

LE QUOTIDIEN AU CINÉMA

BULLETIN
CINE

SOMMAIRE

<u>EDITORIAL</u>	1	<u>LE QUOTIDIEN, LIRE LA VIE</u>	
<u>HONG SANG-SOO, CINÉASTE DU QUOTIDIEN</u>		Nudité dans le cinéma	18
Hong Sang-soo : filmer le quotidien, au quotidien ? La répétition de l'oeuvre en question	2	Jeanne...et les autres	25
Walk up - Hong Sang-soo : Question d' apparence architecturale	4	L'ordinaire extraordinaire : L'odeur du vent	28
In Water - Hong Sang-soo	7	<u>AUTRES TEXTES CRITIQUES</u>	
<u>QUOTIDIEN, ENTRE BON ET MAL</u>		Napoléon vu par Abel Gance : Première partie	31
Mais vous êtes fous : Quotidien brisé	9	Les multiples visages d'un auteur pilier de la science fiction moderne : Philip K Dick	34
À l'intérieur : Analyse du quotidien dans Father and sons de Wang Bing	11	Ciné-Roman de Roger Grenier : Écrire la synesthésie des médiums artistiques	38
Le quotidien aliéné chez Haneke	14	<u>NOTULES CRITIQUES</u>	
		The Penguin - Lauren LeFranc	42
		Wallace et Gromit : <i>la palme de la vengeance</i> - Nick Park et Merlin Crossingham	44

Rédaction en chef : **Erwan Mas, Enzo Durand**

Comité de rédaction : **Romain Danton, Arthur Polinori, Pablo Del Rio, Titouan Nadolny, Alex, Muriel Bellemon.**

En collaboration avec ce numéro : **Rémy, Virgile Brunet, Nino Guerassimoff, Mathis Slonski, François Majesté.**

Comité de lecture : **Emma Ramanoel, Hanaé Destigny, Jordan, Louis Cadiou, Benjamin Courset, Pauline Jannon.**

Couverture : **Romain Danton.**

Image de couverture issue du film **Walk up**, de Hong Sang-soo

Image du dossier « Autres textes critiques » issue du film **Daguerréotype** (2023), de Mickaël Peccolo et Nicolas Perreau

Editorial

par Erwan Mas et Enzo Durand

Le quotidien, nous sommes enfermés dedans, chacun, dans un quotidien universitaire, professionnel, mais aussi (surtout ?) cinéphile. François Truffaut regardait chaque jour trois films et lisait trois livres par semaine, par passion mais aussi par envie de savoir, de connaître. Sûrement certains d'entre nous ont cette même habitude, je dis sûrement alors que ce serait rapidement vérifiable. Quelques clics, quelques recherches, sur Letterboxd, ou Senscritique, ces deux réseaux sociaux utiles pour ceux qui n'ont pas de mémoire, ne retiennent pas les noms, ou bien ceux qui veulent partager leurs derniers visionnages.

Lorsque l'on ouvre cette page d'accueil Senscritique ou bien Letterboxd, nous accédons au quotidien cinéphile d'autrui : [pseudo] a attribué [note] au film [nom du film] et l'a ajouté à sa liste [nom de la liste]. Voilà le fonctionnement de la première application que je cite. Un carnet personnel et numérique rendu public, chaque personne a accès aux films que nous regardons, que nous avons pu voir la veille, avec notre copain, notre copine, nos parents, nos amis... Un quotidien cinéphile mis à nu via ces réseaux sociaux. Pourtant ces derniers permettent, comme nous l'écrivions précédemment, servent de pense-bête, de nous rendre compte du nombre de films que nous avons pu voir.

Le 17 mars 2024 sortait le premier Bulletin Ciné, une introduction à une pensée commune. Était-elle commune ? Nous n'en sommes pas certains, bien que petit à petit au fil des mois et des numéros nous ayons créé une équipe regroupant des rédacteurs de tout horizons cinématographiques, de tous horizons professionnels / universitaires, le Cinéma nous rassemble – vous verrez d'ailleurs dans ce numéro qu'un réalisateur sud-coréen particulièrement lie un certain nombre de nos rédacteurs.

En même pas un an, six numéros ont vu le jour, explorant le cinéma britannique, celui de Jean-Gabriel Périot (dont le dernier film est sorti récemment, qu'il faut aller voir), de Jonas Mekas, de la Science-Fiction. Du 17 mars à aujourd'hui, un ensemble de rédacteurs se sont motivés à écrire sur cette revue encore naissante, dont les bases ne sont même pas encore fortifiées pour créer petit à petit un ensemble d'archives, de textes qui tenteraient de créer cette pensée commune.

Comme une sorte de remerciement, voici le premier numéro de 2025.

Hong Sang-soo, cinéaste du quotidien

Filmer le quotidien, au quotidien : la répétition de l'œuvre en question

par Virgile Brunet

Écrire le quotidien, le fixer, ici, maintenant, droit dans l'objectif. Empiler les feuilles mortes.

C'est ce que voudrait faire tout cinéaste digne de ce nom. Enfin, c'est aussi ce qu'a pensé Hollywood. L'industrie n'a eu de cesse de vouloir filmer les jours. Pourtant, Hollywood, c'est le spectacle, l'évènement offert aux regards, la splendeur et la misère, enfin le *bigger-than-life*. Son image régule tout dans son trompe-l'œil en relief. *Citizen Kane* : par-delà la fenêtre c'est l'insouciance de l'enfance qui se démène. *Un américain à Paris* : la métropole s'écrase en une toile de fond impressionniste. L'industrie hollywoodienne n'a eu de cesse de vouloir filmer les jours, non pas pour les saisir, les jours, enfin quoique ça veuille dire, plutôt pour ressaisir le drame ou ce qui ressort des jours. Car l'évènement, la situation, à proprement dite *hollywoodienne*, s'écrit toujours en se superposant aux jours. Ou c'est que ceux-ci sont toujours écrits pour s'écraser en une masse informe de temps. Prenons ce qu'on a souvent appelé le *slice-of-life*, autre masse informe d'images : que sont ces tranches ? Qu'est-ce qu'on prend, le milieu du gâteau, le creux, le plat, le vide ? Non, Hollywood s'attache toujours au gras. *Lost in Translation* : on ne filme pas le quotidien d'un vieil acteur ni celle d'une femme perdue dans sa relation, on se concentre sur l'instant T de leur rencontre, et toute la dramaturgie s'arrête précisément à leur séparation. *Mid90s* : un jeune adolescent grandit dans le Los Angeles des années 90, mais on ne filme jamais les heures, le vide qui cuit sous le soleil, toujours les fondements,

la première rencontre, la première fois, le premier accident. Le film indé, qui n'a d'indé que l'appellation arbitraire décidé au format d'image le plus souvent, clame son importance aidé d'une prétendue authenticité. L'authenticité des jours, qu'est-elle, comment la fabrique-t-on ? Et si à la place n'observerait-on pas leur facticité ? Le quotidien a beaucoup été déguisé en une fausse vertu de la continuité. Enfin, qu'est-ce que le quotidien, si ce n'est la répétition. Les films s'enchaînent, les images s'enfilent, et tout de suite on croit à un cinéma de flux. Rien de tel pourtant. Il y a les jours, les heures, les minutes, les secondes, en dessous pas grand-chose, au-dessus non plus, enfin des gestes qui se régulent dans le temps. Dans *Le Rayon vert*, Rohmer séparait les événements à l'aide de cartons sortant comme d'un journal ou d'un calendrier privé. On imitait peut-être une trame intime, on réaffirmait surtout la fragmentation du temps. Parfois, des jours disparaissent, et des gestes apparaissent discordants. La marque intime est là, dans l'écriture interne qui régule toute la narration du film. Le quotidien, oui, est une notion bien intime, par-dessus tout le quotidien est le fragmentaire, et sa violence, sa mutilation des corps : on est au monde, on s'y plie, on n'existe que par ce pli-là. On existe par ce pli-là.

Trente-cinq ans plus tard, en 2021, sortait *Introduction*, un film de Hong Sang-soo, dans lequel on revient (le film n'a rien d'une introduction à son œuvre), ou on décide de partir (jamais pour toujours). Les films de Hong Sang-soo aussi se découpent souvent en jours, parfois, ou bien en chapitres, parfois non. Mais surtout, même quand ils ne le sont pas, le découpage reste toujours, entre les séquences, entre les plans, dans la béance qui saisit les êtres au quotidien et qui d'une coupe nous

rattrape dans un autre temps, jusqu'à la perte de repères. Parfois même, le découpage est interne au plan, et une table basse des plus banales devient une énième distance entre les êtres. Grand prosaïsme de la douleur : tout se fait à l'intérieur en de longs plans fixes, en de simples comportements, des objets, ou des meubles, et autant de surfaces d'interactions. Alors, le zoom cisaille dans l'image et sépare les sujets d'un banal dialogue. Tout cela est très commun à son œuvre, et à ses films, donc on a souvent dit que Hong Sang-soo répète, pire, qu'il ferait « toujours la même chose ». N'est-ce pas là proprement le fruit du quotidien ? On répète des gestes et des temps. Hong les saisit dans leurs béances les plus évidentes. Il fait toujours la même chose, peut-être est-ce là justement son quotidien, le quotidien. La

répétition n'est pas qu'interne à son œuvre, elle est son œuvre et nous explique son geste en tant qu'il est proprement du quotidien, révolutionnairement quotidien. Répéter une même observation qui par des gestes fragmentaires, enfouis, profondément sociaux et pourtant intimes, fabrique un sens de rupture et une architecture humaine. *Walk Up, In Water* : une année, deux derniers films, deux dernières architectures surgissant. Une embrassade, qui en rappelle d'autres, une marche au littoral, une fuite à la mer, qui en rappellent d'autres. Ces gestes sont immergés dans un temps du quotidien, ils s'incarnent dans la quotidienneté de l'œuvre. Et les embrassades se répètent, et les fuites se répètent. Le temps est social, dans la mesure où il est ce premier bloc qui nous surprend tous. On pourrait dire, les films de

Walk up, Hong Sang-soo, 2022



Hong Sang-soo sont les œuvres d'un bourgeois, sur des bourgeois, pour des bourgeois ? Ce serait incomplet. On ferait mieux de rappeler que ce sont des emprunts de temps, découpés au sein de son bloc. Il n'y a pas de quelconque nature métaphysique du sujet qu'on opposerait au social, mais il y a bien plutôt une valeur sociale du temps qui fluctue, fracture et bouleverse. Il ramène les individus à leurs conditions communes, il répète ses vérités. Dans *Walk Up*, quand la caméra s'enfonce dans un immeuble, chaque pièce impose sa structure temporelle, chaque strate d'espace se mue en des blocs de *quotidiens*. Dans *In Water*, quand des cinéastes amateurs se cloîtent en équipe à la mer pour réaliser un film, la page blanche rumine et le vide créatif s'instaure dans un *quotidien*. Plus tard, les vagues fluctuent et

le temps fait son affaire. On repêche deux rencontres. Le réalisateur voit cette femme ramassant des déchets, il voudrait en faire un film. La deuxième pourrait surgir comme cet artifice créatif qui en répétant la vertu la dénature. Au contraire, elle ne restera qu'en potentiel, formulée dans les mots d'un projet aussi flou. Le geste de Hong ne se fera pas mise au point, élan clair et net, et c'est bien pour cela qu'il est déterminant, car il ne sera toujours que l'émergence du quotidien répété, enfoui dans la répétition. En tant que tel, il est bien incarné en sa fragmentation. En tant que tel, il est, oui, un geste, c'est-à-dire une détermination, mais quelque chose qui peut bien espérer trouver quelque résonance. Il se répètera toujours, ce même geste qui persiste, humble, peut-être incertain, en fait bien déterminé à

poursuivre humainement une réalité. C'est dans cette répétition que Hong peut espérer creuser, comme tant d'autres ont pu le répéter, dans la matrice de son image, qu'il peut toujours faire émerger cette ligne de fuite et cette incarnation. Partir, enfin revenir. Se concentrer sur un quotidien non pas fluide, écrasé, ou continu, mais sur de véritables blocs temporels envisagés comme matière, sur des moments, des gestes, voire des irrptions ! c'est justement permettre de ressaisir en un instant toute la singularité des affects qui bâtissent notre temps, notre quotidien : jours déterminés davantage par leurs ellipses que par un quelconque calendrier. On ne noie pas les espérances à la mer. Il faut en faire ressortir les réalités, comme les vagues rendent constamment à la plage son écume. Encore quelques mots de cinéma. Reparlons de Hong Sang-soo.

In Water, Hong Sang-soo, 2024 © Arizona Production



Walk up - Hong Sang-soo : Question d'apparence architecturale

par Erwan Mas

Le train est en marche depuis un long moment : une trentaine de wagons/films lancés à pleine allure depuis 1996. La cadence est lourde, rythmée, mais je m'y jette. Je rentre dans un des derniers wagons/films de Hong Sang-soo : *Walk up*.

Tout est captivant, le rapport qu'entretient le réalisateur avec sa caméra, avec son décor. Le développement des personnages se résume en de brefs mots. Byungsoo, réalisateur de renommée, est un homme-carapace dont le succès n'est qu'apparence et idéal. Sa fille, Jeogsu, est le souffre-douleur du succès de son père, elle ne le connaît pas véritablement — en tout cas pas comme un enfant devrait connaître son paternel. Jiyoung, amie de longue date de Byungsoo chez qui il emmène sa fille, est une femme presque hautaine, qui garde son savoir, et qui rêve de succès, qu'elle ne voit que comme des paillettes.

Jamais on ne voit les personnages descendre de cet immeuble, ils montent constamment. Ne nous plaignons pas, Hong Sang-soo nous prévient dès l'apparition du titre : 탑, que l'on traduit par Tour. Les escaliers sont étroits, en colimaçon ; ils serpentent pour atteindre chaque appartement, certains occupés, d'autres vides. Nous retrouverons dans chaque appartement un motif récurrent : la salle à manger. Chaque espace de *Walk up* est filmé avec sa signification : l'entrée est synonyme de banalités mondaines, tandis que la salle à manger est l'espace de vie, où sociabilité se fait plus amplement, plus profondément. C'est là où le naturel du cinéma d'Hong Sang-soo fait effet puisque c'est par ses plans séquences, fixes, qu'il réussit à filmer le tangible, le cohérent. Les apparences se dénouent, les facettes se défaussent. La carapace de Byungsoo tombe dans la salle à manger de la voisine — fan de lui —, il avoue avoir peur. Caractère humain bien évidemment mais qui ne correspond pas

Walk up, Hong Sang-soo, 2022 © Capricci Films



à l'idée que son interlocutrice se faisait de lui, caché par ses films, par ses idées, par sa caméra, par le succès. La femme finira finalement elle aussi par se délier du sourire qui l'accompagnait depuis le début de la conversation pour laisser place à des larmes et des sanglots étouffés. Vous y verrez sûrement un paradoxe mais on pense alors à une situation qui affronte le naturel par l'artificiel, par l'alcool, que chaque personnage boit constamment durant les multiples repas.

La boisson devient alors une sorte d'échappatoire, tout comme l'*extérieur*. La fille de Byungsoo par exemple, sort acheter une bouteille de vin dans un magasin en bas de l'immeuble sûrement, mettant fin à une conversation compliquée avec Jiyoung, autour, toujours, de

bouteilles et de verres de vin. Les deux femmes, abandonnées par Byungsoo un instant — qui devient éternité —, finissent par parler des conséquences du succès de ce dernier sur sa propre fille. Coup de chance pour Jeogsu qui s'empresse d'aller acheter du vin lorsque la bouteille manque de réserve. Un bref moment qui lui permettra alors de sortir du malheur du *dedans*.

Se joue de la même manière un procédé assez caricatural : le sourire comme simple couverture d'une apparence trompeuse, et du vin comme aide à l'oubli. Tout se cache derrière le sourire de Byungsoo et celui de la voisine à qui il parlera

Walk up, Hong Sang-soo, 2022 © Capricci Films



longuement — d'abord à trois avec Jiyoung, puis face à face —, et le vin servira d'abord de faire parler, puis de véritable solution à la tristesse. Byungsoo ne boira pas uniquement un verre comme il l'annonce, mais bien plus, pour noyer son chagrin, à mesure qu'il se livre à ses hôtes — et à nous par la même occasion, par le biais de la caméra d'Hong Sang-soo qui filme ces scènes de quotidienneté de manière sublime. Je l'écrivais au début : les personnages ne font que monter. Le film est un cercle qui ne fait qu'aller d'échelon en échelon, marche à marche. Il y a tout de même une sortie à ce cercle, une issue, une droite qui vient se superposer à la courbe filmique de *Walk up*. Hong Sang-soo parvient à faire de son film une œuvre de la

quotidienneté, sans pour autant tomber dans la monotonie, sans profondeur. C'est par ce jeu d'apparence qui se délaisse d'un corps empli de chairs et de sentiments que Byungsoo se livre et se découvre : un homme « peureux », dont le succès n'est pas déterminé, toujours exhorté — à l'image de son film qui n'aboutira pas, question financière. La finalité n'est qu'un énième départ de Byungsoo pour un nouveau projet, une nouvelle séparation avec sa fille, comme s'il trouvait refuge dans le cinéma, comme il le trouvait dans son lit, synonyme de solitude qu'il apprécie tant.

In Water - Hong Sang-soo

par Alex

La tranquillité aliénante du quotidien porte toujours en elle les germes de sa rupture.

On prendra donc le sujet par ce bord-là. Ou plutôt, on profite de pouvoir étirer malicieusement le thème afin de l'aborder ainsi et traiter ses contradictions. Mais de quelles ruptures parlons-nous quand il s'agit de *In Water* ?

Récit de vacances, donc période réduite. Les rapports s'exacerbent et s'intensifient : le réalisateur fait d'un échange avec une éboueuse la scène clé de son film, il demande à sa logeuse le prix d'une résidence. Inscrire l'innocente incartade comme nouveau quotidien. Récit de passés multiples : la nuit d'avant, talents sportifs de l'actrice, lien d'amitié entre les deux hommes. La réclusion pour envisager en permanence ce qui conduit les personnages ici.

Pour Hong, ce matérialisme se poursuit en deux mouvements opposés. L'éloignement de la condition de cinéaste, dépourvu des capitaux

symboliques et financiers ; la réplication et l'adoption du flou, induit par la cataracte.

Le premier est affaire de négociation avec soi-même, une recherche vaine et pauvre de reconnaissance et d'honneur, pourquoi faire ? Des économies et une santé mises à mal, l'obligation de faire d'un cadeau offert le constituant d'une bande-son. Cadeau qu'on négocie, part de soi qu'il faut reprendre à quelqu'un dont on s'est éloigné, le contrat amical est résilié, on se partage à présent les attentions et les biens.

Le second surprend particulièrement en cela qu'il neutralise des moyens d'expression essentiels : les regards. Ajoutons que la plupart des scènes sont jouées de dos. Comment saisir les dynamiques en jeu lorsque l'actrice et le chef opérateur écoutent les conneries racontées par le réalisateur, les nouveaux nœuds tissés, les toiles dénouées ? Elles ne se créent et ne détruisent plus qu'à partir d'un instantané, mais aussi et surtout par leurs déterminants antérieurs.

In Water, Hong Sang-soo, 2024 © Arizona Production



Marchandisation de l'intime, imposition d'un matérialisme. On tend un doigt vers Mekas, on en retire les « film-makers » et on porte au plus haut degré leur indépendance. On fait, de l'autre côté, de l'impressionnisme une nouvelle courroie de captation des affects. Mekas affirmait, par ailleurs, qu'il fallait plus de films libres et moins de films parfaits. Le stakhanovisme de Hong, son approche itérative des films, dans laquelle chaque essai est un nouveau terrain d'expérimentations inscrit sa filmographie comme étant la plus éclatante incarnation de cet adage. Il s'inscrit cependant en faux contre la déclaration, ou en tout cas la nuance, avec *In Water* dans la mesure où il parvient à concilier les deux pôles de cette dialectique.

In Water, Hong Sang-soo, 2024 © Arizona Production



Quotidien, entre bon et mal

Mais vous êtes fous : Quotidien brisé

par Erwan Mas

Roman, accro à la cocaïne, cache ce terrible secret à sa femme Camille et leurs deux filles. Lorsque la vérité éclate – pour nous 19 minutes après le début du film –, on assiste à la déflagration d’un couple, d’une famille, d’un quotidien.

Il suffit d’une dose de cocaïne absorbée par la plus jeune des filles pour que la police se mêle de l’affaire, ainsi que les assistances sociales. Le quotidien se brise, l’appartement, lieu commun se retrouve fouillé dans tous ses recoins.

Audrey Diwan, pour sa première réalisation, ne fait pas l’erreur de faire un film qui repose sur une “simple” – entendez bien l’euphémisme de ce terme ici – consommation de drogue. Au

contraire, le cœur central de *Mais vous êtes fous* est cet amour déconstruit entre Roman et Camille. Pour preuve, souvenons-nous de cette scène où le couple a la preuve matérielle que Roman n’a drogué personne. Ce n’est pas une scène de pleine joie comme on pourrait l’imaginer. Non, l’avocate prévient qu’elle envoie tout à la juge, le couple se regarde un bref instant puis, cut. Le moment est court, ce n’est que la volta du film, l’occasion de donner une nouvelle chance au couple, un renouveau, un nouveau départ. Ce dernier passe ensuite par le tri de la maison, par la famille retrouvée, comme un grand nettoyage de printemps, l’occasion de repartir et de tourner la page – partiellement – avec le passé.

Pour prouver l’innocence de Roman – ou du moins sa non-implication –, un expert va analyser tous les gestes qu’il fait au quotidien avec sa famille. À savoir la cuisine, le bain, mais aussi la façon dont il prenait sa cocaïne. C’est par cette analyse approfondie que l’expert va réussir à déterminer que les stupéfiants

Mais vous êtes fous, Audrey Diwan, 2019



passaient uniquement par le toucher. C'est par cette étude du quotidien, comme si Roman devenait sujet, que l'expert va déterminer et surtout régler l'erreur sur laquelle la justice partait initialement. Cette scène semble tantôt ironique, tantôt malaisante, notamment lorsque Roman doit couper des légumes imaginaires, ou lorsque l'expert lui demande comment il touche sa fille pour la doucher. On comprend que cette scène est d'importance capitale pour son futur et celui de sa famille. L'amour, la tendresse qu'il a envers sa famille, nous le comprenons, n'a aucun lien avec la drogue, comme deux blocs de vie totalement divisés. Il y a cette dimension toxique, lorsqu'il s'enferme dans la salle de bain – où d'ailleurs la scène n'est que stress et inquiétude pour lui, on n'y voit aucune forme de plaisir –, puis cette dimension

familiale si tendre qu'il aime. C'est surtout lors de son retour chez lui qu'une symbiose entre Roman et ses filles s'effectue, au point de manquer tous les appels de sa femme inquiète.

L'inquiétude de Camille d'ailleurs montre une certaine dualité qui s'effectue après le retour de son mari, la reconstruction de leur famille, les retrouvailles. Roman se reconstruit, recrée le lien avec ses filles, pensant que celui avec sa femme a été de nouveau retrouvé lors de leurs nuits d'aventure, à l'abri des regards. Néanmoins, Camille, malgré les résultats concluants de la cure de Roman, ne parvient pas à accorder une confiance totale à son mari. Ses doutes passent par des éléments du quotidien remis en question : la lumière sous la salle de bain lorsque Roman y

Mais vous êtes fous, Audrey Diwan, 2019



est enfermé, ou encore lorsque Roman cuisine. Chaque élément, pourtant banal, devient force de questionnements et d'inquiétudes pour Camille. Le passé joue constamment sur le présent, le quotidien, puis fatalement sur le futur du couple ; on remarque en somme un passé enclouant toute une boucle amoureuse dans une spirale qui ne peut que mener à la séparation. Ce destin tragique se métaphorise d'ailleurs dans la dernière séquence du film lorsque Roman vient chercher ses filles : il regarde son ex-compagne, mais une barrière les sépare, ainsi que la fenêtre ouverte. Cette dernière, comme une métaphore d'un amour toujours actuel bien qu'impossible au vu des circonstances. Pourtant, c'est malgré cela que la

barrière entre les deux ex-compagnons les enferme, chacun d'un côté : la femme dans sa maison et l'homme dans la rue, qui n'ont plus que le regard comme moyen de contact.

À l'intérieur

Analyse du quotidien dans *Father and sons* de Wang Bing

par Nino Guerassimoff

“Si le film, pour répondre aux exigences de Zola, se contentait de représenter aveuglément la vie quotidienne comme permettent effectivement de le faire la photographie animée et la prise du son [...] Le naturalisme radical auquel aboutit la technique du film finirait par dissoudre toute cohérence superficielle du sens et tomberait dans l'extrême opposé du réalisme qui nous est familier.”

- Theodor W. Adorno, *Minima Moralia* ¹

Vous voyez un enfant sur son téléphone dans ce qui semble être la salle de vie. Il est assis sur un lit en fer. La télévision qu'il va finir par regarder se trouve à gauche de l'écran et on ne la voit presque pas, comme pour frustrer notre désir de tout bien voir. Enfin, on voit quelques chiens errer. Ils entrent et sortent, habitent une chaussure ou le dessous du lit. Ça fait plusieurs dizaines de minutes que vous regardez le même plan. Dans *Father and sons* de Wang Bing, les objets de la lenteur ne sont pas émancipés, on n'assiste qu'à leur vie en pleine expérimentation.

Le quotidien au cinéma, habituellement constellation de signes ordinaires et structure figurative d'une certaine répétition, n'est plus reconstruit. Il se déploie au sein même de la captation comme contenu immanent. On entre au plus profond d'un temps de vie, bien que la vie elle-même soit inaccessible à la caméra et sa superficialité tragique. Quoi qu'il en soit, les signes s'étalent comme une coulée de lave, et c'est là que réside leur vitalité. Soudain, le quotidien comme concept rappelle qu'il est définitivement un récit posé sur une expérience du temps et de l'espace. Une analyse de l'ordinaire, un mythe dans lequel on s'identifie, dans lequel surtout navigue la connaissance de ce qui structure notre vie. Le quotidien se pose au-dessus de toute expérience pour réciter ce qu'il intègre dans son concept. Wang Bing fissure ce récit, car il fissure le principe

même de naviguer au-delà du présent. Il le garde comme conclusion du présent radical de son film. Sa filmographie a toujours offert de l'existence d'abord et l'historiographie qu'il revendique est celle du corps de quelques chinois marginaux en réponse aux conscientes omissions de la grande histoire. Aux omissions de la grandeur même, des récits. Wang Bing se dit contre un cinéma politique parce qu'il ne veut pas conditionner la représentation de l'existence dans une lecture *à priori*. Il construit un dispositif de retranscription qui peut capter ce qu'il y a de politique dans la réalité matérielle et humaine. On a du mal à cerner ce que Wang Bing peut trouver de critique dans l'expérience de ce fils sur écrans, parce que pour lui la révélation d'une existence constitue le but premier. Se confronter à cette existence à l'intérieur du quotidien, dans son unité d'expérience la plus rudimentaire, où le principe de continuité propre au concept de quotidien semble se déliter dans un présent précis, c'est voir vivre. Impossible de vivre ce qu'on voit, on ne peut que se coller longtemps à une image de l'autre comme autre, inaccessible, insaisissable.

Se développe alors une expérience pour le spectateur confronté à ces signes impossibles, autant de choses qui se reproduisent et se reproduisent pendant plusieurs dizaines de minutes. Même les événements ne veulent rien dire, profondément résiduels, banals : des chiens

qui bougent, un gosse qui passe du téléphone à la télévision, qui change de place. Car le principe d'évènement - antithèse de la norme structurelle du quotidien - a lui aussi pris une forme minimale, hiérarchie qui n'a aucun sens face à l'impartialité supposée de la caméra.

N'assiste-t-on pas presque à une pornographie de lenteur ? La lenteur a dévoré le choc même de la lenteur, de la compréhension du signe matériel comme lent, compréhension qui l'avait déjà dévoré comme sens. Il n'y a plus aucune révélation de l'image et du temps. Il ne reste que du temps brut et des choses qui bougent. L'action subjective du spectateur oscille alors entre le néant absolu et l'hyperactivité qui tente encore de s'accrocher à un stimulant. Aucun désir de méditation ici: nous sommes au cœur de la tension qui structure le film, c'est-à-dire un matérialisme si radical qu'il se retourne en abîme violent. Le cut n'a plus aucun sens, et voilà que la lumière du jour diminue : on doit allumer les lampes. Les choses se métamorphosent en temps réel. Le montage n'a même pas pu servir à créer ce choc entre fragments lumineux qui figure traditionnellement le temps qui passe. Pas de fondu non plus. Les signes s'étalent comme une coulée de lave dans la lumière du monde. Leur vouloir dire diminue encore plus dans l'abstraction de leur propre matérialité, absurde et chaotique.

La proposition de rendre une trace de vie au plus proche du quotidien tient-elle sous le poids de l'expérience sensorielle de la durée ?

Une expérience tellement radicale qu'elle en devient presque spectaculaire, se créant une identité sur le dos des gens filmés. C'est une tension irresolvable de l'œuvre. Nos représentations du quotidien et toute forme de connaissance tirée du médium filmique ont été bousculées, mais rien dans l'image n'a tremblé, car le but de Wang Bing n'est pas de susciter un sentiment révolutionnaire mais de produire des images non-normatives. Des objets. Car on pourrait rétorquer que la continuité absolue de son dispositif s'apparente aux images des caméras de surveillances ou au moins aux caméras qui diffusent de manière continue en direct. On disait même que le sens de couper à un moment précis avait été relativisé par la lenteur des plans. C'est cependant parce qu'il est nécessaire de couper pour faire un film que l'œuvre trouve sa place d'objet. Un objet qui n'est pas la même chose que l'observation permanente d'une caméra de surveillance, un objet qui donne un temps défini d'existence, un souvenir. C'est par les limites de l'objet film que Wang Bing réalise la spécificité du médium et son potentiel émancipateur. La forme n'est expérimentée par le spectateur qu'à travers ces limites vécues comme tension. Le film n'est pas qu'un dispositif temporel: il est résolument, radicalement ouvert sur son sujet transfiguré en existence. Quand on pense au dispositif, c'est parce qu'on questionne le moment de son surgissement, le moment où il va rappeler son travail formel actif.

Father and sons - Wang Bing (2014)



L'heure vient où le père rentre. C'est le soir. La caméra panote paisiblement vers le haut pour le recadrer, dévoilant le plafond. Plafond, père, ce qui est banal pour les enfants est un événement pour l'objet. Mais ce que moi j'ai ressenti quand il est rentré, c'est l'émotion du retour du père de son sale boulot. L'événement formel humanise son expression, dilate la prétendue distance. L'émotion soudaine de voir le plafond se mêle à celle de revoir le père comme une improbable projection. Avant ça, les deux frères partageaient un moment sur le téléphone alors qu'on ne les avait pas vus ensemble depuis le matin. La banalité structurant les allées et venues de cette famille dans la maison est travestie en événement par les frontières du film, et ce paradoxe dans sa mimésis souligne ce qu'il reste de tendresse dans l'éloignement. L'isolement des enfants, mais aussi les résidus de partage, tout ça nous apparaît à la fois de manière

brute et incomplète, mutilé. Un carton de fin nous indique que le tournage a été arrêté car l'usine qui employait le père a fait pression. Tant pis, le film ne lèguera que ces importants témoignages d'absence. Mais enlevons ces "tant pis" et ces "que". Si le carton est à la fin du film, c'est parce que le savoir ne devait pas faire passer cette absence pour une image manquée du travail. En tentant de se rapprocher de l'expérience vécue d'un quotidien aliéné, Wang Bing explore un peu de la tension qui rend le système capitaliste si amer : le temps à vivre est long et douloureux, mais des traces de ce qui semble avoir été vaincu résistent. Rien n'est totalement perdu, et pourtant on vit encore dans l'immanence empoisonnée de ce système immonde.

¹ Petite biblio Payot, p. 93-94

Le quotidien aliéné chez Haneke

par Romain Danton

Suicide. C'est par cette voie que se clôturent les films *Le Septième Continent* et *71 Fragments d'une chronologie du hasard* du cinéaste Michael Haneke.

Le quotidien aliéné des personnages dans ces deux œuvres semble ne pouvoir s'achever autrement. L'aliénation semble inhérente aux sociétés occidentales rongées par le consumérisme, la froideur avec laquelle le cinéaste dépeint ce monde en témoigne. Froid, c'est bien le mot pour caractériser ces deux films. Sous la caméra de Haneke, la société semble figée. Les lieux sont mornes, les relations entre les personnages sont glaçantes. Tout est sans vie. D'ailleurs, peut-on encore parler de personnages ? Bien que ces deux films soient centrés sur des individus, ceux-ci apparaissent réifiés, réduits à des êtres sans vie, dénués de toute caractéristique personnelle (personnages se traduisant par *characters* en anglais). L'idée que, dans la société moderne, les individus soient définis par leur absence de différence est également développée par le philosophe Theodor W. Adorno. Dans l'introduction de son

ouvrage *Minima Moralia* : *Réflexions sur la vie mutilée*, il écrit :

« Au regard de l'unanimité totalitaire qui, à la criée, est prête à faire passer l'idée que le sens de l'individu réside dans l'élimination immédiate de sa différence, il est même permis de penser que quelque chose des possibilités libératrices de la société a reflué pour un temps dans la sphère de l'individuel. »¹

Les aphorismes de cet ouvrage rappellent les fragments des deux films de Haneke, tant dans leur forme que dans leur contenu. C'est donc une réflexion autour de l'aliénation quotidienne présentée dans ces deux œuvres, éclairée par les réflexions d'Adorno, que je me propose de développer dans cet article.

L'impossibilité de s'auto-déterminer

« La promesse de la modernité a toujours accompagné le désir d'abattre les restrictions imposées à une vie autodéterminée par la pauvreté et le manque, la maladie ou l'infirmité, l'ignorance et toutes les formes de conditions naturelles défavorables »². Présentée ainsi, la promesse de la société moderne n'est que pure illusion. Le film *71 Fragments d'une chronologie du*

71 fragments d'une chronologie du hasard, Michael Haneke, 1994



hasard, présente des personnages incarnant des réalités qui contredisent la « promesse de la modernité » telle que décrite par le philosophe Hartmut Rosa. Le jeune migrant, contraint par la pauvreté de se rendre au commissariat après avoir pris la fuite à la vue d'un policier, le vieil homme seul et malade absorbé par sa télévision, ou encore l'orpheline forcée d'intégrer une famille avec laquelle elle refuse de communiquer : tous illustrent des situations de vulnérabilité en décalage avec les aspirations de la modernité. Il n'y a pas ici de vie autodéterminée : tous sont contraints de se résigner à des structures pour assurer leur survie, mais qui réduisent leur autonomie. C'est bien ce qu'illustre un couple marié, rongé par la monotonie du quotidien, qui n'arrive pas à communiquer. La seule fois où ils tentent d'y parvenir, un « je t'aime » fade entraîne

violence verbale et physique. Le mariage est « au service de l'auto-conservation »³, contraignant deux personnes qui ne s'aiment plus à continuer de vivre ensemble.

Aucune résistance n'est opérée par les personnages qui iraient à l'encontre de ces systèmes de domination déterminant leur vie. Haneke, comme Adorno, préfère s'intéresser à la nature de la domination plutôt qu'à la possibilité de se révolter contre elle. Mais la révolte est-elle seulement possible ? Face à la violence exercée par la société moderne, l'individu semble disparaître. Ce dernier n'est qu'un atome dans une masse de personnes semblables, contraint à la passivité face à l'immensité des appareils qui

Le Septième Continent, Michael Haneke, 1989



déterminent sa vie : « l'individu est réduit à zéro par rapport aux puissances économiques »⁴. Êtres passifs et inexistantes ne semblent pas pouvoir porter une révolution. D'autant plus que cette violence est intégrée par les individus, qui la reproduisent entre dominés : la violence physique du mari envers sa femme, symbole d'une société patriarcale qui annihile la parole des femmes, ou encore le caissier de la station essence qui méprise un jeune homme lui demandant un renseignement. Une violence similaire à celle des dominants opère au sein des dominés eux-mêmes : « l'absurdité se perpétue elle-même : la domination se transmet à travers les dominés »⁵. Point de non-retour, la violence contribuant à l'aliénation de l'individu est pleinement assimilée par ces derniers. L'idée d'une révolte qui rejeterait

cette violence ne peut aboutir : elle signifierait l'abandon de l'infime domination que les dominés peuvent exercer.

Le refus de la psychologie

Pourquoi ont-ils fait ça ? C'est une question qu'on est légitime de se poser à la fin de *71 Fragments d'une chronologie du hasard* et de *Le Septième Continent*. C'est d'ailleurs bien la question que pose Anna (Susanne Lothar) à ses tortionnaires dans *Funny Games*. L'un de ces derniers prétend ironiquement avoir eu une enfance difficile, avant d'avouer que ce n'est qu'un vulgaire mensonge. De même, qu'est-ce qui pousse la famille dans *Le Septième Continent* à détruire l'intégralité de ses biens matériels avant de se suicider, malgré le fait

que, comme le dit la mère de la famille (Birgit Doll), leur « *situation matérielle est excellente* » ? De même pour l'adolescent de *71 Fragments d'une chronologie du hasard* qui assassine trois personnes avant de mettre fin à ses jours d'une balle dans la tête. L'absence de caractérisation des personnages ne permet en aucun cas aux spectateurs de lier ces actions à une quelconque pathologie psychologique qui révélerait des penchants suicidaires ou un attrait pour la violence. Leurs quotidiens répétitifs et banals, ainsi que l'absence d'évocation explicite du lieu où ces événements prennent place, laissent imaginer que les personnages n'ont rien d'anormal et qu'ils sont monsieur et madame Tout-le-Monde.

Leurs actions semblent alors, à première vue, totalement invraisemblables, à la fois pour les personnages du film et pour le spectateur. Les parents de la famille suicidée dans *Le Septième Continent* rejettent l'hypothèse du suicide et portent plainte contre X pour meurtre. L'explication, nous l'avons, et cela grâce à la caméra de Haneke. Tout au long de ces deux films, nous assistons au quotidien fragmenté et répétitif de ces personnages. Morcellement illustrant la solitude de ces derniers qui se retrouvent rarement entre eux, et, lorsque cela arrive, qui ne dialoguent pas ou font usage de violence verbale ou physique. Nous n'avons aucune idée de la durée qui sépare chacun de ces fragments : les actions des personnages demeurent automatiques et prédéterminées, et l'absence d'indication de temporalité présente ces scènes comme interchangeables et insignifiantes. Ce ne sont pas les personnages qui sont malades, mais la société moderne.

Le montage fragmenté du cinéaste révèle les raisons qui ont poussé ces personnages à commettre un drame. L'isolement qui découle de leur quotidien aliéné en est la cause. Peut-être que nous, spectateurs, sommes réticents à accepter ces actes, car nous nous trouvons dans la même situation qu'eux, et ce n'est pas l'ascension sociale au sein du travail (en témoigne le personnage de Dieter Berner), comme voudraient nous le faire croire les libéraux, qui y changera quoi que ce soit. Au final, « *par principe, tous [les individus] sont objets, y compris les plus puissants* »⁶. Le suicide est un moyen de mettre à un terme à cette vie fautive, il est pour les personnages le seul remède

face à une vie dont on ne peut déterminer l'existence. La tristesse de ces deux fins ramène à l'aphorisme "Sous caution" de l'ouvrage *Minima Moralia*, pour lequel j'aimerais citer un extrait en guise de conclusion de cette partie :

« *La liberté s'est concentrée en négativité pure et ce qu'on appelait à la fin du siècle "mourir en beauté" s'est limité au souhait d'abréger l'avilissement infini de l'existence ainsi que la douleur infinie de l'agonie, dans un monde où depuis longtemps il y a bien pire à craindre que la mort.* »⁷

Répétition et accélération riment avec aliénation

L'introduction du film *Le Septième Continent* présente les actions routinières des personnages sans en dévoiler le visage – comme nous l'avons vu précédemment, cela laisse à penser que le mode de vie de ces personnages est universellement adopté par tous les individus, d'où la non-nécessité de les caractériser. Les mêmes actions seront répétées, par des plans identiques, à plusieurs moments du film. La répétition automatique de ces actions, exécutées sans réflexion, a un but précis : perdre le moins de temps possible. Hartmut Rosa nomme la société moderne la « *société de l'accélération* ». Mais une accélération qui « n'est plus perçue comme libératrice, mais plutôt comme une pression asservissante »⁸. Paradoxal, quand on y pense. Une société de l'accélération pourrait laisser penser que tout irait plus vite et que, par conséquent, on gagnerait en temps libre. Pourtant, on entend tout le monde dire : « je n'ai pas le temps ». Dans cette société de l'accélération, le temps manque. Comme la violence, l'accélération se transmet à travers les individus. Chaque action et chaque geste sont rationalisés et automatisés afin de minimiser le temps qui leur est consacré. Plus encore qu'une simple minimisation, tout ce qui est jugé non productif est éliminé des pratiques des individus. Le vieil homme dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard* se rend à la banque dans laquelle travaille sa fille, mais est rejeté car elle n'a pas de temps à lui accorder. Le mari dans *Le Septième Continent* ne prend pas le temps d'écrire à ses parents et délègue cette tâche à sa femme. Le temps est devenu purement utilitaire « *il n'y est plus toléré le moindre superflu, ni dans la liberté des comportements ni dans l'autonomie des choses* »⁹. Le temps ne doit absolument pas être perdu, les actions se doivent d'être exécutées dans une

logique productiviste. C'est pour cette raison que les relations entre les personnages dans ces deux films de Haneke sont si froides : ce sont des pertes de temps. C'est dans ce même geste que le mari prend enfin le temps d'écrire à ses parents peu avant son suicide. À ce moment-là, le temps n'a plus besoin d'être optimisé. L'acte d'écrire cette lettre marque une rupture avec la logique utilitaire qui régit son existence, une rupture qui se poursuivra par la destruction de l'ensemble de ses biens matériels.

Ce besoin d'accélération et d'optimisation du temps est également un moyen pour les individus de *rester dans la course* et de maintenir leur compétition avec les machines. Pour ne pas être effacés par ces dernières, les individus doivent s'approprier la manière de réaliser des actions répétitives sans réflexion afin de produire tout autant qu'elles. Nous ne sommes plus complémentaires aux machines, mais nous nous conformons à elles. L'adolescent qui s'entraîne au ping-pong avec une machine se soumet à elle en répétant le même geste durant tout le plan (3 minutes). Ce dernier n'arrive pas à suivre la cadence, répétant des gestes dans le vide. La machine « *retire aux gestes toute hésitation, toute circonspection et tout raffinement* »¹⁰. Elle annihile le caractère réfléchi du geste. Les machines de cette société moderne façonnent le comportement des individus en appauvrissant leur capacité à créer des relations significatives avec le monde. La famille, dans la scène d'introduction de *Le Septième Continent*, est silencieuse lors du lavage de la voiture. Les interactions ne sont plus que purement fonctionnelles : ils adoptent un comportement robotique, à l'image de la machine. Cette robotisation du comportement et l'incapacité des individus à créer des relations avec le monde accentuent la transmission de la violence entre eux. Si tous les comportements humains doivent être fonctionnels, comme ceux des machines, alors toute déviance qui ralentit la productivité doit être réprimée. Dans l'aphorisme *Entrez sans frapper !* de l'ouvrage *Minima Moralia*, Adorno considère les machines comme intrinsèquement violentes, une violence qui se répercute sur les individus : « *Dans les mouvements que les machines exigent de ceux qui les font marcher, il y a déjà la brusquerie, l'insistance saccadée et la violence qui caractérisent les brutalités fascistes* »¹¹.

Après s'être entraîné durement au ping-pong avec une machine, il analyse l'un de ses matchs avec son coach, qui lui hurle dessus à cause de déviances dans ses gestes qui envoient la balle de son adversaire en dehors du terrain. Pareil lorsqu'il demande, à la station essence, où il peut retirer de l'argent (car il n'a pas de monnaie sur lui et la station essence n'accepte pas la carte) : on lui répond d'un ton sec : « tu n'as qu'à regarder ». Lorsqu'il demande un retrait en urgence à la banque, il est violenté, car il perturbe l'ordre de la file d'attente. C'est toute cette violence cumulée qu'il reçoit en pleine figure qui le fait exploser. Bien qu'il semble être un élément stable dans la société moderne (il paraît être un bon élève, s'exerce de manière assidue à un sport), la violence qu'il subit lors de petits écarts devient trop pesante. Il se déchaîne alors, tue trois personnes, avant de se suicider. La déshumanisation de l'individu entraîne inéluctablement la violence.

¹ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia : réflexions sur la vie mutilée*, Éditions Payot, 2001, p.14

² Hartmut Rosa, *Accélération et aliénation : vers une théorie critique de la modernité tardive*, La Découverte, 2012, p.107

³ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia : réflexions sur la vie mutilée*, Éditions Payot, 2001, p.34

⁴ Theodor W. Adorno & Max Horkheimer, *La dialectique de la raison*, Éditions Gallimard, 1974, p.18

⁵ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia : réflexions sur la vie mutilée*, Éditions Payot, 2001, p.245

⁶ *Ibid*, p.45

⁷ *Ibid*, p.45

⁸ Hartmut Rosa, *Accélération et aliénation : vers une théorie critique de la modernité tardive*, La Découverte, 2012, p.109

⁹ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia : réflexions sur la vie mutilée*, Éditions Payot, 2001, p.49

¹⁰ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia : réflexions sur la vie mutilée*, Éditions Payot, 2001, p.48

¹¹ *Ibid*, p.49

Le quotidien, lire la vie

Nudité dans le cinéma

par Arthur Polinori

L'université de Californie a publié en 2023 une étude intitulée *Teens and Screens*, qui a pour objectif de déterminer ce que la génération Z (post 1995) pense de la représentation de la sexualité dans les films et séries.

Sur 1500 personnes, 44,3% pensent que « la romance dans les médias est trop utilisée » et 47,5% que « le sexe n'est pas nécessaire à l'intrigue dans la plupart des séries TV et des films ». Ces résultats, fortement relayés sur l'internet et les réseaux sociaux, expriment clairement l'envie d'une bonne partie de cette génération de voir se réduire les scènes de nudité et de sexes qui semblent inonder les médias « mainstream », séries et films, ces dernières années.

Nous assistons cependant à un paradoxe car cette tranche de la population veut voir se diminuer quelque chose qui a déjà quasi disparu du cinéma grand public depuis les années 90. La représentation du désir et de la sexualité, voire même la simple nudité ont déserté les grandes productions hollywoodiennes et européennes.

Le critique Jacky Goldberg pour les *Inrockuptibles* en avait parlé à la sortie de *Pacific Rim* de Guillermo Del Toro en 2013. Pour ce dernier, il n'y a plus d'attrance visible entre les hommes et les femmes dans le cinéma grand public, il a totalement été évacué au profit de la guerre et de l'action. Preuve en est la dernière scène de *Pacific Rim*, une fois la victoire obtenue, les deux personnages principaux qui cherchent à se

séduire depuis le début de la narration, ne font que s'accoler gentiment, comme deux amis, front contre front et rien de plus. Pas forcément besoin de les voir copuler activement sur leur mecha, mais l'embrassade possiblement attendue par le public n'arrivera pas. La dernière scène d'action remplace visuellement l'apothéose orgasmique qu'il n'y a plus besoin d'assouvir charnellement ni même de représenter.

Ainsi, d'où vient cette vision (déshabillée ?) de la jeunesse pour ce type de scènes ?

Il faut pour cela considérer les différentes censures dans le monde quant à la nudité, l'émergence d'une plus grande liberté artistique sur ces représentations dans les années 60-70 et également l'importance des séries depuis le début des années 2000 avec pour exemple *Rome* qui illustre parfaitement cette vision possiblement massive de la sexualité à l'écran malgré un cinéma qui, en dehors du circuit indépendant et d'auteur, s'appauvrit considérablement sur la question.

Les premiers films des frères Lumières ont très rapidement mis en scène le quotidien des gens : les repas, le travail, les fêtes etc., en somme des activités normales dans la vie de chacun. Ce quotidien est rapidement devenu plus intime et l'on trouve de nombreux films érotiques voire pornographiques datant des premiers temps du muet, des films courts montrant simplement les auteurs de ces derniers, ou des acteurs se baladant nus ou ayant des rapports intimes. La sexualité, quoi qu'en disent de nombreuses personnes aujourd'hui, est une part importante de la vie quotidienne, à l'instar de la nudité. Nous sommes nus quand nous nous lavons, lorsqu'il fait chaud, sans la moindre arrière-pensée et nous pratiquons l'acte sexuel. C'est ce que veulent expliciter par l'image ces films des premiers temps du cinéma.

Malgré une grosse production pornographique dès les années 1900 – servant surtout dans les maisons

closer pour faire patienter les clients–, le cinéma classique à Hollywood ou même en Europe ne propose que très rarement ces actes ou de la nudité. Quelques films tentent de représenter des actes charnels, nous pensons par exemple à *Erotikon* en 1929 et *Ekstase* en 1933, du réalisateur tchèque Gustav Machaly. Ces derniers, mettant en scène une femme déjà entièrement nue, ainsi qu'une première scène d'un orgasme à l'écran, font rapidement scandale. C'est une première dans un film non pornographique et l'œuvre est rapidement condamnée par le pape Pie XII ou encore qualifiée de pornographique par bon nombre de pays, à commencer par les États-Unis. Pourtant, cette scène de nudité dans *Ekstase* est légère et en lien avec son récit : une simple femme, se baignant nue et sortant d'un lac. L'objectif de la scène est de représenter un moment du quotidien, et certainement pas de choquer. Au contraire, la photographie de Machaly est d'une finesse et d'une beauté rare pour ce genre de scènes, loin des carcans pornographiques de l'époque où le gros plan est roi. Dans *Venus Blonde* de Josef von Sternberg, nous avons droit à une scène similaire de baignade de femmes nues dans un lac en Autriche, pratique qui semble alors relativement classique et qui sera pourtant censurée quelques années plus tard.

Dès le début du cinéma muet, alors même que certains films osent parfois quelques scènes de nudité, la censure est déjà très importante et les films vont vite se limiter à une représentation quotidienne de la nudité et de la sexualité. Dans

une société encore très conservatrice, le sénateur Williams Hays impose un code de bonne conduite au cinéma Hollywoodien qui est à cette époque la principale industrie cinématographique du monde.

Ce Code conservateur limite le cinéma étasunien des années 1934 aux années 1966, tout en étant moins appliqué à partir de 1952. Il limite, sur des principes moralistes d'un autre temps mais encore visibles aujourd'hui, la présence de crimes à l'écran, de méfaits voire de péchés. L'un des exemples les plus probants de l'importance de cette censure de la criminalité est *Détour* de Edgar G. Ulmer (1945). Après le tournage très court d'une petite série B, le réalisateur s'est vu imposer de refaire une scène finale, non prévue au scénario, où le personnage principal se fait arrêter par la police pour ses crimes car le Code interdit qu'un criminel avéré pendant un film soit libre à la fin. Le souci réside dans le fait que la scène sorte de nulle part et casse la précédente fin du film, excellente au demeurant.

Ce code va également s'imposer dans le domaine de la nudité et de la sexualité. Sur un principe de valeurs prônant le mariage et l'importance de la famille, l'ensemble des relations physiques entre deux personnages de sexe opposé va être limité au strict minimum, voire interdit, même si cela va dans le sens du scénario : les représentations de baisers langoureux, de séduction, de viol, d'adultère ou encore de perversion sexuelle sont interdites. Les réalisateurs doivent alors jouer avec

Ekstase, de Gustav Machaty, 1933



les limites de ce code pour permettre de continuer d'écrire des romances tout en montrant le plus possible à l'écran dans la limite du cadre du Code.

L'invention de la télévision et sa diffusion dans les années 1950 aux USA font que le cinéma reprend un statut artistique pour une certaine élite, faisant de la télévision le moyen de diffusion de masse qu'était au préalable le cinéma. On garde le côté élitiste très présent des censeurs qui limitent donc à présent moins le cinéma que la télévision, car le public se modifie.

Le cinéma devient donc un moyen d'expression dans lequel la censure n'a plus forcément lieu d'être. L'érotisme et la nudité reviennent ainsi plus ou moins subtilement au contraire de la télévision. C'est la censure d'un nouveau média de masse qui permet la libération d'une autre forme d'art dorénavant jugée ancienne, avec cinquante ans de vie.

La modification du code Hays en *Code of self regulation of the motion picture association* en 1966, permet davantage la nudité en apposant aux films pratiquant ce type de scène la mention : « pour public averti », ce qui n'était pas le cas au préalable et fait mine, ici encore, d'une forme d'élitisme. Ce n'est pas une restriction d'âge mais bien de public.

Le cinéma peut donc se permettre – bien que semble absurde – de pouvoir représenter à nouveau la nudité ou la sexualité comme objet du quotidien dans un cinéma pourtant classique. Car la nudité est quelque chose qui n'a rien d'obscène et dont nous avons tous affaire au quotidien. Il est donc stupide, sur le papier, de limiter cette vision de la nudité à un public averti. La nudité n'a pas besoin de servir un récit pour être présente, une simple vision quotidienne d'un personnage, une douche, un habillage, peut être l'objet d'une scène de nudité comme dans *Coup de cœur* de Coppola où Teri Garr jouant Frannie sort simplement, nue, de sa douche pour prendre une serviette. Nous sommes dans une scène du quotidien, dans une nudité non sexualisée et naturelle d'une femme sortant d'une douche.

Cela n'empêche pas la censure d'être existante, y compris en dehors des Etats Unis, surtout pour ce qui est de la nudité masculine. Le sexe des hommes est forcément l'objet d'une érotisation, est donc très rarement présent, et lorsqu'il l'est, c'est uniquement dans des films érotiques ou

pornographiques. *L'inconnu du lac* de Guiraudie (2013) est un thriller érotique mettant en scène la communauté homosexuelle et qui donne à voir la nudité masculine encore bien trop rare au cinéma, alors qu'au contraire les poitrines féminines sont bien plus visibles depuis les années 1970. Derrière l'ensemble de ce propos se cache une idée assez nauséabonde. Un film donnant à voir la nudité ou une sexualité récréative, amusante ou un simple plaisir charnel, est quelque chose de moralement dérangeant voire repoussant. La morale judéo-chrétienne qui régit pendant des années le cinéma occidental est à l'origine de ces censures qui vont jusqu'à interdire des nudités non sexualisées. De plus, cela voudrait dire qu'il faut forcément que la nudité apporte quelque chose au scénario alors qu'elle pourrait être totalement gratuite ou simplement esthétique comme objet du quotidien, à l'image d'un repas.

Le code Hays, instigué par un avocat, est en effet rédigé en partie par un père jésuite, Daniel Lord, et par un éditeur catholique, Martin Quighey. Cela pose une double problématique : que le « bas peuple », du fait de l'aspect très grand public de l'art cinématographique, n'est pas capable de faire la part des choses entre ce qu'il voit à l'écran et une certaine morale religieuse importante et ancrée dans la société, mais également que seule une élite est apte à entrevoir la religion et les arts sans les mélanger.

Heureusement, les réalisateurs ont su s'amuser à contourner les règles, faisant du cinéma un art complet qui se passe de la censure, malgré sa présence, pour produire avec une certaine liberté des œuvres fascinantes et « érotiques » pendant la période du Code, jouant des ombres, des reflets, ou encore de baisers volés. Dans le cinéma Allemand par exemple, c'est Helmut Käutner, avec *Sous les ponts* (1945), qui se joue le mieux de la censure de l'Allemagne nazie, jouant sur les effets de lumière rendant les vêtements transparents ou la nudité sur une silhouette projetée sur un mur.

Les choses changent avec la mise en place d'une catégorisation d'âge au cinéma. Hollywood cherchant à garder un aspect grand public, il n'était pas question de classer les films selon l'âge des spectateurs. Pour contourner la censure et mieux gérer le public des films, cette classification, déjà présente dès 1923 dans des pays comme l'Irlande ou la Norvège, apparaît finalement dans les années 1960 aux Etats Unis et



Sous les ponts, Helmut Käutner, 1945

rend le Code Hays désuet. En France, une autorisation préalable, dite aussi visa d'exploitation, est obligatoire par le biais de plusieurs décrets en 1919, 1935 et une ordonnance en 1945, pour la diffusion en salle d'un film. Cela permet à l'État de limiter la diffusion d'un film à un certain public, en fonction de l'âge, ou tout simplement de le censurer ou d'interdire sa diffusion. Loin de notre sujet, cela sera le cas pour la Bataille d'Alger de Gillo Pontecorvo en 1966.

Il faut attendre 1974 et l'arrivée au pouvoir de Valérie Giscard D'Estaing en France pour que la censure sur la nudité et la sexualité se réduise, permettant l'émergence d'un cinéma pornographique, et de salles de cinéma pornographique, ainsi que d'un cinéma érotique grand public, en témoigne le grand succès d'Emmanuelle de Just Jaeckin la même année. Cela va, dans un sens, permettre une plus grande liberté des auteurs pour représenter la nudité, quotidienne ou non, ainsi que la sexualité, pour le plaisir ou dans un cadre marital, mais également venir annihiler, comme à Hollywood, le travail de certains cinéastes qui aimaient jouer avec la censure pour proposer des œuvres érotiques s'amusant des interdits. Le meilleur exemple français est Max Pècas. Celui-ci a vu son cinéma s'effondrer avec la diminution de la censure sur les questions sexuelles et de nudité en 1974, devant alors se rabattre sur un cinéma pornographique « chic » et sur des comédies

graveleuses où la nudité est omniprésente comme *Les branchés à Saint Tropez* (1983) mais bien moins intéressant pour lui et pour le public que ses œuvres précédentes (*Le cercle vicieux*, 1960).

La fin de cette censure, que l'on peut généraliser au début des années 1960, permet un retour, quotidien ou non, d'une certaine nudité au cinéma. En effet, de la Nouvelle vague (par exemple *Le Mépris* de Jean-Luc Godard, 1963) au cinéma allemand ou même asiatique (le Japon principalement), la nudité semble moins tabou dans les années 1960-1970. Il n'est donc pas rare de voir des femmes nues, car ce sont surtout les femmes qui ont pignon sur la nudité, mais aussi parfois des hommes au cinéma.

Le réel souci est la prégnance de la nudité féminine au cinéma, les hommes le sont régulièrement mais simplement au-dessus de la ceinture, il est très rare de voir un sexe masculin au cinéma quand les poitrines foisonnent au point de pousser le réalisateur expérimental Aggy Read à réaliser en 1968 *Boobs a lot* qui consiste en un enchaînement d'images ne montrant que des poitrines pendant trois minutes. Il est malheureusement impossible de trouver un film se nommant *Dicks a lot...*

Au demeurant, l'important est de savoir dans quelle mesure cette nudité est utilisée pour représenter une action quotidienne ... ou au contraire à des fins commerciales. La nudité se retrouve énormément dans le cinéma d'auteur, car souvent l'objectif est



Le cercle vicieux, Max Pécas, 1960

est de se rapprocher d'une véracité de la vie quotidienne, principalement de la jeunesse, et la nudité peut y avoir une place importante, aussi bien par la découverte de la sexualité au début de l'âge adulte que par la beauté des corps, souvent esthétisés, que ce cinéma peut apporter. J'aime à citer l'exemple de *Coup de Cœur* de Francis Ford Coppola (1981), film qui a causé la ruine son réalisateur et qui a contribué à la fin du Nouvel Hollywood avec *La porte du Paradis* de Michael Cimino (1980). Dans ces deux films, la nudité des personnages est présente de manière très naturelle, non voyeuriste, dans un quotidien simple. Dans *Coup de cœur*, l'actrice sort simplement de sa douche et contrairement à beaucoup de films récents, ou des années 90, le tout est filmé en plan fixe et d'ensemble, permettant cette mise en scène de la nudité de manière naturelle. Concernant *La porte du Paradis*, c'est Isabelle Huppert qui apparaît nue à plusieurs reprises en présence de son amant dans de belles scènes de paysage. Cette nudité conclut un moment intime entre les personnages, un moment du quotidien qui amène à cette nudité : se laver, changer de vêtements, etc. Dans ce sens, le cinéma sait utiliser la nudité à des fins quotidiennes, et sans jamais abuser d'une vulgarité

latente ou dérangeante pour le spectateur. Ce que l'on y voit, ici, c'est simplement la vie courante de personnages comme vous et moi. D'autant plus que les deux films cités avaient vocation à toucher un large public. Après cet aparté sur les Nouvelles vagues et le Nouveau cinéma hollywoodien, la nudité redevient rapidement l'apanage du cinéma érotique, mais aussi d'horreur, de la comédie ou d'auteur. L'aspect très élitiste sur lequel peut reposer le cinéma prend ici tout son sens en évacuant la sexualité/nudité du cinéma grand public

pour en faire un objet mystifié que l'on retrouve uniquement dans certains genres. En effet, la nudité est omniprésente dans le cinéma expérimental et d'auteur et y prend une place de fantasme pour le premier, ou d'illustration d'idées très intellectualisées sur le corps (de la femme principalement).

Dans le cinéma d'auteur, la nudité est finalement très classique, comme dans *Coup de Cœur*, à nouveau, ou plus récemment dans l'ensemble de l'œuvre de la réalisatrice française Audrey Diwan. La nudité est présente dans ses deux premiers films *Mais vous êtes fous* (2019) et *L'événement* (2021) et n'a aucune volonté de sur-sexualiser les corps mais de les montrer dans ce qu'ils ont de plus naturels. Audrey Diwan ne vient pas cacher ce qu'il est inutile de cacher, lorsque Anamaria Vartolomei se douche avec ses camarades dans *L'événement*. Pourquoi venir masquer ce qui semble évident ? Même chose dans *Mais vous êtes fous*, à quoi bon masquer la nudité d'un couple qui se retrouve et qui s'aime ? Mais cela résume bien le propos, la nudité n'est plus que celle du cinéma d'auteur ici, loin de ce que l'on retrouve dans le cinéma grand public où elle est totalement absente, ou masquée.

Le cinéma d'Audrey Diwan est un exemple de ce qui peut se faire de plus subtil et beau dans la nudité et dans sa présence quotidienne. Pas étonnant, de fait, qu'elle fut pressentie pour réaliser le remake

Les branchés à Saint-Tropez, Max Pécas, 1983





L'événement, Audrey Diwan, 2021

d'*Emmanuelle* (2024). Elle parvient en effet à faire de la sexualité et de la nudité quelque chose d'esthétique, qui refuse le choquant et la sursexualisation. Même la nudité de Céline Sallette dans *Mais vous êtes fous*, arrivant après une scène d'amour, transcende le simple rapport sexuel et semble si naturelle que celle-ci s'efface au profit du récit et de la mise en scène de Diwan.

Pour autant, il est assez intéressant et flagrant de constater que la nudité masculine intégrale est rare. Elle apparaît dans des comédies graveleuses comme chez les frères Farrelly avec *Hall Pass* (2011) où l'on peut voir des pénis caricaturés, ou seulement dans le cinéma érotique et d'horreur.

Le cinéma Queer semble plus propice à ce genre de représentations, comme chez Derek Jarman où il n'est pas rare de voir des hommes entièrement nus (Voir *Sebastiane*, 1976) ou chez Guiraudie avec *L'inconnu du lac*. Mais encore une fois, ce cinéma n'est pas celui du grand public car il ne faudrait pas choquer un grand public vu bien trop souvent comme plus bête qu'il ne l'est par certains auteurs, et même le monde politique celui des

dirigeants, comme déjà vu avec le Code Hays. Ainsi, les cinémas horrifique et érotique font de la nudité quelque chose qui sort du cadre du quotidien et de son aspect naturel et normal. Le corps de la femme devient un faire-valoir pour vendre un film d'horreur ou même un simple objet de désir. Le corps masculin est, lui, objet de moqueries ou d'amusement dans un cinéma comique pas toujours très fin et subtil. Il y a un détournement total de la nudité assez problématique et qui crée, aujourd'hui, chez la jeune génération, un désamour de cette nudité qui est soit

moquée, soit caricaturale, soit très sexiste – plus précisément machiste –, notamment avec des publicités aseptisées donnant à voir des corps que personne n'a, créant jalousie et désamour de notre propre anatomie.

Ce désamour explique le sondage cité en exorde de cet article indiquant que la génération Z ne veut plus de représentations de la nudité au cinéma et dans les séries, de cette manière systématique de mettre en scène des corps « parfaits » copulant d'une manière hard, tel, parfois, de banal pornos comme dans les séries de HBO (*Rome* et *Game of Thrones* en tête).

Le modèle des séries, principalement depuis *Rome*, a fait de la sexualité une forme d'action comme une autre, loin de la sensualité et du désir que ces scènes sont censées apporter. Dorénavant, chaque série, ou en tout cas série fantastique et grand spectacle, se doit d'avoir ce genre de scène. *Vikings* (2013) et *Game of Thrones* (2011) quitte à en abuser, deviennent ainsi des sortes de série pour adultes sans la moindre subtilité dans leur manière d'amener les choses quotidiennes que sont la nudité et la sexualité. Ce « dégoût » de la génération Z face à ces scènes vient de plusieurs aspects : la présence quasi-systématique de scènes de sexe crues et sans aucune saveur, et l'aspect très hétéronormé de ces relations, montrant

L'inconnu du lac, Alain Guiraudie, 2013



souvent des femmes forcées, ou des scènes d'amours hétérosexuelles sans la moindre sensualité.

D'après ce même sondage, cette génération voudrait, possiblement, se rapprocher de rapports plus platoniques, de représentations de nudités plus réfléchies, naturelles et politisées, une représentation plus juste et normalisée de tous les corps, aussi bien féminins que masculins. Pour le moment, cela reste toujours l'exclusivité du cinéma d'auteur et expérimental.

Pour étayer l'idée précédente, on peut citer l'utilisation par certains réalisateurs de la nudité comme manière d'exprimer un mécontentement ou une revendication politique. Dans *Bodhviksha* de Rajan Khosa en 1985, une jeune femme s'occupant de sa grand-mère mourante finit par se dénuder devant elle par provocation, fatigue et mécontentement avant de lui cracher dessus. La nudité est alors vue comme un moyen d'expression, ici pour provoquer le camp adverse et créer une forme d'émotion chez ce dernier pour émettre une idée, parfois politique, un peu ce qu'aujourd'hui les Femen peuvent utiliser comme moyen d'action. Moyen d'action efficace mais qui nous ramène à notre propre vision du corps et de la nudité, comme un moyen de choquer le grand public, là où logiquement, nous sommes tous nus au quotidien.

Remarquons aussi qu'aujourd'hui, c'est sûrement le moyen de diffusion le plus commun et grand public qui voit revenir la nudité et la sexualité en grandes quantités. Les séries de plateformes, surtout celle de HBO déjà citées, mais également

sur Netflix comme *Outlander* (2014) et tant d'autres, ne se gênent plus pour représenter la nudité ou même l'acte sexuel, parfois même en le montrant un peu trop. Malgré tout, dans les séries ces scènes semblent également s'amenuiser ces dernières années bien qu'elles restent plus présentes que dans le cinéma grand public.

Cela va à l'encontre de ce que le code Hays cherchait à limiter. La sexualité et la nudité sont aujourd'hui aussi

bien présentes dans un certain cinéma moins grand public que dans les séries télévisuelles à l'audience bien plus large, et c'est sûrement pour cela que la génération Z se plaint de cette représentation jugée excessive. Peut-être pouvons-nous l'expliquer par le fait que ces fameuses plateformes sont payantes, que cela peut jouer sur une censure plus légère et sur le fait que l'on peut y voir plus de scènes à caractère sexuel. Sans donner raison à Hays, il est possible que le grand public ne souhaite pas voir ce genre de représentation lors de visionnages souvent en famille. Cela permettrait d'interroger nos sociétés sur la représentation que l'on se fait de nos corps et de notre propre sexualité, à une époque où les jeunes ont de moins en moins de rapports intimes, où la nudité semble de plus en plus taboue. Montrer plus la nudité mais avec davantage de naturel et sans passer par une sexualisation outrancière du corps (car bien trop souvent la nudité n'est présente que dans ce cas de figure), permettrait peut-être à la jeune génération d'apprécier davantage et de mieux vivre avec son propre corps.

Jeanne...et les autres

par Pablo Del Rio

Oui, encore un texte qui prend en charge Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles.

Jeanne

Oui, encore un texte qui prend en charge *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Problème de riche des plus grands films, ils sont tellement denses que l'on pourrait écrire des dizaines d'ouvrages sans tout dire. Inclus dans la rétrospective que lui a consacré Capricci, ce film de 1975 comporte bien des facettes dont le texte va se contenter de commenter une des principales. Bien que cela ait été dit et redit, le film dépeint en trois jours l'aliénation d'une femme réduite à son travail ménager, si bien qu'elle en perd le fil. Les conditions de travail ainsi que la répétition des gestes de Jeanne font largement penser à un ouvrier à la chaîne. Car comment ne pas qualifier de travail ces gestes maîtrisés à la perfection dans un savoir-faire que seule la grande maîtrise peut permettre d'effectuer machinalement, sans même y penser, comme on respire. Mais Jeanne ne verbalise jamais les

raisons qui la poussent à continuer ce travail. Chantal Akerman, évidemment, les connaît. Mais ne veut pas donner la becquée à son spectateur, en grande cinéaste qu'elle est. Il y a une question de domination intrinsèque qui se joue dans le film. Jeanne est un pur produit du système patriarcal ; en tant que système, ses représentants n'ont pas besoin d'être présents physiquement pour qu'il exerce toute son emprise répressive. Le fils de Jeanne peut être vu comme un adjuvant du système mais sa présence dans le film est assez réduite par rapport à la charge de travail qu'il demande à sa mère. La cinéaste avait bien restitué le poids du système que Jeanne se mettait sur ses épaules, alors même que les études portant sur celui-ci n'étaient pas encore ce qu'elles sont maintenant : précises et diverses.

Même si *Jeanne Dielman* est loin d'être le seul film à traiter de cette question dans sa filmographie, il n'en est pas moins vrai que c'est celui qui a le plus marqué les cinéphiles, du fait de sa durée puis, plus récemment, de son classement à la première place du top *Sight & Sound* de 2022. Ce texte a pour objectif d'explorer quelques héritages cinématographiques, de manière non exhaustive de *Jeanne Dielman*.

Wendy et Lucy, Kelly Richardt, 2009



Wendy

De l'autre côté de l'Atlantique, une cinéaste s'est démarquée pour différentes raisons mais notamment par sa faculté d'écriture de grands personnages féminins : Kelly Reichardt. C'est le cas de Wendy (Michelle Williams) dans *Wendy et Lucy* (2008). Ce film représente l'acmé du cinéma des marginaux de la réalisatrice, mettant en scène ce personnage en compagnie de sa chienne Lucy, dont la perte puis sa recherche, en constituent l'intrigue minimaliste. Dans l'ouvrage *L'exploitation domestique* de Christine Delphy et Diana Leonard, une des principales dominations que les autrices pointent est la structuration de la vie de la femme par l'homme. Elles mettent en évidence que les femmes ont structurellement plus de chance de penser leur vie en fonction de l'homme (souvent leur mari), plutôt que l'inverse. Dans le film de Reichardt, la marginalité du personnage principal est une forme d'émancipation car du fait de sa condition solitaire, Wendy échappe à cette domination. De plus, elle est sans domicile fixe, sa seule voiture est son foyer, permettant d'échapper à la cage dorée qu'un homme comme son mari lui imposerait. Alors on pourrait penser que le film ne montre que des dominations d'ordre économique, comme cette employée de la SPA locale à qui elle s'enquiert de la situation de sa chienne. Pourtant, cette domination économique peut converger avec une domination de genre. C'est le cas lorsqu'un agent de sécurité lui demande de bouger sa voiture d'un endroit où se garer est prohibé. Cet agent est une victime du capitalisme libéral des Etats-Unis, semblant bien au-delà de l'âge auquel on peut exercer une fonction. Mais il a, à cet instant, une domination de pouvoir sur Wendy, qui bascule sur une domination de genre car de fait, il occupe cette fonction de pouvoir et pas elle.

Geni et Laura

Plus tard, sans doute lassée de n'écrire qu'un seul grand personnage féminin par film (ce qui n'est déjà pas donné à tout le monde, loin s'en faut), Kelly Reichardt décide d'en écrire et filmer quatre, dans *Certaines Femmes* qu'elle réalise en 2016. Le film est ce que l'on peut appeler à sketch, contant trois destins de femmes de classes sociales différentes qui ne se rencontrent jamais. On retrouve dans un de ces segments l'héritage de

Chantal Akerman. Un personnage interprété par Michelle Williams, Geni, est ainsi une mère tant dédiée à sa famille que des frictions apparaissent. Sans dire un mot, ou presque, elle accepte tacitement sa situation de domination au sein de sa propre famille, au moment de la distribution des tâches. En bons personnages reichardtiens qu'ils sont, les membres de cette famille sont aussi des marginaux, adoptant un style de vie rural de bohème. Mais Reichardt souligne que cela ne change absolument rien au système patriarcal qui s'exerce même dans ce cadre *a priori* émancipateur qu'elle semble tout de même chérir. Depuis *Jeanne Dielman*, on est sorti de la maison dans un geste premier de libération, mais qui garde les stries du système de domination patriarcal. La réalisatrice américaine fait encore plus fort dans le premier segment de son film, qui met en récit une avocate lutter verbalement dans une querelle avec un client peu pragmatique quant à ses chances de gagner un procès qu'il tenterait contre une entreprise chez qui il s'est blessé. Cette avocate du nom de Laura (Laura Dern) a beau démontrer par tous les moyens que ce désir de jugement est voué à l'échec, son client n'en démord pas. La domination économique de Laura sur lui est criante : de profession libérale, elle est largement plus aisée que cet homme ouvrier en combat contre ce que l'on suppose une multinationale. Il est par ailleurs lié à elle par le biais de sa situation de client désespéré. L'affaire semble donc pliée. Sauf que Laura décide alors de faire voir un confrère homme pour le raisonner. Celui-ci, après avoir exposé le même argumentaire que son avocate, réussit comme par magie à faire accepter le chèque de l'entreprise par le plaignant. Et la domination change de camp. Face à deux hommes, Laura semble penaude à l'idée qu'elle a échoué là où son collègue masculin a obtenu un succès. Par ailleurs, elle subit le sexisme ordinaire qui veut que l'on croie beaucoup plus facilement la parole d'un homme, alors qu'exactement à la même position et de compétence que l'on pense ici similaire. La puissance de Reichardt se situe dans cet exposé très simplement mis en scène mais bouleversant de justesse. Son auscultation des dominations arrive en l'espace d'une vingtaine de minutes à montrer une domination réciproque de deux personnages insérés dans le corps social, ce qu'elle effleurait déjà dans *Wendy et Lucy*.

Mina

Tout le monde n'a pas la justesse de Reichardt, qui se maintient tout au long des films. Parfois, se contenter d'une scène, d'un moment d'un film est très fécond pour la réflexion. Le théoricien du cinéma Siegfried Kracauer l'avait bien compris. Il a notamment réfléchi aux « fissures » des films, ces fenêtres que l'on entrouvre car elles sont un grand moment de cinéma, parfois au sein de films plus moyens. En 2024 est sorti sur les écrans *La Prisonnière de Bordeaux* de Patricia Mazuy. Retraçant le récit d'une prolétaire s'acoquinant avec une bourgeoise pour seul motif que leur conjoint respectif est incarcéré au sein de la même prison. On sait Mazuy souvent beaucoup plus inspirée que pour cette histoire où les

stéréotypes vont bon train. Seules quelques secondes de ce film plutôt médiocre méritent une attention toute particulière. Le personnage de bourgeoise, Alma (Isabelle Huppert), décide d'héberger Mina (Hafsia Herzi), pour lui faciliter le chemin vers la prison, et pour tisser de futurs liens. L'instant qui nous intéresse se déroule alors que Mina emménage dans la grande et somptueuse maison d'Alma. Lorsque Mina pénètre dans sa nouvelle chambre, quelqu'un est en train de faire le lit, et, lâchant ses affaires, elle décide de l'aider. Ce moment d'instinct est très révélateur de sa condition. À cet instant aussi bien que dans tout le film, les réflexes bourgeois et prolétaires sont mis en perspective. Mais rien n'est plus puissant que cet arrangement du lit.

La Prisonnière de Bordeaux, Patricia Mazuy, 2024



Cet instinct de l'aide provient évidemment d'une situation économique. Plus prompt au travail qu'Alma, Mina se fait hôtes. L'emploi du pluriel n'est pas fortuit. Alors qu'Alma serait habituée à se laisser accueillir, Mina s'accueille elle-même, n'ayant pas l'éducation qui convient : ne rien faire en attendant qu'on fasse à sa place. C'est bien cette distinction sociale qui provient de la situation économique des deux femmes. Mais ce réflexe n'est pas uniquement du fait du déterminisme social, mais bien de genre, et en cela on voit un autre moment qui semble marqué par le regard bienveillant de Chantal Akerman. On parle ici de faire un lit. Malheureusement, il est encore de nature commune, dans l'immense majorité des foyers, que les femmes s'occupent des tâches

ménagères, dont faire le lit est un des exemples les plus empiriques, comme on l'a déjà évoqué dans ce texte à plusieurs reprises. Mina n'échappe pas au système patriarcal. Elle voit un lit défait, il n'est même pas concevable de ne pas aider à cet endroit, comme on lui a inculqué depuis sûrement le plus jeune âge. Elle reproduit les gestes du système patriarcal, et en ça se situe sa domination, alors que l'homme n'est physiquement pas dans la pièce. Et même si l'entièreté du film laisse à désirer, représenter aussi bien le système immatériel par des mouvements aussi simples relève d'une certaine grandeur.

L'ordinaire extraordinaire : *L'odeur du vent*

par Jordan

Quelque part au milieu de la campagne Iranienne, à une époque indéfinie.

Le premier plan de *L'odeur du vent* de Hadi Mohaghegh (2022) fait office de synthèse parfaite de ce qui va suivre. Un plan séquence de près de 3 minutes, où un homme, posté sur une pente rocailleuse, casse et récupère des pierres dans un but encore mystérieux.

Si l'espace et le temps deviendront un peu moins flous par la suite – grâce aux noms de villages, à l'électricité, qui nous donneront des indices spatio-temporels –, *L'odeur du vent* ne s'embarrasse jamais par une description orale, ou des inserts grossiers, sur ce qui se passe. Dès la deuxième séquence, le film dévoile ce qui deviendra son programme : de longues séquences en longs plans fixes dont l'objectif sera double : nous faire comprendre ce que l'on voit sans avoir à le préciser et nous montrer l'intégralité d'une tâche quelconque à réaliser. Tour à tour en l'espace d'une dizaine de minutes et seulement quelques plans, le tout sans dialogue, nous constatons que cet homme est

sévèrement handicapé, qu'il s'occupe d'un enfant dans un état catatonique, et qu'ils ont un problème d'électricité. Toute la première partie consistera à montrer les efforts colossaux que cet homme doit déployer ne serait-ce que pour simplement se déplacer, Hadi Mohaghegh utilisant notamment le plan large pour montrer les étendues gigantesques qu'il homme doit parcourir malgré son handicap.

Mais le film opère alors un changement de personnage principal, loin d'être anodin. Le problème de panne de courant sitôt dévoilé, il s'avère que le dépanneur prendra la place de l'homme en situation de handicap pour la suite d'un métrage qui se transformera en véritable chemin de croix. Si la première partie était une description du quotidien d'un homme qui survit au milieu de nulle part malgré les obstacles, la suite se focalise sur les difficultés rencontrées par ceux qui travaillent dans ces longues étendues désertiques iraniennes. Voiture embourbée ou tombée en panne, chemin coupé par une rivière, difficulté d'accès aux pylônes électriques, le dépanneur est confronté à un tas d'obstacles, et chacun d'entre eux sera relevé, montré dans son intégralité, malgré la dureté de la résolution.

L'odeur du vent, Hadi Mohaghegh, 2022



On pense notamment à ce plan d'une nacelle placée sur une sorte de tyrolienne, que le dépanneur doit tirer manuellement, et dont on verra l'intégralité de la traversée durant de longues minutes, comble de l'ironie, quelqu'un se sera servi de la nacelle dans le sens retour, obligeant notre dépanneur à finir les pieds dans l'eau.

Ici, la magnificence des paysages iraniens – personne n'a peut-être mieux filmé l'Iran que Hadi Mohaghegh depuis Abbas Kiarostami –, contraste avec la pénibilité induite par le rudimentaire et l'absence quasi-totale de modernité. Mais loin de se laisser abattre par la multitude d'obstacles qui se dressent contre eux, les deux personnages du film font face, et s'adaptent. Cette pénibilité représente leur quotidien à eux, et finalement n'ont même pas conscience de la dureté même de leur tâche. Mieux, et pour parachever ce sentiment, Hadi Mohaghegh montrera une solidarité de tous les instants : aide au tricot, dépannage par tracteur, taxi pour aveugle, ou utilisation d'un jour de congé pour finir son travail, aucun des deux personnages du film ne fait preuve d'énerverment face à la moindre requête, face au moindre problème, face à la moindre demande. *L'odeur du vent* est une ode à la solidarité, prenant place contre vents et marées, dans un Iran reculé si peu montré et source d'obstacles.

Il naît toutefois un sentiment de tristesse infinie lors de cette fin, où l'on prend conscience que tous ces

efforts déployés, cette abnégation face aux problèmes, cette gentillesse et cette solidarité, n'a pour base qu'un simple gonfleur pour un matelas gonflable qui servira à donner un tout petit peu de confort à cet enfant paralysé, dans un état catatonique, que l'on entr'aperçoit au début.

Enfin, on pourrait rapprocher *L'odeur du vent* d'un autre film, *Et la vie continue*, d'Abbas Kiarostami (1992), où là aussi, le quotidien est montré, centré sur la reconstruction de familles et de villages dévastés par un tremblement de terre. Les personnages traversent tous les malheurs du monde, ayant parfois tout perdu, mais qui, grâce à une entraide entre sinistrés, finissent par tenter de se reconstruire. Longs plan séquences, tâches diverses, solidarité et étendues iraniennes splendides, les deux films ont beaucoup de points communs, dont le principal reste leur immense beauté.

LittérA77

AUTRES TEXTES CRITIQUES

Napoléon vu par Abel Gance : Première partie

par Mathis Slonski

Napoléon est mort il y a à peine plus de 200 ans et son personnage demeure, détestable pour certains, admirable pour d'autres, toujours intéressant.

Entre lui et nous, à un siècle d'écart se dresse *Napoléon vu par Abel Gance*, restauré dans une version de 7h par la Cinémathèque française – et que le service public (France TV) a gracieusement rendu public durant cette fin d'année. Par ce film se dresse un questionnement sur notre rapport à ce personnage de l'histoire de l'Europe.

Les mêmes éternels débats demeurent sur la moralité de l'empereur corse ; certains voyant Napoléon comme un grand conquérant ayant rétabli la noble image de la France après la Révolution. D'autres comme celui qui a rétabli l'esclavage, envahi des territoires un peu partout en Europe et établi un code civil, entre autre, misogyne.

La scène d'ouverture est, semble t-il, bien loin de ces préoccupations; puisqu'elle présente une bataille de boules de neige. Mais Gance n'est pas un cinéaste de la banalité, chaque scène fait avancer le récit, construit brique par brique le

personnage. Ici, cette bataille dans la cour de l'école de Brienne est une véritable bataille de soldats : filmée et jouée comme tel avec des intertitres et des plans sur le futur empereur qui observe la bataille et dirige ses troupes avec le plus grand sérieux.

Bien que victorieux – comme à chaque fois qu'il entreprend quelque chose –, ce pauvre petit Napoléon est exclu par ses compagnons d'armes – ou de neige. Compagnons qui fomentent un coup monté pour le faire exiler par les professeurs (vers l'île d'Elbe ?). Le complot consiste en la provocation d'une bataille de polochons préfigurant Zéro de conduite de Jean Vigo qui sortira 6 ans plus tard. Ici, contrairement au film de Vigo, ce n'est pas une révolte contre l'ordre et l'autorité, mais une trahison : les soldats de Napoléon se retournent contre lui pour le faire exiler alors qu'il est le leader par ses faits d'armes. Tout cela enrobé d'injustice puisque ce ne sont pas les coupables qui sont punis.

L'inter-texte est d'autant plus intéressant que Jean Vigo fait un film ouvertement libertaire, loin des valeurs d'ordres et de droiture que l'on trouve dans *Napoléon vu par Abel Gance*. Ce lien entre les scènes peut être vu comme une véritable clé de lecture de Zéro de conduite.

Par ailleurs, Gance continue par cette scène à

Napoléon vu par Abel Gance : Première partie, 1927



préfigurer l'avenir de Napoléon. En tant qu'enfant, il ne peut que préparer son futur et amorcer celui qu'il sera. Il le fait en cours de géographie, où il revendique l'importance de la terre corse ce qui lui vaut des réprimandes de son professeur, et des moqueries de ses camarades. Loin de sa Corse natale, symboliquement très loin, sur un autre tableau, le fantôme de Sainte-Hélène est là. Tout ce premier chapitre peut être mis en perspective avec le tableau de Jacques Marie Gaston Onfroy de Bréville (Job) qui montre le jeune Bonaparte à l'étude, éclairé par une bougie projetant sa silhouette d'adulte sur une gigantesque carte de l'Europe (voir le tableau à la fin de cet article). Plus tard, Gance ne manquera pas de faire écho à un autre tableau, qui ne montre pourtant pas Napoléon mais qui est classique de l'esthétique romantique: le voyageur contemplant la mer de

nuages de David Caspar Friedrich. Au bout des îles sanguinaires (Corse) Napoléon alors adulte, contemple l'immensité, l'infini, la mer : ce qu'il lui reste encore à conquérir.

Cette héroïsation du personnage devient rapidement étrange voir gênante pour quiconque d'éveillé aux soucis du règne de Napoléon. Il semble étonnant que le regard d'Abel Gance soit si positif puisqu'il a dû étudier le personnage et qu'il n'est pas connu pour être un cinéaste conservateur. C'est alors que revient à l'esprit la phrase en exergue : « Je voudrais être ma postérité et assister à ce qu'un poète me ferait penser, sentir et dire. » citation directe des écrits de Napoléon. Tout s'éclaire alors, le film apparaît comme une proposition de Gance : Napoléon vu

Napoléon vu par Abel Gance : Deuxième partie, 1927



par Napoléon, une (auto)biographie cinématographique posthume. Mimer la manière dont il aurait tourné l'histoire de sa vie, quand on connaît l'estime qu'il avait de lui-même, c'est certainement la forme que ce film aurait pris. On peut avoir comme preuve les oeuvres de commandes qu'il fait à des peintres comme Jacques Louis David (cf Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard, le sacre de Napoléon, Napoléon en costume impérial, etc) tous glorifient l'homme à la manière d'un empereur romain ou d'un roi de France de la Renaissance. Napoléon, un narcissique exemplaire qui ne manque jamais dans ses écrits de s'auto-congratuler.

Il faut tout de même, rendre à César ce qui est à César, Bonaparte n'est pas connu pour être un grand artiste, encore moins d'avant-garde. Gance est lui dans cette position, pas besoin d'être historien du cinéma pour s'en rendre compte, dans chaque idée qu'il propose, il est en avance sur son temps, résolument moderne. Son leitmotiv semble être, pour citer Rimbaud, "il faut être absolument moderne". Il joue constamment avec les limitations techniques de son époque, ce qui lui permet des plans inédits et une grande liberté pour façonner son récit.

Il n'hésite jamais lors de scènes historiquement importantes comme celle où l'on peut voir Rouget

de Lisle apprendre la marseillaise aux parisiens, à faire des plans avec un nombre important de figurants et des contre-plongés plus aiguës encore que celles de Citizen Kane (14 ans plus tôt !), inédit de la restauration de 2024 les musiques viennent sublimer, ajouter de la gravité au tout. Plus tard, lors d'une course poursuite à cheval sur une plage corse, la caméra se trouve sur un cheval. Au-delà, de l'avancée technique que cela représente, c'est une révolution esthétique dans la manière de filmer l'action. Une nervosité à laquelle le spectateur de 1927 ne devait pas être habitué, emporté au sein de la course poursuite. Plus qu'identifié au personnage, on est confondu avec celui-ci. Sable, course poursuite et musique orchestrale, Napoléon n'a rien à envier à Mad Max.

Abel Gance aurait-il pu faire ce film à l'inverse. Présenter le négatif d'une vie de Napoléon ; Napoléon par un détracteur ? Napoléon par Germaine de Staël. Sa plus virulente opposition dans le monde littéraire français, qu'il a même fait

exiler. Elle qui disait de lui « il faut donc voir en lui un grand problème, dont la solution est importante pour la pensée de tous les âges. ». Au vu du nombre d'adorateurs de Bonaparte, à l'époque et aujourd'hui encore (il n'y a qu'à voir la foule qui se presse aux Invalides coiffée de leur bicorne). Lui, grand défenseur de tous les intérêts de la bourgeoisie, représentant de ce qu'ils adorent : l'histoire des grands hommes. Grand homme qui défend le capital envers et contre tous, qui n'hésite pas à réprimer les révoltes et contrer la Révolution. Gance ne semble pas faire le portrait de cet empereur-ci. Pourtant, on peut retrouver, le « tyran impitoyable qui considère les individus comme des pions sur un échiquier qu'il contrôle » pour reprendre les mots de Staël. En effet, ses sous-fifres ne sont jamais individualisés, jamais caractérisés autrement que comme des pions de jeu. L'empereur n'est jamais un homme comme les autres, toujours détaché de la masse par la mise en scène. Dès les scènes d'enfance, il est tout de suite reconnaissable, identifiable entre tous.



Napoléon à Brienne, tableau de Jacques Marie Gaston Onfroy de Bréville

Les multiples visages d'un auteur pilier de la science fiction moderne : Philip K Dick

par Rémy

***La Guerre des mondes* (1898) d'H.G. Wells, la saga *Dune* (1965-1984) de Frank Herbert, *Le Cycle de Fondation* d'Isaac Asimov (1966) ou encore le célèbre *2001 : L'odyssée de l'espace* (1968) d'Arthur C. Clarke, autant d'œuvres littéraires de science fiction célèbres et connues de tous, ne serait-ce que par leurs noms ou par leurs adaptations cinématographiques.**

En littérature, la science-fiction est un genre vaste, dont les inspirations sont nombreuses et plus anciennes que l'on pourrait l'imaginer, allant des voyages imaginaires de Gulliver, aux voyages extraordinaires de Jules Verne notamment. Les auteurs sont nombreux, les œuvres le sont encore plus. Source infinie d'inspiration pour les cinéastes, aboutissant à de grandes réussites comme à de grands échecs, il est un auteur dont les écrits ont été à de nombreuses, très nombreuses reprises portés à l'écran. Derrière des adaptations comme *Minority Report*, *Total Recall*, *The Truman Show*, *The Man In The High Castle* ou encore le fameux *Blade Runner*, se cache en réalité un romancier américain au travail considérable : Philip K. Dick.

Pour la majorité, il est fort probable que son nom soit beaucoup moins évocateur que les œuvres citées. Ne pouvant être rattaché uniquement à un seul roman, une seule saga littéraire, Philip K. Dick

est pourtant l'auteur américain ayant potentiellement balayé tous les aspects possibles du genre de la science-fiction : Uchronie, paradoxes temporels, voyages dimensionnels, avancées technologiques, androïdes, illusion du réel, anticipation.

Étude d'un écrivain tourmenté, à la plume juste et à l'œuvre gigantesque.

Un auteur reconnu, à l'esprit torturé

"Je voudrais montrer la réalité à travers des yeux de psychotiques et de personnes ordinaires, présenter une réalité qui se diviserait en 5 ou 6 réalités".

Né en 1928 à Chicago, Philip K. (pour Kindred) Dick se passionne rapidement durant son enfance pour les pulps de sciences fiction, il se lance plus tard dans des études de philosophie qu'il interrompt pour se consacrer à l'écriture. Il débute à l'âge de 24 ans par des nouvelles publiées dans ces mêmes pulps qu'il lisait enfant. Son premier roman, *Loterie Solaire*, paraît 3 ans plus tard, en 1955. Exercice plus complexe que la simple nouvelle, genre littéraire qu'il n'abandonnera pas, c'est le début d'une œuvre globale immense de près de 45 romans et plus d'une centaine de nouvelles. C'est en 1962, qu'il atteindra un public plus large et une certaine reconnaissance avec la parution du *Maître du haut château*, le roman obtenant même le prix Hugo (récompense littéraire décerné aux meilleures œuvres de science-fiction).

Si son parcours d'auteur semble dépourvu d'embûches, il n'en est rien. Tout au long de sa vie, Philip K. Dick sera en prise avec son propre esprit. Ayant perdu sa sœur jumelle quelques jours après leur naissance et bien qu'il n'ait pas réellement eu le temps de la connaître, il reste marqué par cet événement, développant des troubles psychologiques très jeune. Agoraphobe et sujet à

des hallucinations récurrentes, l'écrivain américain se trouve régulièrement sous l'emprise de médicaments et psychotropes, écrire est son seul moyen d'extérioriser ses pensées les plus complexes et les plus envahissantes. Durant les années 1970, il sombre dans un fort épisode dépressif et d'addiction. Il cherche à se faire interner et tente de se suicider. Ses carnets de notes de l'époque révèlent qu'il fut sujet à une série d'hallucinations importantes au cours de l'année 1974. Cette expérience le poussera d'ailleurs à écrire son roman *Substance morte*, en 1975, sorte de déclaration tacite de Dick envers ses lecteurs d'un profond mal être schizophrénique qui le ronge sur fond d'intrigue SF dont lui seul a le secret. En février 1982, il est victime d'un accident vasculaire cérébral, qui sera suivi d'une crise cardiaque fatale. Il meurt le 2 mars 1982. Ces derniers romans, plus connus sous le nom de *La Trilogie divine* (*SIVA, L'invasion divine, La Transmigration de Timothy Archer*), parus entre 1976 et mars 1982 (à titre posthume pour le dernier titre), sont comme une autobiographie de science-fiction de l'auteur, une finalité à l'œuvre complexe et vaste d'un écrivain tourmenté.

Une vision singulière de la Science-Fiction

"Il me semble que la tâche d'un écrivain de S-F, qui est d'écrire sur le futur, est de soumettre à un examen rigoureux les objectifs, leitmotivs, idées et tendances de sa propre société pour voir à quoi ressemblera le monde à venir si ces éléments se développent et deviennent dominants. Tout se passe comme si l'écrivain de S-F, quand il remarque une petite graine dans le monde actuel, devait imaginer d'une manière ou d'une autre la croissance de cette graine ; jusqu'où ira-t-elle ?"

Philip K. Dick est incontestablement un auteur ayant laissé son empreinte sur la littérature S-F, et même bien au-delà, grâce à la postérité de ses œuvres au cinéma (nous y reviendrons).

Lorsqu'on lit les premières pages d'un roman ou d'une nouvelle de Dick, la première chose qui nous surprend est la facilité avec laquelle l'auteur nous emporte dans son récit. La plupart du temps, il ne lui suffit que de quelques pages pour nous transporter et nous faire accepter le cadre de son récit. L'espace géographique et temporel varie selon les titres, on pense bien sûr à *Ubik* et *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?*, dont les intrigues se déroulent en 1992 dans des futurs alternatifs, et

pourtant possibles. Comment ne pas mentionner non plus *Le temps désarticulé*, dont le contexte narratif initial est une représentation parfaite d'une petite ville américaine des années 50. Vite captiver son lecteur est un trait commun aux œuvres de Dick, la seconde étape en découle. Les éléments "science fictionnels" introduits par Dick ne sont en général que peu détaillés, il ne s'attarde pas sur les technologies qu'il imagine ni sur les paradoxes temporels et physiques ou psychiques qu'il instaure pour son récit.

Il produit un travail efficace autour de la toile de fond de ses textes, qui le plus souvent est au service des intrigues qu'ils développent autour de personnages complexes. Joe Chip (*Ubik*), Rick Deckard (*Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?*), Jim Briskin (*Une brèche dans l'espace*), Ragle Gumm (*Le temps désarticulé*), autant de personnages, souvent dépassés par l'évolution de leurs sociétés fictives, s'étant accommodés de la situation et qui pourtant, bien qu'assez apathiques pour le lecteur, font office de témoin d'une réalité dans laquelle ils deviennent acteurs malgré eux. Philip K. Dick les confronte à des dilemmes et des questionnements complexes, presque métaphysiques. La science-fiction de Dick est un miroir déformé de nos propres sociétés, ses personnages sont mis face à leur passivité, et pousse le lecteur à s'interroger sur son propre présent, un capitalisme exacerbé, une masse enfermée dans la consommation, et une remise en cause des manipulations des puissants. On retrouve d'ailleurs dans son roman *Une brèche dans l'espace* une critique forte sur des sujets de société plus qu'actuels, sur une terre rongée par l'épuisement des ressources et un racisme répandu et presque institutionnalisé. L'originalité de Philip K. Dick réside dans la manière d'aborder la science-fiction, ses romans et nouvelles sont des fables modernes au sens de lecture double, le récit étant à la fois divertissant mais amenant toujours une réflexion plus large.

Une œuvre marquée par la paranoïa de son auteur

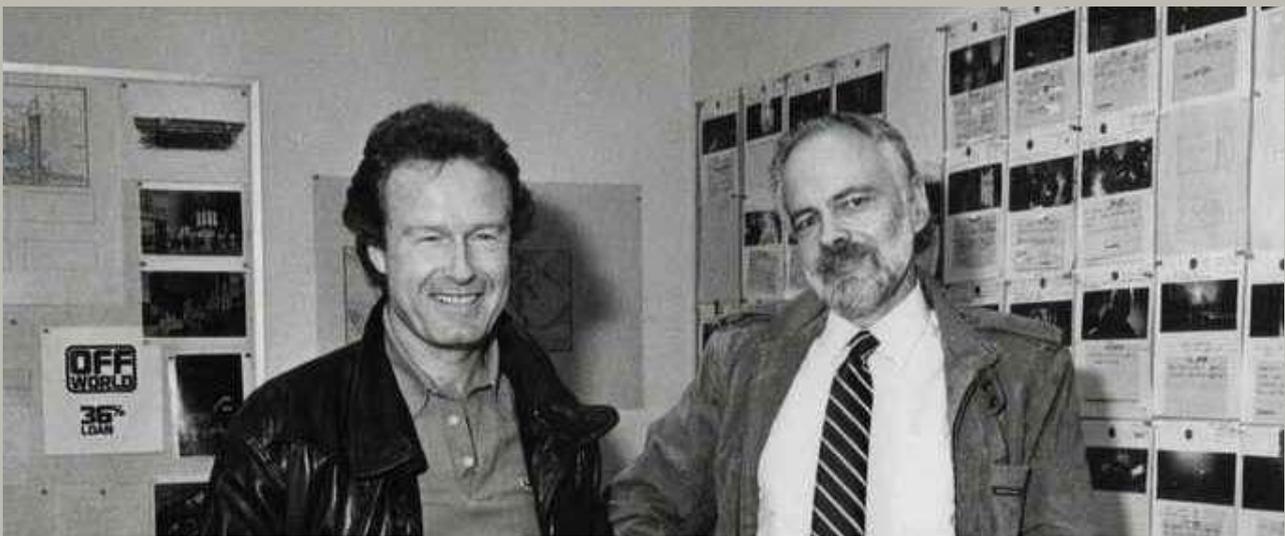
"Notre réalité est criblée de fuites"

L'œuvre de Philip K. Dick est, indéniablement, une œuvre marquée par les troubles psychiques de son auteur. Sujet aux hallucinations et aux délires

psychotiques, la paranoïa est un segment récurrent dans les récits de l'auteur américain. Peu importe le roman ou la nouvelle, les illusions et le faux parsèment l'ensemble de ses écrits. Dick prend un malin plaisir à faire subir à ses personnages des questionnements internes mettant en cause leurs propres actions et leur façon d'interagir dans l'intrigue. Le lecteur est alors lui-même pris dans un mécanisme paranoïaque au cours de sa lecture. Réalités multiples, interrogation sur sa propre tangibilité, dilemmes moraux et simulacres, sont autant de pensées complexes auxquelles sont soumis les protagonistes. Leurs réponses sont évidemment bien trop succinctes, laissant la porte ouverte à l'imagination du lecteur, lui-même confronté à ses propres certitudes sur le texte.

Ubik (1966), grand chef-d'œuvre de Dick en est d'ailleurs le parfait exemple, ne serait-ce que dans sa composition, les pensées contraires de Joe Chip, héros (si l'on peut le qualifier ainsi) du roman, composent la grande majorité de la structure du livre. On ne peut se fier à la vision schizophrénique d'un tel protagoniste tourmenté par sa rencontre avec un autre personnage majeur de l'écrit. Il faut bien sûr s'attarder aussi sur *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* (1966) et de Rick Deckard qui est en proie à une réflexion sur la condition de l'humain au travers du récit, lui faisant jusqu'à douter de sa propre humanité. Il faudrait également revenir sur *Le Temps désarticulé* (1959),

Rencontre entre Ridley Scott (A Gauche) et Philip K Dick (A Droite) sur le tournage de *Blade Runner* en 1981 quelques mois avant la mort de K Dick



dans lequel le héros pense être au centre d'un jeu malsain, angoissant, persuadé d'être enfermé dans un vivarium à ciel ouvert, observé et manipulé par une entité parallèle. Une paranoïa exacerbée qui le ronge tout au long du récit.

Découvrir Philip K. Dick et son œuvre

Sans le savoir, vous avez sûrement déjà vu ou entendu parler d'une œuvre de Philip K. Dick. Son travail a été, et est encore, une source considérable d'inspiration pour le cinéma de science-fiction hollywoodien. Maintes fois adapté, fidèlement ou librement, l'univers de Dick s'extrait du monde littéraire pour s'ouvrir sur celui du 7e art.

La première tentative, et certainement la plus réussie, est l'adaptation en 1982 de son roman *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?*, plus

connu sous le nom de *Blade Runner*. Porté à l'écran par le réalisateur Ridley Scott, et étendu bien plus tard devant la caméra par Denis Villeneuve en 2017. Bien sûr, loin d'être exempt de tout défaut, *Blade Runner* permet une première approche des mondes de Philip K. Dick. Les années 1990 et 2000 verront de nombreuses autres adaptations au grand écran plus ou moins réussies, et déjà citées en introduction. Plus récemment, c'est sur le petit écran qu'ont pris vie d'autres œuvres de l'auteur : un remake (nouvelle version) de *Minority Report* qui avait déjà eu droit à un film réalisé par Steven Spielberg en 2002 ou encore une série d'anthologie (chaque épisode indépendant des autres) intitulée *Philip K. Dick's Electric Dreams* qui adaptait certaines nouvelles de l'écrivain. Et évidemment il faut considérer l'adaptation qui m'a fait découvrir l'homme : *The Man in The High Castle* (*Le Maître du Haut*

Château pour les moins anglophones). Si la série a permis de mettre en lumière le roman récompensé près de 53 ans auparavant du prix Hugo, elle a également pour faits d'armes de s'approprier le récit tout en lui envisageant une suite sans en travestir le matériau original, suivant les notes laissées par l'auteur pour approfondir son œuvre. Personnellement, cette série a eu pour effet de m'introduire aux univers de l'auteur. Séduit par l'adaptation, j'ai été encore plus marqué par ma lecture de l'œuvre initiale. Je ne peux donc que recommander ce point d'entrée.

Cela dit, l'œuvre de l'américain, n'est pas cinématographique mais littéraire, alors par où commencer ? Sans avoir la prétention de connaître sur le bout des doigts l'immensité de sa bibliographie, je peux toutefois vous prodiguer quelques conseils. Chaque écrit de Dick sera forcément différent des précédents. De l'intrigue, aux personnages, des facettes de la science-fiction utilisées aux thèmes abordés, trouver le roman (ou le recueil de nouvelles) qui peut attirer votre attention, par son titre ou son intrigue, est une chose qui peut sembler quelque peu effrayante, mais bien moins complexe qu'elle n'y paraît. L'immensité de son travail ne doit pas être vu comme un frein mais au contraire comme un panel large de choix, pouvant être lu de tous. J'émettrais cela dit une réserve légère pour ceux qui voudraient s'intéresser à *Ubik*, il serait judicieux de se familiariser avec le style de l'auteur avant de plonger dans son chef-d'œuvre. Pour autant, je vous recommande grandement de vous intéresser aux œuvres mentionnées au cours de cet article.

Artiste complexe et complexé, Philip K. Dick est peut-être l'un des auteurs de science-fiction les plus importants du genre, dont n'importe quel écrit est susceptible de résonner dans l'esprit de son lecteur, tant ses histoires étaient justes de sens, et presque prémonitoires de notre propre réalité à bien des égards car après tout "*Nous vivons dans un monde psychotique*".

Ciné-Roman de Roger Grenier : Écrire la synesthésie des médiums artistiques

par François Majesté

Roger Grenier, a priori auteur de second rang de la littérature de la seconde moitié du XX^{ème} au regard d'une moindre réputation auprès du grand public, reste malgré tout la figure par excellence de l'homme de lettre contemporain.

Enfant du Sud-ouest, résistant parisien, de rédacteur de *Combat* à directeur des éditions Gallimard, le travail de l'écriture et de la lecture furent ses compagnons jusqu'à sa fin de vie. Sa production littéraire, forte d'une trentaine d'ouvrages, se distingue par sa tonalité mélancolique auquel *Ciné-roman* ne fait pas exception. La thématique du roman, celle du cinéma dans l'entre-deux guerre, moment où celui-ci se met à parler et se colorise, permet ainsi à l'auteur de s'intéresser à sa démocratisation en tant que loisir, à la mise en place de sa consommation et à l'imaginaire qui

l'accompagne. Mais ce n'est pas dans les grands studios hollywoodiens (ceux que le cinéma américain par son incroyable capacité à réécrire son histoire nous a tant de fois montré à l'écran) que l'action se déroule. C'est dans une ville pyrénéenne innommée (mais qui correspond parfaitement à la géographie de Pau) que la narration évolue, dans un petit cinéma d'un faubourg mal aimé, le Magic Palace et c'est en même temps une sorte de roman d'apprentissage d'un adolescent (François) qui va grandir dans et par ce cinéma. La plume est légère, fluide et accessible, sans fioriture stylistique, ni pompeuse. Elle en devient presque conviviale, son narrateur omniscient nous glissant tout à la fois dans l'intériorité de ce jeune homme et dans la trajectoire de ce cinéma personnifié. On sait déjà tout de la destinée de la famille avant que celle-ci n'ait commencé, retirant ainsi tout intérêt à une lecture extensive qui s'attacherait juste au récit conté. C'est bien plus dans la poétique du langage que l'auteur cherche à manifester la rêverie qui concentre les personnages autour de ce cinéma.

Roger Grenier en 1995 © Getty - Louis MONIER/Gamma-Rapho



Le fondateur du cinéma, nommé La Flèche, est un vieil organisateur de spectacle, de mauvaise réputation. Le cinéma est d'ailleurs bâti dans un ensemble avec un dancing. Espace de loisir et de beuverie, le cinéma jouit de la même réputation que son fondateur, la même que le théâtre dont il reprend les locaux à l'italienne. Le cinéma est présenté comme le nouvel art de la scène, l'art du vivant, un espace de sociabilité populaire où l'on va s'émouvoir, rire ou pleurer ; en somme prendre plaisir devant ce défilement d'image qui s'anime au fil des histoires, souvent film de cow-boy et romance de mauvais goût. Le roman se place ainsi dans une posture paradoxale : nous parler de ces films dont on ne saura rien tout en adoptant une attitude d'observateur de la salle, comme si ce n'était au fond pas vraiment les histoires de ces films qui font le cinéma mais bien plus les spectateurs, projectionnistes et ouvreuses qui vivent par lui. Magnifique scène décrite que celle de la jouissance d'une jeune fille au fond de la salle, des mains de son amant pendant que celle-ci est totalement absorbée dans le récit d'un film à la morale puritaine. La salle est cet ailleurs, où l'on se permet tout car l'écran s'animant, il offre aux esprits en sa compagnie la licence d'imaginer et de ressentir et de dire « je t'aime » à la sortie. Issue au quotidien, c'est ce qui fera rêver les nouveaux acheteurs du cinéma, d'ordinaires boutiquiers qui se sont rêvés directeur de cinéma. Pourtant c'est ce même cinéma qui deviendra leur quotidien avec la charge de travail qu'il implique. La sélection des programmations, qui à l'inauguration les a tant émerveillés de ses phares, se réduisait peu à peu à la médiocrité d'un cinéma de second rang et à la répétition des séances de projection. Les protagonistes devenant peu à peu les personnages d'un vaudeville où les caractères virent à la satire dans la place d'une rue (celle du cinéma) évoquant les allées des western que l'ancien propriétaire aimait tant passer. C'est dans ce lieu, friches à marginaux (pour les gens de la haute-ville) que chaque personnage devient ainsi les propres traits de son quotidien, s'y répétant comme l'ouvrier chaplinien. Et c'est dans cette répétition du quotidien qu'ils trouveront tous une chute, plus ou moins glorieuse, plus ou moins rattrapée mais à chaque fois conduite par ce nouvel art du spectacle vivant. Si certains personnages ne semblent pas marquer d'appétence esthétique et se cantonner à leur rôle professionnel, d'autres dont François se voient peu à peu absorbés par le cinéma, qui finit

par constituer son entendement du monde, sa mondanité d'existence. L'espace du cinéma devient ainsi le lieu de son apprentissage de l'adolescence : le premier amour en rencards devant l'écran, comme une sorte d'écho et la première désillusion amoureuse, l'amitié également bien que celle-ci se fasse difficilement dans ce lieu par la mauvaise réputation qui tient le cinéma auprès de la haute-ville dont sont issus les amis du lycée. Premier boulot aussi, où il trouvera aliénation, attaché à sa machine de projectionniste et surtout humiliation par les basses besognes que la déchéance de l'établissement l'amèneront à réaliser. La violence géographique du partage de la ville et l'exposition publique qu'elle implique par les trajets en bicyclette et une vieille hotte pour transporter les bobines, le placardage d'affiche ou la distribution de programmation sont perçus comme autant de moment d'humiliation, désenchantant en comparaison à l'intimité de la cabine de projection. Cette cabine, qui devient le lieu de sa propre conscience du monde des adultes, des possibles mais aussi des mondes inaccessibles hors de l'écran. De la vue du grand cabaret hollywoodien, il n'en a que la reproduction triviale du cabaret voisin. Des Don Juan du cinéma et des grands acteurs, il n'accède qu'au récit de conquête du projectionniste et au sénile ex-grand acteur déchu Francis Maréchaux (pastiche de ...), relique d'une gloire illusoire. Tout n'est que mise en scène, dont il est le régisseur. Par la surexposition aux produits cinématographiques, il développe une sensibilité aux aspects les plus premiers de la production cinématographique (décors, montage, caméra), caractéristique industrielle de la consommation. Et les événements du monde extérieur, la politique des années trente rentrera dans le cinéma avec la même posture, quelle soit anarchiste, communiste ou nationaliste. Il devient ainsi une petite main de la censure des journaux d'avant-projection. Cet espace d'émerveillement n'est à chaque fois que compris dans l'ordre politique souhaité. Chaque représentation est ainsi encadrée d'un agent de police. C'est la crainte de la réalité des foules qui s'y ressent, cette réalité supposées d'humeurs pulsionnelles, colériques, libidinales mais dont le fond est toujours une des rêveries issu de l'émerveillement offert par les fictions de la scène. Ce contrôle de la programmation est un aveu d'échec de la

catharsis. Alors même que l'écran semble agrandir la distance entre l'œuvre et le spectateur, il se propose nécessairement comme une seconde rétine, formulant dans son propre nuancier un agencement de désir. En temps de crise, le cinéma fait venir des spectacles de « saltimbanques » avant la projection, afin de chercher à attirer davantage les foules, en vain. Mais un accident lors d'un spectacle de cassage de pierre entraîne dans la perception du spectateur, une rupture de la mécanique de l'artifice illusionnel, garantie d'une posture d'artiste dans un espace de fiction. Le spectacle vivant apparaît ainsi jamais vraiment en tant que mise à l'écart de la vie et la vie n'est jamais vraiment exclue de ces arts du cinéma et du spectacle, y compris quand il ne s'agit que d'une mécanique d'enregistrement à coordonner lors d'une projection. Le projectionniste prit dans le récit de ses histoires de coureur de jupon marié rate ainsi bien trop souvent la transition des bobines, sa vie se romançant bien plus que les films à l'eau de rose des tenanciers. L'illusion ne peut jamais être totale, la vie reprenant toujours le dessus. Elle semble presque prendre le prétexte de l'œuvre d'art pour sortir de la métrique qui la contient dans les imaginaires et l'existence monotone des boutiquiers. Cette immersion dans la vie de commerçants apparaît presque comme le reflet de notre condition sous l'égide de la marchandise. Le marathon de danse qu'organise La Flèche, tenancier du bar voisin, n'est qu'une énième tentative de transgression du quotidien dans un exploit, qui se conclut (comme toujours) par le naufrage économique et sentimental des protagonistes. La danse qui nous semble être le lieu d'une célébration de la vie y est poussée à l'excès vers l'épuisement physique. Tous les moments de fête sont tristes ou contraints, bien trop conventionnels. L'amour avec la danseuse déchue fini frustré, rappelé aux impératifs de la gestion du foyer. Il est presque impossible de vibrer, de célébrer, de vivre. Et ce même sentiment est tourné à la mascarade marchande quand La Flèche décide de remonter un spectacle pour sauver l'honneur et la carrière de Francis Maréchal, artiste qui avait tant fait rêver la ménagère, pilier fondateur de l'âme du cinéma en perdition. La jeunesse doit danser avec le vieil homme, star dépérissante du show business, dont la réputation fut hypocritement ridiculisée par la consommation de drogue. Et lorsque l'on missionne François pour arracher des anecdotes de la gloire passée, le mutisme plus ou moins voulu de

l'acteur se mélange aux histoires scintillantes d'un Hollywood bien trop lointain pour en disputer la magie. La tournée finale, concluant le passage de François au cinéma, sera le triomphe de la nostalgie, de ces images passées, qu'on se remémora peut-être à l'avenir. Sur les estrades des salles des fêtes de la campagne vieillissante, on y réinterprète les hymnes et les scènes des écrans du passé devant une foule biberonnée aux grandes productions du noir et blanc et à leur publicité dans les pages people des journaux. Cet asservissement au sujet cinématographique est presque la manifestation d'une peuplade d'individus qui y cherchent ses trajectoires et son oubli. Réenchantement et admiration sont les recettes de cette industrie encore jeune et qui nous apparaît pourtant alors si vieillotte. Et c'est dans ce temps de passage que, symboliquement, ce vieux Molière qu'est La Flèche meurt avant de rentrer sur scène. Ironie mordante d'un vieil art du spectacle qui n'a plus sa place sous le feu des projecteurs. D'autres récits sont à venir pour le lecteur et son temps nouveau, exclusif à sa personne, lui qui a le privilège d'espérer d'autres aventures esthétiques, là où les protagonistes se retrouvent contraint par la nécessité à un retour au monde marchand, éloigné de l'écran scénique, où règne le régime créateur des images de lumière. La transindividualisation ne se fait plus par la synesthésie des médiums artistiques, synthétisés dans l'art cinématographique, mais dans les coutumes d'une vie sociale de labeur. La machine était trop forte pour eux, elle les a mangés. Leurs sensations ne peuvent plus être sans la machine, elles n'ont plus vraiment ni de teneur, ni de substance, perdue dans le fin fond des campagnes vierges. Le regard ne vaut même plus la peine sans une bande originale derrière et une histoire à raconter.

C'est par l'abondance des références intertextuelles à un cinéma oublié (celui de temps que nous ne connaissons plus, assommé sous ce flot permanent des productions) que Roger Grenier nous livre son *Cinéma paradiso*, avec un dénouement tout aussi tragique. Car c'est dans cette ambivalence de posture que nous nous plaçons en réaction à cette lecture, nous amateurs d'art, dont les productions esthétiques ont envahi notre quotidien au risque de perdre la certitude de leur valeur, par l'exagération des

sens qu'elle nous offre. Je n'ai pas encore évoqué le personnage du professeur de philosophie, lui qui manifeste un intérêt si important pour l'art du cinéma, au-delà du politique sûrement. Il manifeste ce besoin cinéphile d'apparence mondain dans les divagations de ses cours et de ses balades quotidiennes. Car il ne s'agit pas seulement de parler de la qualité du dernier Laurel et Hardy mais bien plus de comprendre pourquoi l'on a besoin de celui-ci pour rire.



Portrait de Roger Grenier, le 8 janvier 1985. © Sophie Bassouls/Leemage

Notules critiques

The Penguin (Lauren LeFranc, 2024)

par Enzo Durand

C'est un drôle d'oiseau ce pingouin, à la fois mini-série qui se veut indépendante de l'univers qu'elle adapte, les comics Batman, et suite de l'un des plus gros blockbusters de l'année 2022, *The Batman* (Matt Reeves).

Dès les premiers épisodes on comprend que la série, qui raconte la montée en grade de Coplebot dans l'univers du crime organisé de Gotham, veut à la fois préparer le terrain à un deuxième long-métrage, tout en étant complètement autre chose. L'univers du premier film est complètement mis sur le côté, et il n'y fait que peu référence. Le super-héros masqué ? Disparu. Ici les personnages sont tous à visage découvert, et exposent leurs cicatrices, rides et imperfections physiques. Les ambiances

nocturnes, semblables à des thrillers comme *Se7en* ou *Zodiac* ? Absente. La série se déroule au contraire des espaces publics, en plein jour, et reprend plutôt des codes esthétiques et narratifs issus des longs-métrages de Martin Scorsese. L'ambiance sombre et triste, symbolisée par la musique d'introduction du film, *Something in the Way* (Nirvana) ? Évaporée. A la place on retrouve un affrontement classique entre des familles mafieuses, ponctué de touches d'humour. En conclusion, si nous ne savions pas que la série était un dérivé du film nous n'aurions pas pu le deviner, tant elle fait tout pour s'en écarter. Un choix paradoxal car aujourd'hui (et il suffit de se tourner vers les séries dérivées produites par Disney pour *Star Wars* et *Marvel*) un spin-off sert avant tout à approfondir un personnage, le rendant plus complexe lorsque l'on revoit les films originaux. Ce n'est pas le cas ici, le pingouin (que ce soit le personnage ou la série) est en quête d'indépendance et il fait tout – esthétiquement comme narrativement – pour se montrer différemment. D'un personnage secondaire de vilain, symbole de la corruption généralisée de la

The Penguin, Lauren LeFranc, 2024 © Max



ville, il passe au protagoniste principal, métaphore de la rédemption possible. Un choix qui dérange notre expérience de spectateur pour deux raisons.

Premièrement le manque de cohérence de l'ensemble, qu'est *The Batman - The Penguin*. La série évite les incohérences sur plusieurs de ses épisodes – en se concentrant sur d'autres personnages, absents du film, et d'autres lieux, la périphérie de la ville plutôt que le centre urbain – mais finit tout de même par les regrouper au sein d'un personnage : le protagoniste. En lui donnant des caractéristiques différentes, Lauren LeFranc crée tout simplement un autre personnage, que l'on essaie de maquiller (à l'aide de lourdes prothèses) pour nous faire croire que c'est toujours le même que dans le film. Deuxièmement, cette idée de faire de ce criminel marginal un protagoniste, sans pour autant le rendre moral, est excellente sur le papier. Dans l'histoire du cinéma américain de nombreux films ont réussi à le faire, notamment ceux de Scorsese, grâce à des effets

de style que seul le cinéma permet. La dissociation entre son et image, qui permet de transmettre au spectateur des informations contradictoires sur la personnalité d'un personnage, ou des effets de montage qui permettent de modifier le rythme pour diffuser des sentiments différents. Dans la série rien de tout cela est utilisé et cela à pour conséquences de rendre le personnage agréable et attachant, ce qui est – encore une fois – contraire au premier film mais surtout paradoxal puisque l'on nous rabâche sans cesse que c'est un vilain. Et nous retrouvons cette contradiction dans tous les films récents sur les vilains de comics (*Venom 3* et *Kraven le chasseur* pour ne citer que les derniers) qui n'assument pas de faire des films sur des méchants, décidé de lisser la personnalité de ces personnages pour leur enlever toute l'ambiguïté. Or, ce retour vers des récits classiques et lissés est un refus d'adapter véritablement la marge, dont la série se revendique pourtant à de multiples reprises.

The Penguin, mini-série américaine de Lauren LeFranc, 2024, 8 épisodes



© Max

Wallace et Gromit : la palme de la vengeance (Nick Park et Merlin Crossingham)

par Enzo Durand

Ce nouvel opus de la franchise Wallace et Gromit (comportant maintenant quatre courts-métrages, deux séries télévisées et deux films) commence en regardant son passé.

Un flashback inaugural rejoue le court-métrage *Un mauvais pantalon* (1993) et annonce l'objectif des réalisateurs Nick Park et Merlin Crossingham de remaker l'un de leurs précédents films. On y suit donc la même intrigue précédemment vue, dans laquelle les deux protagonistes doivent empêcher un vilain manchot, Feather McGraw, de voler un diamant. Les personnages, toujours en pâte à modeler, ont donc ce pouvoir de ne pas vieillir (ce qui n'est pas le cas des acteurs les interprétant, on repense au triste décès de Peter Sallis, la voix derrière Wallace, en 2017), les rendant immuables. On a l'impression qu'ils n'ont pas changé depuis leur dernière aventure en 2008, en partie dû au

temps de production très long des films d'animation en stop-motion, et qui donne l'impression d'être face à une boucle temporelle. Chaque matin les deux personnages se réveillent, font quelques gags, avant de partir pour une aventure improbable. Encore et encore. A l'infini. Ils ont, pour l'éternité, les mêmes caractéristiques : Wallace l'inventeur malicieux et Gromit l'aventurier intrépide. Et ce regard tourné vers le passé (en témoigne les références à des classiques du cinéma anglais comme *L'or se barre*, James Bond et *Last of the Summer Wine*) est tendre car il témoigne de l'affection du studio Aardman pour de vieilles techniques d'animation, à l'opposé de ce qui pourrait être bien plus rentable aujourd'hui. L'antagoniste de Wallace et Gromit utilise dans cet opus une arme redoutable : une nain-telligence artificiel. Cette métaphore limpide à propos de l'ennemi de l'art, une IA qui lisse tout (elle transforme les jardins anglais, chaotiques et uniques, en jardin à la française, organisés au centimètres près), attaque donc frontalement l'actualité artistique. Pour contrer cette menace Wallace et Gromit doivent donc recourir à leur invention personnelle en créant des armes faites

Wallace et Gromit : la palme de la vengeance, Nick Park et Merlin Crossingham © Netflix



de brics et de brocs (lancer de chaussures, utilisation d'un navet comme leurre, etc) soit des techniques dites artisanales.

Mais au fond cette attaque frontale contre les techniques d'animation ayant recours à l'intelligence artificielle est-elle si violente que cela ? *Wallace et Gromit : la palme de la vengeance* regarde vers le passé non pas par envie réactionnaire mais par de la pensée humaine. A la fin du film c'est donc ce même nain-IA qui sauve les protagonistes, preuve qu'il existe de « bonnes » utilisations de ces outils et des « mauvaises ». Wallace et Gromit emploient des outils technologiques depuis leurs débuts, c'est même le principal attribut de Wallace, qui crée des machines. Le studio n'est donc pas contre

l'intelligence artificielle, mais contre l'absence d'intelligence humaine (c'est d'ailleurs cette utilisation d'une technologie sans contrôle qui cause les péripéties du film). Et donc l'immobilité à travers le temps des caractéristiques des protagonistes est ici un espoir plus qu'une faiblesse. Lorsque l'on observe à quelle vitesse les IA évoluent, et remplacent de nombreux métiers dans le secteur de l'animation, on peut légitimement s'inquiéter de la situation future. Or en gardant ces personnages figés dans le temps Nick Park dessine les contours d'un futur où technologie et pensée humaine avancent, une fois encore, main dans la main pour résoudre les problèmes. Rendez-vous dans 20 ans ?

Wallace et Gromit : la palme de la vengeance, de Nick Park et Merlin Crossingham, Netflix, 1h26, 3 janvier 2025



© Netflix

LittérArt

BULLETIN CINÉ

N.6

HONG SANG-SOO

ENTRE BON ET MAL

LIRE LA VIE