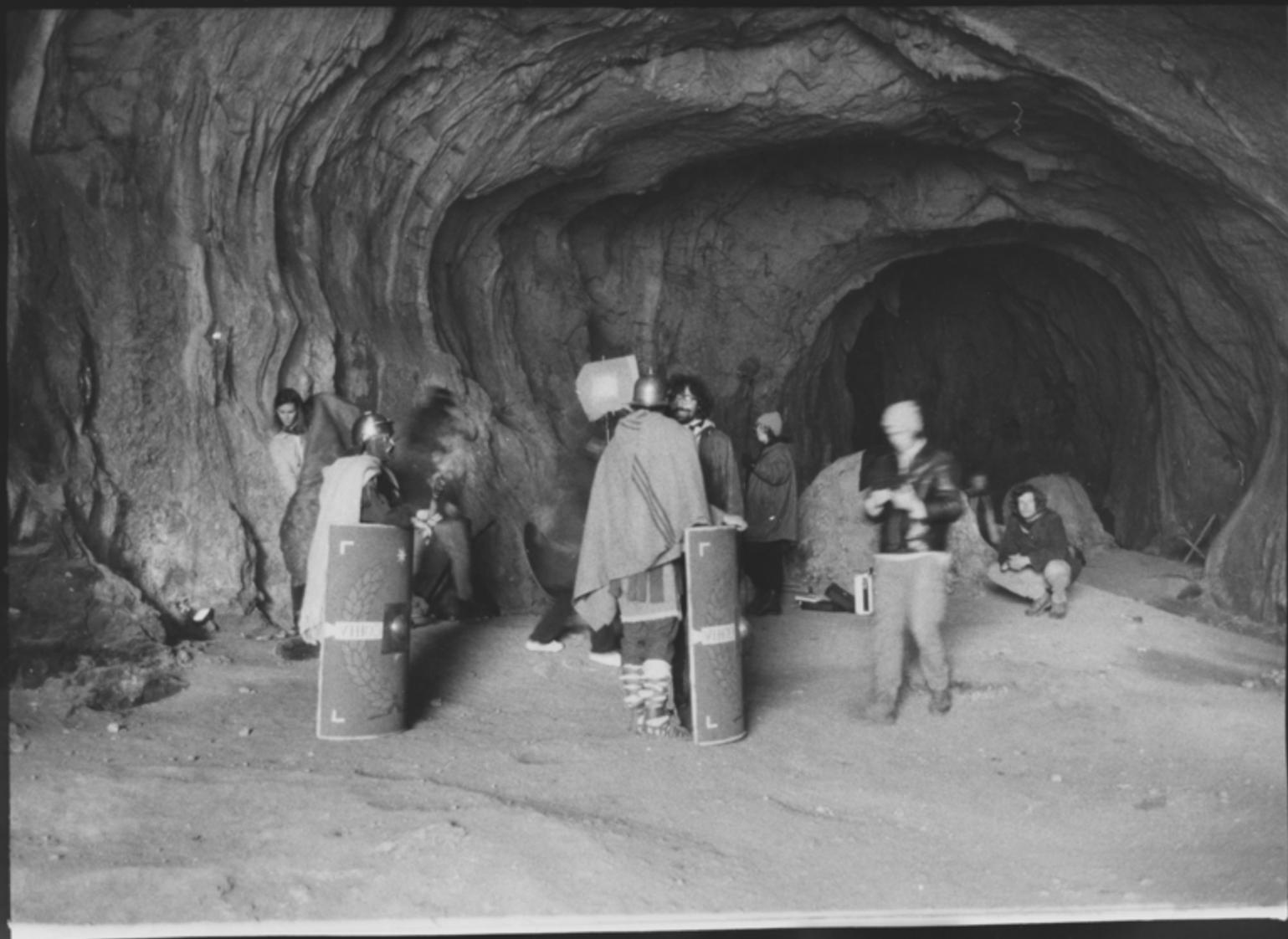


# PETIT CRI

revue indépendante de cinéma



La couverture et ces photos argentiques  
ont été prises sur le tournage de  
"Requiescere" d'Antoine. Tout a  
été tiré tel quel en laboratoire  
photo par Pablo. Aucune retouche.



Les visuels  
et photogra-  
mmes illustrant  
cet ouvrage sont  
des docu-  
ments d'ex-  
ploitation  
personnelles.  
Tous droits réservés.



PETIT CRI N°4

HIVER 2023

7€



COMITÉ DE REDACTION

LOLA LIZOT PABLO H-P

ANTOINE LEGUEN

RAPHAËL GIOCANTI

PLUMES

FABIEN FERRARI

ZIYANG WANG

THÉO BLANK

BARBARA GIORGADZE

FABIAN JUSTIN

LILA STEINBACH

FLORIAN MOREL

BARNABÉ VOLATIER

VIOLETTE GLEIZER

RELECTURE

GIO CHLOÉ BLOT

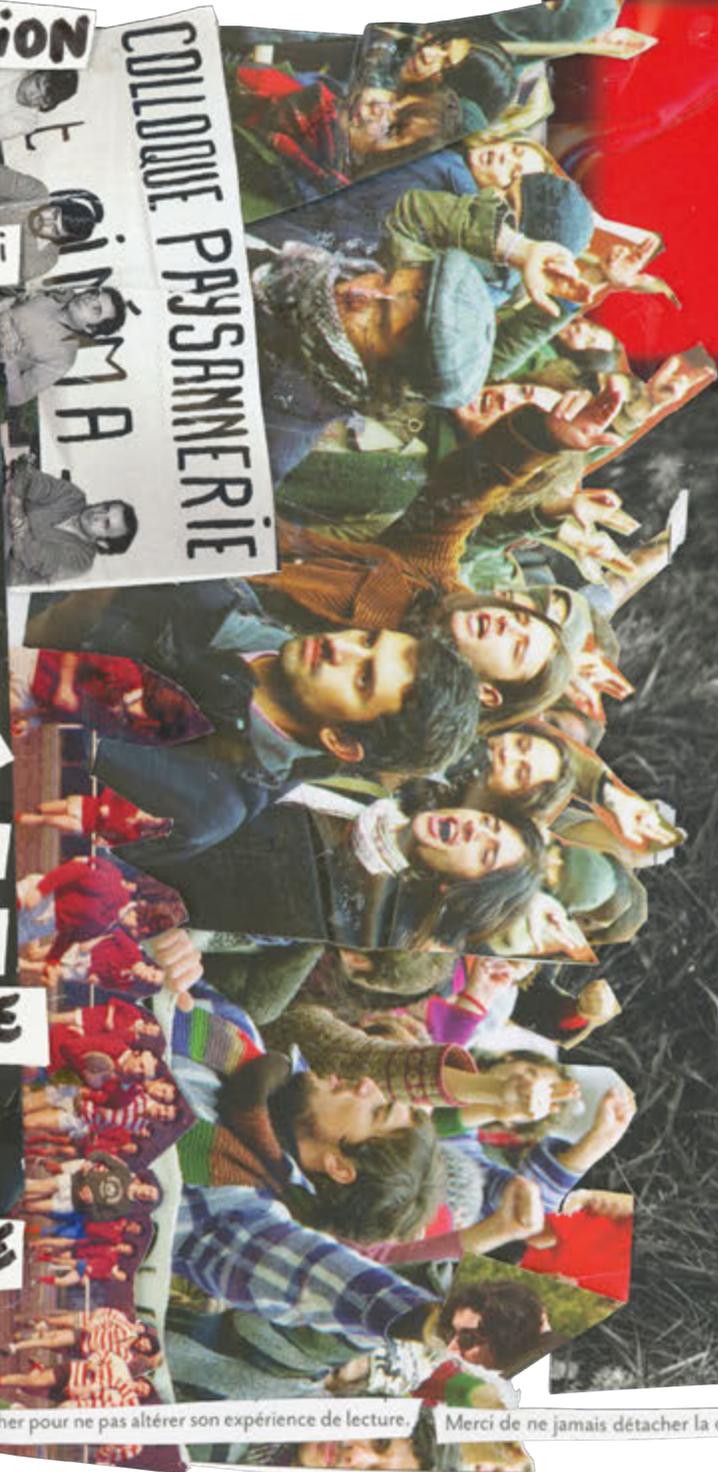
CHRISTINE JOUANNY

MISE EN PAGE

LOLA + PABLO



COLLOQUE PYSANNÉRIE



COMPUTER MALFUNCTION



BONNE LECTURE

Cette page fait partie intégrante de la revue et en cas de prêt de votre exemplaire à un ami, par

exemple, vous devez veiller à ne pas l'arracher pour ne pas altérer son expérience de lecture.

Merci de ne jamais détacher la couverture du reste de la revue et de ne pas découper les images pour en faire des confettis.

## ÉDITO: FOYER.

En attendant les mots partir et rester la rédaction faisait sa crise existentielle. Si partir veut dire voyager et si rester veut dire construire alors ce sera les deux. PETIT CRI est la maison volante de mes idées. Nous voulons entretenir cette maison pour qu'elle dure; et cet entretien s'appelle l'indépendance.

Vouloir faire long feu c'est prendre le temps de l'indépendance. Je répète ce mot car nous y croyons et nous voulons l'éprouver. Ce N° 4 on lui a tenu chaud en hiver et frais en été. Ça

aura été le plus long à construire. Ici c'est notre foyer. À la fois le cœur de braise et là où les rayons de lumière convergent et où l'image se forme.

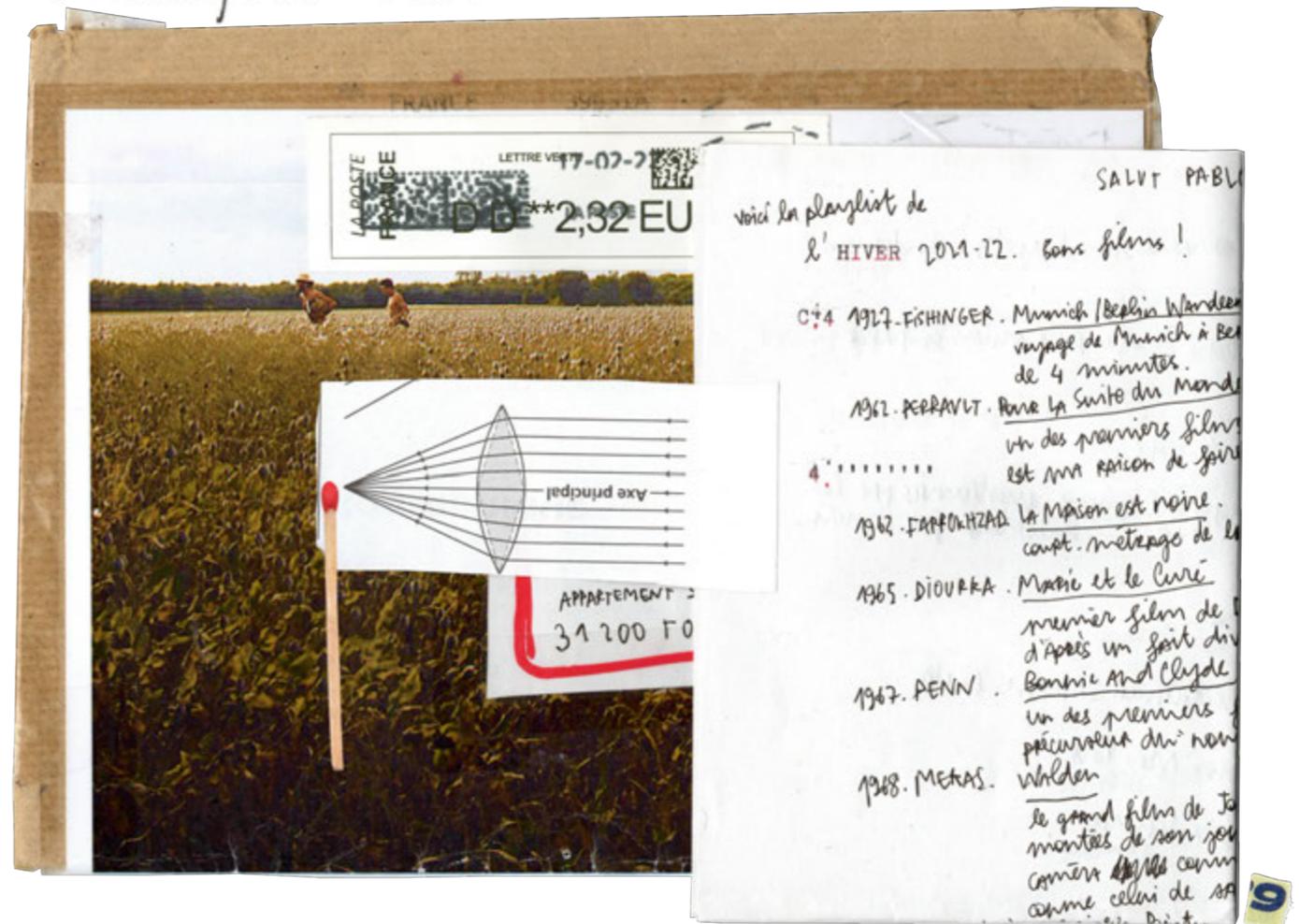
Cette année nous avons fabriqué des films. Nous avons marché une caméra à la ~~main~~ main et on a laissé reposer le papier. notre préoccupation à présent s'esquisse en une question: comment faire pour que le plaisir dure?

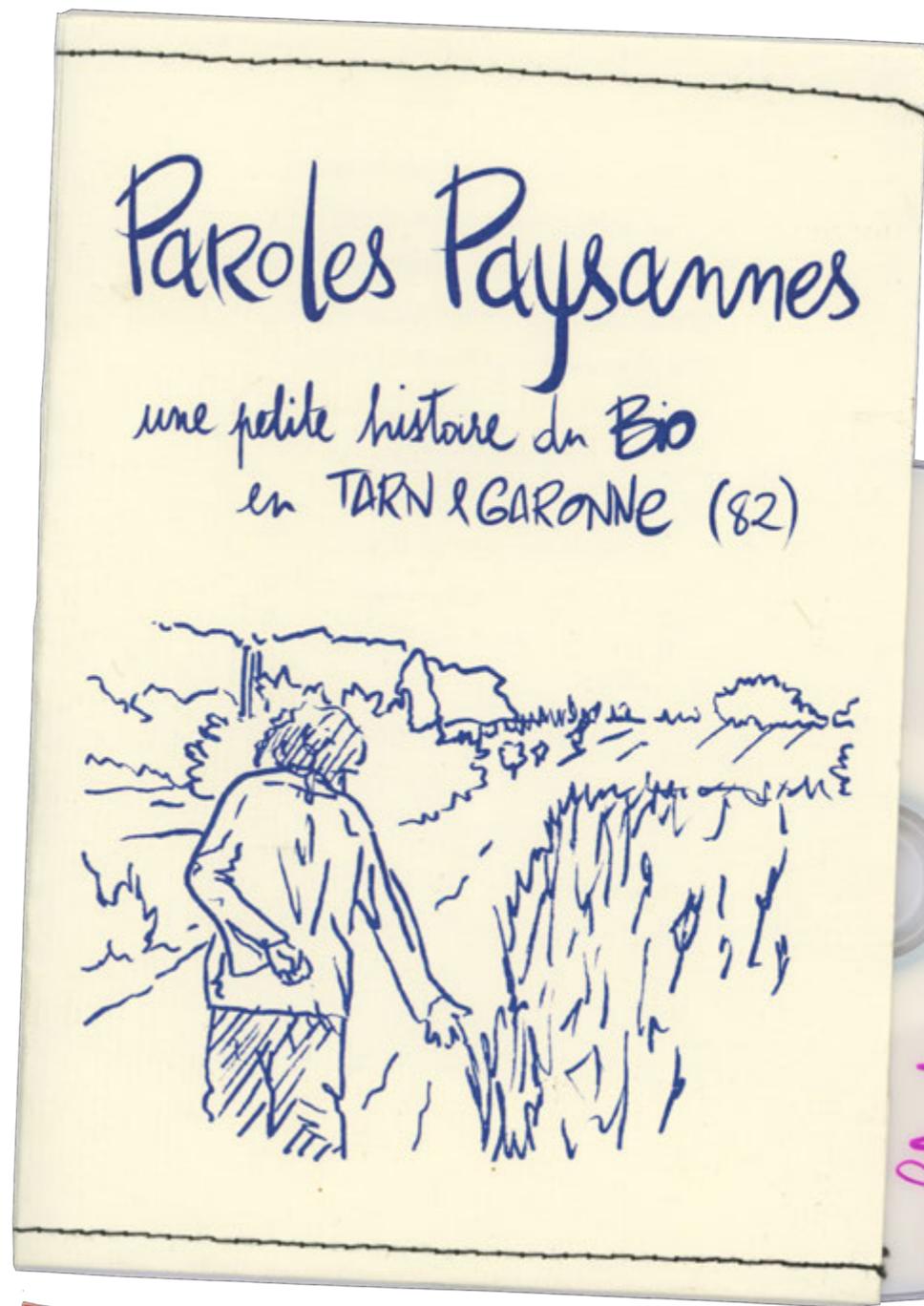
Comment faire pour continuer à partager mes envies et mes visions? Comment arriver à récolter quelques pièces pour mes films et raconter chaque aventure dans ces pages?

Grâce à PETIT CRI nous avons pu rencontrer pleins d'individus qui travaillent à une œuvre commune : la création d'un cinéma local et ambitieux qui vient déplacer la production et les enjeux esthétiques en dehors de Paris et des mains riches.

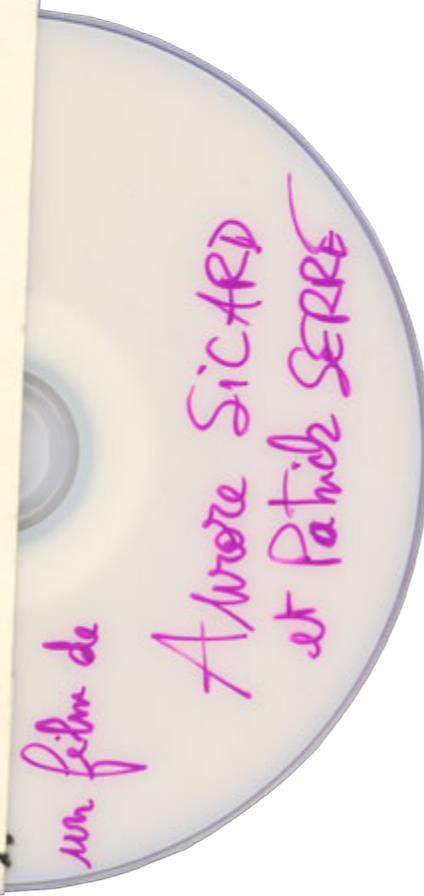
Nous voulons voir des films qui ont un sens là où ils sont projetés. Pour ce faire nous devons être force de proposition à tous les niveaux. ~~L'indépendance~~ La volonté d'indépendance et la recherche de plaisir se croisent dans les pages de ce numéro. Ce désir ~~est~~ plein les poumons on se sent prêt à aller voir partout le cinéma qu'on aime.

Au printemps dernier nous allions à Filles parler de cinéma. En rentrant à Toulouse J-B nous a envoyé 40 films sur une clé USB et une lettre. Dans laquelle Walter de Jonas Mekas... (à suivre dans les critiques). PAP.





COMPTE RENDU  
D'UNE ÉDITION  
DVD



Ce compte-rendu a deux voies : l'une consiste à faire le petit récit de la distribution d'un film à l'échelle locale et l'autre serait de poser la première pierre d'un modèle. C'est le souffle de ce numéro : chercher des solutions concrètes pour que nos films puissent s'ancrer dans un territoire et que nos productions nous fassent vivre.

*Paroles Paysannes* est le projet d'une amie, c'est grâce à ce film que nous avons appris à nous connaître. Il s'agit d'un documentaire de 50 minutes qui retrace l'histoire du Bio dans le Tarn et Garonne. Pour ce faire ils s'y sont mis à deux. Aurore, dont les parents élèvent des poulets et Patrick qui est ouvrier agricole. Ils ont filmé pendant un été ce qu'ils avaient à montrer. Le documentaire, même amateur, est très intéressant car il se concentre sur un espace spécifique mais dégage des enjeux globaux : il est question de la tension entre Bio industriel et Bio paysan, et ce qui caractérise vraiment cette différence. On comprend que l'histoire du Bio est une histoire de lutte, celle du respect du vivant contre la productivité toxique. Le documentaire déploie plusieurs entretiens accompagnés de détails techniques et scientifiques issus de l'expérience des interrogés.

Aurore m'a demandé de l'aider pour finir son montage qui était, je dois l'avouer, un peu chaotique à ce moment là. On sentait que c'était un premier documentaire et qu'il nécessitait un travail de dingue pour quelqu'un qui n'avait pas l'habitude de sculpter cette matière là.

C'est en fréquentant Aurore, en allant chez ses parents et en écoutant attentivement ce que les gens avaient à dire dans *Paroles Paysannes* que j'ai rencontré pour la première fois ce qu'on peut appeler le monde paysan. Ce monde et son fonctionnement donnent énormément de clés pour la distribution et l'exploitation cinématographique. D'ailleurs on y emploie les mêmes termes.

À force de montage, le docu tendait à sa fin, mais Aurore a réalisé un autre film, puis un deuxième et un troisième. Tout ça chez elle, dans le Bas-Quercy. Ces trois films sont des courts-métrages de fiction (*Sainte-Marie des Punks*, *22 V'la les flics* et *Compost*.) Autant de collaborations qui m'ont permis de côtoyer un peu plus le monde du documentaire.

Très inspiré par le travail d'Aurore, je lui proposais que Lola et moi nous lui créions une pochette DVD pour qu'elle puisse en faire commerce. Nous nous sommes inspirés des modèles de DVD de Jean-Baptiste Alazard (promis JB on te laisse tranquille au prochain numéro). Nous avons fait cette pochette avec une simple feuille A4 et quelques points de couture. La gravure du DVD est assez simple à réaliser et se fait depuis un lecteur avec un logiciel (par exemple Burn). Aurore était très contente de la proposition et je lui laissais le fichier pour qu'elle puisse fabriquer les pochettes. Ce qu'elle fit. Le coût d'un dvd correspondait à 3€/pièce. Aurore a décidé de les vendre à 10€/pièce. Ses parents - Corinne et Jean-Pierre - ont pris très à coeur la distribution du film, le vendant sur le marché avec leurs poulets. Ainsi, les clients pouvaient à la fois acheter le poulet Bio et le documentaire d'Aurore. Ils venaient pour le poulet (qui est très bon) et repartait avec le film. Aurore, quant à elle, le distribuait de la main à la main. Vu que le Bas-Quercy n'est pas la Californie, les gens ont très vite été au courant de l'existence du film et le réclamait. Aurore a pu en vendre plus d'une centaine, et ça continue. Rentabilisant partiellement le coût de son prochain court.

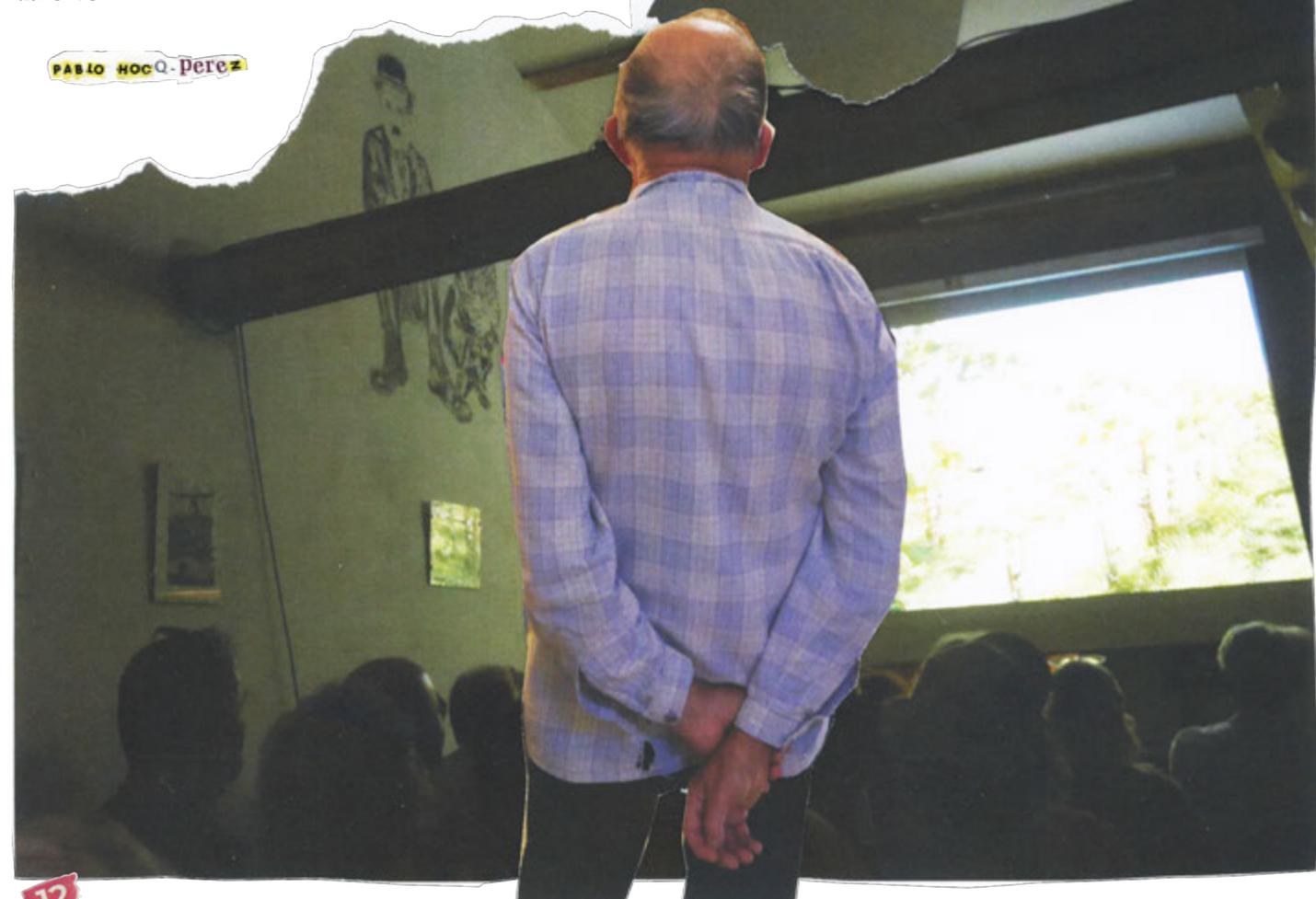
À la fin de l'été, « Accueil paysan » organisait sa fête départementale chez Corinne et Jean-Pierre. C'est là que j'ai vu pour la première fois le film projeté. J'étais vraiment ému. Accueil Paysan encourage le mouvement de diversification de l'activité paysanne. Le but étant l'émancipation des agriculteurs vis à vis d'une source unique de revenu. C'est crucial, particulièrement dans le contexte actuel où le rapport économique qu'on a avec la nourriture est biaisé (la diversification des activités doit être au coeur des préoccupations des créateurs de films aussi). Les parents d'Aurore sont très proactifs dans ce contexte là car ils ont retapé plusieurs corps de ferme et les ont transformé en gîtes. Dans une ancienne grange, Corinne a fabriqué un petit cinéma, ce qui correspond à quelques bancs en bois, un projecteur et un écran. Sur les murs elle a peint le Kid de Chaplin et a posé quelques cadres avec des reproductions d'époque.

Au moment de la projection, la salle était comble, la grande majorité des spectateurs étant eux-mêmes des paysans. C'était une séance mémorable. Après le film, tout le monde est resté pour discuter avec Patrick et Aurore. Les questions étaient très précises. La qualité locale du film encourageait tout le monde

à prendre part au débat. Entre agriculteurs pessimistes, maraîchère épuisée et Néo-rural curieux, la discussion fut très fertile et engagea un vrai échange intergénérationnel autour de la production agricole. Après la proje on est tous allés manger le poulet de la ferme, assis autour d'une grande table. C'était heureux.

Voilà ce petit compte-rendu abrégé sur l'histoire de *Paroles Paysannes* : un film sur la paysannerie distribué et projeté dans une logique paysanne. Il suffit d'une caméra, d'un lecteur dvd et d'une feuille A4 pour vendre, donner ou échanger un film au format physique. Après ça, on peut organiser une petite fête, avec une proje et un repas partagé. Pas besoin d'aller mendier des milles et des cents au CNC...

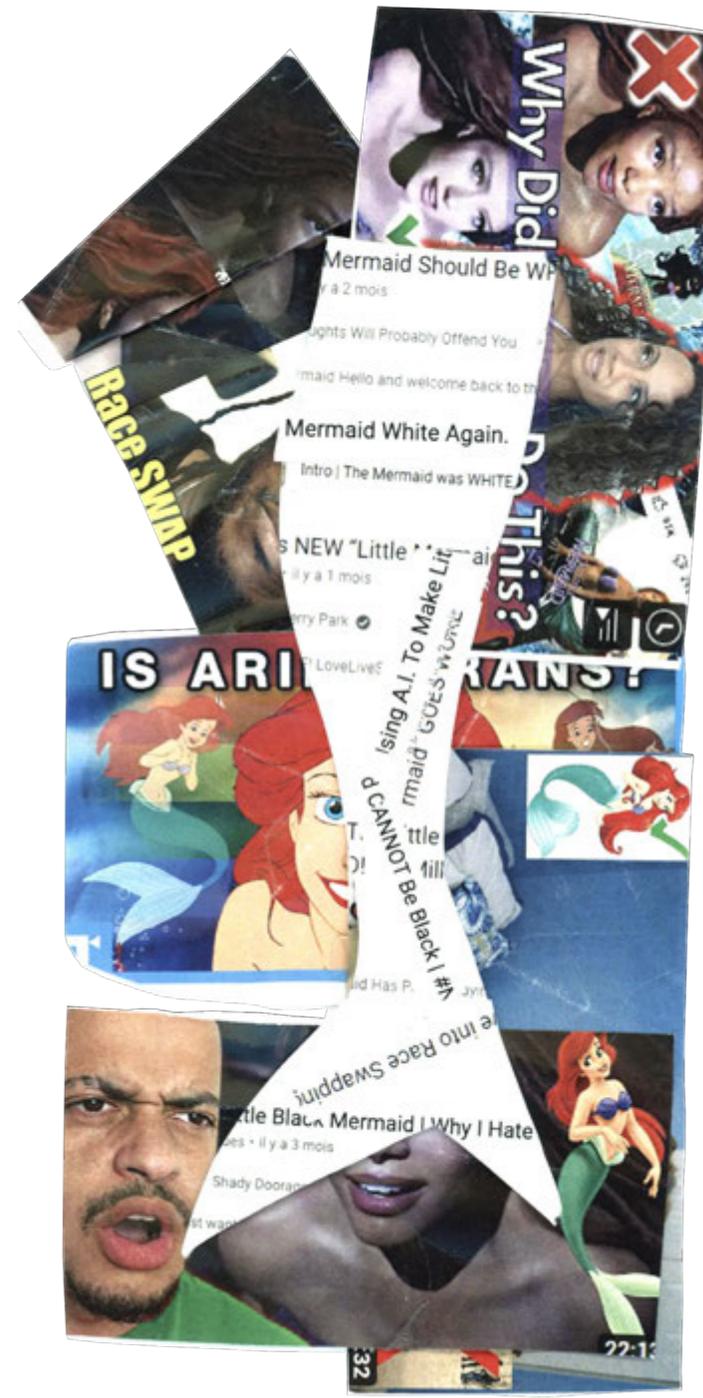
PABLO HOCQ. Perez





## PREVIEW I LOVE YOU

Et si la preview n'était qu'une coquetterie ? Originellement, c'est l'expression du privilège des presses spécialisées qui *pré-voyaient*, qui accédaient en exclusivité à des photos ou autre contenu promotionnel. Vous pouvez être sûrs qu'à Petit cri, nous n'avons pas une seule exclue sur des sorties exploitées dans les circuits classiques, vous ne verrez rien chez nous que vous ne pourrez pas voir ailleurs (à condition de chercher). L'intérêt de cette rubrique ne réside pas, pour moi, dans un luxe de prioritaire, (on revendique même d'écrire sur un futur qui sera votre actu) mais dans l'envie de rendre ce qu'on m'a donné ; espérer des projets sur la foi d'une grappe d'images et quelques mots, attendre avec la force du désir, ça rendait pour le cinéophile en herbe que j'étais ce monde du cinéma très palpable. Il y avait un avenir, des choses pour lesquelles se préparer. Lire des articles m'a poussé à fureter moi-même, ce qui me permet aujourd'hui d'écrire à mon tour parce que je sais où creuser. Je suis boulimique d'infos et fatalement optimiste à l'idée de la suite ; il y aura toujours quelque chose à voir, je ne m'ennuie pas des vies que je découvre. Mon enthousiasme a cependant pris un coup ces derniers mois et je me suis convaincu qu'il n'y avait plus rien à voir en salle, pour la première fois de ma vie. C'est vrai qu'il y a des questions à se poser sur ce gras autour des films qui les déforme disgracieusement. Cette promo et cette hype qui voit fleurir les avis et les aprioris de n'importe qui et laisse la place à des opinions de plus en plus dégeu. Marre des polémiques geeks sur les couleurs de peau d'un ou untelle. Marre des productions qui incluent au forceps des personnages issus de minorité pour leur image tout en jouant les défenseurs du bien commun. Marre aussi que ces mêmes studios prennent le soin de raboter tout signe trop tendancieux et ne s'engagent dans aucune recherche scénaristique autour de la sexualité et du désir afin de couper facilement au montage pour les fachos (ça finit en aberration telle que ce personnage du



Pixar *En avant* annoncé [ce genre de terme, au secours] comme gay uniquement dans la com du film).

Marre de la bassesse de la communauté cinéphile, spectateurs comme studios. Je crois qu'elle n'a plus de patience, de confiance ; elle ne veut rien voir, elle ne veut que prévoir. Un tel contexte a achevé de me convaincre qu'attendre quoique ce soit de l'industrie est vain, tant le débat est stérilisé : les horizons artistiques sont pollués par les récupérations politiques incessantes. Comment entretenir notre culture si les intérêts passent avant la découverte ? Le cinéphile que je suis, né il y a dix ans, se caractérisait avant tout par son mal d'aventure ; je ne souhaitais qu'une chose, vivre des séances de fous avec les autres. J'en suis arrivé à croire qu'il n'y a plus de place pour ce cinéphile-là. C'est pourtant lui qui a repris le dessus quand j'ai trouvé (pris !) le temps de revoir des films. J'ai été curieux un soir après ma séance de *Jour de colère*, alors j'ai tapé sur mon clavier « Carl Theodor Dreyer », je me suis ému sur son parcours qui habitait ma tête d'images du Danemark des années 20, puis je suis tombé sur un article connexe, puis deux, puis le lendemain j'ai acheté une revue, constaté que *Mad Movies* fêtait ses 50 ans (bravo les gars, bravo) et, bêtement, amoureuxment, je me suis remis à attendre de ce cinéma des émotions.

Ensuite, je me suis mis à écrire dessus, en pensant à l'intérêt de cet article : j'ai besoin de vous partager ces attentes qui comptent pour moi et avec, de vous emporter dans ma curiosité ou de vous repousser avec frustration. J'ai juste hâte que vous en pensiez quelque chose, et si ce n'est pas ici, ce sera chez un autre, où au prochain numéro. On ne peut pas être sûr que ça marche à chaque fois, mais dans le doute, Petit cri est fidèle au poste.

**Dernier cri**, l'inventaire préliminaire avant le futur mastodonte qui va bouffer l'actu.

**Cri of the future** (c'est moins drôle maintenant que Cronenberg a sorti un film bien plus populaire sous ce titre), la rubrique qui regarde un peu ce qui arrive et qui croise les doigts très fort.



## Dernier cri

En avril 2023, on peut s'attendre, peut-être, à un petit séisme systémique : *À mon seul désir* de Lucie Borleteau arrive au bon moment pour mettre un coup de pied dans les mœurs puritaines grimpantes. Dans la cascade de contenus qu'on se prend quotidiennement règne un déficit conséquent de proposition de modèles amoureux (ou non amoureux d'ailleurs), souvent proportionnel à l'étalage d'une sexualité affriolante mais sans enjeu existentiel pour le spectateur. Pour un *Titane* (à peine vu par le grand public, ne nous illusionnons pas), combien de *Sex education* vaguement amusant mais totalement inoffensif, à mille lieues du souffle bizarre et déprimant d'un *Skins* par exemple ? Rien ne s'arrange sur les réseaux où l'on subit des stratégies d'influence agressives et ininterrompues : le culte malsain autour de stars aux corps absurdes qui vendent un quotidien de surhommes et surfemmes sur leurs réseaux avec un sourire de marchand de tapis (de sport) ne se résorbe malheureusement pas. La norme oppressive continue de s'ignorer, nourrissant hypocritement les pulsions scopiques tout en niant la malléabilité de la libido. Existe-il une alternative aux images qui nous agressent en permanence pour ceux qui ne veulent pas entendre parler constamment d'amour, pour ceux qui complexent à cause de leur goût de la chair, pour ceux qui se questionnent et veulent s'autoriser à voyager dans leurs fantasmes ? *À mon seul désir* atterrit donc sur cette planète avec pour ambition de, ni plus ni moins, questionner la place du *strip-tease* dans nos vies.

M'est avis qu'on va en parler. Un synopsis critique alléchant nous prend à défaut en nous accusant d'avoir toujours voulu voir sans jamais oser y entrer. « Ce film raconte l'histoire de quelqu'un qui a osé. ». Pas que ce serait nouveau de filmer, voire, simplement de raconter une histoire sur un lieu de plaisir revendiqué, mais à l'heure des protestations des travailleuses du sexe, d'un filmage nouveau *de et par* les femmes et d'un bouleversement des représentations, on peut rêver à un film furieux et populaire, une œuvre forte de beauté secrète prête à nous éclater en pleine face qui, on l'espère, ne perdra pas de vue l'essentiel : il s'agit du travail de certain.es, il s'agit de raconter un monde professionnel, ses failles et ses forces. Il n'y a à l'heure actuelle que peu de photographies disponibles du film. Profitez, pensez-y.



## Critique of the future

Début septembre s'est tenu un des plus grands festivals de la planète, la Mostra de Venise, réunion internationale de cinéma d'auteur et rampe de lancement assumée des Oscars. Si on s'en tamponne des Oscars, on peut y voir la note d'intention de Venise qui occupe un autre créneau que son homologue / rival cannois. Profitant de son aura de grande ville d'antan, Venise permet un tour de piste dans une Europe artistique séculaire et invite à la fête la planète entière pour faire étalage d'une palanquée de cinéastes à la réputation certaine. Voyez plutôt : Baumbach, Aronofsky, Diop, Zem, Dominik, Zeller, Guadagnino, Fukada, Panahi, Poitras, Wiseman, Gavras, Zlotowski, Inarritu... Pas que Cannes ne sache pas accueillir des stars aussi, mais l'intention affichée de Venise, c'est de défendre une vision du grand art un peu *bling* plutôt que de la jouer découverte et sensation. Cannes est plus inattendu et plus austère par moment. C'est plus difficile d'endurer jusqu'au palmarès. Venise, c'est le beau monde, le chic connu et reconnu ; c'est moins dangereux, plus confortable. Rien de spécialement bon ou mauvais là-dedans (à part peut-être dans les deux cas le bilan carbone, pas merci les soirées sur yacht). Chacun de ces deux cadres peut ménager des surprises d'ordres très différents. Pour Petit Cri, revue trop populaire donc jamais invitée, les festivals restent la meilleure manière de s'informer sur comment tourne le monde.

Prenons le temps de parler de celui qu'on attend le plus : *Les banshees d'Inisherin* qu'on a très envie de prononcer avec l'accent *paddy*, volontairement oublié de la liste plus haut, Martin McDonagh. Ce nouvel opus succède au tank à Oscars *Three billboards*, déjà passé par Venise et que, par ailleurs, je déteste. Peut-être justement pour sa propension à tout surligner pour se faire comprendre, ce qui faisait perdre totalement corps à ce cirque d'acteurs menés par un auteur persuadé de son génie politique. Oui, un peu dur. Pourquoi attendre son nouveau film alors ?

Pour le retour au patelin d'abord, presque 20 ans après *Six shooters* qui donnait si peu à voir de son Irlande des origines. En effet, McDonagh est né et a grandi en Angleterre ; on attend donc de le voir réinvestir sa terre ancestrale et capturer à sa façon un paysage maintenant bien connu d'îles gaéliques déchirées et de ciel grisâtre grâce à *Game of Thrones* et autre



*Last Jedi*. De plus, toute l'inimitié que j'ai pour *Three billboards* ne me fait pas ignorer une qualité véritable du cinéaste ; son sens du dialogue mordant. Le poids des mots d'amour et de haine, c'est la matière même du travail de McDonagh qui a débuté comme metteur en scène de théâtre (dénichez-vous *A skull in Connemara*, c'est vachement bien, on vous joint une image de la représentation de Scott Yarbrough). Il ne faut peut-être pas trop céder de pouvoir aux cérémonies lisses et vernissées qui banalisent les films en un Beau institutionnel et mollasson : McDonagh m'apparaît, malgré toutes ses statuette, totalement sincère dans son amour des laissés pour compte à qui il reconnaît une existence sensée sans en évacuer le pitoyable. Le souvenir agréable me reste du langage fleuri avec lequel chacun exorcise son malaise de vivre et s'aime sans sourire dans sa bourgade du Missouri (j'aimerais d'ailleurs bien voir ses autres films). Les acteurs, ce sont des visages pour les oubliés. Un programme humaniste qui me donne envie, par-delà tout grief esthétique, de replonger quelques heures sous le crâne de McDonagh, surtout vu la compagnie : Colin Farrell que je déteste aussi mais dont j'admire le parcours, Brendan Gleeson qui est un acteur exceptionnel trop rare, ou encore Barry Keoghan en pleine montée de *hype* qu'on commence à voir un peu trop. C'est beau le cinéma qui nous contredit.

Laura Poitras est la troisième femme consécutive récompensée du lion d'or après Chloé Zhao et Audrey Diwan. Réalisatrice de documentaires en forme de portraits de lutte, elle propose avec *All the beauty and the bloodshed* (quel titre) une histoire de Nan Goldin, photographe partie à l'assaut du *big pharma*. Poitras a toujours approchée avec un grand respect le dévouement professionnel mêlé de passion de ses protagonistes, ne versant jamais dans le militantisme excessif. Peut-être tient-on ici une expérience esthétique du féminisme par le biais, tout simplement, d'images, de vues de la vie par l'œil d'une autre. L'œil d'une autre : ce que devrait être tout film.

Petit virage par les sections parallèles avec la Biennale, l'installation d'art qui a lieu tous les deux ans en parallèle du festival. Parmi quelques beaux projets financés pour cette manifestation, deux noms à retenir. D'abord *Banu* de Tahmina Rafaella, récit dardennien venu d'Azerbaïdjan : celui d'une femme qui cherche un témoin sous quatre jours pour obtenir la garde de son fils, en pleine retombée du conflit en Haut-



Karabagh de 2020. Dardennien à l'excès, même : le scénario est un contre la montre à hauteur d'une personne glorieusement banale qui doit témoigner, dans un grand paradoxe kafkaïen, de sa santé mentale. Le combat contre l'argument machiste dégoûtant de l'hystérie féminine promet son lot d'indignations et de résignation. On pense entrer dans l'auto tamponneuse, on finit dans les montagnes russes.

Mais si vous êtes plus spectacle de clown, vous pourrez tenter le film d'Eldar *Shibanok Gornyi Luk* (Mountain onion) ; si on se fie au synopsis du site de la Biennale, c'est l'histoire du jeune Jabai parti du Kazakhstan pour la Chine chercher le « Golden viagra » afin de racheter l'honneur de son nullos de père. Un délire. D'autant que les couleurs chatoyantes des quelques photos annoncent une bobine goguenarde et excentrique. *P'tit Quinquin kazakh*, ça sonne bien non ?

Terminons cette entrée sur le festival de Venise par un petit vrac : Cate Blanchett en musicienne lesbienne avant-gardiste allemande (vous pouvez ranger dans le sens qui vous amuse le plus). C'est la promesse de *Tár* de Todd Field, quelque part entre l'excitation de voir enfin un personnage de compositrice (déjà trop rare dans la réalité) ainsi qu'un beau filmage de la musique et l'appréhension moqueuse de voir le programme cliché habituel de la crise de nerf (rampe à Oscar, on le rappelle).

De la sélection parallèle Orizonti, on est surtout intrigués par *Autobiography* de Makbul Mubarak : le film nous emmène dans la maison d'un ancien général de guerre en pleine campagne pour être élu maire. Le jeune Rakib y entre en tant que domestique au plus près d'un géant meurtrier en pleine reconversion. Ce qui a motivé le choix de ce film et ceux de cette section sur la Mostra, c'est bien cette promesse de découvrir un cinéma international gagnant en ambition de partager sa situation politique et les émois de ses habitants. À l'image de Sergei Loznitsa et son *Procès de Kiev* qui promet encore un grand instantané de la chute de la civilisation soviétique et, par un ricochet qu'on préfère souvent ignorer, européenne. Le tout par un travail cristallin sur des images d'archives souvent dantesques, à l'échelle du délire opératique que fut l'URSS. L'infinité de sujets auquel il s'attaque dénote le nombre hallucinant de cicatrices que laisse la guerre ; une triste résonance avec l'actualité ukrainienne. Soutien aux victimes.



CRI

U

TIQ

La critique est l'art d'aimer parce que le cinéma est l'art d'aimer. Il y a une continuité entre les deux gestes. C'est la même chose.

Pour qu'ils ne s'enfuient pas

Inner Lines, Pierre-Yves Vandeweerdt. 2022.

Des visages flashent comme des éclairs. En off, un homme prononce les bribes d'une lettre qui sonnent comme les vestiges de la première guerre du Haut-Karabagh. Il évoque l'ascension du Mont Ararat, « le centre blanc » de l'Arménie. Il parle d'une lueur, plus blanche encore que la neige. Les vestiges de lumière luttent contre les espaces sombres, entrecoupés par des noirs, par les images manquantes des hommes partis en guerre contre l'envahisseur Azéri en 1988. Plus loin, une femme dira que les soldats, attaqués par l'ennemi, n'ont pu ramener le corps de son mari. Ils l'ont pris en photo. Elle leur répond « Qu'est-ce qui vous dit que c'est lui, puisqu'on ne voit pas son visage ? ».

Pierre-Yves Vandeweerdt tombe en syncope, il écoute la lumière qui naît dans la géographie immobile, il cherche dans les ruines les recoins où peut encore affleurer cette « lueur blanche » dont parle le narrateur en ouverture du film. Soudain, dans son corps-à-corps avec le muet paysage, la caméra plonge, nous arrivons dans un bar où nous assistons au mouvement comme s'il était en train de naître, depuis l'intérieur du corps d'un homme fatigué qui danse. Les ombres de sa silhouette projetées sur le sol du bar tracent des lignes de fuite. P-Y Vandeweerdt ne filme pas pour donner de l'espoir aux gens, ni pour nourrir et encourager l'effort de guerre ; il filme l'obstination vitale pour elle-même. Est-ce dans ce corps de vieil homme habité par la danse que se trouve le salut ? Aucune image de front de guerre mais, au cœur du film, une image-rescapée. 8 secondes et 99 millisecondes dure l'enregistrement de la frappe d'un drone. On l'a trouvé sur un téléphone enfoui dans les décombres. Pourtant, l'ordre a été donné aux jeunes recrues de ne pas sortir leurs appareils lors des bombardements. Celui qui a filmé l'archive du drone a

dû, comme beaucoup d'autres, allumer son téléphone pour regarder une dernière fois le visage de ses proches en fond d'écran.

P-Y Vandeweerdt avance en éclaircur pour fabriquer une mémoire au présent parmi les communautés kurdes, yézidiennes, arméniennes, toutes dispersées, toutes en proie à un deuil qui ne peut pas se faire depuis le génocide de 1915. En noir et blanc, pendant l'entraînement militaire, de jeunes garçons s'élancent pour la dernière fois. La séquence suivante énumère les noms des disparus. Ils sont nés la même année que moi. Ils sont morts à vingt ans. Le film protège la mémoire de leur incarnation.

Les « inner lines » sont les itinéraires de secours situés à proximité des lignes adverses. Ce sont les visages qui demeurent, les ombres de l'homme qui danse, la trace brûlée laissée par le drone, seule image numérique d'un film entièrement tourné en pellicule 16 mm. Le cinéaste, aveugle pendant trois ans à ses propres images, utilise sa caméra comme une torche pour incinérer l'oubli.

vloete gujzer

TEMPUS FUGIT

LA GRANDE BELLEZZA, Paolo Sorrentino. 2013.

J'ai froncé les sourcils dès la citation de Céline.

C'est embarrassant cette manie des auteurs à se mettre en abîme et à faire parader leurs alter-egos fictifs. Sorrentino se tend des perches pendant 2 heures, et entoure son protagoniste de cibles sur lesquelles ce dernier pourra vider tout son cynisme. On peut difficilement plus faire plus détestable que Jep, anti-héros blasé et nostalgique, incapable de profiter de ses libations mondaines avec sa clique d'hommes de paille. Chaque constat sur son époque est un numéro de ventriloquisme du réalisateur. Ce dernier est cinquantenaire, mais à l'entendre on le croirait déjà un pied dans la tombe. *La Grande Bellezza* est symptomatique d'une tendance insupportable

dans l'écriture filmique : le portrait du créateur. Qu'il soit scénariste, écrivain ou journaliste, on le vénère, et on le fait systématiquement se démarquer de ses contemporains par ses saillies pleines d'ironie.

Mais toute suspension consentie de l'incrédulité du monde ne suffirait pas à faire passer Jep pour autre chose qu'un fumiste. Son livre, qu'on mentionne toujours en surface (évidemment) est sobrement nommé *L'appareil humain*. C'est raccord avec l'étalage de misanthropie et la vanité absolue du film, qui a sans aucun doute conscience que son éclairage sophistiqué et ses mouvements de caméra ostentatoires ne servent qu'à insister sur la futilité de ces jeux et de ces fêtes.

Il n'y a aucun dialogue là-dedans, juste un nihilisme post-moderne assommant. On ne change pas le monde à 65 ans : on le regarde s'éloigner toujours plus de nous et on se rappelle ses premières fois. Comme c'est mignon.

Heureusement, Rome est magnifique, et si ce n'était pour elle j'aurais sûrement regardé autre chose. Les touristes se pressent à ses portes, se pâment devant sa beauté. Finalement, c'est peut-être ces séquences là que je retiendrai : ces visions d'inconnus foudroyés par la majesté de la capitale. Nous sommes bien insignifiants face à ces siècles d'existence, bien ridicules devant ces monuments éternels. On naît, on vieillit, on meurt, mais Rome demeure, silencieuse et impériale.

CARJALÉ VOLAJER

trois fois

DEUX HEURES et demi

Satantango, Béla Tarr. 1994.

Une amie m'avait parlé de ce film, qu'elle avait vu chez elle. Devant lequel elle avait mangé, fumé. Et moi, j'allais faire quoi pendant 7h31, coincée dans une petite salle de cinéma, un samedi qui plus est ? Pour une histoire de vaches et de paysan.nes hongrois.es.

Le Tango de Satan. Celui que l'on mène - ou plutôt qui nous mène, dans la bicoque du Docteur, notre narrateur au débit désespérément lent. Celui que l'on espionne et que l'on danse avec Mme Schmitt et ses voisins.es, en attendant Irimiàs et Pristina. Celui qui se joue avec Irimiàs, gourou charismatique et persuasif. Qui aura le dernier mot, qui prendra le pas ?

Une séance aux allures de parcours olympique. Pas question de dormir, il faut pouvoir raconter qu'on a été là, qu'on a tout vu.

Le film joue sur la lenteur, il nargue, prescrit : voilà, il faut assimiler mes images, vous avez 7h et des poussières. Tout s'étire. J'apprends à refuser les plans de moins de 5min. J'apprends à regarder, à précéder les personnages, à bouger dans le cadre. Je suis entrée.

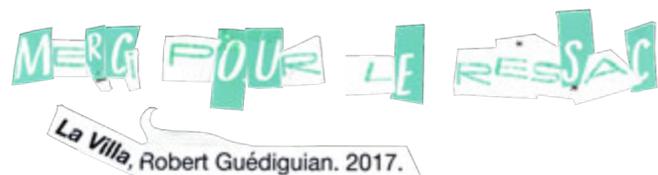
Un pas en avant, un pas en arrière : *Satantango* s'élanche, danse, dans une improvisation maîtrisée avec un.e partenaire qui reste jusqu'au bout sinon rien.

Tourbillon ralenti à son paroxysme, dans une achronie circulaire où les jeunes se perdent et les vieilles.s'en sortent, où l'on attend et l'on retrouve sans bien faire la différence ; où l'argent va et vient, les gens aussi ; où la musique se répète en boucle.

Les plans-séquences sont d'abord beaux, puis presque écoeurants, finalement époustouffants. On mène un marathon, tantôt du côté de la caméra qui refuse d'arrêter de tourner, tantôt avec les acteur.ices qui n'ont pas le droit de se reposer. Impossible, interdit de détourner le regard.

*Satantango* assène, asserte, décrète. Engoncée dans un siège, dans LE siège, j'opine du chef pendant 7h, de peur qu'on m'en rajoute en punition. Au bout de 7h30, je ne comprends pas pourquoi soudain tout est noir, silencieux. Une vague rumeur me parvient, je dois rentrer chez moi, sortir pour de bon.

Lila St. Inbach



C'est Pablo qui m'en parlait : « J'adore Guédiguian parce qu'il fait des films d'un endroit d'où je viens ». Il a raison, j'ai senti quelque chose comme ça en revoyant *La villa*. Moins pour les marqueurs identifiables de cette côte phocéenne endormie que pour une sorte de franchise brute, saine, incarnée dans un beau morceau de cinéma niché au cœur du film. Longtemps avant les retrouvailles amères de la fratrie attendant la mort du père, on retrouve notre trio de protagonistes rajeunis. Gérard, Ariane et Jean-Pierre traînent sur des quais anonymes de littoral provençal cramé et terminent la balade en se jetant dans l'embarcadère. Le contraste avec les corps vieillissants habitant le huis clos calanquais qu'on regardait jusqu'alors est total, jusque dans la lumière du soleil passant du blanc diffus du numérique au grain bronzé et vibrant de la pellicule. Ces plans sont extraits de *Ki lo sa ?* et ils rappellent à plus de 30 ans d'intervalle que Guédiguian reste proche de sa famille de cinéma. Le manque de lien explicite entre les personnages du passé et d'aujourd'hui me disent que ce réalisateur-là n'a aucune crainte de se répéter tant qu'il garde sa sincérité. Le récit de ce film à la nostalgie assumée m'apparaît comme le fruit d'une observation et d'une écoute exigeante de la part de Guédiguian qui réclame son droit de réponse, réaffirme son utopie face aux vices de notre époque. Son cinéma nourrit un projet simple : ici, maintenant, ensemble. *La villa* nous raconte que cette quête vivace du bonheur s'est transformée en recherche vaine de bénéfices sentimentaux, chaos émotionnel et politique mêlé dû à cet oubli bien arrangeant de la classe ouvrière, de son combat et de son histoire. L'entretien de la terre aussi est passé à la trappe, on s'en doute. Sans opposer bêtement jeunes et vieux, le long métrage donne à voir un désœuvrement général : la lutte pour des idéaux de vie commune n'intéressent

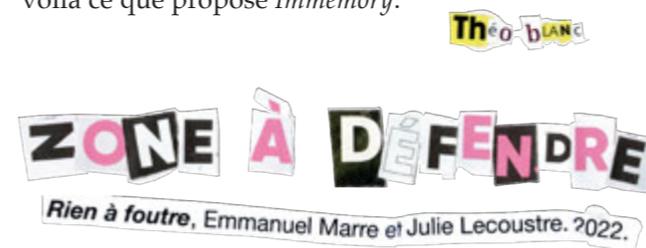
personne par conflit de légitimité, chacun réclamant que sa petite marge est irréconciliable avec l'autre. J'ai beau ne rien connaître au cinéma de Guédiguian, une chose me semble pourtant survivre à cette fracture sociale, revenue de plusieurs décennies en même temps que les images de *Ki lo sa ?* : ce type a un amour immense pour ses personnages. Ces déracinés qui se rassemblent pour déplorer que plus personne ne se rassemble, Guédiguian leur confère une existence palpable parce qu'il les respecte dans leurs contradictions, leurs hésitations et leurs choix de vies et à bien y regarder c'est trop rare (au cinoche) aujourd'hui. Personne ne mérite d'être jugé dans cette vie là. Pour moi ce film a évacué la perte de temps qu'est le clash générationnel. Maintenant, j'ai juste envie de faire des films, avec pleins d'amis et de fougues. Regardez des films qui viennent de chez vous.



*Immemory* c'est un un lieu. Un nouveau pays dans un sens : celui de la mémoire. Sur ce CD-Rom, Marker dépose des souvenirs plus ou moins biographiques comme autant de pièces de musées, rapportées de ses voyages et travaillées par le temps. *Immemory* s'ouvre sur huit portes, telles que « Cinéma », « Guerre », ou « Xplugs ». Puis le voyage commence, au gré des clics et du rythme du lecteur-visiteur. Au travers des textes et des images qui composent cette mémoire, les souvenirs personnels de l'auteur s'entremêlent avec ceux de l'époque. Et c'est bien parce qu'ils résonnent dans la mémoire de chacun qu'ils touchent à l'intime. Il n'y a pas, non plus, de sens de la visite, d'ordre pour vagabonder d'un souvenir à l'autre. Comme un poème, les associations toujours nouvelles d'images se font libératrices (ou créatrices ?) de souvenirs. Voilà le projet : un voyage sans contraintes dans un passé intime et universel.

*Immemory* n'est pas vraiment du cinéma. Pourtant il propose quelque chose de profondément cinématographique : visiter le film comme se visite la mémoire. Au détour d'un clic apparaît le *Voyage au centre de la terre*, comme un point de repère pour Marker. Car ce voyage c'est aussi celui qu'il entreprend, et à sa suite chaque lecteur-visiteur. Tenter de cartographier sa mémoire, c'est chercher à en comprendre le plan invisible sur lequel se construit l'identité. En remontant le labyrinthe des souvenirs peut-être serait-il possible de toucher à ce centre de la terre, à une image fondatrice qui serait le cœur de la mémoire. Mais Marker, grand voyageur, sait qu'il ne peut qu'arpenter la surface.

Il en est de même pour le spectateur qui revoit un film, ou juste une séquence, ou le met sur pause, pour un photogramme. Il cherche en son cœur cette image intime, pressentie mais inconnue, et qui rend le film vivant, toujours actuel. Cette image n'existe pas vraiment peut-être, mais induit une certaine façon de voir. Arpenter les films comme on arpenterait sa propre mémoire, en flâneur curieux ou en enquêteur intrusif, voilà ce que propose *Immemory*.



Été 2022. La canicule est cinématographique. La distribution des films est une hémorragie constante. Le cinéma produit et semble ne plus se poser la question de sa longévité. De fait, il est une industrie et suit donc la logique mortifère de toute industrie, celle de la croissance : on veut augmenter l'expérience. On propose du contenu, on propose de la technologie, et pour cause. Le cinéma est machine avant d'être vivant. Il est cinématographe, invention technologique de la fin du XIXème, avant d'être cinématographie, invention artistique du début du XXème. Le cinéma serait ainsi forcément lié à un perfectionnement croissant de sa technicité.

Ce cinéma productiviste a-t-il seulement un contre-pouvoir ? Oui, le temps. Le temps long. L'art. Aujourd'hui le cinéma est un art syndicalisé qui permet à des auteurs de s'exprimer, et sa technologie dépend toujours de son appropriation par ses artistes. Finalement les seules solutions techniques qui ont perduré dans l'histoire du cinéma furent celles porteuses d'un potentiel artistique fort. La technique au cinéma, si elle veut le faire perdurer comme elle l'a toujours fait, doit être un outil passif au service de l'artistique, et non un intérêt de la croissance économique. Se poser la question de la longévité du cinéma c'est donc se demander ce pour quoi il doit agir.

Voilà comment un film comme *Rien à foutre* (Emmanuel Marre et Julie Lecoustre), une des merveilles de cette année, dessine la zone à défendre. Son naturalisme vient de sa fabrication même, de son artisanat. On sent une économie de lumières additionnelles, de machineries, d'axes de cadre, d'effets de mise en scène. Les cinéastes provoquent du réel, des situations, et travaillent à partir de ce qu'offrent les corps. Ils ne mentent pas sur ce qu'il se passe devant la caméra, en montrant les artifices : le flash du téléphone qui filme, les ellipses temporelles, le montage. Ils tuent enfin l'idée d'une tension dramatique finale, en ralentissant le film sur sa fin, en l'assombrissant et en l'immobilisant. Tourné à l'iPhone avec peu de moyens, *Rien à foutre* bénéficie de contraintes fertiles, comme l'on parle maintenant de « désobéissance fertile ». Son cinématographe est un outil qui facilite la proximité. Il horizontalise la fabrication cinématographique, il remet en question l'objet caméra, il reconfigure le mode de production. À sa manière et à l'instar d'un *Il buco* (Michelangelo Frammartino) ou d'un *I comete* (Pascal Tagnati) sortis cette même année, le film propose une forme de cinéma durable résistant à la croissance.

Si les ZAD font pays dans le pays, il se peut que le cinéma se voit faire cinéma dans le cinéma. On appellerait ça résister.



# FUIR MAIS EN FUYANT SAUVER SA LANGUE

THÉOR  
LIBERTE

Xiao Wu, artisan pickpocket (小武), Jia Zhangke 1997.

Au début du film *Xiao Wu, artisan pickpocket* de Jia Zhangke, nous entendons en fond sonore la propagande politique sur la « sécurité de la société » diffusée en mandarin standard par un haut-parleur, tandis que Xiao Wu apparaît au premier plan : il parle avec son ami en dialecte de Fengyang et on les entend mal à cause de l’omniprésence sonore de la propagande. Ironiquement, ce dont parle Xiao Wu avec son ami est justement l’histoire d’un portefeuille volé. Il y a donc deux récits dans le même plan : un récit officiel en mandarin, diffusé en public, et un récit en dialecte entre deux individus, plus ambigu, entrecroisé avec le récit autoritaire.

Depuis la sixième génération de cinéastes chinois, on retrouve souvent ce jeu discret mais provocateur des dialectes contre un discours officiel, ou encore une volonté chez les cinéastes d’employer seulement les dialectes pour le récit du film. Dans *Le Lac aux oies sauvages* (2019) de Diao Yinan par exemple, le réalisateur demande à ses acteurs de ne parler qu’en dialecte de Wuhan tout au long du film. L’univers cinématographique de Diao Yinan mêle crime, violence et sensualité, ce qui est le propre du film noir. Le protagoniste du film, Zhou Zenong, un petit chef de la mafia ayant tué un policier sans vraiment le vouloir, prend la fuite : acte voué à l’échec. Dans un entretien, le réalisateur évoque son désir de construire une dystopie à travers l’esthétique sophistiquée du film noir. Mais ce qui est plus étonnant que cette esthétique éblouissante chargée de néons et de pluie, est la langue qu’emploie le film. Les acteurs principaux, qui sont originaires de Shanghai et de Taïwan, ont donc dû apprendre un dialecte très différent de leurs langues maternelles. Dans le film, ils ne parlent évidemment pas un dialecte de Wuhan parfait : il ne s’agit pas de dire les mots en wuhanais

comme il convient de les prononcer, mais de créer un langage libre, un langage étranger, une musique qui est propre aux personnages. De la même manière, dans *Xiao Wu*, le mandarin est seulement utilisé dans les discours officiels. Nous pouvons constater dans un plan que la télé est suspendue au mur comme un portrait : l’animatrice, bien apprêtée, se sépare complètement de l’arrière-champ du crime.

Les dialectes chinois sont des langues locales couramment parlées par la population dans la vie quotidienne et qui ne sont transmises que de manière orale. On n’apprend pas à parler des dialectes, ce sont les dialectes qui se répandent chez les gens, dans un contexte local et populaire. Le mandarin standard, quant à lui, est le langage officiel utilisé par les autorités du Parti. Il y a donc une hiérarchisation entre une langue majeure qui est le mandarin et les langues mineures, très nombreuses et diversifiées, que sont les dialectes. Les dialectes sont non seulement exclus du récit officiel et public mais aussi presque dénigrés par la littérature car la plupart des dialectes n’ont pas de forme écrite se distinguant des caractères standardisés : ce sont des langues sans corps, de pures voyelles et consonnes. C’est peut-être pour cette raison-là que le cinéma est plus accueillant envers les dialectes. Selon Deleuze, écrire c’est inventer une langue mineure à l’intérieur d’une langue majeure, c’est mettre la langue en variation : une sorte de bégaiement. Aussi peut-on dire que l’utilisation des dialectes dans le cinéma chinois constitue une résistance par la création et l’écriture.

Il existe une forme d’exil en langage plus singulière chez Zhang Lü, un cinéaste sino-coréen qui réalise des films en Corée, au Japon et en Chine continentale. Dans le film *Yanagawa*, le pouvoir politique des langues est la clé pour comprendre les personnages : le grand frère Lichun qui ne parle que pékinois, représente un vieux pouvoir patriarcal tout-puissant mais aussi fatigué et anxieux, tandis que son petit frère Lidong rejette sa langue maternelle et cherche à s’exprimer autrement. Tous les dialogues intéressants se développent dans une langue étrangère (le

ATTENTION ! RETROUVER L'ANONYMAT ET LA RESPONSABILITÉ DE L'ESPACE PUBLIC PEUT NUIRE À LA PASSIVITÉ GÉNÉRALE (CONTACTEZ-NOUS AU 0660359850)

japonais, l'anglais), les conversations ne peuvent pas avoir lieu sans un effort de compréhension de cette langue étrangère aux personnages. Ainsi donc, le chinois officiel est abandonné par le cinéaste, qui ne peut se souvenir de cette langue que par les signifiants de quelques caractères : le langage chinois, une fois prononcé, se jette dans une répétition qui l'use jusqu'à l'épuisement du sens. Aussi faut-il vagabonder entre les langues, multiplier les sens, naviguer entre les signifiants secrets tout en exploitant la puissance imaginaire propre au cinéma.

总是  
那样灰绿色的意象包围着我  
雾中  
一些牛、马和房子  
永恒的景色  
从巴黎到图卢兹  
从我的中心到我的外部  
语言正在消失  
像最细最柔韧的树枝  
消失在雾中

Toujours  
Ce même vert-de-gris qui m'enveloppe...  
Dans la brume  
Vaches, chevaux et maisons,  
Paysage éternel  
De Paris à Toulouse  
De mon centre à ma périphérie  
La langue va disparaissant  
Comme disparaissent les branches d'arbre les plus fines,  
Les plus souples  
Dans la brume.



*Un singe en hiver*, c'est un rêve qui pense qu'il est un film. Ou bien un film qui pense qu'il est un rêve. Oui, c'est ce petit bout de pellicule qui se construit sur un brouillard de souvenirs, de fragments de biture et de bouteilles vides. Mais pas besoin de s'enfiler des verres quand on a l'ivresse d'un film : il y a quelques mois, je le redécouvrais dans une salle du Quartier Latin, et ce, dans une vieille copie pellicule, pleine de rayures, de poussière, de chocs et de vécu(s). Comme enveloppé dans son image, je pouvais désormais prétendre à une goulée de ce rêve d'ivresse. Il est de ces films qui nous font rappeler que nous ne sommes pas seuls. Alors, je me sentais un peu comme ce Marcello Mastroianni dans le *Splendor* d'Ettore Scola ; trouvant un peu de chaleur humaine dans une salle projetant *La Vie est Belle* de Capra.

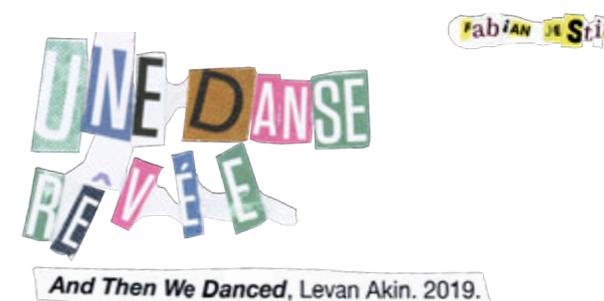
Sans savoir pourquoi, une étrange question traversa mon esprit : Jean Gabin pourrait-il être mon grand-père ? Dans ce visage de cinéma, un revenant m'apparût : mon grand-père se serait-il lui-aussi retrouvé, un jour, dans une salle qui projetait cette bobine ? J'en suis certain. Et j'aime penser que son regard se trouve dans l'une de ces rayures. J'aime me dire que mon grand-père, au fond, c'est un peu *Un singe en Hiver*. Vous voyez, ce film qui serait un peu comme un membre de la famille, une figure rassurante, réconfortante même. On pense alors pouvoir se blottir contre ce film comme sur le bidon mouvant de pépé, assis bien confortablement dans son fauteuil face à un film de cape et d'épée. Il était aussi comme ça mon grand-père. A voyager. A raconter des histoires. Je l'ai toujours vu comme le dernier couteau des *Tontons Flingueurs*, un couteau capable de philosopher tout en

recouvrant une baguette de pâté. C'était aussi mon monstre sacré, mon vieux de la vieille, mon Albert Quentin de Tigreville.

*Un Singe en Hiver*, c'est aussi redemander sa ration d'imprévus pour ne pas faire face à l'emmerdement. Mais *Un Singe en Hiver*, ce n'est pas qu'une histoire d'ivrognes poètes ; c'est aussi et surtout un besoin de chaleur humaine, un film de zouaves solitaires. C'est se souvenir de son feu d'artifice mémorable, des blockhaus échoués sur le sable, de cette plage de Tigreville foulée par deux monstres sacrés du cinéma français. Un pacha et un casse-cou. Un écart les sépare, et pourtant, le jeune et le vieux ne font qu'un, avec leurs regrets, leurs souvenirs, leurs peines, leur élan enivré. On ne sait pas tellement ce qu'est *Un Singe en Hiver* : est-ce un rêve qui se jette dans la mer ? Peut-être. Ce petit bout de film me rappelle d'où je viens. Il me renvoie à une autre péloche de Verneuil dans laquelle une autre plage accueillait des soldats en déroute : ce petit banc de sable, c'est mon village, c'est Zuydcoote, c'est mon grand-père. Entre-temps, ce rêve mélancolique aura infiltré des regards ; et délivré une invitation à l'ivresse et au voyage. Porté par les douces mélodies de Michel Magne, le sens de la réplique d'Audiard et la mise en scène précise de Verneuil, le film ne cesse de nous renvoyer à ce qui a été perdu, à ce qui n'est plus et qui pourtant continue toujours d'exister. On pense à ce fleuve disparu, à ce souvenir qui embrouille les yeux. Car *Un Singe en Hiver* nous emmène loin dans la mélancolie, quelque part entre une espagnolade vivifiante et les premiers émois d'une jeunesse désormais disparue.

« Et le vieil homme entra dans un long hiver... » Mon grand-père, lui-aussi, entra dans un long hiver. Mais je l'imagine encore sur ce banc de gare, un bonbon à la bouche, à regarder les trains passer. Sans doute pense-t-il encore, nostalgique, à la vie qu'il a quittée. Je ne sais pas s'il était du genre à chanter *Nuit de Chine* et à voguer sur le Yang-Tsé Kiang. Mais il avait fait partie d'un groupe de rock dans sa jeunesse : coupe banane, « *The Glad Boys* » sur la caisse claire, la gratte à la main, et hop, Elvis n'avait qu'à bien se tenir. Les

morts ne veulent qu'une chose : qu'on se souvienne d'eux pour qu'un mouvement de vie émerge de leur disparition. Alors mon grand-père danse ; dans les pas légers de Gabin, dans le liquide d'un film qui se boit cul-sec et les yeux embués par les vapeurs de souvenirs lointains. Là, les fantômes attendent. Pour nous adresser un dernier regard, une dernière étreinte, avant de s'effacer quand la boisson se dissipe de notre mémoire. Alors je sais où il est. Quelque part entre deux trains. En attente d'une correspondance. Je sais que si je le voulais, je le retrouverai sur un quai de Meursault, assis sur son banc, les mains dans les poches, perdu dans un souvenir vaporeux qui le mène loin, très loin. Et même si je ne le vois que de dos, je sais que son visage accueille un sourire. Mon grand-père m'a étreint, je n'étais peut-être pas ses vingt ans mais lui était peut-être mes soixante-dix ans. Il arrive que l'on se souvienne au travers des films ; comme si en hors-cadre, dans le noir de la salle de cinéma, erraient quelques fantômes de notre passé. Alors là, dans cette salle de quartier, je reste assis, le visage tout collant de larmes. Les lumières se rallument. L'espace d'une seconde, j'envisage de tourner la tête. Pour cette ombre qui demeure. Pour ce rêve d'une main posée sur mon épaule. Pour un spectateur disparu qui aurait choisi de s'asseoir à côté de moi. Je ne le vois pas. Et pourtant, je sais qu'il était là.



Un. Deux. Puis plusieurs coups secs. Celui de la *dolie*, l'instrument de percussion caucasienne. Il accompagne les mouvements des danseurs. L'archive d'un spectacle de danse traditionnelle géorgienne ouvre le film : c'est l'art le plus ancestral et conservé du pays. Plusieurs gravures trouvées par les archéologues qui représentent des corps de danseurs

montrent qu'elle existe depuis deux à quatre siècles avant J-C. Aujourd'hui nous pouvons compter quinze danses principales représentant chacune l'histoire, les coutumes et les traditions de sa région. Cette danse relate majoritairement des affrontements et exalte la force d'un guerrier des montagnes. Un autre style de danse raconte la relation entre une femme et un homme, de la séduction au mariage.

ცეკვას მივყავართ ცეკვამდე<sup>1</sup>  
ფილმის რეჟისორია ლორე<sup>2</sup>

Une salle de répétition. Les jeunes danseurs s'entraînent. Une musique folklorique et la voix autoritaire du professeur de danse raisonnent dans la pièce. Sa voix, comme celle du monde conservateur de la danse traditionnelle géorgienne. « Baisse les yeux. Il faut que tu sois pure. Dans la danse géorgienne il n'y a pas de place pour la sexualité ! » ordonne-t-il à Mariam. « Il faut que tu sois comme un clou. Tu es trop doux » adresse-t-il à l'homme, à Merab : un jeune danseur qui rêve de s'élever dans le rang des plus grands. *And then we danced*, nous raconte l'histoire d'un tiraillement entre deux régimes, deux mentalités. Une société stricte, religieuse (orthodoxe), et qui possède toujours la rigueur du régime soviétique mais dont une partie de la jeunesse tend vers l'Europe et l'ouverture des mœurs.

კონფლიქტი გრძელდება ტრადიციონალიზმსა და მოდერნიზმს შორის და ანადგურებს ქვეყანას<sup>3</sup>

Dans son esthétique naturaliste, dans sa manière de montrer la réalité de la vie à Tbilissi, l'œuvre d'Akin arbore un ton documentaire. Un document qui témoigne d'un passé que le peuple ne peut délaissier. Un passé de règles strictes et de surveillance permanente. Mais à quel point le film parvient-il à représenter le pays ? Teinté de couleurs chaudes de l'automne, le cadre n'évite pas les rayons de

1 La danse mène à la danse.  
2 La tradition dirige le film.  
3 Le conflit continue entre le traditionalisme et le modernisme et déchire le pays

soleil. Le contre-jour et la surexposition y sont présents et maîtrisés. Deux caractères bien distincts. Dans l'atmosphère automnale se confondent et se confrontent les deux mentalités qu'explore Akin. Les arbres abandonnent le poids des feuillages, la jeunesse géorgienne se libère du conservatisme. Au même moment, les vignes se gorgent de raisin, le raisin offre son jus et coule le sang de la Géorgie. Le sang du christ. Une autre fierté nationale du pays : son vin. La présence des musiques folkloriques, les chants régionaux, les costumes de danse traditionnelle, le couvre-chef caucasien façonné à partir de la laine de mouton, les discours sur la virginité, la pureté, la pauvreté, l'homosexualité et la prostitution lèvent le voile sur l'intolérance d'une mentalité bien présente dans le pays. Il est indéniable que l'intention de l'œuvre est de soutenir les classes basses et les minorités discriminées. Un plan séquence au mariage du frère de Merab exprime cette envie. Derrière un mariage traditionnel, dans une chambre reculée, à côté d'une pièce où les invités dansent et boivent, deux garçons ne pouvant rentrer dans le cadre du mariage, dans les mœurs du pays, se disent adieu. L'un s'enferme dans un mariage malheureux mais vivra d'une vie géorgienne. L'autre partira supposément du pays pour se libérer.

Le début et la fin de l'œuvre témoignent de l'évolution d'un individu. La danse, le seul art géorgien qui n'a pas eu d'évolution, qui n'a pas abandonné les anciens préceptes de la virginité - pureté des femmes et virilité des hommes - est ici renversé par le personnage de Merab. Jusqu'à la scène finale où le personnage commet un acte de liberté absolu. Acceptant ses sentiments et sa personnalité, il refuse d'appartenir à un monde qui le rejette. Pour la première fois, il danse. Sa danse. Une danse de révolte. Une danse qui n'est plus géorgienne. Qui est la sienne. *Et puis nous danserons* est une fausse promesse tant la danse géorgienne n'a pas évolué dans le temps et reste un moyen de relater les mythes et récits anciens. Une danse rêvée, celle de l'évolution du traditionalisme, une danse impossible, au-devant de la réalité. Le film adopte

cette vision, ce n'est pas la danse qui change, c'est Merab qui en fin de compte prend conscience qu'il veut être libre.

Mais devant ce succès consensuel en Occident (Cannes 2019), Il est primordial de se poser deux questions: რა თვალსაზრისს აჩვენებს ეს ფილმი ?<sup>4</sup>

Mariam, la copine de Merab ne cesse de distribuer les cigarettes anglaises et de tenir un discours pro européen. C'est précisément le point de vue du film, qui fait l'apologie de la vie occidentale. La protagoniste avoue à la fin du film que lorsque les cigarettes anglaises se sont vidées, elle a commencé à mettre les géorgiennes dans le paquet mais a continué de dire que c'était les anglaises car cela avait un effet placebo. Il est donc mensonger de dire que la Géorgie se modernise et *s'europeanise*. Dans la tradition géorgienne les jeunes ne s'épanouissent plus et s'enferment. Au lieu de trouver la solution au sein du pays, d'approfondir la problématique, d'essayer de faire évoluer les mentalités géorgiennes de l'intérieur, le film de Levan Akin nous propose de partir, ქვეყნის დასავლელად<sup>5</sup>

Un film géorgien, produit par la France, réalisé par Levan Akin, réalisateur suédois, nommé à Cannes. La qualification LGBT, « film politique ». Akin après avoir vu les images désastreuses d'une *gay pride* en géorgie et constaté dans quelle oppression vivent ces personnes, a décidé de réaliser *Et puis nous danserons* dans lequel il essaye *d'éveiller* et ouvrir les mentalités géorgiennes. Le film est très proche d'une réalité globale, qui témoigne de la lutte des générations. La mentalité post-soviétique contre la mentalité européenne. La crise économique que traversent les Géorgiens. Une première pour moi d'assister au film de mon pays dans un cinéma français. Une expérience personnelle et unique. Je ne sais de quel œil j'ai vu ce film mais je suis retourné un petit instant dans les rues de Tbilissi depuis : le film y est vu d'un œil lointain, une situation que beaucoup de

4 De quel point de vue est fait ce film?  
5 D'occidentaliser le pays.

Géorgiens déplorent. Ils trouvent le film beaucoup trop léger, caricatural, écrit ამისთვის<sup>6</sup> l'Europe, მიერ<sup>7</sup> l'Europe. La vision d'une minorité qui n'arrive pas à être acceptée par le pays. Film qui a provoqué des manifestations et conflits à l'échelle nationale. Il est délicat d'analyser une œuvre si politique et d'adopter une position objective. Il est important de communiquer dans cette réflexion non seulement mon analyse personnelle mais aussi la pensée de certains Géorgiens qui, comme je l'ai constaté, se partage en trois parties : les homophobes, les pro-européens et ceux qui possèdent un regard beaucoup plus aiguisé, qui considèrent le film comme une mascarade et une caricature du pays pour le public européen. Une histoire de colonisation européenne. Le rêve européen, la mentalité promise. La tradition contre une évolution mensongère. Certes la violence contre les personnes homosexuelles et transgenres est horrible en Géorgie mais dans le film, des réalités tout aussi déplorables que la pauvreté et la misère sociale sont à peine balayées. Akin choisit de filmer seulement l'ancien Tbilissi, les jolies cours à l'italienne qui sont très peu nombreuses dans la ville. Ce sont des vestiges d'un temps d'avant, d'avant l'URSS ; les blocs soviétiques se sont substitués aux maisons à l'italienne, eux-mêmes remplacés depuis par les buildings à l'américaine. Le film est en fin de compte assez manichéen et montre le côté le plus traditionaliste du pays. Il en va autrement, il n'existe pas deux pensées au sein de ce pays mais bien plus. Il m'est aujourd'hui difficile de défendre un tel film. C'est l'histoire d'une mentalité européenne résistante, l'histoire d'un film qui sera adopté par le festival de Cannes : une fiction qui a le potentiel du voyage, mais les écueils du tourisme parfois. როგორც ტურისტული მაღაზია<sup>8</sup> Ecrit sur une réalité réduite. Il est pourtant vrai qu'un pays économiquement si pauvre est forcé de tendre vers une puissance plus grande. Akin nous propose son continent. Mais qu'en dit réellement la Géorgie ?

6 Pour  
7 Par  
8 Comme une boutique touristique



## THÉORIE DE LA LIBERTÉ GÉNÉRALE

WALDEN, Jonas Mekas. 1968.

On m'a envoyé ce film par la poste, il est arrivé dans ma boîte aux lettres, sous un timbre, logé dans une clé usb, celle de l'édito. C'est un cadeau, ou plutôt un échange.

Je t'envoie des films, tu m'envoies des films.

Je vais tenter ici de retranscrire l'arborescence qu'irrigue *Walden*. Car ce film s'infiltré dans l'histoire intime de la revue. Le fil de cet article est sensible, il va tenter de lier des événements espacés entre eux ; faire filiation. Au début tout va paraître un peu confus, mais le fil est à suivre.

Mekas émigre aux États-Unis depuis la Lituanie chassé par la guerre. Déraciné, il décide de s'ancrer dans ce nouveau monde avec sa Bolex. Il écrit en image son journal intime, et c'est par ce biais qu'il se lie à d'autres cinéastes. En 1962, le New American Cinema Group est dissous et Jonas Mekas fonde la Films-Makers Cooperative, coopérative de distribution de films de cinéastes indépendants, et en 1964, la Film-Makers Cinematheque, salle de cinéma consacrée aux films d'avant-garde, mais aussi aux œuvres

les plus novatrices du théâtre, de la musique, de la vidéo et de la poésie. Jonas Mekas en filmant, rencontre. L'interaction entre sa volonté créative et les potentiels cinéastes qu'il croise structure le milieu cinématographique underground New-Yorkais. C'est pendant cette période que *Walden* infuse. C'est un film qui cherche ce qu'il veut voir.

« *Walden* contient le matériel tourné de 1964 à 1968 monté dans l'ordre chronologique. C'est un journal filmé » écrit Jonas Mekas. Il confit que cette oeuvre n'est pas finie, c'est un travail en cours qu'il a dû figer par peur de le voir disparaître dans l'incendie de son immeuble. Alors il l'a fini, pour ne pas qu'il brûle. C'est une « copie de premier brouillon ». Du mot brouillon faisons sens. Mekas filme son quotidien, le rythmant tantôt d'intertitre ou de voix-off. Expliquant certains contextes, se taisant le reste du temps. Brouillant la cohérence des températures de couleur. Tournant dehors en pellicule « thungstène » et dedans en « daylight ». Bousculant à la fois la cadence d'image (: le nombre d'images exposées en une seconde) et la vitesse d'obturation (: la fraction de seconde ou le plan sera exposé). Ne se dérangeant pas des différences d'exposition. Changeant les valeurs de diaphragme (iris mécanique). Sacrifiant souvent son sujet humain (en le sous-exposant) au profit du paysage. Il joue avec sa caméra et utilise toutes les possibilités au profit d'intuitions. Contrairement à une image publicitaire qui est contre-intuitive, car elle veut provoquer du désir plutôt que représenter le désir lui-même.

*Walden* est un film de 176 minutes. La durée doit être signifiée car ce film a été tourné avec une Bolex, une caméra suisse des années 50 qui se charge d'une bobine pellicule 16mm. Ce sont des

bobines de 30 mètres ce qui correspond à 2mn30 de film à peu près. Une bobine correspond à une galette de 15 centimètres de diamètre. Pour la charger il s'agit de se mettre dans une pièce noire. On ouvre le boîtier et on insère la bobine qu'il faut pincer sur une roue qui l'avalera lorsqu'elle sera exposée. Cette étape est très excitante : on ne voit rien. On sent la machine depuis ses doigts, on fait glisser la pellicule, on la coince et on active le mécanisme pour vérifier qu'elle soit bien enclenchée. On sort de l'obscurité, le coeur qui bat, près à tourner.

Mekas maîtrise les procédés mécaniques et chimiques de son cinématographe pour se synchroniser et cristalliser les images d'un autre procédé mécanique et chimique : la vie. S'il dit que ses « images défilent, sans tragédie, sans drame, sans suspense » nous pouvons nous demander : Quel est ton sujet ? Que montres-tu ? Que cherches-tu ? La vie ? On pourrait se contenter de ce mot-valise pour partir avec...

Dans l'édito du précédent numéro je découpais et collais un bout de texte de Carax qui disait, je le répète, « L'ennemi c'est tout ce qui interdit la joie à laquelle il faut aspirer. Le grand sujet du cinéma serait la joie et c'est comme si tout le monde remettait ce film sur la joie à plus tard. » Peut-être que la mise en scène de Jonas Mekas met son doigt sur le point de la joie. En arrivant à encapsuler la vie collective au coeur du cycle des saisons et du temps qui passe, peut-être qu'il nous rapproche d'une nature dont on s'éloigne. Ce rapprochement est bienvenue, il provoque de la chaleur et du bonheur. Comme lorsqu'on rapproche ses mains du feu. Peut-être que c'est la joie... La joie à laquelle il faut aspirer. Mais c'est

vague ; la vie, la joie, l'underground - des mots qui font voile.

Avec Antoine, l'année dernière, nous allions voir *Bruno Reidal* à sa sortie. Ce premier long-métrage de Vincent Le Port nous a paru très singulier. Malgré quelques passages monotones et verbeux, nous étions surpris par certaines scènes anciennes, du temps où les caméras n'existaient pas, ayant une aura documentaire. L'histoire, qui s'incarnait dans son territoire, arrivait comme par magie à réanimer des images qu'on aurait cru vivantes. Nous étions ravis d'apprendre que ce film était produit par STANK, un collectif soigné par des auteurs-réalisateurs qui s'auto-produisent. Parmi eux Jean-Baptiste Alazard (Monteur de *Bruno Reidal*, Réalisateur d'*ALLÉLUIA !*, chez qui on a mangé le poulet du PETIT CRI N3). C'est Jean-Baptiste qui m'a envoyé *Walden* par la poste.

C'est curieux de voir que tout s'imbrique. Les films qu'on aime nous entraînent vers d'autres films qu'on aime brassant au passage un monde désirable et neuf. C'est un cercle vertueux.

Ce qui est passionnant quand on reçoit le film de chevet d'un réalisateur c'est qu'il donne une clé à son travail. Dans *Walden*, au cours de la bobine 4 (le film se compose de 6 bobines d'une demi-heure), nous arrivons chez Stan Brakhage (ndlr : réalisateur underground, entre autres, de *Dog Star Man*) lisant au milieu d'une troupe de mômes, dans sa maison enneigée. Mekas capture le soleil agressant la neige ; la chaleur, le froid, la famille. La scène est pure, les enfants jouent avec un âne, ils vivent à pleine puissance, peur de rien. C'est là qu'il se passe quelque chose. Je retrouve l'aura d'une autre scène tournée par Alazard

dans *ALLÉLUIA !*. Ici aussi la scène est pure, un enfant joue nue sous la pluie, la musique pleut, un instant qui siffle joie... Ces deux scènes sont faites du même bois, elle sont liées.

C'est là que se rassemble l'alter et l'ego du film dont nous faisons la 'critique'.

*Walden*, lorsque je l'ai visionné, a activé la réminiscence d'un film qui lui est postérieur, fracassant la chronologie et renversant l'espace-temps. Car, de mon point de vue, *ALLÉLUIA !* vient avant *Walden*. Les films existent dans la mémoire. La mémoire est non-linéaire. L'histoire du cinéma est non-linéaire (cf : *les histoire(s)* de Godard). Le procédé de Mekas provoque volontairement cette illusion. Son protocole cinématographique repose précisément sur la coïncidence du temps vécu et du temps cinématographique, sur l'unicité de ces temps.

Jonas Mekas dit, en off : «Personne n'est forcé de regarder, personne. Mais si quelqu'un en a envie, il peut simplement s'asseoir et regarder ces images... qui je m'en doute, puisque la vie continue, ne resteront pas ici très longtemps. Il n'y aura plus de petites villes paisibles au bord des océans, il n'y en aura pas. Pas de bateaux le matin, et peut-être pas même d'arbres, ni de fleurs tout au moins pas en si grande abondance. C'est *Walden*, c'est *Walden*, ce que vous voyez ». Mekas sait ce qu'il veut. Ce film n'est pas obligé, il ne s'oblige à rien. C'est une idée transcendante de la liberté. Ce film propose un écoulement naturel du temps et des choses naturelles dans ce temps. Car le cinéma, et a fortiori le montage qui est son muscle, sont affaires d'écoulement. Ce qui s'écoule trace un sillon, et le sillon mène quelque part. Où ?

Probablement au carrefour du temps présent, des réalisations passés et des avenir possibles. L'édito du précédent numéro titrait « Perdu n'existe pas », l'intuition que perdu n'existe pas donne du sens à notre existence et cette intuition s'explique.

C'est le moment où je me rassemble pour tenter de donner une vue d'ensemble de l'arborescence promise que j'esquisse depuis le début de ma critique.

En reprenant le titre éponyme d'Henry David Thoreau, Mekas s'inscrit dans une recherche commune qui s'abstrait à la linéarité du temps. Cette recherche est celle de la liberté. Ce n'est pas un concept vague. Son cinéma lui permet d'entrer en relation avec le monde et de transmettre par la forme une politique. Cette politique est réalisatrice des micro-utopies que nous avons évoquées précédemment (associations, cinémathèques, collectifs). Mekas se positionne en rupture avec le système économique industriel ce qui aboutit, pour lui, à la création de structures économiques appropriées, voulues, choisies.

*Walden* et plus largement les journaux filmés de Mekas sont un sillon. Au delà de la métaphore, on peut soutenir l'idée que c'est un sillon matériel qui peut se suivre à l'oeil. Tracé par une succession d'écoulement dans le même sens.

Succession, filiation, sillon, sens.

Voilà ce que j'appellerai dans cette critique la théorie de la liberté générale (ça fait un peu pompeux, mais j'aime l'association avec la physique). *Walden* est une formule éminente de cette théorie, et la précision de son discours se transmet depuis

Thoreau jusqu'à *ALLÉLUIA !*. Je ne parle pas d'une généalogie par la référence mais plutôt d'un plan commun ou chaque film (par sa durée et son sens) coexiste avec l'autre et la lecture que nous pouvons faire de ce plan n'est pas linéaire. C'est une carte, un plan éthique et poétique qui se substitue aux cartes officielles. Thoreau, Mekas et Alazard fabriquent des films et par eux développent cette cartographie. Cela soutient l'idée qu'une communauté implicite s'associe à une œuvre commune. C'est probablement ce qu'on peut appeler une culture. Et j'insiste sur cette idée de culture car, de nos jours, les cultures sont atomisées. Nos valeurs existent, elles agissent et projettent un monde. Cette culture aboutit à la réunion des vivants et à la fabrication d'oasis.

Comme nous avons pu le voir, une même caméra peut traverser 70 ans et passer des mains de Mekas aux nôtres. Nous avons le même outil dans les mains que celui qui a servi à construire l'underground américain. C'est si peu une caméra, un kilo à peine...

Ce kilo à peine, chargé d'un millier de mains qui se touchent, pèse considérablement dans notre recherche d'émancipation, ici à PETIT CRI, et dans le cinéma que nous défendons.

*Pablo Hecq-Perez.*



Et quand nous détestons c'est parce que nous aimerions aimer, c'est au nom des idées qu'on aime, des principes qu'on défend, de la cause qu'on épouse.



# WHAT IS A MADELEINE ?



On en est encore à danser sur l'abîme.  
Oui, on a de l'espérance.



## MISÈRE ET BOULE DE GOMME le cas Antlers

Scott Cooper tourne *Antlers* d'Octobre à Novembre 2018, soit seulement sept mois après le succès de *Hostiles*, un western en dur qui avait alors consacré son oeuvre après quatre films laborieux. *Antlers* sort sous le nom français d'*Affamés* le 17 Novembre 2021, après trois ans de post-production chaotique et une crise sanitaire, malgré le soutien de Guillermo Del Toro à la production. À Grenoble, on attend sa sortie, en se demandant quel cinéma va bien pouvoir l'exploiter. *La Nef* sans doute, un cinéma de quartier assez grand avec une programmation bien diversifiée, qui va de Guédiguian à Matt Reeves : la perte récente de leur label « Art et essai » fait qu'ils n'ont pas peur de passer des films de genre, ni du cinéma grand public. Quoique vu la taille délirante du *Pathé Chavant*, on se dit qu'un film d'horreur pareil y aurait aussi sa place vu la qualité garantie des bonnes conditions de projection (je passe sur le prix « étudiant » de la place à 14 balles...). Plus personnellement, j'avais vraiment espoir que *Le Club* – un ciné d'Art et d'essai qui avait quand même diffusé *Dune* en Septembre – s'en saisisse, et aucun espoir que *Le Méliès* (salle « Art et Essai » municipale blindée de subventions, située à moins de 600m du *Club*) ne pose les yeux dessus, malgré ses énormes salles-usines qui n'ont rien de bien différent de celles d'un multiplexe. Nul besoin de préciser que la rivalité *Club / Méliès* charcute régulièrement les programmations, jusqu'à parfois faire passer à la trappe des films juste pour narguer l'autre. C'est le cas *La Fièvre de Petrov*, resté deux semaines seulement au *Club* ; triste destin pour le réalisateur assigné à résidence depuis 2017.

Je n'ai pas vraiment de doute quant au fait que ce soit la *Nef* (et peut-être *Le Club* ?) qui ont exploité *Hostiles* en Mars 2018, mais quelle ne fut pas ma surprise lorsque j'ai découvert que le seul cinéma grenoblois à programmer *Antlers* était... le *6 Rex*. Comment vous le décrire ? C'est ce qu'on pourrait appeler un « Multiplexe de quartier » : 6 salles, un espace très réduit, peu de personnel, du pop-corn qui jonche le sol de salles vides le soir, des décorations de promo pour les Marvel et James Bond qui tiennent pas debout... Et surtout, des projections uniquement en VF. « C'est pour les enfants,

vous comprenez ? » me dit la dame de la caisse. On se croirait au *Silenzio* de Lynch...

N'empêche qu'*Affamés* n'est pas un film pour les enfants. Quoique... il y est pourtant question de parents absents, de chômage et d'opiacés dans l'Oregon, d'un petit garçon livré à lui-même qui doit nourrir le monstre détenant son petit frère, et d'enfants qui doivent maintenir seuls leur famille à bout de bras parce que les conditions de vie des parents ne leur permettent plus d'assurer leur protection... Après trois ans de post-prod difficile, forcément, le film souffre de quelques conventions narratives qui sonnent comme une couille dans la soupe. Et quoi de plus normal pour un film d'épouvante qui dépend d'un studio (Fox Searchlight) racheté en cours de route par Disney, et donc sorti en parallèle sur Disney+ (ouais...)? Des flashbacks pas mauvais, certes, mais montés de façon trop insistante pour suggérer le traumatisme de Julia l'institutrice qui fut abusée par son père, ou encore une séquence de baston épique dans la mine entre l'instit' et un énorme monstre noueux à coup de barre à mine et de fusée de détresse (ce qui semble être devenu un passage obligé dans ces films d'horreur qui se *blockbusterisent*). Je tiens d'ailleurs à saluer l'étalonneur et le directeur photo qui ont sauvé la séquence du *grand-guignolesque* en donnant un peu d'épaisseur graphique rougeoyante à la scène. Cet entre-deux est étrange, mais peut-être que c'est là que résidera l'identité *cassée* du film dont certains de souviendront.

Alors oui, le film souffre de sa post-prod difficile, mais il a des choses à dire : ses intentions restent profondément ancrées dans une misère sociale concrète, et c'est justement ce qui rend son réalisateur si difficile à cerner, trop cinéma grand public de genre pour être qualifiable d'« auteur » pour la presse pseudo-exigeante qui, elle, n'a souvent rien à dire (*Les Cahiers, Le Masque et la Plume, Positif, Le Monde...*), et pas assez populaire pour trouver plus de financements et plus de notoriété. Alors merci au *6 Rex* d'avoir programmé le film, fût-ce pendant une semaine et en VF, mais c'est toujours mieux que rien. Aux pseudo ciné *exigeants*, nous demanderons ceci : n'abandonnons pas ces films qui nous décrivent l'horreur de ce que c'est qu'être abandonné.

La Tarascon-Vallée

raphaël giocanti



*La forêt électrique, telle que je l'ai découverte, c'est une halle réhabilitée en cinéma à Toulouse dans le quartier Bonnefoy. L'espace a vocation à muter au fur et à mesure des années et des publics. J'y suis passé pendant les travaux, tâtant un peu le terrain, curieux de ce lieu qui voulait à la fois produire, réaliser et projeter des films. Là-bas il y avait Agnes, Mikael et Fabien.*

*Je suis revenu plusieurs fois avant et après l'ouverture. Essayant d'avoir un entretien avec Agnes, ultra-speed entre deux recherches de subventions, m'engueulant avec Fabien sur le prix des bières (ma vision du populaire contre sa vision du populaire) et écoutant Mikael qui rassurait mon côté anarchiste. J'y ai beaucoup appris, car la forêt m'inspirait initialement certains à priori. Et le glissement de mes attentes vers le réel est probablement ce qui guide cet entretien.*

*La description du projet global vaudrait des articles entiers. On pourrait retracer les parcours, les ambitions et les références qui mènent à penser et construire un cinéma associatif à partir de rien. On pourrait développer sur pourquoi ça compte, pourquoi c'est, je crois, l'avenir radieux du cinéma. Ces articles existeront peut-être un jour car ils toucheraient à des points cardinaux de la création en général : la recherche d'indépendance, la volonté d'accéder à un grand public, les enjeux esthétiques qui en découlent et ce serait refaire le monde. À vrai dire l'article rêvé serait à propos d'une utopie radicale dans laquelle le cinéma aurait sa place. Ce sont des sujets interminables quand ils vont au-delà du discours.*

*Cet entretien appelle une suite, mais à l'image de ma rencontre avec la forêt électrique, commençons par discuter.*

**Pablo :** Qu'est ce qui a guidé les choix esthétiques qui caractérisent la personnalité très colorée et lumineuse de la forêt électrique ?

**Agnes :** Il y a quelques années avec Mikael on est partis faire un tour des cinémas pour s'inspirer et affiner la vision de notre cinéma rêvé. Tous les cinémas que l'on a visité ont une histoire différente, et c'est cette histoire qui les caractérise. Par exemple le *Cinema America Occupato* à Rome, c'est quinze potes qui tombent sur un ancien cinéma à l'abandon et décident de le rouvrir. Nous, à Toulouse, c'est différent car on arrive avec l'envie de monter un lieu et il faut, à l'inverse, tout construire, trouver le lieu et chercher une équipe. Pour revenir à ta question, beaucoup de notre esthétique colorée

et pop est empruntée du mood qu'avaient les cinémas aux Pays-Bas, car on s'y est sentis super bien et que c'est la première fois que l'on voyait ça.

**Pablo :** Vous vous éloignez d'une esthétique sophistiquée et classique dont beaucoup d'indépendants se targuent.

**Mika :** Au pays-bas ils nous ont dit un truc qui m'a marqué : « contrairement à la France, notre travail c'est qu'on doit créer une cinéphilie de zéro ». C'est vrai qu'en France on doit faire avec des codes, on considère la salle comme un « temple ». On essaie de jouer avec ces codes là pour surprendre les gens qui viendront, on veut qu'ils ne s'attendent pas à ce qu'ils verront et que le lieu les mette à l'aise. On va à l'encontre de beaucoup de codes du cinéma de « papa ».

**Pablo :** Vous décidez de construire une salle plutôt que d'en reprendre une qui existe déjà, le travail que ça implique n'est-il pas trop usant ?

**Agnes :** Mika dit souvent que pour faire ce projet on doit vachement aimer le labeur. C'est des débats internes infinis ça : où est-ce qu'on s'arrête dans cette dynamique ?

**Mika :** C'est plus un rapport au temps qu'au labeur en soi. Ce qu'a ajouté le capitalisme débridé, c'est cette notion de productivité débile indexée sur les machines. Quand tu redécouvres le travail à l'ancienne, c'est une logique artisanale qui n'est pas répétitive, c'est plus gratifiant qu'être le rouage d'une machine. On n'est plus habitués à faire quelque chose de A à Z. On raisonne comme des consommateurs. Quand tu as une idée et que tu la conçois tu te sens moins dépendant d'un énorme système pour faire la moindre chose, c'est se rapprocher de ce qu'est la liberté.

**Pablo :** À quel point vous vous projetez dans l'avenir maintenant que la forêt électrique est prête à accueillir sa première saison ?

**Agnes :** C'est le cadre du lieu qui nous force à voir loin dans le temps. La halle nécessite de nombreux travaux de réhabilitation, alors on doit s'y préparer. Avant ce cinéma, on a monté un lieu éphémère qui avait déjà le même nom, et encore avant ça on a fait le tour de France et d'Europe des

cinémas indépendants pour chiner des idées. C'était il y a quasiment 10 ans, on plaisante souvent là dessus. Ici, notre bail se compte en dizaine d'années, on se projette sur un temps super long.

**Pablo :** Je me pose la question des subventions et de l'indépendance, comment vous avez obtenu les ressources pour démarrer le projet ?

**Agnes :** Le meilleur conseil qu'on nous ait donné c'est d'apprendre à faire notre comptabilité de A à Z. Pour lancer le projet, avant de générer nos propres ressources, on a d'abord répondu à des appels. La première subvention qu'on a eu c'était une bourse pour les projets jeunes de la Fondation de France, de 7600€. C'était le point de départ. On ne s'est jamais dit qu'on allait entièrement financer le lieu avec de l'argent public, mais plutôt en lançant un crowdfunding et en vendant des tickets de ciné et des bières. Le cinéma éphémère qu'on a monté dans les Halles de la Cartoucherie a coûté environ 100 000€ avec environ 30% de fonds publics. Sur le temps de préfiguration de notre nouveau lieu à Bonnefoy, c'est une nouvelle aide du CNC pour ramener des jeunes au cinéma qui vient largement soutenir notre modèle.

**Pablo :** Pour être réellement libre ne faut-il pas se passer des aides ?

**Agnes :** On sait qu'on y a droit, ça vient amplifier notre modèle. On ne demande pas un conventionnement à la ville de 150 000€ par an pour tenir, ce qui est souvent la posture dans laquelle se mettent des lieux et qui peut les contraindre à ne pas être indépendants. On s'appuie sur une multitude d'interlocuteurs.

**Pablo :** Et ces subventions comment vous les dépensez ?

**Mika :** Les méthodes qu'on applique pour gérer notre budget ne sont pas qu'une question de subventions. C'est surtout la question : ok, t'as tant d'argent, comment tu peux faire un truc ambitieux avec cette petite somme. Si on n'avait pas fait nos travaux nous-mêmes ça aurait été économiquement impensable de pouvoir réhabiliter plus de 1000m<sup>2</sup> pour une phase de préfiguration. C'est pareil pour la création : comment faire avec les moyens qu'on te

donne pour que ça en jette ? Et ça, clairement, dans les pays qui n'ont pas de thunes, ils savent très bien le faire. Ça fout la honte de se dire qu'en France, on ne fait que ça avec tout cet argent. Il y a un seul secret, c'est apprendre à tout faire soi-même.

**Pablo :** Ça et avoir la valeur de l'argent.

**Mika :** C'est le paradoxe des films complètement hypocrites qui claquent deux millions pour dénoncer la pauvreté. Est-ce qu'ils s'imaginent ce qu'ils auraient pu faire dans le vrai monde avec cet argent ? Moi ça me choque. Tous ces gens qui vont dans des cérémonies se donner des prix en or.

**Agnes :** La manière de faire un film est aussi importante que le film lui-même.

**Mika :** L'erreur de certains indés, dans la distrib et dans la prod, c'est qu'ils fantasment tous d'être ceux qui ont la thune. Quand tu les écoutes, tout ce qu'ils veulent c'est faire un film qui coûte cher. Ce qu'ils cherchent est symbolique, c'est plus que de l'argent. Tout le monde se dit d'abord « il me faut une prod, un distrib, des millions » : c'est penser à l'envers. En ce moment on réalise un court-métrage dans les murs de la forêt électrique, ça s'appelle *La nuit du monde*. Je peux te garantir que ça va rentrer dans le budget.

**Agnes :** On a découvert un autre monde avec le réemploi. On s'est rendu compte de toutes les choses que les gens balançaient. Je pense que la comptabilité est politique. Les institutions t'invitent à acheter du neuf et à t'équiper régulièrement. Les biens perdent de la valeur chaque année... L'enjeu c'est comment on arrive à faire rentrer ce qu'on achète sur Le Bon Coin dans notre comptabilité. On se retrouve à donner une deuxième vie à plein d'objets et de matériaux de seconde main et à faire des économies là-dessus.

**Mika :** La base c'est de vouloir faire des films qui rapportent ce qu'ils coûtent. C'est la base de l'économie. Et pour ça il faut trouver des astuces.

**Fabien :** C'est ce que raconte Corman dans son livre *Comment j'ai fait 100 films sans jamais perdre un centime*.



**Mika :** Il y a aussi ce réseau de salles japonaises, la *Art Theater Guild*. Ces salles se sont associées pour produire des films avec 30.000 balles max chacun. Le budget était calculé pour que la distribution du film dans le réseau suffise à rentabiliser le tout.

**Pablo :** Tu n'as pas peur que les publics à venir perdent le lien fort avec la salle de cinéma, celui qui vous a motivé à construire la forêt électrique ?

**Agnes :** Il y a 10 ans, les plateformes de streaming comme Netflix arrivaient en France, on se rend bien compte aujourd'hui que les pratiques évoluent. On peut voir des films partout et la salle de ciné n'est plus le lieu unique où on les découvre. Les salles de cinéma doivent évoluer, mais l'idée même de sortir pour voir des films et de vivre une expérience n'a pas changé. La question ça serait : comment repenser des lieux et des films qui soient désirables ? Je ne crois pas au concept : « si les salles disparaissent, c'est parce que le public ne veut plus voir de films ».

**Pablo :** Est ce que d'autres personnes réfléchissent activement à ces sujets ?

**Agnes :** Oui, en guise de ressource tu peux aller voir le *Nostradamus Project*. Il y a aussi Anouk De Clercq qui a écrit *Where is cinema*, et récemment tous ces gens se sont réunis à Berlin pour un *symposium* qui s'appelait *Cinema of Commoning* dans l'idée que l'espace de la salle de cinéma doit évoluer et que le rapport au public aussi.

**Pablo :** Donc il y a un mouvement général vers lequel tous ces lieux comme le vôtre convergent ? Est ce que c'est important de se fédérer ?

**Agnes :** Ça faisait partie du rêve initial. En faisant nos recherches on a capté que les lieux se fédéraient souvent de manière institutionnelle et on a eu envie de faire ça autrement. On a organisé une rencontre qui s'appelait *Kino Reloaded*. On a fait ça avec des cinémas avec qui on est toujours en contact par exemple le CCC au Chili. C'est l'idée que reprend *Cinema of Commoning* : comment on se fédère pour faire face à ces crises et à ces évolutions.

**Pablo :** Mais est ce qu'on peut mettre tous les cinémas dans le même panier ? Comment on différencie tous ces lieux ?

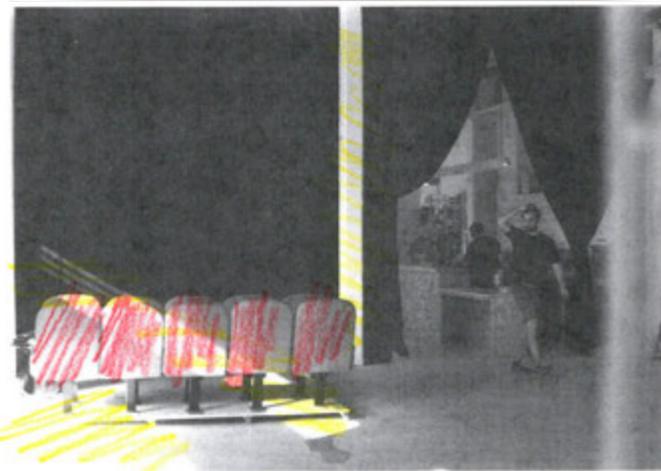
**Agnes :** En France, on définit les cinémas en deux catégories : les cinémas commerciaux (qui ont leur numéro d'exploitant car ils ont l'équipement et le lieu aux normes du CNC) et les non commerciaux (qui ne respectent pas cet ensemble de normes, et ont un nombre de séances limitées à une dizaine par an) comme par exemple *Videodrome* à Marseille, *l'Hybride* à Lille ou *l'Aquarium* à Lyon. Mais ça c'est des définitions qui valaient dans les années 90. L'exploitation a beaucoup de réflexes de l'ère analogique, l'époque des films sur bobines. Alors qu'avec un projecteur numérique et de l'envoi de fichiers on pourrait faire autrement, par exemple créer une sorte de Bandcamp<sup>1</sup> du cinéma. Pour revenir à la question des lieux alternatifs, il y a un réseau qui s'appelle *Kino Climates* et qui les fédère. Il y a constamment de nouveaux cinés qui ouvrent qui sont, ni dans la norme, ni complètement dans l'alternative, comme le *Lab 111* à Amsterdam qui opère comme une salle art et essai et comme une cinémathèque (en organisant des cycles).

**Pablo :** Le public répond-t-il présent ?

**Agnes :** Amsterdam est un exemple intéressant. En 2012 *Gaumont* est arrivé avec la carte illimitée sur le territoire, ce qui a vidé les 14 salles de la ville. Le public était vieillissant et se déplaçait pour les films porteurs, type Almodovar ou Woody Allen. Des jeunes qui bossaient dans la salle *Kriterion* ont alors décidé de faire une carte illimitée pour toutes les salles indépendantes. Ils ont appelé ça *Cinéville*. À l'époque ça a cartonné, le réseau s'est étendu à tout le pays, et la plupart des porteurs de la carte Gaumont ont finalement préféré *Cinéville*. Ça a marché grâce à plein de bonnes idées par exemple engager des jeunes rédacteurs pour parler des films pour rafraîchir le regard qu'on pouvait avoir sur le cinéma. La moyenne d'âge des salles d'art et essai a chuté, et les lieux un peu vieux ont profité de l'image cool qui se dégageait de l'engouement général.

**Pablo :** Quand on parle de cinéma, on parle surtout des cinémas en ville. Est-ce que l'enjeu ne serait pas d'aller

<sup>1</sup> Bandcamp est un magasin de musique en ligne qui s'adresse principalement aux artistes indépendants.



chercher d'autres publics ? Ceux qui vivent à la campagne ou dans des villages ?

**Agnes :** Il y a 10 ans on rêvait de monter un cinéma en milieu rural, mais en ville l'émulation se fait plus facilement. On en rêve comme un devenir possible de notre projet, on peut toujours créer une extension. On avait découvert un cinéma dans la campagne du Pays basque vers Urrugne : *le Itsas Mendi*. C'est une ancienne d'*Utopia* qui a monté ça toute seule en faisant des repas partagés.

**Pablo :** Et comment trouver sa juste place en ville surtout avec un lieu comme le votre qui participe malgré lui à la gentrification ?

**Agnes :** Tu te doutes que c'est un sujet qui nous est souvent renvoyé. On est clairement dans un quartier en cours de gentrification qui a fait polémique. Ils ont détruit un patrimoine d'anciennes 'Toulousaines'<sup>2</sup>. Ça a été mal géré. Nous on arrive dans ce contexte et on fait le maximum pour ne pas empirer la situation. Ce bâtiment devait être démolit pour devenir un parking, nous on préfère le sauver en le retapant. Sur le site il y aura de l'habitat, cet habitat il est maîtrisé, il y a ce qu'on appelle un mécanisme anti-spéculatif, c'est un bailleur social qui achète le terrain. Ce bailleur c'est Le COL, c'est le premier bailleur social<sup>3</sup> de France. Concrètement ça veut dire que les appartements vendus à tel prix, ne pourront jamais être vendus plus chers, donc les propriétaires ne peuvent pas spéculer. En faisant un lieu accueillant on va participer à donner de la valeur à ce qui nous entoure, on le sait. Mais ça, malheureusement, on n'a pas d'impact dessus. Si des choses autour de toi tirent des bénéfices de ta valeur tu ne peux pas les maîtriser. Par contre ce qu'on peut maîtriser, c'est de maintenir des tarifs accessibles et de maintenir un esprit de quartier. Ça implique de se fédérer avec les autres structures. On connaît bien les gens du quartier, on s'y est nous-mêmes installés.

<sup>2</sup> Une maison toulousaine est un type de maison traditionnelle de la région de Toulouse, sans étage et présentant des caractéristiques particulières bien définies historiquement.

<sup>3</sup> Un bailleur social est un organisme qui loue un logement social à des ménages contre un loyer modéré, sous condition de ressources.

**Pablo :** Vous vivez dans un quartier où vivent beaucoup de gens différents. Est-ce qu'un cinéma ne doit pas fédérer des publics hétérogènes ?

**Agnes :** Notre programmation est assez éclatée, dans le bon sens. On regarde nous-mêmes pleins de choses différentes. On veut pouvoir accueillir des créateurs qui nous font un peu sortir de l'imaginaire de l'appart parisien.

**Fabien :** Mes potes de l'Aveyron ils regardent pas ce genre de film justement. La forêt électrique se veut comme une image pop, on désire que même lorsqu'on passe des blockbusters les gens fassent confiance à notre sélection et se permettent de voir de tout. On veut donner envie de venir à des personnes qui ne sont pas cinéphiles.

**Agnes :** Regarde ce bouquin, ça s'appelle *Kinetica* et ça a été fait fait par le *Gran Lux*, ça retrace pas mal d'aventures « alternatives » autour du cinéma.

**Pablo :** C'est quoi le *Gran Lux* ?

**Mika :** C'est un cinéma alternatif à Saint-Étienne qui est hyper important pour nous. Il est calé dans une ancienne usine, c'est un bâtiment immense avec des sous-sols et plusieurs salles. On s'est retrouvé là-bas pour une rencontre pro, il y avait un bar et on discutait avec les exploitants. À un moment donné on nous a dit « la séance va commencer » et là on s'est retrouvé, notre bière à la main, dans une salle avec des fauteuils léopards roses et un projecteur 35mm. Ils ont passé le premier film de Jan de Bont, c'était une scène en Allemagne avec des jeunes bourrés dans la rue, puis il y a eu une bande-annonce japonaise sous-titrée en allemand avec des meufs qui tuent des mecs, et plein d'autres trucs de ouf. Là je me suis dit : on peut montrer ce qu'on veut dans ces conditions-là.

**Pablo :** Même si je vous titille un peu là-dessus, vous n'avez pas frontalement de discours politique. Est-ce par peur d'écarter un public ou alors d'en concentrer un autre ?

**Fabien :** J'irais pas dans un lieu qui porte des discours clivants.

**Mika :** Moi non plus. J'ai beaucoup de difficultés avec les

étiquettes, ça m'apparaît toujours suspect, j'ai pas grandit avec ça. Je crois profondément qu'on peut changer la société avec l'art. Ce qu'on fait à la forêt c'est un projet de société. Mais je ne me dis pas : il y a la société et il y a nous. J'ai eu beaucoup de désillusion quand j'étais impliqué dans des mouvements de démocratie réelle, c'est devenu extrémiste. Pas radical, extrémiste. Là-bas, les gens qui venaient de toutes les strates de la société ont déserté. Il ne restait plus que le noyau qui gueulait le plus et ceux qui tenaient de ouf à leur étiquette. Si tu te dessines une cible sur la tête ça éloigne les gens et ça t'envoie tous les ennemis possibles qui vont te mettre des bâtons dans les roues.

**Fabien :** Si t'as pas d'étiquettes tout le monde peut venir, c'est ça qui est intéressant, c'est la discussion d'une société entière. Là on est dans le café créé par mon pote « côtelette » (son surnom), jamais j'aurais pensé qu'il allait monter un lieu comme ça, il l'a fait pour parler à plus de gens. S'il avait créé ce lieu à son image de Redneck, il aurait fait fuir tout le monde.

**Mika :** Je viens de lire *Utopie Radicale* d'Alice Carabédian, c'est la première fois que je vois une définition du politique que je trouve pertinente, elle dit que ce qui est politique c'est de croire que tous les gens possibles peuvent coexister dans un projet commun. Pour moi l'objectif ça reste de préserver un spectre assez large où tu fais exister une vision. Aujourd'hui c'est rassurant d'avoir un chef, mais je pense pas que ce soit naturel. J'aimerais qu'on puisse venir dans notre cinéma et découvrir petit à petit son autonomie.

**Pablo :** Pour nuancer un peu, je pense que les discours dépassent la simple posture. Certains antagonismes clivants, qui caractérisent ceux qu'on dit « extrêmes », servent. Je pense que vous êtes très proches de la pensée anarchiste sans vous assumer comme tel. Dans le corps chaque muscle antagoniste possède un muscle agoniste, le travail n'est possible que grâce au jeu de ces deux types de muscle. Mais le fait est qu'ils ne s'activent jamais au même moment, ni pour les mêmes raisons. Si on étend ça au militantisme, ça explique beaucoup de querelles. On arrive souvent au mot « utopie », je crois que le cinéma, parce qu'il se caractérise par la projection devant un groupe est, de tous les arts, celui le plus à même de développer ce thème.

**Mika :** C'est ce qui se rapproche le plus de raconter une histoire au coin du feu à toute la tribu.

**Fabien :** J'ai maté *Le règne du feu* il y a pas longtemps, c'est une dystopie de 2002 qui se passe dans un futur où les villes sont mortes, avec des dragons qui envahissent Londres. Et dedans il y a une scène avec Christian Bale et Matthew McConaughey qui rejouent *Star Wars* en mode théâtre devant des gamins au coin du feu. Les gamins ça les rends fous, « je suis ton père » et là ils crient tous « waaaaaah ».

**Mika :** Raconter une histoire à laquelle un groupe croit, c'est la base de la civilisation. Si on croit tous en la même chose, on va pouvoir avancer dans la même direction.

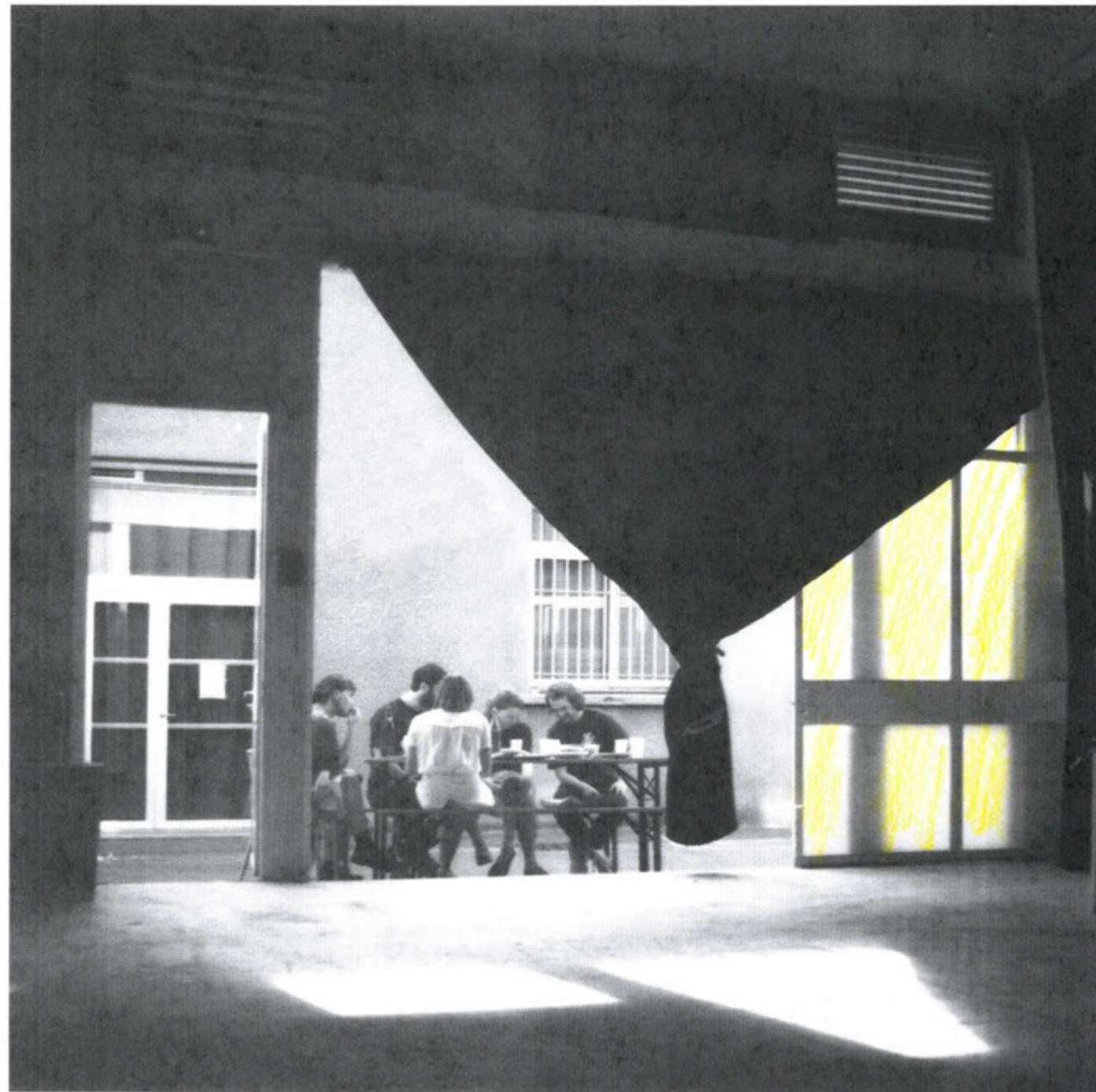
**Pablo :** C'est pas un peu naïf ?

**Mika :** C'est pragmatique. J'ai grandi dans le Gers, il y avait rien, on me disait : « tu veux faire un film, il faut que tu partes, tu veux faire du cinéma, c'est pas ici ». J'ai le côté pragmatique de mon environnement social : mes parents sont agriculteurs, quand ils avaient envie de faire un truc ils le construisaient.

**Agnes :** La naïveté, c'est aujourd'hui considéré comme une insulte. Ce qui manque, c'est la possibilité d'être naïf. Beaucoup d'exploitants sont complètement désenchantés. J'en ai entendu dire : « Mais c'est fou de programmer ça, on ne pourrait pas montrer ça à notre public de personnes âgées ». Je leur répondais qu'ils n'avaient pas un public de vieux, mais un public « Oui mais c'est eux qui viennent, du coup si on leur montre ça, ça va pas leur plaire » - alors forcément si tu montres que ça, t'auras un public de vieux. Nous, on se dit qu'on va montrer ce qu'on aurait envie de découvrir.

**Fabien :** Je sortais d'étude de production et on m'a dit : pour faire ton film, il faut que tu fasses des commissions, ça va se passer sur deux ans. J'ai dit non. J'ai fait *Les dingues et les paumés*. Je voulais voir ce que ça faisait de tenir une caméra et de créer. C'était énorme. J'ai eu un déclic. Je rentrais de la cambrousse dans ma corsa après avoir filmé une course-poursuite en moto et je me suis dit : « mais putain c'est incroyable la vie, j'ai envie de faire ça tout le temps ».

PABLO HOCQ. Perez



# Troisième Me

## soi Réé Au 102

Deux mois. Deux mois que j'ai atterri à Grenoble. Deux mois que je soupçonne les souterrains de grouiller de toute une vie de cinéma informel. Pourquoi pas retourner au 102, tiens ? Yoann m'a dit ce matin que son association *Cinex y* organisait son festival « L'excentrique cinéma » pendant trois jours: des courts et des moyen-métrages, très orientés expérimental et documentaire. Pour un ciné-squat, c'est plutôt le luxe : aucun siège troué, électricité partout, eau potable, cuisine, comptoir... Le bois grince, mais il grince bien, il craque pas. Puis ça grouille de monde, ça cuisine à droite, ça fume à gauche... Non-seulement autogéré mais aussi bel endroit !

Surtout, ce qui m'avait attiré dans cette soirée, c'était *La Guerre des centimes*: Yoann m'a dit qu'un jeune réalisateur venait présenter son documentaire sur les coursiers qui travaillent chez Deliveroo. Un premier film produit par le GREC apparemment. Ayant eu moi-même la chance de filmer une personne qui avait roulé pour la même boîte, puis pour Uber Eats, j'étais vraiment curieux de voir le film d'un autre sur ces plateformes d'esclavage décomplexé à la demande. Notre idée avec Jules et Jeanne, les collègues derrière la caméra, était de partir de la circulation en réseau des scooters/vélos, et de tout ce que n'importe qui avec un smartphone, peut commander à un coursier (kébabs, sandwiches, bouteilles de lait, brosses à dent...). De ce réseau satellitaire et angoissant, on avait essayé de se rapprocher petit à petit de l'un d'eux en particulier: Lamine, mon ancien voisin du deuxième. On avait fait des pieds et des mains, des kilomètres de travelling sur mon vélo, et des heures de rushes de livraison, d'attentes de commandes, mais on

a fini par en avoir un : un visage. Son visage. Un axe tordu, un cache-poussière foutu, deux roulements à billes cassés et une roue arrière changée plus tard, j'allais finalement voir d'autres images filmées depuis un autre vélo. Souvent, après des mois à filmer autour d'un sujet, on a l'impression d'en avoir fait le tour. Trois minutes après le début de la projection, je réalisais à quel point j'étais dans le faux.

« Mais comment il fait ? » Je m'interroge : « Comment il fait pour arriver à être si proche d'eux ? Non seulement il les suit, mais il discute avec eux pendant qu'ils roulent ! Ils acceptent sa caméra partout, s'adressent volontiers à elle ! » Cinq minutes plus tard, la réponse me vient naturellement : « Le type derrière la caméra, c'est un livreur. C'est sûr. » Il les accompagne chez eux et il assiste aux moments les plus délirants : l'un réalise que son vélo s'est fait voler au milieu d'une prise, et qu'il ne peut plus bosser, l'autre accueille la caméra dans la salle d'enregistrement où il fait du rap; le montage se permet même l'audace d'un *split-screen*. Il les suit dans les premiers rassemblements de coursiers à Paris. En fait, il ne les suit pas vraiment: le point de vue à l'image, ce n'est plus seulement le sien, c'est devenu celui de toutes les personnes qui font ce boulot, de tous ceux qui ont fait le choix de se fédérer... La caméra est portée jusqu'à la porte d'entrée des bureaux de Deliveroo. Les mecs ont la trouille de leur ouvrir, alors l'émissaire de ce joyeux rassemblement casqué appelle les responsables planqués et mettent le haut-parleur : le gars au bout du fil est en sueur. La force du film, c'est d'avoir réussi à retourner la situation: ceux qui sont suivis, traqués, ce ne sont plus Marwen, Omar, Lamine, Amadou ou Ibrahim depuis une carte Google sur un écran d'ordi ou depuis la carte de l'appli Uber sur le smartphone d'un client; les proies, ce sont les responsables de la plateforme qui se planquent derrière une porte, et qui ne se doutent pas que leur voix résonne dans une salle remplie de spectateurs souriants. J'ai vu le film militant que je rêvais intérieurement de réaliser il y a maintenant plus d'un an, dans une ville – Avignon – où les conditions d'un mouvement social unitaire et fédéré étaient encore absentes. Et pourtant... c'est comme un croquis qui commence à prendre du relief : nos films montrent

différentes situations autour d'un même sujet : la précarité des livraisons. Filmer avec les regards de ceux qui les traversent, mettre sur grand écran des images, des moments qu'on ne peut voir nulle part ailleurs que sur la selle de leurs vélos. Si la convergence des luttes ne peut pas advenir partout dans ces espaces de réseaux aliénants, nous opterons pour une convergence des films. La diversité des situations n'exclue pas leur complémentarité.

Les lumières se rallument, et Nader Ayache, le réalisateur, se lève et raconte. Dans le public enthousiaste, on réagit : « Aujourd'hui, on a même le droit de se faire livrer ses courses sur Uber ? Ça craint ! » ou encore « Ces plateformes-là, il faut les attaquer à la racine des centres de data ! » Les étudiants n'ont plus le droit d'être livreurs depuis 2019. Son film doit donc dater d'avant. Mais le plus incroyable, ce sont ces images: pixelisées comme aucune autre dans les films qui précédaient; on peut même voir en haut à gauche de l'écran des informations en lettres blanches, dont l'année: 2000. Ces informations sont intrinsèques à l'image, et pas des effets de montage. On dirait des images en DV: un format lourd, initialement mis au point pour stocker de la vidéo numérique sur des cassettes magnétiques ou des disquettes laser. Et Nader y vient vite : il a filmé avec ce qu'il avait, c'est-à-dire la caméra de sa famille, un caméscope DV. C'est d'ailleurs ce qui semble avoir facilité sa proximité avec ses protagonistes, qui ne l'ont pas pris au sérieux au début . Avec Jeanne et Jules, on avait bien expérimenté à quel point le traçage permanent des coursiers par des logiciels digitaux avait pu en rendre certains méfiants vis-à-vis des caméras. Mais un caméscope de la fin du premier millénaire, ça suscite autre chose: Nader raconte ce qu'on lui a sorti : « Tu vas faire du cinéma ? Avec ça ? Sans déconner ? » Un appareil de fortune mais qui a sans doute favorisé la relation de confiance entre la caméra et les protagonistes.

Quitte à perdre en qualité d'image et en technicité, on préfère encore ceux qui n'ont pas peur de se confronter à une réalité sociale fragile jusque dans la précarité de leurs images !



## ENTRETIEN EXCLUSIF AVEC RICK LINKLATER

A l'été 2019, au crépuscule de mes années d'étude en cinéma, j'avais décidé de traverser l'atlantique et d'aller me frotter à l'imaginaire américain, histoire d'aller voir de mes propres yeux les décors et les gens derrière les histoires que j'ai pu voir en grande majorité durant ma cinéphilie adolescente. Los Angeles ? New York ? Non. Je voulais me confronter à une autre façon de faire, à la fois plus mystique et viscérale : je voulais découvrir le secret des films indépendants américains. Vous savez, ces films cultes, ces road movies, ces bandes-son rock, ces lignes de dialogue métaphysiques balancées par des jeunes paumés au milieu d'un territoire beaucoup trop grand.

L'histoire est longue, mais j'ai réussi à négocier un stage après maintes batailles livrées contre mon école, l'administration française et américaine et les petits boulots pour me payer l'avion. Je réussis donc à me retrouver dans les recoins des studios texans de la Austin Film Society (que j'appellerai sous le nom d'AFS) une espèce de secte au mantra aussi mystique qu'excitant : «MAKE WATCH LOVE». Genre d'asso montée dans les années 80 par Richard Linklater et ses potes pour mater des films d'auteurs européens et asiatiques, AFS est devenue au fil des ans une véritable place forte du cinéma indépendant texan en incluant dans ses activités des studios de tournage et des espaces d'apprentissage pour apprendre au plus grand nombre à faire des films.

Durant une après-midi très lourde et chaude (ce qui est toujours plus ou moins le cas là-bas en fait), ayant du mal à digérer le tacos de midi, je fouillais dans les dossiers mal classés du bureau. Je tombe alors sur une petite cassette audio sur laquelle est inscrit au marqueur sur un scotch collé de travers : «University of Texas, News département / Richard Linklater, 1991, unpublished». Ni une, ni deux, j'embarque ça dans mon sac à dos. Promis Rick, je reviendrais à Austin et je te la rendrais. J'ai dû attendre mon retour en France pour pouvoir trouver un lecteur de cassette audio et découvrir ce que ça renfermait (et ça sentait le renfermé un peu aussi).

Il s'agit de l'enregistrement brut d'un jeune «critique» cinéma du campus d'Austin désirant écrire un article sur le talent montant de l'époque : Richard Linklater himself. Après avoir écouté en entier la cassette, j'ai vite compris pourquoi l'interview n'a jamais été retranscrite. Je crois que c'est le pire entretien que j'ai jamais entendu en terme de conduite d'interview, sur le plan purement technique journalistique. J'ai jamais autant peu entendu parler de cinéma dans une interview de cinéaste. Mais face à cet universitaire complètement à côté de la plaque, Linklater semble pourtant donner les secrets de sa psyché et de ce qui allait être des singularités majeures de son cinéma durant sa carrière entière. Le jeune journaliste en face de lui semble plutôt penser que ce type aux cheveux longs et au ton de voix lancinant ne mérite pas sa place devant son micro.

Je tente tant bien que mal une retranscription et une traduction de cette cassette perdue :

**Journaliste :** «Bonjour Rick, c'est un honneur pour moi de me confronter aujourd'hui à vous, le Godard du Texas.

**Richard Linklater :** Alright alright alright. ça vous dérange si je me roule une clope ?

**J :** Euh, non non, allez-y, ça donnera un ton plus dramatique et littéraire à notre conversation.

**R.L :** Littéraire ? C'est quoi le dernier bouquin que tu as lu ?

**J :** Euuuh, un Stephen King je présume.

**R.L :** Oh ok, je vois, j'adore son côté très terre à terre malgré l'intrusion du surnaturel, c'est rare de voir un auteur avec un lien aussi fort avec ce qui l'entoure, un peu comme Dante finalement, qui malgré la plongée en enfer de la divine comédie plaçait son intrigue ... oh pardon, je m'égare je crois. T'aurais pas un filtre ?

**J :** Euh non.

**R.L :** Tant pis, je peux prendre un bout de ton carnet là ? (scraatch) Merci.

**J :** hmm euh, ok, bon, reprenons. Vous êtes en train de réaliser un long-métrage, pouvez-vous nous en dire plus ?

**R.L :** C'est un film sur l'errance. Je suis des jeunes dans Austin, je les fais dialoguer, ils interagissent entre eux.

**J :** hum, vous pouvez développer l'intrigue ?

**R.L :** «Développer» ? Hm, tiens ça me rappelle des producteurs à qui j'ai parlé du projet. Il voulait que je «développe» mes scènes. Je leur ai dit que c'est le film qui allait se développer après le tournage, pas avant. Tu as un briquet ?

**J :** Non...

**R.L :** Bon ne bouge pas, je vais faire avec l'allume cigare.

(on entend des pas qui s'éloignent, une portière qui s'ouvre, des clés qui se tournent, une musique rock se lance, un soupir se fait entendre près du micro. Les pas reviennent, on entend Linklater s'affaler à nouveau dans son siège)

**R.L :** T'as écouté le dernier album des Jesus Lizard ? C'est vraiment incroyable à quel point le chanteur a une façon unique de chanter, un peu comme un prêtre qui fait du «speaking in tongues», tu sais, prononcer des syllabes n'importe comment, l'auditeur qui prend pas garde à l'impression que c'est un sermon mystique ou je sais pas quoi.

**J :** Les Jesus Lizard ? J'écoute pas trop ça. On peut revenir sur votre film ?

**R.L :** Oui oui pardon.

**J :** Vous avez toujours voulu faire du cinéma ?

**R.L :** Non, avant je voulais devenir joueur de baseball. (silence) Mais un jour je me suis cassé la jambe. Du coup j'ai passé des journées entières à lire des bouquins, et là j'ai un peu changé mon fusil d'épaule.

**J :** Ok, et après vous avez postulé à l'université du texas en cinéma c'est ça ?

**R.L :** Ah pas du tout, je suis parti bosser sur une plateforme pétrolière.

**J :** Une plateforme pétrolière ?!

**R.L :** Ouais c'était assez manuel, mais bon, c'était sympa d'être au milieu de la mer tous les jours. Après, quand on débarquait sur terre, tous les mecs partaient se pinter au bar, et moi j'allais au cinéma, c'est là que j'ai vraiment découvert ça.

**J :** Et c'est là que vous avez postulé à l'université.

**R.L :** Non non pas du tout. Je suis parti rendre visite à un ami dans le Colorado, j'ai traversé le pays pour ça.

**J :** Ok. C'est quoi le rapport ?

**R.L :** Ben je me suis dit «tiens, prends une caméra et filme, ce sera ton école de cinéma».

**J :** Attendez mais vous n'êtes jamais allé à UT ?

**R.L :** Ben non, je sais pas pourquoi tu penses ça. J'allais juste m'asseoir des fois dans l'amphi et mater des films en classe. Je trouve que ça sert à ça finalement la vingtaine, expérimenter et apprendre par soi-même, se consacrer à cent pour cent à quelque chose en pensant que c'est le truc le plus important du monde, même s'il n'y a rien qui vient justifier ça, aucune concrétisation dans un premier temps. C'est la chose la plus créative qui soit.

(le journaliste semble chercher ses mots, des temps anormalement longs prennent place après les réponses de Rick. On entend des feuilles se tourner frénétiquement)

**J :** Bon revenons sur le film, vous avez réussi à le faire financer ?

**R.L :** Financer c'est un bien grand mot. On a une bourse et mes économies, on tourne sans autorisation. Mais pour nous, on est en train de réaliser quelque chose de grand.

**J : Mais ça parle de quoi ?**

**R.L :** De rien. Et à la fois de tout.

**J : Vous pensez pas que c'est dommage d'avoir un medium comme le cinéma et ne pas porter un message politique ?**

**R.L :** (*soupir*) Tu sais... un film ça ne doit manquer à personne. Je veux dire, un film ne doit pas être fait par nécessité. L'art c'est une forme d'expression de l'inconscient. Faire un film politique, c'est daté. Faire un film c'est déjà politique. Alors ne me fais pas dire ce que j'ai pas dit. Tu peux faire un film sur Reagan par exemple. Mais un film qui utilise purement le medium du cinéma va explorer autre chose que sa présidence. Lui qui se brosse les dents par exemple. Et lui qui se brosse les dents va avoir un choix de couleur, de rythme, ça va te plonger dans une réflexion... bref. Tu vois ce que je veux dire ?

**J : Je sais pas si j'ai vraiment envie de voir Reagan se broser les dents quand je vais au cinéma.**

**R.L :** C'est un exemple parmi tant d'autres. Pour moi, le cinéma ça parle du temps. C'est universel notre rapport au temps. On capture un moment dans le temps, on regarde vivre dans un espace-temps différent de celui dans lequel on regarde, dans 20 ans le film n'aura pas changé et aura capté la temporalité d'un moment fictif. C'est pour ça que faire un film sur du RIEN durera plus longtemps chez les spectateurs qu'un film politique par exemple, qui sera daté de son événement. Il ne faut pas suivre de tendances, mais faire ce qu'il y a au fond de nous.

**J : Mais vous pensez que vous allez réussir à attirer l'attention de festivals comme Cannes ou Venise avec des films qui parlent de ... rien ?**

**R.L :** Ben à part pour voyager en Europe et rencontrer d'autres cinéastes, ou regarder des films, aller dans ces festivals c'est pas trop mon but. Alors pourquoi pas organiser ici tiens ? Tu connais la Austin Film Society ? On a passé *Buch Cassidy and the sundancekids* avant-hier.

**J : Ah donc vous êtes quand même prêts à parler de cinéma ?**

**R.L :** Pfff, je sais pas. Je pourrais parler cinéma pendant des heures, mais seulement si la discussion s'y prête. C'est pas Godard justement qui disait qu'on pouvait parler de tout sauf de cinéma ? Moi je trouve qu'il faut faire l'inverse. Et puis si la discussion arrive au cinéma, c'est que c'est le bon moment pour en parler.

**J : Mais pourquoi ?**

**R.L :** Va parler cinéma indépendant avec le mec qui retourne des burgers au *P.Terry's* du coin (*une chaîne de fast food typique d'Austin*). Il va te regarder de travers et retourner écouter la composition de l'équipe de foot (US) des Longhorns à la radio pour le match qui arrive, à part si tu tombes sur les 2% de personnes qui se proclament cinéphile. Par contre si tu discutes du match des Longhorns, à un moment, peut être que tu vas lui dire que le coach ressemble étonnamment à Joe Pesci dans *Les Affranchis* de Scorsese. Et là, tout doucement, la discussion peut embrayer sur du cinéma. Il ne faut pas s'enfermer dans son medium, sinon on se coupe du monde et on fait des films dans son coin pour un groupe d'initiés. Enfin, moi je le vois comme ça.

**J : Bon ben si vous voulez pas discuter de cinéma, je crois que je vais m'arrêter là, j'ai plus trop de questions»**

*Telle une sentence terrible, la cassette se coupe brutalement, comme si une commission de censure divine du cinéma interdisait à Rick de blasphémer autant au micro de ce jeune critique. J'aurais pu l'écouter parler pendant tellement longtemps de ce rien, de ce rapport à l'universel, de cet infini qui se dessine dans ses films, de sa volonté de sortir des codes de son medium tout en gardant une part authentique et universelle qui parle au plus grand nombre. Il ne me reste plus qu'à regarder ses films et aller en discuter avec mon boucher du coin.*

*fabien ferrari*





# BON VENT !

SÉQUENCE 2.

Dimanche 25 septembre 2022. Le réalisateur iranien Asghar Farhadi réagit à la mort de la jeune Mahsa Amini tuée par la police des mœurs et publie sur ses réseaux un appel à la solidarité pour soutenir les protestations des femmes en Iran. C'est le message auquel on peut s'attendre, moins de la part de l'artiste que simplement d'un concitoyen dépité. « J'invite [...] tous ceux qui croient en la dignité humaine et en la liberté à témoigner de leur solidarité aux femmes et aux hommes courageux d'Iran. ». Cette image violemment banale d'un réalisateur qui aujourd'hui allume une caméra sans mise en scène, ça me rappelle *Les têtes parlantes 2021* de Jan. P Matuszyński, montage d'hommages et d'interviews visio à la mémoire de Kieslowski quarante ans après la réalisation du film du même nom (sans le 2021 hein). Habitué à se servir de la caméra comme d'un outil, Farhadi crée sans invention une image, celle de son propre désespoir et jette ce rush qui ne sera dans aucun film sur le net.

Quelque part pendant mon lycée, cours de cinéma. « Comparé à Satyajit Ray, vous êtes des merdes ». Mon professeur vient de gagner mon respect à jamais : la passion qui le déborde l'empêche de comprendre pourquoi *Charulata* non seulement n'a pas passionné les foules mais en plus suscite des critiques acerbes : on s'est ennuyé, on s'en fichait, ça jouait pas terriblement. Cependant, tout le bagage analytique que je me forge progressivement depuis quelques courtes années ne m'explique pas cette torgnole nerveuse que m'a asséné Guy Astic. Conférencier gourmand, professeur passionné, fondateur super héroïque d'une librairie gothique. Le gars charbonne tellement qu'il a inventé sa propre locomotive pour contenir son appétit : *Rouge profond*, sa propre maison d'édition. Il prend le temps, tout simplement. Le cinéma, il en a une définition proche

du cœur, il y baigne. Alors quand il vise et tire, il touche la cible : je suis une merde comparé à Satyajit Ray, on me l'a dit avec des yeux de métal et une main de karatéka devant l'écran de la salle de ciné. Une main dont la silhouette se découpait à la lumière bleue baveuse du projecteur.

Rentrée 2020 : université. J'ai détesté. Quelque part entre les deux souvenirs que j'ai évoqué se situe ce moment de ma vie de cinéphile qui me remue d'amertume quand j'y repense. C'était plus simple d'accuser profs et élèves d'un climat de démotivation, mais l'enjeu, sans dire que c'est la faute de personne, se situe autre part, dans notre manière de parler de cinéma. À la fac, j'ai eu droit à des projections en visio immonde de documentaires post Nouvelle Vague très austères et de hits américains sur lesquels ont flashé les rédacteurs de manuels d'écriture. C'est bien simple, je n'ai jamais autant entendu parler du scénario de *No country for old men* que dans la bouche d'un prof (uniquement du scénario, d'ailleurs). Mon désenchantement profond, c'est qu'il n'y avait pas de gueule forte en fac. Ceux qui étaient pleinement convaincus de leurs propos manquaient de fantaisie, d'une part d'excentricité. Sans chercher à comparer une quantité de boulot, disons que là-bas il n'y avait pas de Guy Astic, de personnes capables de se sentir attaquées dans leur cinéphilie. Non, là-bas, le cinéma n'était qu'un sujet, rien de plus.

Moi, dans mon parcours, c'est d'objets dont je me souviens : mes lectures, mes gens, mes discussions, pas du fond de celles-ci mais de la couleur du muret sur lequel on dissertait, la température de juillet, les prises de becs et les barres de rire. J'appelle ça des objets parce qu'ils sont palpables, lié à un indéniable vécu. Des objets nostalgiques donc, des souvenirs.

Quelque part oui, le cinéma n'est qu'un sujet, un prétexte. Mais il n'est rien s'il est ainsi traité : ce cinéma est partout dans notre recherche d'absolu. S'il m'a excité à un moment dans ma vie, et s'il survit encore aujourd'hui, c'est parce que j'ai tâtonné avec d'autres personnes. On l'a cherché pour qu'il nous fasse ressentir des choses, on l'a provoqué tout en respectant son mystère, sa part d'indicible qui s'invite à chaque fois qu'on en parle, qu'on écrit dessus,

qu'on en crée ou qu'on va voir des films. On en a fait le jeu même, avec des articles un peu imbitables qui cherche à dire ce qui ne peut l'être. Ce jeu nous plaît parce que c'est celui du cinéaste. Une approche, perpétuelle. A la fin il y a quelque chose, un métrage éventuellement. Néanmoins cet objet se retrouve vite transformé en ce que j'appelais ici sujet, désossé par le débat. Ceux qui le mènent semblent presser de pouvoir s'accorder sur l'idée du génie, pour rallier l'artisan à sa cause. J'y vois une crainte, celle de gens ayant choisi cette voie voulant pétrir un concept, sentir leur prise sur ce sujet, pour devenir des spécialistes, des irrévocables. Une capitalisation malade de l'expérience sous forme de savoir qu'on puisse mesurer avec des crédits ECTS. Personne ne travaillant dans le cinéma qui soit honnête ne sait jouer à ce jeu-là. J'ai assisté dans mon université à une *masterclass* de Hassen Ferhani, réalisateur de documentaire roide et minimaliste sur le Maroc d'aujourd'hui. Il était charmant le mec, content d'être là et intransigeant surtout. Je ne me souviens pas avoir découvert grand-chose ce jour-là, hormis son aplomb, son économie de mot et sa surprise à voir l'enthousiasme autour de ses premiers courts. « Je fais pas de différence entre documentaire et fiction. ». Tarte à la crème intello qui, dans sa bouche, devenait soudain intéressante ; parce que j'ai renchéri, je n'avais aucune envie de m'en tenir à ça avec lui maintenant qu'il était présent avec ses films sous le bras. Je crevais d'envie de le prendre au mot et il ne m'a pas déçu. Il m'a fait parler et je l'ai fait parler. Fatalement, je ne me souviens que d'une chose ; aucune autre vérité sur le cinéma dans cette pièce que ce bonhomme.

Si cette rubrique consiste à chercher un moyen de parler en cinéma, il existe sans doute une écoute en cinéma. Il faut commencer à percevoir autrement ce qui constitue les individus qui nous entourent, comment l'extension de leur sensibilité habite notre espace commun. Réduire le discours à du conceptuel, c'est réduire l'influence même de l'imaginaire sur la vie. S'auto censurer, censurer les autres par mimétisme. Perdre en capacité d'adaptation face à l'inconnu. Frustrer des professionnels du cinéma en devenir en leur faisant peur, les pousser vers un fantasme de connaissances finies. Je ne dis pas « Mort à la théorie ! », je dis que l'analyse doit pouvoir se charger d'une

subjectivité assumée. Évoquer les certitudes mais aussi les doutes, les incompréhensions. Être intéressant en étant insuffisant.

Pour peu qu'on soit concerné par les cinéphiles qu'on prépare pour le futur, il s'agit de leur faire comprendre la nécessaire part de respect qu'il y a avoir pour la démarche d'un auteur. J'emploie le terme auteur ici mais la question n'est pas celle de l'esprit créateur en inspiration permanente. Je parle d'un être sensible assumant sa singularité. Le travail du cinéaste n'est pas défendu vertueusement s'il est expliqué mais plutôt s'il est donné comme si singulier qu'il dénote d'un courage, celui de proposer.

Ce n'est pas une question de connaissance, ça on l'accumule, on l'amasse au gré du chemin, à son rythme. C'est un enjeu de reconnaissance : celle-ci se découvre dans les angles morts des cours, entre les lignes d'un article, dans les recoins d'Internet où sont gardées des vidéos de tous genres, des fan arts et des sites consacrés à la lecture de scénario ou à reconnaître des musiques dans les blockbusters. Dans la rue aussi, on peut voir des tags d'Hitchcock, des enseignes de cinoches fermés ou des devantures de magasins de photos où trônent de vieux cinématographes. Proposition : au lieu d'engraisser les festoches internationaux déjà obèses, que les classes de cinéma organisent des sorties dans des villes délaissées par le 7ème art bourgeois, pour qu'élèves et profs s'intéressent à ce qu'il reste au-delà de la bulle. Elles existent, ces périphéries et ces régions où il a fallu exporter cette discipline à une époque. Ne parlez pas de cinéma, laissez-le s'exprimer.

Lundi 26 septembre 2022. Je repense à la vidéo que j'ai vue hier, je me demande si Farhadi s'est rassis devant son pc avec sa webcam aujourd'hui, dans le même décor. Je suis attristé que ce type et ses mots ne m'alerte que maintenant de la catastrophe iranienne. Je suis attristé de voir un cinéaste qui tente désespérément par son œuvre de s'adresser à son pays et de le voir abdiquer avec une image si terne et sans nuance. Et en même temps il était là, fidèle à lui-même et à ses zones d'ombres, à balancer sa vérité propre. Dire que lui aussi, c'est une merde, comparé à Satyajit Ray.



Edit(w) : Faire long feu  
feu!

On aime se complaire dans cette nostalgie : une lanterne magique, des ombres chinoises dans une caverne... Le cinéma n'aurait jamais été qu'une belle histoire de fantômes. Pas d'inquiétude : il ne changera rien à la société telle qu'elle est, et en plus il va mourir. Ça fait 40 ans qu'on nous le répète, mais cette fois, il va bien mourir, vous verrez. Voilà à peu près l'aboutissement de ce grand récit de la conquête du statut d'art<sup>7</sup> du cinéma : la capitalisation dans les mains d'une élite-économique aux Etats-Unis, et institutionnelle ailleurs, et plus précisément en France. Car qu'il s'agisse du CNC ou de beaucoup de festivals, c'est bien une élite littéraire (souvent parisienne) qui décide de ce qu'est le cinéma "étranger", et de quel visage il doit avoir.

Mais comme le cinéma n'est toujours pas mort, on est en droit de penser qu'il est autre chose qu'un théâtre d'ombres derrière un feu : ce n'est pas un art mais une pratique (de plus en plus accessible qui plus est) qui s'entretient, se cultive, comme un feu. Car qu'il soit argentique ou numérique, le cinéma est feu. Tout part toujours d'une étincelle : une pellicule brûlée par la lumière ou étincelle dans un circuit.



38 000

GRENOBLE

Place Notre-Dame  
Raphaël

(à l'ancienne)

électronique. Le cinéma brûle et le cinéma éclaire. Et il en a des choses à brûler, à commencer par une montagne de paperasse.

Ce sont ces dossiers de commission, de demandes d'aides (sélectives) à l'écriture, à la production et à la post-production dont nous sommes à ce point les spécialistes en France. L'on passe notre temps à justifier par des textes - de la dissertation de lycée aux dossiers de subventions - ce qu'on aimerait faire dire par des sons et des images. On ment et on charcute pour obtenir les faveurs de Paris. Mais comme disait un ami d'enfance: "Paris est encore plus jolie quand Paris brûle". Et il ne parlait pas là d'une ville ou de ses habitants, mais d'un état d'esprit: de ce centralisme compulsif qui a décidé un beau jour d'imposer le français pour supplanter la diversité des langues qui lui préexistaient, et qui aujourd'hui décide de quel film pourra le mieux achever le cinéma.

Qu'est-ce qui brûle bien aussi? Des bobines de pellicule, vinaigrées ou qui moisissent dans votre grenier ou dans les sous-sols des cinémathèques. Des tables de montage grippées dont les circuits ont fondu. Des tireuses optiques qui prennent la poussière. Une montagne de matériaux argentiques qui

dépérit, et dont une grande partie est désormais obsolète ou inutilisable. Et tout ça, il faudrait le vitrifier, le figer au musée, alors qu'on pourrait en faire don à des MJC, aux collèges ou lycées investis dans l'éducation à l'image, histoire que des aspirants puissent manipuler, avoir la chance de casser eux-mêmes ces bécanes; jouer du seul fait d'éprouver ces petits monuments, ce à quoi l'habitude d'écrire et de blablater nous a fait inconsciemment renoncer.

Le cinéma ne vit ni ne meurt: il brûle. Si on veut éviter qu'il ne s'éteigne, il n'y a qu'à l'entretenir. Et les Gilets Jaunes l'avaient bien compris: le feu, quand il fait froid, ça tient chaud.

Si ce numéro vous a semblé surplombant ou parfois snob, il pourra toujours vous servir de combustible quand vous n'aurez plus d'électricité.

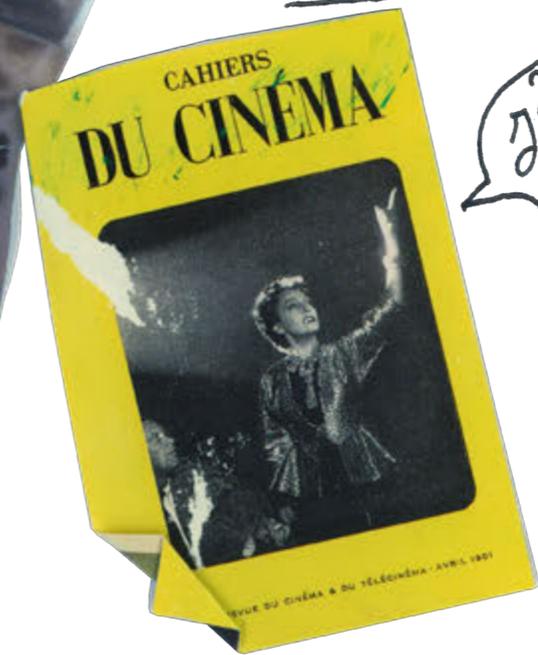


# LOU PAC.FR

PETIT CRI FÊTE SES DEUX ANS ! ET POUR L'OCCAS LE SITE LOU PAC.FR EST EN LIGNE!

TU PEUX RETROUVER TOUTES LES ACTUS DU COLLECTIF LÀ-BAS.

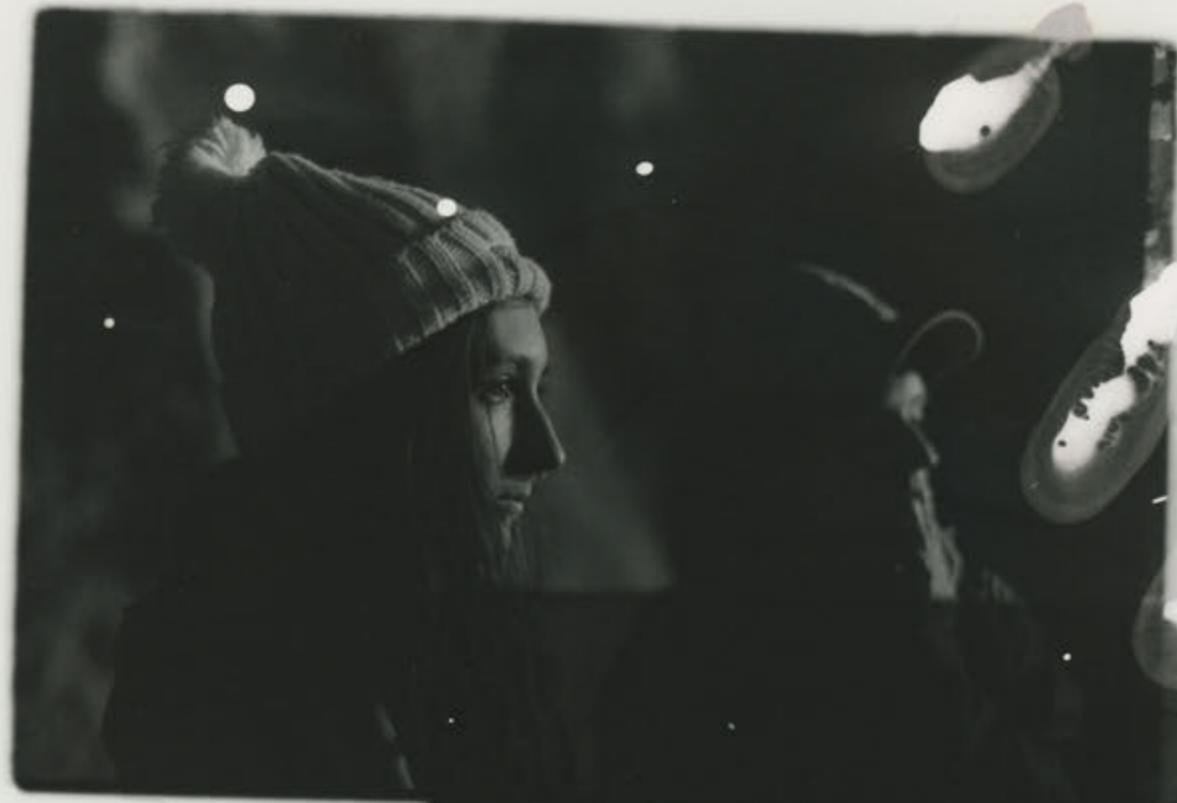
ET TU PEUX AUSSI NOUS CONTACTER SUR COLLECTIFLOUPAC@PROTONMAIL.COM



vraiment!  
J'adore ce que vous faites...

vous pouvez arrêter de me dire...





FIN...

Cette revue  
est éditée par  
le collectif  
LOU PAC!



N°4 Faire long feu.

