

SOMMAIRE

EDITORIAL

1

CINEMA BRITANNIQUE

The Servant (1963), **Accident** (1967), **Losey**, **Marx**, **Resnais** : Comment observer un cinéma anglais en mutation ?

3

Ken Loach, contestataire britannique

8

Panchronique : **Munch**, **La Commune**

14

LadyKillers - Mackendrick (1955)

17

Divers représentations du **gangster britannique**

21

Steve Jobs - Danny Boyle (2015) au fil du temps

30

Derek Jarman, entre expérimentations intimistes et cinéma d'auteur engagé

34

Réflexions autour d'**Andréa Arnold**

38

Davies & Davies, ces images qui sonnent bien

43

The Wicker Man, film de culte

49

Quand le cinéma documentaire rencontre le **rock 'n Roll britannique**

51

Rédacteur en chef : **Erwan Mas**

Comité de rédaction : **Alex**, **Enzo Durand**, **Arthur P**, **Erwan Courvoisier**, **Pablo Del Rio**, **Emile D**, **Romain Danton**.

En collaboration avec ce numéro : **Virgile Brunet**, **Rémy**, **Pierre Masson**, **Jordan**, **Thibaud Saliou**, **Baptiste**, **Luka Monon**, **Mateow**, **Florian Azria**, **Lou Boyadjian**.

Comité de lecture : **Adrien Paquin**, **Jordan**, **Alex**, **Louis Cadiou**.

Couverture : **Romain Danton**

Photographe : **Thibaud Saliou**

Un grand merci à **Teddy Devisme** qui a contribué à la préparation de ce numéro, accompagné de son expertise.

Compte X du Festival du Tweeter Cinéma : @TweeterCinema

AUTRES TEXTES CRITIQUES

Les Guetteurs - Ishana Night Shyamalan (2024)

55

Wittig, pour une écriture cinématographique émancipatrice

57

Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080

63

Bruxelles - Chantal Akerman (1975)

Le suicide et la création du monde - (Luna, "le réel" et autres histoires)

65

Le montage cathartique de **Tarnation** - Jonathan Caouette (2003)

70

Mémoire de corps abîmés (Journal de pensée du tatouage) - **La Peau du milieu**, Gabriel Pomerand (1957)

73

Numéro zéro, Une vue Eustache

76

BONUS

Vie - Lou Boyadjian

79

Collage 20 juillet 2024 - Adèle Bultingaire-Para

80

Affiche du **Festival du Tweeter Cinéma**

82

Affiche du **10e Festival Int. du Film Insolite**

83

Editorial

par Erwan Mas et Enzo Durand

Le voici. Le numéro 4. Notre numéro le plus abouti, celui dans lequel nous avons mis le plus de nous-mêmes et le plus de travail. Chacun de nos articles est né d'une envie, d'une pulsion particulière qui nous a poussé à écrire sur ces sujets. C'est dans ces moments-là que nous nous sommes rendus compte que l'écriture d'une revue est un exercice collectif. Le travail en groupe est l'ingrédient principal pour choisir les dossiers, sélectionner les articles, écrire, relire, corriger, illustrer et mettre en page. C'est en s'entraînant que nous avons créé ce numéro, en ayant toujours en tête le collectif.

Un numéro que nous avons choisi de diriger vers un thème en particulier : le cinéma britannique. Un cinéma si vaste, qui subit des mutations et transformations puissantes sur lesquelles nous souhaitions revenir ensemble. À la fois tour d'horizon et excursion temporelle, nous nous sommes aventurés au Royaume-Uni par des portes d'entrée différentes. De Ken Loach à Watkins, en passant par

Danny Boyle et *The Wicker Man*, nous nous sommes interrogés sur ce qui compose aujourd'hui ce territoire cinéphile si particulier. Et comme toujours, dans notre section composée d'autres textes critiques, nous nous sommes intéressés à des films que nous trouvons particulièrement intéressants d'un point de vue critique, que ce soient des œuvres cultes comme *Jeanne Dielman* ou des premiers longs-métrages comme *Les Guetteurs*.

Ce travail, cette création collective, fut uniquement possible grâce au soutien venu de toute part. Les nouveaux rédacteurs apportant leur expertise à ce dossier, les anciennes têtes écrivant à nouveau des textes leur tenant particulièrement à cœur, et surtout grâce à vous lecteurs, qui décidaient de soutenir une nouvelle revue, jeune et indépendante, qui défend le cinéma qui lui est cher.

Piccadilly Circus - Lumière, 1896





LittérA77

CINÉMA BRITANNIQUE

Une longue journée qui s'acheve - Terence Davies (1992)

The Servant (1963), *Accident* (1967), Losey, Marx, Resnais : Comment observer un cinéma anglais en mutation?

par Virgile Brunet

Dans le cinéma anglais ressort un nom majeur, un immense cinéaste à la grande notoriété et qui pourtant semble étrangement à la marge.

Reconnue, mais sans grande influence directe ou apparente, la filmographie de Joseph Losey compte d'aussi grands films que *Le Messenger*, Palme d'or en 1971, ou encore *Monsieur Klein*, César du meilleur film et du meilleur réalisateur en 1977. Losey a construit sa carrière entre les États-Unis d'Amérique, le Royaume-Uni et même la France : autre ambiguïté du cinéaste, qui n'est pas directement affilié à quelque mouvement de cinéma, comme il aurait pu l'être avec les cinémas du Nouvel Hollywood ou même du *Free Cinema*. En réalité, il n'est même pas anglais, mais étatsunien de naissance. Pourquoi alors rattache-t-on presque toujours Losey au cinéma anglais ? Et comment commenter l'œuvre du réalisateur en perspective d'un tel cinéma ? Bien sûr, il est

évident qu'un auteur n'a pas de prise absolue sur son œuvre. La nationalité d'un cinéma est un contexte matériel de production plus large, et nous invite à sortir les films du prisme de leurs nébuleuses filmographies, à segmenter. Plus particulièrement, le cas Losey est une intéressante vision des liens ambivalents unissant le cinéma anglais à ses auteurs.

Peut-être est-ce un poncif, ou surtout une première barrière, difficile à surpasser : discerner un cinéma britannique s'avère complexe dans la mesure où ce territoire de production se retrouve immergé dans le bain beaucoup plus large du cinéma du monde anglophone, c'est-à-dire dans l'ombre fatale du cinéma américain et plus précisément hollywoodien. Dès lors que Hollywood s'est érigé en centre industriel du cinéma de langue anglaise, il est évident que le reste de la production s'est établi de fait ou bien en dépendance directe ou bien dans l'ombre, en marge de ce système de production. Cela s'avère encore plus troublant et révélateur quand il s'agit d'interroger

The Servant (1964), reflet matériel (et manuel) d'une domination



le lien entre un cinéma britannique et ses auteurs. En effet le cinéma britannique semble être un territoire filmique de transitions du fait de cette place de périphérie. Dès les années 30, Hitchcock quitte le pays pour rejoindre Hollywood. Plus tard, Kubrick le rejoint pour y filmer la majorité de ses films à partir de *Lolita*. Ses productions restent pour autant foncièrement américaines. Ces trajectoires multiples nous pointent surtout la limite évidente d'une conception identitaire du cinéma : tenter de comprendre un pan d'œuvres par le seul prisme de la nationalité s'avère évidemment incongru dans un milieu régi avant-tout par un marché.

Pour autant, comme avec le cas Losey, nous pouvons et nous devons nous pencher sur le cinéma britannique en tant qu'il est justement défini par un contexte bien précis de production dans sa position ambivalente face à Hollywood. Si Kubrick se penche vers l'Angleterre pour le tournage de *Lolita*, c'est bien parce qu'il compte bénéficier d'une plus grande liberté de tournage qu'en Amérique puritaine, liberté qui découle de la (Nouvelle) vague de cinéma qui touche aussi, après l'Europe continentale, le Royaume-Uni. C'est précisément dans cette liberté de production que Joseph Losey a pu produire ses plus grands films, à savoir *The Servant* (1963) et *Accident* (1967). Ces films ne sont pas que les points d'orgue de la filmographie de Losey : ils marquent définitivement l'entrée du cinéaste dans le cinéma anglais, après quelques polars comme *L'Enquête de l'inspecteur Morgan* ou *Les Criminels*, dans un cinéma bien défini et dans sa rupture politique avec ses œuvres passées, ils nous renseignent sur le statut de ce pan cinématographique des années 60, sur sa place matérielle de production et sur son positionnement au sein du carrefour européen de l'époque des nouvelles vagues et de leur modernité. Losey n'est pas qu'un énième auteur américain émigré au Royaume-Uni, il est un auteur qui en lui-même révèle une faille de l'identité, ou comment l'individualité et plus largement l'ipséité s'effacent pour permettre la communication d'une cause, sa formation, y compris dans sa propre mutation.

Certes, dans un premier temps historique, Losey apparaît davantage comme une personnalité affirmée du cinéma hollywoodien. Communiste, metteur en scène de tradition brechtienne (la marque de la distanciation se retrouve quelque part chez lui), il sera évidemment victime du maccarthysme dans les années 50, sans pour autant s'effacer ou tenter de se faire oublier. Au contraire, il

réaffirme son engagement avant de partir en Angleterre pour continuer à réaliser, surtout pour continuer à militer dans la voie cinématographique. *The Servant* et *Accident* témoignent amplement de cette affirmation militante, s'attachant à formuler des thèses, si ce n'est marxistes (ou plus précisément post-hégéliennes?), du moins clairement d'analyse de classes, étant critiques de l'aristocratie et de la bourgeoisie décrites. D'autant plus que leurs formes, attachées à des relations psychologiques, mais résolument matérialistes et limpides, sont celles de véritables schémas conceptuels, qui relèvent de la plus pure explication par l'illustration. *Accident* se situe dans le milieu bourgeois universitaire d'Oxford : le film ne suit pas moins le même déroulé scénaristique que son titre opératoire, annonçant déjà le bouleversement, et donc la dissolution du nœud familial et du lien social. Plus encore, *The Servant* reprend la structure d'observation minimale de la relation entre un noble et son serviteur, relation de propriété qui ainsi est autant une critique de l'aristocratie possédante que de la bourgeoisie productive, en se plaçant dans la lignée hégélienne de la fameuse dialectique du maître et de l'esclave, reprise et retournée ensuite par Marx. Dialectiques mais en apparence très schématiques, ces œuvres servent des significations politiques fermes et fermées.

Ces significations politiques affirment donc une pensée, et simultanément la liberté du cinéma anglais des années 60 (qui plus est avec les sous-textes homosexuels affichés dans cette relation de domination essentiellement corporelle) ainsi que sa spécificité politique. Dans *The Servant* et *Accident*, tous deux co-écrits par le célèbre dramaturge britannique Harold Pinter, qui joue même un rôle dans ce dernier, Losey, loin des problématiques américaines du Nouvel Hollywood, se concentre sur une bourgeoisie, voire sur les restes d'une aristocratie dont les codes sociaux paralysent la Grande-Bretagne des années Douglas-Home (conservateur et aristocrate, Premier ministre du 19 octobre 1963 au 16 octobre 1964 puis ministre des affaires étrangères).

Deux caractéristiques apparaissent ainsi dans ces deux œuvres, deux composantes affirmatives, qui se redoublent et s'accompagnent, l'engagement communiste de Losey et le contexte du cinéma britannique qui vient rencontrer son œuvre et son



Accident (1967), précision schématique d'un pique-nique à l'anglaise et de son doute social

intention en servant de forme et de sujet. Ainsi, Losey affirme, appuie l'existence d'un certain cinéma anglais des années 60. Mais il ne faut pas pour autant faire de ses films une règle et une culture dominante. D'autant plus que la mise en scène de Losey, bien qu'elle joue essentiellement sur ses ambiguïtés, n'apparaît pas non plus comme porteuse ni de la fantaisie du Londres d'un *Blow-Up* ni de la même liberté insouciance dont est caractéristique la production moderne de l'époque, mais s'ancre davantage dans un classicisme perturbant. L'analyse de Losey est méticuleuse, et si *The Servant* peut se clore dans le renversement baroque, c'est bien davantage pour se fondre dans son sujet dialectique et pour porter la critique cinglante à son aboutissement que dans une logique de fioriture. Se fondre, c'est bien cela dont il s'agit, et c'est paradoxalement ce qui détermine au mieux ces films de Losey, et sa place en tant qu'immigrant filmique : en ce sens Losey n'est pas un porte-étendard du cinéma anglais, mais un observateur qui s'y mêle et en fait ressortir les composantes.

Le classicisme développé, et son austérité qu'on pourrait affilier à une simple tradition anglaise un peu floue de sobriété, à une masse d'images indiscernables de films historiques populaires comme *Les Chariots de feu* jusqu'à un certain naturalisme chez Loach, ce classicisme marque pourtant une démarche qui est fondamentalement la véritable marque de l'engagement de Losey. En fait, il n'y a évidemment ni images indiscernables ni véritable classicisme : l'effacement de la mise en scène n'est pas une

facilité de réalisation, une abdication face à la difficulté de composer avec la matière au profit d'une sobriété académique. Au contraire, la mise en scène de Losey, a priori neutre, correspond à une dissolution active dans le sujet, c'est-à-dire à l'acte d'observation ultime qui est celui de se fondre en ce qui est observé, en tirant ainsi la substance tout en adoptant la forme. Losey n'a pas ici le point de vue étranger d'un cinéaste américain en position de jugement face à la société anglaise. Il n'a pas non plus celui d'un communiste qui voudrait calquer une quelconque idéologie sur son sujet. Reprenant la méthode d'analyse fondamentalement marxiste et matérialiste (« *Les conceptions théoriques des communistes ne reposent nullement sur des idées, sur des principes, inventés ou découverts [...] Elles ne sont que l'expression générale des rapports effectifs d'une lutte de classe qui existe* », s'il fallait citer le Manifeste du parti communiste), il se soumet à son sujet, à sa matérialité, c'est-à-dire à ses rapports de force. Pas d'abdication alors, mais au contraire un acte d'affirmation politique ultime qui est celui de faire parler la matière, d'en tirer des constats comme les conclusions naturelles d'une anatomie. Ces constats prennent donc l'amère dureté des rapports professoraux d'Oxford, l'austérité des cellules sociales bourgeoises, et puis s'imprègnent de la violence cinglante de la domination aristocratique, tout en y retirant une jouissance burlesque et baroque du retournement lorsque l'esclave peut faire chanter le maître de sa simple valeur productive. Cette dérive n'est pas la dérive d'une mise en scène qui se stylise ou adopte une forme, cette dérive est une dérive de la forme de domination, de la forme du rapport



The Servant, détournement de la perspective de force

d'esclavage qui se retourne et avance, une dérive de la forme relationnelle qui s'impose et communique ses valeurs desquelles le cinéaste tire son analyse.

Quand Losey met en scène la société britannique, quand il marque son engagement communiste, voilà donc un rapport assujettissant qui se met en forme : assujettissant car Losey n'objectifie pas, mais au contraire devient lui également sujet perméable à son analyse critique, rentre dans le cadre britannique de son cinéma, module sa mise en scène, porteuse de conditions de production et d'une matière environnante.

Voilà qu'il quitte finalement l'illustration : son schéma se produit de lui-même, dans la perméabilité. Pour révéler cette idée de perméabilité, pas de nouvelle vague à former, au contraire il s'agit de s'effacer dans une apparente négation de style, une négation qui affirme progressivement ce qui l'entoure, ce qu'elle porte en elle.

Ce cinéma sans identité autre que sa propre communication analytique d'un sujet atteint son aboutissement dans la séquence pivot d'*Accident*. Empreint de doute, Stephen, le professeur de philosophie interprété par Dirk Bogarde, recontacte Francesca, fille du doyen et mystérieux amour passé. Ces retrouvailles se doivent d'être majeures pour un film qui tourne entièrement autour de la mémoire et de la réminiscence, démarrant après l'accident inaugural qui confronte Stephen à son étudiante désirée, Anna. Elles marquent surtout une

dérivation du film : soudain, des notes distordues, hypnotiques, puis une étrange placidité gagnent le film. Ou plutôt une sensation de flottement. Le régime filmique est dominé par la voix-off. " *I was in my bath when you phoned* " (« J'étais dans mon bain quand tu as téléphoné ») dit Francesca, deux fois, comme un vinyle qui saute, un souvenir s'enrayant. Mais cette voix, calme et pourtant un peu inquiétante, ce n'est pas n'importe-quelle voix : Francesca, c'est Delphine Seyrig, et au-delà du souvenir et de sa place dans le film, c'est bien pour elle que la séquence est taillée. D'abord en hommage à *Muriel* ou le *Temps d'un retour*, dans lequel elle joue le rôle principal, et plus généralement à l'œuvre d'Alain Resnais (on pourrait évoquer aussi dans cette même conception de la voix-off d'*Hiroshima mon amour* ou avec ce même flottement des vraies-fausses-retrouvailles *L'Année dernière à Marienbad*, autres films du réalisateur). Cette dérivation soudaine, comme une interruption, non pas vers un étranger ou un inconnu filmique mais vers un cinéaste et son style bien spécifique, est déjà une étrangeté assez rare, et particulièrement surprenante dans la mise en scène de Losey, une étrangeté comme on a pu en voir récemment par exemple dans *The Fabelmans* de Spielberg, qui s'achevait par l'ouverture simultanée à l'œuvre fordienne, son horizon, et à l'esthétique lynchienne. Mais si cette ouverture prenait place avant-tout par la présence physique, par l'incarnation de Lynch, ici Seyrig n'est pas Resnais. C'est bien là la force de la porosité de la mise en scène de Losey, ni rigide ni flasque, mais parfaitement perméable dans son ouverture à un pan de cinéma, à une certaine image, étrangère mais bien déterminée, auscultée et incarnée, qui vit un moment par Seyrig, figure autour de laquelle se forme

tout un environnement. Seyrig, cette figure, cette image, toute une modernité, continentale, de Resnais à Duras (scénariste de *Hiroshima* mais surtout réalisatrice d'*India Song* interprété par Seyrig). Cette modernité dépasse la Nouvelle vague cinématographique française, elle appelle surtout à une idée de rupture, artistique, physique, de schème sensori-moteur, pour reprendre la conception *deleuzienne*, c'est-à-dire de la passivité observatrice. Soudain, l'observation gagne, le film, l'image. L'image se redouble, de l'assurance du souvenir fantomatique qui nous parvient étrangement intact, de la réalité sociale de la rencontre qui ne trahit qu'un malaise ambiant. Il n'y a image ni dans l'esthétique représentative ni dans la voix-off extérieure. Mais les deux se joignent dans la déconnexion, les deux dérivent. Parvenir à saisir une vérité contemporaine dans cette déconnexion réflexive, voilà l'affaire de la modernité, peut-être profondément *durasienne*.

En quoi cette dérivation influe-t-elle sur Losey ? C'est que, dans sa totale perméabilité, le cinéaste peut l'instant d'une séquence se prêter à Duras, Resnais ou Seyrig, ou, pourquoi pas, Marx, c'est-à-dire laisser des présences saisir son œuvre, la guider, communiquer son intérêt, des présences étrangères, non-exclusives, comme les aires d'un temps ou d'un espace, qui renseignent un sujet, une matière, une conclusion politique et analytique au sein de l'image en dérive. Ainsi, Losey représente, plus qu'un cinéma anglais en mutation, la mutation de formes saisies ou de formes saisissantes qui, dans leur modernité, transcrivent dans la situation sociale britannique une vérité politique internationaliste.

Accident, Seyrig/Bogarde, image d'une rencontre et rencontre vitré des images



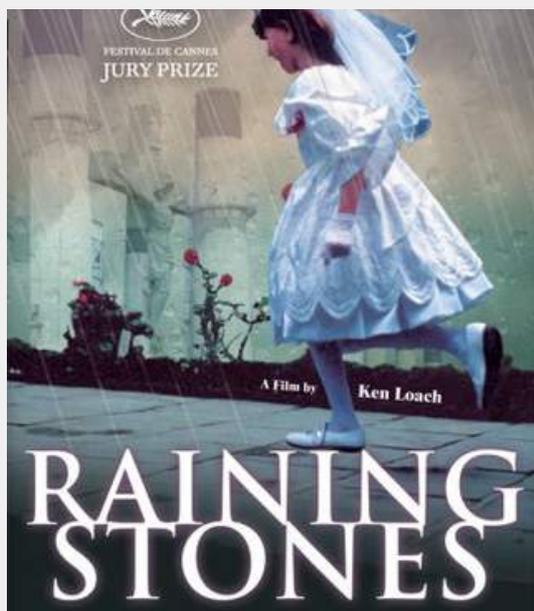
Ken Loach, contestataire rebelle

Étude de *The gamekeeper* (1980) et *Raining Stones* (1993)

par Erwan Mas

Figure emblématique du cinéma contestataire britannique, Ken Loach, à l'aura rebelle, fait de son cinéma un projecteur, éclairant avec brio la classe ouvrière et les mensonges de l'Etat britannique.

Sa carrière est marquée par une "sale période" comme il le dit lui-même : la nomination de Margaret Thatcher en tant que première ministre du Royaume-Uni. Ses 10 ans au pouvoir représentent un mauvais moment pour le cinéma britannique de gauche, mais un bon moment pour les compères conservateurs de Thatcher puisqu'elle profitera de son pouvoir pour affaiblir les syndicats ouvriers de manière à rendre la classe prolétaire vulnérable, et donc profiter de leur force de travail pour la mettre au profit des entreprises.



Cet événement politique permettra de différencier deux périodes dans le cinéma de Ken Loach : la période avant 1979 où il évoquera en majorité la classe ouvrière, et l'après 1979 qui sera marqué par le but de révéler des secrets politiques – comme les assassinats politiques en Irlande du Nord dans *Secret défense* (1990). L'Irlande du Nord est un cas que Ken Loach n'utilise d'ailleurs pas qu'une seule fois puisqu'il réutilise ce thème en 2006 avec *Le vent se lève* qui met en scène la révolution irlandaise de 1920. Le but de ce film réside bien évidemment dans un souhait de prouver aux britanniques que l'Irlande est bien une colonie de la classe dirigeante anglaise. Une fois de plus, Ken Loach ne veut pas plaire à la classe dominante, mais défendre des minorités ; car c'est son cinéma et ses opinions.

Les principales armes du cinéaste se placent d'ailleurs dans ces opinions politiques, l'humour et assurément sa caméra – comme tous les cinéastes vous me direz. Par cette caméra, il permet de mettre en lumière les plus démunis et de révéler un réel « *conflit entre ceux qui vendent leur force de travail et ceux qui l'exploitent* »¹ et de « *faire triompher les intérêts des prolétaires en opposition à ceux des bourgeois* »². Pourtant, la classe

ouvrière est précisément la classe la plus importante, car c'est celle qui fait tourner la roue du carrosse : sans elle, ce ne sont pas les entrepreneurs qui ne parviendront à relancer la machine, ce n'est pas ce qu'ils apprennent derrière le bureau qui le fera non plus. Le savoir-faire, et la force de travail d'un ouvrier sont uniques et indépendants de l'entrepreneur. Filmer les démunis permet de leur donner l'importance qu'ils méritent. Le but est de comprendre les actes des plus vulnérables, les expliquer; il faut "exprimer la perception des opprimés, des oubliés, des incompris, afin de donner un sens aux axes de transgression qu'ils peuvent commettre"³.

Raining Stones (1993) est le film qui pourrait se permettre d'illustrer à lui seul la débrouillardise prolétaire : cette envie de la classe moyenne de sortir de sa condition. Bob Williams en est le parfait exemple, il veut offrir une robe neuve à sa fille pour le jour de sa communion, mais il doit se battre tous les jours pour toucher quelques livres. Le prix exorbitant de 150 livres (environ 170 euros) qu'on lui donnera deviendra alors son objectif tout le long du film. Il enchaînera des petits boulots, fera la démarche d'aller chez des gens pour s'occuper de leurs égouts, pour le simple plaisir de voir le sourire de sa fille, pourrait-on dire. Il y a aussi une question d'ego qui se joue lorsque Bob refuse que l'homme d'Église leur prête une robe d'occasion. Bob tient à garder une certaine estime de soi en poursuivant ses efforts. Il se fera pourtant rappeler à l'ordre par l'usurier Tansey et son acolyte à qui l'on accorde une faible importance, marqué par une réplique à l'image des deux mafieux : "je reviendrai pour te défoncer le cul". Ils sont tous deux l'image du gouvernement et des impôts qui achèvent une famille qui coule déjà sous la pauvreté, sous la misère. La police n'est pour eux pas une solution puisqu'ils sont livrés à eux-mêmes, comme en cage dans laquelle l'argent est la plus grande arme, bien que manquante.

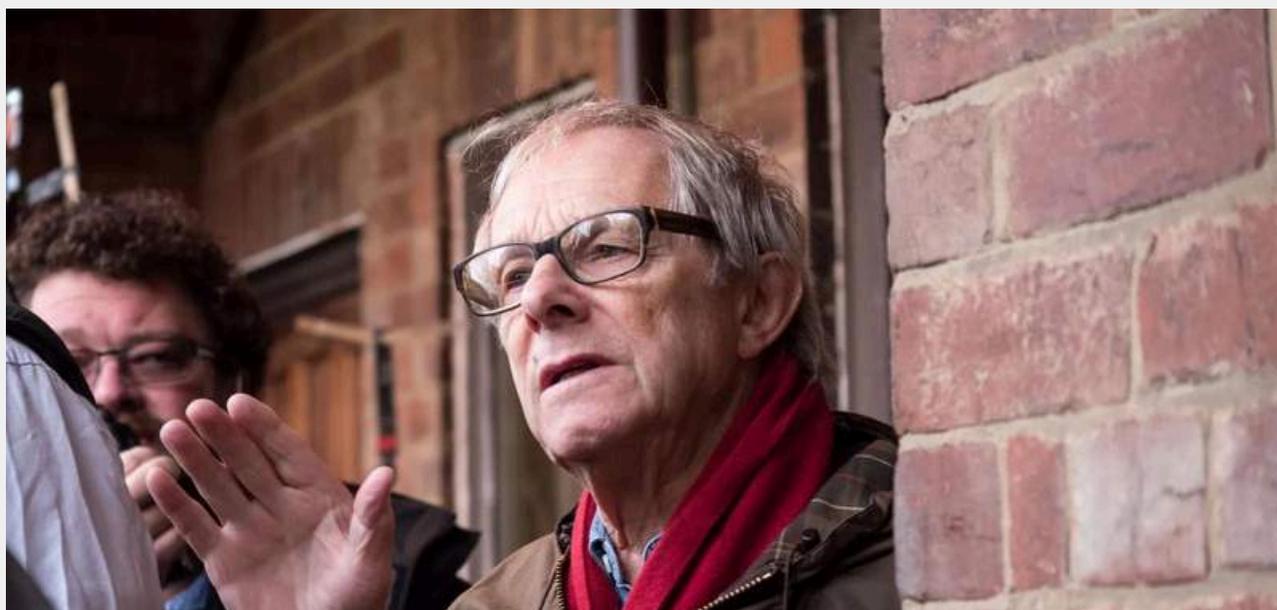
Ken Loach sort donc ce film en 1993, soit trois ans après la démission de Margaret

Tchatcher, et nous ressentons toujours cette haine qui habite le cinéaste, en souvenir de cette période qui ne risque pas de le quitter. Bob Williams semble même faire à cette époque passée, dont il est le survivant, en disant vis-à-vis de son "beauf" : "ce con de conservateur ne dira pas qu'on ne boit pas chez moi". Simple instant d'ironie en pleine situation de crise qui nous assure que l'humour est le meilleur moyen de vaincre la misère. La comédie sert finalement de masque à l'adversité. Ce n'est pas le seul élément qui permet d'illustrer ce fait puisque le personnage de Tommy est une comédie à lui seul, et ce, dès le début du film. La première scène du film, elle-même, est un élément du comique, du burlesque : Bob et Tommy tentent en vain de tuer un mouton sous les yeux étonnés des voisins. Tommy donne les consignes pour l'assommer sans jamais le faire lui-même, alors que Bob n'y parvient pas.

Raining Stones sort après *Secret défense*, et cela permet à Ken Loach, après un film sur les mensonges de l'État britannique, de revenir sur son principe de mettre en lumière le prolétaire et de rechercher d'une quelconque justice. En effet, quelle justice y a-t-il dans une société néolibérale, ou en tout cas quelle justice y a-t-il dans ce système pour les plus démunis ? Peut-on trouver une certaine équité lorsqu'un gouvernement se permet d'utiliser les plus faibles au profit des plus forts – si l'on part du principe absurde que l'argent fait la force ?

Comment parler d'absurde sans parler de travail ? Cette activité qui consiste à rendre service à une personne que l'on ne connaît parfois pas, ou très peu ? C'est ce qu'illustre *The gamekeeper* (1980). Georges est garde-chasse et il défend une propriété privée corps et âme. Il n'affirme ne faire que son travail lorsqu'il se voit obligé de dénoncer les enfants qui traînent innocemment sur ton terrain protégé. Il est pour l'abolition du braconnage tandis que ses camarades au bar se montrent en désaccord avec lui en s'exclamant "elles sont à qui ces terres ?". Un d'eux démontre d'ailleurs l'absurdité des propriétés privées dont le principe est de s'approprier une terre qui pourtant se trouve sur notre habitat commun : notre planète Terre. Qu'y a-t-il de plus absurde que de s'approprier une terre, une parcelle de pelouse et d'arbres ?

Cela dénote pourtant de quelque chose de bien plus formel : le conditionnement de George qui délaisse sa famille pour tuer des faisans – et autres. Le fait que son fils se fasse maltraiter à l'école ne semble pas l'énerver ou le contrarier puisque de nouveau, il ramène cela à son travail et à sa lutte contre le braconnage. Il retrouve en quelque sorte une deuxième famille dans la chasse où



Ken LOACH © Joss Barratt
site du Festival de Cannes

règne une aura de camaraderie. La caméra de Ken Loach se délaisse d'ailleurs de sa véritable famille : sa femme et son enfant puisque le film ne nous montrera que très peu de moment d'intimité entre eux, préférant nous montrer des instants du travail de Georges. Georges, par son ancien métier d'ouvrier, et ce métier de garde-chasse, se présente comme un personnage dont la vie ne tient qu'au travail.

¹ Pierre Chassagnieux, 2023,
Ken Loach, le vent de la révolte,
ARTE France Distribution

² Marx et Engels, *Manifeste du Parti communiste*,
Editions Flammarion, 1948, page 37

³ Erika Thomas, 2009,
Ken Loach cinéma et société,
Editions L'Harmattan

Ken Loach, contestataire rebelle

Esth(éthiques) politiques

par Pablo Del Rio

Politique, de quoi es-tu le nom ? À défaut de mettre une définition claire sur un mot paraissant trop complexe pour ce genre d'exercices, des visages de cinéastes viennent en mémoire rapidement à son incantation.

Ken Loach, cinéaste britannique octogénaire, entre directement dans cette catégorie, de surcroît parmi les premiers. Au fil de sa filmographie, il a su s'engager. Il s'est agi pour lui de prendre des sujets qui relèvent de la politique en tant que telle, de s'attaquer à des thématiques discutées dans le débat public. L'objet de ce texte n'est pas d'ouvrir le débat ou de questionner si tous les films sont politiques – ils le sont – mais à ce stade de poser comme vérité que si certains le sont plus que d'autres, la filmographie de Ken Loach se démarque précisément par cet aspect.

Mettons en évidence pour commencer sa réussite institutionnelle. Il fait partie du cercle très fermé à avoir été couronné à deux reprises par la Palme d'Or au Festival de Cannes, en 2006 pour *Le Vent se Lève* et en 2016 pour *Moi, Daniel Blake*. On note en tout pas moins de vingt participations au festival, dirigé par Thierry Frémaux, dont quinze en compétition. Ce dernier le qualifiait d'« habitué » du festival lors de la sélection de *The Old Oak*, son dernier film en date de 2023. N'ayant pas une « patte » très marquée, ce qui est généralement apprécié pour ce genre de cérémonies, c'est bien ses sujets qu'ont adoré les jurys et autres comités de sélection. Pour de bonnes ou de mauvaises raisons (hypocrisie bourgeoise ?), rien n'est moins sûr. Le fait est que sa validation est passée par la dimension engagée de son cinéma.

Ce texte n'a pas pour but de proposer une cartographie complète de celui-ci. Ni d'ausculter la teneur et les sujets que le cinéaste britannique a traités pour constituer son œuvre. L'objectif de ces lignes est plutôt de tracer une trajectoire esthétique du cinéaste à travers deux films susmentionnés : *Le Vent se Lève* et *The Old Oak*. Le premier narre le parcours du résistant Damien O'Donovan lors de la guerre d'indépendance de l'Irlande. Le second se concentre sur TJ Ballantyne, propriétaire du bar éponyme voulant accueillir dignement des réfugiés dans un village anglais. En deux phrases, on sait que Ken Loach prend en empathie les personnages qu'il dépeint, trouvant leur combat au-delà du loyal, absolument nécessaire.

Les points communs des deux films sont visibles au premier regard. On a affaire à deux hommes blancs, que l'on ébauche au sein de leur communauté. Ces récits paraissent contés à la première personne, ils sont les personnages principaux des histoires. Pourtant, leur regard se croise sur l'échelle temporelle. O'Donovan toise son adversaire le colon anglais, dans une fuite en avant qui doit le mener vers la victoire émancipatrice, en pensant à l'après de sa patrie. Ballantyne est un personnage beaucoup plus mélancolique, qui observe par-dessus son épaule une Angleterre qui a échoué dans son rôle social, comme pour la quasi-totalité des démocraties occidentales. Ces deux portraits nous rappellent que le cinéma militant a toujours une manière de regarder le monde, dont les cinéastes ne se débarrassent pas. L'idée n'est aucunement de vouloir saisir les choses objectivement mais d'en proposer une vision partielle, subjective, biaisée. On n'en demande pas plus. Ces deux films correspondent absolument à cette description.

Les velléités politiques de Ken Loach ne sont plus à prouver. On l'a dit, il s'engage sur des sujets



parfois brûlants d'actualité. C'est le cas du sujet de l'immigration au Royaume-Uni, dont le personnel le plus réactionnaire ne s'est pas privé de s'emparer lors du vote du référendum du Brexit en 2016. Se soucier de la question des dominés revêt une certaine noblesse, même dans les cercles dominants (cf. le Festival de Cannes). Mais quid de l'esthétique de ces films ? Concernant Loach, on ne peut affirmer que son œuvre ne se compose que de films-sujets dépouillés de la volonté du cinéaste, problème majeur de nombre de films engagés. À l'inverse de l'esthétique dominante, le cinéma des dominés prend son temps dans la mise en scène, contemple ses décors, son paysage et ses personnages. Celle-ci ne s'évalue pas à travers une distribution de points, avec tel type de plans d'un bord politique ou de l'autre de manière arbitraire. Il faut se concentrer sur une mise en scène dans son ensemble. Si on prend le cas du *Vent se lève*, on assiste à un film qui prend son temps, met en place tout d'abord une histoire et des personnages, embrasse l'Irlande en filmant son urbanité, pays dont n'est pas issu le cinéaste. Sans fétichiser sa matière, on sent chez lui une envie de restituer une culture, des traditions. En ce sens, il essaye de prendre à revers l'idée de la colonisation qu'il exécère. Il tire de cette non-appartenance à la

communauté filmée une distanciation qui lui permet de porter un regard critique sur la résistance qu'elle mène. C'est le cas lors d'une scène d'embuscade des révoltés, où la violence n'est jamais voilée par Loach, où le spectateur assiste à la réalité matérielle de celle-ci. D'un autre côté, il rejette tout misérabilisme lors de longues scènes de torture orchestrée par les Anglais. Les personnages sont dotés d'une conscience et évidemment montrés comme des victimes de la répression, mais jamais béats. Ils savent ce qui les attend par rapport aux choix qu'ils font. En somme, Ken Loach installe une relation horizontale avec ses personnages, ce qui caractérise entre autres, un cinéma des dominés.

Il n'en est pas autant de son dernier film. *The Old Oak* doit son nom au bar dont TJ Ballantyne est le gérant. Premier symbole. Ken Loach y filme la communauté villageoise débattant, controversant à longueur de journées. Désabusée, elle tape sur cette immigration qui peuple ce qu'elle considère comme ses terres. Ballantyne n'est pourtant pas dupe, de l'humanité reste en lui. Il est compliqué de ne pas voir en cet homme un personnage-miroir du cinéaste. Mais ce faisant, il se place au-dessus de la mêlée, adopte une relation verticale avec les personnages. De plus, cette configuration donne un grand nombre de scènes dialoguées, où la parole devient le centre de la chose politique à l'intérieur du film. Le « Vieux Chêne » se

métamorphose en une agora où cette communauté se veut une métaphore de la société anglaise. Désormais, Loach modélise au lieu de regarder en face ses sujets. Sans être logorrhéique, le film perd forcément de l'intensité quand un grand nombre de problématiques sont verbalisées, au lieu d'être vécues. Par ailleurs, on assiste à un alignement de symboles tout au long du long-métrage. La chienne du protagoniste en devient un, celui de l'être perdu. Des gâteaux offerts, un mélange des cultures ? Et l'église, l'Église ? L'idée n'est pas de tomber dans la surinterprétation, mais ce qui n'est pas dit explicitement, souffre le jugement inaverti du spectateur.

Ce diagnostic démontre une certaine faiblesse politique du film. Mais on peut aller plus loin quand on remet en perspective la carrière du cinéaste britannique. Son dernier film, à l'inverse du Vent se lève, ne se met plus du côté des dominés esthétiquement. En effet, chaque scène de celui-ci semble vouloir apporter des pierres au scénario. On a de moins en moins de scènes (quasi aucune), qui échappent à l'utilitarisme, où chaque moment ne se vit pas en tant que tel, mais comme une idée que l'on recrache une fois qu'elle a été comprise par celui qui la reçoit. Cette gestion du symbolique en est une preuve. Si chaque scène dévoile un symbole en sous-main, aucune n'est réellement une prise de recul par rapport au sujet, une respiration. Le politique semble précéder les autres envies du cinéaste, qui le placarde dans les scènes. Plus de place pour la vacance, pour des personnages dont la vie n'est en réalité que le symbole de peu de choses. Ces peus de choses monopolisent l'attention de Loach, qui ne regarde plus des personnes dans son film, mais des vecteurs. Déshumanisés, ils ne lui servent plus qu'à prononcer un discours préétabli. Cette vision du cinéma où les scènes sont esclaves de l'écriture, devant servir au scénariste comme on se dépanne d'un briquet, appartient aux dominants. Ce sont ces gens, ces capitalistes dont le seul but est de se servir de la matière, d'en tirer profit tout en la vidant de sa substance vive. C'est en ce sens que sont construites les scènes de la forme dominante. Celle-ci qui se matérialise le mieux dans la série télévisée, où le showrunner ne peut pas se permettre de contempler, où chaque situation doit tenir en haleine le spectateur par le développement de l'histoire. Ne plus en sortir condamne Loach à la complaisance avec ces gens dont l'objectif est d'abord pécunier.

Le geste militant est d'allier esthétique et discours. Sortir sa forme des cadres aura toujours plus d'importance que de distribuer la bonne parole. Le cinéma actuel souffre énormément de films dont les intentions sont nobles, mais où la forme déployée qui les dévoile est absolument antinomique de celles-ci. C'est le cas du film Barbie. Prétendument féministe, on assistait plus à un conglomerat publicitaire du point de vue formel qui redorait le blason de la marque Mattel, dont l'unique but demeurerait de vendre des poupées. Le féminisme était un marchepied progressiste vers la recherche du profit, tout le contraire de ce que promeuvent les féministes engagées dans les luttes véritables. Loach n'en est absolument pas là, et on veut bien croire que son échec est bien plus dû à la maladresse qu'à une complaisance affirmée. Reste à savoir si son prochain film confirmera la perte du mojo ou se révélera-t-il plus militant que jamais, à l'heure où le Capital se déchaîne pour garder ses intérêts.

Panchronique : *Edvard Munch, la danse de la vie* (1974), *La Commune* (2000)

par Alex

Grève générale belge de 1893, travail infantile, discours d'Hans Jæger. Qu'avons-nous à faire de tout ça ? Pourquoi ces informations, et de nombreuses autres, se retrouvent parsemées dans *Edvard Munch, la danse de la vie* (1974) ?

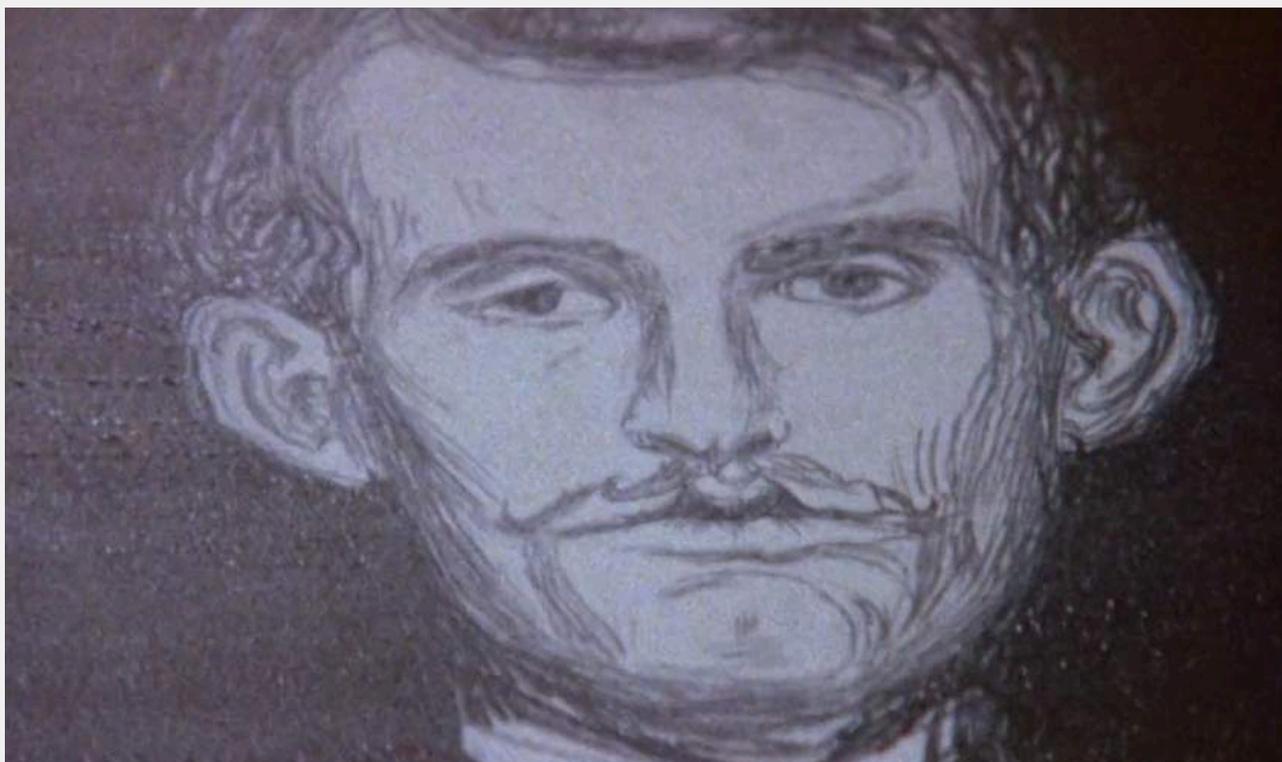
En plus d'esquisser un portrait transnational des différents mouvements sociaux et esthétiques, d'établir un semblant de cadre dans lequel le peintre évoluera (nous y reviendrons), Peter Watkins trouve ici le moyen de s'affirmer.

Son *Munch* n'obéit à aucune règle ou plutôt, on observe les contorsions malicieuses qu'emprunte le film pour prendre chaque convention à revers. Les

regards caméra et les entretiens trouvent dans le plan ou la séquence d'après une réponse, une contradiction. Ce montage dialectique rend inopérante toute complaisance. Ainsi, *Munch*, dont l'origine est très corsetée, percute un milieu libertaire qui n'empêchera pas ses affects misogynes de se développer.

Après tout, le cercle de Kristiania ne va pas les contredire, à un moment historique où la prostitution est nécessaire en raison des salaires insuffisants, administrée par la police et conspuée par la bourgeoisie pourtant responsable et consommatrice. Stanisław Przybyszewski, rencontré au cercle de Berlin ne se privera pas non plus de dispenser ses élucubrations réactionnaires.

Watkins poursuit un geste brechtien (on ne s'encombrera pas de sa définition appliquée au cinéma ici, on tâchera de préciser plus tard en





parlant de *La Commune*). Le montage, la non-linéarité et la profusion d'informations établissent une distance capitale, qui nous permet d'évacuer toute psychologisation des personnages et de les envisager comme des êtres mus par leurs conditions d'existence.

L'approche matérialiste trouve un autre écho dans le filmage. Nous l'avons déjà dit, les scènes de débats entre libertaires succèdent aux scènes d'entretiens avec une ouvrière et précèdent des prises de vues sociologiques des différentes strates sociales. On nous donne à voir des processus de traitement de gravure dans leur intégralité.

Plus tôt est arrivée la Commune, mais plus tard Watkins fera *La Commune*. La dialectique du montage se perpétue et s'incarne à présent dans les chaînes de télévision communarde et versaillaise. La seconde est une chaîne où des éditorialistes grouillent autour d'un présentateur dans un cadre résolument fixe. La première renvoie simultanément aux scènes d'entretien et aux prises de vues d'Edvard Munch. Nous avons déjà eu l'occasion de parler de l'intérêt des plans

longs, faisant émerger les contradictions des situations. Le constat demeure et se double ici d'un problème pour la chaîne de propagande : la contradiction brouille les perspectives révolutionnaires. Bien sûr que nous rions volontiers en voyant la bourgeoisie se faire vilipender par ses ouvrières, bien sûr que nous sommes indignés par le traitement de l'Union des femmes' par la légion, mais qu'en est-il justement des adhérents à la légion, des petits propriétaires ou plus généralement des récalcitrants ? Les soupçons d'intelligence ou d'élan contre-révolutionnaire avec les ennemis qui frappent Le père Duchêne sont plus fortement imputables à la télévision, malgré les efforts des journalistes.

Passons, et revenons à Brecht. La double énonciation se fait une place le temps de présenter les processus créatif et actoriel du film. La télévision n'est pas le seul élément anachronique, puisque nombre d'événements contemporains de la Commune sont rapportés (taux de participation aux élections, statistiques de la semaine sanglante données avant la contre-offensive du 3 avril). L'urgence de la poursuite de la lutte est également confirmée quand un intertitre indique la cessation

de l'inviolabilité des lieux saints en 1996 pour en exclure 350 miséreux. Ces intertitres (et la date dans cet exemple précis) participent de la distanciation. Pourtant, la distance ne laisse aucune place au cynisme, l'euphorie des communards, c'est aussi la nôtre.

Et puis, en se dirigeant inévitablement vers la funeste conclusion de cet élan révolutionnaire, le film s'effondre de lui-même. Les acteurs, ses architectes orchestrent sa destruction. Chacun d'entre eux nous apprennent ce qu'ils retirent de l'expérience collective du tournage. L'enthousiasme se mue en indignation quand le massacre des communards advient, ces affects sont à présent les nôtres et Watkins gage que l'historicisme remplira son office.

' Union des femmes pour la défense de Paris et les soins aux blessés, la légion est celle du 11e arrondissement



The Ladykillers - Alexander Mackendrick (1955)

par Erwan Courvoisier

***The Ladykillers* est d'abord un film sur un groupe de personnes, dirigé par le professeur Marcus, qui exploitent une vieille dame, Louisa, pour dérober de l'argent sans être soupçonnés.**

Face à cette description, notre première impression est que nous avons affaire à un groupe capable du pire, exploitant sans qu'elle le sache une vieille dame gentille et innocente pour leur profit personnel. Nous sommes donc face à deux opposés : le mal incarné, ceux qui s'en prennent aux sans-défense, contre le bien absolu. Les deux entités cohabitent dans la même maison, créant des scènes comiques et hilares. On rit parce qu'on observe ce groupe de voleurs, enfermé dans leur mécanique et dans leur plan bien huilé, se faire humilier involontairement par

cette dame, force de vie qui par ses postures morales, dérange la mécanique. Mais dans cet article, j'aimerais détricoter un peu ce portrait. La peinture s'écaille, la facilité de perception disparaît en même temps que le rire pour laisser place à la tragédie de l'humiliation poussée jusqu'au bout. Il y a une réflexion dans le film autour de la morale comme absolue et comment cet absolu sème la mort.

Quand le film sort, nous sommes en 1955, juste après le plan Marshall et l'essor du capitalisme. Les États-Unis affirment aider l'Europe à se reconstruire tout en étendant leur sphère d'influence et de contrôle. Une fois ce contexte historique rapide et simplifié posé, nous observons que, derrière la vertu et la loi morale, il peut y avoir des intérêts beaucoup plus mesquins et vils.

Donc, lorsqu'Alexander Mackendrick ouvre son film sur un beau quartier, calme, en ordre, sans aucune trace de destruction, où tout le monde est cordial,



faut-il le croire dans sa représentation du monde ? Je crois au contraire que cette exagération de la bienveillance est un moyen de dévoiler le faux qui régit les quartiers de la classe moyenne blanche de l'Angleterre. Seul le SDF incarne une forme de pauvreté, mais celle-ci est joyeuse, confortable. Et tout ce beau quartier est rythmé par le train, élément central du film et symbole de la modernité à toute allure. Cette carte postale paraît donc naïve, fausse.

Ce portrait est celui du monde auquel croit Louisa, que l'on perçoit à travers son regard. Louisa est très rapidement dépeinte comme une citoyenne un peu naïve, qui ne remarque pas que la police se moque d'elle lorsqu'elle vient une énième fois au commissariat pour avouer son erreur : ce n'étaient pas des aliens chez sa voisine, mais seulement la télévision qui était restée allumée. La deuxième particularité de cette dame est qu'elle est nostalgique. Elle exprime plusieurs fois ses liens affectifs avec un passé disparu. Elle est une représentante du passé, vivant dans une maison qui apparaît en décalage avec la modernité représentée par le train qui passe régulièrement non loin de chez elle.

Si Louisa n'est pas connectée à son présent, elle l'est pourtant à son passé, celui de son enfance, le XIXe siècle et l'ère victorienne. Je fais un lien entre elle et la reine Victoria, car c'est Louisa qui, dans le film, raconte le souvenir de ses vingt ans, jour où la reine est décédée. Ce lien entre elle et la reine n'est pas anodin ; la reine Victoria porte un imaginaire spécifique lorsqu'on est blanc et plutôt aisé. Elle représente une apogée en termes de puissance économique et politique. Cette apogée dans laquelle semble coincée Louisa se traduit par un effacement volontaire de la visibilité de ceux et celles qui sont exploitées, une invisibilisation des victimes de la colonisation. Il y a une invisibilisation de la violence du pouvoir de la part de Louisa qui se traduit par une mise en scène d'une vertu morale exagérée (et comme on le verra par la suite, mortelle pour ceux qui ne sont pas dans la loi morale).

Mais il y a une ombre au tableau qui s'installe rapidement dans le récit. C'est l'ombre de Marcus, qui suit Louisa en rentrant chez elle. L'ombre plane dans le champ, elle est inquiétante, elle salit l'image d'une tache noire. On ne voit pas son visage, il est déshumanisé. À l'inverse, Louisa est sur-humanisée. L'ombre n'est pas celle du sans domicile ; ce qui va

perturber la vie de Louisa, c'est l'homme au manteau noir, le professeur Marcus et sa bande. Ils sont représentés comme atypiques, en décalage, portant l'inquiétude et le difforme en eux. De toute évidence, ils sont mis en scène comme les éléments perturbateurs du cadre. Et en effet, ils sont là sous couverture, en tant que faux musiciens, pour utiliser Louisa, qui ne se méfiera pas d'eux jusqu'au moment de la bascule, lorsqu'elle découvre l'argent volé.

Marcus, Harry, Louis et les autres sont, selon moi, les victimes de l'industrialisation, ceux qui ont été criminalisés et désignés comme coupables dans les romans policiers, un genre qui apparaît justement au XIXe siècle. Ils représentent le revers de la médaille, l'arrière poisson de la carte postale. Le roman policier est présent pour rappeler au peuple sa bonne conduite et qu'il sera toujours attrapé. La représentation des petits voleurs et des petits malfaiteurs a explosé pendant le XIXe siècle, ces personnages étant toujours les victimes du système, de sa vertu et de sa morale. Marcus et les autres sont les héritiers des coupables du roman policier. Sauf que dans *The Ladykillers*, la police est représentée comme une institution un peu molle, qui n'agit que très peu, de telle sorte que l'on sait d'avance que ce n'est pas elle qui attrapera les voleurs. Ils seront tous victimes du jusqu'au-boutisme moral de la vieille dame, suppléante de la police, du juge et du bourreau.

On l'a dit, Louisa vit dans un monde ordonné qui n'est pas contemporain, mais qui lui appartient, un monde propre à elle en rupture avec son époque. Potentiellement, étant en inadéquation, Louisa peut être un danger. La première chose que Marcus remarque chez cette dame, c'est un tableau déséquilibré, qui n'est pas droit. Il tente en vain de le redresser, mais celui-ci résiste. Et partout dans la maison de Louisa, dans laquelle se passe une grande partie du film, il y a des éléments en désordre, dysfonctionnels, chaotiques, alors que la bande de voleurs a besoin de calme, d'ordre, de minutie pour concocter puis faire réussir leur plan. C'est en effet Louisa qui blesse involontairement presque toute la bande quand elle leur demande de soigner le perroquet puis de le récupérer dans sa fuite. Les premières blessures viennent d'être infligées. Les voleurs connaissent, craignent et respectent le système et la police, car ils en ont besoin pour exploiter les failles. Sauf que Louisa déranger bien

plus le système que les voleurs, qui sont réglés comme une horloge, organisés au millimètre, comme le train. Et c'est ce qui apparaît clairement à la fin du film, quand elle veut remettre l'argent volé, mais que la police le refuse, car c'est plus simple pour le système de ne pas récupérer l'argent dérobé.

Elle est une force de dérèglement, tout en portant en elle un fantôme, un idéal nostalgique d'ordre, de puissance et de grandeur morale. Les voleurs dans le film ne portent pas d'idéologie, si ce n'est celle de l'enrichissement personnel. Ils partagent donc une idéologie proche de celle du capitalisme le plus libertaire, celui qui s'annoncera bientôt en Angleterre. La reine Victoria aurait-elle trouvé

Margaret Thatcher immorale ? Louisa et Marcus sont des représentants du capitalisme, mais Louisa y ajoute une loi morale. Dans cet écart, la mise en scène se loge pour faire craquer le vernis de l'esthétique joyeusement naïve et bordélique de la première partie du film.

Quand la valise remplie d'argent s'ouvre devant Louisa, celle-ci comprend que Marcus et sa bande l'ont fait participer à un braquage, sans qu'elle le sache. À ce moment-là, Louisa, toujours fidèle à ses principes, ne veut pas que Marcus garde l'argent et souhaite qu'ils se rendent à la police. Elle ne bougera pas de cette position jusqu'à la fin du film. Pourtant, l'esthétique du film change, devenant beaucoup plus étrange,



baroque. L'inquiétude monte en même temps qu'un orage se déchaîne. C'est à ce moment que la morale incarnée par Louisa provoque plus de violence que les actes de Marcus. Car si l'on pourrait penser que l'esthétique devient plus inquiétante parce que les voleurs ont pour projet d'assassiner Louisa, à la fin ce ne sera pas elle la victime, mais les cinq autres, morts car Louisa a refusé qu'ils gardent l'argent sous prétexte que c'est mal de voler. Son fantôme de bonne conduite, de bon citoyen, de voisin vigilant cause la mort de plusieurs personnes, alors même que la police refuse de récupérer l'argent, comme prévu.

Louisa incarne une forme de care, de bienveillance et de droiture morale poussée à son paroxysme.

Ce qui est parfois efficace, comme quand elle protège un cheval d'un commerçant radin. Mais que se passe-t-il quand il ne s'agit plus de prendre soin d'un cheval, mais de gérer l'argent, source de grandes violences ? Une question fondamentale soulevée est celle de la violence acceptable lorsqu'elle est justifiée par la morale. Marcus tente d'expliquer à Louisa que les banques ne voudront pas récupérer l'argent volé, car cela coûterait plus cher à la société de restituer l'argent que de le garder. Mais Louisa, enfermée dans ses fantasmes du passé, ne peut pas le comprendre et refuse que Marcus garde l'argent. En raison de cette droiture morale, la bande de Marcus va s'entre-tuer, aucun des membres n'ayant le courage de tuer Louisa pour récupérer l'argent. Louisa devient donc,

indirectement, le bourreau de cinq personnes qu'elle condamne à la peine de mort. L'écart est considérable entre le vol et sa condamnation. Louisa ne comprend pas que la faute puisse résider du côté du capitalisme plutôt que du côté de ceux qui s'engouffrent dans ses failles. La faute de Louisa est de ne jamais percevoir que c'est le système et son esthétique qui sont immoraux. Elle analyse les choses à travers le prisme de l'individu, ce qui entraîne la mort de ces individus.

À travers ses réflexions sur l'individu et la violence liée à l'argent, le film s'inscrit dans son époque contemporaine, même si l'histoire intradiégétique semble se positionner de manière un peu floue. Il rejoint d'autres films d'après-guerre, qui ne sont pourtant ni des comédies ni des films de studios, comme c'est le cas ici. Toujours cette malle d'argent sacré au milieu du salon, monolithe qui guide la société en semant la mort. Marcus jette ses camarades sous le train après leur mort pour faire disparaître les preuves, avant de tomber lui-même sous le train. Personne ne résiste au train filant à toute vitesse ; tous sont jetés sous ses roues, disparaissent dans la fumée, celle des usines, du progrès, qui recouvre tout le plan et toute l'époque. La fumée des usines, qui a commencé sous le règne de Victoria, s'est prolongée jusqu'après la guerre, sans changement. Pendant ce temps, Louisa ferme littéralement les yeux, refusant toujours de voir la violence que sa décision implique.

À la fin, celle qui survit, c'est Louisa. Le quartier retourne à sa tranquillité, avec les voleurs en moins, seules victimes du film, du système. On ne rit plus car nous avons vu la violence cachée derrière la belle carte postale. Nous avons vu ceux représentés comme vils n'être finalement que des êtres trop lâches pour tuer une grand-mère. Quel drame aurait pu être évité si Louisa avait accepté de changer de position ?

Dans l'espace entre le rire provoqué par l'humiliation des voleurs et la violence de leur punition, se creuse un écart dans lequel se loge la mise en scène, définissant le beau et l'ordre comme quelque chose d'acérbe, avec un potentiel de blessure plus grand que les visages mutilés de Marcus et sa bande. Le rire est un outil critique formidable, mais le film dépasse le rire pour nous emmener ailleurs, sur le terrain de la réflexion, ce que ne permet pas toujours le rire pacifiste. Fini le

Le gangster britannique, une figure cinématographique aux interprétations multiples

par Rémy et Erwan Mas

Edito

Reservoir dogs, Les Damnés, Les Incorruptibles... Le crime a toujours été une source d'inspiration prolifique pour le grand et le petit écran. Et pour cause ce milieu est l'un des plus propice afin de développer un récit à intrigue (lutte de pouvoir, trahison ou histoire de famille) et aux personnages souvent mémorable. Tout le monde connaît au moins de nom Tony Montana, l'icône "scarface" ou encore l'emblématique "parrain" Don Vito Corleone. Pourtant, il est important de réfléchir à la place que prend le gangster dans son film. S'échapper des clichés, voilà ce qu'il faut faire lorsque nous nous installons face à ce genre de film. Parfois loin de l'image manichéenne que l'on peut s'en faire, le gangster peut être façonné par diverses interprétations, bien loin de celle échafaudée dans *Peaky Blinders*, la série qui sert pour certains de référence du genre. Bien loin de nous de nier la

qualité de la série, cependant, le schéma du criminel résistant et ultra-violent que représente Thomas Shelby (Cillian Murphy) ne permet pas de définir le gangster original. Justement, le côté manichéen que représente ce personnage et tant d'autres dans le genre, peut parfois être détourné par d'autres réalisateurs. S'il est devenu la référence du gangster à l'anglaise, il ne faudrait cependant pas réduire cette figure cinématographique à ce seul personnage réunissant tous les codes ou clichés du genre. Il n'existe pas une seule grande figure qui permet de définir le film de gangster car chaque réalisateur amène sa propre patte, parfois comiques ou parfois rudes, pour ajouter leur aliment à la bonne recette du film gangsterien. Éloignons-nous donc du cliché lambda pour découvrir de nouvelles perspectives.



Étude de *Sexy Beast* (2000)

par Erwan Mas

Un soleil illuminant, des bruits d'oiseaux, voilà les deux éléments majeurs qui permettent au premier film de Jonathan Glazer de débiter : en effet, le spectateur s'attelle à *Sexy Beast*.

En plus de ce titre assez accrocheur et mystérieux, l'atmosphère de cette scène introductive, rythmée par le morceau *Peaches* (The Stranglers), permet à son réalisateur de placer un décor charmant et accueillant. Puis c'est finalement dans ces paysages flamboyants d'Espagne dont les couleurs penchent continuellement entre le bleu et le blanc, transmises par l'océan, la villa et les montagnes, que se noiera une histoire sombre pleine de mystification, et de persuasion brutale. Les luxures, les cigares placeront le spectateur dans cet esprit *gangsterien* dans lequel un casse est organisé de manière presque entrepreneuriale, voire ouvrière, comme un simple colis à livrer.

L'atmosphère espagnole, tendant à la contemplation, est fortement contrastée par l'apparition du premier personnage que nous présente Jonathan Glazer, Gary Dove – que l'on se permettra, dans cet article, de surnommer "Gal".

Un homme qui bronze sous – nous ne nous en lasserons pas – ce soleil éclatant, voici la première image que nous offre le réalisateur, du personnage principal de ce film. Le réalisateur ne nous le présente d'ailleurs pas sous son meilleur jour, mais plutôt comme un phénomène de foire, répugnant et sujet à la débilité – notamment lorsque l'absurde le rattrape lorsqu'il semble vouloir retirer le rocher de sa piscine à mains nues.

Puis, c'est la brusque apparition du personnage de Don Logan – dont la simple évocation semble effrayer Gal durant un repas pour le moins convivial et amusant –



qui donne au film une nouvelle tournure : glaçante, et complètement opposée à l'allure attrayante pourtant adoptée depuis la scène introductive. Le spectateur le découvrira de manière plus approfondie par la suite, mais ce personnage froid, qui semble même inaccessible, inflexible par moment, est un homme extrêmement déséquilibré dont le caractère est perpétuellement gangréné par la violence, tant morale que physique. Ben Kingsley (*Shutter Island*, *Iron Man 3*, *La Liste de Schindler*) semble être pour le moins fait pour ce rôle qu'il incarne à la perfection, au point de crever l'écran et de finalement donner à son personnage une importance folle, pour ne pas dire principale à ce film.

Les yeux perçants, Ben Kingsley récite son texte à tel point que le spectateur lui-même, en plus de Gal Dove, peut se sentir oppressé par l'éloquence abrupte de l'acteur. C'est par cette rhétorique, d'abord, que passera le premier degré de violence et de brutalité. Véritable volta du film, Don Logan est le personnage impatronisant la férocité gangsterienne au film. Entêté de première, il saura durant tout le film montrer son côté persuasif pour tenter de faire rejoindre Gal dans ses rangs pour le casse final. Il ne se contentera jamais du "non" très clair et répété de nombreuses fois par Gary ; n'étant pas la réponse attendue par le malfrat. Cet entêtement est à l'image du premier face à face entre Gal et Don, sur la terrasse de la

villa, durant lequel un véritable ping-pong s'insère à l'intérieur même de la conversation : "Fais le travail / Don, non / Oui / Non", et ainsi de suite. Finalement, *Sexy Beast* est à lui seul un ping-pong entre deux joueurs, robustes par leur détermination, avec deux idées radicalement contraires. Le drame final du film ne se joue donc pas sur le casse, mais plutôt sur une question très simple : lequel des deux remportera ce match ? Trêve de métaphore et d'euphémisme, *Sexy Beast* reste un film dont la brutalité ne repose pas sur des gestes même – si l'on ne compte pas la mort brutale de Don – mais plutôt sur deux forces de caractère, l'un persuasif et l'autre décidé, qui se combattent.

Pourtant, le film ne se repose pas uniquement sur ses deux personnages principaux, il met aussi en lumière des personnages secondaires très importants, jouant un rôle majeur dans la

pression ressentie dans le film. Encore une fois, c'est Don qui utilisera l'entourage de Gal pour l'emprisonner dans une pression immense. Le simple fait de lui livrer un secret tel que ses relations sexuelles avec Jackie ne fera qu'accroître l'emprisonnement mental dans lequel Gary est détenu. C'est ensuite au tour de Deedee, la femme de Gal, d'être l'arme de Don, qui utilise et joue de son ancien métier d'actrice pornographique pour tenter de vulnérabiliser l'homme. Toutes ces petites manies sordides sont la preuve d'une torture psychologique intense que Ben Kingsley joue de la meilleur des manières, tout en jouant la carte du malade mental, à l'instar de la scène où Don s'énerve contre lui-même, face à un miroir, seul dans la pièce. En parlant de maladie mentale, il est possible d'effectuer une transition permettant d'évoquer un personnage trop peu présent à l'écran : Teddy Bass, un personnage aux tendances psychopathiques. Les yeux rigides, semi-clos même accentuent d'autant plus cet aspect terrifiant, qui lui donne un air insensible à tout



ce qui se produit face à lui. C'est d'ailleurs le regard froid que Teddy laissera Gal au bord de la route, en pleine nuit.

Aussi, le premier face à face entre ces deux personnages, dans le restaurant, peu avant l'épisode du casse, présente tout à fait le caractère hostile de Bass qui se montre très peu agréable et qui n'hésite pas à laisser le silence planer dans la conversation, ce qui permet à la dramatisation de naître, et à la pression de Gal, ainsi que du spectateur, de ne faire autre chose qu'augmenter.

Enfin, c'est au tour d'un autre personnage secondaire de prendre possession de l'écran, à son échelle bien évidemment : le petit enfant espagnol qui aide dans la villa des Dove (Gary et DeeDee). Introduit dès la scène d'ouverture, avec Gal, il est tout de même un personnage qui a sa propre importance dans deux scènes notamment. Il est tout d'abord celui qui met au ping-pong entre Gal et Don, évoqué plus haut dans ce texte, par sa simple présence que Don fait remarquer : le ping-pong, tout comme la scène, prend alors fin, même si le débat interminable entre les deux hommes, lui, n'en finit pas ici. Justement, il prend fin lors

de la mort de Don, une mort frappante puisque la brutalité change de camp, passant entre les mains de l'entourage de Gal. Puis c'est ici que nous retrouvons le petit espagnol, lui qui sort de la nuit sombre, arme à la main, pointée vers Don. Même s'il ne lui donnera pas le coup de grâce – laissant ce bonheur à DeeDee – il reste le premier à intervenir de manière aussi rude.

Sexy Beast marque donc par la présence de personnages secondaires à des moments importants et majeurs, comme s'il fallait prendre la place des personnages principaux à l'écran. Le puzzle de Sexy Beast est finalement impossible à résoudre sans les pièces secondaires.



Esthétique, Crimes et Réplique : Le gangster britannique, selon Guy Ritchie par Rémy

**Dans le paysage
cinématographique
britannique, Guy Ritchie est
un réalisateur qu'on rangerait
dans la catégorie du
divertissement.**

Son style particulier reste pour le moins très accessible : montage rythmé, narration saccadée, personnages aux traits de caractère marqués. Si la formule fait souvent effet, elle peut s'en révéler essoufflée notamment sur certains de ses projets récents. Pour autant, s'il est un domaine où le cinéaste britannique est dans son élément, c'est bel et bien dans le film de gangster. Phénomène dont il est lui-même conscient, puisqu'il comptabilise pas moins de 5 œuvres dont le récit se focalise sur le monde du crime britannique.

Ainsi, dans l'optique de revenir sur les différentes interprétations de la figure du gangster britannique, ce sont *Snatch* (2000) et *The Gentlemen* (2019) sur lesquels nous porterons notre attention. Pourquoi ce choix ? Au-delà de ma simple appréciation pour ces deux œuvres, elles reflètent une certaine idée du réalisateur sur le sujet. Les deux long-métrages se répondent en certains points comme une correction et un perfectionnement de vision.

Son style particulier reste pour le moins très accessible : montage rythmé, narration saccadée, personnages aux traits de caractère marqués. Si la formule fait souvent effet, elle peut s'en révéler essoufflée notamment sur certains de ses projets récents. Pour autant, s'il est un domaine où le cinéaste britannique est dans son élément, c'est bel et bien dans le film de gangster. Phénomène dont il est lui-même conscient, puisqu'il comptabilise pas moins de 5 œuvres dont le récit se focalise sur le monde du crime britannique.

Ainsi, dans l'optique de revenir sur les différentes interprétations de la figure du gangster britannique, ce sont *Snatch* (2000) et *The Gentlemen* (2019) sur lesquels nous porterons notre attention. Pourquoi ce choix ? Au-delà de ma simple appréciation pour ces deux œuvres, elles reflètent une certaine idée du réalisateur sur le sujet. Les deux long-métrages se répondent en certains points comme une correction et un perfectionnement de vision.

L'habit fait-il le criminel ?

Selon un adage bien connu, "l'habit ne fait pas le moine", pour autant, dans le domaine du crime, l'idée contraire peut se tenir. L'imaginaire collectif imprégné par les différentes œuvres culturelles et des réalités évidentes, considèrent bien plus souvent que les membres de gangs s'attachent à



Snatch - Guy Ritchie (2000)

une apparence extérieure, un style vestimentaire identifié, reflétant un sentiment d'appartenance, d'identification et surtout de différenciation envers les individus hors du milieu du grand banditisme. Pour beaucoup, le style britannique est synonyme de raffinement et de sobriété. Si la série *Peaky Blinders* (2013-2023) a porté, devant le grand public, l'image du malfaiteur britannique élégant, antérieurement, l'allure du gangster britannique était plus abrupte. Costume en tweed, chemise à col rond et prédominance de couleurs sombres n'ont pas toujours été les seuls codes vestimentaires pour représenter cette figure cinématographique.

Conscient des attentes du spectateur, Guy Ritchie prouve à la fois dans *Snatch* que le gangster britannique ne possède pas de style vestimentaire unique mais qu'il correspond bien à certaines communautés et hiérarchie du monde criminel, tandis qu'il prend une orientation tout à fait différente avec *The Gentlemen*. Quoi qu'il en soit, dans les deux cas, le but est de toujours le mettre au service de sa narration. Pour comprendre comment, il est important de revenir sur les synopsis des deux long-métrages.

Le scénario de *Snatch* s'articule tel un jeu de piste parmi les acteurs du crime organisé de Londres et de ses alentours. Ainsi nos personnages

principaux Turkish (Jason Statham) et Tommy (Stephen Graham) arborent un style passe-partout, ni trop distinctif, ni inaperçu. Toutefois, les autres protagonistes rencontrés ont tous des styles bien différents des leurs, en premier lieu celui de Mickey (Brad Pitt) et de son clan gitan, se présentant le plus souvent avec des vêtements ayant un aspect plus usé, et moins récents que les costumes portés par notre duo de promoteurs de combats de boxe truqués. Différence également faite avec les personnages de Vinny (Robby Gee) et Sol (Lennie James), deux petits truands, beaucoup plus modestes au style moins élégant. Le réalisateur britannique expose sa direction artistique dans sa volonté de créer une identité propre à chaque groupe de personnages, ce qui les rend plus vivants, et moins fantasmés.

L'intention est tout autre dans *The Gentlemen*, nos criminels sont au sommet dans le contrôle de leurs affaires, ils sont régulièrement en contact avec les hautes sphères de la société qu'ils ont convaincus d'entrer dans leur cercle criminel avec une promesse de sécurité financière. Le cinéaste souhaite laisser la place à un univers moins terre à terre (précisons que celui de *Snatch* ne l'est pas pour autant). Sa vision grisonnante de la première œuvre est cette fois plus colorée et esthétisée pour se conformer à une narration différente. Des costumes de Raymond (Charlie Hunnam), aux survêtements du Coach (Colin Farrell), en passant

par les tenues simples et non simplistes de Dry Eye (Henry Golding) – Œil-Sec pour les amateurs de VF – tout est fait pour insister sur l'atmosphère *british chic* de l'univers du film. Outre cette volonté artistique, on peut néanmoins supposer une adaptation de la vision de Guy Ritchie aux évolutions d'interprétations de la figure "gangstérienne", marquée indéniablement par l'apport nouveau de Peaky Blinders, bien qu'il conserve sa propre pâte qu'on lui connaît depuis *Arnaques, Crimes et Botanique* et *Snatch*.

Le charisme par la réplique

S'il est un trait de caractère que le spectateur associe le plus souvent au criminel, c'est bien le charisme. Cette idée selon laquelle, il émane du gangster une aura mêlant respect, admiration et attraction, détermine souvent la manière d'écrire et d'interpréter celui-ci. Dans sa posture, dans ses actes mais surtout dans ses répliques, accrocheuses, pleines d'assurance et souvent mémorables, celui-ci renvoie une image de *dominant*, qualité indispensable pour évoluer dans un environnement criminel. De fait, cet attribut est presque l'élément le plus important du cahier des charges imaginaire du bon film de gangster, créant fascination du criminel dans l'esprit du spectateur.

Pour ce qui est du traitement du charisme du gangster britannique dans le cinéma de Guy Ritchie, *The Gentlemen* et *Snatch* en sont les parfaits Alpha et Oméga, l'un s'inscrit dans une glorification du criminel, l'autre plus déconstruite du modèle cliché. Ainsi, c'est l'écriture des personnages qui nous révèle la manière dont le réalisateur britannique perçoit ce prérequis de personnalité. Pour ce faire, le cinéaste s'attèle à un travail sur les dialogues entre ses personnages. Évidemment marqué par les œuvres américaines du genre, aux dialogues souvent marquants, on pourrait s'attendre à une répercussion plus ou moins directe le menant sur une voie de pure et simple copie.

Toutefois, il n'en est rien, *Snatch* se posant en tant qu'exemple concret de la plume britannique qui prend à contrepied son sujet, si l'on s'attendait à voir des protagonistes charismatiques il n'en sera rien. Dans cette plongée au sein du crime organisé britannique, ce sont les interactions insolites entre

les acteurs de ce milieu qui surprennent. Guy Ritchie s'amuse, ses gangsters ne seront pas des figures clichées. Ils sont écrits de manière totalement différente de l'archétype américain. Ils n'ont pas cette force d'attraction et de persuasion, ils ne sont pas intouchables, et subissent les coups du sort sans aucun contrôle.

Les promoteurs véreux que sont Turkish (Jason Statham) et son fidèle partenaire Tommy (Stephen Graham), étant les incarnations mêmes de ce propos, leurs répliques sont peu sérieuses, plus marquées par un ton humoristique dans leur écriture. Leur traitement narratif, loin de les glorifier, les met plus souvent dans l'embarras durant l'entièreté du film. Plus généralement, c'est l'ensemble des protagonistes du long-métrage qui peine à être pris au sérieux durant le visionnage. Piège dans lequel le réalisateur nous enferme en révélant, dans son acte final, tout l'aspect stratégique d'un personnage qui était jusqu'alors insoupçonnable tant par ses dialogues que par son rôle humoristique dans l'intrigue.

Si avec son œuvre précédente Guy Ritchie avait su surprendre, on peut s'interroger sur son film le plus récent s'insérant dans le genre du film de gangster. *The Gentlemen* est en effet le cinquième film du cinéaste dans le registre du crime britannique, revenant à ses premiers succès après quelques précédents projets moins pertinents. Se tenant comme une sorte de réponse et de reflet plus abouti, avec une volonté différente, le long-métrage est à prendre comme une antithèse de *Snatch*. Des protagonistes plus raffinés, aux dialogues plus emblématiques et mémorables, faisant ressortir toute la prestance qui leur a été insufflée à l'écriture. Malgré tout, le réalisateur conserve une plume reconnaissable, ne se privant pas des traits d'humour dont il est si friand à la différence, dans le cas présent, qu'ils mettent en valeur les protagonistes plutôt que de les déprécier. Sans pour autant rentrer dans la caricature des gangsters implacables et impitoyables, les criminels de *The Gentlemen* restent haut en couleur, dans leurs phrasés et dans leurs attributs. L'effet recherché est alors total, les répliques font mouche et les criminels sont glorifiés aux yeux du spectateur.

Si le film de gangster plaît autant à Guy Ritchie, au-delà d'être le domaine dans lequel il réussit le mieux, c'est bien parce que le milieu du crime est un endroit propice au développement de ses idées inventives de narration. Que cela soit par ses choix esthétiques ou sa mise en scène d'un point de vue

purement visuel ou encore par son écriture, dans l'histoire qu'il nous narre par ses répliques rédigées avec la plus grande méticulosité dans lequel il y glisse sa patte d'auteur, sa touche d'humour britannique décalée.

Le gangster britannique dans *Gangs of London*

par Rémy

S'il est un cinéaste britannique auquel personne ne pense lorsqu'on évoque les œuvres cinématographiques centrées sur la figure du gangster, c'est bien Gareth Evans.

Plus connu pour ses films d'arts martiaux *The Raid* et *The Raid 2*, c'est en 2020 que le réalisateur gallois change de registre pour nous proposer une vision singulière sur le crime britannique et plus précisément le crime londonien sous un format sériel. Ainsi, avec *Gangs of London*, une nouvelle vision du gangster britannique est présentée. Univers riche et diversifié, personnages mémorables, ambiance unique, telle est la recette du cocktail explosif d'Evans. Plongée au cœur d'une guerre de gangs pour le contrôle total de la cité cosmopolite qu'est Londres, la série dans sa première saison reflète tout le savoir-faire du cinéaste, repris en tant que ligne directrice pour Corin Hardy qui prend la relève en tant que réalisateur principal et producteur pour la saison deux (Gareth Evans, pris par un autre projet, reste producteur exécutif). Si la série aborde des thèmes communs aux œuvres du genre, elle apporte néanmoins un traitement inédit, sans concession avec les spectateurs n'hésitant pas à le bousculer dans son visionnage.

Le crime comme héritage familial

Grande thématique commune aux histoires de gangsters, sur le petit comme le grand écran, la famille est un segment

scénaristique souvent attaché aux œuvres centrées sur le crime. Les exemples ne manquent pas parmi les différents films et séries du genre, on pense bien sûr à la famille Corleone (*Le Parrain*), aux *Sopranos* de la série éponyme pour les références américaines. Bien évidemment pour ce qui des familles de gangsters britanniques, ce sont les Shelby (*Peaky Blinders*) auxquels on pense le plus souvent.

Avec *Gangs of London*, nous faisons connaissance d'une nouvelle famille, les Wallace, dont le fils aîné, Sean (Joe Cole) est amené à reprendre les rênes du vaste empire criminel de son père, assassiné brutalement. Accompagnés des Dumany, famille intimement liée à ces derniers, ils devront se battre pour rester sur le trône de Londres, défié et convoité par les gangs rivaux des différentes communautés de la ville. C'est sur cette toile de fond qu'Elliot (Sope Dirisu), agent de police infiltré, va évoluer tout en tentant de protéger lui-même le peu de famille qui lui reste.

Si les trahisons en tout genre inter et intra familiales sont attendues (l'univers du crime, s'y prêtant particulièrement), la série se démarque en deux points.

Le premier est celui de l'héritage, et de la manière dont un fils doit succéder à un père redoutable en affaires et dont l'aura est pesante même longtemps après sa mort. Sean n'est pas son père, il est bien plus volatile et



Gangs of London (2020)

et impulsif, un caractère qui lui sera autant avantageux dans l'affirmation de sa position, que préjudiciable. Sans trop divulguer les parti-pris scénaristiques sur l'écriture du personnage, c'est cette volonté d'être à la hauteur d'une réputation qui n'est pas la sienne qui détermine le personnage, comme enfermé peu importe ses choix dans un cercle fini d'actions dont il essaie de se détacher par tous moyens. La solution de facilité, à laquelle le spectateur peut penser pour lui, serait de s'éloigner du monde dans lequel il est né, pour autant, il préfère s'y complaire, ambitionnant d'être le roi d'un univers indomptable.

Le second point, concerne cette fois le personnage d'Elliot tiraillé par le souvenir de son épouse et de son fils décédé, n'ayant plus que son père, qu'il souhaite plus que tout protéger. Cela dit, sa moralité sera amenée au long des deux premières saisons à être soumises à l'univers criminel de la capitale britannique. Celui qui ne se considère qu'être un pion devient au fil des épisodes le cavalier avant d'être la pièce centrale de la série, quittant son rôle de personnage secondaire pour celui de protagoniste. Sean et Elliott, comme les deux faces d'une même pièce, s'opposent en tout point en restant cependant intimement liés.

Un déchaînement brutal de violence

Si scénaristiquement la série est réussie, la plus grande force de celle-ci réside dans sa réalisation. Oui, le monde des gangsters britanniques est un monde dur, impitoyable où tous les coups sont permis, et pour en faire prendre conscience à son spectateurs, Gareth Evans fait briller son expérience de cinéaste d'action. Dans une pure logique de "Show don't tell", la série n'hésitera pas à bousculer les limites de la violence montrable sur petit écran. Que cela soit dans les scènes de guérilla, de torture, ou de combats rapprochés, rien n'est écarté de la caméra. Conscient que les scènes d'actions sont loin de requérir une chorégraphie aussi soignée que ses films d'art martiaux, le réalisateur gallois les rend volontairement plus brouillonnes, moins esthétiques d'un aspect extérieur mais tout aussi sanglantes.

Dès le premier épisode le ton est donné, la séquence du bar sert de mise en bouche. Les affrontements seront nombreux et brutaux notamment lorsqu'il s'agit d'Elliot. Aussi, il ne faut pas oublier ceux impliquant le personnage de Luan (Orli Schuka), gangster albanais dont les coups de sang font partie des scènes les plus "barbares" de la série. Si je parlais du premier épisode, comment ne pas s'attarder sur l'épisode cinq de la première saison, offrant comme un moment suspendu, hors des intrigues de la série, dans lequel un déferlement de



Gangs of London (2020)

violence se déroule durant 55 minutes et ce sans aucune interruption. Peut-être l'un des rares si ce n'est le seul épisode du petit écran à être aussi dur, et percutant pour le spectateur. En saison deux cette violence graphique ne diminue pas (l'épisode de la discothèque parisienne en est la preuve même) et s'accompagne même d'une brutalité psychologique d'autant plus renforcée, incarnée par un antagoniste diabolique (référence non exagérée, celui se présentant régulièrement avec une tenue vestimentaire aux teintes rougeâtres), le criminel géorgien Koba (Waleed Zuaiter).

Une question qui peut alors se poser légitimement est celle de l'intérêt d'un tel déchaînement de violence dans la série. S'il peut sembler injustifié, il n'en est rien. Gareth Evans bouscule et désarçonne son spectateur, non l'univers du crime britannique n'est pas attrayant, il n'a rien d'enviable, il est également loin d'être aussi "propre" que ce que l'imaginaire collectif peut en penser. La justification de cette violence est toute trouvée, le réalisateur gallois s'emploie à transmettre une partie de son expérience de cinéma d'action pour livrer une vision abrupte et bourrue du gangster britannique, devenant la particularité majeure de la série qu'elle porte et affirme à chaque épisode comme vecteur d'une originalité sans pareille.

Gangs of London est une série des plus réussies, rarement évoquée lorsqu'il est question de gangster britannique, *Peaky Blinders* lui étant souvent préférée, elle n'en est pas moins qualitative, bien au contraire. Permettant une nouvelle approche de la figure cinématographique des criminels de Grande Bretagne, elle dépeint un monde loin de la vision romancée que le grand public peut en avoir. Un univers ultra violent, brutal, où règnent trahisons, et rivalités. un univers impitoyable qui continuera à être développé dans le même esprit avec sa troisième saison dont la production a récemment débuté. Affaire à suivre...

Steve Jobs – Danny Boyle (2015) au fil du temps

par Enzo Durand

En 1984, lors d'une réunion au Time, célèbre magazine américain, Steve Jobs rencontre le journaliste Walter Isaacson.

Ce dernier devient alors fasciné par l'ingénieur, et ils se revoient à de nombreuses reprises, à chaque fois le Time écrit sur les nouvelles sorties d'Apple et consacre même sa une à Steve Jobs lui-même. Bien des années plus tard, en 2004, Jobs contacte à nouveau Walter Isaacson pour lui proposer un étrange emploi : écrire une biographie. L'écrivain vient justement d'en publier une très réussie sur Benjamin Franklin, et il travaille actuellement sur une autre dédiée à Albert Einstein, confirmant ainsi que la biographie est son genre littéraire de prédilection. En demandant à Isaacson d'écrire sur lui-même, Jobs se place donc, consciemment ou non, dans la lignée de ces deux personnages historiques, pères fondateurs du monde moderne. Le temps passe et le projet ne se concrétise toujours pas, officiellement

parce que Jobs ne consacre pas assez de temps aux entretiens avec Isaacson, officieusement parce que son cancer est de retour et le rend bien trop faible. En 2009, alors que sa maladie s'aggrave, Jobs contacte à nouveau le journaliste, le pressant de faire ce livre avant qu'il ne soit trop tard. Les deux hommes se rencontrent une quarantaine de fois pour des discussions, puis l'écrivain s'envole à travers tout le pays pour rencontrer les témoins de la vie de Jobs. Le fondateur d'Apple n'exerce aucun contrôle sur le livre, qui sort en 2011, quelques jours après son décès. Cette histoire, qui a commencé dans un obscur couloir du Time, ne pouvait être racontée qu'en prenant son temps. Et pour citer Truffaut *"Je sens bien, comme le disait André Bazin, que je ne vais pas avoir le temps de faire court"*.

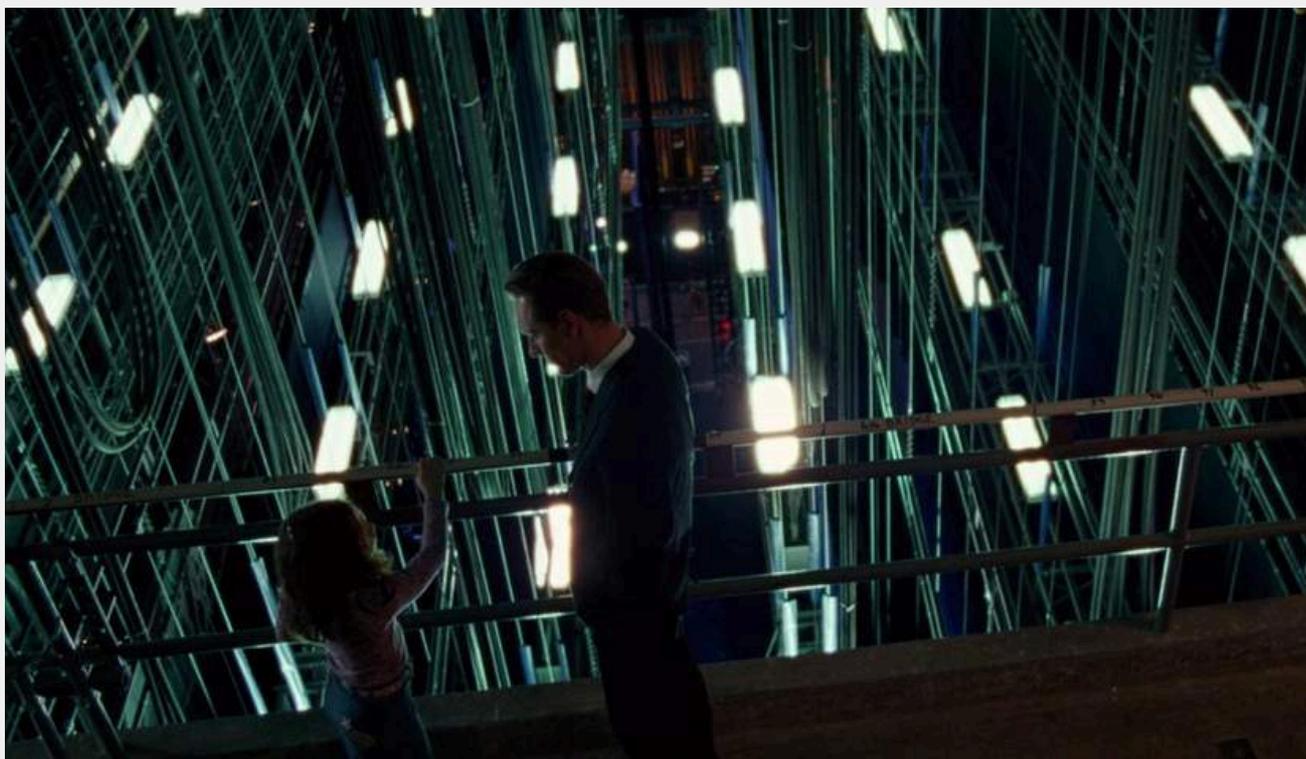
En octobre 2011, quelques jours après la mort de Steve Jobs, Sony achète les droits d'adaptation de sa biographie et se met immédiatement à produire un long-métrage sur sa vie. Cette étape de pré-production cumule de nombreux retards, en partie causés par l'écriture du scénario par Aaron Sorkin (multi-récompensé pour *The Social Network*). Ce dernier souhaite écrire une histoire précise et méticuleuse et va donc jusqu'à contacter Isaacson et



Steve Wozniak (cofondateur d'Apple) pour des détails techniques. Ce temps d'écriture permet à un film concurrent, *Jobs*, de sortir plus tôt, en 2013. Ce long-métrage, réalisé par Joshua Michael Stern, est une suite de scénettes plates qui tentent de mettre le plus possible en valeur l'inventeur. Ce dernier est incarné par Ashton Kutcher, qui se contente d'imiter les apparitions de Steve Jobs à la télé. Une œuvre qui ressemble à de la propagande indirecte puisqu'elle se base uniquement sur des éléments de communication conceptualisés par Steve Jobs lui-même. Un échec critique et commercial qui renforce la détermination d'Aaron Sorkin à créer le scénario rendant le mieux compte de la complexité d'une vie humaine et d'un parcours aussi chaotique que celui de Jobs. Le rôle principal du film, et le nom du metteur en scène, restent incertains pendant deux ans, car David Fincher abandonne la réalisation du projet, et

Christian Bale refuse lui aussi de tourner le film. Sony finit donc par mettre le projet aux oubliettes.

Mais rappelez-vous nos quelques mots d'introduction : le temps est important dans cette histoire. Quelques mois plus tard, le projet est repris par Universal, qui confie la réalisation à Danny Boyle, passionnant cinéaste britannique, qui souhaite travailler avec l'un de ses acteurs favoris, DiCaprio. Ce dernier accepte, puis refuse, avant que Christian Bale accepte à nouveau le rôle, puis le refuse une nouvelle fois. Pourquoi tous ces détails de production ? Ce chaos de marketing, de casting, de communication et de création est particulièrement important pour l'ambiance qui va émaner du film. Steve Jobs se vantait sans cesse de pouvoir contrôler les éléments, et voir cette pré-production devenir de plus en plus chaotique est particulièrement comique. Un an plus tard, le



tournage commence enfin, avec cette fois-ci Michael Fassbender dans le rôle-titre. Boyle comprend alors que pour tourner Steve Jobs, il doit dompter le chaos, ou en tout cas faire semblant. Cette introduction, qui s'allonge à chaque caractère que j'ajoute, me semble particulièrement importante pour comprendre que les éléments qui composent ce long-métrage ne sont pas seulement une liste de noms comprenant l'équipe technique et le casting. Le temps et le chaos sont omniprésents durant la production du film, et feront donc partie intégrante de l'œuvre finale.

L'ouvrage de Walter Isaacson est chapitré de manière chronologique, retraçant la vie de Steve Jobs de sa naissance à sa mort. Une manière classique d'écrire des biographies, qu'Isaacson gardera pour ses autres livres, permettant de maintenir le suspense, comme dans une histoire fictionnelle. Ici, on découvre en même temps que Steve Jobs les retournements de situation qui ponctuent sa vie, que ce soit sa paternité ou son éviction d'Apple. Le scénariste du film, Aaron Sorkin, choisit pourtant une autre voie, en chapitrant le film

film en trois grands actes se déroulant en temps réel, avant le début de conférences importantes dans la vie de l'ingénieur. La première en 1984, pour le lancement du Mac, la seconde en 1988, pour la présentation du NeXT, puis enfin la dernière en 1998 avec l'inauguration de l'iMac. Cette structure est à la fois classique, trois actes qui se répondent comme au théâtre, mais elle devient particulièrement originale lorsqu'elle est utilisée pour un film biographique. En effet, elle exclut volontairement de nombreux moments de la vie de Jobs, en plus de s'arrêter en 1998, plusieurs années avant sa mort. Chaque séquence est composée de discussions entre Steve Jobs et ses proches, entre conflits, sous-entendus et non-dits, avant que ce dernier réussisse à régler (ou non) ses problèmes puis à monter sur scène. Cette construction du scénario est particulièrement pertinente ici puisqu'elle permet de mieux rendre compte de la personnalité de Steve Jobs, en faisant sans cesse se mélanger sa vie privée et professionnelle, tout en s'accordant parfaitement avec le style créatif de Danny Boyle. Un réalisateur qui, tout au long de sa carrière, a travaillé un sujet en particulier : le temps et la répétition. Répétition de genres cinématographiques avec *Petits Meurtres entre amis* (1994), répétition de ses propres films avec *Trainspotting* (1996) - *T2 Trainspotting* (2017) et *28 jours plus tard* (2002) - *28 ans plus tard* (2025), et répétition de vies avec *Slumdog Millionaire* (2008), son film le plus célèbre et célébré.

Ici, c'est encore le cas puisque ce long-métrage se contente de répéter trois fois la même recette, dans trois amphithéâtres interchangeable. Chacun des trois actes est séparé par une ellipse que Danny Boyle utilise de deux manières différentes. Premièrement, ces écarts temporels sont utilisés pour créer des problèmes ou des situations dramatiques en hors-champ. Le réalisateur n'a pas le temps de s'intéresser à l'ensemble des ennuis rencontrés par Steve Jobs dans sa vie, alors il les place pendant ces ellipses. C'est une idée récurrente dans sa filmographie, cette volonté de délaissier les causes pour se concentrer uniquement sur les conséquences. Dans *Slumdog Millionaire*, ce qui obsède le cinéaste, ce n'est pas tant les raisons des événements racontés, mais plutôt les conséquences de ceux-ci plus tard dans le temps. Dans *28 jours plus tard*, ce qui l'intéresse principalement, c'est le "plus tard", et dans *Steve Jobs*, ce qu'il veut nous montrer, c'est la résolution de ces conflits et non leur création. Ainsi, les problèmes

arrivent pendant les ellipses, qui sont expliqués lors de la séquence par des scènes de dispute, puis sont résolus avant que le créateur d'Apple ne monte sur scène pour son discours. Répétition encore une fois d'un même modèle. La seconde utilisation des ellipses vient justement modifier le récit en évitant l'ennui que peut procurer un tel système répétitif. Durant les sauts temporels, les relations entre les protagonistes évoluent. Il n'y a pas de changements majeurs entre les séquences, mais des prolongations des modifications effectuées pendant la séquence précédente. Ainsi, Boyle ne perd pas de temps à expliquer l'évolution des (nombreuses) relations de Jobs avec son entourage, mais nous le fait comprendre au détour d'un dialogue en sortie d'ellipse.

Ce système cyclique, et les nombreux tunnels de dialogue au vocabulaire technique, font de *Steve Jobs* un film désagréable au premier abord. On ne peut qu'entrer partiellement dans l'univers du film, qui, en plus, se permet d'avoir un rythme effréné, entre dialogues rapides et séquences en temps réel. Ce côté froid, presque clinique, est représentatif de la personnalité de l'ingénieur, qui règle les différents problèmes rencontrés en laissant de côté l'aspect humain. Une ambiance dure et sèche renforcée par le lieu, un huis clos, qui laisse peu d'espace pour respirer. Une seule séquence se déroule en extérieur, sur le toit d'un bâtiment, lors du climax. Ce changement complet de décor permet justement aux émotions de se libérer enfin, et de proposer une discussion basée sur des sentiments, et non sur des intérêts économiques ou financiers. Une scène qui se conclut vite, pour que Steve Jobs retourne à nouveau dans les dédales de couloirs et d'amphithéâtres. Ce système fermé rappelle également l'interface des produits Apple, au centre de nombreuses discussions lors du film. Le protagoniste est obsédé par l'idée d'ordinateurs en circuits fermés, pour qu'Apple soit le seul à détenir ce pouvoir. Une idée qui rajoute une couche de rigueur supplémentaire, empêchant toutes émotions de passer à travers le film. Ce manque de puissance sentimentale renforce la caractérisation de Steve Jobs, qui déteint donc sur l'œuvre elle-même. Il plie, une fois encore, le monde à sa personnalité. En acceptant l'idée d'un film froid et au montage millimétré, Danny Boyle rend hommage au scénario d'Aaron Sorkin et au livre de Walter Isaacson, qui dessinent les contours

d'une personnalité entière et complexe.

L'adaptation passe donc ici par des choix de mise en scène, bien plus que par des idées narratives. Un choix original qui permet de faire davantage ressentir la personnalité de Steve Jobs, même s'il manque des passages importants de sa vie. D'ailleurs, de nombreux éléments, comme sa rencontre avec son père biologique ou son exclusion d'Apple, sont racontés lors des dialogues pour tout de même les intégrer au récit. L'adaptation de la biographie passe aussi par le choix des péripéties montrées dans le film. Lors des conférences, Steve Jobs rencontre principalement des problèmes techniques, mais ici ces ennuis deviennent des conflits liés à la famille, une manière d'intégrer au long-métrage la principale thématique du livre : la paternité. Ainsi, plusieurs événements sont évoqués dans le film, bien qu'ils soient arrivés à des périodes différentes, comme l'abandon de Steve Jobs par ses parents biologiques, la non-reconnaissance de sa propre fille Lisa (il mettra plusieurs années avant de l'accepter officiellement), le fait de donner le nom LISA à l'un des premiers ordinateurs d'Apple, la trahison de son mentor - et père de substitution - John Sculley, sa revanche contre cet homme qui l'a viré d'Apple et enfin sa réconciliation avec sa propre fille. Tous ces éléments transforment donc les intrigues de *Steve Jobs* en une quête pour accepter la paternité, une thématique qui renvoie à la fois à des éléments de sa vie personnelle et professionnelle. Paternité de sa propre fille ? Paternité des ordinateurs Apple ? Deux idées qui sont sans cesse au centre des débats et des sous-entendus. Ce rapport constant à la famille, tout en excluant la moindre émotion de la mise en scène, place ce long-métrage dans une situation paradoxale, comme un simili mélodrame robotique. Des paradoxes qui sont parfaitement représentatifs de la vie du protagoniste.

Si *Steve Jobs* est un long-métrage aussi réussi, c'est parce que les participants à sa création ont utilisé les techniques du fondateur d'Apple, en les adaptant au médium cinématographique. Gestion obsessionnelle du temps et de l'espace, pour enfermer le chaos et ne jamais le laisser prendre le dessus. Le résultat est un long-métrage froid et clinique, qui ne laisse aucune place à la moindre parcelle d'émotion ou d'expérimentation. Un film qui étonne, quand on connaît les œuvres

précédentes de Danny Boyle, qui joue régulièrement avec la texture numérique. Ici, l'objectif est de délimiter la personnalité de Steve Jobs alors rien ne peut venir troubler cette quête. Une œuvre à part de la filmographie du réalisateur, pas totalement représentative du travail d'Aaron Sorkin et qui se focalise sur une seule partie de la vie de l'ingénieur. Un pas de côté constant qui représente parfaitement la philosophie de Steve Jobs, un paquet d'idées ayant traversé le temps.

Derek Jarman, entre expérimentations intimistes et cinéma d'auteur engagé

par Arthur P.

Après une formation en Histoire et en littérature, Derek Jarman se tourne rapidement vers les arts picturaux et principalement la peinture qu'il apprend à la *Slade School of Art*.

Jarman entame d'abord une carrière d'artiste peintre et crée des paysages minimalistes ainsi que des œuvres plus expérimentales rappelant l'Expressionnisme. Nous retenons de son travail des toiles sombres aux messages engagés et des peintures plus colorées représentant des paysages comme son jardin.

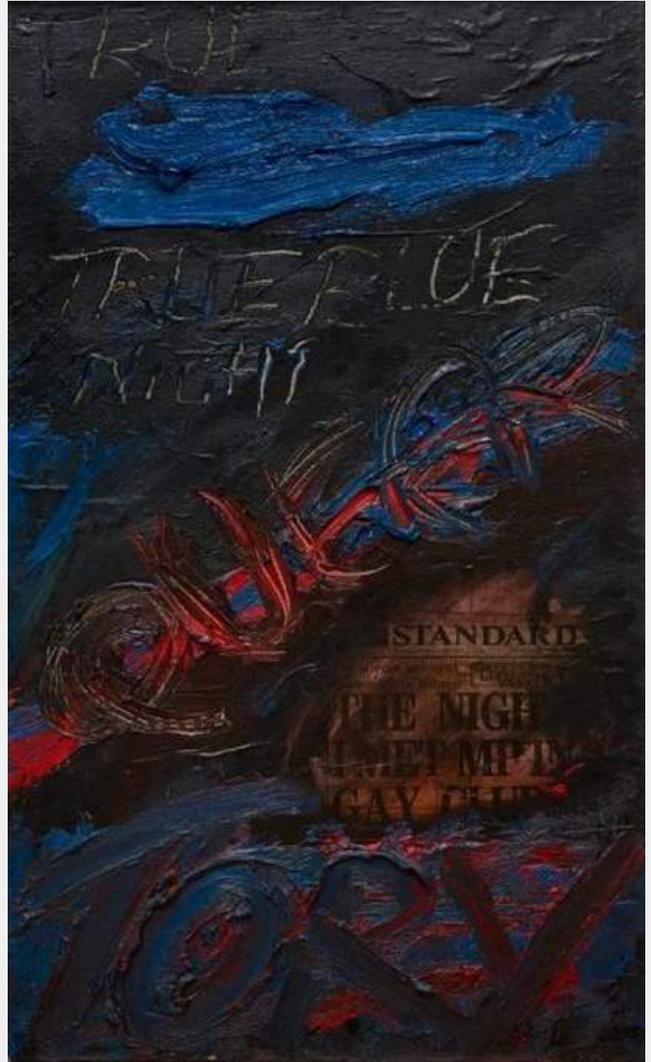
Il s'intéresse par la suite et en parallèle à son activité de peintre au cinéma, c'est en ce sens qu'il a pu citer un de ses mentors, le cinéaste Michael Powell qui disait : « *all arts are one* » (« tous les arts ne font qu'un »), proposant l'idée que chaque art se vaut sans hiérarchie.

Derek Jarman est également l'auteur d'excellents ouvrages comme « *Chroma* », essai sur la couleur reprenant des éléments biographiques sur ses études d'arts, ainsi que « *Un dernier Jardin* », carnet de bord qu'il entretient au sujet de son jardin jusqu'à sa mort en 1994.

Il s'intéresse par la suite et en parallèle à son activité de peintre au cinéma, c'est en ce sens qu'il a pu citer un de ses mentors, le cinéaste Michael Powell qui disait : « *all arts are one* » (« tous les arts ne font qu'un »), proposant l'idée que chaque art se vaut sans hiérarchie.

Derek Jarman est également l'auteur d'excellents ouvrages comme « *Chroma* », essai sur la couleur reprenant des éléments biographiques sur ses études d'arts, ainsi que « *Un dernier Jardin* », carnet de bord qu'il entretient au sujet de son jardin jusqu'à sa mort en 1994.

L'ensemble de ses activités artistiques est étroitement lié, mais c'est son cinéma qui va nous intéresser.



Derek Jarman, True Blue, 1992 Huile sur photocopies sur toile. 101,5 × 61 cm © courtesy Keith Collins Will Trust et Amanda Wilkinson, Londres.

Derek Jarman pénètre le monde du cinéma en tant que chef décorateur et producteur sur des films de Ken Russell, un réalisateur à l'image déjà très picturale et parfois expérimentale, avant de se lancer lui-même dans la réalisation de courts métrages expérimentaux en Super 8. Ses premiers films sont de simples paysages au montage simpliste, passant de l'un à l'autre sans grande logique et accompagnés d'une musique électronique industrielle, parfois envoûtante qui détonne avec l'image. On peut percevoir l'influence du réalisateur américain Stan

Brakhage dans l'utilisation de la surimpression, dans un montage souvent rapide, voire épileptique, mais il s'en distingue par l'utilisation de sonorités industrielles et punks. La construction de ses premiers essais cinématographiques est anarchique, mais à l'effet immédiat, malgré une austérité de couleurs (des monochromes de bleu, vert ou de noir et blanc), la beauté qui en émane est indéniable et hypnotisante (*A Journey to Averbury, Garden of Luxor, Ashden's Walk on Moni*).

Les procédés filmiques utilisés sont originaux, d'où la filiation possible avec Stan Brakhage. En utilisant un prisme de verre pour re-filmer son court métrage *My Very Beautiful Movie* (Final Version) en 1974, Jarman apporte de la couleur et une déformation de l'image propre à ses futures œuvres dans un film de paysage au départ en noir et blanc.

Le re-filmage est une technique qu'il perfectionne dans la majorité de ses œuvres en Super 8 et en 16 mm. Cela lui permet de donner cet aspect déformé à l'image et de pouvoir superposer jusqu'à 7 images/plans l'un sur l'autre comme dans *In The Shadow of the Sun* en 1984 ou dans une partie des clips qu'il a réalisés pour Marianne Faithfull.

Son premier long métrage, *Sebastiane* (1976), marque un tournant dans sa jeune carrière, jusqu'ici composée de courts métrages underground. Il s'agit en effet d'un long métrage à l'image plus précise, plus léchée que ses précédents films, abandonnant pour un temps ses procédés expérimentaux. Ce dernier prend aussi une tournure politique peu présente jusqu'alors dans son cinéma : il va, à partir de ce film – et jusqu'à sa mort en 1994 – proposer un cinéma homoérotique qui lutte contre toute forme d'inégalité, un cinéma queer, intime et très personnel.

Sebastiane, œuvre homoérotique sur le martyr de Saint Sébastien, permet à Jarman de filmer les corps comme il ne l'avait encore jamais fait (ses œuvres précédentes correspondant surtout à des décors et des paysages). Le film est un enchaînement de dialogues, entièrement en latin, seul film de l'histoire à l'être dans sa totalité, entre des soldats de l'armée romaine s'ennuyant et se laissant aller à des plaisirs homosexuels, mis en scène avec virtuosité et sensualité par Jarman. Les corps sont beaux et la tension sexuelle élevée

par le biais de différents ralentis et de l'utilisation de musique, quasi omniprésente, durant ces scènes de mélanges des corps.

Rapidement, son cinéma devient plus politique, plus engagé pour des causes qu'il défend jusqu'à la fin de sa vie, comme l'homosexualité, qu'il revendique publiquement très tôt, ou encore contre les politiques de Thatcher qu'il considère comme indifférentes à la cause queer et à la santé des homosexuels atteints du S.I.D.A., ainsi que les inégalités dans leur ensemble.

Son cinéma est réellement *Queer* dans le sens où il ne se limite pas simplement à proposer des films traitant de l'homosexualité : il montre des personnages de tout genre. Il ne se limite pas à la sexualité des personnages mais décrypte aussi leur genre, bien que les deux soient particulièrement liés dans son cinéma, plus que chez d'autres réalisateurs comme Alan Clarke par exemple.

C'est dans ce sens qu'il prend comme muse Tilda Swinton qu'il permet de rendre célèbre et qui continue, après la mort de Jarman, de transmettre son message d'ouverture d'esprit. Tilda Swinton, actrice androgyne qui peut aussi bien jouer des hommes que des femmes, est plusieurs fois choisie par Jarman pour se représenter à l'écran, lui-même n'apparaissant jamais dans ses propres films. Cela lui permet de se distinguer d'un réalisateur comme Fassbinder, dont il s'inspire aisément dans la forme théâtrale des films et les thématiques. Nous retrouvons, dans l'ensemble de sa carrière, des personnages homosexuels rappelant le *Droit du plus fort* de Fassbinder, mais Jarman va plus loin en permettant à toutes les personnes d'être représentées dans ses films au-delà du genre. Aussi, *Caravaggio*, biopic de l'artiste italien du XVII^e siècle, brouille encore une fois les notions de genre et de sexualité tout en adoptant une mise en scène très théâtrale dont la forme rappelle les *Larmes amères de Petra von Kant*. Les images, léchées, proposent des effets d'ombres et de lumières qui rendent directement hommage à la maîtrise du clair-obscur de Caravage.

Enfin, cet aspect théâtral de l'œuvre rappelle aussi directement le cinéma de Peter Greenaway, les deux cinéastes s'inspirant perpétuellement l'un l'autre : Greenaway a lui aussi débuté sa carrière par du cinéma expérimental et a reçu une formation



Sebastiane, Derek Jarman, 1976

d'artiste pictural. Ses œuvres se distinguent régulièrement par un côté théâtral poussé (une seule scène, une seule pièce, un jeu d'acteur marqué) qui fait réellement penser à la mise en scène de Jarman. 13 ans après la mort de Jarman, Greenaway réalise *la Ronde de nuit*, biopic théâtral sur le peintre hollandais Rembrandt, un hommage direct au *Caravaggio* de Jarman.

Le réalisateur adapte également plusieurs sonnets et pièces de Shakespeare, reconnu comme un grand dramaturge possiblement homosexuel. Ce dernier devient ainsi l'une des références de prédilection de Jarman, comme l'illustre parfaitement *The Tempest*, adaptation punk de la pièce de théâtre éponyme.

Ces sonnets, lus par Judi Dench dans *The Angelic Conversation*, permettent à Jarman de réaliser un film sous la forme d'une fresque montrant la beauté des corps et des rêves du réalisateur à travers de nombreuses images de couples homosexuels.

Son travail formel est donc découpé en deux styles bien distincts : On observe tout d'abord un ensemble de films, allant du court métrage au long métrage expérimental, où Jarman travaille la forme par surimpressions et refilmage de

différentes scènes, lui permettant de brouiller notre perception de la réalité avec différents scénarios queer, de dépasser les frontières entre les genres, laissant souvent envisager des hommes comme des femmes ou l'inverse. On remarque par ailleurs la réalisation de films plus classiques formellement, à l'image davantage travaillée et à la mise en scène théâtrale, dont l'objectif est de sortir en salle pour un plus large public. L'aboutissement de sa carrière, mélangeant ses deux styles est *Blue* (1993). Film assez unique dans l'histoire du cinéma qui propose pendant 1h10 une image unique d'un bleu Klein, hommage direct au peintre Yves Klein. Atteint du S.I.D.A., Jarman est alors en fin de vie et choisit de montrer sa propre perception du monde : il devient en effet quasi aveugle et ne voit plus que des nuances de bleu. Le film est un parallèle entre l'histoire du bleu et l'histoire de la vie quotidienne du réalisateur dans les années 90. Il lie ici sa vie d'homme homosexuel séropositif et la narration symbolique de certains de ses rêves.

Avec *Blue*, Jarman travaille aussi le son. La musique étant l'une des caractéristiques de son cinéma expérimental, il va ici le travailler avec un jusqu'aboutisme extrême, oscillant entre des chants, de la musique et des textes lus par différents acteurs fétiches de Jarman, dont Tilda Swinton. Lui-même raconte, tantôt avec mélancolie, tantôt avec joie, sa vie, son homosexualité et son expérience du S.I.D.A.

dans un pays et à une époque où cette maladie est encore considérée comme le cancer gay. Blue est une œuvre que tout le monde devrait voir, tant elle prône la tolérance par un procédé en apparence austère et hermétique mais qui, par son ambiance sonore, va transcender le simple cadre cinématographique et l'émotion du spectateur.

Jarman est un réalisateur encore trop méconnu mais dont le message, humaniste, fait encore des émules aujourd'hui grâce notamment à son cinéma, ses ouvrages, mais également ses collaborateurs de longue date comme Tilda Swinton qui encore aujourd'hui perpétue l'héritage de Jarman.

Le jeune cinéma anglais est également imprégné de son travail, et s'il n'a pas eu le succès d'un Ken Loach ou d'un Peter Greenaway, il a aujourd'hui plusieurs successeurs spirituels comme Molly Manning Walker ou Ross Glass, appartenant à une jeune génération de cinéastes anglais. Mais c'est bien parmi ses pairs l'ayant côtoyé ou ayant travaillé avec lui, comme Terence Davies, Ken Russell ou Sally Potter, que l'on trouve les plus belles références au cinéma de Jarman, que ce soit Tilda Swinton chez Potter qui joue ici le personnage d'*Orlando*, inspiré directement du roman de Virginia Woolf qui brouille les idées de genre en proposant l'un des premiers personnages transsexuels de la littérature anglaise (œuvre que Jarman aurait pu lui aussi adapter) ou les films *queer* de Davies, son message et ses combats sont toujours d'actualité et perdurent au travers des artistes l'ayant connu.

THE ANGELIC CONVERSATION



Directed by **DEREK JARMAN**

With **PAUL REYNOLDS** and **PHILLIP WILLIAMSON**

Produced by **JAMES MACKAY** Music by **COIL** Shakespeare Sonnets read by **JUDI DENCH**
35mm Colour 78 mins A ■ Production 1985

The Angelic Conversation, Derek Jarman, 1985

Réflexions autour d'Andrea Arnold

par Erwan Courvoisier

Le monde d'Andrea Arnold est éclectique ; elle ne représente pas une réalité unique.

Son univers contient des systèmes, chacun étant un ensemble complet qui se croise, s'influence et se touche souvent, mais qui peine à se connecter. Cette difficulté à se connecter est violente, et à la violence répond la violence, et parfois le désir. La violence est un moyen de communication et de pouvoir, tout comme le sexe. Un des enjeux pour les personnages d'Andrea Arnold est de fuir le connu, souvent dysfonctionnel, pour aller vers un inconnu mystérieux et désirable, porteur d'émancipation mais aussi de déception et de tromperie. Dans cet article, je vais essayer de détailler quelques composantes, quelques aspects du monde mis en scène dans les films de la réalisatrice.

L'Angleterre d'Andrea Arnold est violente, injuste et cruelle, dysfonctionne et ce dysfonctionnement est amplifié dans les familles, qui sont souvent la seule société que l'on partage, les personnages étant marginalisés de tous les autres. Dans *Fish Tank*, Mia est une adolescente

déscolarisée qui vit avec sa sœur et sa mère violente dans un appartement pauvre. Zoé, mère célibataire dans *Wasp*, a trop peu d'argent et n'arrive pas à bien nourrir ses enfants. Cependant, si on s'arrête à ce portrait, l'Angleterre ne serait qu'un cliché, figé dans une idée, morte dès les premières minutes du film.

En effet, il y a du beau dans les films d'Andrea Arnold. La représentation est parfois imprégnée d'une sorte de grâce laïque, qui fait apparaître du bon et du beau sans ajouter de quelconque morale divine sur le bien ou le mal. La force du beau dans la représentation de ce monde réside dans le fait qu'il s'imprime comme un accident sur l'image. Il n'est pas préfabriqué, n'est pas attendu dans un certain type de paysage, mais surgit là où on ne l'attend pas. *American Honey* s'ouvre sur le personnage de Star fouillant les poubelles, et soudain un rayon de soleil traverse le plan, sublimant une scène où l'on ne devrait pas trouver du beau. C'est dans ce beau accidentel que Heathcliff, esclave en fuite recueilli par une famille de fermiers dans *Les Hauts de Hurlevent*, trouve du réconfort, car ce beau s'oppose au beau religieux et institutionnel auquel il ne

Fish Tank - Andrea Arnold (2009)



correspond pas. Étant noir et refusant les rites du baptême, il ne peut être perçu que comme un démon, horrible à regarder. Souvent, le bon est aussi incarné par une figure non institutionnelle, une figure de bonté qui n'est pas cléricale mais qui se trouve chez un immigré roumain ou chez un routier transporteur de vaches.

Le monde d'Andrea Arnold n'est pas peuplé seulement d'hommes et d'institutions, mais aussi de femmes, d'animaux et de plantes. Elle rappelle l'importance de ne pas se limiter à une catégorie d'objets, de ne pas enfermer son cadre, son découpage, son champ de vision et d'existence. Il y a de la joie à apercevoir un chardonneret ou une carpe à l'écran, prenant un instant la place et reléguant l'action à l'arrière-plan, ralentissant le film si nécessaire. Ce ralentissement est nécessaire pour ouvrir un autre horizon, étirer le temps et nous faire voir toutes les composantes de l'instant. Le temps existe dans la succession de plans qui établit la multiplicité des existences (humaines, élémentaires ou animales) et donc des parcours personnels. Pendant un instant, le destin de l'abeille prise au piège dans la piscine est aussi important que celui de Star, bloquée avec des vieux bourgeois blancs.

Ce n'est qu'au prisme de cette pluralité de systèmes et d'existences qui coexistent que l'on peut comprendre le monde, sans le réduire. Pour la réalisatrice, une mère n'est pas qu'une mère, c'est également une femme, mais il y a une difficulté à connecter les deux, comme on l'a vu avec Zoé, qui, pour pouvoir passer une soirée avec un homme, est obligée de laisser ses enfants seuls sur un parking la nuit. Les ratés du système, comme Mia, ne sont pas que des ratés. Mia sait danser, et danse bien, jusqu'à être qualifiée pour un concours. Les marginaux qui forment la bande d'*American Honey* se révèlent être d'excellents vendeurs de magazines de mauvais goût, capables d'être de grands conteurs d'histoires, de grands rêveurs. Les pères ou les mères ne sont pas de bons parents, les enfants ne sont pas des enfants sages, mais tous sont capables d'autre chose et tous sont pris dans un double système : celui de l'émancipation personnelle et celui du rôle traditionnel. Vivre selon ses désirs et vivre selon sa famille ne fait pas bon ménage.

Pour Andrea Arnold, la colère est une des solutions d'émancipation, permettant une mise en mouvement des affects, puis des idées et enfin du corps. Ici, pas de personnages féminins dociles,

mais des personnages qui portent en eux beaucoup de violence et de colère. Même en portant une belle robe, Cathy, la fille du fermier dans *Les Hauts de Hurlevent*, est capable de frapper Heathcliff, revenu après l'avoir abandonnée plusieurs années. Ce geste de frapper un être qu'on aime est primordial pour les personnages, souvent incapables de faire relation autrement. Une colère, parfois excessive envers des êtres proches, parfois hors de contrôle, est souvent attribuée à des personnages masculins au cinéma. Ce sont les personnages de Scorsese qui frappent souvent leurs femmes, par exemple. Mais ici, il y a une réappropriation de ce geste misogyne. La colère permet d'être en révolte permanente, de se maintenir debout, d'être tout le temps en opposition à la fatalité, à ses conditions de vie et donc d'aspirer à autre chose. Mia frappe sa mère et inversement, ce qui ne les empêche pas d'avoir de beaux moments de relation. Le conflit n'enferme plus, il libère, empêchant le monde de se figer dans les conséquences de la violence sociale, raciale et économique.

Dans cet ensemble, il y a donc des systèmes qui enferment et des systèmes qui traduisent une aspiration puissante à la liberté. Cette aspiration s'exprime par un attrait pour l'autre et l'inconnu. L'autre, chez Andrea Arnold, c'est soit le corps masculin, soit l'extérieur. Dans tous les cas, il est un étranger, on ne connaît ni le corps ni la nature, mais on les désire. Mia vit en ville, elle est célibataire et tombe rapidement amoureuse du copain de sa mère, qui lui fait découvrir la nature en l'emmenant dans un étang à l'extérieur de la ville. Il participe aussi à l'exploration du sexe pour elle, de manière directe, ou par observation, entre sa mère et lui. Star n'avait jamais imaginé vivre sur les routes, passant de ville en ville avant de rencontrer le personnage de Shia Labeouf, qui lui permet de rejoindre une bande parcourant toute l'Amérique en van. Les rencontres et les regards sont désirants, comme la caméra lorsqu'elle filme dans un registre proche du sublime, avec une hauteur esthétique qui élève personnages et écosystèmes. On se rapproche des corps, des cheveux, d'une épaule. Mia enregistre au caméscope le torse de Michael Fassbender, mettant en scène son désir à travers l'image de ce corps en plan rapproché. La caméra, comme les regards, est proche des corps, presque à les toucher.

Cette approche matérielle avec la caméra traduit un système de pensée qui rend désirable la rencontre de l'inconnu et de l'étranger, comme une manière de lutter contre les frontières. Heathcliff est un esclave en fuite, et l'Angleterre est une terre inconnue pour lui ; il découvre tout, tout pour lui est mystère. L'extérieur de la ville est aussi un mystère pour Mia, un mystère qu'elle prend plaisir à découvrir. Il faut insister sur ce mot "mystère" car il est important pour appréhender les films d'Andrea Arnold. Ce mystère présent dans ses films, c'est la part d'inconnu du monde rendu désirable, c'est ce qui se traduit par le regard des personnages, souvent à travers une vitre ou un encadrement de porte. Il y a un lien à faire avec l'archétype du personnage qui découvre le secret d'une enquête cachée derrière

l'encadrement d'une porte et les personnages d'Arnold. Sauf qu'ici, l'enquête est intérieure, sans lien avec la police, et elle ne résout jamais entièrement le mystère, ce qui entraîne souvent une difficulté à comprendre les actes des personnages, qui ne savent pas comment se positionner face à ce qui est vu mais inaccessible à la raison. Heathcliff observe à travers sa fenêtre deux personnages faire l'amour de façon presque animale, dans la boue. Il observe, mais une distance persiste entre ce qu'il voit et ce qu'il comprend, ou conclut. Dans *Fish Tank*, on retrouve une scène similaire, où Mia observe sa mère et son copain faire l'amour à travers la porte et où elle réagit violemment en faisant claquer la porte de sa chambre, pour signaler qu'elle a vu et qu'elle existe, mais qu'elle ne peut que réagir par un geste primaire, faute de compréhension totale.



Mia fuit la scène qu'elle a vue car, dans ce système, la fuite est un moyen d'existence, au même titre que la colère. Star fuit son foyer en laissant son frère et sa sœur à leur mère qui n'en veut pas. La fuite, bien qu'elle soit aussi un abandon, est un autre moyen de se libérer. D'ailleurs, la forme du road-trip traduit bien cet engouement pour l'inconnu désirable et synonyme de liberté. L'importance de la fuite, de courir pour s'échapper, s'évader. Andrea Arnold filme de très belles échappées. La caméra accompagne pleinement cette course, mise en scène comme un sursaut vital dans ce monde qui manque de mouvement. La caméra est toujours à l'épaule, prête à accompagner cette course, le mouvement dans ce monde fixe.

La caméra enregistre sans stigmatiser la léthargie systémique tout en restant toujours prête à participer à la course, prête à capturer le moindre signe de vitalité. Ce système de vision s'apparente à celui de l'enfant qui grandit dans un milieu pauvre, dont l'innocence, la vitalité, l'attrait pour la découverte et la colère n'ont pas été anéantis par son environnement hostile. C'est ce mode de perception et d'action qui se manifeste chez Star, réagissant instinctivement en allant sur la balançoire comme une enfant après avoir été agressée par son beau-père. C'est aussi ce regard qui permet d'être sensible à la lutte des classes sous-jacente au monde, même si les personnages ne sont pas politisés.

L'enfant et ce qu'il incarne font partie des solutions existantes pour survivre dans le monde d'Andrea Arnold. Ils ne sont pas seulement innocents ; eux aussi sont rarement à leur place. La stagnation à domicile pousse les personnages à ouvrir violemment la porte et à marcher rapidement dans la rue. Ce rythme capté par la caméra est une résistance à la vie, c'est la vitalité des chômeurs contre ceux qui les confinent ou les réduisent. Cette vitalité se manifeste encore une fois par la capacité à trouver de la beauté dans des lieux où on ne l'attend pas. Il y a cette beauté d'une adolescente au chômage qui prend le temps de se maquiller, de se créer une image qui lui convient dans une cuisine sale et en désordre. Cette force d'existence se matérialise également par la danse, par une réappropriation du corps. Ce sont des personnages talentueux tant dans la danse que l'intellect, même si le système ne veut pas les reconnaître.

Dans les films d'Andrea Arnold, il est beaucoup question d'argent, de transactions. Star renonce avec beaucoup de peine et de colère à l'argent qu'elle a gagné durement et que le personnage de Shia Labeouf se réapproprie. L'argent est au centre de la séquence, du découpage mais aussi de leur relation, car avec ce don forcé, c'est un rapport de force qui se joue entre eux. La réalisatrice rend visible le geste de donner, prendre ou voler de l'argent. Il est rare et précieux, obtenu difficilement, d'où l'importance de montrer ce peu d'argent et de représenter la violence de s'en séparer pour obtenir seulement un demi-cidre et espérer passer une bonne soirée. C'est tout le reste de son maigre salaire que Zoé dépense pour essayer de draguer un gars pendant que son bébé attend sur le parking.

Andrea Arnold aime insister sur la présence des insectes dans notre quotidien, ceux que l'on oublie facilement et qui pourtant disparaissent très rapidement, alors qu'ils sont nécessaires à notre survie. Il y a un lien entre insectes et argent : une présence quotidienne, une dépendance, une invisibilisation et une disparition.

Une autre présence importante est celle des animaux, des insectes, du vivant. Andrea Arnold peut même exclure l'Homme de ses films, comme dans *Cow*, film centré sur le quotidien de Luma, une vache laitière. Elle a une volonté de faire exister le plus petit que soi, ou du moins celui

ou celle à qui l'on donne moins d'importance, et cela passe souvent par une relation forte à l'animal. Le groupe de petits gangsters d'*American Honey* a recueilli et protégé un petit écureuil volant tombé d'un arbre. Cependant, dans le même temps, ce même groupe est capable de voler un chien et de le droguer. Ce n'est pas uniforme, mais dans la vie ou dans la mort de l'animal, les personnages et la mise en scène accordent une importance à ces êtres souvent oubliés du monde du cinéma.

D'ailleurs, les animaux ne sont pas toujours plus petits que nous. Une vache pèse une tonne et un cheval mesure presque deux mètres, mais cela ne les empêche pas d'être moins considérés. C'est ce que Derrida théorise quand il parle de génocide animal au cinéma. Andrea Arnold repeuple le monde du cinéma de ces animaux et de ces marginaux, qu'ils soient en vie ou non, qu'ils soient blessés ou en bonne santé. L'animal est porteur d'une prise de conscience, d'une sensibilité accrue. Mia se libère en même temps qu'elle essaie de libérer un vieux cheval attaché par des chaînes de métal. Zoé, dans *Wasp*, prend conscience de ses enfants quand son bébé est proche de se faire piquer par une guêpe dans la bouche.

Il y a un lien entre animaux et personnes défavorisées, tous deux invisibilisés par la société, rendus visibles et dignes à nouveau par la caméra d'Andrea Arnold et son chef opérateur, Robbie Ryan. Combien de plans sur des oiseaux, des arbres, des insectes, des animaux trouve-t-on dans ses films ? Ils nous font entendre et croire au souffle de l'esclave, de l'adolescente, de la vache, ensemble, dans un même mouvement d'existence. On est reconnaissant de ce que nous devons à la nature. Si l'ours épargne Star, alors c'est son devoir de sauver l'insecte piégé dans la maison.

Cette reconnaissance de l'existence s'établit souvent par le toucher, la sensation et la proximité. Toucher, se toucher est un moyen de se connecter, de se découvrir. On caresse une jambe, on caresse le poil d'un cheval : c'est une tentative de connexion dans la douceur. La caméra est toujours aux aguets, attentive aux comportements humains et animaux, prête à enregistrer les gestes d'ouverture, les gestes d'existence. Ce sont ces gestes qui sauvegardent, qui nuancent. Le geste, intégré dans le montage, est nécessaire non

seulement pour le film et sa narration, mais aussi pour la relation au monde et à son existence.

Quand cette relation de douceur échoue, on se tape, on se bat, on frappe les animaux ou ses proches. C'est ce que l'on voit dans les séquences de sexe, dans lesquelles les rapports hétérosexuels sont également des rapports de force, miroirs des relations hommes-femmes dans la société. Ce mélange de jeu, de plaisir et de violence est souvent présent dans les scènes de bagarres entre hommes et femmes, comme lorsque Heathcliff immobilise au sol la jeune Cathy pendant qu'ils jouent et se battent. Les personnages trouvent difficilement un équilibre pour vivre leur relation, et ce déséquilibre est souvent exploité par les hommes.

Le plaisir mène souvent à une notion de sacrifice, à sacrifier sa vie pour un instant seulement. Mais cet instant de liberté est nécessaire, il doit être total et être filmé comme tel. Oui, les pauvres, les femmes, celles des marges, exploitées, ont le droit au plaisir, à de la joie pure. La caméra a le droit de les enregistrer heureuses, sans les ramener à leur condition, à leur environnement. Juste un sourire en gros plan, juste un rayon de soleil qui traverse le plan, juste une fleur ou la crinière d'un cheval. Des instants de beauté, de bon, simplement. La beauté est mise en scène grâce à la lumière, au point de vue, au flou, c'est-à-dire grâce au cinéma, grâce à la croyance totale au cinéma et à des instants d'innocence salvateurs.

Cependant, si le plaisir est partagé par des hommes, le sacrifice est souvent celui des femmes. Les hommes ne sont jamais dans une posture de sacrifice. Certes, ils sont objets de désir mais comme des dieux, ou plutôt comme des faux dieux, car il ne faut pas oublier qu'une fois la supercherie découverte, Mia atteindra le supposé dieu dans sa chair en saccageant son beau pavillon de banlieue et en kidnappant sa fille. À ces dieux, on doit faire des offrandes, mais eux ne rendent rien, ils vous laissent crever après vous avoir abusé.

Enfin, je pense qu'il faut poser une dernière réflexion sur les films d'Andréa Arnold. Cette répétition d'abus, de tromperie, de mensonge et de désillusion conduit les personnages à un désespoir énorme et à des actes difficilement compréhensibles. Le désespoir de la perte qui

conduit à violer un cadavre, à kidnapper un enfant, à pendre un chiot. Jusqu'où pouvons-nous aller ? À quel moment faisons-nous rupture avec le personnage pour qui on a développé de l'empathie ?

Il y a une invitation à réfléchir sur notre positionnement face à ces personnages qui sombrent. Comme précédemment, la caméra ne se sépare pas du personnage et continue d'épouser chaque fait et geste, du plus innocent jusqu'à celui qui nous dégoûte le plus. Ce mariage sans faille permet d'éviter les pièges de la morale. On ne juge pas, on ne se distancie pas face aux événements perturbants ; on est avec le personnage dans toute sa complexité, dans toute l'incompréhension de son existence. Et puis, si l'on parle de morale, on peut comprendre que face à tant d'immoralité subie, la tentation de sombrer soi-même dans l'immoralité est grande. Ce sont certes des personnages capables d'une grande violence, mais Andréa Arnold n'en fait pas un motif de rupture.

Davies & Davies, ces images qui sonnent bien

par Pierre Masson

Tout commence par une suite d'événements, de hasards bien tombés, bien alignés pour constituer une séquence de résonances.

Premier hasard du calendrier : le 7 octobre 2023, Terence Davies décède à 77 ans. Petit séisme dans le monde du cinéma britannique, cette note lugubre trouvera sa réplique plus consolante dans le monde de la cinéphilie française avec la sortie posthume, le 7 mars 2024, de *Benediction* (ou *Les carnets de Siegfried*, titre français), le dernier film du cinéaste consacré au poète Siegfried Sassoon, remarquable exemple d'un cinéma avant tout sonore laissant successivement entendre la mélodie étouffée de la vitalité en temps de guerre et le poids de la marche funèbre tapie derrière les soupirs de soulagement qui caractérisent les temps de paix. Deuxième hasard du calendrier : sur une note beaucoup plus joviale, on fête, en novembre 2023, les 60 ans de *Doctor Who* et, pour

l'occasion, trois épisodes spéciaux sont diffusés, signant le retour de Russell T Davies, *showrunner* de la relance de la série en 2005, pour un nouveau *run* et, dans le même temps, une toute nouvelle régénération du show placée sous le sceau d'un partenariat avec Disney, une nouvelle saison 1 annoncée comme plus musicale que jamais : la chanson *The Goblin Song*, accompagnant une séquence musicale dans l'épisode spécial de Noël, fera d'ailleurs un véritable carton sur les plateformes de *streaming* pendant les fêtes. Troisième et dernier hasard du calendrier : début avril 2024, la rédaction de la revue Littér'Art décide de consacrer un dossier au cinéma britannique. L'occasion est bien sûr, trop belle pour être manquée : Terence Davies et Russell T Davies, Davies & Davies, une rime pour accorder les voix de deux œuvres qui rappellent que le visuel ne fait image que quand il cristallise avec le sonore, tout ça sonne trop bien, il faut écrire un texte.

Un texte sur deux voix convoque naturellement deux auteurs, aussi, si ces lignes ne sont signées que par un seul nom, les commentaires à propos de *Doctor Who* n'existeraient pas sans le dialogue



hebdomadaire, tous les samedis à deux heures du matin après la diffusion de chaque épisode, avec le camarade Teddy Devisme, d'ailleurs auteur de *Nouvelles voix du cinéma social britannique*, titre emprunté à un clip publicitaire de la BBC justement *parce qu'il sonnait bien*. Mes sincères remerciements à lui, donc.

On va donc ici parler beaucoup de son, tout autant d'image, et un peu moins de visuel. C'est qu'une image ne se réduit jamais au stimulus visuel : si l'on en reprend la définition de Judith Michalet, l'image, c'est *le point de rencontre entre « la projection fantasmatique (le domaine psychique inconscient, l'imaginaire), le support matériel (le domaine physique objectif, le médium optique), le champ visuel (le domaine sensible subjectif, l'oeil) »*². On pourrait même aisément élargir la définition de l'image au champ auditif en remplaçant simplement le vocabulaire de l'optique par celui de l'acoustique. Les images naissent donc d'un domaine du champ perceptif (visuel, sonore, tactile...), mais ne cristallisent réellement en *images* qu'après avoir reconstitué un champ perceptif plus complet dans le domaine fantasmatique : un visuel ne se fait image que quand on l'entend. Ainsi, même si l'image de cinéma ou de télévision est souvent pensée d'abord (et trop souvent uniquement) par sa composante visuelle, il est bon, de temps en temps, de rappeler qu'elle n'est rien sans ses sonorités, d'autant plus que le son a quelques tours dans son sac que le visuel n'a pas. C'est à ce titre que Fernando Ganzo s'interrogeait sur la fabrication de l'univers sonore des camps de concentration dans *La Zone d'intérêt* de Jonathan Glazer : « *Glazer nous rappelle que le son est à un autre stade ontologique que celui de l'image [ici ramenée à sa composante visuelle, donc]. Johnnie Burns, designer sonore, raconte avoir enregistré des cris de manifestations à Paris ou dans les stades de foot et des bars berlinois pendant l'Oktoberfest. Si on traduisait ça en images, on serait outrés. Dans le son, c'est tolérable.* »³

Partant de ces quelques bases théoriques, les paragraphes qui suivent se donneront pour tâche d'explorer quelques-unes des modalités de l'intrication entre visuel et sonore à travers les résonances entre les œuvres des deux Davies et, pourquoi pas, de saisir un peu mieux la genèse de leurs images.

La vie dans les voix

Le temps est mauvais, il pleut et il fait gris. Le soleil peut bien se lever, les rues n'en sont pas plus colorées, vraiment, tout est plombant. Les intérieurs sont d'un marronâtre triste, moche et miséreux alors que la peau de leurs occupants est au mieux d'un teint blanc cassé, au pire d'une pâleur malade. Des corps livides enterrés dans une terre humide recouverte d'un grain épais et grouillant pour accélérer leur décomposition. C'est ça, ce qu'on voit, ce qui apparaît à l'œil de la classe ouvrière de Liverpool dans *Distant voices, Still lives*.

Au contraire, voilà un grand bâtiment, de nuit, un opéra ou un théâtre. Les éclairages orangés sont un peu trop vifs, un peu trop saturés, les costumes des passants sont un peu trop rigides, un peu trop propres ou neufs, les reflets sur le trottoir humide présentent un peu trop bien pour la caméra. Et puis la texture de tout ça est un peu trop lisse, le panoramique qui accompagne le tout aussi, d'ailleurs. Bref, le premier plan de *Benediction* fait un peu trop "toc" dès le premier coup d'œil. Aussi différents soient-ils, ces visuels de Terence Davies ont quelque chose de commun : les corps, les décors, la nuit, la pluie et le beau temps, tout est mort à l'écran.

Mais, alors, pourquoi tout cela a-t-il l'air si vivant ? C'est que des voix se font entendre, la météo à la radio décrit le temps maussade qui sonne tout de suite un peu moins fade, la voix de Sassoon raconte un concert en poème et un air de musique semble traverser la scène. Les jeunes de Liverpool n'ont pas grand-chose pour eux, au mieux un père diablement fidèle à lui-même, bien portant ou malade comme un chien, souriant ou menaçant, il finira toujours par lever la main ou le bâton sur une femme à la maison... Une seule brève éclaircie : la sortie au bar le soir, et l'occasion de chanter entre amis. Sassoon est au front et réciter de la poésie, c'est sans doute le seul moyen de donner un semblant de sens à la cacophonie des obus.

La vie est dans les voix dont les inflexions imposent au plan un rythme, un temps qui entre en lutte contre l'enlisement dans la géographie, son ton, confiant, neutre ou hésitant, secoue un peu les corps, juste assez pour les empêcher de prendre racine dans le décor. La voix est le seul moyen de résistance pour ceux qui n'ont pas grand-chose, sinon la force de se faire entendre, c'est l'espoir que le souffle de l'hymne ou de la plainte emporte le plan présent pour fondre vers le suivant, qu'on espère meilleur, plus vivant et surtout plus vivable.



Dans *Boom*, le troisième épisode de la nouvelle première saison de *Doctor Who*, le Docteur marche sur une mine sur une planète en guerre : il est donc vital de rester parfaitement immobile, dans un numéro d'équilibriste périlleux, d'autant plus compte tenu de la fébrilité d'un personnage ayant passé les 60 dernières années à courir sur nos petits écrans. Comment va-t-il s'y prendre, alors ? C'est simple : il se met à chanter, doucement. La guerre se mue alors en une lutte musicale où le Docteur chante sa propre berceuse, devient le chef d'orchestre du champ de bataille et impose un contre-récit à l'onomatopée fatale qui donne son titre à l'épisode : la victoire ultime contre le champ de bataille lui-même, c'est d'y imposer le calme.

Faisons un saut en avant : *The Legend of Ruby Sunday*, avant-dernier épisode de la saison et promesse de réponses à ses grands mystères : qui est la mère de Ruby, la nouvelle compagne du Docteur entourée d'événements étranges, que signifient les apparitions de l'actrice Susan Twist, qui interprète un personnage différent dans chaque épisode, et qui est "*The One who waits*", le plus puissant des dieux dont la menace pèse depuis que les puissances du surnaturel se sont infiltrées dans la série ? L'épisode se déploie alors comme un crescendo continu, partant d'une plongée dans l'image manquante de Ruby, l'enregistrement par une caméra de surveillance de la nuit de son abandon sur une caméra VHS, nettoyée et

reconstruite en trois dimensions avec l'aide d'une "fenêtre temporelle". À chaque instant la vérité est frôlée, à portée de vue et pourtant se dérobe au dernier moment : la mère de Ruby s'avance vers les personnages mais on ne distingue pas son visage, une masse obscure se dégage du TARDIS, le vaisseau spatio-temporel du Docteur, sans qu'on aperçoive son origine... Bref, l'alternance espoir-décrochage participe d'un montage du suspense qu'on pourrait à juste titre qualifier de *vocaliste : il faut tenir la note*. Finalement, *The One who waits* se révélera être Sutekh, dieu de la mort et vieil ennemi du Docteur, caché dans le TARDIS depuis leur dernière rencontre et compagnon secret de toutes ses aventures. Dieu de la mort oblige, son objectif est simple : tuer tout le monde dans l'Univers. Et pourtant, premier paradoxe, le personnage est étonnamment celui qui sonne le plus vivant dès que le grondement de la voix de Gabriel Woolf retentit et inspire le frisson. Une *voix distante*, mais qui *vit toujours*, dirait sûrement Terence. Autre trouvaille géniale, Sutekh se refuse à tuer nos protagonistes parce que, lui aussi, il veut connaître l'identité de la mère de Ruby ! C'est la prouesse du montage vocaliste : même le dieu de la mort se sent plus vivant que jamais, parce que s'il y a bien une chose irrésistible, c'est ce besoin de connaître la suite de l'histoire.

Jouer sur les mots

Restons sur Sutekh. La révélation de son identité se fait de concert avec celle de l'identité du personnage de Susan Twist : dans le présent, elle incarne Susan Triad, présidente de *S TRIAD Technology*. *S TRIAD*, anagramme évident de *TARDIS*, Susan comme Susan Foreman, petite fille du Docteur jamais revue depuis la fin de l'ère du premier Docteur. Finalement, cette piste évidente ne sera qu'un piège pour masquer le véritable anagramme : Sue Tech, homophone de Sutekh. Ce jeu sur les anagrammes ne peut que rappeler le dernier arc de la troisième saison de la série de 2005, alors que, dans l'épisode *Utopia*, le professeur Yana se révélait, dans le crescendo le plus spectaculaire de l'histoire de la série, encore aujourd'hui, être le Maître, némésis du Docteur, caché sous les traits d'un humain. Le Docteur avait pourtant été averti plus tôt dans la saison : "*You are not alone*". Yana. La musique accompagnant la révélation de l'identité du Maître est d'ailleurs reprise lors de la révélation de celle de Sutekh. Anagrammes, homophones, acronymes, tous témoignent d'un jeu sur les mots, et tous ont en commun une même dualité : les mots sonnent d'une certaine manière, mais il faut les mettre en visuels, les écrire pour ouvrir la possibilité des permutations et réarrangements de lettres. Mettre le monde en mots c'est prendre part à un jeu de pistes où l'oreille et l'œil doivent travailler de concert et se prêter main forte pour déchiffrer les signes, voir le monde pour ce qu'il est et envisager ce qu'il peut devenir, c'est construire dans un mouvement ludique une grammaire de l'image aussi précaire que puissante.

Le pouvoir des mots sur le monde s'incarne autrement dans *Benediction*, alors que Sassoon, inapte au combat et placé en clinique, questionne la réelle utilité de ses séances avec son psychiatre alors que son ami/amant Wilfred Owen est renvoyé au front. Le Docteur Rivers lui rétorque alors : "*Think of it as a cleansing of the soul*", et Sassoon, alors au bord des larmes : "*Why do you have to put it so beautifully ?*". Dans l'enceinte du cabinet du psychiatre, ce sont bien les mots qui sont à l'honneur, dans un exercice entre la joute verbale et la maïeutique, où le diagnostic du médecin met au défi l'inspiration du poète pour dompter ses terreurs et ses traumatismes. D'ailleurs, Sassoon ne peut pas nommer ses terreurs : elles cesseraient d'être des terreurs si elles avaient un nom. Guérir c'est donc

nommer les choses, faire la paix avec le souvenir de la guerre c'est versifier le montage parallèle et entrelacer les prises de vues d'un troupeau de boeufs avec les charges de soldats sur *Ghost riders in the sky* et dire clairement et voir en face ce qu'ont été ces "*lovely lads and dead and rotten*" : rien que du bétail abattus dans une boucherie, rien de plus complexe, rien de plus glorieux, rien de plus romantique que ça.

Angoisse et frisson du silence

Si la maîtrise des mots donne un semblant de prise sur le monde et sur l'esprit, la terreur ultime, celle qui ne peut être vaincue, c'est le silence, le néant qui n'a pas de nom et n'obéit à aucun signe, c'est le bord de l'Univers où s'écrase le *TARDIS* avant de s'enfuir sans ses passagers dans *Wild Blue Yonder*. Le Docteur et Donna perdus dans un vaisseau à la dérive, autour, rien que le noir, pas d'étoiles, pas la moindre lueur ni le moindre bruit. Et tapie dans le rien, nées du néant lui-même, les *Not Things* puisent le peu d'énergie du quelque chose et découvrent la notion de forme.

Ces non-choses qui dérivent dans le vide et le silence depuis une éternité, là où rien ne marque le temps, pas même le battement d'un métronome, s'agrippent aux flux des pensées des deux voyageurs, seul bruit à l'horizon pour devenir des copies informes, puis difformes, puis trop conformes : le temps est arrivé avec le bruit et avec lui les mutations les plus terrifiantes moulées sur les secrets les plus profondément enfouis d'esprits éviscérés. Pourquoi tant de malveillance ? Parce que dans le néant des confins de l'Univers, le seul bruit, la seule parodie de forme qui fait entendre son écho, c'est le son de la guerre. Le *TARDIS* jouait *Wild Blue Yonder* en s'écrasant, hymne militaire à l'air jovial pour l'esprit tordu de Mme Bean, l'ancienne maîtresse d'école de Donna. Un avertissement sur la nature du néant, celle-ci même que la théorie quantique des champs a révélée au siècle dernier : le rien est une illusion, dans chaque parcelle du vide quantique apparaissent à chaque instant des paires de particules et d'antiparticules qui s'annihilent aussitôt dans une bataille éternelle.

Quand le silence ne cache pas la violence fondamentale de l'Univers, c'est l'angoisse existentielle qui s'y substitue. Dans *73 Yards*, le

Docteur disparaît sans explication après avoir piétiné, par inadvertance, un cercle magique. Ruby ne se retrouve pour autant pas seule : une vieille femme étrange la suit, toujours à une distance de 73 yards exactement, comme une ombre ou un fantôme. Plus inquiétant encore, toute personne qui aborde cette présence développe une aversion immédiate pour Ruby. Que leur a-t-elle dit ? On n'en saura jamais rien. L'atmosphère s'alourdit alors, se charge du poids d'une angoisse aux relents presque bergmaniens : le silence de Dieu, le silence du monde, la malédiction qui colle à soi comme une ombre, une persona impénétrable au plan ineffable et pourtant obsédante. Impossible de vivre, impossible de se sentir exister face au vertige nauséeux imposé par le silence. Pas de réponse ? Si l'Univers est contre moi, peut-être que c'est mon existence qui n'en est pas à la hauteur ? Si c'est le monde qui est dérégulé, comment l'habiter malgré mon impuissance ? C'est la dépression qui s'installe et gouverne le montage, les années passent mais Ruby reste la même, point fixe dans le cadre, le décor glisse sur elle d'un plan à l'autre alors que les décennies filent. Le silence de Dieu, l'abandon du monde, la vie en sourdine.

C'est dans une église que se réfugie Siegfried Sassoon alors que sa peau se flétrit en un instant par un effet de *morphing*, les traits de Jack Lowden cédant leur place à ceux de Peter Capaldi. Si l'église n'est pas habitée d'un silence parfaitement religieux, le seul bruit à l'horizon est l'écho de la chanson *Ghost riders in the sky*, qui s'étouffe et disparaît. Le poète cherche à se trouver un appui stable, permanent dans le catholicisme. Tragédie d'un jeune artiste contestataire devenu conservateur en perdant sa voix poétique. On trouve un autre *morphing* dans le film, au terme d'un long monologue d'un ami de Sassoon, Stephen Tennant, obnubilé par son propre reflet dans un miroir, narcissisme parodique d'un jeune petit connard qui, à l'instant où il se tait et que le silence peut enfin en placer une, devient le vieux con qu'il a toujours été et sera toujours.

Chorégraphies

Plus de voix, plus de mots, mais pas de silence pour autant. Le Docteur désamorce les propulseurs d'un vaisseau qui menace de détruire Londres dans *The Star Beast*. La salle de contrôle est petite mais pleine de boutons luisant, chacun convoquant un petit bruit unique, entendu ou fantasmé. Le Meep, une

petite peluche tyrannique et génocidaire qui sert de méchant à l'épisode, divise la salle en deux en abaissant une vitre pour arrêter le Docteur, qui s'acharne jusqu'à la dernière seconde en courant, en se contorsionnant, en glissant sous la vitre... Jamais le jeu de David Tennant n'avait été aussi acrobatique. Ah, et Donna est là, aussi, encore amnésique. A contre cœur, le Docteur prononce une séquence de mots pour lui rendre ses souvenirs et la fête peut commencer, David Tennant et Catherine Tate sautillent dans tous les sens comme des gamins en débitant frénétiquement tout un jargon de SF kitsch et insensé. Le bonheur. Et ça continue comme ça jusqu'à la découverte du nouveau TARDIS plus grand et plus propre que jamais, caisse de résonance géante pour la joie des grands enfants.

Siegfried Sassoon, encore en clinique, danse un tango avec Wilfred Owen, troquant la passion pour l'insolence malicieuse quand leur officier supérieur débarque, visiblement agacé de voir deux jeunes hommes danser ensemble en pleine guerre. Tant pis pour lui. Plus tard dans le film, le jeune Siegfried, désormais enlisé dans son petit quotidien mondain, danse une valse avec sa femme. Son identité s'est inclinée devant la norme et la poésie a viré au refrain routinier, mais la caméra plonge dans le miroir à l'arrière-plan, espace embrumé où vont tourner en rond le poète et ses dernières conquêtes pour finir sur le vieux Siegfried et sa vieillie femme. La valse est mélancolique, la ritournelle du quotidien est amère, mais cette petite valse dans la mémoire, c'est ce qui se rapproche sans doute le plus d'un souvenir heureux dans une vie rangée.

Le Docteur est mourant, le Toymaker, méchant dieu des jeux à l'accent allemand forcé (il est *particulièrement* méchant) lui a tiré dessus avec son rayon galvanique. Mais pas de panique, un Seigneur du Temps peut se régénérer, au prix d'un nouveau visage. Surprise. Le corps du Docteur se scinde en deux, un David Tennant hagard et un Ncuti Gatwa chargés à bloc se font face comme des siamois : cette étrange pose, entre une valse mise en pause et une gymnastique saugrenue qui ouvre le champ des possibles et double la quantité d'aventures vers lesquelles foncer à corps perdu s'oppose au montage en fondus du début *Benediction* où les corps se fondent les uns dans les autres, pris dans une marche au pas

terriblement lente mais inéluctable vers le front, quand bien même ils luttent pour rester en paix au centre du cadre.

En dernier mot, je me permets un petit pas de côté et je me rappelle de Pierre Fresnault-Deruelle, honorable sémiologue de la bande dessinée, évoquant Tintin en conférence au *Salon des ouvrages sur la bande dessinée*⁴ : le livre manquant sur Hergé, c'est celui qui viendrait décrypter la chorégraphie discrètement dessinée par la succession de poses et de contorsions athlétiques du jeune reporter, c'est cette danse encore secrète qui manque à l'analyse de ces images. J'en tirerai une morale, simple, et annoncée dès le début de ce texte, mais toujours bonne à rappeler : quand les visuels sont un peu fades, un peu faux, ne tiennent pas tout à fait debout, il convient peut-être, avant de les jeter, de tendre l'oreille, car, parfois, une image qui présente mal est surtout une image qui *sonne bien*.

¹ Devisme, Teddy, *Nouvelles voix du cinéma social britannique – 2009–2021*, Les Éditions du Net, 2022

² Michelet, Judith, *Deleuze, penseur de l'image*, Presses universitaires de Vincennes, 2020

³ Fernando Ganzo, Avril 2024, *La parole et les cris*, table ronde sur La Zone d'Intérêt, Cahiers du Cinéma n°808

⁴ Conférence captée et disponible sur Youtube : <https://youtu.be/baGBpZmSyFY>



The Wicker Man, film de culte

par Jordan

Comme beaucoup de films devenus cultes, le chemin de *The Wicker Man* n'a pas été de tout repos, le genre de film dont on aime conter les trajectoires.

En 1971, dans une volonté de se détacher de ses rôles de monstres dans les films d'horreur de la Hammer Films, Christopher Lee, en compagnie du scénariste Anthony Shaffer, vont initier le projet d'un film sortant des clichés gores et violents des films du genre, sur le thème du rituel sacrificiel dans une petite communauté rurale. Le réalisateur Robin Hardy et la société de production British Lion Films seront rapidement impliqués dans le projet.

Les choses vont vite se compliquer. La British Lion, comme toute l'industrie du cinéma britannique, aura des difficultés financières et sera rachetée. Pour le tournage, la production a imposé lieu et date : l'Écosse, et l'automne, cadre non idéal pour décrire une tradition païenne printanière et insulaire. Par la suite, désarçonnée par le film et

sa fin, la production demandera des coupes et un remontage du film, seule la fin sera sauvée. En définitive, la distribution tardive, la censure à l'international - il ne sortira en France qu'en 2007 - , la programmation en double séance et la perte des négatifs achèvent le film, qui glissera dans l'oubli.

Si *The Wicker Man* est devenu aussi culte, c'est avant tout pour les bouleversements des codes moraux qu'il entreprend. Alors qu'il débute comme une enquête policière classique sur la disparition d'une jeune fille menée par le très rigide sergent Neil Howie (Edward Woodward), on observera un glissement progressif dans un renversement des valeurs morales. Le sergent Howie ira d'observations de cultures et traditions païennes, à la découverte d'une sexualité débridée dans une micro-société ayant abandonné toute pudeur - en témoignent la mémorable danse lascive d'une Willow dénudée (Britt Eckland), ou la ronde autour d'un feu en tenue d'Ève. Cette communauté vit en parfaite harmonie, contrastant avec le choc ressenti par notre enquêteur, chrétien dévot, témoin de rites qui le dépassent. C'est précisément là que se situe le trouble du film qui ne juge jamais les coutumes



"The Wicker Man se terminant justement sur un dernier plan symbolique d'un soleil couchant, devant un géant d'osier qui s'effondre, carbonisé."

païennes locales dictées par un gourou, incarné par un immense Christopher Lee. C'est plutôt l'enquête menée par le sergent qui fera office d'élément perturbateur du récit d'une part, et de la paix sur cette île d'une autre. Jusqu'à un final mémorable d'horreur, où le sergent Howie, dont l'enquête se refermera sur lui tel un insecte pris dans une toile, se verra puni à la fois certes pour sa curiosité et sa conscienciosité, mais surtout pour ses valeurs, ou pour le dire autrement, parce qu'il représente de l'ancien monde face à un nouveau, en quête de libération sexuelle – infusant globalement les années 70. Transgression suprême.

L'autre force de *The Wicker Man* tient dans la porosité de l'utilisation des genres qui le compose, alternant enquête policière et film à twist, comédie musicale et film d'horreur, il ne danse jamais sur le même pied. Il se propulse de fait dans son propre genre à part, celui d'un film protéiforme qui fait fi des conventions inhérentes aux genres en question pour perpétuellement nous surprendre à travers une scène qu'on n'attendrait pas dans un film de tel ou tel genre, permettant par la même occasion de nous amuser via une danse païenne, puis de nous horrifier, la séquence suivante.

Malgré sa sortie confidentielle et son anonymat, *The Wicker Man* marque les esprits. Ses bonnes critiques, les déclarations de Christopher Lee et d'Edward Woodward qui l'ont encensé et les différents classements plaçant le film aux premières places des meilleurs films d'horreur de tous les temps ont contribué à l'imposer au fil du temps comme une figure majeure du cinéma d'horreur.

Tout ceci conduit à considérer *The Wicker Man* comme faisant partie intégrante de ce qui sera appelée a posteriori la « *unholy trinity* » (ou « trinité impie ») composée également de deux autres films d'horreur britanniques, *Le Grand Inquisiteur* (1968) et *La Nuit des Maléfices* (1971), considérée comme précurseure du « folk horror », sous-genre de l'horreur détournant des traditions folkloriques. Si cette trinité a engendré plusieurs héritiers, *The Wicker Man* est le seul ayant acquis le statut de film culte, jusque dans le sens propre du terme. De nombreux fans ont entrepris avec le temps un véritable pèlerinage sur le lieu de tournage et les restes où a brûlé le *Wicker Man*, avant leur vandalisation ; ou par la création d'un

« *Wickerman festival* » qui s'est tenu dans la région entre 2001 et 2015 et dont le point culminant de chaque édition était de brûler un géant d'osier.

L'impact du film de Robin Hardy prouve la puissance artistique du septième art, capable de transgresser les autres arts en y laissant une trace culturelle indélébile, notamment ici dans la musique. Il est directement cité dans les chansons *The Wicker Man* de Iron Maiden, ou *Burn the witch* de Radiohead, dont le formidable clip en stop-motion reprend quelques grandes scènes du film, et sa bande-son folk psychédélique a inspiré plusieurs artistes, notamment Pulp et sa chanson *Wickerman* (qui sample le thème *Willow*). Bien évidemment le film servira surtout d'inspiration pour de nombreux autres *folk horror*, comme le remake-nanard étatsunien éponyme (2006), l'excellente série HBO *The Third Day* (2019) et son phénoménal épisode de douze heures tourné et diffusé en live avec un Jude Law dans le rôle de sa vie, ou encore *Midsommar* (2019) d'Ari Aster. Toutes ces œuvres nous renvoient régulièrement à son bon souvenir, notamment dans cette volonté de nous effrayer en plein jour, là où la nuit domine généralement les débats de l'épouvante. *The Wicker Man* se terminant justement sur un dernier plan symbolique d'un soleil couchant, devant un géant d'osier qui s'effondre, carbonisé.

Quand le cinéma documentaire rencontre le rock 'n Roll britannique

par Thibaud Saliou

Issu de nombreux genres musicaux tels que le blues, la country ou encore le jazz, le rock est un genre musical qui apparaît dans les années 1940, avec l'apparition des guitares électriques.

Le nom rock sera cependant prononcé pour la première fois en 1954. En Angleterre, ce genre se développe avec des figures à la notoriété mondiale et intemporelle : *The Beatles*, *Led Zeppelin*, *Queen*, *Pink Floyd*, *The Rolling Stones*, *David Bowie* etc. Outre leurs albums, ces groupes se font entendre dans les festivals, mais aussi dans des films...

Du côté du cinéma, dans les années 1950, une révolution d'ordre technique se met en place. Stefan Kedulski crée un magnétophone portatif, le *Nagra*, qu'il arrivera à synchroniser avec la prise de vue dès 1958. Pour la première fois, il est

possible de synchroniser prise de vue et son en direct. C'est ce qui sera appelé cinéma direct. Il faut cependant attendre les années 60 et 70 pour que ce cinéma direct se mette en place de manière solide. Ce cinéma semi-professionnel 16mm est à la recherche de maniabilité, à la recherche d'images prises sur le vif. C'est aussi un cinéma qui cherche à sortir des studios et à retrouver les extérieurs en filmant sans éclairage additionnel. Dès 1959, Karel Reisz filme le quotidien de la jeunesse britannique dans la rue dans *We Are the Lambeth Boys* (Eng, Karel Reisz, 1959), une jeunesse adepte de la musique rock. Voici quelques exemples de films qui constituent ce sous genre du cinéma direct.

***Gimme Shelter*, Albert et David Maysles, 1970**

En 1970, Albert et David Maysles choisissent de tourner le film documentaire *Gimme Shelter*, basé sur la célèbre tournée des Rolling Stones de 1969. Ce film donne à voir les versions live de certains hit des Rolling Stones, parmi lesquels *Gimme Shelter*, *Sympathy for the Devil*, *Under My Thumb*...



Cependant, la qualité des musiques n'aura pas suffi à sauver le film et son tournage, qui tournent au désastre. Ils posent des questions éthiques liées au cinéma direct.

Lors de leur tournée, les Rolling Stones ont l'idée – peut être naïve – d'organiser un concert gratuit. Cette représentation musicale organisée le 6 décembre 1969 à Altamont vire au drame. La sécurité du concert était assurée par les *Hells Angels*, un groupe de motards fréquemment présents sur les festivals de musiques dans les années 1960 et 1970, et toujours présents aujourd'hui. Durant ce concert, les Rolling Stones accordent la primauté à la paix face à un public déchaîné. C'est alors que l'un des membres des *Hells Angels* assassine de sang froid Meredith Hunter, un jeune étudiant noir de 18 ans. Ce meurtre racial a été relayé par les opérateurs présents sur le festival, sans aucune réaction de leur part. Une stratégie du laisser filmer qui, en termes d'éthique, pose de réelles questions sur ce que doit être le cinéma direct. Peut-on tout filmer ?

Pour *Gimme Shelter*, l'aspect historique du film, bien qu'intéressant, n'a pas été abordé. Maintenant, il s'agira donc de montrer que ces événements peuvent atteindre une valeur historique grâce aux films.

Ziggy Stardust and the spiders from Mars, Don Alan Pennebaker, 1979

Ziggy Stardust and the spiders from Mars de Don Alan Pennebaker est un film-concert qui rentre dans l'histoire du rock britannique, mais aussi mondial. Ziggy Stardust est un personnage fictif auquel David Bowie donne vie en 1972. Il s'agit d'un messenger extraterrestre qui souhaite alerter les terriens qu'ils ne leur restent plus que cinq années à vivre. Il annonce son message par des musiques prônant amour et paix. C'est en 1972 que le très célèbre album de David Bowie *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* sort. Cet album est un succès mondial, qui intéressera les cinéastes documentaristes. Dans son film, l'américain Don Alan Pennebaker nous donne à voir un concert bien particulier : celui de la dernière apparition du personnage de Ziggy Stardust, le 3 juillet 1973 à l'Hammersmith Odeon. A priori, seuls Mick Ronson et le manager de David Bowie savaient que ce dernier comptait

suicider son personnage. Il s'agirait ainsi d'un grand hasard que la dernière apparition de Ziggy Stardust ait été filmée par le cinéaste américain, ce qui fait du documentaire de Pennebaker un témoignage historique pour le rock britannique. Un témoignage réalisé de manière grandiose ; avec des opérateurs caméra presque aussi nombreux que les tenues portées par David Bowie ! On y voit aussi des scènes filmées dans l'intimité des loges de Bowie, laissant les spectateurs seuls, avec Bowie quelques instants. Des images qui seront gravées par le documentariste, malgré la disparition du personnage (en 1973) et du chanteur (en 2016).

Les aspects éthiques et historiques ayant été étudiés, voyons maintenant quelle est l'esthétique de ces films-concerts.

Festival Isle of Wight, 1970

Avant de rentrer dans l'aspect esthétique, parlons du festival Isle of Wight, qui ne figure pas parmi les films les plus connus du sous genre étudié. Le festival Isle of Wight est un festival pop rock britannique qui se tient chaque année dans le sud de l'Angleterre. A sa création en 1968, c'était un festival qui mettait en avant les stars de la contre-culture. En 1970, deux ans après la création du festival, des stars mondiales sont déjà présentes ; Jimi Hendrix, The Who, The Doors, Miles Davis... Malheureusement, pour l'anecdote, ce festival est un échec partiel. Le vent a balayé le son, et les transports de 600 000 spectateurs sur une île de 100 000 habitants ont participé à l'échec de cette édition.

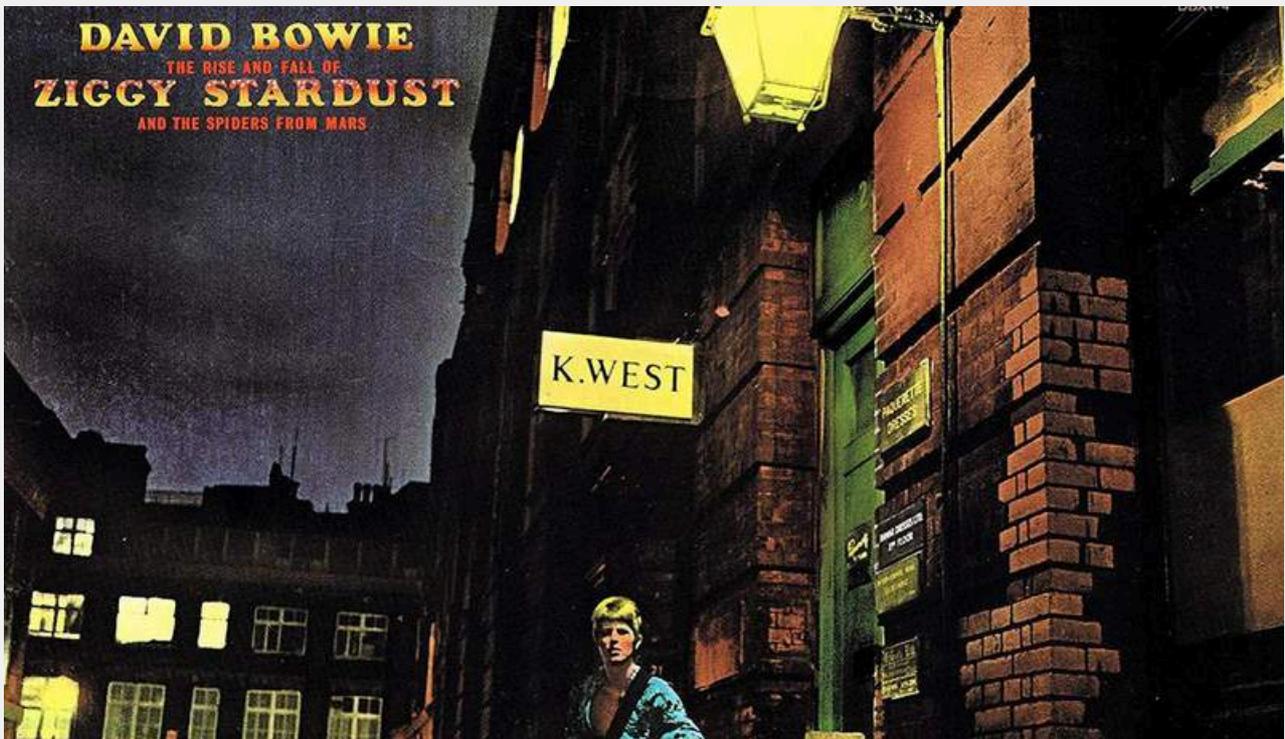
Malgré tout, des équipes de captations très conséquentes étaient présentes pour filmer ce festival, permettant de filmer les concerts sous d'innombrables angles de prises de vues. Certaines des performances et des captations restent d'ailleurs gravées dans la mémoire des fans, comme celle des Doors. Jim Morrison, dans son esprit rebel, exige que la scène soit plongée dans le noir, laissant simplement des lumières rouges éclairer le groupe. Le chanteur et poète se montre barbu et calme, livrant une performance totalement maîtrisée et pleine de maturité. Les captations du concert resteront iconiques, avec tous ces plans de coupe sur les lumières rouges, mais aussi avec les performances légendaires et improvisées de certains morceaux tels que *Light My Fire*¹ *The End* et *When The Music's Over*². Sur certaines captations, il peut y avoir jusqu'à 20 opérateurs. La diversité des angles de prises de vues permet aux films de se distinguer de la

manière dont le cinéma direct était filmé. Cela permet au spectateur d'aujourd'hui de ne rien rater du live de l'époque et de bénéficier du meilleur angle de prise de vue possible pour chaque seconde du concert.

En définitive, ce qui constitue ce sous genre du cinéma direct, c'est d'abord l'esthétique facilement identifiable, avec un nombre très conséquents d'opérateurs, permettant de relayer les festivals sous d'innombrables angles de prises de vues ; c'est aussi l'importance historique de certains événements, relayés par les opérateurs ; mais c'est aussi, ces mouvements de contre-cultures, parfois violents, relayés par les opérateurs, posant des questions éthiques qui se poseront sur le cinéma direct des années 70. Ce sont d'ailleurs des questions éthiques qui se posent toujours aujourd'hui avec les réseaux sociaux.

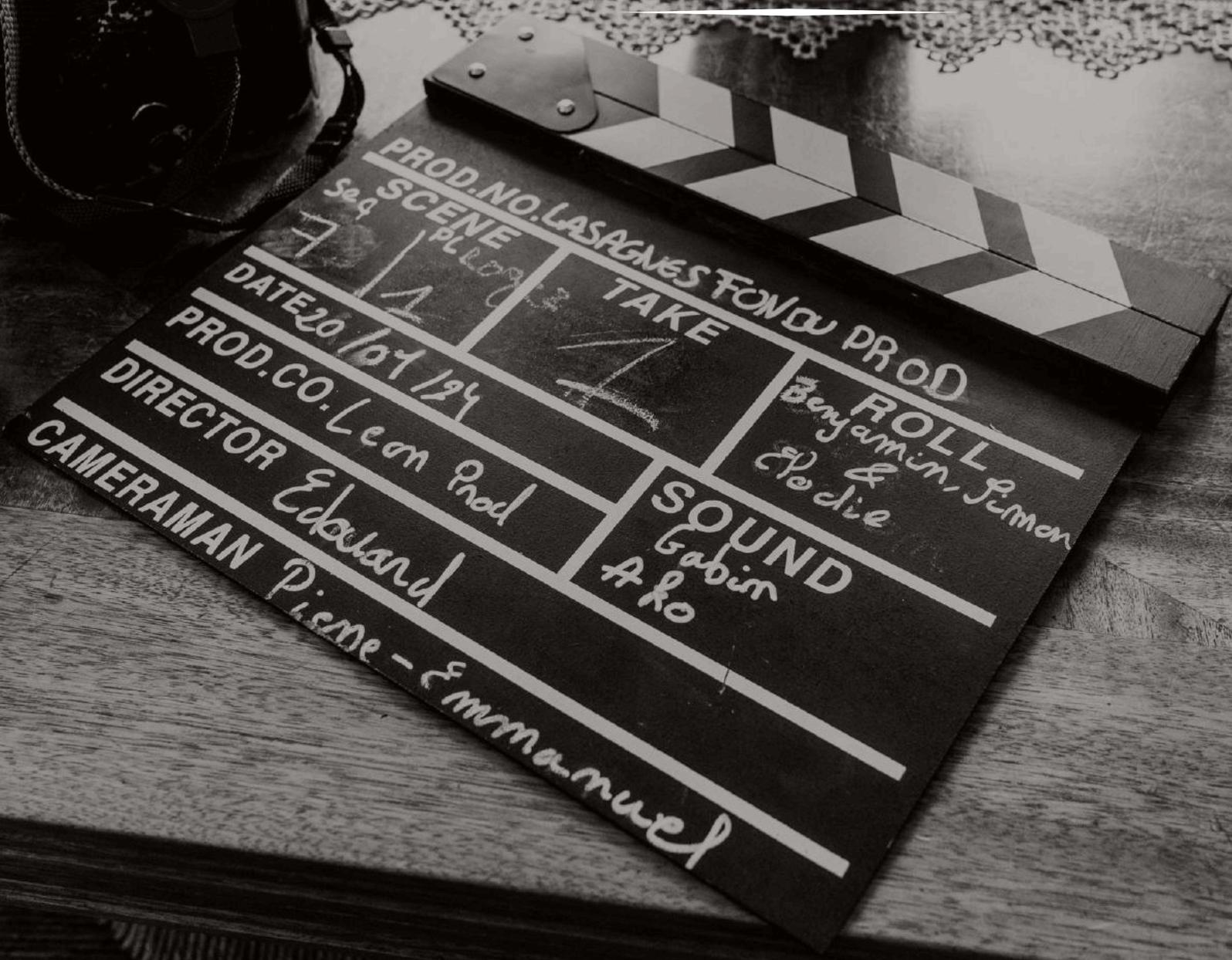
¹ <https://www.youtube.com/watch?v=rj405bbDsoY>

² <https://www.youtube.com/watch?v=J2pOoqDzEh8>





AUTRES TEXTES CRITIQUES



PROD.NO. LASAGNES FONDU PROD
seq SCENE 1
PL 129
DATE 20/07/24
TAKE 7
ROLL Benjamin, Simon & Clodie
PROD.CO. Leon Prod
SOUND Gabin Aro
DIRECTOR Edouard
CAMERAMAN Pierre - Emmanuel

Les Guetteurs - Ishana Night Shyamalan (2024)

par Enzo Durand

***Les Guetteurs* (2024) est le premier long-métrage d'Ishana Night Shyamalan, la fille de M. Night Shyamalan.**

Un tel nom de famille apporte bien évidemment son lot de pression supplémentaire, de peur que son travail soit jugé à l'ombre de celui de son père. Il faut aussi dire que la jeune réalisatrice s'est vite tournée vers les mêmes obsessions que ce dernier, tout d'abord en travaillant avec lui sur *Old* et la série *The Servant* (que l'on vous recommande chaudement), une raison supplémentaire de penser aux points communs entre leurs deux œuvres. Il en existe notamment plusieurs ici, que nous allons disséquer précisément, non pas pour comparer son travail avec celui de son père, mais pour mettre en évidence la manière dont la réalisatrice joue avec ses influences. Une création paradoxale puisqu'elle utilise à la fois le système narratif des films de M. Night Shyamalan, tout en détournant cette forme pour aller plus loin encore.

Les films du père et celui de la fille ont un premier point commun puissant, celui d'avoir des prémices captivantes. C'est le cas dans *Les Guetteurs* puisque la réalisatrice reprend l'intrigue du roman qu'elle adapte, écrit par A. M. Shine, l'histoire d'une jeune femme qui tombe en panne au beau milieu de la campagne irlandaise. Très vite, le cadre est posé : une forêt labyrinthique dont elle ne peut s'échapper alors que la nuit va bientôt tomber et que de mystérieuses créatures semblent se rapprocher. Un seul échappatoire possible : un mystérieux bunker brutaliste, au design immédiatement iconique puisque l'un des côtés est composé d'une immense baie vitrée, teintée de l'intérieur et transparente de l'extérieur, qui permet aux créatures d'observer les prisonniers. Un lieu mystérieux, des tremblements de terre étranges et des monstres qui sont régis par des règles précises, nous sommes bien dans un film inspiré par les œuvres de M. Night

Shyamalan. L'hommage au cinéma de son père est présent à la fois dans cette forme classique, mais aussi sur ce qu'évoque le film, notamment en s'intéressant à plusieurs reprises à la croyance, le grand thème récurrent de la filmographie de Shyamalan senior. Ici, le film évoque dans de longues séquences bavardes la question de la croyance envers des créatures de contes de fées, mais il devient particulièrement intéressant sur ce thème lorsqu'il dévoile sa structure narrative. *Les Guetteurs* commence par poser un cadre, avec des règles précises à respecter, avant de justement devoir briser ces mêmes instructions pour créer des péripéties. La réalisatrice croit donc dur comme fer que ce concept narratif, souvent vu dans les films de son père, est particulièrement efficace. Trois des règles dictées pour survivre vont être brisées l'une après l'autre pour maintenir la pression constamment : ne pas tourner le dos aux créatures, ne pas aller dans le terrier, et ne pas sortir la nuit. La croyance dans le système narratif de son père ne s'arrête pas là puisque la réalisatrice utilise en fin de film un twist, pour relancer l'intrigue pendant une vingtaine de minutes. Une tentative ratée mais tout de même intéressante puisqu'elle marque au fer rouge la volonté de la cinéaste de suivre les pas de son père, à la fois dans la forme narrative et le fond thématique.

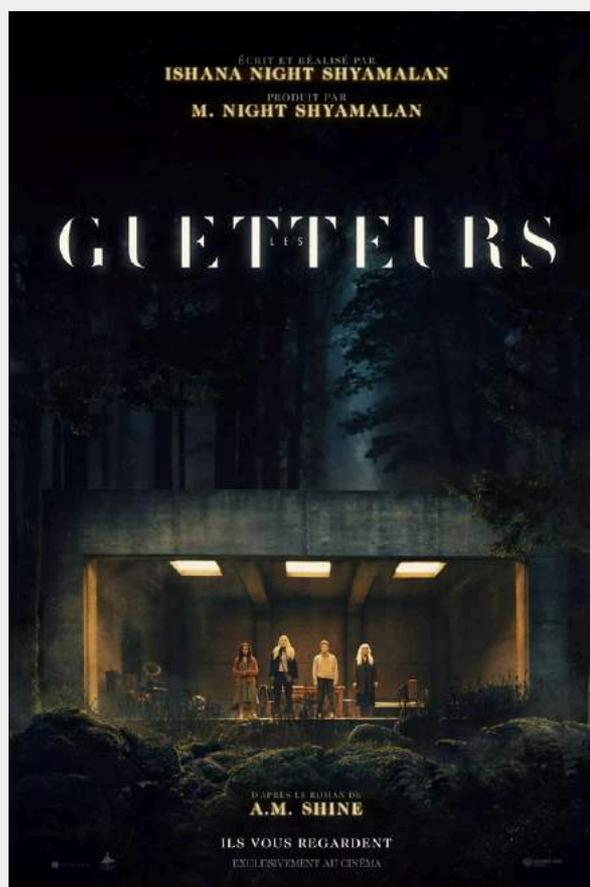
Mais *Les Guetteurs* est également dans la filiation avec un genre cinématographique et littéraire bien particulier (que nous évoquons plus tôt dans ce numéro), que l'on nomme la *Folk Horror*. L'isolation au cœur de la forêt, le pouvoir de créatures de la nature et l'accent particulier sur le décor, des troncs d'arbres formant une prison, font du film un héritier de ce type d'œuvres. Shyamalan-père n'a jamais exploré le folk horror, quand bien même il s'en est approché avec *Le Village* (2004), ce qui représente le premier pas de côté d'Ishana Night Shyamalan pour son premier film. La cinéaste se démarque également sur un autre aspect puisqu'elle utilise une mise en scène inventive à plusieurs niveaux.

Tout d'abord, elle laisse souvent dans ses plans larges une partie du cadre occupé par le sol, ce qui place l'horizon à un niveau supérieur. L'objectif n'est pas de plaire à John Ford mais de montrer que le sol, lieu de repos des créatures, est omniprésent, ce qui crée une tension constante.

C'est dans ses plans rapprochés que le film se révèle encore plus réussi puisque la réalisatrice utilise les champs/contrechamps pour créer des parallèles entre la situation vécue par la protagoniste et notre monde. A plusieurs reprises, elle regarde des miroirs ou des fenêtres, que le contrechamp fait disparaître, comme si on passait dans un autre monde, renforçant cette impression de passage sur l'ailleurs. Elle utilise cette technique pour délivrer plusieurs comparaisons, entre le concept de son film et des éléments du monde réel. Notamment avec les animaux en cage, lors des séquences d'introduction qui présentent des humains dans une animalerie, agissant comme des guetteurs. Il y a également la télé-réalité, avec les survivants qui regardent une parodie d'émission ressemblant à *Secret Story*, dans laquelle des êtres humains sont enfermés dans une maison, sous l'œil de guetteurs-spectateurs. Une cage et une émission dans laquelle les prisonniers doivent respecter plusieurs règles pour survivre et ne pas énerver les guetteurs. Un parallèle plus qu'évident à son propre film qui signifie deux choses. Premièrement que les spectateurs de ce nouveau long-métrage sont eux-mêmes des guetteurs puisqu'ils attendent des règles précises dictant les films d'horreur à "high concept" comme celui-ci. La protagoniste s'adresse directement à eux lors d'un regard caméra et d'une réplique cinglante "Je sais que tu me juges à force de me regarder". Deuxièmement, Ishana Night Shyamalan montre qu'elle est parfaitement consciente de ce système narratif, et qu'elle a donc la possibilité de se libérer de ces règles.

Alors pourquoi avoir choisi de vous parler de ce film d'horreur, en apparence classique puisqu'il imite les films de M. Night Shyamalan, à tel point qu'il en reprend les fins bâclées ? Je pense qu'il y a une différence immense et fondamentale entre les films qui imitent le style d'un réalisateur et les œuvres qui font de l'imitation et de la copie le sujet principal de leur film. Toute la dernière partie des *Guetteurs* met en évidence le fait que les fées sont des créatures qui tentent de copier

l'humanité sans jamais imiter parfaitement, et l'adversaire final réussit justement à gagner en passant par l'hybridation. Il mélange à la fois une méthode qui a fait ses preuves (la structure narrative de Shyamalan) et des idées inédites (celles de sa fille), et ce propos change tout puisque le long-métrage devient presque méta en étant la preuve formelle de son discours. Ainsi, les idées empruntées du cinéma de son père résonnent ici avec les tentatives d'imitation des créatures de la forêt, et ces tentatives ratées font penser aux expérimentations infructueuses vues dans le film. Cette idée géniale transforme chaque élément des *Guetteurs* en pure réussite. Les trop longs flashbacks bavards deviennent ici une représentation d'Ishana Night Shyamalan qui doit accepter son héritage, sans obligatoirement suivre la même voie. La fin, pleine d'espoir, est alors vue comme une réconciliation entre la réalisatrice et le cinéma de son père. Sa démarche d'imitation est à la fois un hommage et un moyen d'emmener ce cinéma plus loin encore.



Wittig, pour une écriture cinématographique émancipatrice

par Emile D.

« Par milliers les signes se pressent, écrits à l'encre violette, marqués par l'amour infailible, j//écris ce livre à la couleur de la lavender menace, le corps immense de m/a Sappho, tout couché entre les lignes [...] j//écris ce livre à la couleur de l'amour secret, infâme, glorieux, éclatant, rire, rire, larmes pressées de même que les signes du livre, sur les joues multiples, genoux brillants, poings dressés pour toutes les sales gouines, les petites goudous [...] j//écris rideau sur toutes, oui il est véritablement INTERDIT l'amour lesbien mais pas par nous aujourd'hui. »

Monique Wittig, « Un moie est apparu », *Le Torchon brûle*, n° 5

Le lesbianisme comme féminisme dissident :

Le 26 Août 1970, en fin d'après-midi, les "Petites Marguerites" attaquent. Longtemps dans l'anonymat le plus total, elles mènent ce jour-là une action qui les projette sous le feu des projecteurs en France. Aux alentours de la place de l'étoile, les neuf femmes rendent hommage à la femme - "plus inconnu[e]" encore - du soldat inconnu. Parmi les militantes Monique Wittig, 35 ans alors, guerillera novice d'un mouvement féministe germant en France. Le lendemain, au côté de la grande féministe matérialiste Christine Delphy, Wittig et ses soeurs font la une de L'Aurore.

Cette médiatisation inédite est l'étincelle du Mouvement de Libération des Femmes, le MLF. L'écrivain ('écrivain', conformément à son désir d'être appelée comme tel) déjà renommée de son temps avec son célèbre *L'Opoponax*, vainqueur du prix Médicis attribué par les plus grands noms du Nouveau Roman, nous lègue également une œuvre artistique constamment sensible au souci politique de l'esthétique.

"Un homme sur deux est une femme !", "Il y a plus inconnu que le soldat inconnu, sa femme !", deux des quatre banderoles retenues par l'histoire, ce 26 août 1970, lors du rassemblement de militantes féministes, qui donna le coup d'envoi au Mouvement de Libération des Femmes en France. ©Inconnu/source matilda.education



Le point de départ wittigien est son lesbianisme, la "révolution d'un point de vue" qu'il induit, comme le formule Louise Tucotte dans sa préface à l'édition française de la *Pensée Straight*, oeuvre recueille de la théorie politique de Monique Wittig. En réaction à l'hostilité d'une partie du MLF aux velléités autonomes lesbiennes - vu comme un séparatisme dangereux et nuisible à la libération de toutes les femmes - Monique Wittig développe cette identité lesbienne, jusqu'à en faire un point féministe stratégique. C'est en ce sens, avec Critine Delphy et d'autres, qu'elles fondent le groupe militant éphémère des "gouines rouges", résolument autonome de la ligne lesbophobe du MLF puis de celle misogyne du Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire, auxquels ces

dernières prenaient initialement part. Ces résistances aux revendications lesbiennes au sein même des mouvements féministes et homosexuels laissent un goût amer à Wittig, la désillusionne au point de s'exiler aux États-Unis en 1976.

Cette autonomie du mouvement lesbien est constitutive du développement de la pensée féministe matérialiste de Monique Wittig. Elle dénonce les dérives essentialistes des radical feminists (féministes libérales) quant à la définition du sujet politique, la femme. Wittig rejette cette femme singulière esquissée par un courant du féminisme en ce qu'elle est le produit même de l'idéologie dominante propre à la domination de la

Les Petites marguerites (Sedmikrasky) de Vera Chytilova - "Les petites marguerites" comme se firent appelées le groupuscule initiateur du MLF qui mena l'action du soldat inconnu. Figures sororales lesbiennes, comme anticipation de la théorie postérieure de Wittig.



"classe des hommes" sur la "classe des femmes"¹ et au "contrat hétérosexuel"². La *catégorie* de femme est une catégorie, nous dit-elle, de la différence, une catégorie propre de ce fait à la *Pensée straight*. Pensée qui se caractérise comme l'idéologie dominante du régime patriarcho-hétérosexuel, idéologie de la **différence**, de la séparation. Elle est l'idéologie dominante, produit du régime hétérosexuel, la base de sa légitimation. La figure de la femme qu'elle construit est celle d'une féminité immuable, déjà relevé par Simone De Beauvoir, mais dont le courant féministe contemporain de Wittig peine à se débarrasser. Armée de sa dialectique, Wittig entend abolir *in fine* la catégorie

du sujet de la femme, objectif auquel ne souscrit pas dans son ensemble le mouvement féministe de son temps. À trop puiser et reposer le combat politique sur la Femme, on oublie la nécessité de l'abolition de cette figure (en ce qu'elle est construite par le rapport de domination), l'abolition de l'Autre autant que de l'Un, dans des termes hégéliens. L'abolition des catégories de sexe est en effet chez Wittig un horizon moteur. Le féminisme est une lutte des classes jusqu'à destruction des catégories respectives de la dialectique. La mobilisation stratégique du sujet ne doit pas brouiller l'objectif lointain d'universalisme et de réconciliation. En somme, selon sa propre expression, c'est une

'dialectique de la dialectique' que Wittig propose, une dialectique véritable continue en ce qu'elle ne permet pas la création d'un nouvel Autre après la catégorie de l'Autre initiale transférée vers l'Un. Une véritable utopie universaliste. C'est là un apport crucial des grandes pensées à mon sens, la résolution dialectique finale. Wittig, comme Marx avec les classes sociales, veut l'abolition *in fine* des classes de sexe en tant que constructions matérielles qui basent des rapports intersubjectifs de domination, celle de l'Un - du Sujet - sur l'Autre - l'Objet. Fanon, dans le champ décolonial parvient à cette résolution finale de la dialectique ; il me semble que Wittig fait de même dans le champ féministe. Elle se réapproprie un idéal de paix, comme le fait par ailleurs bell hooks avec sa perspective finale de l'amour³, des mains des théories féministes libérales. La radicalité aiguisée du féministe matérialiste ne doit pas être amalgamée dans le domaine de l'abstrait.

Et dans cette lutte, les lesbiennes ont une place particulière pour Monique Wittig, une position d'avant-garde - au sens marxien du terme, fraction leader du mouvement féministe par sa politisation et sa conscience de classe - dans leur rôle social de femmes. En définissant dans un rapport dialectique la classe des femmes dans sa relation à la classe des hommes dans le régime hétérosexuel structurel, le lesbianisme constitue un idéal échappant à cette relation d'oppression, une autonomie révolutionnaire des femmes. Les "lesbiennes ne sont pas des femmes"⁴ car "ce qui fait une femme c'est une relation sociale particulière à un homme, [...] relation à laquelle les lesbiennes échappent en refusant de devenir ou de rester hétérosexuelles"⁵ résume-t-elle. Wittig construit l'idéal de la perspective lesbienne, non-essentialisante à la sexualité lesbienne en tant que telle mais à une position sociale donnée. Ontologiquement, la posture lesbienne est plus radicale que celle de la sororité, aussi grandement influente au sein du MLF, en ce qu'elle ajoute à la condition de l'entre-soi féminin celle d'un rapport distancé à la classe des hommes. C'est précisément cette singularité du point de vue lesbien que le - pourtant indéniablement sororal - MLF n'a pas réussi à saisir dans sa grande majorité.

L'esthétique lesbien

1/ Infiltrer l'ennemi par l'esthétique

L'idéal de Monique Wittig est celui de la perspective, du point de vue, il est en cela un idéal esthétique. L'écrivain et la théoricienne Monique Wittig s'inscrivent certainement sur le même continuum. La théoricienne a nommé la pensée dominante, la *Pensée straight*, contre laquelle l'écrivain s'insurge dès son premier roman. Elles sont les partisans complémentaires d'un travail de destruction insurrectionnel, l'une de la destruction théorique, l'autre de la destruction formelle. L'esthétique chez Wittig est donc inévitablement subversive, belliqueuse.

Cette stratégie de guerre dans le champ littéraire de son temps, Wittig la théorise finement dans un chapitre du recueil de la *Pensée Straight* traduit en 2001, c'est celle du *cheval de Troie*. Elle la définit dans un travail de "sape"⁶ mené par l'artiste dans le champ artistique (littéraire ou cinématographique) portant le stigmate de l'idéologie dominante, dans la littérature, Wittig l'argumente lentement dans le chapitre sur "La Marque du genre", c'est la langue qui porte la marque de la domination des femmes. L'enjeu stratégique est d'attaquer les fortifications formelles d'un champ artistique donné. C'est à cette apparition esthétique concrète des formes de domination que l'artiste doit "porter ses coups avec ses mots"⁷. Ce cheval de Troie prendrait la forme d'une œuvre "étrange, non-conformiste, inassimilable [et qu'] il lui faut du temps pour être accepté." Elle ajoute : "En fin de compte, il est adopté, et par la suite il fonctionne comme une mine, quelle que soit sa lenteur initiale. Il sape et fait sauter la terre où il a été planté."⁸ Il bat en brèche dans la structure du champ artistique où il ouvre la fenêtre d'Overton de la radicalité formelle une fois son pouvoir d'action effectif.

L'objectif final de l'abolition des catégories de sexe se fait dans l'espace artistique par une universalisation des points de vue minoritaires, opération dialectique classique opérée dans

le champ esthétique. Traductrice de *L'Homme Unidimensionnel* de Marcuse Herbert, elle semble reprendre à son compte l'espoir mystique de Walter Benjamin - cité par Herbert en clôture de son ouvrage : « C'est seulement à cause de ceux qui sont sans espoirs que l'espoir nous est donné. » Très concrètement, dans son ouvrage *Les Guérillères*, Wittig universalise le point de vue et l'espoir, lesbien avec l'utilisation tout au long du texte du pronom "elles" pour désigner les sujets de son roman, les amazones. Hybride d'un néologisme entre *guerrière* et *guérilla*, cette hétérotopie - pour reprendre un terme foucauldien - en ce qu'elle constitue un temps et un lieu constamment instable où les corps sont imparfaits et conflictuels, ne constitue pas tant une féminisation du monde par le genre grammatical mais bien la projection universelle du point de vue

point de vue lesbien dans le monde amazone. Ce n'est pas la féminisation de ses sujets que Wittig a recherché mais leur force collective lesbienne en ce que le "elles" les désigne, rien qu'elles. Par ailleurs, dans le récit, les "ils" - la classe des hommes antagonistes du livre - sont finalement intégrés dans le "elles". Ainsi, contrairement au reproche de séparatisme du lesbianisme chez Wittig, la dialectique des catégories de sexe trouve ici sa résolution, l'Un et l'Autre n'étant plus. "La solution finale est bien évidemment de supprimer le genre (en tant que catégorie de sexe) de la langue"⁹, conclut-elle. Wittig partage dans cette idée son admiration pour Proust et sa Recherche, parfait exemple selon elle de cheval de Troie. Proust a purement et

Elles, les amazones 'guérillères'.



simplement universalisé le point de vue homosexuel, sous couvert de "description minutieuse de la haute société parisienne"¹⁰, en échangeant les noms des personnages hommes réels en personnage femme fictionnel.

À mon sens, l'immense apport réside ici dans le rôle assigné à la forme, au signe esthétique dans la subversion de l'œuvre. C'est par la forme d'une œuvre, nous dit-elle, que l'entreprise d'universalisation du minoritaire prendra effet. C'est une idée qu'elle développe dans l'avant-note du livre de Djuna Barnes *La Passion*. Wittig avance l'idée que c'est avant tout par la radicalité formelle des

œuvres que celles-ci sont les plus efficaces pour changer "la réalité textuelle dans laquelle [elles] s'inscri[vent]"¹¹. Le risque que le sujet surpasse le signe dans sa réception est de faire de l'œuvre une œuvre manifeste, opérant dans le champ militant seulement. Là où les œuvres peuvent le mieux opérer ce sont dans leur champ artistique respectif. Le cheval de Troie wittigien est destiné à l'ennemi, pas aux sœurs militantes lesbiennes. C'est toujours dans ce sens que le travail littéraire de Monique Wittig s'est employé, dans la volonté de porter des coups avec des mots par le matériel brut du langage. L'enjeu est "[d']entrer par effraction « dans l'arène ennemie » pour faire sauter les formes,

concepts et catégories qui font de l'hétérosexualité le seul contrat social possible." ¹²

Pour lors, quel attirail esthétique subversif déployer dans cette entreprise révolutionnaire ? Le détour au cinéma, que Wittig appréciait tant, me paraît précieux dans cette recherche.

2/ Quelle est la couleur du Cheval de Troie ?

Penser la couleur du Cheval de Troie, c'est penser sa forme, son répertoire de signes. Il s'agit de la mettre en œuvre dans les angles morts de la précensure que l'industrie culturelle établie par l'arrangement des "standards de l'entendement" dans la capacité de perception des images ¹³. Autrement dit, c'est dans un "contexte d'immanence" particulier que

l'œuvre d'art émerge en tant que cheval de Troie, contexte d'immanence idéal qui en réalité échappe tant à la structure même qu'au spectateur ¹⁴. C'est dans cet interstice que l'artiste agit, car chez Adorno comme chez Wittig, il existe une autonomie - limitée, certes - du producteur artistique. Un détour à cette théorie du champ culturel effectué par la théorie critique me paraît d'une grande complémentarité à la pensée stratégique et esthétique de Wittig.

En 1965, Wittig publie dans les colonnes du magazine *The New Statesman* un éloge au cinéma de Godard sous le titre de "Lacunary Films", traduit dans sa version française de 2022 par "Éloge de la discontinuité". Le point de départ de l'article est une citation rapportée de Jean-Marie Straub qui qualifia

Dire l'exception ; Je vous salue Sarajevo - Jean-Luc Godard (1993)



son film *Nicht Versöhnt* de "film lacunaire" en reprenant une homologie minéralogique des "corps lacunaires, corps composés de cristaux agglomérés qui laissent entre eux des intervalles". C'est une esthétique de la béance. Elle fait son pas de côté jusqu'à atteindre le "point de vue oblique" ¹⁵ pour tirer ses flèches empoisonnées dans l'angle fatal de la pensée dominante. C'est une vengeance au corps utopique parfait de la *Pensée Straight* que "l'esthétique accidentée" de Wittig et de Godard ¹⁶. Elle doit se dissimuler pour échapper à la précensure de l'entendement de la structure qui l'empêcherait d'être exposé au grand public, et non au cercle militant réduit comme craint par Monique Wittig. L'écriture cinématographique, par son montage, constitue un idéal esthétique dont elle s'est énormément nourri dans ses œuvres romanesques. Selon elle, le montage a cette capacité singulière à briser les récits et les personnages. La discontinuité narrative est couplée d'une discontinuité de développement des personnages, dont elle dit dans l'œuvre de Godard qu'ils sont abordés par leur humeur et non par leur personnalité. Dès lors, "le film se présente comme une explosion continue [qui] n'essaie pas de nous convaincre de sa propre validité" ¹⁷. Événements et

personnages s'ordonnent de façon complexe, échappant à tout scénario-type standardisé et hétéronome produit par la culture de masse. C'est une réinvention de l'écriture cinématographique, une autonomie créatrice pure échappant à "ces systèmes articulés et rhétorique auxquels nous sommes davantage habitués, y compris avec les films modernes" ¹⁸. Par ailleurs, cette conceptualisation précède celle de Deleuze et sa dichotomie historique de l'image-mouvement et de l'image-temps. L'éloge de Wittig à Godard ressemble à bien des égards à la description que Deleuze fait de l'image-temps, laquelle offre une "réalité [...] lacunaire autant que dispersive" ¹⁹.

Cette esthétique fragmentaire est d'une grande puissance. Il est, selon la formule d'Adorno, la sédimentation du social, une sédimentation fragmentaire portant en elle un potentiel critique immense face à l'idéal formel total de la cohérence. Adorno portait cette critique virulente contre Wagner, pour Schönberg dans le champ musical, Wittig le fait dans le champ cinématographique en hommage à Godard. Il y a là un éloge subtil du montage dialectique tout à fait important dans l'œuvre de Godard - peuplée de collages imagés ou

sonores intempestifs et briseurs de récit. L'enjeu de ces effets de montage est l'atteinte d'une dialectique de l'image telle que Walter Benjamin l'entend. Ainsi, par l'exercice de montage tel qu'exercé par Godard, "Une image [...] est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt." ²⁰. C'est cet ordonnancement dynamique dialectique des images que l'inédit émancipateur – possible que par une appréhension de l'enchaînement figuratif à l'écran – perce et subvertit le spectacle analytique passif. Il y a une "fraternité des métaphores" imageait justement Godard à cet égard. Les collages se succèdent, se répondent, anticipent, inventent leur justification à l'instant, un lien organique complexe les lie. C'est le dissensus substantiel à l'image comme le dit Jacques Rancière qui émancipe le spectateur, en ce que ce dernier est actif. Il me semble qu'il touche ici une dimension fondamentale de l'écriture cinématographique discontinue et dialectique jusqu'alors exposée. Elle admet *a priori* une "égalité des intelligences" chez le spectateur, le cinéma à son stade démocratique ultime donc ²¹ Rancière offre une résolution de l'équation du pouvoir émancipateur de l'esthétique. Le cinéma est une "forme qui pense" selon Godard ²², je rajouterai qu'elle se pense collectivement, là est l'apport de Rancière. Elle se pense dans un collectif lesbien, là est l'apport de Wittig pour qui, au fond, l'enjeu de cette chirurgie du langage cinématographique dominant de la Pensée straight est d'y opérer des sutures et des mutations. Autant de boursoufflure que de disruption du point de vue lesbien dans l'arène ennemie. Godard est en ce sens un grand chirurgien. Ce sont tant d'idéaux évanescents que les œuvres de Godard comme celles de Wittig créent. Elles échappent au phénomène de l'œuvre manifeste où la trame théorique surpasse le signe, et ainsi à "l'utopie transcendantale et totalitaire" ²³. C'est par l'obliquité de leur regard artistique qu'ils parviennent à faire traverser leur réalité dans leur œuvre respective, une réalité rebelle au signe érotique puissant ne tardant pas à divulguer son rôle destructeur de Cheval de Troie.

"Troyens, ne vous fiez pas à ce cheval. De toute façon, je crains les Danaens, même porteurs de présents. Cela dit, de toutes ses forces il fait tourner une longue pique vers le flanc du monstre et les poutres jointes de son ventre rebondi. Elle s'y fiche en vibrant, les flancs du cheval en sont ébranlés, tandis que de ses profondes cavernes résonnent des gémissements. Et si, sans les destins des dieux, sans l'aveuglement de nos esprits, il nous avait poussés à dévaster de nos lances les cachettes des Argiens, Troie tu serais maintenant debout, tu subsisterais, altière citadelle de Priam. "

Enéide, Livre II, Récit d'Énée. Surprenante offrande à Pallas (2, 1-56)

¹ Wittig, Monique. *La Pensée Straight. I : La Catégorie de Sexe*. p45-50. Editions Amsterdam 2018.

² Wittig, Monique. *La Pensée Straight. IV : A propos du contrat social*. p79-87. Editions Amsterdam 2018.

³ hooks, bell (2000/2022a). *À propos d'amour : nouvelles visions*. Paris : Éditions divergences.

⁴ Wittig, Monique. *La Pensée Straight. III La Pensée straight*. p77. Editions Amsterdam 2018.

⁵ Wittig, Monique. *La Pensée Straight. II On ne naît pas femme*. p64-65. Editions Amsterdam 2018.

⁶ Wittig, Monique. *La Pensée Straight. VIII Le Cheval de Troie*. p124. Editions Amsterdam 2018.

⁷ *ibid* p127.

⁸ *ibid* p124.

⁹

¹⁰ *ibid* p129.

¹¹ Wittig, Monique. *La Pensée Straight. VII Le Point de vue, universel ou particulier*. p116. Editions Amsterdam 2018.

¹² *Dans l'arène ennemie - Textes et entretiens 1966-1999. Postface. Édition établie par Sara Garbagnoli et Théo Mantion. Monique Wittig. Éditions du Minuit. Avril 2024*

¹³ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*, traduit par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974, p. 94 sq, cité dans Noppen, Pierre-François. « Le langage des images ».

¹⁴ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*, traduit par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974, p. 146

¹⁵ Wittig, Monique. *La Pensée Straight. V Homo Sum*. p89. Editions Amsterdam 2018.

¹⁶ Boyer, Rachel. « SKIN utopie. Écritures de l'émeute chez Monique Wittig et Nicole Brassard », Judith Cohen éd, *Esthétiques du désordre. Vers une autre pensée de l'utopie*. Le Cavalier Bleu, 2022, pp. 190

¹⁷ "Éloge de la discontinuité : Jean-Luc Godard par Monique Wittig", présenté, traduit et édité par Theo Mantion, *Libération*, 28 septembre 2022, p. 20-21

¹⁸ *ibid*

¹⁹ Deleuze, Gilles, *L'Image mouvement*, éditions de minuit, 1983, p. 279. cité dans Hème de Lacotte, Suzanne. « Deleuze et la critique », *Mouvements*, vol. no27-28, no. 3, 2003.

²⁰ Walter Benjamin - "Paris, capitale du XIXème siècle - Le Livre des Passages", Ed : Cerf, 2006, p479

²¹ Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*. La Fabrique Éditions, 2008. Voir aussi l'épisode 3/4 "Les images sont-elles politiques" du podcast de France Culture "La Politique selon Rancière" de Janvier 2023

²² Godard, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. 1988.

²³ Boyer, Rachel. « SKIN utopie. Écritures de l'émeute chez Monique Wittig et Nicole Brassard », Judith Cohen éd, *Esthétiques du désordre. Vers une autre pensée de l'utopie*. Le Cavalier Bleu, 2022, pp. 190

Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles - Chantal Akerman (1975)

par Baptiste

1975. À vingt-cinq ans, la réalisatrice belge Chantal Akerman n'en est certes pas à son coup d'essai. Un demi-siècle plus tard, c'est Jeanne Dielman qui, pourtant, marque les esprits.

On pourrait chercher les raisons d'une telle déflagration du côté de caractéristiques sommaires : sa durée, son objet – « Je fais de l'art avec une femme qui fait la vaisselle », s'amuse la cinéaste à la télévision –, sa subversion, aussi. Delphine Seyrig y interprète le rôle éponyme d'une veuve aliénée par la répétition de ses tâches quotidiennes. Plus de trois heures, pour trois jours ; et une mécanique qui s'enraye.

Procédons par étape. Sommes-nous, spectateurs, si habitués aux rythmes infernaux

des productions cinématographiques pour considérer qu'une journée retranscrite par une soixantaine de minutes à l'écran soit déjà trop étirée ? Le constat est cruel. Oui, nous avons été bernés. Notre rapport au temps, perverti. L'ennui sincère que nous endurons devant cette œuvre que nous aimons met en lumière notre propre aliénation : nous sommes incapables d'éprouver la durée réelle de nos quotidiens lorsqu'elle se trouve à peine moins fractionnée dans un film. Une heure par jour, c'est finalement peu de chose ; mais c'est un peu plus long, un peu moins rapide, et suffisant pour entamer le confort de nos regards. Si le cinéma participe de cette rédemption de la réalité matérielle, comme l'écrivait Siegfried Kracauer en 1960, la réalisatrice répond quinze ans plus tard en révélant les duperies de l'ellipse, des accélérations, de ces distorsions du temps que nous avons acceptées comme l'essence du montage et qui, à présent, nous révulsent. Nous nous en voulons terriblement d'avoir été aussi aveugles.



Bien sûr, Akerman joue de nos propres faiblesses. « Spectateurs, vous avez perdu la plus simple notion du temps, votre art fétiche vous a éloignés de votre matérialité la plus commune ; je vais vous la restituer, mais celle-ci produira chez vous une telle frustration que l'essence politique du patriarcat vous apparaîtra soudain comme la plus évidente des réalités », semble nous déclarer la cinéaste. Car Jeanne Dielman ne se contente pas de nous réduire à notre condition de spectateur. Comme Brecht avant elle, Akerman révèle les structures invisibles : le mari, même disparu, domine sa femme. Les clients se servent de Jeanne comme d'une marchandise lorsqu'elle se prostitue. Le travail, ici domestique, envahit l'espace et le temps. Pas d'à-côté, pas de répit. Pour appuyer la démonstration, le film ne s'enferme pas dans un naturalisme candide et insiste sur des fragments de réalité qu'il se permet d'augmenter. Ainsi des sons du quotidien – une porte qui se ferme, un interrupteur que Jeanne presse, de l'eau qui bout – volontairement accentués au montage et qui rythment le long-métrage en confinant son personnage. Même les bruits qui caractérisent l'environnement sensible de Jeanne sont ceux de sa captivité.

Pour autant, et de nouveau comme Brecht avant elle, la cinéaste fait la démonstration du caractère historiquement situé, fragile et éphémère de ce qu'elle filme. Elle dénaturalise la domination. Ici, c'est le hasard qui déclenche la dislocation

progressive de l'aliénation : une succession d'imprévus déstabilise le personnage et l'extirpe de sa condition d'exploitée. Toute révolution, même individuelle, exige son tribut. Lorsque Jeanne découvre le désir et le plaisir, plus rien ne peut plus être comme avant. En attendant l'émancipation collective qui tarde à advenir, Chantal Akerman ouvre un espace que le spectateur doit investir entièrement. Regarder Jeanne Dielman, c'est se confronter au vertige de la révélation des systèmes invisibles ; c'est aussi en ressortir avec la volonté farouche de les combattre et la certitude qu'ils finiront par s'écrouler.



Le suicide et la création du monde - (*Luna*, “le réel” et autres histoires)

par Pierre Masson

Vous, c’est quoi vos raisons de ne pas (encore) vous être donnés la mort ?

La deuxième fois que j’ai vu *Luna*, j’étais plongé dans une période ponctuée d’épisodes réguliers de crises suicidaires. Pas celles où on flirte vraiment avec le passage à l’acte (quoique), plutôt celles où on ne peut s’empêcher, toutes les dix minutes, de constater péniblement que la vie continue en se demandant “*Pourquoi ?*”. Adossé à un arbre dans une nuit brumeuse et tourmentée, colorée d’une teinte bleutée par la lueur de la lune, Dean pose cette même question à Christine, presque innocemment, naïvement, comme si c’était évident que ça n’a absolument rien d’évident de trouver en soi le désir de (sur)vivre. C’est aussi adossé, mais cette fois à un mur et sous des cordes de pluie, que Wally Sage, artiste en crise en plein *bad trip* sous une multitude de drogues que je ne saurais nommer (j’ai retenu le LSD), et personnage central de la bande dessinée *Flex Mentallo*, appelle SOS Amitié pour avoir une âme à qui parler pendant sa tentative de suicide, une âme pour écouter un *junkie* en détresse chercher les quelques raisons qui ont fait tenir sa vie, fût-ce à un fil, jusque-là. Prise au dépourvue, Christine n’a aucune réponse à donner. La voix à l’autre bout du fil, elle aussi, garde le silence. Moi non plus, en passant, je n’avais pas grand-chose à répondre. Mais apparemment je n’étais pas le seul à me poser la question. Je ne suis pas le seul à me poser la question. Rien que ça, c’est une raison de creuser un peu, et chercher une réponse, c’est déjà s’aménager un monde où la mort prend (un peu) moins de place. Le plus beau film du monde marque un point contre les idées noires. La plus belle BD du monde aussi. Joli.

Enfin, ça ne guérit pas la douleur, tout ça. La première fois que j’ai découvert *Luna*, j’étais salement malade, cloué au lit. Je suis souvent

malade. Et quand je ne le suis pas, ce sont les “*douleurs inexplicables*” qui se font sentir un peu partout. Un peu comme cette sensation de “*muscle froissé*” au niveau de l’abdomen qui dérange Freya, la compagne de Dean. Ce n’est pas grand-chose, et le film n’y consacre d’ailleurs pas beaucoup de temps, mais ça reste dans un coin de la tête. Et puis à côté il y a l’autre couple, Grant et Christine, ils ont perdu leur fils Jacob le lendemain de sa naissance. Le petit s’est juste arrêté de respirer. *Mort inexplicable*. Ce genre de plaie, c’est “*dans la tête*”, mais ça ne guérit pas. Au tout début du film, Christine manque de provoquer un accident de voiture en croyant voir son bébé sur la route. Hallucination : c’était juste une branche. Grant, lui, finit par aller un peu fort sur la bouteille et, le dîner venu, le montage revient sans cesse à ce très gros plan sur le goulot de la bouteille de vin. Que leur origine soit expliquée ou non, les petites douleurs, elles lacèrent le cœur de milliers de petites coupures qui restent bien ouvertes, et elles le transforment en petite boule de nerfs à vif. Un peu comme cette plaie infligée à Grant au cours de cette fameuse nuit tourmentée, à l’occasion d’une curieuse et spectaculaire rencontre onirique / fantasmagorique / surnaturelle. Une petite entaille dans la région supérieure gauche du thorax, juste au-dessus du cœur, dans laquelle s’est infiltrée une petite pelote de filaments gris vivants et grouillants. J’en ai des sueurs froides. Finalement il n’y a que Dean qui ne va pas trop mal. C’est son anniversaire et il commence à vieillir un peu, il a une panne d’inspiration et échoue à peindre quoi que ce soit, et puis il a une monstrueuse trouille de faire un enfant. En somme, un type plutôt bien portant. Tant mieux pour lui, il en faut bien.

Dans un autre monde, Wally Sage, toujours en plein délire sous acide, se souvient de ce jour où on l’a opéré, il avait 12 ans, il était alité, complètement anesthésié et souffrant le martyr tout en même temps, et puis là-haut, au plafond, cette grosse lumière verte. Gros plan dessus. C’est comme s’il avait été enlevé par des extraterrestres et soumis à d’horribles expériences, dit-il. Comme si le moindre souvenir d’enfance cachait un bon épisode de *X-Files*. Lui, en tout cas, il a l’air d’y croire. Et puis les aliens ça reste dans le domaine du raisonnable, quelques

pages après l'honneur sera aux gamins, accroupis en cercle, qui "chient par terre" dans un lavoir. Moi je préfère les petits gris, c'est plus amusant. Ou les grands gris, comme l'homme-rapace que Grant rencontre alors qu'il est complètement ivre en pleine nuit, encore pendant cette fameuse nuit tourmentée.

Bon, je reviens au sujet du film. Parce que *Luna*, je pense que c'est avant tout un film qui parle des lits. J'étais cloué au lit quand je l'ai découvert, ça y fait sûrement. Mais il y a cette scène, de nuit, dans la chambre de Grant et Christine. Elle commence par un plan sur la lune qui vire au flou, quand le champ redevient net ce n'est plus la lune mais un petit bouton en forme de croissant d'argent cousu sur la couverture du couple. La caméra remonte vers le visage de Grant, endormi, puis on se rend compte que la chambre est comme baignée dans l'eau, les formes se distordent, sur les murs se dessinent des motifs comme le reflet des vaguelettes dans une piscine, et puis il y a des... trucs (des feuilles ?) qui flottent dans l'air. Grant ouvre les yeux, une main pousse la porte du placard, un enfant en sort. Puis un deuxième. Ils sont à moitié nus, ont des cornes sur le front et des tatouages étranges, mais au moins ils ne chient pas par terre en cercle, je suis rassuré. Je rappelle que tout ceci se passe dans un lit et qu'il s'agit sans doute d'un rêve : les placards ne sont pas plus grands à l'intérieur, seules les cabines téléphoniques le sont. L'un des deux mioches porte une toile de papier blanche, se positionne d'un côté du lit, tandis que l'autre prend place de l'autre côté, s'accroupit, place ses mains près de la tête de Christine (toujours endormie), et le spectacle commence. Un faisceau de lumière passe à travers le crâne de Christine, frappe la toile et projette son rêve. Dean scrute attentivement, sans doute très perturbé. La caméra plonge dans l'écran et dans le rêve, l'image change radicalement de texture, recouverte d'une pellicule de grain très épais. Dans une forêt, un enfant (à peu près normal, lui) observe entre les barreaux d'une grande cage de bois, un monstre avec une gueule-abîme circulaire bordée de dents pointues qui engloutit l'écran, alors plongé dans un noir profond et total. Il s'en passe des choses dans un lit. Des choses *extraordinaires*.

C'est aussi cloué à un lit d'hôpital que le jeune Elijah Price, atteint de la maladie des os

de verre, deviendra le génie du mal *Mr. Glass* à la suite d'une overdose de *comics*. Il suffit d'un plan zénithal sur une couverture juste déballée d'un papier cadeau violet. Un héros encapé en vert contre un monstre à la fourrure jaune. L'image est à l'envers, la caméra pivote, le regard avec et il suffit d'un rien, d'un mouvement pour renverser le sens d'une vie. Le monde a changé. C'est l'histoire d'*Incassable*, l'autre plus beau film du monde.

"C'est marrant... Je ne pense qu'à mon enfance. Tous ces souvenirs. Des BD... Des BD partout. Je les sens, dans la pièce... Vous lisiez des BD ?... Non, des BD américaines, des comics... [...] C'est marrant, ce qui reste à la fin, non ? Que les conneries ! Pas Guerre et Paix, ni James Joyce, mais les comics, les super-héros. [...] Évidemment que je me suicide. Qu'est-ce que vous croyez ? Je voulais juste parler à quelqu'un, c'est tout. Vous savez... en attendant. Je voulais juste parler de comics, vous voyez ? Tous ces magnifiques comics de merde..."

Mais bon, les *comics*, ce n'est pas réel. C'est comme les enfants cornus, comme les monstres en cages dans la forêt, comme les petits gris et les hommes-oiseaux. Grant est catégorique à ce sujet, pendant le débat autour de la table du dîner, entre deux verres de vin. S'il y a bien une chose insupportable aujourd'hui, c'est cette "culture de l'évasion", les gens préfèrent se blottir dans de petits mondes imaginaires où ils ont le contrôle et comprennent les règles plutôt que d'agir dans le réel, y compris et en particulier politiquement : "*There is a big fucking sign over the country at the moment and it says 'Do not disturb'*". Dean, lui, est trop occupé à dessiner ses petits livres de fantaisie pour enfants, trop flippé pour réaliser une petite commande pour *Amnesty* qui pourrait aider des gens dans le réel et incapable d'avouer clairement à sa compagne qu'il ne veut pas faire d'enfant. La culture de l'évasion dans l'imaginaire c'est surtout la culture de la lâcheté.

Dean réplique et se défend, bien sûr : il n'y a pas grand-chose de factuel dans nos vies, en fait, nos espoirs, nos rêves, le chaos de souvenirs à partir duquel on reconstitue et définit nos vies, toutes les connexions que le cerveau à chaque instant, tous les malentendus qui forgent nos relations au monde et aux autres, tout ça, c'est une fiction, notre vie est imaginaire. "*I think the world is big enough to accommodate the both of us*". Sage, hein. Mais ça ne dit pas grand chose, si ? C'est un peu jouer sur les mots, ouvrir la porte à ce que le langage courant appellerait "*relativisme*", à ce que les sciences de l'argumentation appelleraient "*multiplisme*", à ce que les

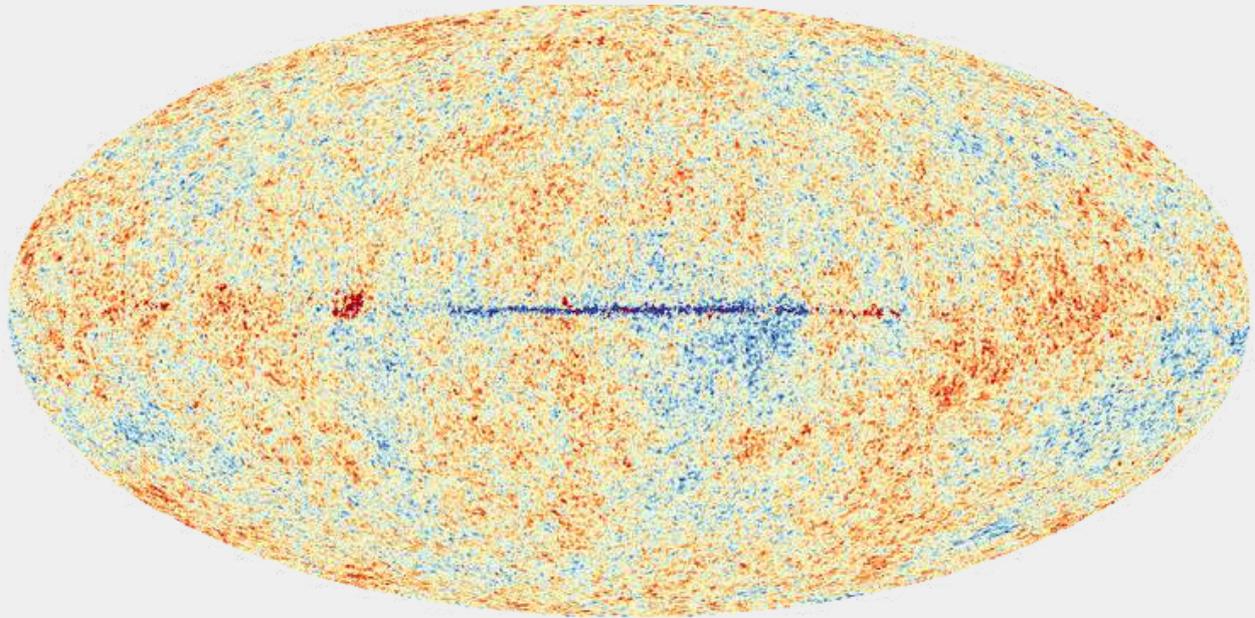
gens qui aiment la clarté appelleraient *"tout-se-vautisme"*. Disons que ça ne réparera pas la merde dans laquelle la société est plongée. Et puis, après les deux petits coqs, c'est Freya qui intervient. Elle avait déjà prouvé être la plus intelligente du lot, la plus empathique, la plus enthousiaste... La meilleure d'entre eux et sans doute la meilleure d'entre nous. La réponse, aussi évasive que chirurgicalement précise - comme toute vérité - tient en un mot : *Tango*. Mais, puisque l'intelligence mérite qu'on prenne le temps de la déployer, et qu'il convient de donner aux personnages de fiction la voix au chapitre qu'ils méritent dans le *réel*, je me permets de restituer l'intégralité des paroles de notre amie :

"If you want to see, if you're really interested in observing the actual balance in our lives between what you call the real world and what Dean here thinks as our fantasy lives, then it's poised perfectly in tango. It's much more than a dance. It's a negotiation between friends and enemies and lovers. It's where you see how ridiculous we all are in our make-believe lives and our courtship routines and our saber rattling and our pretense at being self-sufficient. It's where you see how vital life is in our need for human contact. The warmth of another person moving next to you."

Quand j'ai vu la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de Paris j'ai vu un grand panneau plaqué sur le pays qui clame *"Tout va bien dans le meilleur des mondes"*. J'ai vu les ravages d'une utopie illusoire, de l'image de l'État du monde qu'on voudrait expropriée par l'État qui conserve le monde tel qu'il est. J'ai vu les regards du monde se détourner des luttes qui comptent et les indécis circuler parce qu'ils ont cru voir qu'il n'y avait rien à voir. Dans *Luna*, Dean voit l'une de ses œuvres finir dans le harem de Saddam Hussein. Le devenir des créations est bien mystérieux. Périlleux et inquiétant. Qui blâmer ? Les artisans de la cérémonie des JO pleins de bonnes intentions, au point d'oublier qu'on ne renverse pas un monarque en faisant passer son régime pour le promoteur d'une utopie ? Dean, qui a lâché son œuvre dans la nature sans prévoir qu'elle finirait par subir la vue des nuits enflammées de Saddam ? Les œuvres échappent à leurs auteurs. L'auteur de *Luna* s'est sans doute projeté dans Dean et Grant, le petit ange et le petit démon sur la balance de la conscience, le réel contre l'imaginaire. Se projeter dans son œuvre, qu'est-ce que ça implique ? Une souveraineté, une emprise sur l'œuvre en question ?

Ou au contraire l'opportunité d'une dérive d'un petit bout de soi libre de devenir meilleur ? Parce que les œuvres valent toujours mieux que leurs auteurs. *C'est un fait*. Récemment, un grand ami de l'auteur de *Luna* s'est vu accusé d'agressions sexuelles sur au moins deux jeunes femmes. Il était écrivain, et pas des moindres : ses mots ont sauvé des vies, sûrement beaucoup. Ses gestes en ont détruit. Les mots des victimes aussi ont une puissance, les lire est pénible, douloureux. Très douloureux. Moins douloureux encore que ce qu'elles ont pu subir. La grande œuvre des hommes avec un peu de charisme et trop de pouvoirs qui créent leurs mondes et brisent ceux des autres sans scrupules, *parce qu'ils le peuvent*. Tyrannie des démiurges. Ma vie sauvée par l'œuvre d'un violeur... C'est sûrement un caprice, mais ça fait mal, très mal, trop mal : *plus que ça ne devrait*. On est déjà suicidaires, on n'a pas besoin de ça.

Un après-midi, Dean et Grant se lancent dans la réalisation d'un cadavre exquis. Une bande de dessins spontanés intriqués par des raccords absurdes et surréalistes à d'autres dessins spontanés. Chaque pièce moins portée par un projet que par l'humeur fluctuante et volatile de l'instant, l'ensemble construit sur un réseau de malentendus, le tout relevant du miracle. Le dernier morceau, à part du reste, griffonné par Grant, fait apparaître la cage dans la forêt du rêve de sa femme. Quand Christine le remarque en passant dans la pièce, déconcertée, elle s'en empare. Fresque amputée, mutilée. Gâchée ? Sauvée ? Qui en est l'auteur ? Qui en est responsable ? Qui peut s'en réclamer *souverain* ? *Personne*. Un cadavre exquis, ça exalte les formes, ça intègre les intimités, et ça bannit les *droits d'auteur*. Il faudrait voir toute œuvre comme un cadavre exquis, en fait, gommer des auteurs ou les permuter à loisir ou les additionner alors que l'œuvre passe de main en main et s'enrichit et s'écartèle par ses significations et résonances contradictoires voire irréconciliables. Si les ordures Macron et Saddam peuvent exproprier les œuvres à loisir, moi aussi, vous aussi, tout le monde le peut. On s'en fiche de la génétique des œuvres, ce qui compte c'est leur *devenir*. Pour qui ont-elles compté ? Quel monde participent-elles à bâtir ? Un roman sauve des vies, un film sauve des vies, une BD sauve des vies. Un pauvre type qui ne sait pas garder sa braguette fermée mais qui, par



Carte de la température du fond diffus cosmologique reconstruite par mes soins à partir des données du télescope Planck

chance, n'écrit pas trop mal, lui, il ne sauve personne. Alors exproprians, chers camarades, exproprians gaiement et effaçons sans culpabilité le nom des créateurs qui effacent des vies pour sauver les créations qui peuvent en sauver, elles. Si elles en sont dignes, elles *changeront de forme*. Luttons, aussi, luttons sans pitié contre les œuvres qui participent à détruire des vies, fussent-elles fabriquées par les créateurs animés des meilleures intentions du monde. Puissent-elles finir dans l'oubli : *les auteurs s'en remettent*. Le devenir des créations est bien mystérieux. Périlleux et inquiétant. Le devenir de nos vies est un cadavre exquis, pour le meilleur comme pour le pire...

En tout cas, le dessin de Grant récupéré par Christine sera, lui, lâché dans la nature. Plié en origami, enterré sous le sable de la plage. En sortira un petit crustacé en image de synthèse, le papier changé en matière à rêves. Miracle en liberté.

Quand j'ai vu *Luna* j'ai su que de petits lutins pouvaient sortir du placard la nuit et projeter les rêves dans le monde, j'ai aussi vu qu'un petit monstre en cage pouvait engloutir le monde entier s'il s'approchait trop. Quand j'ai vu *Twin Peaks* j'ai su que derrière des rideaux se cachent des réseaux de couloirs impossibles et des cauchemars tout-puissants. Quand j'ai vu *Doctor Who* j'ai su que certaines choses sont plus grandes à l'intérieur et que des mondes infinis se nichent dans des recoins finis de notre Univers infini. J'ai une histoire à raconter. Une histoire incroyable, vous ne la verrez jamais

arriver devant chez vous en sortant dans la rue, mais je vous jure qu'elle est vraie. Vous me direz si elle a l'air *réelle*. Tout commence il y a 13,7 milliards d'années. L'Univers est recroquevillé dans un état infiniment dense et chaud. *Bang*. Une fraction de seconde s'est écoulée, un milliardième de milliardième de milliardième de milliardième de seconde, à un facteur près, et l'Univers a grandi, il est cent millions de milliards de milliards de fois plus grands, à un facteur près. Moins chaud et moins dense, certes, mais toujours très chaud et très dense. Toujours en expansion, aussi : de moins en moins chaud et de moins en moins dense. A quoi ressemble ce bébé Univers ? Pas d'atomes, déjà. Juste un *plasma*, une sorte de soupe de protons, de neutrons, d'électrons, et puis les photons, la lumière. Que voit-on ? Rien. Les photons rebondissent en permanence sur les électrons libres, la lumière ne peut pas voyager, l'Univers est *opaque*. Les années passent sans que rien de très intéressant ne se passe. 380 000 ans. *Et là*, le spectacle commence. L'événement le plus merveilleux de l'histoire du cosmos. L'Univers est toujours chaud, 3000 Kelvins, mais peu importe, il est *suffisamment froid*. Les protons et neutrons capturent les électrons libres pour former les premiers atomes d'hydrogène et d'hélium. Avec les électrons qui se tiennent bien sages attachés à leurs noyaux atomiques, les photons n'ont plus d'obstacles et la lumière se propage. L'Univers est *transparent vers le futur*. Les millénaires passent et la lumière voyage, l'espace continue de s'étirer et les photons primordiaux deviennent plus froids. Les étoiles se forment et rejettent des électrons dans le vide interstellaire, les photons primordiaux sont à nouveau

déviés, mais juste un peu. Des nuages de poussière se forment et ils émettent un peu de lumière thermique qui vient se confondre aux braises originelles. Le rayonnement primordial voyage jusqu'au superamas de galaxies *Laniakea*, puis ils pénètrent dans un bras de la Voie Lactée, traversent le système solaire et rencontrent un obstacle. Un télescope qu'on a mis là pour observer le ciel dans le domaine des micro-ondes. Nous, humains sur Terre, singes avec un cerveau un peu gros, nous tournons nos grands yeux mécaniques vers le ciel et contemplons la carte de la *création du monde*. D'ailleurs, si vous jetez un œil à la neige sur un vieil écran de télévision brouillé, 1% du signal qui compose les motifs qui apparaissent provient de cet écho originel. Le *Big Bang* à la télé. Cette carte, c'est le *fond diffus cosmologique* (ou *Cosmic Microwave Background*, pour les anglophones, ou *CMB*, pour les spécialistes). Je suis cosmologiste. Mon travail, c'est ça : comprendre cette image, lui poser les bonnes questions et la pousser à conter son histoire, l'histoire de l'Univers du premier instant dans le passé jusqu'à l'écho de l'éternité dans l'avenir. Je repense à un roman. *American Gods*. Un ancien détenu tout juste libéré se retrouve embarqué dans un road trip en Amérique avec un vieux type louche qui se révélera être Odin. *Les dieux existent parce qu'on croit en eux*. Anansi, Ganesh, Anubis, Hinzelmännchen, Media, Mr. Monde, Mr. Route, Mr. Ville... Bien des peuples ont posé le pied en Amérique, bien des peuples ont cru, bien des peuples y ont laissé leurs dieux. Le roman est écrit au rythme du rêve éveillé ou de la somnolence, par instants suspendus dans le temps où tout est possible, où les fantasmes s'infiltrèrent en catimini dans le flux de la conscience et où l'on croit tout ce qu'on voit, ponctués de décrochages, de réveils où le "réel" semble un peu moins familier, un peu plus suspect, un peu plus étrange. Les récits imaginaires laissent des traces dans la vie. Et puis il y a Jacob, le fils de Grant et Christine. Mort, oui, mes condoléances à eux. Mais Christine n'a jamais arrêté d'imaginer. Et s'il avait vécu ? Tant de vies possibles, tant de personnages possibles, tant de monde possibles. Pas morts, juste là, dans l'air. Au générique, huit crédits annoncent "*Jacob as...*". Parmi eux, le médecin aux méthodes pour le moins peu conventionnelles, mais ma foi plutôt amusantes, qui guérit Freya de ses douleurs inexplicables et Grant de sa blessure magique. Les morts soignent les vivants. C'est *réel* ça ? En tout cas c'est vrai, ça

laisse des traces. Et puis il y a Wally Sage. Entre-temps, il s'est souvenu de beaucoup de choses. Il en a inventé beaucoup d'autres. Les super-héros étaient là, dans son enfance, il a même créé Flex Mentallo, Détenteur du Mystère du Muscle. Et puis l'adolescence a tout effacé. Pourtant, ces dessins devraient être inoubliables, ces corps bizarres aux textures incohérentes : rugueux à l'extérieur, lisse à l'intérieur, comme ces algues au pied de la maison de Dean et Freya. Des créatures à la chair *virtuelle*, à la substance en *puissance*, mais à la peau *palpable*. C'est *réel*, ça. Et puis le suicide (*et les drogues, surtout les drogues...*) ont tout ramené à la surface. Les super-héros sont là, une trace des choses qui comptent. C'est *The Hoax* qui rappelle que la fatalité du "réel" n'est qu'une mauvaise farce : "*Seul un petit ado amer pourrait confondre le réalisme avec le pessimisme*". Ce n'était pas des cachets, c'était des M&M's ! Tout un *fond diffus* d'histoires et de récits, les réalités et les imaginaires tous là ensemble et mélangés, sous la surface de la Terre, de l'Univers, du cœur, de l'esprit. La *création du monde*, la création des mondes, tout ça à portée de main. Pourquoi mourir maintenant ? La vie peut bien continuer un peu, la douleur est encore supportable. Pour l'instant. Affaire à suivre.

Tango.



Le montage cathartique de *Tarnation* - Jonathan Caouette (2003)

par Luka Monon

Film reflet d'une vie tourmentée et infernale, tout le travail du réalisateur tendait à la création d'une œuvre intensément personnelle, ayant comme point de départ l'overdose de sa mère au lithium, alors qu'il est âgé de 31 ans.

«Quand j'ai fait *Tarnation*, il y avait un sentiment d'urgence. Il y avait tellement de choses à dire, tellement d'histoires, tellement de sous-entendus, tellement d'idées». Tels sont les mots du réalisateur rapportés par Marie Labory lors d'un entretien en 2011 à Cannes². Sorti en 2003, *Tarnation* est un film documentaire autobiographique s'étant fait remarquer à Sundance et La Quinzaine des Réalistes du Festival de Cannes. Tellement remarqué que Gus Van Sant a souhaité produire le film après en avoir vu une première version.

Film reflet d'une vie tourmentée et infernale, tout le travail du réalisateur tendait à la création d'une œuvre intensément personnelle, ayant comme point de départ l'overdose de sa mère au lithium, alors qu'il est âgé de 31 ans. Il monte son film en seulement 3 semaines sur le logiciel iMovie à partir de 160h d'images et de sons numérisés, venant de diverses sources : Super 8, VHS, enregistrements sonores, ou encore des photographies. Le film répondait au besoin viscéral de se trouver, de comprendre comment il en était arrivé là.

Ce questionnement conditionne la structure globale du film : un grand flashback qui démarre dans le train lorsque Jonathan se dirige vers Houston où sa mère se remet de son overdose. C'est à partir de ce moment qu'on entre dans le «pourquoi» et le «comment» du réalisateur. Comme si dans ce train il voyait subitement sa vie défiler devant ses yeux³. Il se replonge dans les états émotionnels de l'époque à partir desquels il recompose son réel. Dès cet instant le récit est chronologique, allant de la naissance de sa mère dans les années 50, jusqu'à 2002 lorsqu'elle vient vivre chez lui après son



overdose. C'est alors que la fiction et les films s'annoncent comme les outils cathartiques du réalisateur, lorsque le spectateur s'enfonce dans ce flashback par l'intermédiaire d'un fondu enchaîné sur le grésillement d'une télévision cathodique.

Le montage est alors une façon de recoller une vie fracturée⁴, faite de traumatismes et de maladie. Jonathan Caouette et sa mère sont tous deux atteints de troubles psychologiques : la dépersonnalisation pour lui et la schizophrénie pour elle. Jonathan a traversé sa vie en dehors de lui-même. Le choix de titrage à la place d'une voix off en est le reflet, qui s'associe à l'utilisation de la 3e personne du singulier pour parler de lui-même, il y a une mise à distance dans sa nature d'expression. Pour la chercheuse Juliette Goursat (qui a travaillé sur la question de l'autobiographie filmée) il utilise «les discontinuités formelles inhérentes au cinéma et à la photographie [...] pour représenter les ruptures, les traumatismes, les moments de dépossession qui ont affecté sa vie et celle de sa famille. Il ne renonce pas néanmoins à créer une continuité narrative et construit un récit de vie, à travers une intrigue qu'il trame autour des relations entre lui et sa mère⁵ ».

Jonathan Caouette enchaîne les expérimentations formelles et rythmiques pour recréer sa perception de la réalité. Il convoque à la fois des images fixes et en mouvements, ainsi que des voix et du design sonore.

Il n'hésite pas à façonner sa matière cinématographique avec des accélérés et des ralentis, en modifiant leurs couleurs. Les points de vue sont multipliés par la technique du split-screen, créant des effets kaléidoscopiques et hypnotiques de son visage et de son corps.

Toute cette brutalité visuelle et sonore se calque sur la violence physique et mentale que le cinéaste a vécu au long de sa vie. Et par sa fonction évidente de rapprochement, le montage invite la mère du réalisateur dans cette violence, lui associant des effets visuels de miroir et de décharges électriques⁶, représentations des électrothérapies qu'elle a subi.

Le fond et la forme se mélangent pour ne faire plus qu'un, au même titre que l'image et le son s'équilibrent dans leur part expressive. Que ce soit avec des musiques existantes très lentes et douces qui contrastent avec le récit dur, mais aussi avec des compositions musicales créées pour l'occasion, beaucoup plus personnelles, au même titre que les enregistrements vocaux qui inondent le métrage. Puis quand vient le moment de parler face à la caméra, Jonathan Caouette assume pleinement la nature du journal intime que revêt son film, le récit présent qu'il fait d'un monde intérieur heurté par le son et les images.

Finalement, Tarnation est une quête de soi. Le réalisateur renoue avec son passé, avec sa mère, comprenant que leurs chemins sont indissociables.



Il évolue au long de cette quête identitaire lorsqu'il le comprend, au même titre que son film. En effet, dès que Jonathan Caouette retrouve sa mère et l'invite à vivre avec lui à New York, le film est beaucoup moins expérimental et semble s'ancrer dans notre réalité, il en est fini du flashback psychédélique. Le récit ne se fait plus par un montage très expressif, sur un jeu des formes, mais par le choix des moments de vie, ceux qui racontent quelque chose en eux même. Jonathan ne fait plus sa mise en scène par le logiciel de montage (Patrice Blouin, ancien rédacteur aux Cahiers, parle même «d'autofiction assistée par ordinateur⁷») mais au moment du tournage : il pousse les autres à lui parler en les filmant, il insiste quand ils refusent et va même jusqu'à reproduire artificiellement des retrouvailles entre ses parents.

Cette quête identitaire prend pleinement vie à la fin du film. Lors d'un monologue, Jonathan Caouette s'exprime pour la première fois à la première personne. Installé dans la salle de bain face au miroir, il parle de sa mère ("she's inside me") après s'être filmé en train de mettre d'installer son lieu de tournage. Il parle à cœur ouvert de ses ressentis, et nous permet de voir à la fois la caméra qui le filme, et lui-même, plan qui regroupe le filmé et le filmant, résultat d'une identité retrouvée⁸.

¹ Entretien mené par Marie Labory à Cannes le 16 mai 2011 et diffusé sur Arte.

² GOURSAT Juliette, «Éclipse du moi, éclat du soi : Tarnation au prisme de la pensée de Paul Ricœur», in : JOUANNY Sylvie et LE CORRE Elisabeth (sous la dir. de) Les Intermittences du sujet, Écritures de soi et discontinu, PUR, Rennes, 2016, pp353-363, 390p.

³ GOURSAT Juliette, «Éclipse du moi, éclat du soi : Tarnation au prisme de la pensée de Paul Ricœur», in : JOUANNY Sylvie et LE CORRE Elisabeth (sous la dir. de) Les Intermittences du sujet, Écritures de soi et discontinu, PUR, Rennes, 2016, pp353-363, 390p.

⁴ BLOUIN Patrice, Tarnation, Les Inrockuptibles, 2001.

⁵ GOURSAT Juliette, «Éclipse du moi, éclat du soi : Tarnation au prisme de la pensée de Paul Ricœur», in : JOUANNY Sylvie et LE CORRE Elisabeth (sous la dir. de) Les Intermittences du sujet, Écritures de soi et discontinu, PUR, Rennes, 2016, pp353-363, 390p.

⁶ Ibid

⁷ BLOUIN Patrice, Tarnation, Les Inrockuptibles, 2001.

⁸ GOURSAT Juliette, «Éclipse du moi, éclat du soi : Tarnation au prisme de la pensée de Paul Ricœur», in : JOUANNY Sylvie et LE CORRE Elisabeth (sous la dir. de) Les Intermittences du sujet, Écritures de soi et discontinu, PUR, Rennes, 2016, pp353-363, 390p.



Mémoire de corps abîmés (Journal de pensée du tatouage) - *La Peau du milieu*, Gabriel Pomerand (1957)

par Mateow

***All About Lily Chou-Chou* de Shunji Iwai. Un film contant des adolescences japonaises compliquées (voire très compliquées). Bon le film a quand même une certaine réputation, ce n'est pas une obscure référence dont je pourrais avoir le secret**

22 mars 2024. 23h27. Je sais pas encore quoi faire exactement mais je vais enfin faire mon premier tatouage. Ça fait un moment que ça trotte dans ma tête, j'osais pas me lancer mais là, je pense que c'est le bon moment.

16 avril 2024. 18h41. J'ai enfin pris rendez-vous. 100€. C'est un coût. J'espère qu'il sera pas raté... ça serait trop la honte... je te montrerai le résultat si j'assume. En attendant, je peux te dire la référence. *All About Lily Chou-Chou* de Shunji Iwai. Un film contant des adolescences japonaises compliquées (voire très compliquées). Bon le film a quand même une certaine réputation, ce n'est pas une obscure référence dont je pourrais avoir le secret. En tout cas, il est intervenu au bon moment dans mon existence (le même que celui des protagonistes) et je pense le garder près de mon cœur toute ma vie... alors pourquoi pas sur mon corps, sur ma peau...

5 mai 2024. 22h19. Je repense à ce court-métrage découvert par hasard (si on peut le dire ainsi) sur le site de la Cinémathèque Française, Henri. Du mal avec cette notion de hasard car j'étais sur cette plateforme, je cherchais des films, je veux dire, je n'ai pas trébuché dessus dans la rue quoi. Et en même temps, j'étais au début de ma cinéphagie alors je ne connaissais rien et cherchais tout ce qui pouvait attirer mon oeil.

C'est comme ça que cette partie de dame mise en avant m'a intrigué. Comment ça un type s'est fait tatouer un échiquier sur le torse ? Quel intérêt ? Fallait que je clique. *La Peau du milieu*. Gabriel Pomerand. 1957. Trois informations importantes. Le titre est marrant. Le réalisateur que je ne connais pas est surtout peintre et poète (qui plus est lettriste, un mouvement m'étant inconnu à l'époque). Et puis cette date. Du mal à imaginer le traitement d'un sujet pareil dans ces années-là. De là le souvenir est flou, disons que je me souviens l'avoir apprécié (beaucoup même) mais alors en dehors de quelques fragments de tatoués : plus rien. Le vide. C'est dingue comment des œuvres peuvent te marquer et puis laisser disparaître peu à peu leur souvenir concret pour laisser place à un souvenir de sensations, plus vague, moins ordonné et surtout fantasmé. Bref je repense à ce film, je me le regarderai dans quelques jours, quand j'aurai le temps. En attendant, je stresse toujours.

9 mai 2024. 3h34. Je viens de me rendre compte que j'ai pas précisé la date de mon tatouage... 25 mai 2024. 14h. Ça se rapproche !!! J'ai hâte et je flippe un peu en même temps. Bref assez de répétition comme ça, j'ai revu *La Peau du Milieu* et j'ai pas boudé mon reversionnage ! Il y a deux trucs qui me marquent dans ce film, deux trucs qui coïncident très franchement mais qui valent la séparation (et puis c'est mon journal je fais ce que je veux). D'abord, ce documentaire a pour première vocation l'archivage d'une pratique. Ça paraît pas grand chose dit comme ça mais pour moi c'est important : quelqu'un s'est posé la question de la place qu'occupaient les tatouages dans la société de son époque et s'est dit qu'il allait les documenter. C'est important ce travail, ça permet de garder une trace. Au même titre que le tatouage est une trace du passé sur le corps, le documentaire est une trace du passé qui s'imprime dans nos esprits. Alors on voit passer tout plein de corps masculins, différents,

marqués par la vie. Et c'est là la force de ce genre de documentaire, pas besoin d'explicitier les détails du passé, un regard suffit à comprendre la douleur de leur existence (faut pas s'y méprendre, y a une voix off mais son but est surtout descriptif). L'anthropologue Marcel Mauss constatait en 1934 que le corps "est le premier et le plus naturel instrument de l'homme". Si l'être humain a des habitus (formation sociale et culturelle) dans ses gestes, le tatouage est un peu une manière de se réapproprié un territoire volé. Il faut donc lui redonner sa liberté. Pour un corps abîmé, une marque, une émeraude gravée dans le marbre contre les coups de la vie. Au-delà de montrer plein de petits et gros tatouages et de donner leur signification, Gabriel Pomerand dresse le portrait d'une population mise à l'écart, trop "en dehors des clous" pour avoir le droit de faire partie pleinement de la société. Et c'est là mon deuxième point. Pourquoi archiver une pratique si parallèle ? C'est cette marginalisation qui frappe. Parce que le cinéaste ne souhaite pas que cette pratique disparaisse, il faut garder la trace. Les premiers mots du narrateur sont importants : "Nous allons vous faire entrer dans une société secrète. Tellement secrète qu'elle tend à disparaître". Je doute que ce documentaire y soit pour quelque chose et honnêtement je sais pas si c'est une bonne chose mais si aujourd'hui je peux me faire un tatouage, c'est parce qu'il s'est affranchi de son image d'avant. Et c'est sûrement des documentaires

comme La Peau du milieu qui l'ont permis. C'est pas qu'il se fait tard mais un peu quand même, je vais enfin dodo !

10 mai 2024. 16h24. Est-ce que c'est vraiment le bon choix ? J'en ai pas parlé à ma famille. Quelques potes sont au courant. Mon compte privé sur X. Rien de plus. Je veux pas trop attirer les regards au cas où ce soit nul, moche, que ça rende mal. Je n'aime pas le regard des autres et pourtant il est nécessaire. J'aimerais bien pouvoir me foutre de la façon dont on me perçoit mais c'est plus fort que moi. J'aurais peut-être même dû jamais en parler à personne. Mais c'est trop tard. Alors j'écris ce journal. Je repense au film de Pomerand : j'ai rien à voir avec ses protagonistes et pourtant ils me touchent, je les connais pas, le film ne nous les présente pas et pourtant, il y a un petit quelque chose chez eux qui m'agrippe et me laisse pas m'en aller. Enfin bon, des anonymes pour qui ce documentaire n'était sûrement qu'un plaisir momentané. Ça m'obsède. Mieux vaut que j'arrête d'écrire pour le moment.

25 mai 2024. 13h14. Ça y est. C'est le grand jour. Celui que j'attendais le plus depuis un moment. Faut dire que y en a pas beaucoup des jours que j'attends. Il fait beau. Je suis en route. Vraiment beau. J'ai menti à mes parents (ils posent trop de questions). Enfin "menti", j'ai surtout dit que ça ne les regardait pas ! 1h de transports, c'est quand même un peu long. Ça pouvait pas être au bout de ma rue... Bref, j'arrive.



25 mai 2024. 13h55. J'ai trouvé le lieu ! C'était pas gagné vu mon sens de l'orientation. Je rentre. Nouveau shop. Un peu vide du coup mais sympa. Il n'y a que ma tatoueuse. J'appréhende quand même un peu. Tout est cellophané. Même le petit coussin pour reposer ma tête. L'impression d'entrer dans un bloc opératoire. Le gel froid sur ma peau, impossible de savoir ce que c'est mais visiblement c'est utile. C'est pas mal de se renseigner parfois, ça évite de se poser des questions à la con. Le tracé est posé ! C'est parti ! Eh !? C'est quoi cette sensation trop bizarre ?! Bon là on fait les contours, j'ai l'impression qu'on découpe un bout de mon bras mais, et c'est ça le plus étrange, avec une certaine délicatesse. Ça fait pas mal. Mais c'est très perturbant. Et pas forcément désagréable. C'est fou quand même...

25 mai 2024. 14h50. Parfois c'est un peu chiant d'écrire. C'est pour ça que je me suis arrêté. Mais maintenant mon tatouage est fini ! (Plus rapide que mon trajet aller). Alors place au premier petit nouveau :

Pas le temps de l'admirer qu'il y a déjà 30 nouvelles règles. "Cellophane autour de ton bras, dès que tu rentres tu l'enlèves pour faire respirer. Savon doux ph neutre comme pour les bébés. Tu vas peut-être faire un peu de rejet, c'est normal si tu saignes un peu ". Et plein d'autres joyeusetés. Elle commence bien cette cicatrisation...

Qu'est-ce que c'est rouge autour... Et qu'est-ce que je suis blanc... Besoin de vacances. Pas pour tout de suite. Bientôt. Au Soleil. Comme cette belle journée. Ce beau ciel bleu. Et je repense aux plans de Pomerand. Ces tatouages. Ces visages. Ces expressions surtout. Témoins d'un passé. Merci de les avoir immortalisés.



Numéro zéro, Une vue Eustache

par Florian Azria

« Faire la révolution, c'est remettre en place des choses très anciennes mais oubliées »¹

Retour aux sources. Banale formule mais on ne peut plus adéquate pour *Numéro Zéro*, qui forme le point fixe vers lequel tendent plusieurs temporalités. Odette Robert, grand-mère de Jean Eustache, (re)fait le récit de sa vie passée et réanime par la parole des lieux, des gens, des époques. Le langage filmé reconduit alors une figure récurrente chez Eustache : le récit et son double, entre différence et répétition dans Une sale histoire ; la parole déversée, à en faire « dégueuler » Veronika à la fin de *La Maman et la Putain* ; ou ici la mémoire oralisée d'Odette inscrite par le dispositif cinématographique, un passé revitalisé par le langage.

Ces « sources », ce ne sont pas seulement ces histoires de grand-mère, mais aussi des formes cinématographiques pionnières : « [...] je voulais être "révolutionnaire", c'est-à-dire de ne pas faire des pas en avant dans le cinéma, mais essayer

de faire de grands pas en arrière pour revenir aux sources. Le but que j'ai essayé d'atteindre depuis mon premier film, c'est de revenir à Lumière... »². Eustache se place dans le sillon du cinéma des premiers temps en tant qu'opérateur Lumière muni d'une configuration technique contemporaine capable d'enregistrer le son synchrone et d'aligner des bobines plus longues. *Numéro Zéro* constitue l'enregistrement restitué dans sa durée d'un seul événement, une « reconstitution » d'une après-midi entre Eustache et sa grand-mère (un équivalent, toute proportion gardée, du *Repas de bébé* de Louis Lumière) dont il documente ses gestes, sa voix, son corps, son accent du sud-ouest, les verres de whisky, soit ce qui forme la matérialité de l'image et du son, et que cette forme d'enregistrement épuré peut capter au mieux. Eustache dit au début de la conversation : « je voudrais que tu me parles comme tu me parlais l'autre jour ». Il s'agit de placer le dispositif technique du cinéma au cœur d'un événement familier récurrent, qui pour une fois sera

Intrusion révélée du dispositif cinématographique dans le cadre quotidien de Jean et Odette



filmé. Ce sera comme d'habitude, ou presque. Cette fois Jean et Odette se feront régulièrement interrompre par l'opérateur caméra, et la conversation sera rythmée par les changements de bobines et les claps d'Eustache. Par le dispositif d'enregistrement total, le film se doit de saisir ces sursauts-là, ces sorties de routes essentielles à cette posture documentaire, là où l'on note que le dispositif technique occupe une place déterminante dans la scène filmée, qu'il laissera toujours sa trace sur la réalité filmée, qu'on ne filme jamais que des gens en train d'être filmés. Jean-Louis Comolli ne disait pas autre chose sur cette dichotomie conventionnelle fiction/documentaire³ : peu importe la posture adoptée, nous avons un corps filmé devant nous, l'ontologie matérialiste de la caméra n'a que faire de ces deux modes. Là où ils se dissocient, c'est précisément dans le rapport qu'entretiennent ces corps avec la caméra. Mode fiction : le corps agit comme s'il n'était pas filmé, et joue d'abord à mimer l'absence de caméra. Mode documentaire : le corps entretient un rapport sincère avec la caméra, il perçoit d'abord qu'il est filmé, ne joue pas à faire semblant, c'est le dispositif qui s'adapte au corps et non l'inverse. La fiction recouvre en quelque sorte le documentaire, mais ce dernier gît toujours au fond des images (et lorsqu'il n'y a plus de corps, que reste-t-il d'une quelconque fiction ?). Cette conversation enregistrée bout à bout sur un mode aussi brut ne peut qu'être saisie sur le mode documentaire, par ces frictions entre la réalité filmée et la technique, par cette volonté de tout saisir dont les scories logistiques.

Ce retour aux « choses très anciennes mais oubliées » met en lumière la documentation matérialiste ontologique du cinéma. Ce simple enregistrement d'une scène quotidienne peut abriter une force inédite. Walter Benjamin relevait déjà cette puissance résiduelle dans le portrait photographique (comparable ici au portrait cinématographique d'Odette Robert), là où l'aura peut une dernière fois se manifester dans la photographie censée l'annihiler. « Dans l'expression fugitive d'un visage humain, capté sur d'anciennes photographies, l'aura fait signe une dernière fois. C'est cela qui lui donne sa beauté mélancolique »⁴. C'est l'empreinte, l'*indice* (au sens de la trichotomie de Pierce) de sa grand-mère qu'Eustache conserve cinématographiquement avant la disparition certaine. Un film comme reste d'une présence figée pour toujours. *Numéro Zéro* se voit d'autant plus accorder une aura qu'il devait initialement être

projeté une seule fois, devant un public restreint et soigneusement choisi (dont Jean-Marie Straub et Danièle Huillet), aura caractérisée par Benjamin par l'unicité d'une œuvre, son Ici & maintenant. Un film n'existant que dans une fenêtre temporelle restreinte à la durée de la projection (donc la durée de la discussion), dans une seule salle.

Et peut-être selon moi le plus beau moment du film, où concourent tous les principes énoncés précédemment : la dernière minute du film. L'entretien se termine explicitement, le dernier magasin arrive à sa fin mais l'opérateur ne coupe pas. Jean et Odette se contentent d'imprimer jusqu'au dernier photogramme de la pellicule, muets après avoir tant parlé, offrant autant que possible leur trace à la machine. On n'entend plus que la bobine dérouler infatigablement jusqu'au « voilà, c'est fini » de l'opérateur.

¹ Jean-Marie Straub aime à citer cette phrase, qu'il attribue à Charles Péguy

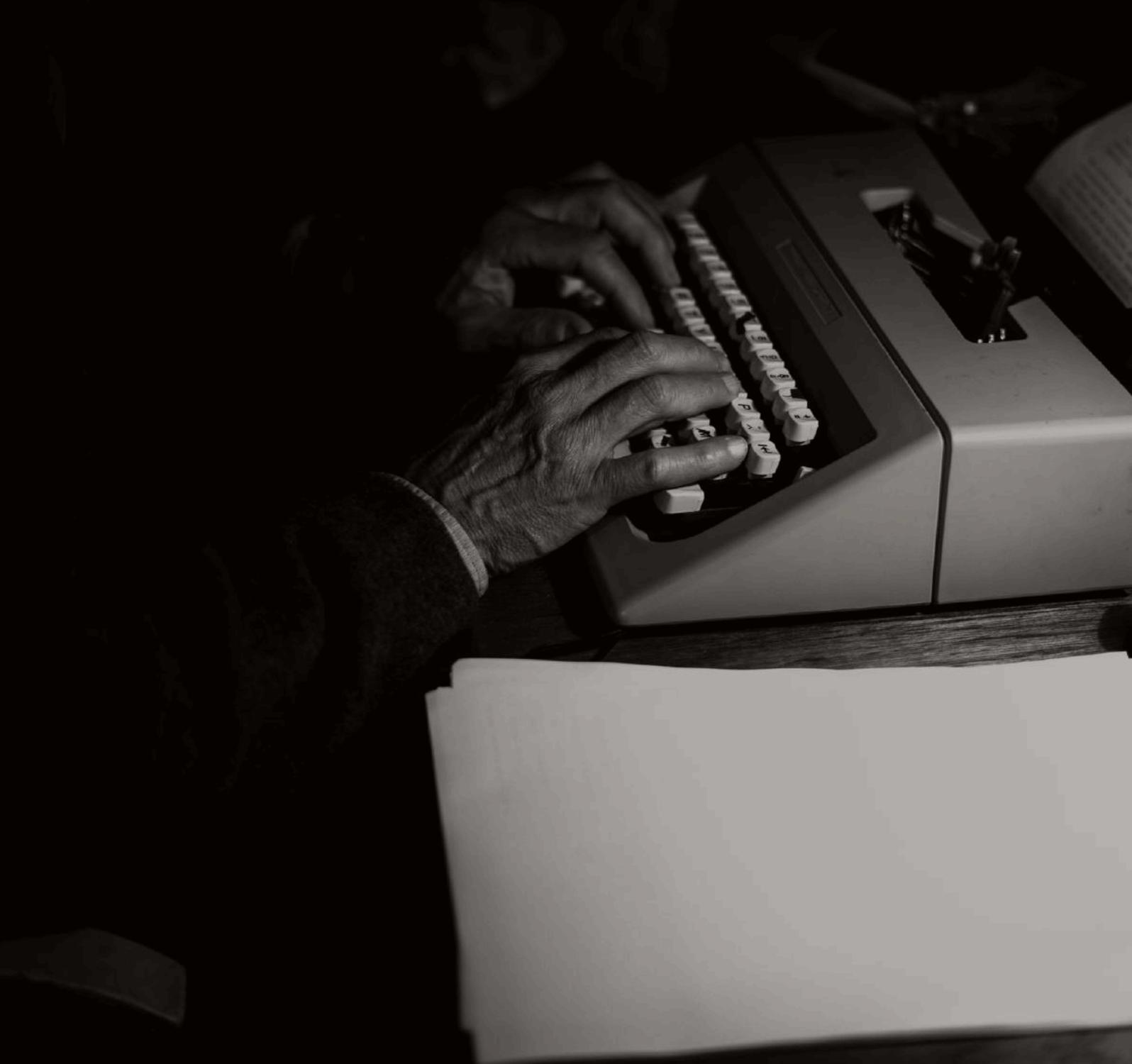
² Propos recueillis par Philippe Haudiquet pour la revue du cinéma, image et son n°250, mai 1971

³ Comolli, Jean-Louis. *Cinéma contre spectacle ; suivi de Technique et idéologie, 1971-1972*. Lagrasse: Verdier, 2009. p. 29.

⁴ Benjamin, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Éditions Allia, 2011. p. 39



BONUS



VIE

Littér'art

La pluie fine tombant sur mon visage me
rappelle la vitalité de chacun d'entre
nous

Elle nous rappelle à tous que chaque
goutte qui pénètre au plus profond de
notre peau signifie qu'aucune partie de
nous n'échappe à la vie

Fermez les yeux,
Nos sensations sont alors décuplées
Respirez en vous concentrant sur l'odeur
de la brise

Que ressentez vous ?
De l'apaisement.

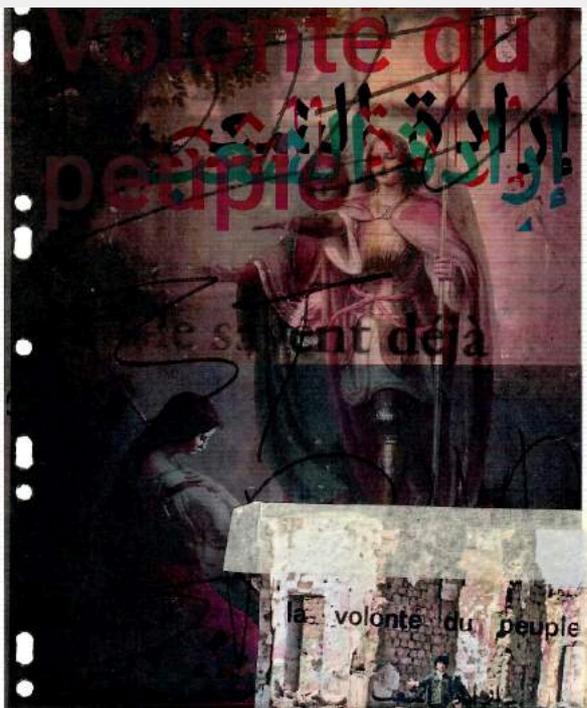
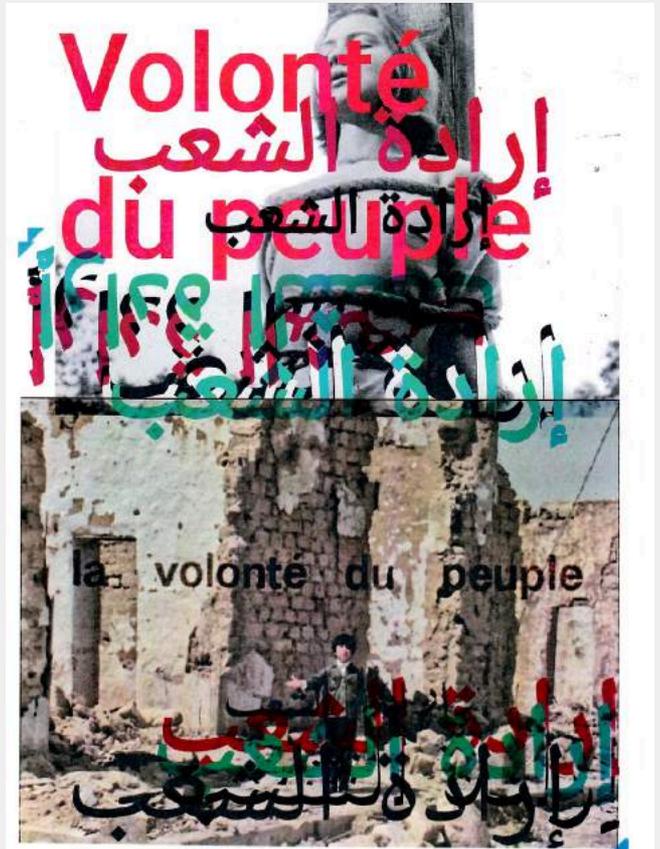
Plus rien n'a d'importance mise à part
cette douce brise nous caressant
entourée d'une violence aveugle

Alors, lorsque vous vous sentirez vide, ou
triste peut-être, caressez vous avec la
même douceur que la brise et séchez
chacune de vos larmes comme si elle
n'était que la pluie ruisselante sur votre
visage.

Lou Boyadjian

Collage du 20 juillet 2024

Adèle Bultingaire-Para, créatrice de l'exposition numérique "Collage 20 juillet 2024", n'en est pas à sa première expérience avec le maniement de l'art. Comme elle nous le confesse, elle s'était déjà essayée à quelques courts métrages qu'elles jugeaient assez "médiocres" – selon ses dires. Ces derniers étaient, tout comme cette exposition numérique, des collages de montages d'archives de famille, des extraits de films et d'archives vidéo d'actualité. Elle avoue aussi avoir été inspiré par un mélange de lettrisme et par les *Histoire(s) du cinéma* (Godard), dont nous ressentons encore, par cette exposition, une forte influence idéologique et stylistique.



Elle reconnaît un besoin "d'exorciser" un certain nombre de choses restées enfouies depuis le premier confinement, notamment des messages jamais envoyés, des notes de son téléphone, des musiques qu'il écoutait dès lors, ou encore des extraits de carnet de rêve qu'il tenait. Une obsession le préoccupait pourtant tout du long : le rapport au temps qui passe.

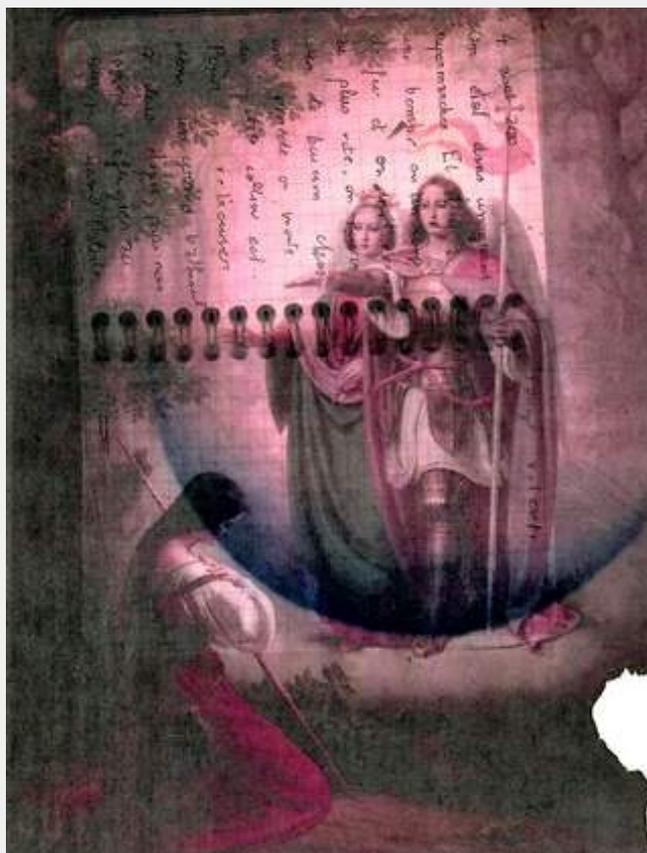
Elle reconnaît un besoin "d'exorciser" un certain nombre de choses restées enfouies depuis le premier confinement, notamment des messages jamais envoyés, des notes de son téléphone, des musiques qu'il écoutait dès lors, ou

encore des extraits de carnet de rêve qu'il tenait. Une obsession le préoccupait pourtant tout du long : le rapport au temps qui passe.

Du rouge, du vert, de la politique. La Palestine. Elle semble vivre à travers cette exposition numérique que le créateur qualifie de "série de collages mythico-existentialo-politique". La Palestine vit à travers cet amalgame aussi prolifique. Collage, histoire, révolution, tout semble régner et en émaner. C'est à travers cette citation file l'exposition : "Volonté du peuple" qu'un atmosphère vivifiant se forge.

"Je pense qu'il est nécessaire de faire une distinction avec la foi personnelle, le rapport au mystique, et même à une certaine forme de folie ou du moins une forme d'éloignement des normes attendues. C'est pour ça que la figure de Sainte Jeanne d'Arc est fascinante, étant une figure de résistance, d'émancipation des peuples, plus ou moins queer en un sens, et condamnée par l'église militante. Il m'est toujours très absurde de voir sa récupération par l'extrême droite française."

Propos de Adèle Bultingaire-Para,
recueillis par Erwan Mas, rédacteur en
chef



Exposition numérique :

[https://drive.google.com/drive/folders/1ofFyxVO5Cc2d_MVCOiMdLgx4YQ5SiqBE_!!Nto2ANp9CeU!AmbYhN5CLm56zHdPrVO0AsKBcdb-p3vYhYF1Hq0bKziBMVP7U3mFr7N0q-sDJqCBgdnwSRumel9PavyOyg\\$](https://drive.google.com/drive/folders/1ofFyxVO5Cc2d_MVCOiMdLgx4YQ5SiqBE_!!Nto2ANp9CeU!AmbYhN5CLm56zHdPrVO0AsKBcdb-p3vYhYF1Hq0bKziBMVP7U3mFr7N0q-sDJqCBgdnwSRumel9PavyOyg$)

Twitter : Adele_bp07



FESTIVAL DU TWEETER CINÉMA

1ÈRE ÉDITION

19 - 25 AOÛT 2024



PHOTO : @SKYDROZE
AFFICHE : @XELP15

Twitter : @TweeterCinema



15 > 19
AOÛT
2024

FANNY BASTIEN & GEOFFROY THIEBAUT
présentent

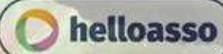
10^{ème} FESTIVAL INTERNATIONAL
du **FILM INSOLITE** de
RENNES-LE-CHÂTEAU

LA HAUTE VALLÉE DE L'AUDE
ET LE LIMOUXIN



Avec les communes de
RENNES-LE-CHÂTEAU
15 - 18 - 19 août
COUIZA
MONTAZELS - 17 août
QUILLAN - 16 août
LIMOUX
ALET-LES-BAINS - 16 août

Création: B. Basso-Lespin

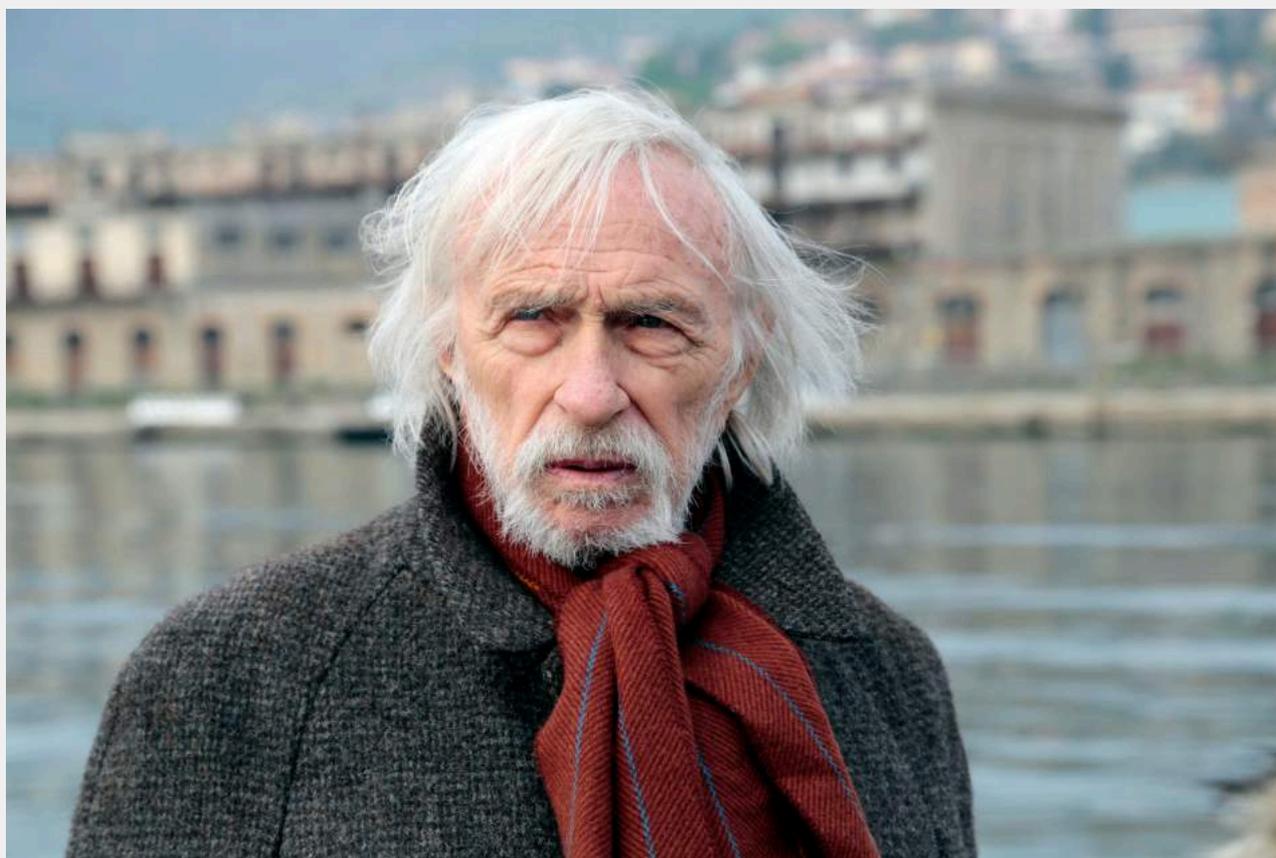
Points de vente:  / sur place / Musée de l'Abbé Saunière (Rennes le Château)

www.festival film insolite renneslechateau.fr

Tous les films sont sous-titrés en anglais - Gratuit pour les jeunes jusqu'à 18 ans

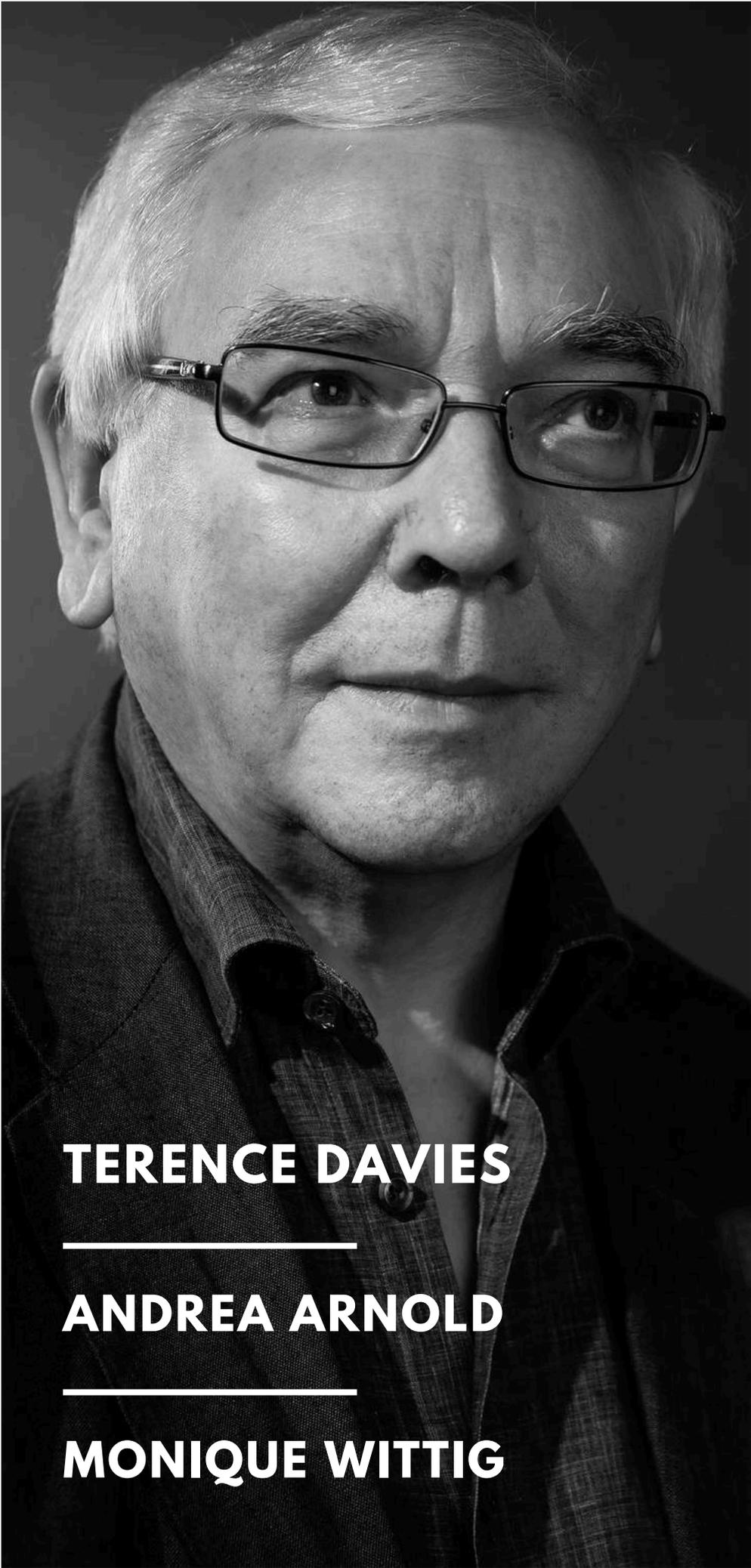


Dans un territoire empreint de mystères et de légendes, dans un écrin de nature hors du commun, le Festival International du Film Insolite s'attache à mettre en valeur le patrimoine culturel et la biodiversité de Rennes-le-Château et de la Haute Vallée de l'Aude. Placée sous le signe des énergies nouvelles et renouvelables, cette 10ème édition invite cinéphiles et curieux à partager la passion du cinéma, de la culture et de la nature pendant 5 jours, du 15 au 19 août 2024, dans des salles et des sites à ciel ouvert chargés d'Histoires et d'émotions, en Occitanie, au cœur du Pays Cathare, à seulement 40 minutes de Carcassonne.



LittérArt

N.4 BULLETIN CINÉ



TERENCE DAVIES

ANDREA ARNOLD

MONIQUE WITTIG