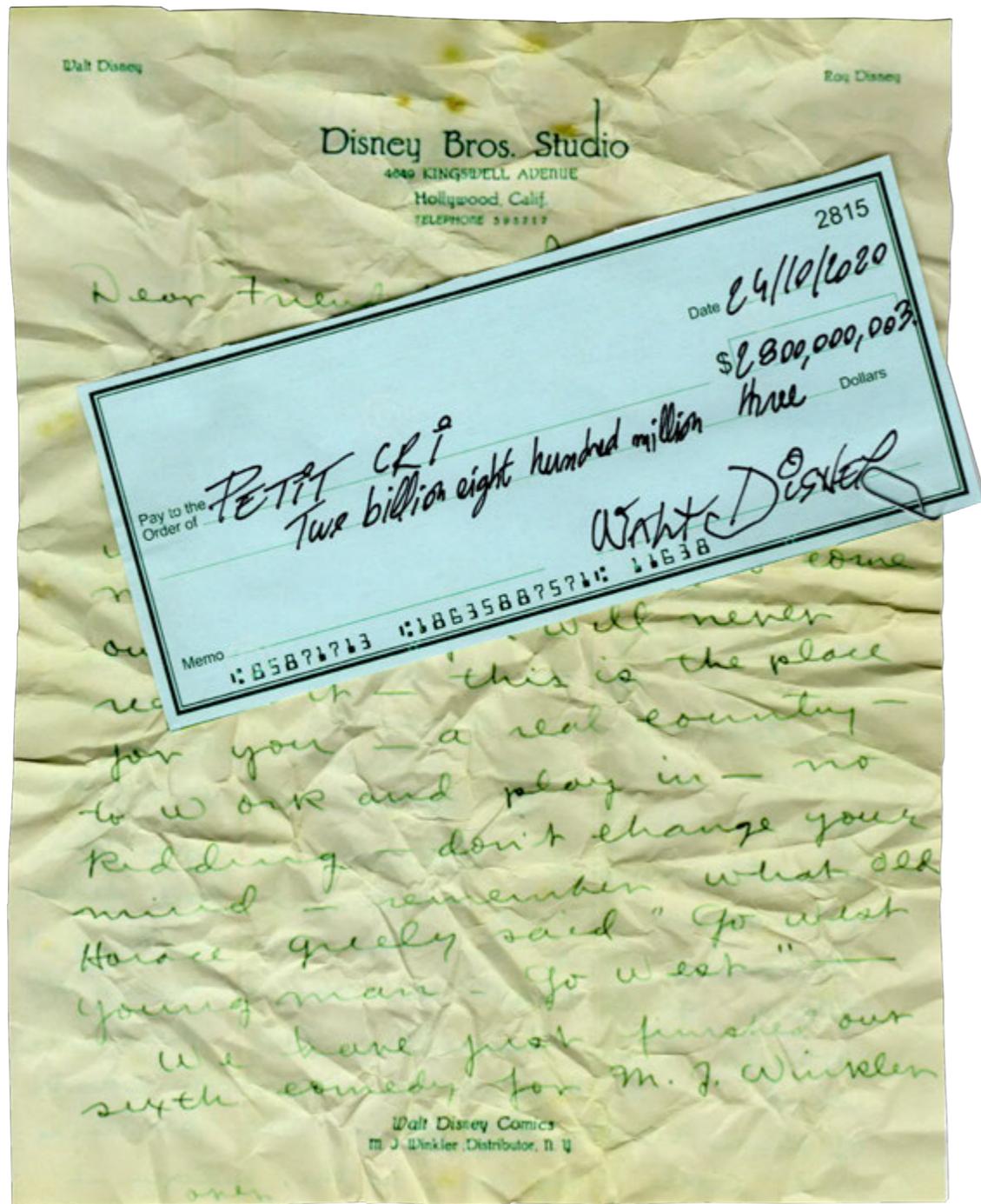


menti. Les derniers espoirs sont atomisés, et les adversaires des mastodontes inatteignables. Rien ne justifie pour autant que la colère ne soit pas gravée et diffusée. Nos échos sont déjà des victoires. Alors écoutez bien, et hurlez à votre tour.

Les nouvelles mesures qui se présentent si naturellement comme des écrans à la maladie portent si mal leur nom. Où voyez-vous de la mesure ? Soyons attentifs à ceux qui luttent pour l'art, pour la création, pour le public, pour le collectif, pour l'échange, et gardons en mémoire la constance de cette énergie qui refuse d'être rangée du côté de l'inutile, mais doit au contraire toujours rappeler la chose suivante : est utile seulement ce qui est vital. Nous n'acceptons ce qui est immédiatement inutile qu'au profit de ce qui est profondément utile. Reste à ne pas oublier ce qui nous fait tourner la tête et maintenir le regard, ce qui nous a fait revoir et retranscrire.

« Que dites-vous?... C'est inutile?... Je le sais ! Mais on ne se bat pas dans l'espoir d'un succès ! Non ! non, c'est bien plus beau lorsque c'est inutile ! » in *Cyrano de Bergerac*, Edmond Rostand.

Morgan & Bonansea



Cher Disney,

La rédaction de PETIT CRI accuse réception de votre lettre et de votre chèque. Nous tenions à vous répondre car jamais nous n'aurions imaginé une telle offre. Votre proposition de rendre disponible notre n°1 « *Un petit cri dans le vide.* » au prix de 200 \$ (en plus de l'abonnement) sur votre plateforme de streaming Disney+ est indéniablement une opportunité sans pareille. L'idée de créer des goodies et des mugs est également charmante. Nous sommes bouleversés par l'horizon illimité qui se dégage. Notre revue cohabiterait ainsi avec vos chefs-d'oeuvres d'un côté, et l'univers Marvel de l'autre, augmentant votre catalogue empreint d'une diversité militante en phase avec le climat actuel ; vos valeurs libérales peuvent ainsi atteindre le plus d'esprits possibles, quelle grâce ! Il est nécessaire de vous dire à quel point nous sommes honorés par votre démarche. Vous faites preuve d'un si grand respect pour chacun des films que vous produisez, nous ne pouvons que nous agenouiller devant un philanthropisme si pur. Renommer PETIT CRI en 小犯罪 est d'une sagesse indépassable, merci pour ce conseil.

Mais cependant subsiste une question, nous laissez-vous vraiment le choix ? Vu la conjoncture actuelle, personne ne refuserait des moyens pour créer librement (librement n'étant pas réellement le mot adéquat, je vous laisse le soin de modifier mon texte, il n'y a aucune raison valable pour que vous ne soyez pas maître de nos paroles). Vous le savez, et nous le savons, la liberté est une entreprise en faillite. Ne sont libres qu'un reste de fous en marge, qui continuent de danser malgré vos tentatives de les asseoir. Ces résidus d'idéalistes ne sauraient ternir votre grandeur, convenons-en. Je pense qu'entre ceux qui aimeraient vous appartenir et ceux qui aimeraient être ces fous, le calcul est vite fait.

Néanmoins après de houleuses discussions au sein même de la rédaction nous sommes au regret de devoir refuser votre offre. Ce refus n'ira, bien sûr, pas sans explication. Nous pouvons tout à fait imaginer que notre décision peut vous paraître abrupte, absurde, et même déraisonnable, car qui ne vendrait pas son âme pour voir son travail administré par vos actionnaires, majorés par The Vanguard Group. So-

ciété détenant également une majorité de parts chez l'entreprise de biotechnologie Monsanto, les pétroliers ExxonMobil ou encore la multinationale leader dans le plastique Dow Chemical. Qui ne vendrait pas son âme ?

Dans son premier numéro *La septième obsession* titrait *À quoi rêvent les cinéphiles ?* Vos rachats successifs des composants de la machine à rêve hollywoodienne semble orienter une réponse. Nous nous permettons ici d'enfoncer à nouveau le clou en répétant que notre refus est sans appel, car nous avons d'ores et déjà fait un origami avec votre chèque et l'avons placé entre deux figurines Funko pop de Freddy Krueger et d'un Nazgûl (histoire de lui donner un cadre). Nous savons que ce clin d'oeil vous plaira car Funko est aussi possédé en partie par The Vanguard Group, leur plastique synthétisé par Dow Chemical à partir d'un pétrole exhumé par ExxonMobil.

Cela nous comble d'avance d'imaginer le plaisir que vous aurez à lire cette réponse, car il va sans dire qu'elle confirme l'épreuve de votre toute puissance. Nous préférons vous flatter que de provoquer votre colère, nous ne voulons pas démolir le château. Subsiste cette question ; à quoi rêvent les cinéphiles ? Et c'est particulièrement parce que vous ne sauriez pas y répondre cher Disney que nous sommes accablés de devoir refuser notre rachat.

Il nous incombe cependant de vous proposer une issue. À partir de la trente troisième minute du film *Sans Soleil* de Chris Marker se déroule un indice. « *C'est sur les marchés de Bissao et du Cap-Vert que j'ai retrouvé l'égalité du regard et cette suite de figure si proche du rituel de la séduction : je la vois - elle m'a vu - elle sait que je la vois - elle m'offre son regard, mais juste à l'angle où il est encore possible de faire comme s'il ne s'adressait pas à moi - et pour finir le vrai regard, tout droit, qui a duré 1/25 de seconde, le temps d'une image.* » Nous n'avons que peu d'emprise sur ce que le cinéma fait de notre monde, et c'est sûrement mieux comme ça. Ne nous reste que ses regards. Il serait infernal de vouloir créer un empire à partir d'un mode de représentation si influent, n'est ce pas ?

Veillez recevoir l'assurance de notre considération distinguée.

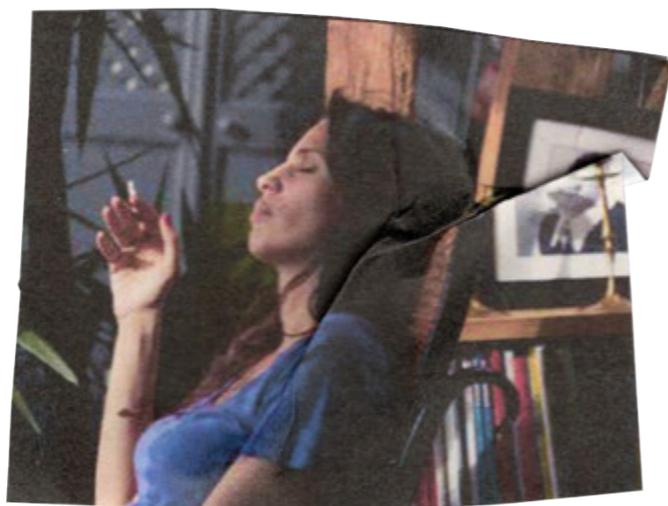
PREVIEW DE l'Hiver

L'hiver arrive et avec lui une seconde saison des blockbusters, la vague de films cannois, les premières machines de guerres calibrées pour les Oscars... Tout un programme dont *Petit cri* ne résoudra pas la mystique: le calendrier, entre stratégie marketing et timing magique, nous sort toujours les plus belles surprises dans la période faste et furieuse qui couvre septembre à décembre. En revanche, à *Petit cri*, on peut jouer un peu pour pouvoir dire plus tard qu'on l'avait vu venir ou qu'on s'est vautré avec élégance. Trois programmes : **Petit oracle**, où l'on vous partage notre attente d'un film que vous aurez déjà vu (l'occasion de bien vous marrez si on foire). **Dernier cri**, l'inventaire préliminaire avant le futur mastodonte qui va bouffer l'actu. **Cri(mes) of the future**, la rubrique qui regarde un peu ce qui arrive et qui croise les doigts très fort.

Petit oracle

On attend comme on craint *Mandibules* et *Petit vampire* : soit c'est fantastique, soit c'est l'arnaque. Impossible de placer nos billes sur ces émoustillantes incertitudes. En revanche, il y a deux choses qu'on a bien envie d'affirmer avec confiance ; c'est qu'*ADN* de Maïwenn ça sent bon et *Sacrées sorcières* de Zemeckis sonne comme une débandade. On évoque aussi *Wendy*, le projet d'un véritable revenant qui laisse intrigué.

Maïwenn est une sacré extraterrestre dans la production française : son nom suffisamment rare motive l'attente autour d'un sujet qui sans elle serait sûrement passer inaperçu. En cause, la promesse esthétique et thématique de ses oeuvres qui évoque sans peine au plus blasé cette caricature de cinéma français réaliste un peu molasse. Sauf que voilà, Maïwenn est cinéaste et qu'elle ne fait pas dans la demi mesure ; ce réalisme, un terme riche de bien des sens, elle en a fait une obsession, un rival de taille. La frustration ressentie devant son mockumen-



taire intime *Pardonnez-moi* dit tout du paradoxe décevant qu'est la recherche d'une image réelle : Maïwenn s'est toujours placée sous le microscope pour scruter au plus près la vérité des sentiments, mais l'acte même d'observation suppose un point de vue, un travestissement. Le mensonge et l'honnêteté : deux extrêmes si proches derrière cet enjeu réaliste. Après *Mon roi*, pure mélo de cinéma avec bandes noires et plans fixes (une sacré révolution dans le cinéma de Maïwenn) que peut-on attendre d'*ADN* ? Un retour à l'introspection puisque la cinéaste « explore son héritage et ses racines algériennes » ? Formule empruntée au synopsis officiel qui veut nous faire croire que c'est l'histoire d'une certaine Neige dont on vous laisse deviner l'interprète. Et si, au bout de 5 films (on n'oublie pas le court métrage *I'm an actrice*) et d'une quinzaine d'années à relaxer cette tension avec la réalité, Maïwenn était satisfaite et qu'elle tentait maintenant de descendre tranquillement la rivière de la mémoire, la sienne et celle de son pays d'origine ? La voilà, la vraie espérance d'*ADN* : cette grande gueule au regard hyper expressif qui a bien fini par nous manquer. On espère la voir étendre son registre après l'excentricité de son premier film ou l'effacement sensuel de *Polisse*, parce que depuis une décennie maintenant, après une éclosion explosive, on attend de la voir fleurir dans l'apaisement, pour se dire qu'elle va mieux. On réfléchit, on suppose : Capitaine Maïwenn à la barre, maternelle et rassurante, pour un voyage dans un entre-deux culturel vers la tranquillité ? Si c'est pour finir dans le même bateau que Fanny Ardant, Louis Garrel et Marine Vacht, on signe tout de suite. Mais nul doute que la cinéaste saura nous faire tomber amoureux également de Florent Lacger et Dylan Robert (on a pas vu *Shéhérazade*, nostra culpa). Le programme ne semble pas déconnant, le trailer file les poils: il ne nous reste plus qu'à prier.

Robert Zemeckis est un sacré extraterrestre au sein de la production américaine : mais son nom n'est plus suffisamment rare pour motiver l'attente autour d'un de ces films. Les premières images de *Sacrées sorcières* ont été catapulté en octobre pour une sortie en novembre et on s'en fiche un peu : parce que sans sombrer dans un cinéma navrant ni oublier sa frénésie formelle, Zemeckis semble perdre un mordant presque contestataire qui



L'habitait il n'y a de cela pas si longtemps un peu dans *Flight* et beaucoup dans *The walk* où il étudiait des figures de marginaux du ciel, deux variations sur le thème du leadership et de l'accomplissement surhumain. Une belle réinvention après sa trilogie en stop motion qui rebattait les cartes des possibles cinématographiques. Trilogie qui se plaçait d'ailleurs comme un court-circuit du cinéma américain classique qu'il avait lui-même participé à revitaliser durant les années 80 et 90 : on parle du papa de *Retour vers le futur*, *Qui veut la peau de Roger Rabbit ?* et de *Forrest gump*, pas les monuments pops les plus dénués d'intérêt. Un pedigree qui n'a pas abouti à la répétition : après ces succès bien connus de tous, on a eu *Seul au monde*, soit Tom Hanks en roi du capitalisme qui s'échoue sur une île (pour un peu, on dirait que c'est méta). Les mues de Zemeckis sont des enchaînements audacieux de rupture. Avec plus ou moins bon goût et même dans ses plus gros dérapages (*La légende de Beowulf*, amour, désamour...), cet esthète généreux reste une force de propositions excitantes pour le grand public. Jusqu'à récemment avec le très propre *Alliés* et le gloubiboulguesque *Bienvenue à Marwen*. Deux films qui laissent penser qu'Hollywood coupe les vivres, ne voulant plus d'un artiste aussi frondeur et touche-à-tout. Mais lorsqu'on voit le budget alloué à Steven Spielberg ou à Ridley Scott pour continuer leurs fresques filmiques au long cours, loin d'être finies quand on voit le succès qu'est *Ready player one* ou le radotage *Alien Covenant*, on se dit que l'argument ne tient que partiellement la route. De plus quand on y repense, *Flight* et *The walk*, aussi rock'n roll étaient-ils, vacillaient à leur manière, inconstants, un peu grincheux voir grossièrement kitsch par endroit. Plutôt que de programmer une décadence de Zemeckis à un instant et un film précis, on préfère se poser la question : est-ce que Bob se fait vieux ? On voit bien pourtant qu'il va jouer sur l'interaction entre animation et live dans la bande-annonce ! Sauf que dans la dite bande-annonce, ce qui saute le plus aux yeux, c'est le numéro de diva extravagante d'Anne Hathaway qu'elle ressort du placard comme le costume insipide de *Dark Shadows* et *Alice aux pays des merveilles* (et c'est bien dommage vu son talent), les couleurs plus criardes que chaleureuses, les FX rondouilleux et la calligraphie toute reluisante qui apparaît à la fin sur une petite ré-



plique qui fait de l'écho. Horreur, ça nous frappe. On est en plein dans une tambouille live digne des pires projets Disney, une cours de récré tape-à-l'oeil pour acteurs cabotins. Peut-être finalement le réalisateur ne veut plus que s'amuser sans réinventer la poudre. Pourquoi pas. Mais si son nom devient une caution commerciale sans éclat, on risque de perdre un pédagogue cinéphile digne de ce nom pour gagner un cachetonneur nécromancien qui secoue les fantômes du passé (parmi ses prochains projets, un remake live de *Pinnocchio* avec... Tom Hanks). On se permet d'en lâcher un : « c'est pas le pied ».

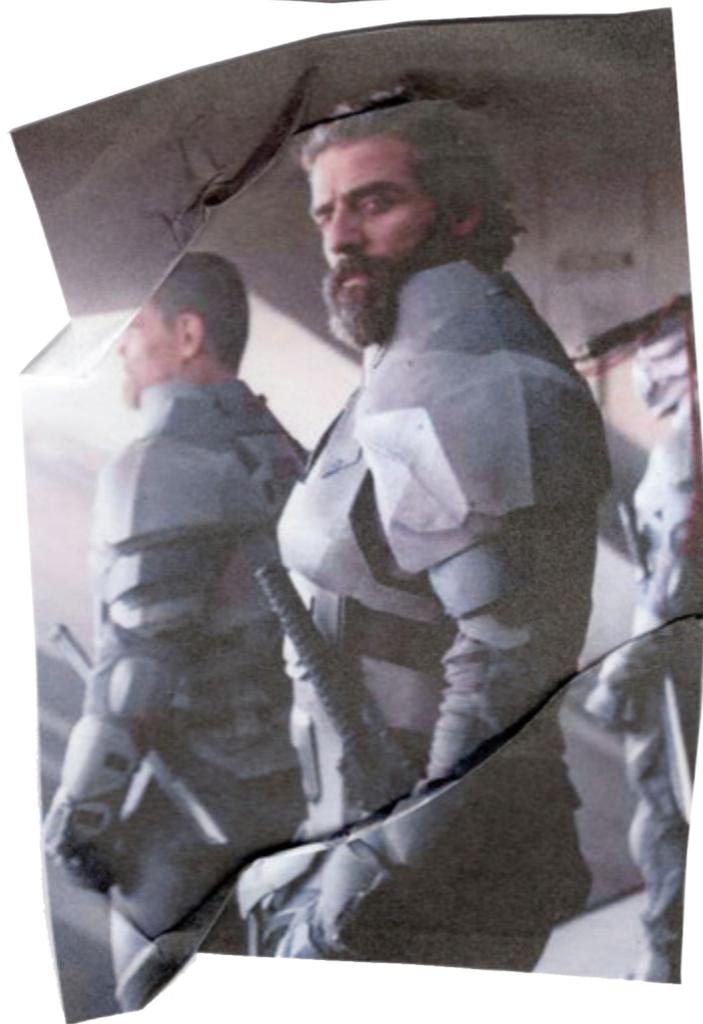
Wendy de Benh Zeitlin. Comme ça son nom ne vous dit peut être rien, ceci étant sûrement dû à la dernière apparition du bonhomme, qui était aussi sa première en tant que réalisateur. C'était il y a huit ans et c'était pour *Les bêtes du Sud sauvage*. Étrange artiste que ce Zeitlin dont on ne peut pas encore appréhender le plan de conquête de nos coeurs. On peut au moins s'étonner que ce Wendy ne fasse pas de vagues malgré sa prochaine sortie française, le 9 décembre 2020 à l'heure où sont écrites ces lignes, et surtout au vu du succès critique retentissant du dernier opus du cinéaste outre-Atlantique. La petite Wendy du titre voit un ami grimper sur un train à la suite d'une petite silhouette. Voilà, c'est tout ce que le synopsis veut bien nous dire. Sans doute va-t-elle la suivre. C'est sûr que quand on demande aux mots de nous faire attendre un film, on reste vite sur sa faim. Un adage bien connu voudrait que je me taise pour vous présenter une image à la place. L'affiche évoque un conte amblinien ardent et exaltant, les quelques images entraperçues sur le net une échappée lyrique vers une nature sauvage. Quelques voyants s'allument au fond de notre crâne, un mystère se forme : un film à hauteur d'enfant, presque dix ans après, sans ramdam de la part de la presse... Wendy c'est ça ? D'accord, les images plutôt que les mots alors.

Dernier cri

Le trailer a été lâché, on a un aperçu du très attendu prochain projet du nouveau *golden boy* d'Hollywood, *Dune* de Denis Villeneuve. Cette précédente phrase n'est que partiellement vraie. Denis Villeneuve en est à sa dixième réalisation, il a 53 ans ; *golden boy*, pas vrai-



ment. Avant sa récente entrée fracassante dans la SF, composée ni plus ni moins du second opus de *Blade Runner* et de *Premier contact*, Villeneuve s'est consciencieusement taillé une carrière au long cours forte d'un point de vue intransigeant. Dans ses films cafardeux, le démon du quotidien enclenche la perte de repère aliénante. L'épuisante répétition qu'impose la modernité érode notre mémoire, notre raison d'être, notre lieu de vie ; c'était la frontière États-Unis / Mexique de *Sicario*, c'était la banlieue glauquissime de *Prisoners* et encore bien avant c'était les couloirs de l'école de *Polytechnique*. Un espace de vie sociale est de nos jours la promesse d'une dégradation spirituelle : tout un programme pas bien joyeux. Soit, ses angoisses ont atteint les sphères de *l'entertainment*, probablement grâce à son emphase avec les terreurs de notre époque. Mais ce nouveau décor de l'imaginaire, cette mythologie à construire confiée à Villeneuve, est-ce bien sérieux ? A-t-il les épaules pour lancer une saga grandiloquente qui divertisse les foules ? *The dark knight* commence à dater après tout : autant on peut espérer qu'un cinéma exigeant et adulte retrouve le chemin des salles avec *Dune*, autant on se fait des idées en s'imaginant un véritable *game changer*. L'industrie, les habitudes de consommations d'un public planétaire gavé de nostalgie, Villeneuve s'en lave sans doute joyeusement les mains. Tentons d'être lucide. Le pétard est peut être chargé en couleurs sublimes, le risque qu'il soit mouillé demeure. Ou alors c'est le début de la révolution ? En attendant *Avatar 2* ? Le public est-il mûr ? Zendaya va-t-elle parader pour faire reluire son CV ou nous faire une vraie proposition d'actrice ? Car oui, s'ajoute aux soupçons un casting loin de faire l'unanimité... Si bien qu'on se dit que les très imminentes questions que posent *Dune* ne portent peut être pas sur la santé de l'industrie ou sur un potentiel choc culturel global. Quand on voit *Tenet*, tripes et cerveaux emmêlés, bien, pas bien, porté aux nus ou rejeté, quand on voit *Tenet* le film, *Tenet* l'idée, *Tenet* le dialogue chaotique et *Tenet* la crise critique, on pense que nos doutes concernent moins ceux qui fabriquent les films que ceux qui les font exister en se ruant dans les salles. Qui ira voir *Dune*, qui aura envie de dire qu'il y était, qui voudra parler ? Pour combien qui vont s'y faire chier et faire



taire le débat, qu'il soit mélioratif ou péjoratif, parce qu'au fond personne ne se sent concerné par ce bloc de talent qui se veut plus intelligent que nous ? Un grand film peut-il exister sans un grand public ?

Edit : Coronavirus, quand tu nous tient... Ta capacité à invalider cette rubrique en un claquement de doigt tient presque de l'art. Toutes ces questions, il faudra se les poser en octobre 2021 désormais...

Cri(mes) of the future

Il reste encore des raisons d'attendre le cinéma américain ; quel que soit le degré d'indépendance et l'argent en jeu, on ne peut s'empêcher d'envisager certains projets avec envie. On attend que soit lancé en production le prochain Gore Verbinski, le formaliste hyper méticuleux derrière *A cure for life* et le remake de *The ring* et bon, on l'évoque comme ça, le gars qui a su organiser avec brio le carnaval tempétueux qu'était la trilogie *Pirates des Caraïbes*. Remarquez comme les suites et tous les clones qui ont suivi n'ont pas un brin du feu sacré des originaux (*Lone Ranger* est hors-jeu). *Beat the reaper* sera un film de mafia se déroulant à New York sur un médecin ex-tueur à gage reconnu par l'un de ses patients. Avec Sebastian Stan dans le rôle principal, on attend de Verbinski une escapade interlope dans un labyrinthe urbain composé avec une rigueur maniaque (il y aura sûrement pleins de vitres et d'eau). Revitaliser un peu le filmage épique de la Grosse pomme, on ne dit pas non. Toujours aux U.S, le déjà tourné *The green knight* est repoussé à perpète. Après *A ghost story*, on espérait assister à la montée en puissance virile et surréaliste de David Lowery. Sauf que son film, faute de public cible explicite à qui le présenter en ces temps de pandémie est menacé de sortir en VOD. Un comble quand les premières images laissent entrevoir une visite spartiate über-visuelle de la légende arthurienne ; les décors entre lambeaux de brumes et rocailles dures, les mouvements et angles de caméras aériens, les idées graphiques aussi simples que percutantes comme le visage de Dev Patel s'enflammant après qu'une couronne se dépose sur son crâne... On arrête là, on va pleurer ; en VOD, nom de Dieu...

Antoine Le Guen



Fin août 2020. Depuis quelques mois, on peut retourner dans les salles de cinéma et redouter à nouveau une fâcheuse rencontre avec des punaises de lit peu charitables. Mk2 Bibliothèque passe *Les Révoltés de l'An 2000*, film espagnol de 1976 où les enfants de la petite île d'Almanzora décident en une nuit de décimer tous les adultes qui rencontreront leur chemin, y compris un petit couple de touristes dont la femme est enceinte (voyez ici la symbolique). Cela fait des années que le métrage est sur ma liste de films à voir, parmi au moins un millier d'autres titres. Nul besoin de réfléchir plus, je vais à la dernière séance de la journée avant qu'il soit retiré des écrans, puisque apparemment les ressorties de vieux films de genre ce n'est pas vraiment ce qui reste longtemps à l'affiche. Il doit être 22h30, nous sommes trois dans la petite salle: moi, un cinquantenaire ayant l'air d'un aficionado typique des soirées Bis de la Cinémathèque et un dernier type quelque peu gringalet, à l'air un peu perdu. Le film commence, ou du moins, son générique de dix minutes: des archives tristement célèbres de conflits et catastrophes dont les premières victimes ont souvent été les enfants, comme l'explique si bien une voix-off. Tous y passent: Phan Thị Kim Phúc, que les américains surnomment *napalm girl*, courant vers l'objectif du caméraman dans un Vietnam mis à feu et à sang, des petits éthiopiens squelettiques en proie à la famine, les orphelins amputés de la guerre de Corée. Chaque archive est entrecoupée des crédits du film, derrière lesquels on entend une voix enfantine qui chantonne. Soudain, c'en est trop pour le gringalet, il s'exclame «Mais, c'est pas un film ça !», plusieurs fois et déblatère des propos inaudibles, se tournant tantôt vers moi, tantôt vers l'autre type avec une mine des plus scandalisée, avant de se diriger vers la sortie en plein générique. Il revient quelques minutes plus tard, je suppose qu'il n'a pas pu se faire rembourser son entrée et s'est dit que tant qu'à faire, il pouvait bien s'infliger le concentré de choc pour lequel il avait payé. Il finira par partir environ dix minutes avant la fin, sans connaître le véritable dénouement du film.

Avec le recul, je ne sais toujours pas d'où pouvait venir ce type, et ce à quoi il s'attendait. Dans mon esprit les séances du soir de vieux films d'horreur européens avec un propos aussi ouvertement politique, c'était réservé à quelques amateurs du genre, résolument avertis, dont certains qui connaissaient peut-être déjà le film. J'avais visiblement tort, mais l'expérience m'a au moins fait poser quelques questions: quel phénomène rend un film toujours aussi choquant au yeux du public presque cinquante ans après sa sortie ? Quelles sont les attentes des spectateurs face aux films ? Qui sont ces spectateurs ? Ce serait certainement trop facile d'en avoir toutes les réponses de manière immédiate, mais elles méritent d'être posées. Plus que cela, elles doivent être inspectées si nous voulons ne serait-ce que comprendre le rapport de notre société à l'image filmique dans le temps.

On entend fréquemment «Ce film aujourd'hui, ce serait inimaginable de le sortir en salle». Sexe, violence, humour gras, offense à l'intégrité de corps marginalisés sont apparemment des facteurs récurrents. On peut pourtant faire un constat très simple: la réception d'un film dépend de ce que l'on veut voir, ou du moins de ce que l'on espère voir. 1962, le documentaire *Mondo Cane* est projeté à Cannes, il est même en sélection officielle. Il connaîtra un succès international au box-office et sera nommé aux Oscars pour sa musique, pour finalement donner son nom au monde, tout nouveau genre de documentaire italien. Les réalisateurs du film, Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti et Franco Prosperi, créent un concept simple: ramener des images violentes et exotiques de pays d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine à un public européen tout en flattant leurs bas instincts. L'authenticité des images n'est pas de rigueur contrairement au facteur choc auquel n'échappent pas des scènes d'abattoirs asiatiques ou d'allaitement de cochon par une mère endeuillée. Dès lors, on ne peut s'empêcher de voir l'évidence politique qui se cache derrière l'exploitation des corps de l'Est pour les offrir à la vue d'une Europe post-empires coloniaux. L'idée n'est pas nouvelle, les cartes postales de «sulfureuses» jeunes femmes aux seins nus du temps de l'Algérie française nous le prouvent. Si le cinéma est intrinsèquement politique, la réception des films l'est aussi. La recherche de phénomènes graphiques sensationnalistes est révélatrice des nouvelles fascinations

des spectateurs pour la laideur, mais aussi des anciennes, parce qu'Eros et Thanatos restent, toutes époques confondues. L'obsession du corps humain comme objet politique devient également une obsession pour le corps humain comme objet de cinéma, aussi bien dans sa fragilité que dans sa capacité. Les années 60 aux Etats-Unis marquent le début de cette ouverture du public pour les tabous en remettant le sang et le sperme, occultés pendant les années Code Hays, en lumière. La merde viendra un peu plus tard. Le public suit, le nouveau système d'exploitation et de distribution des films lui permet d'être témoin de la naissance du cinéma *gore*, de l'émergence de la *sexploitation* et bientôt de l'explosion de la pornographie sur les écrans de cinéma. Le tout, en pleine révolution sexuelle, entouré d'une vague d'insurrections estudiantines et terroristes à travers le monde. Les jeunes spectateurs se retrouvent comme des gamins en plein milieu d'un magasin de bonbons et se paient le luxe de pouvoir consommer le cinéma à contre-courant de leurs aînés à qui toutes les déviances filmiques, ou presque, avaient été cachées pendant les décennies précédentes.

Là où les vieilles générations étaient tenues de cacher leurs soit-disant vices et de ne pas les représenter, voire de les réprimer afin de satisfaire des valeurs conservatrices parfois ancrées dans un passé fasciste, les jeunes pouvaient les montrer au grand jour dans les salles de la nuit. Ils assumaient dans les années 70 de rire devant les films de John Waters, d'aimer y voir des scènes plus répugnantes les unes que les autres comme la décapitation de poulets en plein coït ou la consommation d'excrément de chien fumant (j'avais bien dit que la merde finirait par venir). La drogue laisse aussi son empreinte sur la culture populaire avec des pellicules et des bandes-sonores suintant le LSD. Un monde nocturne se développe, des films sont vus à minuit aux États-Unis et le scandaleux n'est pas exempt de succès populaire, en témoigne les débuts de carrière du trio Dewaere - Depardieu - Miu Miu.

Un problème vient cependant se poser dans les décennies qui suivent. Le *flower power* des années 60 avait déjà échoué, le psychédéisme laisse place à la froideur, l'idéologie post-soixante huitarde est remise en question, l'héroïne sème le trouble au sein de la première vague punk,

les chocs pétroliers de 74 et 79 mettent l'économie mondiale à mal et l'Amérique Reaganienne opte pour un *soft-power* flattant le conservatisme ainsi qu'un retour en force de la figure de l'ennemi soviétique. Le public se tape d'un coup une grande gueule de bois accompagnée d'une petite dépression post-coïtale pas des plus agréables. Il commence à changer ses habitudes et n'a plus les mêmes désirs de visionnage, passant notamment des salles sombres au salon avec l'avènement des VHS. De nouveaux rejets naissent dans un monde de sur-consommation angoissé aux *Golden Boys* aseptisés. Ces nouvelles générations ne sont peut-être ainsi plus vraiment touchées par les ambitions des cinéastes qui les précédaient. L'orgie (avec pillule incluse) et la drogue ne sont plus vraiment d'actualité avec les ravages du SIDA. Les logiques commerciales capitalistes deviennent plus puissantes d'année en année, forment les goûts, et les nouvelles technologies offrent de plus en plus de possibilités différentes pour voir les films. La VHS laisse place au DVD et au Blu-Ray qui finissent par perdre du terrain avec le streaming et le téléchargement. On ressent les films de mille manières différentes selon le médium, dans un cadre parfois intime. L'expérience collective du cinéma n'est plus un standard, mais une option parmi tant d'autres.

Les questionnements ne sont alors plus les mêmes avec ces nouvelles dynamiques, qu'ils soient politiques ou identitaires, si du moins ce n'est pas la même chose. Il est facile d'accuser le public actuel d'un nouveau puritanisme lié à du politiquement correct prôné par des groupuscules féministes ainsi que des minorités sexuelles, des institutions religieuses. Il est tout aussi facile d'y voir les conséquences des habitudes de consommation de jeunes fainéants peu curieux se complaisant dans la mollasserie proposée par les nouvelles plateformes de visionnage. On leur devrait tous les maux du cinéma actuel, son aseptisation, son absence d'ambition, ou de provocation. Est-il vraiment raisonnable de s'en tenir à une vision idéalisée, voire idéaliste, du cinéma d'antan ? Rien n'a jamais véritablement fédéré en art ou en politique. Si le public aimait *Les Valseuses*, ça ne l'empêchait pas de se faire reprocher une composition d'obsédés sexuels de la part de la presse. S'il aimait les délires trash proto-punk d'un *Pink Flamingos*, ça n'a pas empêché le film d'être interdit de projection et

de diffusion dans plusieurs pays occidentaux. C'est aussi sans avoir évoquer les débordements du *Salo* de Pasolini, qui furent loin d'avoir été reçus de la manière la plus favorable qui soit. Le magasin de bonbons n'est en effet jamais dépourvu de quelques pièges à rats, et une société aux populations aussi diverses que la notre est difficilement étanche à toute forme de polémique. On ne peut ainsi se permettre une vision démagogique du cinéma et de son histoire, si ce n'est pour le desservir.

L'exploration des tabous a évolué, peut-être car nous les confrontons dans un environnement plus anxio-gène. La preuve est avec un film sorti cet été. Selon un grand jury du comté de Tyler au Texas, il n'aurait «aucune valeur littéraire, artistique, politique ou scientifique sérieuse». Une jambe de petite fille tendue vers le ciel, un doigt dans la bouche, des vêtements moulants, Maïmouna Doucouré frappe fort avec son premier long-métrage *Mignonnes*, et plus que ça, elle frappe juste. Si en France nous avons pu suivre cette fable sur l'hypersexualisation des jeunes filles au cinéma, nos homologues américains ont pu en profiter via leur catalogue Netflix, distributeur du film dans le reste du monde. Nos bons amis outre-Atlantique furent apparemment bien mécontents du métrage et le firent savoir à grand coup d'accusation de pédopornographie et de #CancelNetflix, appuyée par des actions politiques de la droite américaine. Une vidéo explicative de la part de Netflix et de Doucouré n'a pas su apaiser leur colère, et on reproche vite à la jeune réalisatrice d'avoir reproduit le schéma qu'elle dénonçait et de donner un support masturbatoire de choix aux pédophiles. Peut-être est-ce là la conséquence d'arpenter un catalogue dans le but de trouver un titre inconnu pour se relaxer au lieu de faire la démarche de se rendre au cinéma pour voir le film d'une auteure primée ? Quoi qu'il en soit, *Mignonnes* mérite de poser la question de la place de l'enfance au cinéma et des angoisses qui y sont liées, et de comment nous voulons les recevoir. Si nous vivons dans un monde si éprouvant, nos charmants bambins doivent en être protégés et préservés à tout prix. Ainsi, on ne répond pas à leurs questions et à leur préoccupations, on leur occulte des sujets qu'ils ne peuvent

comprendre par peur qu'ils en soient corrompus, et on se refuse à voir les conséquences d'une telle éducation. Je reconnais qu'il est certainement plus facile de ne pas les confronter, quitte à ignorer ce que les petites filles postent sur TikTok alors qu'elles sont dans la salle de bain familiale. Ce phénomène n'est d'ailleurs pas exclusif aux Etats-Unis, ni aux conservateurs. Je repense au type dans la salle, peut-être incapable de concevoir la mort des enfants dans des logiques belliqueuses conçues par les adultes, et un possible désir de vengeance qui mettrait ces derniers en face de leurs propres torts. Peut-être est-ce cela le plus grand tabou cinématographique, la plus grande limite du spectateur dans la réception des films ? Être face à ses torts, que cela soit en 1976 ou en 2020.

Notre façon de recevoir l'image filmique n'est de toute évidence pas fixe, elle est un miroir parfois déformant de notre société et de notre réalité. Elle répond intrinsèquement à une logique politique, historique et sociale qui peut parfois nous échapper, et qu'on ne peut réduire à de simples idéologies progressistes ou régressives qui se seraient imposées du jour au lendemain dans le paysage cinématographique contemporain.

C'est elle qui façonne nos envies, et par conséquent le cinéma à venir. C'est aussi elle qui est révélatrice de certaines de nos angoisses profondes, entraînant parfois les cinéastes à être sur leurs gardes quant à la conception de leur oeuvre. Mais c'est surtout elle qui les pousse à déjouer nos attentes et ce que nous sommes prêts à endurer dans nos pérégrinations cinématographiques. C'est elle qui nous confronte à ces parts de nous-mêmes que nous préférons parfois ignorer ou oublier. Un malaise au cinéma, c'est souvent se rendre compte de notre propre faillibilité et accepter ou non d'avoir une once de recul dessus.

C'est peut-être elle qui nous prouve que si l'on ne peut pas faire les mêmes oeuvres qu'il y a cinquante ans, on ne pourra pas faire celles d'aujourd'hui dans cinquante ans. C'est peut-être bien comme ça, si tant est que l'on sache croire en la création. À vous, les grands cinéastes de 2070 !

Sarah Boidji





AU risque de SE P E R D R E

« Ce qui me passionnait, c'était d'être un novateur, un découvreur, au sens le plus profond, le plus plein de ces termes. Aujourd'hui tout est balisé, connu, il y a des guides. »¹

Drôle de coïncidence tout de même. Qui aurait pu croire que deux Herzog – l'un alpiniste, l'autre cinéaste – mèneraient les mêmes conquêtes ? Si la citation de l'alpiniste Maurice Herzog prend tout son sens face au cinéma de son compère Werner, c'est peut-être bien pour ce refus du balisage, pour cette foi inexplicable en l'impossible, en l'épreuve et en la possibilité d'une ascension. Aucun lien de parenté ne les unit, et pourtant, l'aventure les entraîne sur des sentiers similaires : ceux de « découvreurs » qui préfèrent se perdre plutôt que de suivre un guide. A croire que nos deux Herzog auraient pu être de bons compagnons de cordée si la vie en avait décidé autrement. Mais plus que l'exploit et son affabulation, c'est davantage un regard – presque mystique – posé sur un monde inconnu que nous donne à voir Werner Herzog ; la prise de vue d'« un domaine fantastique où la présence de l'homme n'est pas prévue, ni peut-être souhaitée. Nous bravons un interdit, nous passons outre à un refus, et pourtant c'est sans aucune crainte que nous nous élevons. »² Face à cette quête d'élévation s'imposerait ainsi une bravade qui passerait pour de l'inconscience. Car pourquoi s'élever au risque de se brûler les ailes ? Chez Herzog, nous préférons y voir de la bravoure aveugle ou la simple passion du risque. Plus encore, c'est se confronter à cette quête de monumentalité, à cette foi qui animent des êtres, à ce qu'elle fait germer chez l'Homme. Faire face à un film de Herzog, c'est ainsi chercher à comprendre

1 Citation de Maurice Herzog, Paris Match n° 1954 du 7 novembre 1986, article « Maurice Herzog et l'Annapurna »

2 Annapurna, premier 8000, Maurice Herzog, 1951

le mystère du monde. Fabulateur de l'extrême, bonimenteur de l'improbable, Herzog crée des films « déguisés » qui ne sont ni tout à fait des documentaires ni tout à fait des fictions³. La distinction n'a pas lieu d'être dans ses oeuvres. Et pour cause, elles sont protéiformes ; elles ne cherchent pas l'exactitude des faits, simplement la « vérité extatique » derrière toute histoire, choc ou incongruité.

Qu'importe si ses films falsifient la réalité ou poussent le documentaire dans les retranchements de la fiction, Herzog est lui-même un personnage de ses propres films ; un monolithe de démesure, entre cette voix si reconnaissable et cet accent bavarois qui nous titille l'entre-jambe. Un documentaire sur Herzog serait inutile tant sa filmographie parle pour lui et pour son flegme à tout épreuve. Y compris lorsqu'il décide de faire apparition dans la septième saison de *Parks and Recreation* : propriétaire d'une improbable maison, Werner décide de la vendre pour déménager à Orlando et couler des jours heureux au royaume de Mickey. La réplique amuse, le *cameo* aussi. Puisque la singerie découle elle-même du caractère / « character » Herzog. Fan de l'émission de catch *Wrestlemania* et des *Kardashian*, Herzog n'a toujours été qu'une parodie / version alternative de lui-même ; tel un personnage de télé-réalité qui jouerait constamment de son statut figé entre réel et fiction. Non seulement, ses rôles de « *guest-star* » lui assurent le financement de ses propres films mais ils lui permettent surtout d'entretenir la légende de son personnage. Implacable méchant face à Tom Cruise dans *Jack Reacher*, père déprimé, délirant et stone dans *Julien Donkey-Boy* ou prêtre nihiliste face à des nonnes volantes dans le *Mister Lonely* d'Harmony Korine, Herzog apparaît toujours comme un partisan de l'inattendu, un sosie de lui-même, un franc-tireur libre d'aller où bon lui semble. Imprévisible comme à son habitude, il joue aussi de sa figure – ou plutôt de sa voix – dans *Les Pingouins de Madagascar* : entre improbables mignonneries (« *chubby bum bums* ») et regard féroce sur un monde impitoyable (« *The baby penguins look*

3 Pour approfondir, lire l'excellent ouvrage *Werner Herzog, Pas A Pas*, Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau, Capricci, 2017

over the cliff, knowing that if they fall off they will surely die... »), le commentaire joue sur cette figure d'un cinéaste prêt à provoquer les événements (« *Gunther, give them a shove.* ») pour pouvoir les filmer ; une manière de dépasser le cinéma-vérité, quitte à le pervertir par la fiction. Et si *Incident au Loch Ness* de Zak Penn s'amuse à l'employer au cœur de son documenteur, c'est bel et bien pour jouer sur la manipulation d'une réalité, plus vraie que nature. Les films de Herzog sont eux aussi de formidables affaires de perception – et de regards – traquant la pluralité des vérités qui peuplent le monde.

Grandeur

Quelles forces nous poussent à emprunter des sentiers non balisés ? A prendre des risques « inutiles » ? Ou à skier en hors-piste ? Si cette folie des grandeurs nous touche tant, c'est avant tout parce que nous demeurons cette échelle de mesure face à la démesure. C'est cette *hybris* qui nous entraîne dans une sublime chute, dans ce refus de garder les pieds sur terre. Mais pourquoi ? Pourquoi vouloir enfilez des paires de talonnettes ? Pourquoi ne pas avouer sa petitesse ? Pourquoi vouloir repousser constamment des limites ? Est-ce une question d'égo ou est-ce quelque chose d'humain, tout simplement ? L'Homme n'aime pas le vide, n'aime pas l'impossible, n'aime pas les mystères ; mais il aime tant les défis et les rêves. Chez Herzog, l'impossible devient le fidèle moteur de la quête. C'est filmer des quêtes de puissance, des conquêtes impossibles et des idéaux (auto)destructeurs. C'est être ce cinéaste du *fardeau des rêves*, s'embarquant dans des aventures qui frôlent l'irréel. Mais quels rêves ? Du rêve de voler ? De gravir des montagnes (*Gasherbrum, la montagne lumineuse*) ? D'affronter des météorites ? De rentrer dans un volcan en éruption (*Into the Inferno*) ? De contrôler la tornade Kinski ? Dans ces « rêves », Herzog traque avant tout cette folie humaine, cette pulsion torturée qui pousse l'homme à vouloir vampiriser son environnement.

Dès son premier court-métrage, *Herakles*, Herzog nous donne à voir du monumental, du sculptural, de « l'extatique » : des corps, des flexions, des tractions, des muscles en tension ; des haltères et des égos. Des alter-egos ? Oui, car tout est déjà là : ce goût pour les limites repoussées, pour les corps malmenés, pour la grandeur humaine, pour la quête de vérité dans une certaine idée du sublime, de la beauté et du « surnaturel ». En comparant les mouvements du corps – de ses transformations à ce culte du muscle – avec des ruines, des accidents, des guerres, des destructions, Herzog tend à dévoiler la chute tragique derrière tout dépassement ; inévitable quand l'excès vient à s'immiscer dans l'Homme. C'est ainsi filmer des hommes forts, bodybuildés, qui n'ont rien de surhommes ; dans un montage où les accidents se superposent à ces corps prêts à implorer. Il faudrait donc être *Héraclès* avant d'être *herculéen*, de n'être qu'un corps avant de soulever des montagnes. Ce que filme Herzog, c'est la gratuité du muscle quand le dépassement est une affaire de l'esprit. Le cinéma de Werner Herzog est pétri de ces obsessions, de ces tentatives de maîtriser une certaine idée de puissance : chercher la force, la trouver, sans pouvoir la canaliser, voilà ce qu'est en quelque sorte la grandeur *herzogienne*. Là encore, il s'agit d'un cinéma éminemment prométhéen ; dans un monde où les conquêtes (du ciel, de l'atome, de l'environnement, de l'espace, des territoires) conduisent à des catastrophes inévitables. Comme s'il fallait se heurter aux limites de notre espace naturel pour pouvoir toucher au vrai, au grand, au monumental.

La question s'est souvent posée face au cinéma de Werner Herzog : est-il une quête du sublime ou simplement une conquête de l'inutile ? Qu'importe, car pourquoi s'embarquer dans de « l'utile », dans des aventures rationnelles, dans un tas de platitudes quand on peut se frotter à l'inconnu et au désir d'être cette lumière dans l'obscurité ? La réponse est là : de la conquête de l'inutile naît parfois une quête du sublime, du monumental, du mystère de l'existence. Voir un film de Werner Herzog, c'est comme être pris dans un abîme. C'est être prêt à s'aban-

donner à cet ésotérisme, à descendre aux Enfers et à combattre Satan pour les besoins d'un film. C'est ne jamais détourner le regard face aux choses qui nous dépassent. Ainsi, si Fitzcarraldo hante les mémoires de bon nombre de cinéphiles, c'est avant tout pour les limites qu'il balaye et pour les images qu'il impose. Comment ne pas se souvenir de ce bateau qui se hisse – qui s'envole – sur une montagne ? L'approche semi-documentaire tend alors à renforcer cette sensation de monumental ; dans la mesure où réel et fiction s'entrecroisent tout du long. Peut-être parce que le réel est lui-même une fiction (ou inversement) : Fitzcarraldo apparaît indissociable de son *making-of Burden of Dreams* réalisé par Les Blank ; la face « réelle » de son pendant fictif où les incidents de tournage viennent transcender chaque image. Mais faut-il vraiment laisser la réalité s'imprimer sur le film ? Evidemment ; car c'est dans l'imprévisible que se nichent ces images immortelles qui racontent la marche du monde. Le tournage se doit lui-aussi d'être un lieu de monumentalité. Ce n'est que parce que le réel s'immisce dans les contrées de l'imaginaire que le sens du monumental peut s'accomplir. C'est ainsi faire face à un Klaus Kinski possédé, endiablé, infernal ; à tel point que quelques figurants indiens proposèrent à Herzog de zigouiller le petit homme pour apaiser les esprits de la forêt. L'anecdote est connue, elle continue pourtant d'alimenter la légende, l'énergie interne du film.

Dans *Aguirre*, la même énergie chaotique s'écoule. C'est le déploiement de 400 singes péruviens sur le tournage. C'est l'enlèvement de l'équipe dans la jungle amazonienne. C'est le vertige qui nous étirent lorsque le paysage émerge d'entre les nuages ; ce sont d'abord les lignes humaines qui dévalent la montagne puis des hommes avalés par un fleuve omnipotent. Ce qui est au cœur du cinéma *herzogien*, c'est la prise de risque ; la volonté de plonger dans l'inconnu, qu'importe le danger. C'est le rêve qui éclipse toute rationalité. C'est filmer des paysages comme des états d'âme ; des régions érodées, désertes, humides, des vestiges, des mirages (*Fata Morgana*), du monumental passé ou en devenir. C'est

aussi filmer une idée si grande qu'elle ne peut être qu'une illusion. La monumentalité provient toujours de la main de l'Homme : un paysage ne pourrait être qualifié de monumental qu'à partir du moment où l'Homme sert d'échelle de mesure. C'est l'insignifiant face au gigantesque, l'humain face à la Nature, le rapport de l'Homme avec son environnement. Herzog en fait un rapport au regard, au temps, aux rêves emportés par le courant : « *j'ai regardé autour de moi et la forêt était là, fumante et en colère, dans la même haine frémissante, pendant que le fleuve, dans une majestueuse indifférence et un dédain railleur, coupait court à tout : la peine des hommes, le poids des rêves et les affres du temps.*⁴ » C'est toute la force de ces images vierges, pures, intouchables, qui peuplent les films du divin Herzog.

Leni Riefenstahl n'est plus. Herzog vise alors le dépassement de ce passé et tend à offrir au monde une nouvelle représentation. Ses films sont des appels au paysage. Entre iconographie du sublime et fragments naturalistes, ses images aspirent au dépassement et à l'expérience totale du monde. Prolongement des oeuvres romantiques (celles de *Caspar David Friedrich* notamment), le cinéma de Werner Herzog joue sur cette fascination pour la destruction et les insurmontables limites humaines : la raison suspendue, le regard plongé dans le précipice, faire face au déchainement menaçant des éléments et de la Nature. Qu'il est beau de voir le vide demeurant sous nos pieds. Dans son *Nosferatu*, Herzog épouse cette approche « romantique » du mythe. Projet de revisite ô combien casse-gueule, ce *Nosferatu* est pourtant un petit bijou de magnétisme. La seule séquence d'ascension de Bruno Ganz dans ce paysage gothique et alpestre suffirait à encapsuler le cinéma *herzogien* dans sa quasi-totalité : portée par le Prélude de *L'Or du Rhin* de Wagner, la séquence marque pour ce nécessaire abandon à l'inconnu, à l'aventure, à ce qui nous dépasse. Une entrée attractive dans un autre monde, dans le domaine fantastique, dans une élévation face aux montagnes où les instruments *wagnériens* s'accouplent avec une Nature omnipotente.

⁴ Conquête de l'inutile, Werner Herzog, Epilogue, 2004, Capricci

Parsemé d'images toutes aussi sublimes, *Nosferatu* en appelle à ce voyageur contemplant une triste mer, aux regards solitaires de Kinski et à la beauté blafarde d'Adjani. Difficile de ne pas être emporté par ce vent qui fait bouger des volutes de sable et cette écume se déposant sur la plage.

Herzog, c'est le cinéma de la nouveauté constante, c'est la reproduction poétique du réel, c'est savoir capter l'origine des choses, des images ; leur essence brute. C'est traquer la monumentalité dans des lieux inexplorés où le cinéaste serait le premier à porter son regard et à le partager au reste du monde. Dans le sillage d'Eisenstein, Herzog instaure en quelque sorte le paysage-attraction. Car cette démesure est à chercher partout, y compris là où on ne l'attend pas. C'est être subjugué par un plan qui nous ramène à notre petitesse, à notre statut de spectateur face à quelque chose de « sublime ». C'est la fascination mystique qui émerge de *Rencontres au bout du monde* et de cet Antarctique où l'humanité se confronte au sublime, au Tout et au néant. C'est un maelstrom de sensations semblable aux expérimentations des avant-gardes. Jean Epstein l'avait saisie cette force brute : elle est dans chaque plan de son *Tempête*, dans ce réel transcendé par le son et l'image, dans cette profonde poésie émergeant des vagues au contact de la roche. Puisque dans cette jetée vers l'ailleurs se crée un mirage où l'écume emporte nos âmes en rafales de temps. Il y aurait là un concept presque *wagnérien* dans cette tentative de figuration totale du monde. Outre son activité de metteur en scène d'opéras, Herzog a toujours veillé à ce que la musique ait une place toute particulière dans ses oeuvres ; tel un outil audacieux au service de l'opératique et de l'extatique.

Décadence

Le cinéma herzogien aime le vertige. Il aime prendre de la hauteur pour proposer un point de vue démiurge sur le chaos du monde. C'est se sentir léger face à ce qui nous entoure. A l'image du survol métaphysique de *Leçons de Ténèbres* : face à ce refus

de la pesanteur et à ces « vues du ciel » qui désorientent le regard, le monde s'embrase en dessous de nous et le pétrole souille la lumière. Chez Herzog, la destruction des territoires est une thématique récurrente. Et l'Homme y est toujours pour quelque chose. Il cherche à se créer des empires, à s'accaparer l'espace et à l'exploiter ; pour finir par le violer. Dans *Le Pays où rêvent les fourmis vertes*, Herzog joue avec une forme de manichéisme et donne la parole aux derniers aborigènes australiens qui ne cherchent qu'à protéger leur terre sacrée de son exploitation par une compagnie minière occidentale. Dans *Échos d'un sombre empire*, c'est l'accapuration du pouvoir – par l'histriion *Jean-Bedel Bokassa* – et l'exploitation d'un pays tout entier que donne à voir Herzog. Plus qu'une question d'échelle, c'est bien la taille de l'Homme qui est examinée dans le cinéma *herzogien*. Et il s'agit toujours d'un écrasement ; d'hommes piétinés par leur environnement. En effet, le rapport à l'Homme est primordial car celui-ci impose une limite : la sienne. Incapable de dépasser la Nature, de mesurer l'infini, il se brûle alors les ailes à force d'essayer. Puisqu'il faut parfois des limites pour mesurer ce qui n'en a pas. A cette question de l'illimité, Herzog répond par la décadence. Puisque ses films ressassent constamment les mêmes obsessions ; celles de rêveurs passionnés et des difficultés qui se dressent sur leur route. L'acharnement est là, la chute aussi.

« Pourquoi les nuages me dominant-ils ? Pourquoi les nuages me contemplent-ils ? Pourquoi le monde entier me dévisage-t-il ? »⁵ Dans le cinéma *herzogien*, tout passe par ce rapport au monde, par cette difficulté de l'appréhender, de le cerner ou d'y trouver sa place. Les excès grotesques de ses premiers films – dérangés par une certaine folie intérieure – témoignaient déjà de cette altérité face au monde, de cette solitude et de cette tristesse derrière toute démesure. Dans *Les nains aussi ont commencé petits* (hommage évident au *Freaks* de Tod Browning), Herzog construit un petit monde absurde où les difficultés de communications

⁵ Réplique de Michael Shannon dans *Dans l'oeil d'un tueur* [My Son, My Son, What Have Ye Done], Werner Herzog, 2009

finissent par mener au chaos : entre des pots de fleurs en feu et cette voiture qui tourne inlassablement en rond, l'imagerie en appelle au néant, à un schéma circulaire qui ne mène à rien si ce n'est une destruction. Herzog a toujours cherché à scruter les abîmes et tréfonds de l'âme humaine. Dans ses quêtes cinématographiques, le cinéaste a souvent porté son regard sur des surhommes ou des sous-hommes ; deux extrêmes, deux visions de marginalité, deux opposés qui finissent par se rejoindre. Ses films figurent ainsi des chocs constants entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, entre ascension et chute, entre surréalisme et réalisme. Face à cette tension, les conquêtes prennent souvent des airs de périples donquichottesques où les moulins à vent sont remplacés par de nouvelles obsessions.

C'est une vision anti-exotique du monde que nous propose Herzog dans ses films ; une vision à peine « romancée » qui nous dit toute la difficulté de vivre avec son environnement, avec son époque ou avec sa société. Plus encore, une part de son cinéma s'intéresse aux dérives d'une prétendue civilisation. Dans le couloir de la mort (*Into the Abyss*), dans l'ennui d'un fort méditerranéen (*Signes de Vie*), face à des guerres qui ravagent des territoires (*Leçons de Ténèbres*) ou qui détruisent des âmes innocentes (*La Ballade du Petit Soldat*), Herzog traque les dernières bribes d'humanité qui subsistent dans un monde à la dérive. S'il fallait ne retenir qu'une seule image, il y aurait cette vision d'un singe fumeur qui clôt *Échos d'un sombre empire* : le naturel perverti par l'Homme, le triste reflet d'un monde détraqué qui ne ressemble plus à rien. Dans *La Ballade de Bruno*, Herzog met ainsi en scène la faillite du modèle occidental, l'envers d'un rêve américain qui se retourne contre ses marginaux et ses laissés-pour-compte. Il faut alors se heurter à ce rêve, goûter à cette « fausse liberté » avant de se perdre dans une forme de folie extatique : finir par gravir une montagne en télésiège, sans l'effort surhumain qui amène à l'extase ; telle une vision anti-spectaculaire de l'existence, une blague tragique, une parodie de monumental. A l'instar de cette poule s'agitant vainement, futillement et sans

relâche sur un air de blues entêtant. Est-ce ce qui nous attend ? Une forme d'insanité ? *Bad Lieutenant* en constituera le prolongement dément et nihiliste : si le même air revient contaminer le film et si dans un rire hystérique les mêmes âmes dansent toujours (« *His soul is still dancing !* »), c'est bien parce que la santé mentale de l'Homme ne s'est pas améliorée. « *You think fish have dreams ?* » s'interrogeait alors Nicolas Cage. Des rêves, du naturel, du mystique : si la question reste en suspens, Herzog n'apportera quant à lui pas de réponses ; seulement des iguanes, des constats, des tentatives infructueuses, des essais humains et des projets inachevés.

Si l'humain échoue à vouloir dominer la Nature, la folie imprègne les personnages de Herzog jusqu'à la moelle. *Aguirre* se laissera emporter par ce fleuve qui ne mène à rien ; *Cobra Verde* échouera à mettre à l'eau cette petite embarcation qui refuse de s'extraire du sable. Dans *Woyzeck*, le désespoir aura raison de Kinski : il apparaît alors nécessaire d'extraire la beauté du meurtre, de sa tragédie, dans un ralenti si long, si lent, si beau, si désespéré qu'il semble porter en lui toute l'horreur du monde. Bercée par l'*adagio* de Marcello, c'est tout le rabaissement de l'être qui transparaît dans la rudesse de cette image ; de cette errance – âpre, dramatique et angoissante – dans une pathétique folie. Dans *l'oeil d'un tueur* se présentait aussi comme une déconstruction de cette folie où l'homme – un Michael Shannon bien siphonné – se perdait encore entre fiction et réalité. « *Just look at the river* » nous disait-il. Cette rivière, nous la connaissons. Elle n'a pas changé depuis *Aguirre*. Toujours cette même agitation, cet inarrêtable courant et cette difficulté de remonter à sa source.

Mais limiter le cinéma de Werner Herzog à de simples expressions mégalomanes, ce serait évidemment passer à côté de l'essentiel. Car ses films sont avant tout des éveils au monde, des portraits d'âmes torturées, de phénomènes de foire (*Invincible*), des traces anthropologiques à communiquer. Dans *L'énigme de Kaspar Hauser*, Herzog cherche le Tout et figure le vacillement d'une âme du néant vers la connais-

sance : Bruno S. devient alors cet « enfant sauvage » qui sort de sa caverne et qui s'éveille au monde, le regard neuf, vierge de tout enseignement. Herzog, c'est au final penser le monde comme un terrain inexploré, un monde de l'inconnu qui ne demande qu'à être découvert, défriché, arpenté. C'est l'importance du sens notamment et de l'impossibilité d'en user parfois. Dans *Le Pays du Silence et de l'obscurité*, Herzog s'attache à cette question du langage, à cette vision alternative du monde vue par d'autres sens. Si ses films s'orchestrent autour de chocs culturels, de l'impossibilité de communiquer, de connections (*Lo and Behold*), de déconnexions et de reconnections (*Family Romance, LLC*), c'est peut-être parce qu'il apparaît nécessaire de questionner les liens qui nous unissent. Au final, ce que dresse le cinéma d'Herzog, c'est cet état des lieux d'un monde en perpétuelle évolution.

Foi

Herzog est un défricheur de grâce. Comme dans *Les cloches des profondeurs*, il faut se confronter au sacré, à ces bénédictions, à ces visages convaincus, à ces mains entrelacées sur elles-mêmes, à ces « croyants » qui marchent ou rampent sur la glace comme une mise à l'épreuve du divin face au terrestre. Herzog traque sans relâche ces traces, cette mémoire, ces cultures, ces preuves de foi jusqu'à dresser un état des lieux de ce monde mouvant, inexploré, maltraité où l'humain demeure la seule constante. Sa religion, c'est l'impossible. De ses oeuvres émane cette quête de foi dans le palpable du monde d'où ressort une force mystique, onirique, cauchemardesque qui nous dépasse. Rendre visible des élans vers un autre monde, est-ce là l'objectif d'Herzog ? Dans cette recherche d'une forme d'absolu inatteignable, le cinéaste se heurte à des paysages qui donnent le vertige. Des paysages intérieurs, impressionnants et tourmentés, qui ne sont rien d'autre que des confessions. Des méditations sur le vide et le néant. Dans *La Grotte aux rêves perdus*, Herzog figure ainsi une quête du commencement : retourner à l'essence des choses, à l'essence d'un art figuratif et des premières

représentations du monde, c'est aussi permettre de lier les êtres avec le futur, de figurer le souvenir et de figer un passage dans une trace nécessaire. Derrière ce documentaire sur la grotte de Chauvet, c'est le caractère éminemment primitif du cinéma *herzogien* qui se révèle. Comme une mise en abyme de cette « caverne de cinéma » où le vestige affirmerait perpétuellement la naissance de quelque chose.

Chez Herzog, toute quête de grandeur est aussi un retour en arrière. C'est ce rapport au passé, cette difficulté d'oublier, de passer à autre chose, de vivre. Le cinéma *herzogien* semble aussi hanté par l'omniprésence de la mort dans des environnements à risque : entre ce volcan qui menace d'entrer en éruption dans *La Soufrière* et ce poids des regrets qui hante *The White Diamond*, difficile de ne pas être touché par ces trajectoires où la « perte » et le deuil imprègnent la matière filmique. Encore ce rapport à la mémoire et à la mort dans un paysage qui fait office de lieu de réconciliation : ce sont des survivants qui parlent de leur expérience traumatique, de la monumentalité qu'exige la survie ; quelque chose de surhumain (de *nietzschéen* ?). Cette monumentalité, c'est peut-être ainsi le mémorial qui ouvre *Les Ailes de l'espoir*. Une invitation à contempler la vie, cette entité invisible qui nous traverse ? Peut-être. C'est aussi l'incroyable force qui traverse *Petit Dieter doit voler* : cette stupéfiante narration où Dengler retourne sur les lieux de son trauma, rejoue son calvaire et se souvient des pires instants de son emprisonnement. Stupéfiant car le réel vécu n'est désormais plus qu'un jeu de fiction : le double programme qu'il constitue avec *Rescue Dawn* montre d'ailleurs à quel point réel et fiction s'entremêlent sans cesse ; seuls la forme, les visages et la narration changent. Lorsque Herzog filme *Dengler*, il expose avant tout sa foi en l'extraordinaire, en la possibilité qu'a l'Homme de surmonter les pires épreuves.

« *Qui sommes-nous pour douter des miracles ?* » lançait-il dans *Mister Lonely*. Difficile de lui donner tort. Herzog cherche ce qui nous pousse au-delà de nous-même ; ce fameux point de fuite qui mènera

à l'extase. Il est en quête de ces figures christiques, de ces « conquistadors » qui ne vivent que pour les défis, de ces moments de vérité qui émergent dans des actions insensées. Les personnages *herzogiens* sont « fous » : ce sont des commissaires-priseurs qui défient le langage, ce sont des sauteurs à ski qui défient la gravité, ce sont des hommes qui franchissent des montagnes, ce sont des rêveurs qui finissent par se faire avaler – littéralement parfois (*Timothy Treadwell* dans *Grizzly Man*) – par leurs rêves. Dans *La Grande Extase du sculpteur sur bois Steiner*, Herzog se confronte à ce déracinement humain, à cette volonté de rompre avec le monde et de transcender son existence. Nous rêvons tous au fond de vivre cette « grande extase », cet instant suspendu – gracieux et hors du temps – lorsque le saut s'immobilise dans les airs et que l'homme se métamorphose quelques secondes en oiseau. C'est alors réussir à isoler la beauté d'un geste, à le sublimer et à le partager au reste du monde : Herzog fait de ce saut un instant grandiose où l'outrance du ralenti en vient à retranscrire la grâce de cet homme-volant. Puisque le cinéma *herzogien* nécessite un « saut », un envol, une impulsion vers l'ailleurs. Que l'on franchisse des montagnes ou que l'on remonte des fleuves, il est toujours question de dominer ses peurs et de vaincre les aléas de l'existence.

Cette soif d'aventure chez Herzog se manifeste comme un élan prométhéen, un partage du divin à l'humanité ou plutôt de l'humanité cherchant à conquérir le divin. La question de l'illimité irrigue ses oeuvres. Comment l'atteindre ? Par des expériences radicales, des éveils au monde et des états seconds. N'oublions pas qu'Herzog hypnotisa tout son casting dans *Coeur de Verre* afin de produire de nouvelles images, de nouvelles réactions, pures et inconscientes. Le résultat peut perturber, il n'en demeure pas moins fascinant. Cette fascination, c'est celle attachée à la nouveauté, à la possibilité de créer des images inédites et de capter des choses qui n'ont jamais été captées. Herzog fait aussi parfois le choix de ne pas filmer des aventures atteintes ; afin de les laisser à ceux qui la vivent. Dans *The White Diamond*,

le regard est laissé à celui qui descend dans l'obscurité de la grotte : aucune image ne nous sera montrée afin de préserver la beauté de ce mystère. N'y-a-t-il rien de plus fascinant que de « dealer » avec l'inconnu ? A l'image d'un réalisateur qui aime se faire surprendre par son propre film. Filmer à l'instinct, tourner dans l'urgence, c'est aussi vivre son film sans pouvoir le contrôler. C'est filmer la vie comme elle est : imprévisible et monumentale. Ne pas brider l'image, ne pas la retenir, c'est aussi lui permettre de libérer toute sa puissance. Dans l'ébullition d'un réel à manipuler, dans ce lyrisme chaotique, Herzog cherche une forme de libération. Chez lui, l'instinct prévaut toujours sur la mesure. Car il faut parfois perdre le contrôle, lâcher du lest, laisser l'image s'épanouir afin de toucher à cette fameuse « vérité extatique ». C'est ainsi faire face à une image démiurge qui nous domine autant qu'elle nous fascine. C'est s'habituer à cet ours qui rôde dans notre dos.

Emprisonné au Cameroun pendant le tournage de *Fata Morgana* avant d'être atteint de paludisme, Herzog a toujours fait des films comme si sa vie en dépendait. Tête brûlée, philosophe de l'extraordinaire, aventurier de l'extrême ou *speaker* de l'existence, il est surtout un être de sang-froid capable de s'adapter à n'importe quelle situation. Qu'un individu ouvre le feu sur lui lors d'une interview et qu'il réagisse sans sourciller relève de l'in vraisemblable. Et pourtant, la scène est là, bien réelle ; Herzog ouvrant son pantalon pour laisser voir une blessure légère à l'abdomen en affirmant – avec sa voix monocorde – que la balle n'était pas significative. Qui d'autre peut se targuer d'un tel aplomb, d'une telle assurance face à l'inexplicable ? Qui d'autre peut confesser avoir sauvé Joaquin Phoenix d'un accident de voiture ? S'il garde une telle maîtrise de lui-même face aux récits fantasques (voire cauchemardesques), c'est peut-être parce qu'il en a filmé un certain nombre en plus de 50 ans de carrière. Et si tourner à cinq reprises avec Klaus Kinski ne l'a pas envoyé six pieds sous terre, la mort elle-même ne peut rien contre lui. Une machette sous la gorge dans *Ennemis Intimes*, Herzog demeure cette force tranquille, ce bon observateur

refusant de gueuler pour mieux murmurer à l'oreille du monde. Et qu'ils sont stimulants les ASMR de Werner. Entendez-vous les photogrammes se libérer ? Ils crient l'effet vertigineux du ravissement, cette tension entre le céleste et le terrestre, entre le monde et son reflet. Ses films sont comme des moments suspendus dans le temps, des moments où il se passe quelque chose en nous ; des invitations à agir, à regarder autour de nous.

Herzog lui-même l'affirme : « *On doit creuser comme un archéologue. Et essayer de tirer encore quelque chose de ce paysage blessé. Très souvent, bien sûr, cela entraîne des risques, et jamais je n'esquiverai ces risques.*⁶ » Impossible n'est pas Herzog. Pas même le plaisir de sauter sur un cactus suite à un pari pour le moins épineux sur le tournage de *Les nains aussi ont commencé petits*. Pas même manger ses propres chaussures à la suite d'un autre pari improbable. Dans *Werner Herzog Eats His Shoe* documenté par Les Blank, il est moins question d'une dégustation de lanières que d'une réflexion sur la nécessité de tout mettre en oeuvre pour matérialiser une vision, pour réaliser son projet (ici, le premier film d'Errol Morris) comme ses rêves et faire du cinéma un prolongement de sa propre vie. Ce défi, c'est avant tout pour Herzog « *un encouragement pour tous ceux qui veulent faire des films, qui ont juste peur de commencer et qui n'ont pas le cran.* »⁷ Faire du cinéma, c'est une question de tripes (« *guts* »), c'est ressentir le besoin de filmer au plus profond de sa chair. L'injonction donnée par Herzog ne pourrait être plus claire : « *Si vous voulez faire un film, volez une caméra.* »⁸ Rétrospectivement, ses films semblent être des états des lieux d'un beau monde impitoyable. Chacune de ses tentatives cinématographiques semble nous murmurer d'avoir le courage de suivre une vision propre et personnelle. Et même s'il affirme ne jamais avoir fait de films sur des obsessions, ses oeuvres nous obsèdent ; pour ses personnages, pour ses fi-

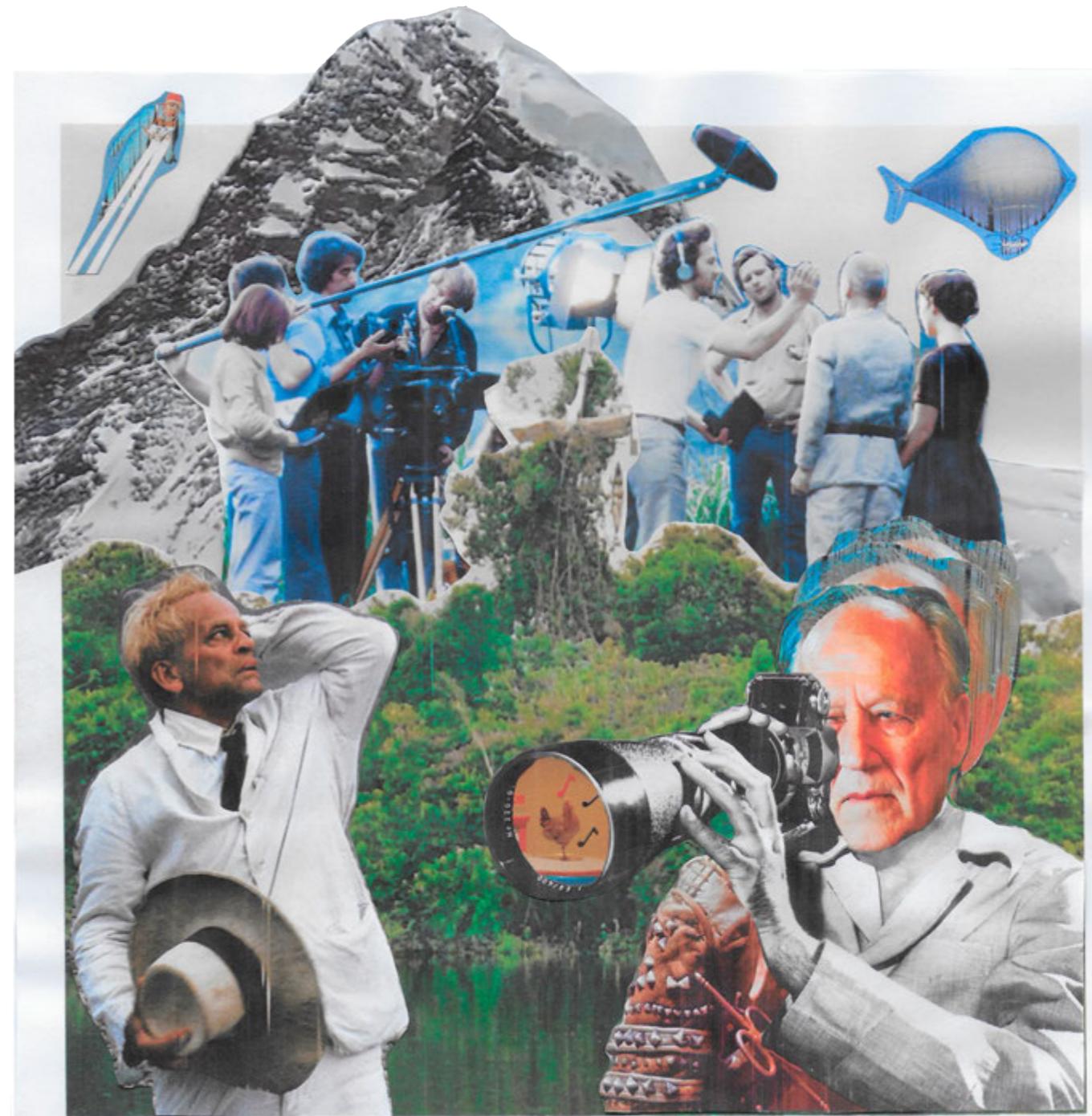
⁶ Werner Herzog dans *le Tokyo-Ga* (1985) de Wim Wenders.

⁷ Werner Herzog dans *Werner Herzog Eats His Shoe* (1980) de Les Blank : « *it should be an encouragement for all of you who want to make films and who are just scared to start and who haven't got the guts.* »

⁸ Werner Herzog dans *Werner Herzog Eats His Shoe* (1980) de Les Blank : « *If you want to do a film, steal a camera.* »

gures, pour ses paysages, pour ses tourments et ses rêves. Ce sont des films qui se regardent vivre et qui emprisonnent des vérités. Mais que nous dit au juste Werner Herzog sur le cinéma ? Que l'élan est la seule chose qui compte ? Que l'alchimie – presque volcanique – entre un cinéaste et son sujet est primordiale ? Qu'il est nécessaire d'avoir des rêves et *un feu qui brûle en nous*⁹ ? Le cinéma, c'est s'épuiser pour des plans qui valent notre peine. Qu'importe qu'il faille placer un bateau au sommet d'un arbre ou sur le flanc d'une montagne, il apparaît nécessaire de créer sans limite, au-delà des sens et de tout sens. Cinéma de l'indécence ? Loin de là. Chez Werner Herzog, il faut voir le cinéma au travers du regard de *Kaspar Hauser* ; tel un primitif qui n'aurait jamais tenu de caméra. Ainsi, face à l'épreuve du temps, il faudrait toujours faire des films comme s'ils étaient les derniers. Et recommencer, comme s'ils étaient les premiers. C'est dans cette tension et ces pulsions de vie que le cinéma arrive constamment à se réinventer, à effleurer des vérités et à se dépasser. Et retourner à Werner Herzog, c'est peut-être déjà un premier pas vers cette réinvention.

Fabian Jestin



⁹ Extrait du manifeste de la *Rogue Film School* de Werner Herzog : <http://www.roguefilmschool.com/default.asp>



Entre création de contenu pour la radio, la télévision, internet et nos bibliothèques, Maxime Donzel est un véritable touche-à-tout spécialiste de la pop-culture. Journaliste un temps pour Arte, il signera diverses rubriques dans l'émission *Personne Ne Bouge* ainsi que les documentaires *Tellement Gay: Homosexualité* et *Pop Culture* ainsi que *Tellement Fan: Les Groupies contre-attaquent*. Plus récemment, on lui doit l'excellent livre *Joan Crawford: Hollywood Monster* sur l'icône du cinéma classique américain. Toujours militant dans son approche, nous avons voulu parler avec lui des liens entre conte-culture queer et cinéma contemporain, et de comment un objet contre-culturel devient un objet de masse.

On parle beaucoup de représentation LGBT dans les médias, notamment le cinéma, depuis quelques années. Selon toi, au-delà de la représentation individuelle, y a-t-il une véritable représentation aujourd'hui des cultures *queer* ou gay qui existent depuis plusieurs décennies ? Ou du moins une influence dans le cinéma populaire ?

Dans le cinéma actuel mainstream, assez peu, ou alors de manière très métaphorique. Le problème de la représentation LGBT dans les gros films et les blockbusters, c'est qu'elle est impossible pour la simple raison que ce sont des films motivés par un enjeu économique. Cet enjeu n'est possible que si les films sont distribués en Chine et en Russie. Ce sont des pays dans lesquels il est illégal de montrer des films où l'homosexualité est représentée de manière positive. Or, les films américains ne peuvent plus aujourd'hui en montrer une vision négative, donc il n'y en a juste plus.

C'est aussi pour ça qu'il y avait eu cette fameuse controverse avec Disney lors de la sortie du *remake live action* de *La Belle et la Bête* notamment.

Quand ils ont fait *Le Fou*, c'était aussi une tentative afin de voir comment le public répondait. Ils ont mis un orteil dans l'eau pour voir comment ça se passe en Russie et en Chine. Disney est sous pression dans beaucoup de pays et aux notamment Etats-Unis en ce qui concerne la représentation. Il n'y a pas un homo dans tout Marvel ou dans tout *Star Wars*, si ce n'est vaguement un baiser en arrière-plan. Après, c'est le grand débat de la représentation, on ne va pas le refaire. La présence des cultures LGBT ne peut être dans l'image. Serait-elle là de manière subtile comme jadis à l'époque du Code Hays ? J'avoue que je ne la vois pas des masses. Je ne vois pas une influence de cette contre-culture là. Je sais pas, tu la vois toi ?

Non, pas forcément. Je demande si ce n'est pas quelque chose qu'on a perdu au fil des ans. Il y avait peut-être plus d'allusions à ça dans des films des années 70 ou 80. Des époques où l'on avait par exemple des films comme *Cruising*. On a quand même devant nous un film avec la grande star qu'est Al Pacino par un réalisateur reconnu qu'est Friedkin. Cela reste malgré tout un film qui propose une incursion dans un milieu qui est encore très présent et actif aujourd'hui. Ce milieu gay centré autour du cuir et du fétichisme existe, et ce depuis assez longtemps. Ce ne serait pas quelque chose qu'on a perdu, ou qui était simplement favorisé par le cinéma des années 70 ?

C'est là que vient se poser un grand problème de la représentation. N'oublions pas que Friedkin a eu des problèmes quand il a fait *Cruising*. Ça a beaucoup déplu à la communauté gay, il y a eu des manifestations sur le tournage. Les gens trouvaient ça scandaleux de faire ce film. Les cinéastes marchent toujours un peu sur des oeufs quand ils parlent de ce genre de contre-culture. Ils peuvent être accusés de récupération ou de faire des stéréotypes. Il y a aussi toute une partie de la communauté qui n'aime pas une autre

partie de cette communauté, comme le milieu du cuir ou du drag, pour des raisons diverses et variées. Les contre-cultures sont contre-culturelles au sein même de la communauté. Ces sous-communautés s'expriment beaucoup maintenant, il y a donc une prudence énorme à les aborder et à les montrer. La présence de ces contre-cultures à l'écran est toujours sujette à caution quand elle n'est pas issue de ceux qui les font. Au moment de l'émergence du cinéma indépendant, il y a eu une vague de films aux thématiques *queer* faits par des personnes *queer* qui allaient assez loin. Il y avait ce qui se faisait à Toronto avec Bruce LaBruce, et plus loin en arrière les premiers films de John Waters. Les années 90 ont aussi connu une vague de films abordant la réalité des lesbiennes, comme *Go Fish*. C'est aussi à cette époque que John Waters a commencé à faire des films grand public avec des stars.

C'est vrai que je connais pleins de gens qui ont vu *Cry Baby* - c'est aussi le premier film de Waters que j'ai vu - mais qui ne connaissent absolument pas le reste de sa filmographie. C'est devenu très grand public, surtout à partir du moment où l'on a Johnny Depp comme porte-étendard de son film. Ça reste finalement dans la logique d'auteur de John Waters. Cette logique est totalement inscrite dans un cinéma indépendant américain qui, pour le coup, est quand même très *queer*.

Complètement. Il n'a pas trahi son cinéma en le rendant plus populaire. C'était moins trash quoi, il y a moins de trucs *gores*. Dans les premiers il y avait des trucs quand même très *gore*...

Ouais, on voit moins de fellation incestueuse et de mangeage de caca quoi.

(Rires) C'est si bien dit ! Bon, on aime toujours autant une drag queen qui mange de la merde ceci dit. La trajectoire est similaire avec *Go Fish*, vu que ses créatrices ont fini par faire *The L Word*. Il n'y a finalement pas vraiment de grosse différence entre *Go Fish* et *L Word*, mais la série a eu une portée beaucoup plus grande. Elle a été vue par beaucoup plus de gens. C'est en

partie dû aux chaînes de télé payantes. Elles ont vu une contre-culture avec une expression des cinéastes, qui racontent des histoires intéressantes sur les minorités et qui trouvent un public. Elles investissent pour que cela donne des séries populaires. C'est drôle car la trajectoire est toujours la même. John Waters a pu se faire de l'argent en faisant des films un peu plus grand public à un moment, puisque ça dépassait le cadre des *midnight movies*.

C'est intéressant qu'on ait parlé de John Waters et de *Pink Flamingos*, qui est un classique des *midnight movies*. Ce ne serait pas avec l'arrivée de ces films et de cette façon de les voir que les limites sont devenues plus floues entre cinéma indépendant et cinéma mainstream ? Des films comme *Pink Flamingos* ou le *Rocky Horror Picture Show* ont dépassé les cadres des *midnight movies* au point de devenir parfois d'énormes succès populaires. N'y a-t-il pas un moment où c'est cela qui a fait qu'il y ait eu ce bond concernant les cultures *queer* au cinéma dans les années 70 ? N'était-ce pas une période où l'on a parfois pu flouter les limites entre cinéma d'exploitation, *midnight movies*, et ce que pouvait être un succès populaire ?

Je pense que l'enjeu se situe dans le regard des spectateurs, de comment les gens le comprennent. Les *midnight movies* ont connu un public suffisant qui a compris le regard *camp*. Ça dépasse juste les gays. C'est-à-dire qu'avec cette façon de voir les films, le public comprend bien que c'est fait exprès, que c'est drôle quand même, et ne s'en offusque pas. Ces films ont pu trouver un public plus grand car il était capable de comprendre la démarche. Les *midnight movies* c'est aussi une culture de cinéma, une manière de comprendre les films. On est tous dans la salle, on est complices sur notre manière de comprendre ce film. C'est fou de voir à quel point un film peut être parfois compris différemment par des gens dans la même salle. Mon souvenir le plus marquant c'est quand je suis allé voir *Showgirls* il y a quelques années à la Cinémathèque. C'était tellement bizarre. Il y avait une partie de la salle qui était pliée de rire tandis qu'une

autre partie ne comprenait pas ce qui se passait et pourquoi on prenait du plaisir à regarder cette merde (rires). Tout le monde ne partage pas ce regard *camp*, mais c'est dans les années 70 que ce phénomène est né, cette façon d'apprécier les films, de trouver du plaisir à regarder un nanar, d'aimer le cinéma comme objet, de l'aimer comme accident. C'est comme lorsqu'on regarde de grands films ratés et qu'on les aime pour leurs défauts. C'est aussi là que les cultures *queer* et LGBT ont influencé le cinéma, dans cette manière de regarder les films et de les apprécier pour leur exagération, leur ratage ou leur grossièreté. C'est à ce moment là que le regard *camp* a été partagé par une plus grande partie du public, du moins aux Etats-Unis.

On parlait de films d'exploitation. Est-ce ce que ce phénomène dont tu parles n'est pas aussi dû au fait que c'est la première fois que l'on a une représentation plutôt positive de certaines cultures et/ou communautés ? Si l'on cherche plus tôt dans le temps, les premières représentations de ces contre-cultures vont être faites dans des films *mondo*. Certes, on voit là les premières images de clubs clandestins, mais avec un regard extrêmement malveillant. Ce sont aussi les images de travestis extrêmement négligés, de bars sur lesquels on exprime à quel point cela est terrible d'y voir des hommes danser ensemble. Tout cela alors que ces milieux ont autorisé les réalisateurs à les filmer dans une époque remplie de tabous. Ça a fini par se retourner contre ces gens qui ont accepté d'être vus. N'y a-t-il donc pas eu une rupture avec ce passé de l'exploitation ?

Je pense qu'une partie du public qui voyait ces films là n'était pas dupe non plus, et savait trouver un certain plaisir dans cette représentation. Malgré la malveillance, dans un désert de représentation c'est quelque chose auquel on s'accroche. On finit par faire le tri entre le but des cinéastes, qui est l'envie de montrer ça comme sordide, et ce que l'on veut interpréter. Il y avait aussi un certain humour à ça. Les *mondo* passaient eux aussi dans les séances *midnight movies*, tout comme des vieux spots anti-drogue ridicules à la *Reefer Madness*. Les gens en riaient, ils voyaient bien

que cela n'avait aucun rapport avec le réel. C'était également une façon de se moquer des générations précédentes. Cette génération était aussi un peu la première à être éduquée à l'image, et qui avait un certain recul dessus, sur le ton qui pouvait être abordé. C'est aussi ça le *camp*, comprendre l'ironie des choses. On se réapproprie ces images de la même manière dont on se réapproprie l'insulte.

Je reviens sur le cinéma indépendant. Cela te semble-t-il impossible aujourd'hui avec la logique commerciale des grands studios que ce cinéma puisse redevenir populaire ? Certains films français de ces dernières années, notamment ceux de Mandico ou Yann Gonzalez ont connu de petits succès, mais c'était surtout auprès d'un public cinéophile. Un nouveau flou dans les limites est-il possible ? Ou, au contraire, sommes-nous vraiment rentrés dans une logique commerciale qui est beaucoup trop différente de celle qu'on avait avant ? Revient-on vers une contre-culture confidentielle à laquelle il faut être intéressé de base pour pouvoir la trouver ?

J'ai plutôt l'impression que là où avant tu avais d'un côté une contre-culture confidentielle et de l'autre côté une pop-culture de masse, on entre actuellement dans l'air de la pop culture confidentielle. La technologie permet de cibler beaucoup plus les publics et de tailler sur mesure des contenus pour des audiences spécifiques et de les rendre quand même rentables. Du coup, on peut proposer des choses à ces audiences niches qu'on ne pouvait leur proposer avant. C'est pour ça qu'elles se tournaient vers des productions indépendantes. C'est un peu dangereux pour l'indépendant puisque n'importe quel major ou gros acteur de ce secteur comme Netflix peut te proposer un truc fait sur mesure pour ton profil socio-culturel. Je pense que ce côté sans âme de contenu pile-poil fait pour un groupe, pour un microcosme précis, fait qu'il y a peut-être un espoir pour une contre-culture, quelque chose qui sort un peu des lignes. Donc oui, j'ai cette sensation qu'on fait face à une pop-culture de niche ou à une contre-culture de masse, un mélange des genres.

Je vais être un peu provocatrice mais n'as-tu pas peur que ces cultures au cinéma puissent être un peu menacées ? Notamment avec la nouvelle influence de jeunes groupes *queer* s'étant développés sur les réseaux sociaux ? Ces groupes n'ont pas forcément de conscience socio-culturelle de ce qu'est la culture *queer* et qui n'ont peut-être pas beaucoup de reconnaissance du travail de leur aînés. Cela ne pourrait-il pas entraîner une forme d'auto-censure, une envie de vouloir plaire au plus grand nombre là où certains contenus relatifs à ces cultures ont pu auparavant être plus sulfureux ?

Tout mouvement vise à déstabiliser le précédent. Ce n'est pas inintéressant de se faire questionner sur ses acquis, ça s'écoute aussi. Je ne suis pas sûr que les générations précédentes étaient elles aussi éduquées sur ce qui a pu se faire avant elles. À quel point un gay de 68 est conscient de ce qu'a pu faire Billy Haines pour lui dans l'histoire de la représentation ? Il faut éviter de juger trop durement une jeune génération qui ne serait pas éduquée, car c'est toujours un peu le cas. À la limite il vaut mieux, sinon on reste dans le passé et c'est pas mal d'être dans le présent. C'est sûr que ça crée des débats houleux, ce n'est pas forcément une mauvaise chose. Il y a une génération qui est prête à remettre en question pas mal de normes, et remettre en cause la norme est toujours intéressant. C'est ça qui nous fait prendre conscience que quelque chose en est devenu une. Dans la mesure où l'on vit dans une société où l'homosexualité est suffisamment acceptée pour pouvoir être dans les plus hautes instances du parti fasciste de France, on a le droit de questionner cette norme là. On ne peut plus dire qu'aujourd'hui l'homosexualité est quelque chose de caché, qui relève de l'underground en soi, sinon ce ne serait pas au FN. Du coup, ces questions sont intéressantes car on ne sait pas comment y réagir. Moi ça me plaît quand on questionne les choses. C'est vrai que parfois ça fait mal et que parfois ça ne tire pas juste, mais c'est le principe.

Sarah Bordy





N LE MAUDIT

N le maudit. Un titre qui en cache un autre et qui n'a rien d'anodin. Si j'ai choisi de me référer au film de Lang c'est pour l'image que nous en avons. L'image dont je parle c'est ce M rouge, brutal, imperméable et définitif. Un M qui marque son protagoniste d'une culpabilité intransigeante et sans nuance. Cette marque permet de reconnaître l'ennemi, de le résumer dans ses ambiguïtés pour mieux achever son image. Ainsi Netflix sera N. Car N est devenu une entité omniprésente dans notre écosystème global, il ne s'agit même plus d'un géant occidental mais bien d'un réseau tentaculaire à l'échelle mondiale. Ce génie clivant du streaming anime sans cesse le débat cinéphilie contemporain si bien qu'il en devient l'antagoniste principal. N est le plus gros, le plus puissant, le plus influent, et puisqu'il faut rendre à César ce qui est à César, N a inventé son propre mode de consommation, modalité dans laquelle le cinéma s'est vu intégré, pour ne pas dire absorbé, et les spectateurs avec lui. Depuis la Silicon Valley des ingénieurs font notre monde, et ils le font tellement efficacement que le monde qu'ils ont construit pour nous leur appartient. Nous sommes factuellement beaucoup à être soumis à N, les logiques qu'il nous a imposé sont transparentes et il ne tient qu'à nous d'évaluer à quel point nous sommes piégés dans ce paradigme. Je dis N pour synthétiser ce monstre qu'on ne saurait voir en une abréviation maladroite. Une image simple qui sera notre point de départ ; bref une image, au sens propre et figuré, initiale.

Sueurs froides ou le vertige.

N a recruté en 2020 plus de 30 millions de nouveaux abonnés, portant à près de 167 millions le nombre de ses comptes payants. La France compte à elle seule plus de 7 millions d'abonnés, soit beaucoup plus que Canal+. En seulement dix ans, la petite société californienne, qui a débuté à la fin des années 1990 en louant des DVD en ligne, est devenue le leader mondial de la SVoD (vidéo à la demande par abonnement), multipliant ses revenus par dix

pour atteindre 15,8 milliards de dollars en 2018 (13,8 milliards d'euros). Une réussite insolente qui ne doit rien au hasard. N s'est rapidement démarqué de ses concurrents (Amazon Prime Video, Hulu, HBO...) en enrichissant en continu son catalogue. «En quantité, c'est une avalanche, constate Frédéric, spécialiste de la VoD et animateur du podcast Netflixers. L'année dernière, Netflix a lancé 189 nouvelles séries de fiction ou séries documentaires. En comparaison, en France, le catalogue complet de CanalPlay en possède environ une cinquantaine et celui d'OCS une centaine. C'est donc gigantesque.» Du côté de N, on annonce le chiffre d'environ «mille contenus Netflix Original lancés en 2018», selon Yann Lafargue, porte-parole de N EMOA (Europe, Moyen-Orient, Afrique)¹.

N par son poids, est un facteur central dans la balance de l'écosystème cinématographique et plus largement de l'écosystème audiovisuel total. Nous avons vu dans notre article Écologie de l'image et pollution visuelle (PETIT CRI N°1) à quel point cette place pouvait être influente et les enjeux primordiaux. N est une entreprise qui compte majoritairement sur ses abonnés (c'est sur leur nombre que se joue sa compétitivité et son chiffre d'affaire). Dans nos sociétés néolibérales à forte croissance N aura tendance à vouloir accroître indéfiniment son nombre d'abonnés et comme les autres plateformes (Instagram/YouTube/Facebook) l'enjeu est de garder le plus longtemps possible le consommateur dans son interface pour qu'il puisse être exposé à des publicités et/ou prolonger son abonnement par addiction.

Si N offre à ses abonnés une myriade de vidéos, chaque utilisateur lui donne en retour, à son insu, une kyrielle d'informations sur ses goûts et habitudes. Et le géant ne se gêne pas pour les exploiter. Todd Yellin, vice-président en charge du produit chez N, ne s'en cache pas. «L'expérience utilisateur d'un client Netflix nous appartient, à partir du moment où il s'inscrit, et pendant tout le temps qu'il passe avec nous, sur sa télévision, son téléphone et sa tablette», déclare-t-il au *Guardian*².

¹ DROUARD Élodie et ZAGDOUN Benoît. *Comment Netflix s'y prend pour nous rendre accros*. https://www.francetvinfo.fr/culture/series/netflix/enquete-franceinfo-comment-netflix-sy-prend-pour-nous-rendre-accros_3189939.html

² Netflix gathers detailed viewer data to guide its search for the next hit. <https://www.theguardian.com/media/2014/feb/23/netflix-viewer-data-house-of-cards>

Le corps du mal.

Pour monopoliser le temps de ses consommateurs (c'est comme ça que Reed Hastings les appelle³) N compte sur des algorithmes prédictifs complexes et autonomes. N a bâti son offre autour de ce système de recommandation : une page d'accueil unique pour chaque utilisateur où lui sont proposées des vidéos à profusion censées correspondre à ses attentes. Leur ordonnancement est le produit des calculs de six algorithmes.

- Le «*Personalized Video Ranker*» opère le classement personnalisé des vidéos et ordonne les 40 rangées de 75 titres qui composent la page d'accueil.

- Le «*Top-N Video Ranker*» sélectionne, parmi les contenus les plus populaires dans l'ensemble du catalogue, ceux susceptibles de plaire à l'utilisateur.

- Le «*Trending Now*» détermine les tendances à court terme chez les consommateurs : les comédies romantiques de la Saint-Valentin ou les films de Noël, par exemple.

- Le «*Continue Watching*» sélectionne les vidéos que l'utilisateur a commencé à regarder et dont il souhaite probablement reprendre la lecture.

- Le «*Video-Video Similarity*» choisit les vidéos susceptibles de plaire à un utilisateur, compte tenu des similitudes existant entre elles et celles qu'il a regardées.

- Le «*Page Generation : Row Selection and Ranking*» détermine les rangées à faire figurer sur la page d'accueil et leur ordre d'apparition, en tenant compte des résultats des algorithmes précédents⁴.

En plus de ce ciblage, N vous teste pour vous donner envie de regarder ses vidéos. À certains abonnés, la plateforme propose une série ou un film avec une photo d'appel. À un autre échantillon, elle présente

3 Netflix CEO Reed Hastings Talks Streaming Wars, Apple TV+, Disney + and more | DealBook. <https://www.youtube.com/watch?v=7V6F-FeZdFz4>

4 DROUARD Élodie et ZAGDOUN Benoît. *Comment Netflix s'y prend pour nous rendre accros.*

une autre vignette. Ce test lui permet de déterminer les illustrations les plus efficaces et leur meilleur agencement possible sur la page d'accueil. N a ainsi créé plusieurs vignettes différentes pour la sortie de Black Mirror, chacune dans une tonalité différente, rapporte Numerama⁵. L'objectif : piquer la curiosité de ses abonnés au-delà des amateurs de sombre dystopie britannique. Et ça marche. Un spectateur de Black Mirror sur sept ne s'était jamais essayé à la science-fiction. De même, un fan de Stranger Things sur cinq n'avait jamais regardé de film ou de série d'horreur sur N auparavant⁶.

Consumérisme appliqué.

Les fans de séries ont développé un nouveau comportement avec N⁷. En 2017, l'entreprise lui a donné un nom : le *binge racing*. Les spectateurs dévorent leurs séries favorites le plus vite possible, dès le jour de leur sortie et en moins de 24 heures de préférence. Canada, États-Unis, Danemark en tête, aucun pays n'y échappe. Aucune série non plus, à commencer par *Gilmore Girls*, *Fuller House* et *Marvel's The Defenders*. Cette nouvelle manière de consommer de la vidéo s'est ajoutée au *binge watching* des sérievores qui enchaînent les épisodes sans s'arrêter pendant des heures. Reed Hastings, le délicieux PDG de N explique leur stratégie en ces mots : « On ne voit pas ça comme une addiction mais plutôt comme : « Que fait-on de notre temps libre et quand on veut se reposer ? » Vous pouvez regarder la télévision, jouer aux jeux vidéo, aller sur YouTube, ou regarder Netflix (ndlr : quelles perspectives enrichissantes !). Et si on est aussi bon qu'on peut l'être, et qu'on propose de la diversité, les gens nous choisiront plus souvent⁸. »

5 TURCAN Marie. Netflix trompe-t-il ses utilisateurs noirs avec ses vignettes de films « personnalisées » ? <https://www.numerama.com/pop-culture/433922-netflix-trompe-t-il-ses-utilisateurs-noirs-avec-ses-vignettes-de-films-personnalisees.html>

6 Decoding the Defenders: Netflix Unveils the Gateway Shows That Lead to a Heroic Binge. <https://about.netflix.com/en/news/decoding-the-defenders-netflix-unveils-the-gateway-shows-that-lead-to-a-heroic-binge>

7 A VOS MARQUES, PRETS, BINGEZ ! <https://about.netflix.com/fr/news/ready-set-binge-more-than-8-million-viewers-binge-race-their-favorite-series>

8 *Comment Netflix a transformé le divertissement et vers quoi se dirige-t-il ?* https://www.ted.com/talks/reed_hastings_how_netflix_changed_entertainment_and_where_it_s_headed/transcript?language=fr

Le principe de Netflix n'est pas hors-de-portée c'est une entreprise qui propose des contenus audiovisuels en streaming et veut augmenter son nombre d'abonnés (et *in extenso* son chiffre d'affaire qui ira dormir dans la poche des actionnaires et leurs fonds d'investissements pour faire autre chose que des films ; coucou Disney). N prend acte des lois de la capitalisation et se rend compétitif pour éviter d'être assommé par la concurrence de plus en plus violente. C'est cette dynamique là qui nous intéresse. Maintenant que nous pouvons nous faire une idée du poids de N, de son sens, examinons l'impact, et surtout l'onde de choc sur notre imaginaire individuel et collectif et sur le cinéma à venir qui en découle.

L'humain sans cause.

Le réalisateur Cary Fukunaga, qui a piloté la série *Maniac* pour N, confirme au magazine GQ⁹ que les résultats fournis par les algorithmes pèsent déjà lourd dans la balance. «Netflix étant une société de données, ils savent exactement comment leurs spectateurs regardent ses contenus. Ils peuvent donc regarder quelque chose que vous écrivez et dire : 'Nous savons d'après nos données que si vous faites cela, nous perdrons tant de spectateurs.' (...) L'argument de l'algorithme va gagner à la fin. La question est donc de savoir si nous voulons prendre une décision créative au risque de perdre des personnes. »

Notre réflexion commence sur ce commentaire édifiant de Fukunaga. Nous sommes arrivés dans un univers nouveau pour le spectateur et pour le créateur. Nous sommes dans ce que Francesco Masci appelle *l'entertainment* ! ou la société de culture absolue. Nous sommes pris au piège par des superstructures qui apprennent à nous connaître et font advenir notre inconscient et nos comportements plutôt que nous. « Connais-toi toi-même » se transforme en « deviens ce que tu es », et la proposition profonde devient un nihilisme abyssal. Deviens ce que tu es ? C'est une impasse existentielle.

9 Cary Fukunaga Doesn't Mind Taking Notes from Netflix's Algorithm. <https://www.gq.com/story/cary-fukunaga-netflix-maniac>

Là où le travail prend tout notre temps, celui qu'il nous reste (de temps) est anticipé comme une décharge physique, morale et intellectuelle. Même si le travail change de camp et nous sommes devenus consommateurs plutôt qu'ouvriers, la charge reste identique puisque l'environnement nous fait travailler à notre propre consommation. Alors lorsque l'on rentre chez nous, nous sommes épuisés. N s'en remet à cette volonté légitime et permet de nous effacer derrière une veille qu'il promet infini tant qu'on y consent. Le monde qui s'accorde à nos désirs, passé au crible des algorithmes, est devenu un monde de désirs qui s'accorde à nous. Et le nous s'efface au fur et à mesure qu'il devient ce qu'il est, c'est à dire rien, puisqu'intégralement déterminé par les autres et une suite de comportements inconscients. Finalement il ne reste plus qu'un monde de désirs alimenté par ceux qui fuient un réel exigeant, une exigence non-miscible avec notre formatage de citadin suralimenté aux écrans et aux plateformes publicitaires. Pour amortir l'épuisement auquel nous sommes confrontés et qu'il contribue à créer, s'auto-alimentant de dégénérés de l'oeil, N tente de contraindre nos caractères pour nous proposer un contenu totalisant. C'est ce qui est en train de se passer, nous ne regardons que ce qui nous plaît, et nos comportements nourris à la complaisance tapinent pour des contenus de plus en plus restreints et restreignants. L'étau se resserre.

Ces algorithmes se sont débarrassés des catégories pour calculer au plus près les êtres humains. Ils ont également remis au placard la notion de causalité pour ne garder que celle de corrélation. Pour eux, il n'est pas nécessaire de savoir « pourquoi » vous avez agi de telle manière. Ils ont juste besoin de données à comparer à celles d'autres internautes afin de trouver une corrélation qui servira de référence pour prédire votre comportement. Ce fonctionnement fait qu'il n'y a plus de cause à ce que nous regardons.

IL N'Y A PLUS DE CAUSE À CE QUE NOUS REGARDONS.

Ces dispositifs prétendent ainsi « prédire » nos comportements futurs. Ou plutôt, comme l'écrit Dominique Cardon dans son livre¹⁰ : « Le futur de l'internaute est prédit par le passé de ceux qui lui ressemblent. » Nos interactions avec le contenu alimentent les prochaines suggestions et ce *in fine*. Une logique que la *data scientist* américaine Cathy O'Neil, auteure du livre *Weapons of Math Destruction (Armes de destructions mathématiques, Crown, septembre 2016. Non traduit en français)*, résume par la formule : « Les algorithmes ne prédisent pas le futur, ils codifient le passé¹¹. »

Orientés et consentants.

Au final, peu importe que les algorithmes sachent prédire nos comportements, et avec quel degré de certitude. Ce n'est pas leur objectif. Ce qu'ils recherchent vraiment à faire, c'est orienter nos actions. Et pour cela, il leur faut coller le plus possible aux évolutions de la société afin de pouvoir collecter un maximum de données. « Or, pointe Dominique Cardon, notre société est marquée par un individualisme qui fait que nous détestons les catégories : "Je ne suis pas un numéro", "Je ne veux pas être une ménagère de moins de 50 ans"... Notre société ne cesse d'affirmer que l'identité déborde toujours le système idiot qui vient se poser dessus avec les catégories. Et c'est là que le numérique est arrivé en disant : "Écoutez, c'est formidable parce que nous avons tellement de traces sur vous que l'on peut capturer vos singularités en dessous de cet espace de la catégorie, de la moyenne." Prenant appui sur notre désir d'être individualisés, l'algorithme nous espionne désormais dans le détail et nous profile le plus finement possible.

La conséquence de cette évolution est que disparaît alors la notion statistique de catégorie. « Celle-ci était une convention collective commune partagée et interchangeable, regrette Dominique Cardon. Désormais, on ne sait plus trop ni pour quoi ni comment on a été désigné : parce qu'on a navigué sur tel site, on a *liké* tel contenu. On agrège toute une série de signaux pour produire un calcul qui devient personnalisé, même s'il est toujours

collectif car en fait, il compare avec d'autres. Mais on ne sait plus trop ce qu'il compare. » « C'est un vrai défi politique pour la pensée critique, qui a beaucoup tapé sur la notion de moyenne, poursuit le sociologue. On défend les valeurs d'individuation, de respect de chaque individu. C'est très noble et très juste. Mais du coup, on épouse en partie les principes moraux et philosophiques qui font que les algorithmes viennent nous personnaliser. Ce qui explique une certaine tolérance de la société qui se dit : Pourquoi pas... Si ça marche, si ça me ressemble, si ça peut m'éviter des pubs idiotes qui ne me concernent pas, si ça me propose bien les bons voyages, le bon Uber, etc¹². » On y consent, mais notre consentement ne s'arrête pas là.

Une conclusion par les paupières.

En écrivant cet article je me suis replongé dans un livre écrit par Jonathan Crary que j'avais lu il y a quelques années : *24/7, le capitalisme à l'assaut du sommeil*. Je m'en remet à lui car sa vision résonne avec la notre. Dans le dernier chapitre de *24/7* Crary aborde *La jetée* de Chris Marker.

Il dit « la question du film semble être la suivante : comment peut-on rester humain devant la désolation de ce monde quand les liens qui nous unissent ont été réduits à néant et quand des formes de rationalité malfaisantes sont si puissamment à la manoeuvre ? Bien que la réponse de Marker demeure non formulée, La jetée réaffirme que l'imagination est indispensable à la survie collective. »

...Comment peut-on rester humain devant la désolation de ce monde quand les liens qui nous unissent ont été réduits à néant et quand des formes de rationalité malfaisantes sont si puissamment à la manoeuvre ?

« Que l'on partage ou non une approche marxiste, c'est un fait qu'Internet et les formes de communication digitale ont été moteur d'un implacable processus de financiarisation et de marchandisation qui cherche à s'étendre sans cesse à de nouvelles régions de la vie individuelle et sociale. Cela produit un ensemble

de conditions nouvelles, très différentes de celles que l'on pouvait connaître il y a encore quelques décennies. Jusque dans les années 1960, de nombreux critiques de la société de consommation insistaient sur la dissonance qui existait entre un environnement saturé d'images et de marchandises d'une part, et d'autre part l'individu, qui, bien que pris au piège de sa superficialité et de sa fausseté, avait néanmoins toujours conscience, fût-ce vaguement, de la divergence essentielle entre cet état des choses et ses espoirs et besoins vitaux. On consommait continuellement des produits qui échouaient inmanquablement à remplir leurs promesses de départ, toutes frauduleuses qu'elles fussent. À présent cependant, l'idée même d'une divergence possible entre un monde humain et le fonctionnement de systèmes globaux capable d'occuper chaque heure de notre vie éveillée semble datée et déplacée. »

À présent cependant, l'idée même d'une divergence possible entre un monde humain et le fonctionnement de systèmes globaux capable d'occuper chaque heure de notre vie éveillée semble datée et déplacée...

« De nombreuses pressions s'exercent aujourd'hui sur les individus afin qu'ils se réimaginent et se repensent eux-mêmes comme dotés de la même consistance et des mêmes valeurs que les marchandises dématérialisées et les connexions sociales dans lesquelles ils sont si profondément immergés. La réification a à ce point gagné du terrain que les individus sont désormais sommés d'inventer une façon de se comprendre eux-mêmes qui optimise ou qui rende plus facile leur participation à des milieux digitaux et leur adaptation aux vitesses qui les caractérisent. Cela implique paradoxalement que les individus se mettent à personnifier de l'inerte et de l'inanimé. Ces termes peuvent sembler profondément inadéquats pour rendre compte du rapport d'émulation et d'identification que l'on peut entretenir avec les événements et les processus fluctuants et intangibles de notre engagement technologique. Mais c'est parce que l'on ne peut littéralement pas entrer dans les mirages électroniques qui constituent les marchés encastrés du consumérisme global que l'on est contraint de construire des comptabilités fantasmagiques entre l'humain et un domaine de choix qui se révèle fondamentalement invivable. »

De nombreuses pressions s'exercent aujourd'hui sur les individus afin qu'ils se réimaginent et se repensent eux-mêmes comme dotés de la même consistance et des mêmes valeurs que les marchandises dématérialisées et les connexions sociales dans lesquelles ils sont si profondément immergés...

« Bien qu'il n'y ait pas d'harmonisation possible entre des êtres humains réellement existants et les exigences du capitalisme 24/7, on est très fortement incité à faire comme si certaines limitations contrariantes de l'expérience vécue - limites émotionnelles ou biologiques - étaient suspendues, quitte à dissimuler leur existence. Les métaphores de l'inerte ou de l'inanimé fonctionnent aussi comme un écran protecteur ou insensibilisant afin de mieux éviter d'avoir à reconnaître la brutalité avec laquelle on sacrifie la vie dans les dispositifs économiques et institutionnels contemporains. Alors que des pans entiers de la biosphère sont en train d'être détruits ou altérés de façon irréparable, une illusion répandue veut que les êtres humains pourraient se dissocier comme par magie de leur milieu physique et transférer leurs relations d'interdépendance à la mécanosphère du capitalisme global. Plus on s'identifie aux ersatz électroniques immatériels du moi physique, plus on peut paraître s'exempter du biocide en cours partout sur la planète. Dans le même temps, on tend à oublier froidement la fragilité et le caractère éphémère des choses vivantes réelles. »

On tend à oublier froidement la fragilité et le caractère éphémère des choses vivantes réelles...

Cette distanciation, induite par N, Netflix, Reed ses pairs, Zuckerberg et cette petite caste nuisible qui nous éloigne du réel pour mieux nous appliquer des caches les arrangeant, n'est plus supportable. C'est parce que N se sert du cinéma pour participer à ce fiasco moderne que nous nous servons à notre tour de ces manipulations grossières pour allumer la mèche. Ce que brise ce système, obsolète de naissance, c'est notre rapport au réel et à l'imaginaire. Le réel et l'imaginaire comme deux faces d'une même pièce, espace dans lequel nous pouvons tempérer notre humanité. Italo Calvino à la toute fin de sa vie prévenait que la civilisation dans son ensemble était « sur le point de

¹⁰ CARDON Dominique, *À quoi rêvent les algorithmes ?*, Seuil. 2015

¹¹ HOURDEAUX Jérôme, *Face aux algorithmes, «défendre les médiocres et ceux qui sont dans la moyenne»* . www.mediapart.fr.

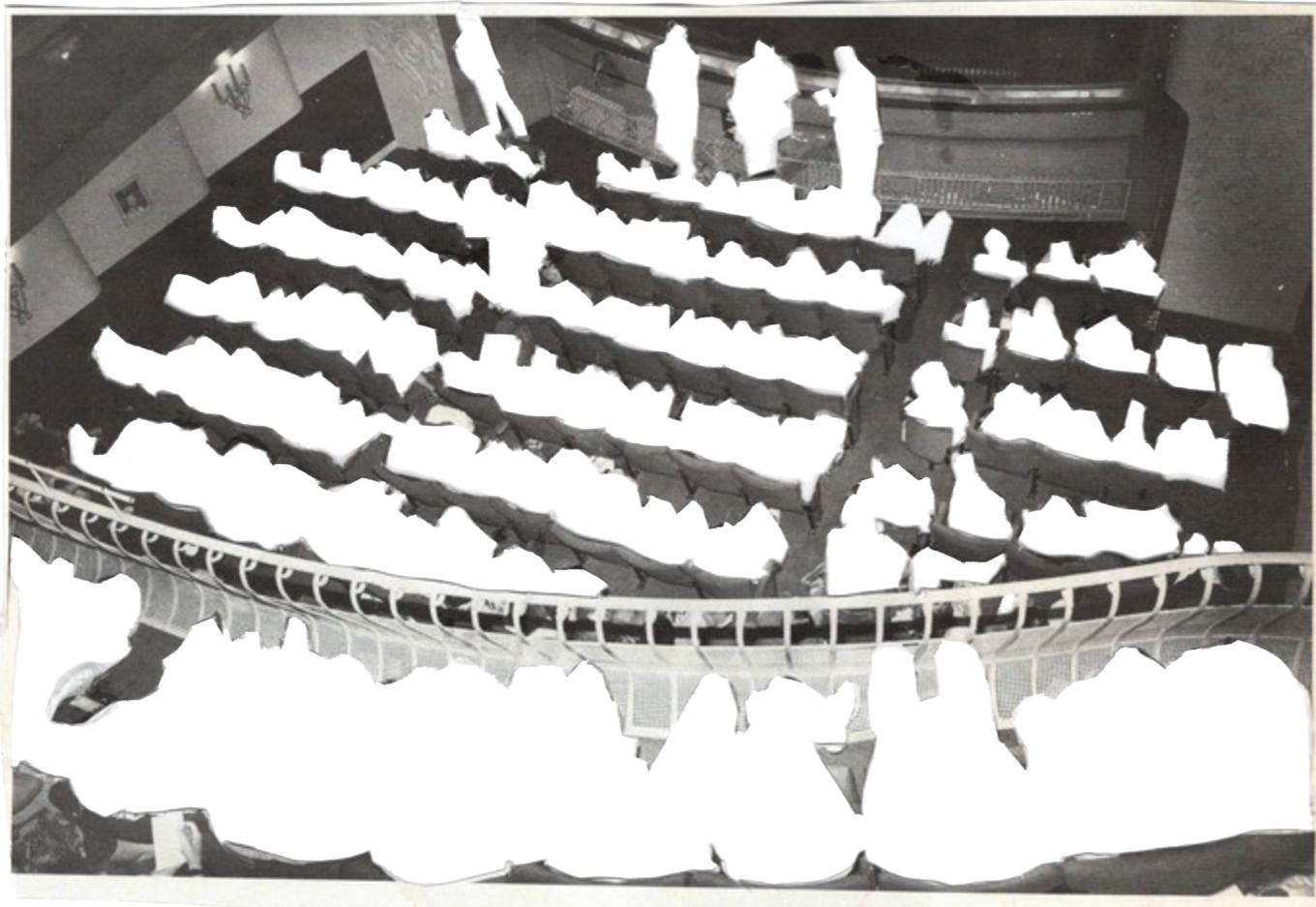
¹² HOURDEAUX Jérôme, Op cit

perde une faculté humaine fondamentale : la vision nette les yeux fermés ».

N le maudit, pour ne jamais trancher entre victime et coupable, pour s'engager en conscience et ne pas se hâter dans une opposition farouche. Simplement, prendre acte de ce que nous voulons, ensemble.

... Vous me manquez les spectateurs de cinéma, c'est là-bas qu'on peut vraiment penser à tout ça. Où êtes-vous partis ?

pablo Hooq-Pérez



Pour Arrêter de Fumer:
Les Cigarettes
CIGARRREL

"Vous Dormirez
avant de **Fini**"
l'avoir **Fini**"



Plus d'une dizaine
de fumeurs préfèrent
CIGARRREL



**Moins chère -
- que le beurrr**

Sans nicotine ni plaisir

C

I

N

E



M

A

Y

A

Il eut fallu plus brusque cahot pour définitivement faire sauter le temps hors des lignes de montage ; de sa courte incartade à l'ère du Covid, nous n'aurons retenu qu'une léthargie vite dissipée par la boulimie estivale. Pourtant ces temps d'étoupes avaient tout de l'ermitage où le rythme dilaté et la disette des sens succombèrent au solipsisme. Car la durée, d'habitude si soumise aux chiffres des agendas qu'appriivoisée elle s'était travestie sous les traits physiques d'une méthode de catégorisation, fut si tirillée par l'attente qu'une fissure de quelques semaines restitua à notre sensibilité le temps long et ennuyeux, dénué des repères, des lieux et des rendez-vous qui toujours masquent son flux. Il suffisait pour que la brèche s'immisce d'interrompre nos habitudes. Dans les faits, comme le pilier de bar, le cinéophile dû surmonter la suspension de son lieu de vie, et plus dur que le deuil de la courte ivresse d'un film, c'est la perte de son mode d'existence qu'il regretta. Sa place, son décor, les personnages qui peuplent son univers, ses horaires et manies de consommateur appliqué en furent perverties et, restreint à la consommation solitaire, le rituel social se fit rituel reclus et le lieu-dit du cinéma se fit simplement film. On a dit «je vois un film» au lieu de dire «je vais au cinéma». Car, incapable de se plonger corporellement dans moins immense que la toile de la salle, le public face à la petitesse du film à peine physique dans son disque dur voit s'effondrer l'illusion de l'image-vidéo consubstantielle au monde. Pour le spectateur, l'image sans toile s'est trouvée pendant six semaines à la fois trop étroite pour s'y projeter physiquement et y faire entrer de force notre réalité matérielle, et à la fois trop profonde et chargée en st muli pour être comparable à la pauvreté de notre perception dépouillée de la masse de signaux ordinaires. Alors les blockbusters étiquetés Disney qui, s'accordant à la vitesse de nos anciennes vie actives diluent le temps jusqu'à l'oubli, ont vu l'illusion de continuité entre leur univers et le nôtre se défaire. Car comment, évoluant consciemment dans une époque si démesurément dilatée, peut-on encore considérer une quelconque équivalence entre notre nouveau rythme et celui d'un montage si rapide et distrayant qu'il obstrue à notre esprit le sentiment de

la durée ? Comment l'étroite et ascétique réalité du confinement peut encore infatigablement s'évertuer à la tâche insensée de jeter un pont de mirage au dessus de l'infini fossé ontologique séparant notre univers de celui de l'image-vidéo, sachant que l'éternité du temps de celle-ci et sa réversibilité creuse cet écart à l'identique allure depuis sa naissance ?

Dur d'être l'art des masses, l'industrie brassant tant d'argent. La vivacité en sursis du cinéma l'astreint pour sa survie à captiver le public et son avis vite envolé et à arrimer l'oeil à l'écran par des charmes de surfaces. Sinon si sa vision s'efface, s'accuse après le chant la monstruosité de la sirène, dissimulant son corps d'oiseau sous sa voix, comme le cinéma dissimule le temps sous ses attributs secondaires pour conserver au public son éclat de toc : l'esthétique du cinéma contemporain s'est fondé sur l'obreption de son ontologie temporelle. Trop visionnaire, Argento¹ a semé sans savoir les prémisses d'un esthétisme moderne ; disposition s'étant mu en néoclassicisme dissimulé ne signifiant plus que par la lumière et la photographie, et ayant exacerbé le penchant du cinéma actuel pour les standards du clip musical qui ces dernières années se sont démocratisés. Subordonné aux accords préexistants de la musique et à l'harmonie graphique tapageuse qui attrape l'oeil, le clip-vidéo ne permet au temps de l'image qu'une existence invisible conformant à la fois sa forme et son rythme à la partition, et à la fois figeant tout mouvement au revers d'une esthétique si ciselé et raide de détail qu'elle ne porte plus sa passion sur la durée. S'assimilant à ces principes, ces films de faux giallo impose leurs photographie de surplomb sur la cinématographie ; tendance moderne d'un cinéma de fond-d'écran qui oubliant le temps attire le consommateur tenté par le plaisir facile de surface à la luxure de l'oeil et la paresse du regard. L'affiche bien faite et la façade lisse et soignée sont plus belles vitrines qu'un marchand d'antiquités en ruine, mais comment s'abandonner dans l'espace qui recueille la durée si l'on va au

¹ (1940 – aujourd'hui), *Suspiria*, (1977) constitue le monument le plus célèbre de ce courant esthétique actuel, qui malheureusement souffre bien souvent de ne pas trouver la folie et la virtuosité de son père.

cinéma comme on fait les magasins? Suit le défilé des marchands d'illusions, des films faisant mine de cultiver le temps en multipliant biopics, drames historiques, et anticipations afin de faire de celui-ci, rabaissé bien en deçà de sa puissance, une simple thématique, l'oubliant dans le plan comme dans l'assemblage pour y accorder rien que cet ersatz d'existence. À l'instar du récent *Tchernobyl*, le temps thématique s'arrête à la reproduction précise d'une époque réelle ou possiblement existante ; ou bien obsédé de la mode mortifère d'un cinéma de nostalgique, il s'assujettit à l'intertextualité. Traiter le temps comme historique ou comme intertextualité l'entraîne à n'être, par mimesis, que le second terme d'une hiérarchie qui le soumet à demeurer strictement physique dans l'objet, le décor et le costume, car tributaire de l'imitation, le film s'humanise et devient pour nous palpable, en même temps qu'il perd la vie. Cette mise en chair du temps qui tend à effacer son flux vivant s'amplifie paradoxalement par la progressive documentarisation de la fiction – spécialement au sein du cinéma social – dont la démocratisation perd la disposition à la performance temporelle telle qu'elle demeurait dans l'ici et maintenant du Dogme95². Ayant égaré toute rareté et délaissant la spontanéité pour un équivalent falsifié ne prenant pas en considération le processus de création comme composante essentielle du temps au sein de leur cinéma, les films sociaux contemporains ont sali leur propre temporalité d'un équivalent avili nourrissant le simulacre documentaire qui trompe le regard en singeant le réel. Le désintérêt pour le temps cinématographique en tant que processus s'est accompli parallèlement à l'attachement croissant au cinéma comme témoignage thématique du réel, engendrant la propagation du cinéma social actuel, la légitimité de ses engagements reposant sur sa pantomime maldroite du monde. S'associant à un cinéma de divertissement se décomplexifiant au possible, le cinéma social est entré ces dernières années dans l'axe de la facilité : coalition alliant leur haine vers la lenteur et l'à-coup et leur secret désir d'effacer le temps au profit

² Le Dogme95 est un mouvement cinématographique ayant comme principe l'utilisation dans la fiction de la totale transparence du documentaire. Lars Von Trier, *Les Idiots*, (1998)

du confort du spectateur. Qu'il soit occulté par l'esthétisme à l'excès, la thématique, le nostalgique ou la spontanéité de faussaire, le temps est déprécié par un attachement profond à la surface de l'image ; sous cette couche d'information inutile qui recouvre l'écran, s'étouffe le dialogue avec l'ontologie du cinéma.

Le temps d'un film n'est pas donné, et pourtant cela fait trente ans qu'on le néglige.

Le blâme ne peut peser uniquement sur le film en l'inculpant comme seul malfaiteur. La négligence à l'égard du temps né d'un désordre universel bien au-delà de la sphère première fort restreinte du cinéma, car la source à nourri de vastes descendances désormais mûres de leur propre souveraineté. L'oubli procède d'apports autres : la multiplication des moyens de capture aux masses et de l'image-vidéos aux médias modernes menent à l'accession de l'animé dans l'environnement de la vie active enlevant aux salles le piédestal de réceptacle de l'image, le seul lieu de mouvement. La diffusion progressive des télévisions, publicités, ordinateurs et smartphones, des caméras personnelles et des jeux vidéo, a fait familière l'image au regard : se sont dissout l'unicité et la surprise du mouvement sans corps devenu quelconque quidam assi sur l'espace urbain, réclamant logis à tous les habitats, sobre objet, outil ou jeu interactif. Un siècle : de la toile lointaine intouchable et libre au smartphone si proche du corps, pris par la main par qui il oeuvre, il s'est opéré un flagrant rapprochement entre l'image et le spectateur. Ainsi fut bâti le pont matière de mirage grossièrement posé entre les écrans et le réel comme une incitation à s'insinuer dans l'image et à l'introduire dans notre univers sous prétexte que la mince attache de la semblance, s'étant suffisamment approché, se serait transmuier homme, de telle façon que le spectateur auparavant si séparé s'est doté du pouvoir de capturer la vidéo de son propre chef. Aux premières briques matières Terre, s'est ajouté le ciment matière temps, et entre nous et l'arrière d'un écran, le pont s'est peint couleur d'homme ; «*quel portrait plus proche du corps que*

L'écran aux images presque physiques, alliant la liaison spatiale à la continuité temporelle ligaturant notre être au sien par le direct et les conversations skype, les streams, jusqu'à la retransmission en hologramme ?» Écrivirent certains. Dès lors la perception du spectateur, marqué par l'impact technologique, porte sur ses reins l'oeillère ontologique qui circonscrit son regard à la vue du pont, en apparence si ténu, qui tient sur son échine l'anéantissement presque intégral des frontières entre la réalité physique et la réalité de l'image. Oubliant intégralement la borne entre les réels, le regard porté au cinéma s'est transformé en coup d'oeil trouble, prenant l'oeuvre pour un présent direct, pour une fenêtre portée sur la rue derrière la salle. Face à la prolifération d'image sur la face du monde, l'homme subit l'habitude au point d'étouffer toute soif d'interroger l'existence de l'image, sa matérialité et sa temporalité, refermant la faille entre les réels d'un pansement de vapeur. Le cinéma s'adapte seulement au mode de perception de son siècle où l'image se fait selon la mode du direct, répandant dans les salles le désir d'immersion physique. Émerge alors le principal symptôme d'un cinéma cherchant à faire illusion: l'unique plan-séquence, cette pratique si victorieuse cette décennie comme en témoignent *Birdman*, *Victoria*, *Utoya*, mais surtout le récent *1917*³. En un seul et impressionnant plan-séquence sensé physiquement faire vivre la guerre, il s'est enquis par l'immersion historique à l'orgueilleuse et illusoire chasse au réel, cherchant à travers la pulvérisation du montage la venue du réel à la toile, l'adoucissement de la douane divisant deux mondes. À l'ère où l'on fait fi du temps, il y a le mal du monteur, l'activité moderne et sa vitesse sont sources de négligence ; décade d'oubli du montage, décadent dans l'adaptation du film à l'homme, cinéma domestiqué jusqu'au cinéma social souhaitant se faire documentaire. Car quand le coeur de l'écran croit au complet être par la matière du réel, le plan-séquence n'est plus nécessaire, seul suffit d'un déguisement de dentelle déposé dans l'image, si fine suture sur l'entre-deux des plans que la progressive



supercherie du cinéma invisible s'est faite souveraine sur l'industrie, sur les blockbusters, sur le divertissement sachant l'immersion comme summum de la consommation du spectateur qui croyant vivre cesse de penser, «ne voit pas le temps passer». Bien que tellement tassé le film a pris hauteur d'homme, heurter l'hétérogénéité ontologique entre le temps réel et le temps cinématographique n'est pas tâche facile. Leur discordance est si fondamentale, si métaphysique qu'il faudrait comme deux aimants les détourner dos à dos afin d'établir un quelconque contact, quitte à ne plus connaître du cinéma que l'échine et le mécanisme, sans une fois saisir l'image. Persévérer à se convaincre par un pseudo direct d'unir l'écran et la terre tend à réduire l'écart entre la vie et la vidéo. Seulement face au plan-séquence, le spectateur sait au fond que ce sont des films de faussaire, que par rapport à sa personne l'image existe au passé, et par rapport au film lui-même, bien loin du présent, l'image se forme d'éternité et de réversibilité, de liberté et de ralenti, d'un régime si essentiellement dissocié et distinct qu'elle instruit notre corps et notre chair - d'habitude si mathématiquement calculé - que demeure dans l'écran une alternative au réel, un être propre à la matière chargé d'achronologie et d'irrationnel. Cette différence irrémissible des substances de l'être n'est pas due à l'utilisation bazinienne d'un procédé mécanique pour reproduire le réel⁴, mais à l'ontologie profondément magique du cinéma créant une dimension totale dont le temps malléable n'a plus aucune commune mesure avec notre univers, et surpassant l'inhumain, cultive un au-delà. Au 19^{ème} siècle la parole aux sorties des salles porte sur les termes exprimant magie, mysticisme, terreur et enchantement, trajet d'une traite jusqu'au *Royaume des ombres*⁵ d'un cinéma plus proche de la fantasmagorie que de la continuité concrète. L'homme de la belle époque décela sans savoir l'intuition d'un au-delà du réel contredisant l'ordre irrémédiable de nos terres ; impression de penser en âme, dans la durée déliée de

3 Alejandro, Gonzalez INARRITU, *Birdman*, (2015) / Sebastian SCHIPPER, *Victoria*, (2015) / Erick POPPE, *Utoya*, 22 juillet, (2018) / Sam MENDES, *1917* (2019)

4 André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, (1958), Les Éditions du cerf, Collection le 7^{ème} art, 1990, p 9-17

5 Expression usée par l'écrivain russe Maxime Gorki pour désigner le cinématographe (Maxime GORKI, article paru dans le quotidien Nijegorodskilistok, le 4 juillet 1896)

l'accidentel, ondulant dans le flux du film. À l'époque de la pellicule subsistait l'attachement physique à l'image. À l'ère *immatérielle* du numérique notre porte controuvée vers l'autre univers pourrait se rompre. Car le cinéma est un être de temps, et il n'accueille pas le corps de chair trop plein de loi qui lui enlèverait la liberté : même l'oeil toujours trop organique ne traverse pas la frontière. Quelque soient nos volontés de réalité il reste le cadre et l'écart, il reste le mur : poser la main sur la toile ne suffit pas à palper la peau du film.

Pourtant moi j'ai passé le mur, et le passe souvent, chaque fois qu'écartant le corps, face au film je m'endors.

Impossible pour moi d'échapper au sommeil face aux films, alors avachi consentir au somme m'exempt de culpabiliser à l'absence d'attention. Nulle nécessité de l'hypnotique *Odyssée de l'espace*⁶ et de l'hypnogène Tarkovski⁷ afin d'assoupir le spectateur averti. Me soumettant aux siestes il me suffit de divertissements affichant une indifférence à la durée : dernièrement *Le jour des morts vivants*⁸ de Roméro, série B sans assemblage significativement sensible. Sans regard s'est imposé à l'esprit le temps distendu criant sa présence: les secondes filmées deviennent des minutes rêvées et le temps du film sort du strict tracé ordonné et droit sensé le signifier. S'immergeant dans l'âme sa densité oscille entre l'immense et l'infime, trop ondoyants ses schèmes s'effacent face au mathématicien s'arrachant les cheveux, et mutant en temps ressenti la matière occultant l'esprit s'estompe, laissant s'écrouler la sentinelle de l'harmonie chronologique. S'ouvre alors derechef dans la trame du temps le fossé nous séparant physiquement du cinéma que seul l'appréhension incertaine de l'esprit sillonne ; de l'abîme émane l'ensemble de la mémoire se mariant à l'image, qui perméable à l'âme, est mêlée de roman, de vie et d'oeuvres dont les personnages se dégagent et délié s'invitent, passé se réunissant au présent.

6 Stanley KUBRICK, 2001, *l'Odyssée de l'Espace*, (1968)

7 Andreï TARKOVSKY, *Stalker*, (1979), *Le Miroir*, (1975), Andreï Roublev, (1966)

8 George ROMERO, *Le jour des mots vivants*, (1985)

Et, entré dans mon crâne, l'art n'en est ressorti qu'au réveil où il s'est replacé dans son strict cadre.

Notre perspective de simple spectateur ne change pas seulement notre ressenti sur un film, mais le modifie tout entier, le réinvente et le sculpte en fonction de l'esprit qui, traversé par l'image, la traverse simultanément dans une construction mutuelle de l'un avec l'autre. S'endormir concentre les stimuli du film hors de la réalité concrète sur ce que j'ai vu et sur ce que ne voit pas, extirpant les sens de mon monde et les rendant au crâne. On parle de plus en plus de cinéma hypnagogique, mais si l'on peut s'endormir devant n'importe quel film, tout n'est pas à la responsabilité du spectateur, le film doit mener au sommeil, se faire hypnotiseur, assister l'esprit en évaporant la tromperie pour endormir la pupille.

Les yeux fermés, le film persiste. Au-delà de l'art du visible, l'image existe sur la rétine et la voix sur nos tympan, l'intérieur du crâne accueille avec sagesse sa fonction de salle de cinéma et cède à l'épanouissement de l'image se diffusant hors-la-loi dans chaque recoin de la cervelle engourdie, poursuivant dans son atmosphère l'élan flottant du film. Plus malléable, le temps plié cède sous la pression de l'esprit et dilate sa forme stable, réalisant l'antimathématique, le désordre, et pêle-mêle le vrai et le faux emmêlent et nouent les instants contraires. Ayant saisi la totale liberté du film volant dans l'âme pourquoi vouloir enjammer la toile et salir de nos pas lourd l'immatériel du cinéma? C'est au contraire dans l'écart qui nous sépare de l'écran que s'opère la conversation entre l'esprit et l'image, l'image se laissant planer dans l'esprit, et l'esprit voguant dans le film sans qu'aucun n'impose sa loi à l'autre : c'est le cinéma du laisser-aller. Pourtant, et c'est malheureux, respecter l'affranchissement du film n'est pas le propre de notre comportement conquérant, de notre désir d'entrer dans l'image comme on traverserait une rue, de s'engouffrer sans admission jusqu'au territoire obscur.

La toile n'est pas une porte dont on aurait les clés, mais l'immuable tamis dans lequel seul s'engloutit l'écoulement éthérée de l'esprit.

Car il y a un tragique de l'homme qui se croit caméra, celui qui comme Denner dans *L'homme qui aimait les femmes*⁹ cherche à réduire l'espace qui le sépare de ce qu'il perçoit pour serrer sa vision et sa pensée entre ses bras. À resserrer l'écart on risque de se heurter. Qui réclame donc le cinéma mourant dans la rue, sous les roues d'une voiture ? Ceux qui refusent de sortir le cinéma de nos rues au lieu de le laisser errer dans celles de son propre pays. Ceux qui s'égarent dans l'esthétisme par prétexte d'une contemplation de peintre en bâtiment. Ceux qui refusent de cracher la fausse spontanéité du cinéma social cherchant à contrefaire et faussement redoubler notre réel en se grimant documentaire de faussaire nous déportant en mannequin dans son monde de cire. Face à cela éclate la nécessité de chercher une spontanéité, mais une spontanéité au-delà. Celle de l'esprit saisissant le cosmos en se laissant glisser dans le lointain mythique et immatériel de l'image-vidéo ; l'âme respectant enfin la vocation magique et métaphysique du cinéma. Ainsi Pasolini visitant les terres d'Oedipe¹⁰ en confondant les cultures et broyant le croyable et le vraisemblable ferme le film au corps qui, incapable de passer la barrière de l'irrationnel, forme alors dans l'imperfection et la spontanéité de l'image logée dans le lointain discordant, la matière intouchable qui déploie le flux de l'esprit dans l'espace filmique. Alors existe le mythe, bien au-delà du vraisemblable, et l'esprit d'appréhender là l'autre réel formé dans la matière qui ne se voit pas, palpable par nos pensées et nos rêves : le cinéma-vérité d'un autre monde, l'univers vu par l'Homme anophtalme¹¹. Plutôt que parler de cinéma contemplatif, il faudrait nommer un cinéma méditatif ; un cinéma fait de pur esprit pour remplacer une contemplation corporelle à l'excès, qui n'est souvent que prévision d'une réaction. Le jeu vidéo est modèle d'une contemplation réactive, récent penchant d'une part de cette industrie, où le contemplatif finit forcément par provoquer

9 François TRUFFAUT, *L'Homme qui aimait les femmes*, (1977)

10 Pier Paolo PASOLINI, *Oedipe Roi*, (1967)

11 Anophtalme : qui n'a pas d'yeux

l'action qui elle-même déclenche le contemplatif ultérieur¹² ; la 4DX n'est autre que sa suite bâtarde. Difficile face au jeu de s'assoupir quand le stimulus mène le geste. Le laisser-aller total du film explique la coupure qualitative l'écartant de son cousin interactif : le cinéma vit de nos torpeurs. Le repos rompt le temps, rend sa traversée trouble tel qu'on y perçoit le ruban de Möbius, dilaté et pressé, multiple et singulier, saisie en entier et seulement partiellement, hésitant entre le fini et l'infini, le continu et l'échancré, loin de la bande de papier plat déplié pesant sur le réel auquel il nous a accoutumés. L'hypnagogie menotte la perception au temps ressenti, l'astreint à le discerner entre les couleurs bigarrées ; baignée au fond du flux du temps la tête tend l'esprit à la lenteur, rappelle la longueur et l'étendue face aux perfectionnismes artificiels et précisions de tête d'épingle du monteur moderne, occupé par les mathématiques plutôt que par les hypnotiques. Par son travail d'horloger, sans heurts ni étincelle et à la mécanique bien huilée, l'aiguille gravite en bon soldat sur son chemin de ronde, si ordinaire à l'oeil qu'il en oublie la signification : le temps de l'image roule dans les yeux du public comme un bruit de fond sans consistance et si quotidien qu'il ne le perçoit plus depuis longtemps. L'esprit ronflant de l'auditeur dormeur reste seul remède au temps perdu, un baume d'autonome menant les somnolents à la solitude de la durée individuelle dilatant les plans à perpétuité, indépendant de toute loi.

PASOLINI¹³, MAMBETY¹⁴, VLACIL¹⁵, BRISEZ
BRIQUE PAR BRIQUE LE PONT TROMPEUR QUE
REPOUSSE VOTRE ESPACE : ECHEC SUR ECHEC
A LE PARCOURIR, LE PAS DISTEND LE PONT
QUI NOUS SEPRE !

12 Campo Santo, *Firewatch*, (2016) / Dontnod Entertainment, *Life is strange*, (2015) / thatgamecompany, *Journey*, (2012)

13 Pier Paolo PASOLINI, *Oedipe Roi*, (1967), *Médée*, (1969), *l'évangile selon Saint Mathieu*, (1964)

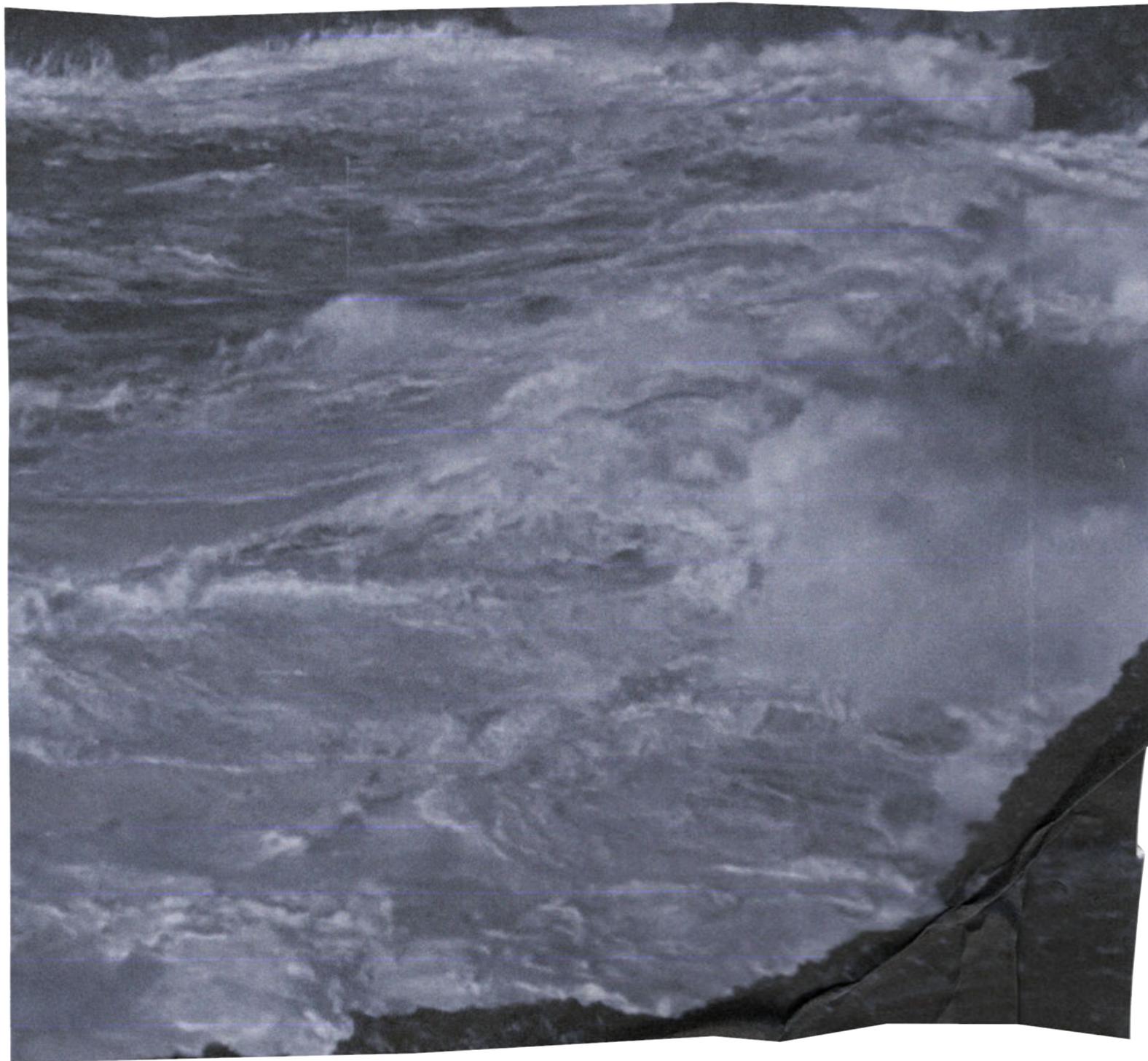
14 Djibril Diop MAMBETY, *Hyènes*, (1992)

15 Frantisek VLACIL, *Marketa Lazarova*, (1967), *La vallée des abeilles*, (1968), *La colombe blanche*, (1960)

À VOS SOMMATIONS L'ESPRIT GLISSERA PAR-DESSUS LE FOSSÉ : ENGOURDISSEZ LES SPECTATEURS, ILS SONT LA POUR ÇA, ILS FLOTTENT DANS LE MYTHE, EVOLUENT À ÊTRE MYTHIQUE!

Si chez certains, cinéma sonne comme appellation d'un lieu, il émane de lui plus sensiblement le halo du Mont Analogue¹⁶ que l'ombre des salles truffées de sièges sales ! Elles ne sont pourtant pas en soi le souci, car celui-ci réside dans le sens du cinéma comme mot: l'idée du lieu remplace l'idée de l'art, car en loisir quelconque il favorise le multiple à l'individuel, l'actif au méditatif. On m'objectera que l'écran d'ordinateur perd la superbe des salles immenses en s'abaissant à l'objet. Erreur de perspective d'un regard trop imprégné de réel ! le numérique et l'écran individuel ont sans aucun doute contribué au cinéma matériel ! Cependant, de ce cinéma dématérialisé, sa substance propre est en mesure de le rendre plus léger en le dissociant de sa fonction sociale car la facilité d'accès, la possibilité de la pause et du retour arrière déculpabilise et assiste l'endormissement reposé du spectateur sachant sa séance potentiellement plurielle et décomposée, mais toujours entière. Il appartient à l'expérience cinématographique de servir l'hypnagogie, il dépend des films et des salles de la renier ou de la doter, d'assister l'assoupissement à dissiper le cadre de l'écran, à l'effacer sans arracher, sans dépasser au risque de briser le territoire fragile. L'évanouissement des limites de la toile laisse libre l'aller-retour de l'esprit dans le film et du film dans l'esprit, et rendu au cérébral, sorti de notre univers entrave au corps l'entrée en ses terres. Alors que le corps écrase

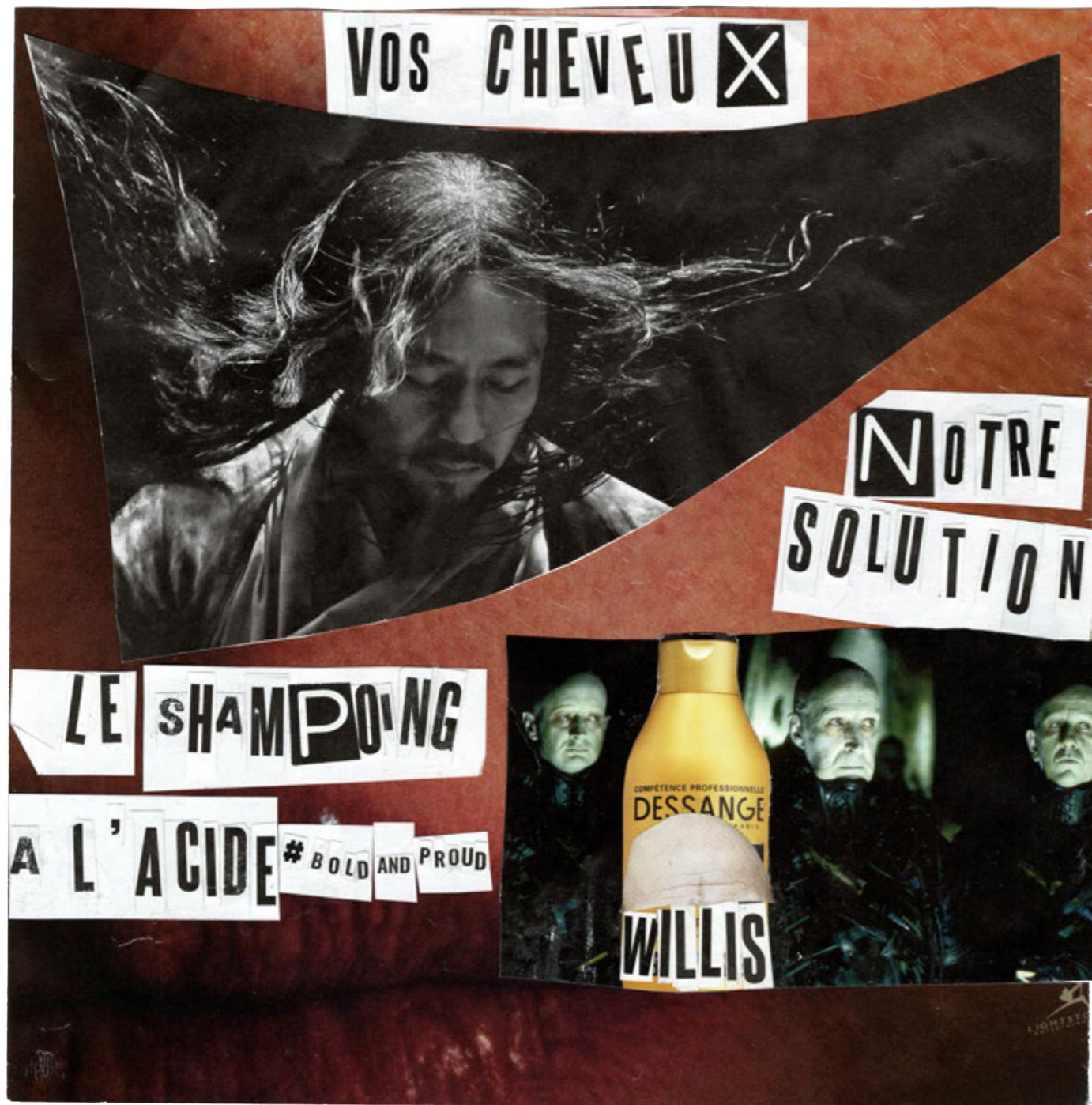
¹⁶ René DAUMAL, *Le Mont Analogue*, (1944), Gallimard, coll «l'imaginaire», 1981, Paris, 175p : «Le territoire cherché doit pouvoir exister en une région quelconque de la surface de notre planète ; il faut donc étudier sous quelles conditions il se trouve être inaccessible, non seulement aux navires, avions ou autres véhicules, mais même au regard. Je veux dire qu'il pourrait très bien, théoriquement, exister au milieu de cette table, sans que nous en ayons la moindre notion. (...) il s'agit d'un anneau de courbure, plus ou moins large, impénétrable, qui, à une certaine distance, entoure le pays d'un rempart invisible, intangible ; grâce auquel, en somme, tout se passe comme si le Mont Analogue n'existait pas.»



et submerge ce qu'il désire conquérir, l'esprit traite avec respect un lieu lointain et intouchable, détèle l'orgueil et la chair avant l'abîme et sur la berge lâche l'imagination filant au film ; au-delà du voile, à peine révélée, les légendes et les mythes, l'inhumain de l'inconnu. Fierté triste de l'homme moderne ! le monde, asséché de ses secrets de science, exploré tout entier et desservi d'avions réunissant toute terre à l'étendue d'un pas, n'est plus, aussitôt l'enfance passée, le réceptacle des rêves. De chaque film peut être tiré le continent intact qui nous manque, celui qui tout étranger à l'homme cultive les songes comme sur l'Amérique poussait en 1400 les fruits irrévélés à l'Europe. À l'ère où tout est su, défrichons l'ignorance plutôt que l'espace obscur, car dans la naïveté naît le rêve et cette méditation, même d'un instant, précipitera par le somme l'homme au dos de la chimère d'enfant. Du cinéma vu à vol d'esprit, nous aimerons alors ses terres intouchables et seulement subodorés, ses mythologies en mirage, ses drames et ses transes folles où d'humain il n'y a que l'enveloppe, ses déserts de sens et ses excès d'images, le visage du héros voilé et le tragique en on-dit, dissimulé à l'esprit par la brume des deux yeux, qui réveillés se sont trop vite ouverts. À sortir un peu par la pensée de la régence des connaissances, le cinéma est un incomparable compagnon qui seul sait mener la danse des intuitions entraperçues qui de concert avec notre cerveau forment les images. Quand confinement il y a, il y a la nostalgie des salles et la faim des sens, pourtant plus que tout il est un obscur trou béant d'image, celles qui seules savent rassasier les songes ; alors dégustons l'accalmie par le film, dormons et nous sortirons plus tôt !

Et quand tout sera fini, j'espère aller après une ballade m'installer et m'endormir un peu près de chez moi, rêver dans mon ciné-dortoir...

Arthur Chopin



DU soleil POUR les YEUX

Shotgun Stories, Jeff Nichols, 2007.

Les images qui accompagneront votre lecture risquent bien d'être d'une piètre qualité. En effet, 2007, ce n'est pas assez loin encore pour que quelqu'un quelque part se soit attelé à un travail de remasterisation de *Shotgun stories*, premier film tourné avec trois fois rien dans le sud de l'Arkansas natal du réalisateur. Piètre qualité à cause de la pauvre lisibilité des images, compressées en 360x420 pixels sur un ordinateur portable. Clairement pas l'écran à privilégier pour regarder un film de Jeff Nichols.

Car c'est bien de cet homme qu'il s'agit : Jeff Nichols. Un nom court en bouche, une grande idée de cinéma dans la tête. C'est aujourd'hui relativement impossible pour moi d'expliquer pourquoi cet homme n'a rien à voir avec les autres. Ses films sont comme stoïques, sans ambage ni poudre aux yeux. Nichols pour moi il ne part pas vite, loin, fort, il ne conquiert aucun nouveau territoire ; il s'accroupit, il creuse, pas trop profond. Juste assez pour commencer une maison. Il n'est pas une caricature de génie omnipotent : le cinéaste regroupe une équipe créative sachant faire exister son style par la multitude, du cachet d'un plan typiquement nicholsien à un détail de costume qui fait toute la différence. Ce travail d'orchestre est possible car il est s'est entouré d'une fidèle équipe au cours de sa filmographie, il n'est pas le crack prodigieux qui a construit seul son style et sait se laisser pénétrer du travail d'autrui (malgré que son frère Ben Nichols soit le musicien leader du groupe Lucero, il laisse David Wingo intégrer sa galaxie avec *Midnight special*, pour un sublime résultat). Parmi ses compagnons de route, le chef opérateur Adam Stone présent dès *Shotgun stories*. Si une image d'un film de Nichols se reconnaît, c'est aussi grâce à lui et ses contre-jours douxereux, ses fins de soirée au ciel melliflu. La cohérence stylistique de ses films n'est cependant pas spectaculaire, ce n'est pas non plus d'une délicatesse qui finalement se remarquerait aussi. Non, les films de Nichols évoquent un chantier, une besogne de groupe

tempérée. Il y a une nécessité rustique au sein de ses films, une volonté de provoquer un regard de témoin sur un destin. La perspective est moins de nous incriminer que de nous rendre notre aptitude à voir, à apprécier une histoire et sa qualité de noeud fraternel, de liant public.

Dans l'acte cela donne un cinéma d'une générosité totale envers ses personnages : son point de vue c'est la possibilité de lire, même pas, de considérer un territoire et ses créatures. Rien de plus. Pas d'extrapolation capillo-tractée, pas de prétention spirituelle. Aucun esthétisme vorace qui vampiriserait le scénario, aucune sobriété zulawskienne diabolique et racée non plus. Car il y a de la couleur et du soleil chez Nichols. Jamais trop, jamais trop peu, mais surtout jamais-jamais ; jamais dans la négation du réel, toujours branché à la terre, si bien que ses caméras ont dû prendre racine. L'épure, notamment celle des dialogues, est même sensationnelle de maîtrise : ce tout premier fait d'arme de Nichols est un exemple de caractérisation a minima. Tout est dans l'occupation d'un espace et surtout d'un temps de travail, sur une baignole, un filet de pêche ou au volant en centre ville. Rien pour vraiment distinguer l'un de l'autre, pas de bérret coloré ou de verbe haut ; ici tout le monde porte des fringues râpées et fadasses, les maisons sont surtout des lits avec un toit ou s'empile le bric à brac signalant la débrouille au jour le jour, la galère à plusieurs. Dans *Shotgun stories*, on air au grand ère. On aspire vaguement à ce lointain qui s'offre à la vue puis on retourne trimer. Le titre lui-même est un cas d'école : on ne dirait pas ces constructions aux apparences brutes type «No country for old men» ou ces logos tout fait pour se la jouer. «Les histoires d'un fusil à pompe» ou «du fusil à pompe». Un objet concret loin d'une Excalibur transcendante, sans appareil, un peu raide ; un outil d'adulte propice à un ravissement de conte qui s'inspirerait d'une vie de tout les jours âpre et riche en dramaturgie tel *Le forgeron* de Zola.

L'approche de Nichols doit être plus crédible que véridique pour que l'on se sente à la fois face à des personnages mais aussi face à des corps fatigués de ruraux oubliés. Si l'illusion fonctionne c'est parce que son film est empreint d'une pudeur salvatrice faisant passer une

sorte de foi envers ses héros et leur vérité filmée comme elle semble s'offrir à l'œil avant un point de vue sur eux. Dans le même temps, cette histoire ne semble pleinement exister qu'en s'alignant sur une forte subjectivité ; l'équilibre ténu sur lequel tient le film est celui d'une fiction ayant valeur de représentation des habitudes de paysans et de col bleus partageant le même défi quotidien. Un quotidien fortement investi de rêverie fantasmatique dû à la puissance évocatrice du décor. Nichols, enfant de cette réalité, offre à la fois un épisode d'une vie ouvrière à valeur utile (au sens *hugolien* du terme) et une errance aux accents de western, flirtant ainsi avec un imaginaire de cow boy taiseux. On pense au réalisateur de *L'homme qui tua Liberty Valance* : John Ford avait cette capacité à brouiller les réalités de la conquête de l'ouest et son fantasme en filmant d'une même image l'authentique et l'illusion perdus dans des décors naturels oniriques.

Le cinéma de Nichols propose une variation contemplative et dégraissée de toute aspiration mythologique du western. L'ouest, conquis, vraiment ? C'est quoi ce silence, ce ciel écrasant, cette fièvre ? C'est quoi ce vide dans les vies de ces trois frères supposément citoyens du plus puissant des pays au monde et pourtant condamnés au surplace ? Point de colère prolétaire ou de revendications. On essaye, on va s'en sortir, pas d'autres solutions. Nichols tourne moins son film qu'autour de son film. Il regarde l'immensité calme accueillir une petite histoire en son sein, celle de trois fils rendus à l'enterrement du pater pour lui faire outrage devant sa belle famille. Durant la suite du film, une courte heure trente de déambulation, la première fratrie ressasse l'abandon par le patriarche au profit d'une autre famille. Le poison amer de la fierté brûle le fond de leurs tripes qui finissent par hurler vengeance, mais l'aîné taciturne joué par Michael Shannon, proprement l'un des meilleurs acteurs de tout les temps, tempère ces ardeurs. En vain cependant quand la seconde clique perturbée dans son idéal d'union veut refermer de force ces plaies ouvertes sur le passé. Le film n'est pas perdu de trucs, il n'y a pas de grand secret. *Shotgun stories* cristallise dans sa modestie de moyen et sa réalisation sans grands effets un refus de manipulation, un peu à l'image du cinéma

rebelle et grisant de Richard Linklater. Un refus qui est un mensonge (quel film n'est pas une manipulation ?). Un mensonge qu'on accepte pour apprécier à juste distance la supposé véracité de ce qu'on nous propose tout en se lovant dans l'écran si simple, si primordial d'une histoire. Ce film est un geste de rassemblement, un ciment social, un moment à passer pour se rappeler qu'il y en a qui bossent dur sans espoir d'élévation (sociale ou spirituelle) et que dans ces lieux de perte et de détresse certaines blessures ne se referment pas avec le temps mais avec le sang, l'un coulant pour que l'autre cesse. Mais *Shotgun stories*, n'est pas un constat digne d'un film des Dardenne, il reste sur le terrain de la fable.

Face à ce qui peut sembler être un terrible fait divers, les chroniques d'un déboire communautaire, le débat sur la supposé pertinence réaliste de *Shotgun stories* s'ouvre. Mais bien qu'il soit tout à fait envisageable de voir et s'enrichir seul du film puis d'en discuter, ce n'est pas ainsi que se donne à voir le cinéma de Jeff Nichols. *Shotgun stories* a la douceur amère de la vérité. Il sublime un instant partagé avec autrui, il a bien plus de valeur en tant que présent vivant de visionnage qu'objet de discussion mort, et ce comme c'est rarement le cas. Ce dont *Shotgun stories* ainsi que le cinéma de Jeff Nichols est investi qui le différencie à mes yeux de nombreuses autres propositions, c'est du naturel intuitif et de la limpidité lumineuse qui animent les féeries et les tragédies dont la portée résiste au passage du temps. C'est un cinéma dont l'évidence ne peut que nous apparaître tranquillement. Un cinéma qui réveille un pouvoir nostalgique enfoui, celui de la reconnaissance d'autrui. Je parle d'une oeuvre altruiste toute dédiée à stimuler l'empathie plutôt qu'un objet parfait braquant les projecteurs sur un artiste surdoué. Je parle d'une célébration du récit, cette énergie fondamentale qui s'inscrit en nous sous des formes multiples et qui dans sa forme achevée n'est rien d'autre que lui-même et nous pénètre de sa banale, remarquable, manifeste existence. Je parle d'image et de sons à leur place et de *Shotgun stories* qui est à la sienne.

Antoine Le Guen



1



5



2



6



3



7



4



8

LE CHAOS CONTINUËL

Au-delà du réel, Ken Russell, 1980.

Ken Russell, presque une décennie après sa mort, reste un mystère. Mélomane classique pour les téléfilms de la BBC, aficionado du *Swingin' London* (et de la chevelure de Roger Daltrey, visiblement), sorte de Fellini punk blasphématoire, réalisateur fauché de nanars érotico-fantastiques... L'homme a revêtu mille identités cinématographiques, s'y paumant parfois peut-être, en même temps qu'il paumait certains spectateurs, va savoir. Qu'importe si les détracteurs de Russell aiment à le réduire à un type qui se croyait visionnaire anti-clérical devenu esthète kitsch aux fonds verts dégueulasses, ce qu'il y a à boire et à manger chez lui n'a jamais vraiment de goût amer. On y trouve certes parfois de la fadeur, du grand-guignol, mais le tout reste transcendé par le grandiose, n'en déplaise à ceux qui ne retiennent qu'un jeune Hugh Grant dans *Le Repaire du Ver Blanc* (qui reste un visionnage délectable pour tout bisseux amateur de *camp*). Le grandiose de la vie de Tchaïkovski, le grandiose hautement censuré des nonnes (plus ou moins possédées) de Loudun, le grandiose de l'élévation-régression d'un chercheur.

C'est sur ce dernier que je veux revenir, si c'est seulement possible. Peut-on vraiment expliquer au travers d'une critique ce qui s'apparente à la transcendance? Peut-on réduire le génie d'un film à quelques lignes dans une revue? Certainement que non, tant il est reconnu qu'on doit faire l'expérience du film pour en saisir son propos et son esthétique. Cependant, ça n'empêche pas de vouloir faire une ode au film de Russell, film beau, puissant, aussi bien formellement que thématiquement. Nous y suivons les pérégrinations d'Eddie Jessup, scientifique d'Harvard, dès la fin des années 60 dans sa quête de différents niveaux de conscience par la privation sensorielle. Je ne sais si on peut vraiment en dire plus sans trop en dévoiler ou sans tomber dans un résumé réducteur et vulgaire. Voir *Altered States* est

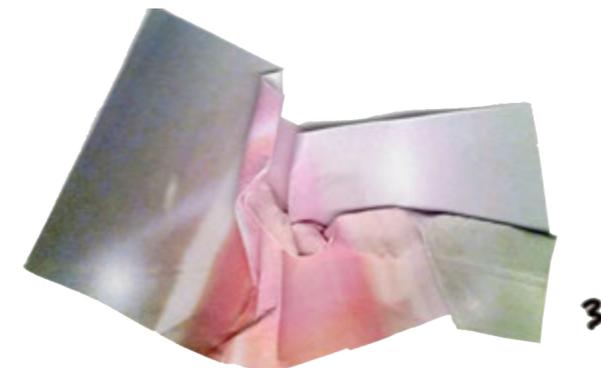
primordial pour vraiment en saisir le propos, et aucun synopsis ou résumé détaillé ne saurait remplacer cette expérience unique qu'est le visionnage du film.

Altered States, c'est le psychédéisme de Russell poussé à son paroxysme, comme s'il en encait sa vision définitive sur pellicule. Jamais ses hallucinations n'ont semblé si pénétrantes, elles explosent hors de l'écran, le saturant, en dégoulinent et finissent par nous emporter avec elles, sans qu'on puisse dire qu'on y soit véritablement passifs, mais sans que l'on puisse dire qu'on ne se sent pas dépassé. Comme si nous explorions nous-mêmes les possibilités infinies de l'immersion d'une drogue ancienne dans un caisson d'isolation sensorielle, sauf qu'ici la came est un métrage et le caisson une petite pièce où l'on ne peut que fixer l'écran devant soi, toute autre action paraissant impossible face au spectacle auquel on a affaire. C'était du moins mon cas lors de mon premier visionnage du film, dans une chambre d'ado où tout peut d'habitude me distraire.

Altered States, c'est peut-être aussi le film le plus terrifiant de Russell, où son baroque habituel cède parfois quelque peu sa place à des visions infernales que n'aurait pas renier Bosch dans ses scènes hallucinatoires. Un *Jardin des Délices* nous rapprochant peut-être parfois trop de notre propre fragilité dans ce qu'elle a de plus charnelle. De ce fait, il ne serait ainsi peut-être pas abusif que de considérer le film comme un des plus grands représentants du body-horror, aux côtés de ce qu'a pu faire Cronenberg (qui n'a pas caché son admiration pour Russell) dans les années 80. Ici le corps est beau, effrayant, primitif, sexuel, métamorphosé, languissant. C'est peut-être ça qui le rend le plus humain, même lorsqu'il ne l'est plus. Ce corps, c'est l'enveloppe de ces acteurs que sont William Hurt et Blair Brown, mais c'est aussi celle d'un grand oublié du casting: Miguel Godreau, danseur portoricain méconnu, mort du SIDA une quinzaine d'années après la sortie du métrage. Homme de Néandertal sublime, génie du mouvement et agresseur mémorable, il me semble difficile de parler du film sans évoquer sa performance, qui va au-delà du simple exploit physique.

Altered States, c'est très certainement, et surtout, le film le plus optimiste de Russell sur l'être humain. Là où nous étions témoins des pires magouilles politiques et obscurantistes dans *Les Diables*, de la cupidité la plus crasse dans *Tommy*, des tristes vies de génies de la musique dans *Mahler* ou *The Music Lovers*, ici nous restons plus marqués par l'être humain dans ce qu'il a de beau. Peut-être est-il parfois orgueilleux, dur et exigeant, mais il sait être noble, altruiste et aimant, comme aime à nous le rappeler la conclusion du film. Il est peut-être facile d'avoir comme morale «l'amour est plus fort que tout» dans une production américaine (le deuxième film hollywoodien de Ken Russell), force est de constater qu'on est ici loin des mécanismes putassiers et traditionalistes, pour ne pas dire fascinant, de l'union familiale dans le cinéma américain. Rien n'est resplendissant, rien n'est parfait, mais rien n'est sans espoir.

Sarah Bondy



3



4



1



5



2



6



Lâchée de Belgique, une colombe se pose à Prague. Blessées par un petit garçon paralysé, ses ailes ne peuvent plus voler. Lui, plein de remords, et l'artiste (son voisin) recueillent la colombe pour la guérir et se côtoient quelques temps où le peintre sculpte une effigie de l'enfant qu'il ne parvient pas à achever. Ayant tranché le visage de la statue, l'artiste ne la termine que quand l'enfant et la colombe raccommodés peuvent tout deux s'en aller.

Obsédé du béton nauséabond ou des boulevards de nabab et se baugeant dans le bon sentiment, le cinéphile n'apprécie du cinéma tchèque que Milos Forman. Normal, c'est le cinéma superbe du quotidien communiste des petits riens risibles, sensuels ou satiriques que le quidam cinéaste sans imagination pense pouvoir piller pour reproduire ses terres sans intérêt ; c'est seulement comme ça qu'il conçoit former de l'Histoire, comme Forman, une oeuvre fine. Mais aujourd'hui vivre en documentaire social c'est s'affairer à plaire aux récompenses de festival et faillir à reconnaître l'autre grand Tchèque : Frantisek Vlácil le mystique, maître du Moyen Âge affabulé où l'halluciné et les thaumaturges prennent corps hors des credo positivistes des carnets d'historiens et errent dans l'univers mythique de *Marketa Lazarova* (1967), de *La Vallée des abeilles* (1968) et du *Piège du diable* (1962). La filmographie de Forman est d'une importance et d'une exemplarité sans équivoque, néanmoins Vlácil, si méconnu qu'il est, emblématise bien davantage le cinéma de son pays, son oeuvre prépare dix ans de cinéma tchèque abstrus, frénétiques et hypnotiques hors du temps. Pourtant, précédant sa période médiévale, l'habituel milieu moderne de la *Colombe blanche* (1960) filmé dans le béton brut des bâtisses soviétiques questionne cette si nette mutation jusqu'au *Piège du diable* ; deux ans seulement séparent le quelconque et l'extatique.

Mais morigéner sur le monde dépeint par Vlácil dans son premier long c'est omettre qu'un décor réel, même aussi concret, n'équivaut pas à coup sûr au trivial. Si Vlácil fit sienne l'architecture acérée, quadrillée et carrée des cités ou des clochers tchécoslovaques, si ses personnages subsistent sur la chaussée et les appartements, ça ne l'empêche pas d'être surannée pour un cinéma contemporain bien corporel qui ne reflète rien d'autre que nos espérances présentes, art sans au-delà, quel qu'il soit, incapable d'un regard en profondeur perçant le pavé. Vlácil n'est pas un réaliste, c'est un fanatique même dans la rue : *La colombe blanche* c'est le mythe de tous les jours, le folklore des blocs et des briques et le réalisme poussé au bord du mystère. Ce surréalisme concret naît d'un trop concret, de l'excès d'agencement d'une masse dextre de droite d'une matière débitée ; l'au-delà sourdant des façades d'immeubles équipolle à l'éclosion si littérale des figures magritiennes qui sous le semblant de ressemblance verse dans l'irréel. Chez Magritte le réel est une peau dure de toc, son apparence trop vraie se perfore d'un coup d'oeil qui trahit le chevauchement de surfaces fixes et fardées qui constituent l'univers du faux en superposition de couche de négatif sur négatif. L'image d'une pipe bien faite répétée sur la surface cherche à faire vrai, et trop matérielle mute en toile d'araignée d'art tétanisant l'imitation dans l'étrangeté transie de la représentation en trompe l'oeil. Le surréalisme de Magritte c'est le silence de la toile trop pleine ; du monde immobile émane le doute du réel, surgit l'interpellation de l'au-delà derrière les choses et de l'infini de la toile larvée par la surface de la pipe qui s'affirmait en pipe. Cette surface sèche et fausse, indice de l'indiscerné, c'est chez Vlácil la géométrie parfaite et émiettée des lieux-dits symboliques réduits en quadrillage cadastrale d'éléments divers formant le *trop-plat* d'image de *La colombe blanche*. La mer perd sa profondeur, se serre en légère aire, sur laquelle errent les personnages les pieds posés sur l'eau, et l'univers perd son amplitude à mesure que le peintre recouvre le cadre, manière *mystère Picasso*, d'une peinture plane et que les persiennes referment l'écart entre les choses. Le monde et l'océan tassé sous la géométrie moderne des cités existent en strates de surfaces sans profondeur

morcelant l'image à l'excès jusqu'à sa régression à la deuxième dimension. Le film mis à plat par la ligne est livré à l'irréel, il fait faux comme Magritte est trompeur. La caméra presque percluse arrimée aux quadrillages s'approprie le corps de l'enfant figé, de la colombe infirme et du peintre qui les cloue sur la toile et la statue. L'objectif ne baigne pas dans le monde, mais le touche de son oeil de monophthalme qui s'y accote comme à un mur ; le modèle de perception c'est la peinture de l'artiste posée immédiatement contre le cadre, recouvrant l'optique de la terre plate à la géométrie presque parfaite perçue par-delà l'écart infinitésimal qui creuse à peine l'entredeux de ce qui saisit et de ce qui est saisi.

Pourtant le cadre s'écrase au cours du dernier plan et la caméra s'insère au sein de l'univers.

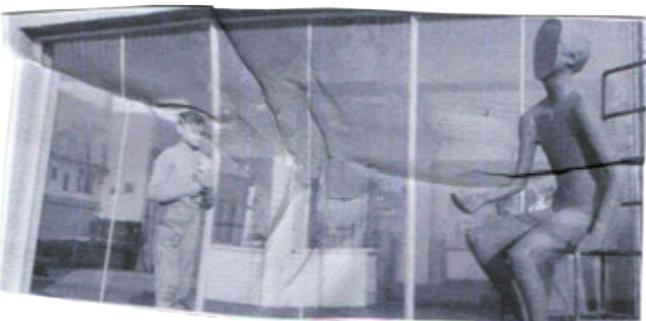
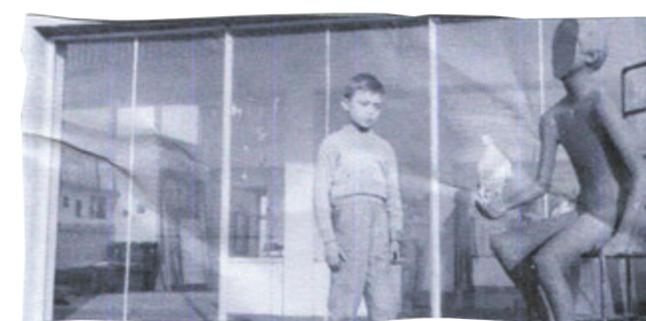
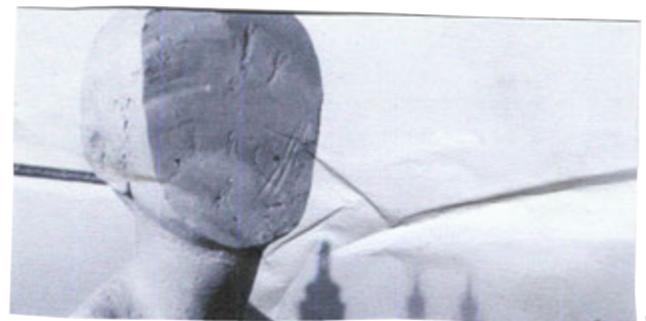
Car l'enfant et la colombe accommodés et prêts à s'envoler s'associent au dernier plan-séquence qui libère l'optique du carcan bidimensionnel. *La colombe blanche* se clôt sur l'un des rares plans-séquences achronologique du cinéma, où le temps et le mouvement montrés comme une unité s'atomisent par les ellipses sans coupes, comme fluctuations qualitatives au sein même du flux continu. Naît un *temps continu elliptique* : l'enfant en mesure de courir se retire de son portrait de glaise sans visage et, aussitôt entré dans l'ascenseur déjà presque en bout de course, accoure hors de la cité, et le temps d'une vue de ville la tête de la sculpture s'est enfantée, le tout contre toute logique temporelle continue, pris dans un panoramique sans repère. Du mouvement de caméra circulaire sans lieu d'attache, l'amplitude de l'univers se dilate jusqu'aux dimensions supérieures. L'image flotte, libre et hors-sol et évolue dans l'étendue et la durée sans référence, franchissant l'au-delà de la troisième dimension lambda à l'espace et au temps euclidien, pour pénétrer la sphère immatérielle et sans repère où le néant dilate le temps autour de la caméra vacillant dans la sphéricité. L'oeil lui-même prenant forme d'orbe capte toutes faces en tout instant à tout moment et construit la terre des cubistes où tout est perçu en même temps. L'univers si dilaté, il n'y a plus la colombe blanche, mais la colombe flottant dans le blanc. Il a fallu libérer la colombe

pour que Vlácil lâche le réel et le poids du vrai vers un cinéma soporeux au temps divaguant, parfaissant la face de la statue d'enfant par le visage né de l'immatériel plutôt que par la tête taillée de la main. Selon un principe alchimique, il a fallu le fixe afin de toucher au volatile, immolant le matériel au spirituel par l'anéantissement de l'espace au profit du temps. Succédant à *La colombe blanche*, la période médiévale de Vlácil se dépêtre peu à peu du poids des choses pour déployer dans son monde l'esprit et le mysticisme d'un cinéma de mythes et de légendes. *La colombe blanche* balbutie les films de Vlácil comme conte, fable déjà pleinement spirituelle. Car ce n'est ni par le décor ou le personnage ni par l'histoire que parvient la profondeur mystique du conte et du mythe : elle née de l'union de la mise en scène à un au-delà tendant au néant de l'espace par la toute-puissance du temps propre au cinéma, détermination ultime de tous films. Tout ceci se joue dans le dernier plan. Alors que la période prête par la maladie à rappeler toujours plus au corps, les contes et les mythes nous hèlent vers un ailleurs. Mais si cet ailleurs est surnaturel, il n'y a par contre pas de contradiction entre réalisme et mysticisme car *La colombe blanche* n'est pas un regard sur une réalité sociale, mais prend corps parmi des hommes ancrés à un contexte historique et géographique qui pourtant sont réceptacles des contes. Il y aurait méprise à nier tout cinéma politique, social ou engagé, tout cinéma ayant parti lié à la réalité; il est uniment nécessaire d'arrimer ce cinéma à un au-delà pour en révéler le mythe. Car même émanant de milieux trop concrets déclouer l'esprit du béton de l'espace et le laisser s'envoler c'est louer le temps du cinéma comme maître des lieux par-delà les thèmes et les bons sentiments pour percer l'oppidum du film politique par l'âme. Rares sont les films qui y sont parvenus aussi parfaitement, *Hyènes*¹ peut-être, Pasolini sûrement...

Rendez à Vlácil ce qui est à Vlácil, regardez-le, diffusez-le et hallucinez-le, il doit être haussé en auteur majeur du siècle dernier... et en icône des films à venir.

ARTEUR CHOPIA

¹ *Hyènes*, Djibril Diop MAMBETY, 1992





MAIS que FAIT David DUFRESNE ?

Un pays qui se tient sage, David Dufresne, 2020.

Alors que nous nous désolons chaque jour un peu plus de voir les salles de cinéma pillées de leurs sorties qui se retrouvent à la place dans le catalogue des plateformes de streaming, *Un pays qui se tient sage* vient contredire nos rêves et nous faire regretter sa place dans les circuits classiques. Si vous avez eu la chance de vous glisser sur un strapontin juste avant la fermeture des établissements, peut-être avez-vous jeté votre dévolu sur le dernier rendu de David Dufresne, et ainsi assisté à un bien petit moment de cinéma. Le produit est fini sur la forme, il fait même dans la dentelle, et c'est ce qui doit lui être reproché. La mise en scène est léchée mais sert un propos justement trop fini sans être abouti pour autant, un propos timide et écourté, là où on attend des discours éclairés et éclairants, limpides et imposants. On ne peut qu'être déçu du manque d'idée derrière toutes ces têtes qui nous assurent pourtant pendant une heure et demie qu'elles sont bien remplies, et qui pourtant n'apportent rien de neuf sous le soleil. Le réalisateur organise un défilé de ces nouveaux intellectuels que leur titre justifie assez pour ne pas oser remettre en cause leur argumentation. En effet ces déblatérations rappellent les heures de gloire des BHL et autres Finkielkraut, confortablement établis en tant que décrypteurs d'événements que nous ne comprendrions pas sans leur lecture imbibée de concepts racoleurs. Prenons à titre d'exemple la figure de sagesse portée par Monique Chemillier-Gendreau dont le propos ne peut être que fédérateur, car il est difficile de trouver des personnes doutant du fait que les signataires de la DDHC étaient « très forts ».

Au lieu d'un engagement clivant et net vendu par la bande-annonce, le film tend vers une neutralité non pas atteinte grâce à une réflexion construite, mais une neutralité choisie par défaut, abri contre toute polémique. Parfois cette neutralité faillit et laisse passer

une conviction de son locuteur, malheureusement difficile à suivre car appuyée tantôt sur des citations amputées à leur source, tantôt sur des auteurs sans que soit mise en lumière la complexité de leur propos. Difficile donc d'apprendre quelque chose de ces interventions de plus en plus pompeuses et surtout peu enclines à se mouiller. L'impartialité ici n'est pas noble car elle ne découle pas de nuances fines, et joue sur des propos assez opaques pour pouvoir bluffer les oreilles inattentives. Prenons l'exemple de la référence à Genet qui dans le film ne dépassera malheureusement pas le statut d'avant-goût. En effet Jean Genet dans la préface aux *Textes des prisonniers de la « Fraction Armée Rouge »* (1977) distingue la brutalité de la violence, là où on oppose plus volontiers la non-violence à la violence. Il écrit : « violence et vie sont à peu près synonymes », « le grain de blé qui germe et fend la terre gelée, le bec du poussin qui brise la coquille, [...] la naissance d'un enfant ». Orienter le schéma du film sur cette proposition selon laquelle il y a, d'une part la violence émancipatrice des manifestants et de l'autre la brutalité répressive du corps policier, eût été éclairant. D'un côté des yeux crevés, de l'autre des vitrines cassées : une brutalité qui finit par briser le souffle de la violence, vitale. Voilà ce que l'on attend d'un film qui se vend sur le malaise policier d'aujourd'hui. Malheureusement les tribulations des défilants ne mènent jamais à une solide problématisation, et ne définissent pas en profondeur les concepts à l'origine de la tension. Une piste donc délaissée et que l'on regrettera jusqu'à la fin de la séance : il n'aura jamais été question de ce qui semble précisément bloquer, les discours ne fonctionnent ici que par allusions. À aucun moment on ne nous parle des concours, du recrutement, des effectifs, de la culture policière, d'un racisme systémique et des hommes et des femmes qui rentrent chez eux le soir, de l'emploi, de la profession. A aucun moment on ne retrace une histoire des violences policières. Sur cette question le collectif 'Désarmons-les' livre un film pas farouche pour la première partie de son projet, sans se soucier de ce qu'il y a à perdre à entrer dans une telle remise en cause de l'autorité. Les images y sont authentiques, l'action directe. Pourquoi alors avoir

choisi la mise en place de cet isolement tout à fait aseptisé pour *Un pays qui se tient sage* ?

Cette mascarade ne trouve de sens que dans le face-à-face entre le spectateur et ces vidéos qui se tiennent particulièrement sage dans leur humilité, leur franchise et la sobriété de leur diffusion. L'intérêt du documentaire tiendrait donc dans la confrontation massive aux images que l'on peut facilement, lorsqu'elles sont diffusées sur Twitter ou BFMTV, zapper, mal voir, éviter. Ici un procédé restitue les événements autour de dates, de lieux, et opère à un retour sur les gestes avec des témoignages postérieurs, qui ajoutent effectivement des informations aussi précieuses qu'effarantes. L'exercice est accompli mais ne fait pas le documentaire, qui se vend comme une analyse subtile et subversive des événements récents, au regard des fondements de notre société. David Dufresne n'a pas fait ça. Le dispositif est en réalité ni vraiment sobre ni vraiment beau, il aboutit à une mise en scène douteuse et qui transforme le film au mieux en un clip projetant les images sur ces grands hommes et ces grandes femmes venus diagnostiquer la société française. Cette juxtaposition forcée se languit de ce que peut donner la confrontation entre les grandes notions et le terrain, mais les projections sont aussi lourdes lorsqu'elles apparaissent sur les silhouettes des victimes, guettant la moindre larme dans des yeux qui n'avaient parfois jamais vu les images de leur agression. L'ensemble est nécessairement déséquilibré et vire à la caricature, notamment dans la place laissée aux policiers qui se dressent en défenseurs d'une position ambiguë mais qui les a convaincu, et qu'ils peinent à redorer. On s'amuse d'un policier ridicule qui s'enfonce dans un piètre débat face à un journaliste volontaire, puis on s'en attriste, car ce n'est pas l'envie de rire qui nous a conduit devant ce projet, et c'est pourtant sa seule réussite. Un chef de gendarmerie en vient à aborder cet entretien comme un quiz, fier de dégainer le nom de Rousseau lorsqu'on lui parle de l'échec du contrat social. Or cette attitude ne semble finalement pas propre aux « hommes du terrain », à ceux qui garantissent l'ordre à défaut de faire la paix, aux « bêtes et méchants » de ce film, puisque même les lettrés ne se montrent pas capables de plus que d'explications littérales des images, de pa-

raphrases des concepts décontextualisés. Le film est ainsi au mieux distrayant, fluide et bien rythmé. À la fin de la séance, les applaudissements du public viennent enterrer le projet du documentaire, marquant une satisfaction alarmante. Les spectateurs ont testé leurs connaissances et les intervenants conforté leurs références. Sans parler de défauts ou d'erreurs, les partis-pris ou plutôt leur absence deviennent embarrassants sur un sujet comme celui-ci. On peut s'attendre à un spin-off sur la manifestante qui a désormais ému toute les salles et dont les formats courts se régalaient déjà.

L'opposition à l'état policier prend la forme d'une mode qui balaye nos écrans, du festival de Cannes au dernier clip de (maître) Gims. Une récupération désolante et qui ne laisse rien espérer de novateur. Ce film fait mal aux documentaires politiques, il n'est ni didactique, ni analytique. Ses commentaires ne sont ni construits, ni édifiants, mais seulement des extraits de conversations ornés de moues sérieuses. L'exercice de la critique est ramolli et son potentiel fou endormi.

Morgan & Bonansea



petites

CRITIQUES

Le microcosme des désirs HUMAINS

La Cinquième Victime, Fritz Lang, 1956.

Plumitifs et pisse-copie, en voilà du beau monde ! Le journalisme dans toute sa splendeur miséreuse. Lang nous avait habitué à dépeindre de manière épineuse et ce de façon ostentatoire le manichéisme qui réside en chaque homme. Pour autant, il n'avait jamais autant mâché ses *images*. L'exilé allemand nous invite à découvrir l'univers interlope des rédactions anxio-gènes et nous présente ses rédacteurs retors (davantage des pantins de l'information). Bienvenue à « The Sentinel » !

Dans une ville froide où la nuit tombe à vive allure et où les bars semblent être les seuls repères lumineux, le meurtrier au rouge à lèvres sème la terreur. Le magnat de la presse Amos Kyne vient de mourir. Son fils, héritier de l'entreprise, propose malicieusement aux rédacteurs en chef de la boîte (Dana Andrews, George Sanders et Ida Lupino sont au pinacle de leur art) de couvrir l'affaire du tueur en série en échange d'un haut poste d'éditorialiste. La belle affaire... Les journalistes s'empressent d'investiguer et envoient leurs subalternes à la recherche de preuves inventées, soutirées ou colportées afin de devancer gauchement leurs collègues. Cette course contre-la-montre, qui d'apparence peut nous faire doucement sourire, n'en est pas moins actuelle. Ce film est de notre temps car le syndrome de l'infospectacle, nous le vivons. De ce flux d'images sempiternelles, nous n'analysons plus les faits. Nous jugeons hâtivement les actes. Et ces personnages chafouins, ces prototypes contempo-

rains se jouent de nous. Ils ont beau être disparates, sans se donner le mot, ils font bloc.

Tout le travail de Lang s'y trouve : il faut sonder l'homme, présenter sa constante dualité et sa noirceur d'âme. Plus qu'une obsession qui surplombe sa filmographie, la perversité est brillamment thématisée par le réalisateur dans cette œuvre oubliée quasi spectrale. En prenant appui sur ces êtres de papier, plus frêles que l'encre, moins lucides que ce meurtrier esseulé, le long-métrage tend à montrer la futilité des mots et de leur portée. L'image règne. Elle donne le ton. Un film âpre qui fait directement écho à d'autres classiques : *La Dame du Vendredi* de Hawks et *Le Gouffre aux Chimères* de Wilder.

« Un club où l'on est heureux de se retrouver entre gens du même monde » écrivait sarcastiquement Camus à propos de cette caste... Lang nous prévenait déjà des écueils propagandistes et lucratifs des médias de masse. Plaignons leurs échecs et plaidons notre cause ! *La Cinquième Victime*, un univers victimaire où les morts et mots comptent pour peu et où les journalistes guidés par leurs passions néfastes déforment et tronquent la réalité. Un moment délicieux, une parenthèse *in-enchantée* à découvrir.

La Grande Désillusion

Kyljan Lovera

Effacer l'historique, Benoît Delépine et Gustave Kervern, 2020.

Gustave et Benoît ont remis ça. *Effacer l'historique*, dernier-né de regards lumineux sur la trouble réalité sociale dans laquelle s'enlise la France, ébauche un constat de l'après, de l'énergie filante qui a fini par concéder. Le mouvement des Gilets Jaunes s'est éteint, le gazon des ronds points peut à nouveau être bien tondu. La révolte fut périodique et quelque peu vaine. Le débat n'a pas eu lieu. Mais dans ce désert, trois ex-militants sont devenus amis et s'entraideraient sans doute si chacun n'était pas déjà soumis à une vie au-jour-le-jour que la conjoncture tire toujours plus bas. Mais plus le quotidien s'alourdit, plus la caméra s'élève, à une hauteur qui veut remettre les choses à leur place, recentrer les lieux comme

les hommes. Le trio de paumés y illustre le charme du boubier, de celui qui pédale dans le vide, des victimes de l'offre et qui en redemandent, des auto-entrepreneurs par défaut, nous laissant ainsi une image amusée de la survie contemporaine.

Il ne faut pas demander de cohérence à ces images mais les accepter comme un spectacle, un défilé de situations au bord de la déroute et qui permettent de jouissives performances. Ainsi le rythme casse, on identifie deux parties quand la deuxième radicalise la première dans plus d'onirisme. Promenés dans les champs et sur les routes comme à la recherche du magicien d'Oz, on croit aux pouvoirs du hacker divin qui seul soignera tous nos maux.

Ce n'est alors pas pour son réalisme que le scénario est salué, mais pour ses ambitions : le récit aborde à la fois largement et précisément l'état des choses avec une fausse naïveté en fait didactique, qui facilite et calme leur appréhension. L'amertume et la clairvoyance de cette comédie rappellent néanmoins le sérieux du cinéma social, tristement rare aux temps des plus grandes nécessités. L'engagement ici ne crève pas les yeux mais permet une représentation, à l'heure où les ronds points sont rendus imprenables, autre manière d'avorter la manifestation. Clin d'oeil aux masques, l'affiche garantit que les cinéastes sont là pour accompagner la société actuelle. Ils pratiquent encore cet art conscient et terre-à-terre, qui propose à des spectateurs chéris un regard fraternel et consolateur, chez qui la *catharsis* est dans le sabotage d'une intelligence artificielle ou dans le déchaînement d'un quidam dans le hall du siège de Google.

LA JEUNE FILLE en FEU

Morgan et Bonavena

Ema, Pablo Larraín, 2019.

D'aucuns diront qu'*Ema* est confus, tape à l'oeil, vain. Qu'il s'agit d'un film d'auteur persuadé de son génie gravitant autour de son nombril. Et quel nombril. L'exaspération, c'est le mouvement premier d'*Ema* le film, Ema le personnage. Pendant qu'on lui cherche un sens, une

cause, un but, Ema danse. C'est un cas d'école de fusion cinématographique, un film fait femme, ou l'inverse.

Ema est toute cassée, inconstante, insupportable, candide, séduisante, hypnotique. Elle fonctionne pour ainsi dire selon ses règles : elle couche avec qui et quand elle veut, sans se soucier du lieu, souvent une chambre abstraite à l'extrême. C'est une créature baroque qui multiplie les ambiguïtés à mesure qu'on cherche à la déchiffrer. Cette nymphomane «enseigne la liberté» aux enfants ? Sa manière de se mêler au peuple a des relents d'hypocrisie bourgeoise. Sauf que voilà, on juge Ema et sa vie matérielle. Ema ne juge personne, regarde en haut et jette des flammes et de l'eau pour décorer son ciel.

Scène intéressante : la bande de filles d'Ema drague un barman caché derrière sa politesse virile. Ema demande qui est la plus belle. Angoisse. Toi, bien sûr. Le rush d'hormone a lavé toute prétention intellectuelle. Plaqué(e) contre notre désir voyeur, on rêve de rendre à Ema ses affriolants regards caméra. Un véritable vampire.

Les dialogues sont à l'image de la crise qui nourrit ce film volcanique et sensuel. Des paroles répétitives, explicatives, lapidaires, des preuves d'ego de chaque personnage qui prend la parole, espérant régler le problème une fois pour toute. Sauf qu'Ema continue, à son rythme. Le spectateur est bien incapable de s'abandonner dans une fièvre de l'instant aussi profonde que la sienne. Il repense, réinterprète. S'isole. On a tellement de mal à accepter les gens, les films, les choses, comme elles sont. On juge de leur justesse face aux règles pour espérer les réparer.

Comment être à l'écoute de son désir dans une société où les cultures savantes et urbaines s'affrontent piètrement, où les rôles de pères et de mères emprisonnent ? Si quelqu'un s'accomplit vraiment, c'est dans sa liberté de tout instant, son lâcher prise qui nie la prise ; c'est la perturbante réalité qui rayonne à la vue du soleil Ema.

Antoine Le Guen

un espace, le village.

La village (2 saisons), Claire Simon, 2018.

L'année dernière la plateforme Tënk proposait à ses abonnés la série documentaire *Le Village* réalisée par Claire Simon, j'aimerais profiter de ce petit encart pour aborder transversalement cette oeuvre et son sujet. J'avoue avoir entamé le premier épisode un peu par hasard et à moitié par curiosité, remarquez que l'idée est curieuse, filmer la construction d'une plateforme de streaming, depuis un village, en série, documentaire ! Enfin, malgré l'appréhension première, je suis tombé dans ce récit, tout cru. Il s'en passe des choses en 520 minutes, on pourrait d'ailleurs dire que c'est bien le minimum pour commencer à apercevoir un passage. D'ailleurs, à partir de ce singulier format nous sommes en droit de nous poser certaines questions... Comment espérer déborder notre imaginaire figé dans quelques 90 minutes ? Si nous recherchons une (r)évolution, ne serait-il pas intéressant de proposer une durée qui s'inspire de l'évolution, soit un processus long, laborieux ? En tout cas Claire Simon dégage une voie dans la manière de filmer ce processus et huile notre regard face à la difficulté d'engager une alternative, non contente de simplement montrer, elle fait. C'est probablement dans ce sens que *Le Village* joue sa partition, car la série se déroule comme un manuel d'humanité, et nous apprenons accompagné. *Le Village* déplie les complexités de monter une plateforme indépendante (et vertueuse) de streaming documentaire au temps des goûts étriqués, et ce combat, qui continue, ici comme ailleurs, mérite notre attention et notre soutien. Car tant qu'il y aura sur nos écrans des villages qui résistent encore et toujours à l'envahisseur nous pourront continuer ce jeu de messes-basses cinéphiles ; nos colères, nos joies, nos indignations ne passeront qu'en murmure. Et pour faire exister ce souffle qui traverse *Le Village*, mais aussi *Strasbourg 1518* (Jonathan Glazer, 2020), *Effacer l'historique* (Benoît Delépine et Gustave Kervern, 2020), et tous les films qui font respirer, il nous faut de l'espace. Ce que réalise Tënk (parmi d'autres) c'est de nous apprendre à habiter un espace restreint, menacé, empêché. Un village.

LE chant des SAISONS

Séjour dans les monts Fuchun, Gu Xiaogang, 2019.

« Qui ose traverser les grands fleuves ne craint pas les petites rivières. » Non, nous n'avons pas trouvé ce proverbe chinois dans un biscuit où l'aphorisme se lit autant qu'il se mange. Et pourtant, le proverbe sonne comme une évidence face à ce *Séjour dans les monts Fuchun*. Déployant son récit et ses plans comme l'on déroule un rouleau shanshui, le premier film de Gu Xiaogang est habité par une grâce à faire frir tous les poissons de sa rivière. C'est une oeuvre qui invite à l'apaisement tout en dépeignant une société tourmentée, changeante, coincée entre tradition et modernité. Dans cette Chine en pleine transformation, on pense évidemment à Jia Zhangke et à son cinéma-témoin ; un cinéma de laissés-pour-compte qui tente d'enregistrer les mutations de son pays en faisant vivre une mémoire, en enregistrant des souvenirs collectifs, des intimités et des chocs générationnels. Gu Xiaogang se place lui aussi en fin observateur : entre nature et urbanisation croissante, entre destructions et constructions, tout s'entrelace pour dépeindre un réel qui bouge, un réel où se tissent des amours, des envies, des emmerdes, des rancœurs et des regrets. Il y a quelque chose d'Ozu ou de Naruse dans cette simple histoire de famille à l'épreuve du monde. Et peut-être aussi un soupçon de néoréalisme italien ; comme une rencontre entre le *Rocco et ses frères* de Visconti et *Les Garçons de Fengkuei* d'Hou Hsiao-Hsien. Il arrive parfois que l'on s'égaré dans ce film-fleuve et que notre regard se perde entre les lieux et les êtres. Mais la sérénité de l'oeuvre nous embarque, sa fluidité aussi. Les plans sont comme des paysages peints : par petites touches, par impressions, le cinéaste compose son cadre comme un miroir mouvant de la vie où s'érodent les liens du sang. Dans de sublimes plans larges, il crée un ensemble de ramifications, différents niveaux de vie et de mouvements ; et construit des plans composites où les niveaux de lecture se font double. Le temps d'une nage et d'une balade le long du fleuve, le cinéaste déploie un élégant plan-séquence, aussi ambitieux qu'il nous semble être

d'une simplicité déconcertante. C'est si beau, si simple et si grand. *Séjour dans les monts Fuchun* semble alors nous inviter à une éducation du regard, comme s'il fallait nous apprendre à regarder, à nous émerveiller d'un rien, d'un geste, d'un morceau de vie, d'un acte de tendresse. La ville bétonnée continue de grandir mais le fleuve, lui, ne s'arrête pas de couler. Tout n'est pas encore perdu ; c'est le *fortune cookie* qui le dit.

Fabian Lecrin

Drôles d'impressions

Tenet, Christopher Nolan, 2020.

Tenet est un film qui n'existe que pour son concept, pour sa trouvaille : l'inversion temporelle. Il le développe essentiellement sur le plan spectaculaire lors de scènes que proposent généralement les films d'action classique, telles que les combats à mains nues, les courses-poursuites, et les batailles. L'inversion y est mise en scène à l'aide d'un effet spécial très sobre, la rendant d'autant plus saisissante, voire inquiétante, en renforçant sa dimension supposément réaliste. Ces images sont étranges et originales, presque exotiques (un estonien qui court et parle à l'envers est une vision exotique), et ont ainsi le potentiel de marquer le spectateur réceptif. Le film exploite pleinement cette dimension sensorielle. Mais pour cela, il faut choisir d'accepter le *deal* du réalisateur proposé en début du film « N'essayez pas de comprendre, ressentez », qu'on peut certes étendre à moult métrages, mais que l'auteur a jugé bon de nous proposer outrancièrement afin de redéfinir nos attentes.

Pourtant, lorsque le concept n'est pas mis en scène, le film apparaît comme déséquilibré, hâtif, comme pour nous pousser le plus vite possible vers le moment où l'inversion sera à nouveau montrée, sans laisser de temps au spectateur pour appréhender le concept, ou comprendre ce qu'il a vu. Les personnages peuvent apparaître comme creux, sans ambition autre que d'accomplir la mission demandée, de poursuivre le scénario jusqu'à la prochaine scène d'action. Mais cela peut être cohérent : on sent que quelque chose les dépasse, et les téléguidé (serais-je trop conciliant ?). Cependant, le spectateur, qui malgré l'avertissement du réalisateur, s'attendait à un développement de son idée

originale de manière plus pleine, plus globale, pourra être déçu.

Le film nous laisse alors une drôle d'impression, liée à l'usage d'un concept complexe, sans vraiment le pousser très loin, pour développer plutôt un spectacle efficace.

Mise à part cela, mentionnons l'excellente scène des F50. Enfin la voile est représentée dans le cinéma à grand spectacle. Enfin un sport qui a un tel potentiel cinématographique (on parle quand même de bateau qui, maintenant, volent) et n'est plus cantonné à de rares films ne s'adressant le plus souvent qu'aux voileux. Cette scène est loin d'être essentielle au récit, mais c'est une des rares séquences réussies n'impliquant pas l'inversion temporelle, tout en essayant de retranscrire des sensations particulières, liées à la navigation sur ces machines. On veut voir ça plus souvent.

Marck Levray

CAVALER POUR mieux douter

Seuls sont les indomptés, David Miller, 1960.

Mes amis du collège m'ont souvent comparé -pour rire- à un ours parce que je n'ai eu de portable qu'en troisième -et accessoirement aussi à cause de mes cheveux longs et hirsutes,- ou parce que je ne voulais pas *Facebook*. Aujourd'hui étudiant, je me me fais encore traiter de *réac'* parce que je m'en méfie toujours un peu. Le film qui, le premier, m'a permis de mettre des mots là-dessus, je l'ai découvert en 2017 sur le petit écran, lors d'une rétrospective sur *Arte* à l'occasion du centenaire de Kirk Douglas, quelques mois après l'élection de Trump.

Seuls sont les indomptés, réalisé par David Miller en 1962 nous fait suivre Jack Burns, un cow-boy romantique qui vit à la marge d'une époque qu'il subit: les années 60 dans le Nouveau Mexique. Visiblement méfiant à l'égard des technologies modernes et des camions qui traversent la région, Jack élève seul une jeune et fougueuse jument, et passe rarement voir son ancienne maîtresse Jerri, l'épouse de son ami Paul. Lors de son retour en ville, Jerri lui apprend que Paul a été incarcéré pour avoir aidé des immigrés clandestins mexi-

cains à venir s'installer au Nouveau Mexique. Suite à une bagarre avec un manchot dans un bar, Jack est lui-même emprisonné avec Paul, mais lorsque, très vite, l'occasion se présente de s'évader, Paul, à deux mois d'être libéré, refuse d'accompagner Jack, et le cow-boy finit par partir seul. Après avoir salué une dernière fois Jerri, Jack s'enfuit dans les montagnes avec sa jument, et les autorités locales se lancent à ses trousses.

Outre le propos insistant sur le progrès technologique et ses conséquences sur l'humain, le film marque par sa puissance visuelle. C'est visuellement perturbant lorsque Jack accepte de se battre avec un bras contre l'homme manchot qui le provoque au bar. Dès l'ouverture, alors que Jack fait la sieste dans un champ, on pourrait croire que l'on assiste à n'importe quel début de western; or, quand il relève son chapeau et contemple un ciel strié par les traînées blanches laissées par un avion, la temporalité du film passe de la conquête de l'Ouest, à celle de son industrialisation brutale dans l'après-guerre. La séquence suivante, où Jack traverse la route sur le dos de sa jument affolée par la vitesse et le bruit des camions, annonce l'entrée du héros dans une société où progrès rime avec répression, et où le camion et l'avion ont remplacé le cheval, ce lien vivant qui unit l'homme aux choses. Si, comme Spinoza, on peut croire que «l'homme n'aura jamais la perfection du cheval», je retiens surtout du film, fût-il tragique, que l'homme, malgré toutes ses imperfections, se débat et survit à son cheval; ce n'est pas un film pour vieux *réac'* qui refusent le progrès mais un film qui pose des questions. Et si Jack ou son cheval ne parviennent pas à y répondre, le spectateur, lui, pourra encore se les poser au-delà du film.

Raphaël Giobanti

FROID SUR LA MESURE

The Revenant, Alejandro González Iñárritu, 2015.

2014. Dans les provinces de la Colombie-Britannique, Alejandro G. Iñárritu entame le tournage de *The Revenant*. 4000 km au Sud, à New York, le compositeur Ryuichi Sakamoto apprend qu'il est atteint d'un cancer de la gorge. Stade 4, pronostic vital engagé. Fin

2015, à la sortie en salle de *The Revenant*, c'est pourtant une bande-originale d'une grande simplicité, d'une pureté neigeuse, que l'on découvre : bien sûr, signée Sakamoto. Du prisme morbide de son cancer, il aura extrait la pureté cristallisée de la musique instrumentalo-électronique. Ryuichi Sakamoto nous a ce jour-là prouvé, par ce travail immense à l'apparence si simple, que c'était en réalité lui, le revenant.

C'est autant par les notes que par le souffle d'entre celles-ci que transpire l'atmosphère glaciale du film. Sakamoto-compositeur, à l'image de DiCaprio-trappeur, erre solitaire. Il accompagne le protagoniste dans la boue par le grain des synthés Moog, sous la pluie par la reverb électrique, sur la glace par les cordes synthétiques. Ces textures s'imbriquent dans une alchimie entre visuel et sonore : la musique comme le film documente le combat houleux et interminable de la survie. Ces morceaux sont proches de l'Adagio : des pièces pour ensemble à cordes au mouvement lent, inévitable, dont la fatalité sied aussi bien à l'histoire que conte le film qu'à la condition du compositeur. On navigue entre le grandiose dramatique d'un orchestre à cordes implacable, drame d'un homme seul dans ces plaines immenses, et le lyrisme introspectif du duo piano/violon, la solitude de l'errance. C'est une bande-originale à l'image de la caméra, flottante, invisible et pourtant proche, documentaire. Elle colle à la peau du protagoniste par moments, le noie dans un souffle glacial par d'autres.

Ce souffle glacial, ces introspections solitaires, cette lenteur de l'inévitable. Face à ses derniers jours, c'est la solitude et la fatalité de sa condition que Sakamoto nous transmet, la sienne comme celle du protagoniste. Et c'est avec une simplicité et une pudeur remarquable, qu'il le fait. Puis, comme ce trappeur qui s'extirpe vivant du dessous de l'ours qui l'a lacéré, Sakamoto vaincra en 2015 sa maladie.

Aniss Bekady





Le champ des débats cinéphiliques est aujourd'hui fermé à clef, plus aucun possible n'y pousse. Tout néophyte qui voudrait entrer dans ce monde merveilleux aujourd'hui découvrirait un mordage de queue jusqu'au sang, un vieux monde qui se blesse pour voir s'il ressent toujours quelque chose, comme le cri d'un dinosaure pendant l'extinction. Toutes les tables tournent et se retournent ; les traditions de visionnage sont bousculées à notre époque. Et donc ? Amazon vampirise le marché vidéo en temps de confinement et on grogne, *Mignonnes* fait monter la pression aux U.S et enclenche la vindicte puritaine de ce pays aux mille paradoxes (avec pétitions enflammées et balayage sous le tapis de rigueur pour le distributeur américain, Netflix), Ariane Ascaride et Fabrice Luchini fulminent parce que Monsieur le président n'a pas prononcé le mot «culture» lors de ses allocutions de cadrage. Des alertes qui certes nous concernent tout un chacun. En revanche ces querelles révèlent que nos angoisses nous figent dans un trouble nostalgique : nous ressassons le souvenir d'un monde autrefois bien mieux rangé et catégorisé (l'était-il vraiment ?). On s'afflige de notre perte de contrôle si bien que nous appréhendons notre actualité comme un vide (de sens) plutôt que comme un calme (avant la tempête). Pourtant nous avons la possibilité de transformer le point zéro en point de départ. Il règne comme un divertissement dans la polémique, comme une déconcentration spontanée qui repousse la formation d'une pensée problématique. Si on ose émettre une erreur de jugement, c'est le clash qui s'installe.

L'erreur pourtant est un levier dialectique déterminant. D'aucuns considéreront que *Brazil* en fait trop, *Blade runner* pas assez ou inversement : en tout cas, ces films ne restent pas sages et ne laissent pas en paix. Tant mieux. Sans abuser de passéisme, on ne semble plus goûter à l'inconfort du doute, à la fécondité des incertitudes, à l'excitation de l'inconnu. En terme de pensée, on est retourné dans le creux de la Vague. Qui a dit que l'aventure qui nous attend derrière l'image devait être rassurante ? Le cinéma reste un fascinant art du tâtonnement. Quel bambin ou jeune ado voudrait bien tenter le voyage si le chemin qu'on lui pave est fait de débats stérils animés par des inquiétudes marqués d'une date de péremption ? *Soul* sort sur Disney + et relance le débat sur l'exception culturelle et la politique des plateformes. L'acteur Wentworth Miller annonce refuser les rôles d'hétéros à l'avenir pour prendre position contre une loi homophobe russe et relance le débat sur la légitimité de représentation d'une minorité. Johnny Depp en plein retour de flammes d'un procès perdu devient la tête de turc d'Hollywood tandis que ses fans montent au créneau, relançant le débat sur la masculinité toxique et les conditions de travail sur un plateau. Ces exemples de controverses sont des luttes aux enjeux de tailles mais elles épousent l'actualité politique, économique et sociale avec la molesse du scandale. Elles impliquent à peu près tout le monde : de fait impossible d'extirper qui que soit de l'apathie des conventions (car devenir cinéphile c'est se réveiller, et c'est un très joli mot) avec de tels questions alourdies par un présent trop présent.

Ce n'est pas avec ces causeries tintamarresques qui occupent le devant de la scène qu'on donnera l'eau à la bouche aux nouvelles générations grandissant dans une offre aussi pléthorique qu'impossible à défricher seul pour un débutant. Pour donner faim de cinéma, il faut faire resplendir sa merveilleuse quotidienneté, son pouvoir de suggestion dont on ne prend conscience qu'avec un simple mais déterminant effort d'attention. Je vous parle d'étendre son entendement et sa sensibilité, ce n'est pas rien. Le cinéma a une utilité ontologique que l'Éducation, l'Information et le Marché ont peu à coeur de rappeler. A Petit cri on ne prétend pas réinventer la roue, on n'est pas Napoléon, mais on pense que les grands secrets ne se résolvent pas en une énigme de dix heures et que pour continuer à chercher, il faut changer le focus. D'intenses changements des paradigmes non seulement de la consommation audiovisuelle mais du regard même de l'homme moderne se produisent aujourd'hui car des formes problématiques émergent. Cet article est

une étude de cas, il propose de regarder de plus près les lignes qui bougent ou que je crois voir bouger. En s'appuyant sur un «objet filmique» (qualification volontairement très globale), nous mettrons en examen nos acquis cinéphiliques. Il faut traquer le cinéma là où il se régénère sans dire son nom, hors de nos habitudes, ou plutôt dans nos nouvelles habitudes. En écrivant sur la consistance technique d'oeuvres dont je doute de leur caractère cinématographique, je pourrais produire un texte lacunaire, trop partiel sur certains aspects, qui en choisissant ce prisme risque d'exclure une dimension déterminante de compréhension de l'objet. C'est du moins ce que je peux espérer de mieux : mettre en lumière les limites de notre appréciation de ce qu'est le cinéma. On n'ouvrira pas mieux à la réflexion qu'en donnant à des lecteurs avisés le moyen d'être insatisfait. Pour traiter de notre sujet, les albums visuels, nous allons d'abord revenir très succinctement et en surface sur un sujet broussailleux : le clip.



Le Larousse en ligne nous informe qu'il s'agit d'un «court-métrage, tourné le plus souvent en vidéo, qui illustre une chanson [ou] présente le travail d'un artiste». Le mot est lâché : c'est une illustration, une image proposée comme complément à un morceau de musique pour lui forger une identité reconnaissable, et a fortiori marchandable. Un clip traditionnel n'existe qu'à la condition d'appartenir à un processus de vente d'un bien culturel. Il y a donc une finesse de description à

assimiler : puissiez-vous réaliser un film dont la bande sonore soit exclusivement composée d'un morceau et que vous organisiez le découpage et la mise en scène en rythme avec la musique, vous ne réalisez pas un clip si vous n'êtes pas engagé par un label pour vendre le dit morceau. Tout au plus vous placez-vous dans une filiation esthétique. En somme vous pouvez faire clip, mais pas un clip. Ressembler au clip, c'est une démarche de mise en scène individuelle. Or le clip n'a pas pour dé-

marche de ressembler au clip ou de faire clip : il s'agit de promouvoir, d'afficher, de valoriser son objet principal pour le vendre. La forme qu'on lui connaît découle d'un besoin d'explicitation, c'est à dire qu'il faut identifier le chanteur ou le groupe et le décorum dans lequel ils s'inscrivent. Toute la stylisation qui s'ajoute à cet objet et qu'on prend souvent pour son essence vient servir ce but premier de vente. Ses codes esthétiques récurrents ne s'expliquent donc pas par un ensemble de parti pris artistiques mais par un ajustement constamment renouvelé pour être toujours d'actualité. Entre le client et son achat, il y a une relation à entretenir : la mise en scène des clips découle directement d'un souci d'emphase avec la vie culturelle et technologique dans laquelle se reconnaît le public pour renforcer ce lien entre lui et une marque dont il valide le travail, puisse-t-elle s'appeler Roméo Elvis ou Gojira. D'où très souvent une grande porosité avec le cinéma qui lui prête ses évolutions techniques et références visuelles connues et faciliter, là encore, une identification précise de la culture que représente le morceau dont il émerge.

Maintenant la vérité n'est pas aussi rigide ; la forme courte et massivement partageable est aussi l'occasion d'expérimentation et d'amusement. Embarquer l'auditoire dans un désordre régressif ou un voyage sensoriel de quelques minutes forge une complicité. L'image enracine une représentation commune et module tout un monde d'idée et de sensation qui encapsule le travail de l'artiste et sa singularité. Le clip se place à cette frontière, entre fidélisation d'une cible et ralliement d'une société d'individus acolytes : frontière qu'incarne parfaitement l'enfant de ces deux tendances, le fan. Les réalisateurs ne manquent d'ailleurs pas à l'appel et savent apposer une pâte de manière précipitée le temps d'une musique : Michel Gondry et Romain Gavras sont dans le domaine des pourvoyeurs de fun et d'inventivité folle tandis que Spike Jonze et David Fincher ont ni plus ni moins débuté leur carrière dans le monde du clip. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'adouber cette pratique en donnant des cinéastes en exemple : Woodkid se charge de la mise en image de ses propres morceaux pour le merveilleux résultat qu'on connaît tandis que Joseph Khan se démarque comme monstre sacré depuis 30 ans, ayant

filmé pour Ice Cube, Taylor Swift et Imagine Dragons. Il a fait par trois fois un crochet vers le format long pour des expériences mémorables et inclassables tels que le furieux *Bodied* et le bizarroïde *Detention*. La créativité n'est donc pas en question dans ce besoin de distinction, le clip est indéniablement une forme stimulante et féconde. L'enjeu se place surtout sur le terrain de l'intention à l'origine du projet. Un clip est nécessairement la promotion d'un contenu qui lui pré-existe ; c'est une forme d'art qui peut avoir une position sur le langage audiovisuel mais qui ne peut avoir comme impulsion du projet la dite position. Chaque film de cinéma apporte une nuance nouvelle à ce qu'est supposé signifier ce terme ; les clips quant à eux orchestrent un dialogue entre les formes audiovisuelles pour rester en phase avec le public et son mode de consommation.

Et puis les albums visuels viennent quelque peu chambouler cette réflexion un brin conservatrice. Cette dénomination récente n'est pas encore pleinement identifiée et définie, tout au plus peut-on la rapprocher du terme d'album-concept, soit un ensemble de musique pensé selon une thématique. L'organisation des morceaux dans un album-concept étant partie intégrante du discours produit, on peut considérer leur montage vidéo comme une continuité logique. Ces albums visuels n'ont pas donc par définition de lien explicite avec le cinéma. En terme de visionnage, ils devraient a priori se placer sur le terrain du clip : le premier exemple que j'ai sélectionné peut conforter dans cette position, le second ne permet pas d'être aussi catégorique. Nous parlerons donc de *Black is king* de Beyoncé, d'*Air* de Jeanne Added. La proposition de définition que je vous ai faite de clip fait que si son esthétique n'est pas mise au service d'un produit, on ne peut pas vraiment appeler un film de ce nom et plutôt en faire un descendant. Cependant il se révèle être plus qu'une catégorie de production au visionnage de ces albums visuels. Plus qu'un style, le clip semble aussi être une position spectatorielle spécifique prise entre vision et écoute. Nous allons reconsidérer selon des critères de techniques cinématographiques cette expérience. Jusqu'à affirmer, peut être, que ces critères sont insuffisants.



Le logo Disney en 3d, sa musique claironnante et cette même sensation vieille de quatre ou cinq ans entre l'espoir et l'étouffement.

On y est, ça commence.

Après une charmante introduction mêlant des regards caméras, de jolis paysages et la vision d'un landau descendant un fleuve, Beyoncé apparaît au bord d'une plage : sculpturale, une galbe brillante sort de sous sa robe. Elle tient un bébé dans ses bras. Un homme noir entièrement couvert d'un maquillage bleu cyan marche avec solennité. Une procession de femmes tient de grands baquets de fleurs sur la tête, la chorégraphie s'enclenche. Récitant doucement, Beyoncé évoque la mémoire d'un peuple et la grandeur des nouvelles générations à venir. Franchement, à ce stade, on y croit.

Le bébé disparaît, l'homme noir aussi ; il ne reste qu'une femme bien trop maquillée qui chante sur une plage face caméra en esquissant des mimiques, battant des mains, comme sur scène. Des fois on a une image furtive de la procession, cette fois dans un écran au format de vignette carré à l'image délicatement dégradée. Arrêtons nous sur ce choix radical, mais qui ne choque pourtant pas au visionnage ; ce format, quelqu'en soit la raison, est une composante esthétique du clip moderne. C'est nostalgique, c'est intime, c'est plus réaliste ? Toujours est-il que c'est

là, ancré dans l'inconscient du spectateur habitué, répété sans grand parti pris. On n'entre pas dans cette séquence comme dans un film où un regard caméra nous étonnerait, on convoque ce réflexe de détente passive propre à un clip. Détente car soudain nous ne sommes plus stimulés ni appelés à s'approprier le récit : il suffit d'ouvrir grand les yeux pour le spectacle. Cet exemple du changement de cadre peut se comprendre comme un stimulus au présent plutôt que comme un outil dramaturgique. Pourquoi les mêmes images montrant la même action sont filmées avec ces deux cadres différents ? En dehors du dynamisme jouant sur un changement d'échelle (le regard passe d'une appréciation d'un décor en plein cadre à une action au centre d'un carré qui attire l'oeil), je n'ai en ce qui me concerne rien trouvé à en tirer. Je me permets de supposer qu'ils l'ont mis là parce que tout le monde le fait, au risque de passer à côté d'un monument de subversion.

Tout *Black is king* souffre de cet évidage de sens. Dans un clip classique, le montage est un outil pour articuler entre eux des visuels (je n'emploie volontairement pas le terme d'image, nous y reviendrons). Son principe est dans ce contexte la transparence et l'absence de parti-pris, car il tient une valeur promotionnelle : c'est la logique de l'image marchande, qui annihile le point de vue pour devenir une fenêtre sur un produit. Au sein d'une oeuvre qui compile plusieurs extraits, un emploi du montage qui soit une totale application

de ce principe ne permet pas de structurer une globalité du long métrage. En effet, le choix de réduire à la stricte illustration publicitaire non pas une séquence mais tout un film met en lumière, à cause de l'aspect mécanique de leur enchaînement, la redondance des visuels typiques de clip. Ils deviennent le sujet principal de l'action : lorsqu'on voit ce format carré, ces caméras qui s'inclinent brusquement sur le côté, ces ralentis, ces contre-jours, on ne voit pas ce que raconte ces images mais les images même, autant d'appel du pied à nos habitudes de consommateurs d'un autre genre d'images, celles venant du clip. Ces visuels mis en avant à des fins de dynamisme ne structurent pas une permanence de divers motifs ou provoquent leur rupture : plus simplement, ils ne forment pas un tout, une histoire. Le montage n'est plus ici un élément de narration mais un distributeur de jointures dénué de sens faisant tenir ensemble des vidéos émanant d'un flux audiovisuel préexistant le film. Flux dont le plaisir est dosé mathématiquement entre le *vehicle porn*, les costumes et le strass, l'argent, beaucoup d'argent et les corps de rêves. Bienvenue sur Disney +.

Tentons d'être méthodique, parce que *Black is king* constitue un véritable cas. Ses implications esthétiques sont problématiques et on ne les saisira bien qu'en partant d'abord de ce qui constitue un doute immédiat au visionnage. D'abord nous faisons face à une chanteuse léchée par une caméra dans des tenues valorisant alternativement sa plastique affriolante et son doux visage maternel ; le programme est d'aguicher les petites filles en mal de princesse et les grands garçons en manque de proie sans discontinuer. Ensuite parce que la narration est diluée dans un sentiment global d'exaltation. On pourra s'opposer qu'il y a pourtant un scénario relisant l'Histoire noire. Ce scénario est donné (jeté) au spectateur sous forme d'un labyrinthe de symboles et de références à déconstruire. Une forme qui me pose problème tant elle m'apparaît comme une sorte de garantie intellectuelle, une allure de gros travail en amont qui fait se dire qu'on est face à du génie. Travail qui consiste pourtant plus à morceler semblablement à un puzzle un propos simple et à saupoudrer ça et là des concepts

et un peu de poésie : hop, un costume significatif par-ci, hop référence à un penseur du pan-africanisme par-là. L'apparence de complexité est plus facile à penser qu'une mise en scène, mais dans les faits aucun discours clair n'est émis par ce métrage qui compile une suite de visions abstraites mettant en scène des personnages sans arcs narratifs limpides. Là encore, si subversion il y a, elle est très bien cachée sous les millions de dollars de budget (comme souvent avec Disney, ces chiffres sont difficilement trouvables). Pour *Black is king*, l'effet clip est pleinement assumé et provoque une très littérale dédramatisation ; on est explicitement mis face à un propos plus qu'on est invité à le déverrouiller au fur et à mesure d'une histoire. Il n'y a pas d'évolution globale à envisager dans la durée. Il n'y a que l'alternance climacique non pas entre des images mais des visuels : pas d'images car pas d'intérieur de l'image, pas d'ambiguïté ou de mystère. Pas de hors-champ, pas d'effet sur le temps dans le plan, pas de choix de cadrage marquant. On reste en surface d'une action calquée métronomiquement sur un morceau.

La description ci-dessus peut ressembler à une condamnation du clip. Entendons-nous : c'est une forme tout ce qu'il y a de plus stimulante et féconde. Le cas *Black is king* est plus douteux qu'une simple erreur dans mes attentes. C'est d'abord improbable de se retrouver devant un produit visiblement sans ambition pour le cinéma qui pourtant n'est qu'accessible sur une plateforme payante de SVOD. Au-delà de la carotte financière qui consiste à promouvoir un contenu aussi original que n'importe quel autre qui ne porterait pas le label Disney (carotte dont on se remet, soyez sans crainte), on s'inquiète de voir Beyoncé prendre son jeu très au sérieux. On vous laisse le plaisir de remonter le fil de la promotion fendarde au cours de laquelle la chanteuse affirme créer un nouveau genre artistique... Mais l'écurie Disney n'est clairement pas là pour la retenir : il la laisse jouer avec le mythe du Roi Lion sans impunité. Elle convoque de manière hasardeuse le dessin animé en associant de loin en loin des personnages du film (devenant des figures évasives) et des passages en voix off de la

version live (faut pas déconner non plus). Le seul but étant évidemment de se préserver de quelconque travail de mise en place pour alimenter un délire grandiloquent et coûteux en profitant du souffle légendaire de l'oeuvre originale. Visiblement personne ne craint dans l'entreprise de la salir par une instrumentalisation grossière. Parce qu'on le sait, la nostalgie est le meilleur détergent à cynisme.

On ne fera pas le procès de la chanteuse que tant de gens visiblement assez ennuyés lui ont fait sur son supposé manque de véritable lien avec la culture qu'elle dépeint (c'est clair, rentre chez toi Andreï au lieu de faire *Nostalghia*). En revanche, on peut juger sa proposition artistique qui apparaît, au mieux branlante, au pire franchement gonflée. Il s'agit d'une coproduction internationale visant à favoriser le travail d'artistes africains et de la communauté africaine pour qu'ils s'attellent à une représentation de cette culture. Projet louable, mais entre les bonnes intentions et la machine économique, le compromis est souvent risible. En définitive on se retrouve avec un objet paradoxal célébrant la pureté d'une culture traditionnelle dont la composante aride et survivaliste qui caractérise certaines régions est éclipsée pour garder la surface colorée et optimiste (vendeuse quoi). Au-delà des exigences marketings, il semble aussi que Beyoncé échafaude une déclaration d'amour naïve qui ne s'embarrasse que des aspérités les plus superficiellement réappropriables (les plus séduisantes quoi) : quand on l'entend roucouler «We can dance to the rythm Til the sun is high and the water runs dry», on se demande si elle le fait exprès ou si le terme de sécheresse mortelle lui est vraiment inconnu. Le site JeuneAfrique complète succinctement cette lecture d'un décalage idéologique mal avisée en évoquant notamment l'inclination nécessairement politique d'une telle production qui valorise la *black excellence*, «neo-black power sur fond de capitalisme noir». Car oui, *Black is king* est moins sur l'Afrique traditionnelle que sur Beyoncé, se pavanant en businesswoman matriarche. Désormais astronomiquement riche, elle peut maintenant se payer une jolie statue bambara et remercier pieusement les ancêtres

avant de retourner dans son lit (black is) king size. Oui, je pense que c'est un peu hypocrite. Tout un problème qui s'incarne finalement très bien tout seul dans ces paroles de «Brown skin girl», hautement ironiques ; «Brown skin girl Your skin's just like pearls The best thing in the world.» Sûrement une phrase tournant beaucoup à Hollywood de nos jours.

La recherche est clairement de se faire rencontrer deux entités hyper populaires, à savoir un dessin animé fédérateur et une culture audiovisuelle conventionnelle du clip de rap. Cherchant à atteindre le maximum de gens dans une forme lissée et attendue à l'extrême, la vague idée de libération du peuple noir qui traverse le film ne dépasse pas l'allusion brouillonne. Le mélange quant à lui ne prend pas : le militantisme optimiste et le récit du *Roi Lion* sont tirés de manières balourdes dans un univers musical populaire qui aseptise à l'extrême, endormant toute possibilité de mise en crise. Il n'y a pas de proposition de relecture de l'Histoire selon le prisme des Africains, il n'y a pas de redéfinition des enjeux du dessin animé ; il n'y a que Beyoncé qui s'habille aux couleurs du *Roi Lion* qui se retrouve dédoublé à l'infini dans un millier de robes différentes. Un cauchemar warholien.

Il n'y a ainsi pas un gramme ni une seconde de ce film qui ne soit pas un simple vaisseau publicitaire. Pour la marque Disney entrevue au travers d'un dessin animé culte et d'une certaine idée de la famille aromatisée au militantisme communautaire, pour les costumiers, bijoutiers et locataires des décors et des voitures, mais aussi pour une certaine culture musicale et de la beauté physique. Je ne parle pas d'opération de pub arriviste menée par un méchant cupide ; non, je parle d'un pur avatar, de *Black is king* n'étant finalement rien d'autre que l'incarnation sous forme audiovisuelle d'argent dépensé pour des intérêts variés qui ont trouvé comme compromis d'être un peu du Roi Lion, un peu de pop rap, un peu sur les noirs. Dix minutes de générique, ça ne trompe personne. Pour absolument rien ; rien apporter au public de cinéma, rien changer à la recette habituelle du monde de la musique.

C'est d'autant plus rageant qu'une oeuvre hypnotique et audacieuse se cache là dessous, elle se manifeste furtivement entre les clips ; une oeuvre faite de regards caméras, de personnages en costumes excentriques, de déambulations nocturnes sur fond de voix off de mère nourricière. Une étrangeté presque indomptée par tout impératif de narration se dégage de ces passages et on sentirait presque, oui, une identité africaine dans cette suite de récit qui fait danser

les mots entre eux pour invoquer par une incantation primitive l'inconnu de l'esprit et le voyage d'un jeune garçon vers la maturité. Des passages hélas, qui n'existent que par leur statut de transition. Car *Black is king* n'est pas dédié à cette énergie impalpable des contes ancestraux mais au frisson épique. Il est dédié à une mise en spectacle de la douceur. Sublime paradoxe témoignant d'un éclatant manque de confiance envers le public.



Air commence sur un silence : la chanteuse Jeanne Added parcourt du regard un paysage de nature brumeuse signalée lointainement par des tâches de couleurs floues resserées dans le fond du cadre par... le format carré.

Un clip. Idem que précédemment on nous chante dessus. Mais on chante des choses étranges, des paroles d'invocations magiques et chagrénées qui célèbrent «les particules», «le brouillard», «l'air» et la «poussière». Cette animation de l'impalpable par les mots ne trouve aucune résonance à l'écran, car le plan nous donnant à voir Jeanne reste quasiment statique, du moins est-il figé sur la chanteuse. Un plan long d'une minute et vingt-cinq secondes dont on ressent la fixité puisqu'elle jure avec certaines attentes, celles que *Black is king* comblait pleinement par le mouvement et l'agitation ; ce clip, puisque c'est pour l'instant ce qu'on croit reconnaître, n'a-

bille pas, n'embrasse pas la musique. Cette image, elle résiste, elle arrive progressivement à notre conscience comme une vision possédant son sens propre plutôt que comme une illustration. On traverse un autre seuil lorsque l'acteur Finnegan Oldfield apparaît à la grâce d'une coupe, allongé dans l'herbe, le regard dans le vide. Il ne chante pas, il reste statique et n'obéit pas à quelconques variations de la mélodie... Finnegan Oldfield ne nous fait pas face en tant que lui-même à la manière de Beyoncé. Ici on observe une créature imaginaire, elle n'est pas mise là pour notre bon plaisir, nous sommes supposés oublier qu'une caméra le filme : plutôt que d'explicitier le dispositif de mise en scène et de nous prendre à parti en tant que spectateur nous sommes invités à suspendre notre incredulité et à nous immerger. Par dessus tout nous ressentons la coupe, nous vivons une cassure avec la première vision et une ouverture sur la seconde. On

est atteint par cette question de la durée, il nous est demandé d'être attentif à l'écoulement du temps au sein des plans. Et la musique ?

Après que soit découvert le troisième personnage, interprété par Claude-Emmanuel Gajan-Maull, Jeanne Added achève son texte au bout d'à peu près deux minutes, les instruments jusqu'ici effacés prennent le relais. Le morceau déploie une instrumentale au tempo difficilement identifiable vu l'absence de percussions, et malgré un tapotement électronique répété, les vapes synthétiques qui se tissent autour ne semblent obéir qu'au bon vouloir de doigts légers. Ou s'agit-il de souffle de cuivres modifié ? Voilà le brillant de cette séquence : dépouillée de repères classiques autant dans la dimension sonore que visuelle, elle propose une expérience primaire d'alternance entre bruit et silence, couleurs et ombres pour saisir notre attention.

Air nous pousse à l'activité dans le visionnage sans pour autant se saborder par une approche trop théorique. La direction d'acteur et les cadrages participent à concocter une ambiance onirique et ensorcelante. Restons dans le premier extrait : le contact avec les éléments (la pierre moussue sur laquelle s'appuie Claude-Emmanuel, le petit feu qui semble crépiter aux pieds de Finnegan...) y avive une sensorialité gracieuse mais la jouissance des personnages les laissent imperturbables. Une sorte de distance froide et pudique s'installe, le cadre restreint et la musique électronique placide amplifie cette sensation d'indifférence. L'ambiance entre harmonie et spleen est posée, il s'agit maintenant de convertir le potentiel en véritable proposition : en l'état, on est toujours devant un clip. Celui-ci se termine sur Jeanne Added, debout sur un chemin de terre, impassible. Le silence s'installe, le temps s'arrête. Mais surtout, il continue : après quelques secondes de silence, les deux autres personnages arrivent derrière elle armés de lampe torche et nous illuminent alternativement. Une nouvelle musique naît. Un plan pour deux chansons. Le se-

cond morceau débute là où se termine le premier, dans la même situation spatio-temporelle. Les rapports entre les personnages se sont reconfigurés dans le même plan ; précédemment inconnus l'un à l'autre car séparés par le montage, ils deviennent complices pour une excursion. La liaison s'est opérée entre deux musiques, mais au sein d'une même image.

Aucun clip classique ne permet cela ; quand bien même l'un reprendrait l'exacte vision sur lequel finissait l'autre, du temps passerait à l'extérieur de la vidéo. Vous quitteriez le plein écran pour taper le nom dans la barre de recherche ou jetteriez un coup d'oeil à la télévision sur le bandeau annonçant le label qui a produit le morceau. Même infime, c'est le temps de passer à l'épisode suivant, telle une série ; c'est s'extraire d'une continuité. La différence est capitale : dans *Air*, c'est un montage global qui se crée, une structure à l'échelle du métrage entier. Les images ainsi ne sont jamais soumises à un seul et unique emploi illustratif : en étant tout à la fois conclusion, transition et départ, elles deviennent irréductibles à une seule séquence ou un seul morceau. Elle se libèrent du microcosme du clip pour entrer en correspondance avec les autres plans du film et le définissent ainsi dans son évolution, dans la durée. Exactement comme au cinéma.

Air produit dans son ensemble un rapport conflictuel entre image et son. Cependant, aucun ne prend l'ascendant sur l'autre : le cadre se libérant du simple rôle de description visuelle de la musique, cette dernière trouve ainsi la place de proposer une narration qui lui est propre. Alors qu'un clip classique assemble audio et visuel pour qu'ils s'expliquent entre eux, on reste ici attentif à ce que le récit et les paroles racontent indépendamment de l'image. Malgré tout, ces deux instances ne s'excluent pas pleinement et nourrissent l'intrigue, jamais aussi bien nommée, qui résulte de leur entrecroisement indécis. Le visible et l'audible, en semblant s'ignorer, se nourrissent mutuellement

d'une manière paradoxale et grisante. S'ajoute à ce concept audacieux (peut-être pas forcément gagnant dans chaque passage) une subversion que permet la trentaine de minutes que dure *Air*. Au même titre qu'une chanson peut illustrer une séquence de cinéma de manière discrète, servant la scène de manière déterminante sans être pleinement entendue, ici c'est le visible qui se dissipe dans l'instant présent au profit des morceaux. La seconde partie d' «Understand» par exemple se laisse aller à un vagabondage dans une forêt de nuit ; dans cette séquence l'étirement des plans n'apporte pas d'informations supplémentaires sur le récit au spectateur.

Néanmoins une narration totalement visuelle s'installe, nuancant ce que le son ne peut montrer de mains saisies pour presser le pas ou de progression du décor des bois à la mer. Le thème du contact charnel parcourt tout *Air*, ou du moins le *Air* que l'on voit ; les paroles d' «Insecurity» ressemblent à un discours de misanthrope angoissé. Elles sont loins des caresses sous l'eau qu'échangent les protagonistes. Le *storytelling* visuel de *Air* tout en dissonance et en douce contradiction (plutôt que des ruptures brutales) favorise une forme de relaxation, un anti-spectacle. Les images ne sont plus le support principal de l'histoire mais une trame sur laquelle imprimer l'écoute d'un morceau fantomatique, stimulant ou à fleur de peau. Comme un décor qui défile à la fenêtre pendant un voyage en train, comme le ressac narcotique de l'océan. Ce n'est pas de la synchronisation mais de la symbiose.

Un autre point de comparaison avec *Black is king* est le déverouillage du sens. Les séquences de *Black is king* organisait (bien grand mot) des ballets festifs représentant des variations sur le thème de la libération du peuple noir tout en continuant une narration cryptique associée au Roi Lion. La condition de la juste interprétation des références était nécessaire pour tirer une idée de cette orgie de plans. L'objet audiovisuel non identifié de Jeanne

Added se nourrit quant à lui d'un imaginaire sans en faire un prérequis à sa compréhension. Là où *Black is king* s'offrait comme une énigme pour initié, *Air* explore de manière propre des thématiques universelles. S'il fallait qualifier *Air*, je distinguerais l'oeuvre pour sa sensualité, sa paisibilité et sa tendresse câline, autant pour les morceaux dont le choix de mots limité renforce l'impression d'une ivresse lénifiante que pour la réalisation favorisant l'éclosion des corps et leur déplacements félines dans l'espace. C'est un objet ayant la politesse du temps long pour s'en délecter, sans non plus traîner la patte.

Quant au scénario, on peut apprécier qu'il s'agisse d'un déploiement de douceur qui n'a pas besoin d'être expliqué sous tous ses aspects ; on ignore la relation des personnages présentés et le sens derrière le décor qu'ils habitent de tout leurs êtres, tour à tour immanents et statuaires ou frénétiques, à pied ou en voiture, goûtant le plaisir du vent sur la peau et dans les cheveux. Nos trois protagonistes peuplent leur univers de manière délectable, leur hédonisme tantôt consommé de manière grave et digne, tantôt avec des sourires d'enfants. Ils touchent à la flânerie divine. Légèrement vêtus ou très habillés, leurs costumes sont d'une sobriété noble : on croit faire face à ces créatures de mythes pleines d'aisances qui vagabondent dans les bois et courent sur le sable avant de s'endormir sur des lits de mousse. Pas d'ego trip surdimensionné cependant : le seul suprême ici est celui de la Nature et d'une amitié de tout instant, un don de soi désintéressé et volupté (un mot dont j'ai le regret de vous apprendre qu'il n'existe pas). Parce qu'il n'y a pas de public pour ce contenu (bien cruelle appellation), une ouverture insouciant à la jouissance lascive, la musique participe à faire resplendir ces moments de bien être ; peut-être tout le monde n'est-il pas capable d'un abandon tel que le proposent ces petites divinités du plaisir. Mais toutes dédiées aux humains, elles s'ébattent de l'autre côté de l'écran et de notre casque audio pour nous raconter cette fuite hors du monde.



Pour peu que l'avenir nous réserve plus de projets de la sorte, on peut lire ces propositions comme des nouveautés dans le paysage culturel, tant du côté du cinéma que de la musique : ces albums visuels touchent à un compromis inédit. D'abord ils se construisent selon l'articulation d'un long-métrage, dans une globalité audiovisuelle ou se produisent résonances et fractures, créant une dialectique dont l'expérience de la durée est le pivot. Ce ne sont donc pas des séries de vidéos compartimentées telles que l'ont proposé Gorillaz ou Daft Punk. Ce ne sont pas non plus des longs métrages musicaux basés sur des albums et des concerts comme le sont *Metallica Through the never* ou *Pink Floyd The wall*. Ces exemples sont des exercices de montage à valeur rétrospective : ils repensent les hits des deux groupes à l'aune de leur succès et de leur invasion des radios, ils les expliquent et les densifient a posteriori. Ces films sont le point d'appui d'une mémoire musicale et la rattachent à des images après coup. Les albums visuels font naître et co-exister ensemble l'image et la musique ; ils se délivrent du dogme de l'illustration clipnique tout en convoquant les codes de visionnage. Cette position ambivalente sert la narration qu'ouvre la ou les chansons et la dédouble par l'image plutôt que de rendre cette dernière esclave du rythme.

En voyant les images de *Air*, on parlera moins de résonance ou de synchronisation que d'un reflet déformé, la variation d'une même essence narrative. Le récit déployé par Jeanne Added se distingue par son

aspect pluriel : bien que le clip classique joue aussi sur le décalage pour nous marquer plus profondément («Fantasy» de Dye, personne ne s'y attendait), les albums visuels produisent une émotion différente de la seule surprise, leur découverte est parsemée d'ambiguïté. Malgré leur efficacité visant à toucher un public cible d'auditeur, se dégagent de ces créations un souffle laissant une trace indélébile : ces oeuvres nous entêtent qu'on les aime ou non, elles défrichent un peu plus un terrain, nuancent une émotion, expriment la générosité extraordinaire du montage et ajoutent une entrée supplémentaire au grand codex de l'audiovisuel. Ils ont dû passer à la trappe pour cet article, mais les propositions diverses et fascinantes sont légions, de *Long way back home* de Jeff Nichols / Lucero pensé comme un nouveau film du réalisateur, à *Anima* de Paul Thomas Anderson / Thom Yorke sur Netflix, une sorte d'exposition concept matinée de performance. Ce n'est pas pour rien si je n'ai pas réussi à m'attarder sur un antagonisme frontal entre clip et cinéma : on ne règlera pas ici cette guerre et je ne saurais vous dire si les albums visuels tiennent plus de l'un ou l'autre. Néanmoins, ils participent à l'expansion ininterrompue de nos sensibilités plutôt que d'alimenter indifféremment un catalogue. Ils constituent en cela une émotion que j'affectionne à titre personnel tant c'est une démarche stimulante qui ne s'est pas arrêtée aux étiquettes. Et plus concrètement, ces oiseaux là nous apportent des obstacles de pensées tonifiants.

Vous aurez tout le loisir d'arrêter cette article si cette hypothèse vous insupporte ; mais considérons que le cinéma a fui les salles, qu'il suffit d'un passionné investi, d'un baroudeur avide de pellicule pour faire passer en fraude le septième art hors du grand écran. Considérons le clip fantastiquement mélancolique de «Hurt» de Johnny Cash ou la méticuleuse série Breaking Bad : ces oeuvres font, quelque part, cinéma, elles en charrient tout le souffle nostalgique, elles s'en revendiquent et ne se comprennent qu'au travers de lui et de ses codes. Même la publicité sait être touchée de ce sceau comme par exemple les savoureux spots burlesques de Roy Andersson. Les cinéphilies actuelles sont bien plus abondantes en ce sens, tant les nouvelles générations rattrapent les classiques tout comme ils se repaissent des expérimentations télévisuelles d'Alan Parker ou de Nicolas Winding Refn trouvées sur le net. Ces exemples tiennent d'un travestissement, un passage en contrebande ; c'est un ensemble de valeur qui est porté au travers de ces oeuvres, elles célèbrent le devoir d'une image passeuse d'émotion ou son instabilité dans notre époque moderne, comme lorsque Fincher parodie le fœtus de 2001 pour le faire fumer. Nous sautons à pieds joints dans le débat problématique de la déchéance du regard qui parcourt un monde saturé. Comment savoir ce qu'est le cinéma si un relativisme absolu nous vaut d'en faire l'amalgame avec l'audiovisuel ? Le réflexe premier est de confiner ce précieux concept à la salle et de faire du système classique des studios le modèle à envier et citer pour entrer dans les grâces de l'intelligentsia ou pour ordonner les idées du grand public. Les albums visuels perturbent cette question de l'inter-textualité reine, cet encensement de cet écran qui serait apparemment le grand. Ce système de valeur célèbre en fait notre consommation usitée plutôt que le potentiel du cinéma et ce qu'il a à offrir. Les albums visuels ne sont pas en quête de reconnaissance. Ils repensent l'expérience de l'image et du son, ils sont stimulants pour les cinéphiles sans dépendre de leur validation.

Ils ne sont pas contre, en opposition. Les pubs de Fincher ou d'Andersson signalent un manque, une brèche par laquelle a pu s'infiltrer des partis pris, de fait elles racontent le système ou elles ont été conçus : ce sont des

mis en formes autour d'un vide, d'une absence de liberté de réalisation. Les albums visuels sont positifs, ils ajoutent : ils proposent une expérience parallèle de deux positions spectatoriennes, entre public de clip et public de cinéma. Ces oeuvres mettent en lumière (même *Black is king* au travers de son échec) un travail habituellement inconscient de composition du regard : à condition que l'objet auquel nous nous confrontons nous presse sur cette question, nous n'avons pas conscience de distinguer entre elles nos diverses consommations audiovisuelles. *Black is king* et *Air* ont valeur d'état des lieux en ce sens qu'ils nous font (re)considérer notre capacité à accumuler différentes habitudes simultanément. Par l'addition des réflexes de visionnages, ils nous rendent actifs dans la déconstruction progressive des sens que peut porter un seul plan : alors que les pubs, clips et séries faisant de la résistance à leurs natures premières sont singuliers, les images des albums visuels se conjuguent au pluriel. C'est parce que ce sont des explorations denses qui, je le pense, convoque de nouveaux réflexes, qu'elles injectent de l'intérêt dans cette hypothèse d'un cinéma qui s'exporterait hors de la salle : aucun sens, aucun intérêt à tenter de coller de force sur grand écran ces expériences hybrides qui ne nous cueillent mieux que depuis notre canapé.

D'où la question qui m'est venue à la fin du voyage : depuis combien de temps regarde-t-on des films comme des clips, des clips comme des films ? J'ai tiré sur ce fil et ai abouti à cette réflexion :

Pendant longtemps, nous avons été dépendant de tout un attirail de projection et d'un savoir faire pour voir un mouvement filmé se dérouler sous nos yeux. Les nouveaux contenus (séries, clips, stories) et contenants (télévisions, PC, téléphones) ont fait varier la demande et créent de nouveaux spectateurs tandis que le son a introduit les langues : peu à peu, le mouvement écrit, le cinéma, perdait en universalité et se connotait selon le support de diffusion et le public à qui on le destinait. Sa réaction à la multiplication des écrans fut de se transformer en métacentre : les évolutions techniques et l'expansion de l'imaginaire cinématographique sont parallèles et mutuelles avec celles se produisant sur d'autres supports.

Le jeu vidéo devient fan du plan séquence et le 7ème art lui rend bien en lui piquant sa vue subjective caractéristique. On ne compte plus les films piochant dans les extraits téléés et imprimant à l'écran les messages téléphoniques. Ces dernières années, ce fonctionnement concentrique s'est vu attribué une nouvelle nature qui découle de la multiplication des flux d'informations et d'échanges. Difficile d'établir la part de conscient dans ce processus, le fait est que cet aspect de coeur battant a converti le cinéma en noyau dur des univers partagés, le siphon autour duquel gravitent un hors salle de plus en plus capital. Le canon est dicté au cours de grandes messes qui célèbrent la survivance des icônes. Disney est évidemment l'entremetteur principal qui consolide son empire à coup de Marvel, Star Wars et autres champions de son écurie : les séances deviennent des validations communautaires, des louanges entre mordus d'une même marque.

Cinéma est devenu synonyme de mise à jour, de moment de réflexion sur notre langage nouveau : c'est l'instance qui brasse notre grand dictionnaire audiovisuel en opérant un retour vers les origines, le grand écran. Un belle alchimie dont le contrecoup est un excès d'auto références cannibalisant : aujourd'hui, rien ne ressemble plus à une compilation d'archives (sur du rock) qu'une autre compilation d'archives (sur du rock). Nous regardons avec les deux mêmes yeux une vidéo sur notre téléphone ou un reportage depuis notre canapé : c'est le cinéma qui en a pâti, il s'est sérialisé (les univers partagés), clipé (*Suicide squad*), télévisé (*Un pays qui se tient sage*). Podcastisé même quand on voit cet insupportable passage de cette insupportable *Frozen 2* ou le peluche de service résume le premier film face caméra.

La vertu de ces albums visuels est de nous rappeler qu'une définition possible du cinéma, c'est qu'il est un croisement poreux qui compose avec des images encore jeunes. Mais à brasser trop large, il se fragilise et se met au service de la factualité qu'il traite. On dit souvent qu'il agit comme un miroir, mais un miroir nous reflète sans se soucier de ce qu'on veut y voir. Sauf que le cinéma aujourd'hui, on s'en sert comme d'un retour ca-

méra de selfie avec filtre et possibilité de reprendre la photo. Traduction : on peut être la page Facebook qui se rafraîchit sans apporter de mise à jour et symboliser la frustrante impuissance de Zuckerberg à s'accomplir à la fin de *The social network*. Ou être un snap fadasse qui force le lien avec les jeunes pour se garder de mettre en scène la préparation des héros avant une bataille dans *Spiderman : Homecoming*. Le premier est une image, le second est une imitation.

S'il n'y a plus d'images qui sont par elles-mêmes et qu'elles ne deviennent plus que des instruments au sein d'un concert de signes, nous nous dirigeons simplement vers la rupture du lien que nous entretenons avec elles : la caméra portée du *Projet Blair witch* porte un sens et une position esthétique radicale que n'a pas celle de *Babysitting*. Cette confusion s'exerce avec la nonchalance du c'est pas si grave. La question est là : est-ce que c'est grave si l'on arrête de donner à voir comme Tarkovski, Carpenter, Verhoeven ont donné, et comme continuent de donner Spielberg, Sorrentino et Robert Mitchell ? Est-ce qu'on ne veut plus rien recevoir, ne nous reste-t-il plus qu'à ressasser nos propres interactions ? D'épicentre des images en mouvement, le cinéma en est-il devenu nombril ? Doit-il vraiment descendre à notre niveau, n'est-il bon qu'à orchestrer le culte de nos modes de communications ? Ne peut-il pas prétendre à un peu plus pour faire de nous un peu plus ? Ne méritons-nous pas des images qui transcendent notre consommation quotidienne ? Ces réflexions peuvent s'apparenter à du pinaillage de forme, le souvenir d'un monde autrefois bien mieux rangé et catégorisé, mais l'était-il vraiment ? Cet article se mord-il la queue ? Pendant qu'on radote, *Air* joue sa partition ; c'est une histoire simple, elle n'est pas fondée sur l'allusion pour nous menotter à nos références. Alors que nous sommes de plus en plus abreuvés par une offre qui ne survit qu'en bétonnant les ponts entre les supports de communication, cette échappée joue sur nos habitudes nouvelles pour nous immerger dans des découvertes en arborescence. Elle nous rappelle la finesse de ce que l'on peut saisir par les yeux et les oreilles.

**DIALOGUE
AVEC
NICOLE BRENEZ**

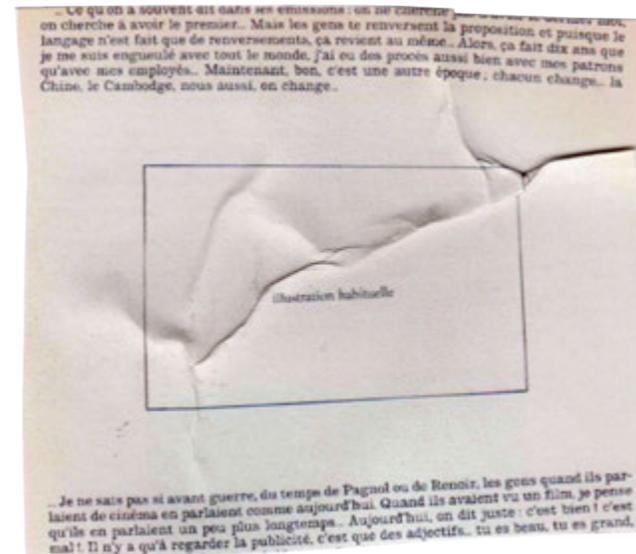
NICOLE BRENEZ

Nicole Brenez cherche, enseigne et programme. Elle participe à l'édition scientifique des textes de Jean Epstein, Masao Adachi, Edouard de Laurot. Avec Philippe Grandrieux, elle a fondé la collection « Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution », série de portraits de cinéastes révolutionnaires oubliés ou négligés par l'histoire du cinéma. Elle a travaillé avec Chantal Akerman, Jean-Gabriel Périot, Marylène Negro, Jocelyne Saab, et travaille actuellement pour Jean-Luc Godard et Jacques Kébadian.

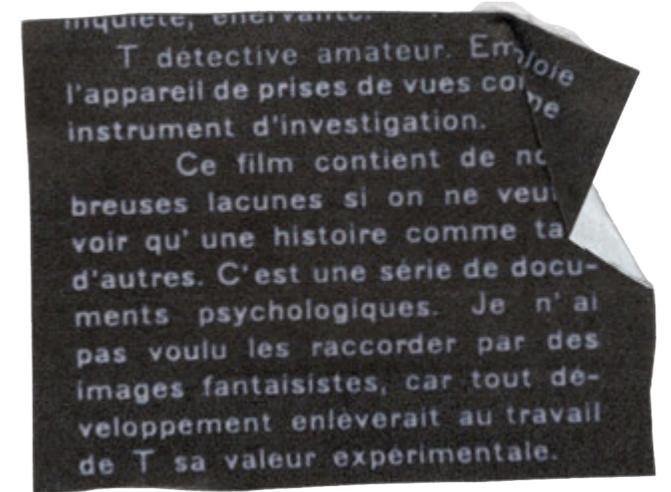
Nous vivons entourés d'images, chacune participe un peu plus au brouhaha visuel, est-il encore possible de créer des images à part ?



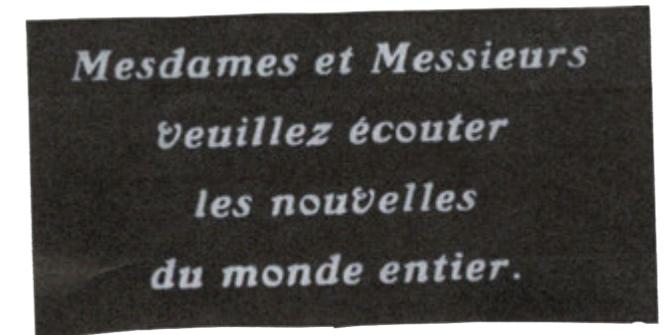
Aujourd'hui on scroll pour se déplacer parmi ces images, on saute d'une publicité à une autre sans jamais s'arrêter. Que faudrait-il pour que nos regards se sauvent de ce cercle vicieux ?



À quoi peut ressembler une image dissidente ?



Et qu'est-ce qu'une image d'État ?



On a l'impression que tout ce qui nous est proposé visuellement est simplifié, proche du pictogramme. On ne nous fait pas confiance. Où chercher des images qui font confiance à leurs lecteurs ?



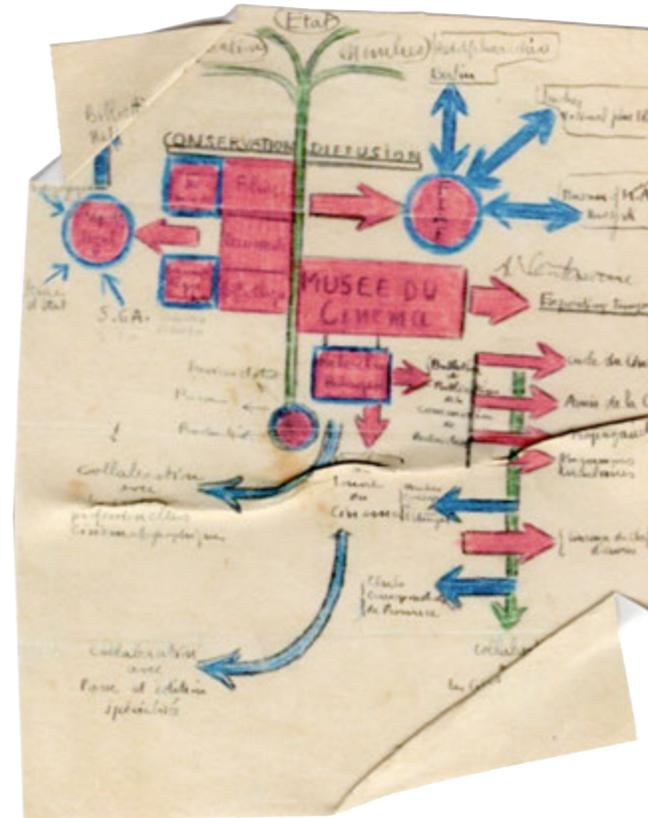
Les chaînes d'information continue mettent en évidence l'obsession de notre époque pour le simultané, le live ; le temps est devenu un bien consommable. Quel film pour prendre du recul face à cette obsession ?



En plein cœur de cette crise, quelles œuvres mettriez-vous à l'affiche de votre cinéma (imaginaire) ?



Avez-vous un cinéma de cœur, je parle d'un lieu en particulier, une enseigne à la programmation magique et aux sièges douillets que vous aimez particulièrement ?



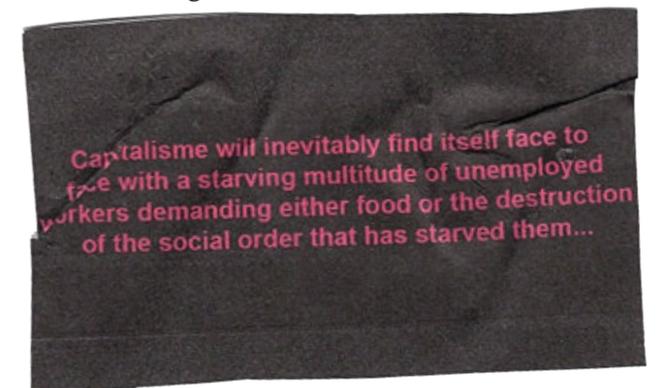
Quel film regarder quand on veut encore croire à un idéal ?



Et quel livre pour une alternative ?



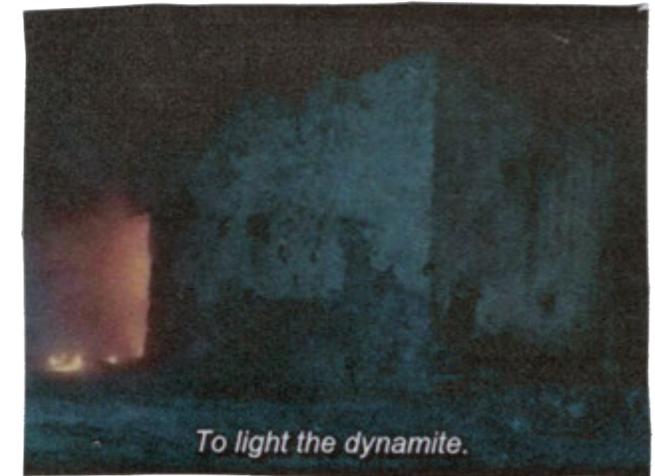
On parle de plus en plus d'alternatives, que voulez-vous changer, transformer ?



Quelle attitude adopter face à la surveillance de masse ?



Il est nécessaire de faire acte de sa liberté, ne serait-ce que pour prouver qu'il en reste, envers et contre tout. Qu'est ce qu'un acte de liberté ?



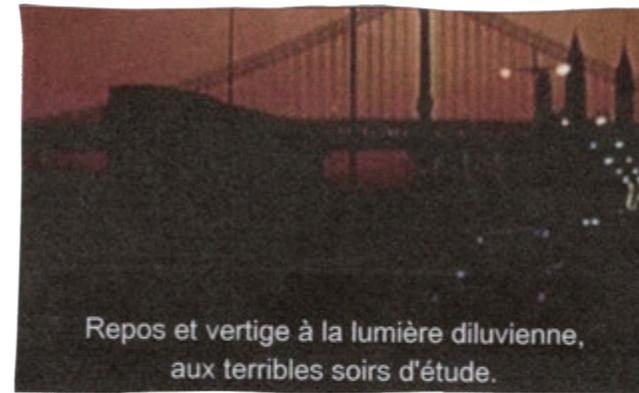
Les livres sont des manuels de lecture. En lisant un livre on apprend à lire. Quel enseignement le cinéma transmet-il ?



L'édition papier meurt à petit feu, les librairies se vident et pourtant les livres sont la mémoire du monde. Qu'est-ce qui détourne notre attention ?



S'il fallait réapprendre à lire, par quel livre faudrait-il commencer ?



Nous croulons tous sous les images, les textes, les sons, nous sommes des palimpsestes de références. Vous qui êtes constamment en contact avec des archives, par quel moyen arrivez-vous à vous vider la tête ?



Les Cahiers du cinéma rachetés, le dernier cinéma associatif parisien (La Clef) menacé d'expulsion. Tous les lieux de lutte et de partage semblent disparaître un par un. Où se rassembler ?



Quelle image accrocher au dessus de son lit, pour rêver de révolution ?



Et quelle image glisser sous la porte de son voisin pour lui proposer de venir la faire avec nous ?



RÉFÉRENCES

Guy Hennébelle, *Guide des films anti-impérialistes*, 1975

Helen Keller, *in Her Socialist Smile* de John Gianvito, 2020

Karel Doing, *Phytogram*, 2018

Jean-Luc Godard, *Cahiers du Cinéma* n°300, mai 1979

Charles Dekeukelaire, *Déetective*, 1929

Jean Benoît-Lévy, Marie Epstein, *Peau de pêche*, 1928

Roberto Guerra Eila Hershon, *Langlois* 1970

Jean Grémillon, *Le 6 juin à l'aube*, 1945

Jean-Daniel Pollet, *Le soleil et l'ombre. Pour Nikos Kazantzákis*, 1966

Tous les films de Sidney Sokhona

Margaret Dickinson, *Behind The Lines*, 1971

Angela Marzullo, *Makita Witch*, 2008

Florent Marcie, *A.I. At War*, 2020

Henri Langlois, *organigramme*

Stan Brakhage, *A Child's Garden and The Serious Sea*, 1991

Kota Takeuchi, *Pointing At Fukuichi Live Cam*, 2011

Combat n°36, novembre 1942

Miguel Littín, *Actes de Marusia*, 1976

Rainer Werner Fassbinder *in Volker Schlöndorff, Baal*, 1970

Louis Lumière, *Écrans colorés*, 1935

François Reichenbach, *Illuminations*, 1963 (2 captures)

Roger Leenhardt, *Les dernières vacances*, 1948

Autour de Robert Lynen, résistant assassiné, qui illuminait la salle de *L'Homme du jour*, Julien Duvivier, 1937

F. Percy Smith, *Abeilles butinant*, circa 1912

Nobuhiko Ôbayashi, *Emotion*, 1966

Entretien réalisé par

PH. P

Il y a cette lettre écrite un 6 avril sur laquelle je suis tombé par hasard et que j'ai lu sur mon écran. Il dit « Nous représentons le cinéma parlant (et notre ambition doit être inversement proportionnelle à notre modestie) comme Griffith et Eisenstein ont un moment représenté le cinéma muet. Et je ne choisis pas par hasard de dire : cinéma parlant plutôt que cinéma. Car cinéma parlant veut dire : cinéma qui parle, et cinéma dont il faut parler. En ces heures de défaites et d'illusions qu'ils traversent, il est aussi important de faire des films que d'en parler. Voilà pourquoi, il m'aurait plu d'être avec vous ce soir, de soutenir le vaillant Henri Langlois dans son combat, bref : de parler de cinéma¹. ».

Parler ?

Prendre la parole : devant d'autres, avec d'autres, dialoguer, débattre, fou rire, silence : avec une amie, deux potes, un con : devant une salle, un comptoir ou simplement la forêt. Toujours en vrai, en chair et en os, la parole réelle.

note : prendre la parole le plus tôt possible et ne jamais la rendre.

Prendre la parole sinon ...

« Il fait noir ici » chuchote Johnny sous la plume de

1 Lettre de Jean-Luc Godard aux amis de l'est.

Dalton Trumbo². Son crâne annulé par la guerre, il gît sans aucune autre expérience que le toucher. Privé de l'image, du son et du mouvement. Il vit un moment anti-cinématographique ; il ne peut rien dire sans bouche, rien écrire sans mains, alors il nage dans ses pensées aphones. Il tente tant bien que mal d'invoquer par la parole mentale le dialogue extérieur. Mais rien, définitivement rien. Johnny, abandonné par la parole, meurt.

Cinéma ?

On pourrait résumer les toutes petites certitudes que le cinéma nous laisse en trois questions/réponses

recueillies quelques part, je ne sais plus où. *Que peut le cinéma? Tout. Qu'est-il? Rien. Que veut-il? Quelque chose.* Puisqu'il n'est apparemment ni un art, ni une technique, mais un mystère, la question se pose, plus que jamais, c'est quoi le cinéma ? Nous voilà désarmé comme toujours, condamné à devoir figer dans les mots ce qui se meut dans les images.

note : se demander si l'on sait quelque chose du cinéma, sinon que c'est une découverte plutôt qu'une invention³.

Peut-être que nous sommes en retard sur le cinéma, sur l'idée de cinéma, retard qui se creuse, aussi absurde que cela puisse paraître. Un retard sur quoi ? Sur qui ? Pffff. En tout cas l'époque est à penser en cinéma. Une caméra a toujours suffi à condition qu'on

2 Johnny s'en va-t-en guerre, Dalton Trumbo, 1972.

3 et qu'on devrait parfois s'arrêter à cette certitude seule.

veuille bien la saisir, pas pour filmer comme au cinéma, mais en cinéma. Et pour cela on doit chercher à comprendre⁴.

Nous avons collectivement remarqué que certains films sont terriblement profonds⁵. Cette profondeur me semble être mise en danger par les radiations du divertissement total, qui consomme à petit feu toutes nos relations avec le réel. On en vient même à croire à ce divertissement qui nous empêche de distinguer à la fois ce qu'il peut y avoir de commun et de rare chez nous. C'est pourtant ce *tout* que peut le cinéma. Et quand on se demande où est le cinéma aujourd'hui, on se surprend à imaginer une réponse en demi-ton, pessimiste et opaque : il était une fois le cinéma... il y a longtemps dans une galaxie lointaine⁶.

Cinéma est mort ? Sûrement pas, mais j'avoue me perdre un peu dans le moment, j'aimerais voire plus de cinéma sans compromis, plus de ciné-club, ciné-concert, ciné-rire, ciné-pote, ciné-amour, ciné-je ne t'aime plus, ciné-adieu, ciné-pleure ... C'est beau de vouloir le cinéma un peu partout, chez nous, chez l'autre, mais c'est particulièrement quelque-part qu'on en a besoin. Réuni.

Parler de cinéma ?

On parle de cinéma comme si on voulait le résoudre, comme si il y avait quelque chose qui puisse être dit en plus. Que veut-on faire, si le cinéma est un langage, en le traduisant par nos mots qui ne sont pas les siens?

4 et pas : chercher pour comprendre.

5 Mauvais sang, Leos Carax, 1986.

6 très, très lointaine

On ne s'est pas posé la question car, entre nous, nous n'avons que les mots. On traduit sans cesse le cinéma, on l'archive, on le grossit, à tel point que parfois on oublie qu'il y a ces images, et surtout, face à elles, nous, dans le noir, tout en corps, dans le silence et la pensée.

En revanche nous avons vraiment envie de mettre le cinéma sur du papier, car ce sont deux matières différentes et en le couchant ici le cinéma respire sous d'autres formes, expire d'autres rêves. Il vit ailleurs, mais il reste « vie ». En tout cas j'ai l'impression qu'en le pliant, et en le découpant nous le rencontrons nouveau. On peut alors naturellement se permettre de dire d'autres choses à son propos.

Parler en cinéma.

Alors voilà, nous en venons à écrire ce petit texte pour en appeler d'autres. Parce que le cinéma ne se fait pas seul nous ne voulons pas l'écrire seul. Nous voulons proposer ce chemin⁷, à ceux qui veulent et à ceux que nous voulons, pour essayer d'écrire à plusieurs dans cet espace ce que pourrait être ce langage qui vient du ci-

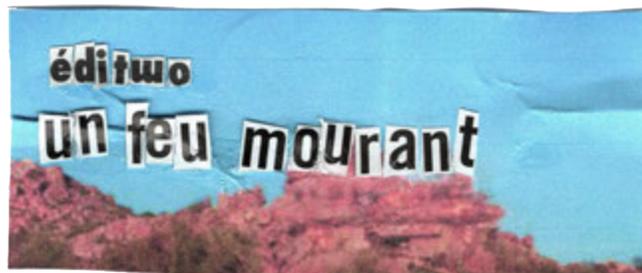
néma et se projette sur papier. Parler en cinéma.

Quand il s'agit de vouloir parler, qu'est ce qui compte si ce n'est avoir un espace et avoir du temps. Et pendant qu'on est là à parler, pourquoi ne pas se donner le temps ? Essayer d'écrire à chaque occasion quelques pages pour occuper le papier en cinéma, ici, dans cette rubrique, se proposer pour un long essai collectif qui commencera par cette *séquence 0* et qui se poursuivra jusqu'à...

Maintenant que dire ?

7 tenté de dire : jardin.





La coriacité de la situation se révèle presque stimulante. On peut voir le changement à l'oeil nu, ce n'est pas inintéressant.

Quand je tape « cinéma » dans ma barre de recherche, c'est la colère, noire, pleine, entière et définitive. Pas de répit pour les impies, les plaques tectoniques et les livreurs livrent. On se débat, on se polémique, on s'adoube essentiel à tout bout de champ. Mais rien ne nous donnera raison. On ne sait pas vraiment ce qu'on veut d'ailleurs, si ce n'est recommencer et survivre. Recommencer et survivre ? C'est ça notre idéal ?

Les questions sont ruminées, acides, elles pleuvent durement sur nos lèvres, on ose même plus se les poser. On avance, bille en tête, on rêve à l'envers. Derrière les paupières, le mur. Flocons après flocons l'actualité descend, glaciale, directe. Elle se dépose et tartine prudemment la scène, le paysage est uniformisé une fois pour toutes. L'hiver se couche en lenteur, il se dévoile pudiquement, fatigué. Ça grince... Nous aurions dû voir cette misère avant qu'elle pointe, nous aurions dû la reconnaître chez les autres, nous aurions dû questionner notre confort aveugle. Nous aurions dû nous méfier... Nous aurions dû.

État des lieux dans le vent. Une formalité. On sait où sont les fissures maintenant.

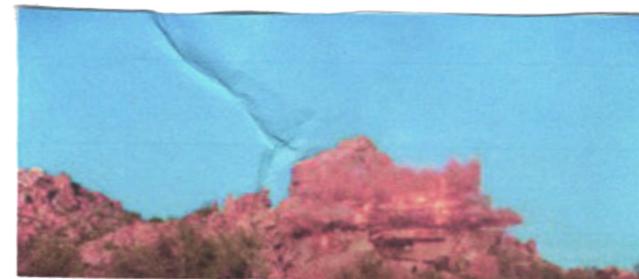
Alors, oui, ça arrive, le cinéma est en train de se perdre. J'ai envie de croire que c'est tant mieux, c'est sa nature. S'il est malade, qu'il crève. Si c'est si terrible de le voir partir pourquoi ne pas l'achever ? Pourquoi vouloir faire des films, si c'est si dur ? Pourquoi s'épuiser à l'écrire



à l'infini s'il nous prend de court à chaque situation ? Mais cassez-vous les cinéastes ! Allez voir ailleurs, vous péter les dents extra-muros. Tant mieux que ce soit la débâcle, vous étiez heureux de voir ce qui un jour fut de la magie pure se normaliser en contenu parmi d'autres ? Tout ce qu'on fait maintenant c'est s'abîmer devant les écrans, ceux qui restent, les plus petits, rétroéclairés. On croise les doigts pour s'oublier le plus vite possible, pour remplacer sa soirée par une histoire, et d'épisode en épisode lier tant bien que mal un quotidien qui part en lambeau. De toute façon il n'y a plus rien à comprendre, il faut suivre ; suivre les mesures, suivre les courbes, suivre la tendance...

Le vrai mystère c'est qu'on en veuille encore du cinéma, alors que ça fait longtemps qu'il est remplacé, révolutionné, outrageusement amplifié. On en veut encore ! Juste pour vérifier qu'on a tout brûlé, que tout est cuit et que c'est bien fini, véritablement exterminé. Des films on peut en faire à la pelle, des tonnes et des tonnes qu'on les regardera quand même. Il n'y a pas de soucis. Mais des films de cinéma, ceux qui tuent le coeur et crèvent les yeux, ceux-là ce n'est pas la même chose, ce n'est pas la même foi, ni la même énergie. Ceux-là il faut les voir pour les croire, et puis il faut les faire surtout ! Il faut suer, crever de faim, crever de soif, trinquer, ruminer, vivre et revivre avec une caméra dans les mains pour les faire les films de cinéma. Sinon...

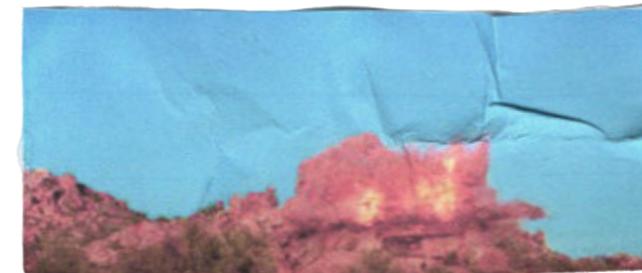
Sinon on n'en fait pas. Et puis si on ne les vit pas aussi fort que celui ou celle qui les a fait alors on n'écrit pas dessus. Et là, là seulement, c'est triste. Malheureux même. Ne plus écrire. Se taire.



Ce ne serait pas fameux que le cinéma en soit à sa dernière cascade. Mais je n'y crois pas à cette affaire. Faut pas trop fantasmer la fin du monde ; l'« effondrement » comme ils disent... Tout se fait au compte-goutte ici-bas, on s'est trop laissé administrer par le temps des réseaux, « mirages électriques » à ce qu'il paraît, on ne nous y reprendra plus. Une crise ça suffit. Ce qu'il va se passer maintenant c'est que de beaux esprits vont prendre le problème à l'envers et faire pousser des fleurs sur de la pierre, ça marche comme ça. Le moral en jachère ce n'est pas une sinécure ; ça travaille tout le monde ce qu'il se passe en ce moment. Ça va bouger. Évidemment que ce n'est pas agréable de se faire couper l'herbe sous les pieds, mais ça repousse. Il faut y croire. Croire à celui qui vient, croire en soi. Croire aussi qu'on a bien merdé à se laisser faire par les GAFAM et autres parasites, mais qu'on recommencera qu'à moitié, et c'est déjà pas mal. Plus se laisser faire, en tout cas.

Cinéma associatif, c'est là où il faut essayer d'aller. Je crois. Pour commencer.

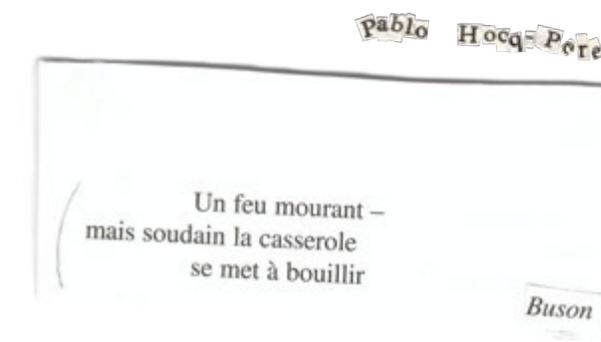
Ça sert à rien de gueuler sur les pixels, ça ne les éteindra pas hein ! Par contre, aller dans les cinémas ce sera autrement plus efficace... Et puis pourquoi ne pas le monter soi-même son cinéma : un canapé, un ordinateur, de la bière et quelques potes pour commencer. Un film au hasard, de ceux qu'on trouve en trop-plein à Cash Converters. *Matrix* ! À l'après-séance, ça parle, ça embraye sur d'autres sujets, peu importe. Alors on persiste et on signe avec un projecteur, deux canapés, un fût et ainsi de suite. Pourquoi pas la construire son utopie cinéophile bien tranquille. Pas besoin d'en faire trop, juste vouloir passer un bon moment. Dans ce genre d'ambiance on



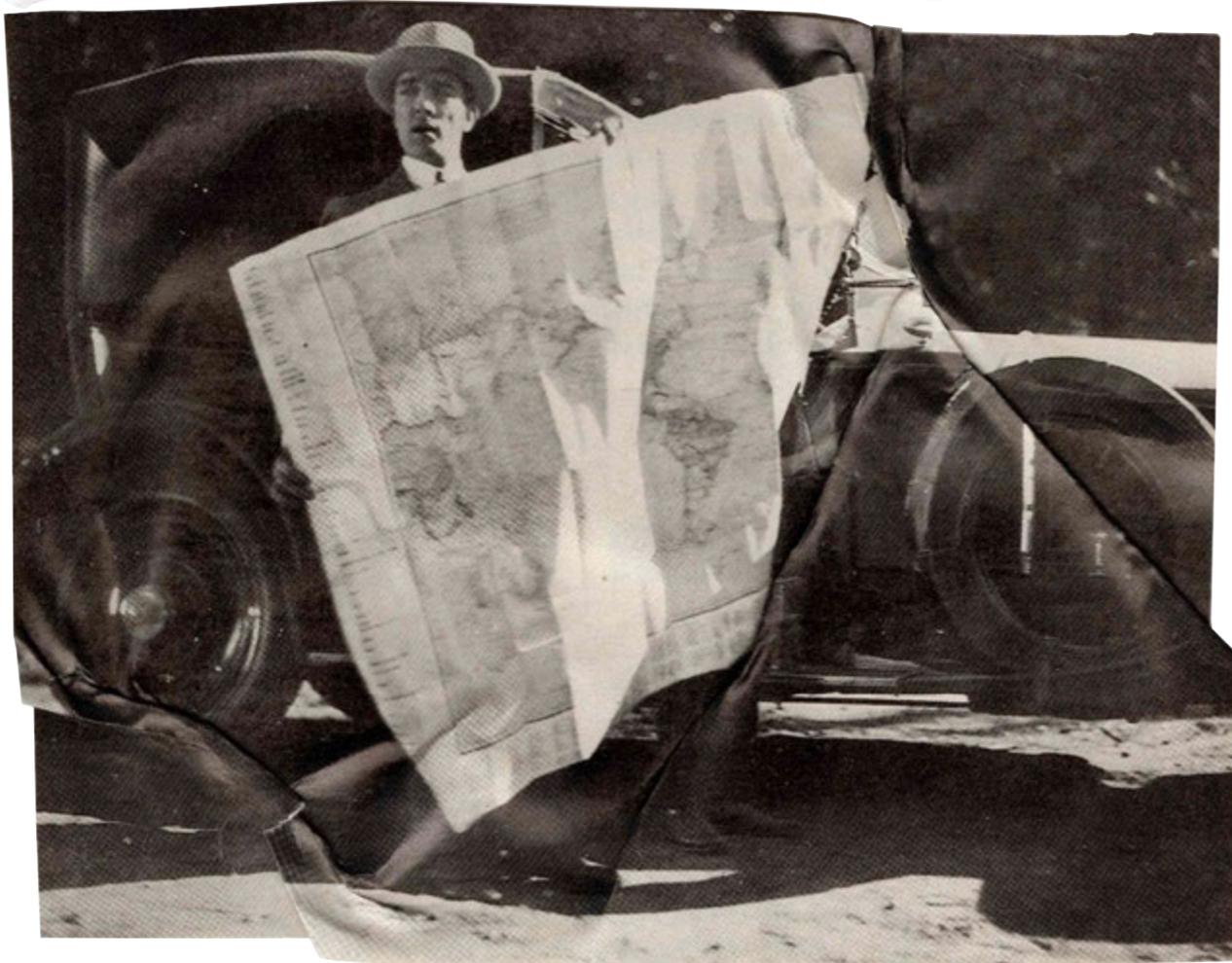
ne peut pas montrer n'importe quel film, on le sait, c'est le retour de l'exigence, de la recherche, de la curiosité. Nous y voilà, nous y sommes... Mais ce n'est pas aussi simple, on n'a plus la naïveté de croire en l'évidente juxtaposition des bonnes choses. Sur ce coup on peut dire qu'on nous a fait des crasses, on nous a influencé, orienté, contrôlé. On nous a incité à préférer l'encadré à l'autonome, l'individuel au social, l'instantané à la durée... Vous m'avez compris. Mais ce n'est pas insurmontable ces déterminations, on ne va pas en faire tout un plat. Ce ne seront certainement pas des pirouettes intellectuelles qui nous feront reprendre la main sur le réel et le collectif. Elles ne manquent pas d'ailleurs les pirouettes intellectuelles en ce moment, ça bosse dure au ministère de la salive, vas-y que ça déblatère en discontinu, que ça argumente, que machin, que bidule.

Personne ne fait rien. L'angoisse. Un feu mourant ça n'existe pas. Ce qu'il peut y avoir c'est un feu vivant ou un feu mort.

Personne ne fait rien ? Laissez-moi rire. Vous n'avez pas entendu l'explosion ?



Petit cri est disponible
gratuitement sur PeTitcrij.fr



ils nous soutiennent :

LA CLEE
Revival
ASSOCIATION HOME CINÉMA

Librairie **TERRA NOVA**
18, rue Gambetta - 31000 TOULOUSE
Tél. 05 61 21 17 47
contact@librairie-terranoval.fr
Siret : 478 403 892 00019
TVA : FR 76 478 403 892

LIBRAIRIE
GOULARD
37 Cours Mirabeau, 13100
Aix-en-Provence

hors-circuits
vidéoclub - librairie
www.horscircuits.com
info@horscircuits.com
4, rue de Nemours
75011 Paris
Tél. : 01 48 06 32 43

UN REGARD MODERNE
10 rue Gît-le-Cœur - 75006 PARIS
Tél. 01 43 29 13 93
unregardmoderne@gmail.com

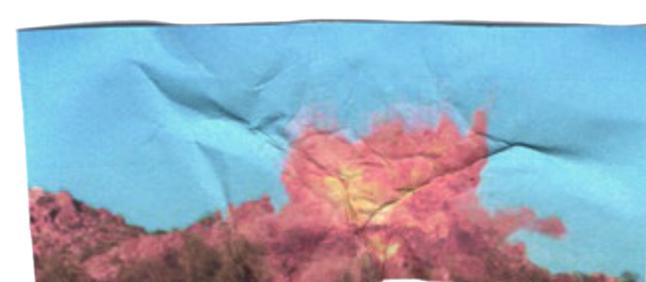
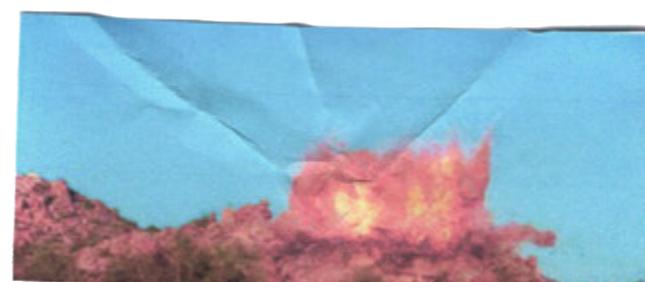
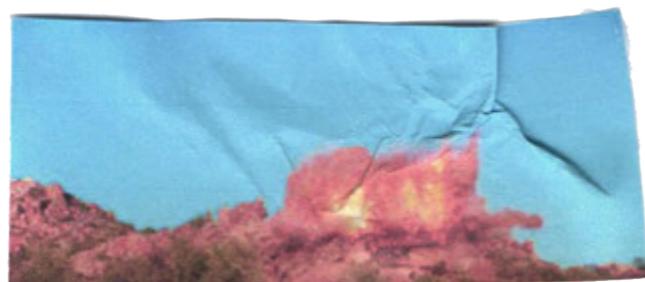
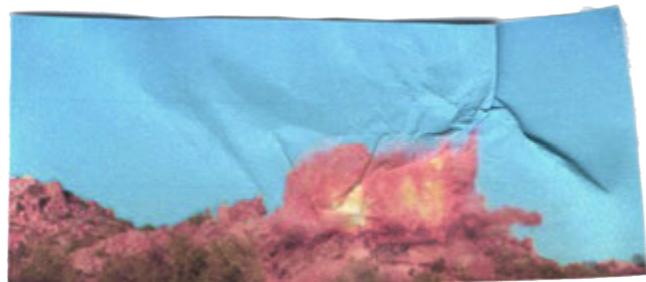
OMERES BLANCHES
50, Rue Gambetta
31000 TOULOUSE

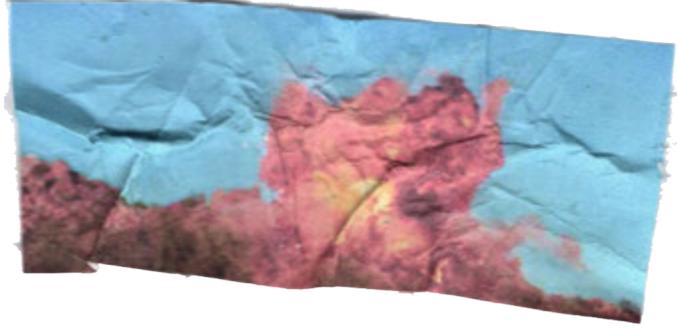
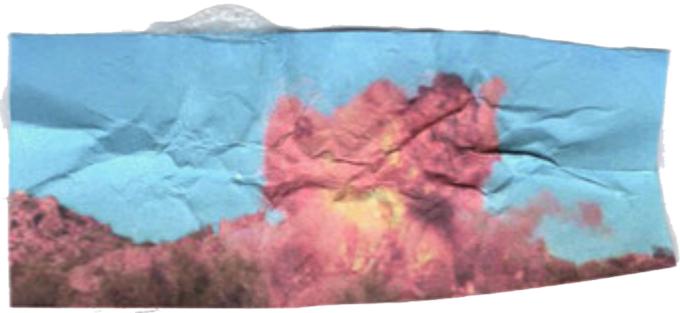
**LAGON
NOIR**
3 rue du Bon Pasteur, 13100 Aix-en-Provence

BLOW-UP
VINTAGE STORE
BLOW-UP
26 RUE BOULEGON, AIX-EN-PROVENCE

et sur instagram !

merci ❤️





N°2 État des lieux.



9 780201 379624