

# T R A F I C

■ **Emmanuel Burdeau** *Le fait du cinéma* ■ **Dominique Païni** *Académique, surréaliste?* ■ **Jacques Bontemps** *Le Premier Fado à New York* ■ **Judith Cahen** *Lettre à Paul Otchakovsky-Laurens* ■ **Manoel de Oliveira** *Acte de filmer et conscience filmique dans mon cas particulier* ■ **Mathias Lavin** *Énigmatique toujours* ■ **Fabrice Revault** *La pataclinique de Luc Moullet* ■ **Jean Narboni** *Le gai savoir de Luc Moullet* ■ **Luc Moullet** *Génie du mélodrame* ■ **Jean Durançon** *Valerio Zurlini ou la fièvre intérieure* ■ **Olivier Maillart** « *Supprimez la hiérarchie, détendez cette corde* » ■ **Raymond Bellour** *Fellini roman* ■ **Pierre Léon** *À contre-jour* ■ **Nathalie Mary** *La face hippocratique* ■ **Marie Martin** *Fantasmagiques des couleurs du sang* ■ **Hervé Gauville** *Van Gogh, le suicidé du cinéma* ■ **Pierre Eugène** *Godard changé en fleur* ■ **Jean-Louis Leutrat** *Retour sur Histoire(s), 2* ■ **Walter Benjamin** *Sur la structure dialectique du film* ■



71

AUTOMNE 2009

REVUE DE CINÉMA. P.O.L



La nuit tomba, et la vallée devint un paysage de l'esprit. Les falaises invisibles se laissaient deviner comme des présences. L'imagination tentait de recomposer le plan de leurs remparts en suivant le sombre dessin qu'elles découpaient dans un dais d'étoiles. L'obscurité dans la profondeur était la réalité même – une nuit à désespérer du mouvement.

T.E. LAWRENCE

*Fondateur* : Serge Daney

*Cofondateur* : Jean-Claude Biette

*Comité* : Raymond Bellour, Sylvie Pierre, Patrice Rollet

*Conseil* : Leslie Kaplan, Pierre Léon, Jacques Rancière,  
Jonathan Rosenbaum, Jean Louis Schefer

*Secrétaire de rédaction* : Jean-Luc Mengus

*Maquette* : Paul-Raymond Cohen

*Directeur de la publication* : Paul Otchakovsky-Laurens

*Revue réalisée avec le concours du Centre national du Livre*

*Ce numéro est dédié à la mémoire de João Bénard da Costa et de Jean-André Fieschi.*

*Nous remercions pour leur aide et leurs suggestions : Sylvie Pras et le Centre Pompidou.*

*En couverture* : Sabine Azéma et Alain Resnais sur le tournage des *Herbes folles* (2009).

# TRAFIC 71

<i>Le fait du cinéma. Notes sur un festival</i> par Emmanuel Burdeau .....	5
<i>Académique, surréaliste? De l'emploi exagéré, sinon inopportun, de certains qualificatifs</i> par Dominique Païni .....	14
<i>Le Premier Fado à New York</i> par Jacques Bontemps .....	19
<i>Lettre à Paul Otchakovsky-Laurens. À propos de Sablé-sur-Sarthe, Sarthe</i> par Judith Cahen .....	25
<i>Acte de filmer et conscience filmique dans mon cas particulier</i> par Manoel de Oliveira .....	33
<i>Énigmatique toujours</i> par Mathias Lavin .....	39
<i>La pataclinique de Luc Moullet</i> par Fabrice Revault .....	46
<i>Le gai savoir de Luc Moullet</i> par Jean Narboni .....	55
<i>Génie du mélodrame</i> par Luc Moullet .....	62
<i>Valerio Zurlini ou la fièvre intérieure</i> par Jean Durançon .....	66
<i>« Supprimez la hiérarchie, détendez cette corde ».</i> <i>Shakespeare / Visconti / Broch</i> par Olivier Maillart .....	76
<i>Fellini roman</i> par Raymond Bellour .....	85
<i>À contre-jour</i> par Pierre Léon .....	91
<i>La face hippocratique</i> par Nathalie Mary .....	102
<i>Fantasmiques des couleurs du sang</i> par Marie Martin .....	108
<i>Van Gogh, le suicidé du cinéma</i> par Hervé Gauville .....	117
<i>Godard changé en fleur. JLG/JLG et la tentation spéculaire</i> par Pierre Eugène .....	125
<i>Retour sur Histoire(s), 2</i> par Jean-Louis Leutrat .....	129
<i>Sur la structure dialectique du film</i> par Walter Benjamin .....	140

*Trafic* sur Internet :  
sommaire des anciens numéros, agenda, bulletin d'abonnement  
[www.pol-editeur.fr](http://www.pol-editeur.fr)

© Chaque auteur pour sa contribution, 2009.

© P.O.L éditeur, pour l'ensemble

ISBN : 978-2-84682-332-6



# *Le fait du cinéma*

*Notes sur un festival*

par Emmanuel Burdeau

1.

*Inglourious Basterds* était le film le plus attendu du 62<sup>e</sup> festival de Cannes. Dix ans que Quentin Tarantino travaillait au scénario de ce – faux – remake d'un film d'Enzo G. Castellari. Dix années à préparer l'ascension de son « *Everest* » – la métaphore montagnarde est fréquente chez le cinéaste pour dire un acharnement au travail que certains, bizarrement, trouvent encore dilettante. Le tournage s'étant achevé courant février en Allemagne, beaucoup jugeaient inconséquent de prétendre avoir un montage prêt pour la mi-mai. Tarantino, lui, y tenait mordicus. A-t-il alors été contraint de se hâter? Et ce d'autant plus que l'échec américain de *Boulevard de la mort* – son chef-d'œuvre – l'incitait à enchaîner promptement? C'est une possibilité. Peut-être pas davantage que cela, au bout du compte, puisqu'à l'heure où paraîtra ce numéro de *Trafic*, le film sera déjà sorti depuis quelques semaines, dans une version remaniée, de vingt minutes supérieure à celle que la presse découvrit au matin du 20 mai.

Qu'importe. L'essentiel est là. De longues scènes de dialogues en plusieurs langues, allemand, anglais, français, italien à l'occasion, donnant la vedette au colonel nazi polyglotte interprété par Christoph Waltz (récompensé par un prix d'interprétation) et remisant au second plan les bâtards conduits par Brad Pitt, escouade de soldats américains juifs recrutés afin d'aller scalper du nazi dans la campagne française. Quasi aucune scène d'action. Et dans celles qui subsistent, les mitraillettes ont encore une fonction grammaticale : elles mettent un bref point final à des délibérations dont rien, sans cela, ne semblerait devoir arrêter la délicate prolongation.

Nous connaissons les palabres tarantiniennes, ces digressions de fer au cours desquelles les uns et les autres semblent courir après la nuance précise d'une formule ou l'accent spécial d'une expression, comme s'il en allait du destin de l'humanité de remettre enfin la main sur le dictionnaire – ou, au contraire, comme si le report *sine die* du dernier mot garantissait seul la suite du monde. Nous savions cela, mais nous n'avions jamais vu le cinéaste pousser à ce point l'atermoiement : en appliquer la logique à ses personnages (il insiste sur le mot), mais aussi à lui-même.

Le sujet semble l'avoir embarrassé. Ce n'est pas n'importe lequel, il est vrai, et cet embarras n'est pas sans beauté. Il est toutefois dommage que de telles manœuvres dilatoires ne lui aient pas permis de donner la pleine mesure à l'idée la plus forte d'*Inglourious Basterds* : celle d'une guerre menée par le cinéma contre le nazisme. Une guerre d'art, métaphorique ? Non. Le cinéaste est formel : l'affrontement est littéral.

Une directrice de salle parisienne, un projectionniste, une star, un critique, un soldat allemand devenu acteur dans *Stolz der Nation*, reconstitution filmée de ses propres exploits – bâtards mis à part, presque tous les personnages ont partie liée avec le cinéma. De même, les noms de Jannings, Pabst ou Clouzot scandent le dialogue. On est tenté de voir là, d'une part quelques-uns de ces clins d'œil dont Tarantino est réputé friand, d'autre part une tentative d'aller combattre le nazisme sur l'un de ses terrains de prédilection, la représentation, ainsi que le fit autrefois Lubitsch de manière sans doute indépassable.

L'idée principale d'*Inglourious Basterds*, ce vers quoi tout converge enfin au terme de maintes chicanes, est pourtant encore ailleurs : c'est l'incendie de la salle pendant la projection de *Stolz der Nation* à laquelle assiste le gratin nazi, Hitler inclus. Incendie commencé par l'embrasement, juste derrière l'écran, de 300 copies nitrates dont un rapide extrait d'un documentaire en noir et blanc – presque un insert – aura rappelé avec quelle rapidité elles peuvent prendre feu. Incendie qu'aura aussi précédé un remontage de *Stolz der Nation* grâce auquel, venant perturber le spectacle de la fierté allemande, Shosanna Dreyfus – la directrice jouée par Mélanie Laurent – contemple et savoure son triomphe depuis l'écran, tandis qu'en bas la panique gagne les rangs.

Le grandiose de la scène a force de manifester. Vous croyiez Tarantino voué au second degré et à la reprise, et le voici qui met le feu à la toile : on imagine mal proximité plus extrême avec le nerf de son art. Vous le croyiez tout juste capable d'un cinéma d'après le cinéma, et le voici qui renoue avec une barbarie native : l'incendie de nitrates et les traits de Shosanna projetés dans la fumée et la lumière mêlées, son rire de diablesse et sa langue encore pendue léchant les flammes qui la dévorent.

Aussi bien, le manifeste pourrait n'être qu'une mise au point à l'usage des retardataires. Les autres, ceux qui se souviennent de l'égalité instituée dès *Reservoir Dogs* entre raconter et faire, de la chronologie défaite et dès lors annulée de *Pulp Fiction*, du désœuvrement de centre commercial de *Jackie Brown*, de la voix monocorde, caverneuse, de feu David Carradine dans les deux *Kill Bill*, et plus encore, résumant et couronnant tout cela, du ruban d'asphalte de *Boulevard de la mort*, ici défilant fluide et là sursautant, à l'imitation d'une bobine prise dans un projecteur – ceux-là auront tôt célébré la venue d'un nouveau primitif. Il faut oublier le second degré. Il faut oublier le premier. C'est zéro, le degré du cinéma selon Tarantino.

## 2.

*Vincere* était programmé peu de temps après *Inglourious Basterds*. Le film de Marco Bellocchio consacré à la femme cachée de Mussolini aura lui aussi déconcerté, par son mélange de reconstitution somme toute traditionnelle et de prétention opéra-

tique ne dédaignant pas non plus le grandiose. Mais *Inglourious Basterds* et *Vincere* ont d'autres affinités que celle-là, de sorte qu'ils semblent se commenter l'un l'autre. Sans l'apparence d'une intention critique, Bellocchio alterne les moments où un acteur interprète Mussolini et des images d'archives montrant le véritable Duce. Dans sa première partie, le récit trouve volontiers refuge au cinéma, où la verticalité de contre-plongées sur l'écran donne le vertige à l'héroïne. Le grandiose visé ici est passionnel, historique et cinématographique : c'est tout cela ensemble qui tourne la tête de la femme aimée, délaissée puis enfermée loin des ors du pouvoir fasciste.

Tarantino disait à l'instant deux choses. En superposant les notations historiques et cinématographiques – Goebbels et Jannings –, il refusait de discriminer l'Histoire et l'histoire du cinéma. Il prétendait même qu'à la faveur d'un feu de joie celle-ci pourrait récrire celle-là. Bellocchio ne le suit pas jusqu'en ces confins, mais le premier point reste d'importance : les images en noir et blanc ont valeur d'archives, dans *Vincere*. Le fait du cinéma – sa sidération verticale, son influence palpable – l'emporte derechef sur telle citation choisie.

Nous sommes à l'évidence entrés dans un nouveau moment autoréférentiel. À mesure que s'éloigne le centenaire du cinéma, les images du siècle passé se fondent avec celles des films qui en auront accompagné la courbe. Les archives ont en outre un grain que la fiction peut à bon droit leur envier, à l'heure où le numérique a justement tendance à en dénuder l'allure. Que cette patine soit d'origine, ou qu'elle ne se soit déposée qu'avec le temps, nous l'ignorons. Nous ne voulons pas, mieux : nous ne voulons plus le savoir. C'est à l'image elle-même, à l'image seule mais à toute l'image, que Bellocchio demande de jouer les orgues de la fascination. Et de même qu'à Tarantino, la réaffirmation de ce pouvoir d'entraînement et de séduction lui importe tant que pour l'obtenir il est disposé à se brûler les ailes en allant défier le spectacle fasciste sur son propre terrain.

L'histoire du cinéma est devenue l'Histoire. Pour nous, l'énoncé n'aurait pas de signification véritablement pressante si l'inverse n'y était pas d'emblée inclus : la possibilité qu'une invention d'art devienne document. L'Histoire est devenue l'histoire du cinéma. Faire valoir cette réciproque est évidemment le plus tentant. Le plus redoutable aussi. C'est le risque que prend Tarantino en projetant puis en incendiant deux films : *Stolz der Nation*, dont il a confié la réalisation à Elie Roth (l'auteur d'*Hostel*, par ailleurs acteur ici comme dans *Boulevard de la mort*), sur le modèle d'un film ayant réellement existé ; et les images de Shosanna narguant les nazis, tandis qu'elle gît morte dans la cabine de projection. Preuve, pour le dire trop vite, qu'une vitalité documentaire survit désormais aux cadavres de la fiction.

Bellocchio fait de même, en mettant côte à côte le faux et le vrai Mussolini ; lorsque, se livrant à une passion graphique dont on trouverait maints exemples dans le cinéma contemporain, il zèbre l'écran de gros titres de journaux ; ou lorsque, pour signifier la fièvre futuriste qui gagne le pays, il envoie à travers le cadre de petits avions numériques aux couleurs du drapeau italien. Et Coppola aussi, dans une moindre mesure et au sein de l'imaginaire qui est le sien, quand dans *Tetro* (Quinzaine des réalisateurs)

il choisit de montrer en noir et blanc le présent de Tetro, et en couleurs les fragments de sa complexe histoire familiale, à la fois réels et fantasmés, parlés et dansés, filmés par le maître de Napa mais notamment inspirés des *Chaussons rouges*.

Si l'archive manque, il faut se résoudre à l'inventer. Une telle conviction guide Raya Martin depuis le début d'une entreprise qui, malgré son jeune âge (vingt-cinq ans), a déjà une dimension monumentale. *A Short Story About the Indio Nacional, Autohystoria, Now Showing, Possible Lovers* : puisqu'il n'existe pas d'images attestant les luttes du peuple philippin à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, contre le colonisateur espagnol d'abord, contre le « libérateur » américain ensuite, il faut les fabriquer soi-même, quitte à devoir assumer la combinaison déroutante d'un esthétisme radical et d'un style de reportage. Inventer par les moyens du cinéma la fiction persuasive d'une télévision manquante. Présenté à Un certain regard, *Independencia* a reconduit l'effort en interrompant le récit de la fuite d'une mère et de son fils par un ironique flash de dernière minute : un faux documentaire aussi drôle que glaçant montrant avec quelle bienveillance – quelle brutalité – les Américains traitent le peuple philippin.

3.

Deux films : *Étreintes brisées* (compétition), *Ne te retourne pas* (séance spéciale hors compétition). Ce qui les associe est un même épisode sexuel au cours duquel le visage d'au moins un des partenaires est masqué par l'écran d'un drap blanc. La révélation de Penelope Cruz dans les bras de son vieil amant richissime mais honni rejoint chez Pedro Almodóvar une méditation sur la difficulté d'unir, sinon l'image et le corps, la « bonne » image et le « bon » corps. *Étreintes brisées* reprend le programme de rééducation cher à l'Espagnol : comment reconstruire un corps qui est en morceaux, comment reconstruire une image qui est en morceaux, comment les rendre l'un à l'autre. Le cinéaste Mateo est aveugle, Cruz passe la moitié du film avec des béquilles, les photos des vacances sont déchirées et la comédie dont le tournage scella la romance a été remontée par l'amant jaloux. Peut-on retrouver l'unité perdue ? Le corps peut-il faire image, et l'image corps, fût-ce à la manière posthume des amoureux de *Voyage en Italie* moulés pour toujours dans la lave du Vésuve ?

Tarantino et Almodóvar semblèrent longtemps cousins, le second confessant d'ailleurs une admiration pour le premier. Cinéma citationnel de cinéphiles transis, paralysés dans les rayons de leur vidéothèque. Or ils suivent désormais des itinéraires opposés. Tarantino touche à chaque film un peu plus à la chair du cinéma et au cinéma comme chair. Almodóvar ne cesse à l'inverse d'accuser davantage l'écart entre corps et image : si la réunion est possible a posteriori – le remontage de la comédie, après la mort de l'actrice –, il semble que le cinéaste ait désormais besoin de les supposer séparés afin de raconter ses histoires. Étrange parcours : en privilégiant blessures et handicaps – blessures et handicaps d'images, blessures et handicaps physiques –, Almodóvar recompose film après film la configuration maniériste des années quatre-vingt et des premières années quatre-vingt-dix dont, au même moment, ses contemporains se déprennent avec toujours plus de force.

Le coup du drap brusquement retiré révèle autre chose chez Marina de Van : l'effroi d'une épouse confrontée à un visage qu'elle ne reconnaît plus, celui de son mari. L'épisode accroît la détresse de la jeune femme devant un environnement qu'elle voit s'altérant, et devant la métamorphose de sa propre apparence : Sophie Marceau va progressivement prendre, on le sait, le visage de Monica Bellucci. Marina de Van n'a pas réservé à la seule prouesse numérique l'audace de son *Face / Off bis*. La défiguration, la refiguration sont là d'emblée, dès l'entrevue avec l'éditeur, amenées par la variation soudaine des valeurs de cadre et particulièrement les très gros plans donnant à Marceau un relief aberrant, une face de monstre. La monstruosité recommence à chaque fois qu'une ombre ou des métallisations abîment l'image comme elles voilent le regard de la jeune femme, ou qu'un corps plus jeune, ou plus vieux, en remplace brutalement un autre. Elle atteint un sommet pendant la partie de cartes au club où, pour quelques minutes, le visage de l'héroïne demeure douloureusement suspendu à égale distance des deux actrices qui l'incarnent.

Front protubérant, nez énorme, grimaces... : atrocité pure. Une laideur peut-elle être le mi-chemin de deux beautés ? Cette question serait pure cruauté en direction des deux beautés concernées, à l'approche voire au-delà de la quarantaine, si elle n'était posée en même temps au visage et à l'image. La laideur obtenue ici est en effet une double hypothèse cosmétique et informatique, indissociablement, un cauchemar de chirurgie esthétique croisé avec un fantasme d'incarnation transitoire fabriqué par la postproduction numérique : l'horreur d'une publicité pour un parfum massacrée par le maquillage et les retouches avec Photoshop !

*Ne te retourne pas* a été sévèrement accueilli. Ses loupés sont certes d'autant plus flagrants qu'un look de série Z franco-italienne y semble la condition préalable, rebu-tante pour beaucoup, à ce que se manifestent avec assez d'enflure les échanges entre défiguration et refiguration, image et visage. *Ne te retourne pas* a néanmoins sa place aux côtés de *L'Étrange Histoire de Benjamin Button*, *The Wrestler* ou même *Z32*. L'usage des effets spéciaux a encore une signification documentaire, dans ces récentes fictions de la peau, puisque les changements d'images – intra ou inter – y sont indiqués dans les termes d'une prise ou d'une perte d'âge, en tout cas d'une modification d'épiderme. La technologie œuvre ainsi à se naturaliser en dissimulant son exploit derrière les avatars de l'évolution biologique, à l'évidence mieux connus du spectateur que l'algèbre du pixel.

#### 4.

Deux autres films. À la fin de *Like You Know It All* (Quinzaine des réalisateurs) de Hong Sang-soo, l'héroïne de la seconde partie et le cinéaste sont assis sur la plage. Avant de prendre congé, elle formule le vœu que, du tragi-comique de leur mésaventure adultère, il ait au moins la décence de ne pas tirer la matière d'un film. Avant de se reprendre en ajoutant qu'au fond, cela lui est égal. Le cinéaste reste là, hagard, face à la mer, tandis que la jeune femme s'éloigne tranquillement, emportant avec elle le secret de son indifférence.

Cela fait maintenant une quinzaine d'années que Hong Sang-soo réalise des films sur le cinéma, sans avoir jamais montré l'ombre d'une caméra ou d'un plateau – *Conte de cinéma* s'avanceit juste assez pour accueillir quelques spectateurs au sortir d'une séance. Chacun semble reprendre le précédent : un héros professeur de cinéma, écrivain ou cinéaste, une construction en deux parties se répondant plus ou moins, les mêmes vicissitudes sexuelles et amoureuses où le minable le dispute au lyrique, le pataud à un autre grandiose encore.

D'un film à l'autre comme à l'intérieur de chacun, Hong Sang-soo est un as de la répétition minuscule et de la petite différence. Des rimes font planer au-dessus du héros certaine menace de hantise, comme si la chronique des cuites et des coucheries était, outre celle d'un ordinaire, la peinture sans fard d'une damnation où chaque propos serait condamné à en rejouer un autre, chaque rencontre à apporter avec elle le spectre d'une rencontre précédente. On parla de *Vertigo* à propos de *Conte de cinéma*. On aurait pu aussi, afin de faire bonne mesure du drôle et du grave, évoquer le calvaire de Bill Murray dans *Un jour sans fin*.

Cette hantise est devenue d'autant plus remarquable avec les années que sa persévérance est allée de pair avec l'abandon progressif de tout particularisme de style, jusqu'à retenir pour marque unique le recadrage avec zoom. Certains en ont assimilé la désinvolture à une paresse, et s'en sont tenus là. C'est trop facile. Cette anti-signature résume en vérité la totalité des effets – ou « *deffets* », selon le mot de Pierre Alferi – du cinéma de Hong Sang-soo.

Le zoom est l'indice minimal et sèchement prosaïque qu'une rupture pourrait être en train de se produire dans la temporalité comme dans la conscience du héros. Son imprécision est donc essentielle. L'incident dont il est le trait griffonné, le hic, la gaffe ou le bégaiement qu'il est, pourrait être n'importe quoi, n'importe quelle encoche à la surface du banal. Il le faut, il faut cette irrésolution pour que le zoom devienne une figure aussi entière qu'entièrement labile du possible. Soit résurgence de quelque passé proche ou lointain, tirée de l'adolescence du héros ou d'une scène vue il y a une vingtaine de minutes. Soit accident au présent, passage subit du sourire aux larmes, de la bonne franquette à l'échauffourée. Soit encore étincelle d'un film à venir. L'art de Hong Sang-soo consiste à ne pas choisir entre ces trois ordres, à les maintenir tous trois également suspendus : plus encore que le possible, la possibilité du possible en est le cœur.

Il est alors capital que le héros de *Like You Know It All* soit cinéaste. Ou qu'il puisse l'être. Car ce que signifie le jeu des dissemblances et des redites dont le zoom relance les dés d'un poignet dûment relâché est bien l'indifférence entre le film en train de se dérouler et le film du film, celui que le héros tournera un jour. Ou pas. C'est donc encore le fait du cinéma qui intéresse Hong Sang-soo. Il rabat à son tour le second degré sur le degré zéro, en accordant toute sa confiance à l'image, à sa vérité comme à ses sortilèges, à son vertige comme à sa platitude. Mais il y ajoute un accent d'ironie que Tarantino semble avoir délaissé, bien qu'il ait lui aussi, et plus d'une fois, pratiqué le diptyque.

La fin de *Like You Know It All* ne peut manquer à cet égard de consonner avec celle qu'un autre ironiste, Alain Resnais, a voulue pour *Les Herbes folles* (compétition), adaptation du roman de Christian Gailly, *L'Incident*. Impossible de résumer l'ensemble des péripéties développées ici autour du vol et de la restitution d'un portefeuille. Contentons-nous de signaler qu'il y a deux fins, deux inscriptions du mot « Fin » dans *Les Herbes folles* : à la dernière seconde mais aussi un quart d'heure plus tôt, dans le dos d'André Dussollier embrassant Sabine Azéma, tandis que résonne le jingle de la 20th Century-Fox, rappel d'une séance à la sortie de laquelle l'un et l'autre eurent tout à l'heure leur premier commencement d'amour. On pourrait dire qu'il y a là une logique, qu'après tout les personnages fantasques des *Herbes folles*, au premier chef desquels Dussollier et ses ruminations *off*, passent leur temps à se faire des films. On préférera lire autrement l'ultime gag d'un film qui en compte davantage que toutes les fantaisies récentes de Resnais, même les plus débridées.

Les noms de Pabst et de Jannings, les trompettes de la Fox... tout cela intimide. Et d'ailleurs n'en est-on pas toujours là, depuis on ne sait combien de décennies, à attendre qu'un film ou un mouvement de films ait assez de force pour s'emparer du titre, arracher enfin des griffes du Passé le nom glorieux de cinéma ? Ni Hong Sang-soo ni Resnais n'ont cette emphase : le premier est trop modeste, et le second trop aguerri. Mais ils voient bien que quelque chose bouge, aujourd'hui, dans l'image : elle revient doucement, elle reprend des forces... C'est pourquoi ils demandent à l'ironie, non plus de réduire leurs tentatives à la dimension d'une dérision mais – ce qui n'a rien à voir – de traiter en comédie la hiérarchie prétendue des écarts entre aujourd'hui, hier, demain : entre cinéma, « cinéma » et Cinéma.

(L'appréhension plus ou moins souriante de ces écarts n'est pas qu'affaire de comparaison d'art. Dans *Le temps qui reste* d'Elia Suleiman (compétition), la puissance critique finit par s'annuler du simple fait qu'aucun jeu n'y demeure, entre la description de la vie quotidienne d'une famille palestinienne depuis 1948 et le retraitement de celle-ci par un burlesque pince-sans-rire. Le film est beau, mais tout y fait trop aisément « film ». Le cinéma se joint à l'Histoire à la façon d'un léger supplément, amer ou amusant. Guère plus que pommade ou mélancolie, selon le cas.)

## 5.

L'édition précédente du festival de Cannes, la 61<sup>e</sup>, avait été marquée par la noce du documentaire et de la fiction. Si tout le monde enregistra le phénomène, il n'était pas facile d'en avoir une juste intelligence car il ressemblait trop à une noce, précisément : une rencontre ne s'autorisant que de son élan. Les cadres tombaient, grande nouvelle, et après ? Innovation ou actualisation d'une vérité ancienne (Lumière = Méliès), on n'aurait su dire.

Il aura fallu attendre un peu pour y voir plus clair. Le « fait du cinéma » est sans doute une autre combinaison de documentaire et de fiction puisque, pour faire simple, le roman d'un recours au cinéma y acquiert statut de document. La citation peut bien être nominative, il n'empêche, l'important est qu'elle soit matérielle : avec

l'invocation de tel film vient celle d'une certaine séance et d'un certain lieu, d'une certaine donnée d'image. Bref, d'une circonstance du cinéma.

Le fait du cinéma, c'est son effet, son efficace, son effectivité. En termes historiques, politiques et esthétiques. Inséparablement. C'est donc autre chose qu'une simple noce entre documentaire et fiction : carrément une inversion des polarités en vigueur jusque-là. Quand Tarantino voit dans l'Occupation une dépendance de la cinéphilie mondiale, ou quand il récrit l'Histoire au nitrate, c'est bel et bien le document même du cinéma qu'il met au poste de commandement. L'audace – que le cinéaste baptise « Operation Kino » – eût été inconcevable il y a encore quelques années.

Le fait, le document du cinéma, est la capacité à révéler le vrai mais aussi – en l'occurrence d'abord – la vérité de son existence matérielle : la pellicule, la séance, le trucage, le savoir cinéphile... C'est un cinéma qu'on brûle, un visage qui part en fumée, une fumée qui en épouse le contour. C'est l'intimité de l'image et de la peau, du lifting et du morphing au temps du numérique, tout effet de forme devenu effet de derme. C'est l'indifférence entre actuel et virtuel qu'un recadrage avec zoom suffit à établir. Ce qui arrive à l'image arrive alors vraiment, dans une vie présente, antérieure ou future.

Pendant une vingtaine d'années, nous avons connu un cinéma au sein duquel chaque film arrivait tacitement précédé de la déclaration liminaire : ce que vous allez voir est faux ; l'image elle-même est essentiellement fautive, par ce qu'elle montre comme par les moyens de sa fabrication. Un contexte général et bien des manipulations médiatiques pouvaient autoriser une méfiance, mais rien, au fond, ne justifiait pareille généralisation. L'intuition ne tarda donc pas à devenir pure rhétorique. S'il serait trop long de retracer le chemin qui a conduit ce système à la ruine, il est en revanche difficile de ne pas prendre acte d'un bouleversement.

Et tout comme la réalité – y compris le sort fait aux images au sein de cette réalité – n'était pas seule responsable du cinéma de la phase précédente, il serait trop simple de croire qu'un certain événement réel a suffi à l'installation du nouveau paradigme. Bien que ce fût à l'évidence le cas, au moins partiellement, Cannes s'est fait l'écho d'un événement d'un autre ordre. Presque un paradoxe : loin de trouver appui sur quelque irruption de réel dans l'ordre du film, la vérité de l'image s'affirme dorénavant au moyen d'une auto-invocation du cinéma.

C'est bien la preuve que le documentarisme actuel ne coïncide nullement avec une baisse d'ambition formelle. Pour s'en tenir encore à eux, il convient excellemment aux visées des deux expérimentateurs populaires du cinéma mondial, Quentin Tarantino et Alain Resnais, et plus encore à celles du formalisme le plus doux. Ce sera le dernier exemple. *Yuki & Nina* (Quinzaine des réalisateurs) est peut-être ce que Cannes 2009 a proposé de plus beau : Nobuhiro Suwa et Hippolyte Girardot, ses cosignataires, y racontent notamment l'escapade en forêt de Yuki, attristée par la décision de ses parents de divorcer et par l'obligation pour elle de déménager au Japon avec sa mère, loin de son amie Nina. La nature et la forêt étaient partout à Cannes, d'*Independencia* à *Antichrist*, de *Taking Woodstock* d'Ang Lee (compétition) à *Mother* de Bong Joon-ho

(Un certain regard), et jusqu'au *Ruban blanc* palmé d'or de Michael Haneke. Reconstituées, repeintes à la main ou à l'ordinateur, « fictionnalisées » toujours, mais nulle part avec autant de bonheur que dans *Yuki & Nina*.

Au sortir du bois, Yuki passe de la France au Japon, sans prévenir et sans que le film modifie d'un iota le réalisme avec lequel il a accompagné jusque-là les jeux et les plaintes des deux petites filles. À la faveur de quelques allers et retours, tout se mélange alors, les pays et les cultures, la pellicule et la vidéo, les cris lancés à travers les arbres et la communication par Internet, les langues et les générations, l'avenir de Yuki et les souvenirs de sa mère. Il a suffi de l'entêtement d'une enfant, de l'insistance de son pas en forêt, pour que l'image lève pour elle toutes les puissances du vrai.

# Académique, surréaliste ?

*De l'emploi exagéré, sinon inopportun,  
de certains qualificatifs*

*par Dominique Paini*

Cette année encore, l'expression accusatrice ou suspicieuse récurrente dans les conversations cannoises fut : « *Académique!* » Expression floue, aux contours vagues, trop facilement et spontanément convoquée au long des réactions, mêlée aux sentiments de spectateurs frottés de cinéphilie sentencieuse, critiques professionnels ou non. Mais, que veut dire « académique », « académisme » ? Ceux qui recourent à ce mot, pour accabler généralement, se souviennent-ils de son sens ? Une figure académique est une figure traitée sans inspiration, de façon conventionnelle, et relève d'une esthétique reproduisant les valeurs stabilisées d'un classicisme par imitation. Le reproche d'académisme semble désigner l'application, le guindé, la pesante conformité à la tradition, le respect frileux à des règles reconduites, avec froideur et prétention.

Pourtant, quelques films présentés en 2009 semblaient s'attacher à déjouer cette notion trop fréquemment jetée à la face de son interlocuteur. Ainsi, le film engendrant le plus exemplairement ce reproche, et partant cette incertitude, cette précipitation du jugement, ce recours conceptuel hâtif et finalement inopportun, est le film de Jane Campion, *Bright Star*.

Le récit s'attache à la double passion – poétique et amoureuse – de l'écrivain John Keats. Dans ses films précédents, Jane Campion avait largement succombé à cette dérive que l'on pouvait à bon droit qualifier d'« académique » : scénarios « prévisibles » et aux articulations conventionnelles, mise en scène pesante, volonté d'art affirmée dans les cadrages et la matière photogénique. Après ses deux premiers films, *Sweetie* (1989) et *Un ange à ma table* (1990), dont les corps singuliers d'actrices aéraient son habileté et son métier précocement sûr, la cinéaste du pompeux et pompier *Piano* ne semblait pas sortir d'une imagerie baroque formatée, assurant à coûts élevés une représentation « floue et ralentie » du lyrisme romantique dans le cinéma anglo-saxon.

Le « héros » de *Bright Star*, un des plus grands écrivains de la poésie romantique anglaise, faisait redouter l'inévitable biographie romancée et la description détaillée des puissances émanant de l'environnement sociétal. Il y avait donc lieu de craindre le pire.

Au contraire, sans insister – à l'encontre d'un genre de cinéma doté d'une politiquement correcte narration rétrospective –, Jane Campion ne décrit qu'allusivement les interdits de la société anglaise victorienne, dont seuls les élans contrariés des corps témoignent. En outre, de manière progressive et en prenant le soin narratif de ne pas « alerter » le spectateur, le poète John Keats cesse d'être le centre du film au profit d'une jeune fille aimée, dont la trajectoire passe de la caustique et orgueilleuse lutte contre les rustres entourages de Keats à l'empathie intellectuelle et sensuelle avec l'écriture du poète. Ce processus de substitution du pôle narratif principal conduit à la révélation des sens de la jeune fille, révélation qui n'efface rien de sa dévotion intellectuelle initiale, d'autant qu'ici révélation et dévotion se confondent indistinctement : c'est également le sujet du film. Au terme de celui-ci, le spectateur prend la mesure de l'entreprise de Jane Campion, qui tente de filmer la poésie depuis le texte proféré en voix *off* ou en voix *in* par la bien-aimée. Il est évident que ce projet est délibéré, la cinéaste s'assurant pour la traduction française des sous-titres de la compétence du poète Fouad el-Etr, fondateur de la mythique revue *La Délirante*. N'y aurait-il que ce déplacement dramaturgique de Joseph Keats à sa folle amoureuse, déplacement irrémédiable bien qu'imperceptible au cours du récit de la vie du poète au profit de l'écoute des textes, que l'académisme serait exclu. *Bright Star* présente en outre des allures originales de montage et un souci de reconstitution contextuelle qui dépasse la maniaquerie antiquaire. Ce décentrement du sujet fait la beauté du film, décentrement qui ne se révèle au spectateur qu'au terme de la vision. Autrement dit à la faveur du souvenir qui marque ainsi, simultanément, par le dispositif narratif même du film, l'oubli de ce poète, plus méconnu que les autres poètes anglais. J'aime, pour le film de Jane Campion, ce nécessaire usage du souvenir de l'après-projection auquel le spectateur doit avoir recours pour apprécier et évaluer. Certains films, pour qu'on les aime ou pour qu'on les juge, ont besoin que l'on s'en souvienne : le travail du souvenir et le travail critique confondus commencent alors pour cette catégorie de films qui ne préviennent pas au cours de leur déroulement que le travail demeurera à faire après.

Néanmoins, ledit académisme de Jane Campion veille, et j'ai été frappé par la « difficulté » pour la cinéaste – ou alors c'est son goût profond – de se départir d'un « style » de hachage des plans-séquences, ne « supportant » pas la tenue longue des plans (ah ! cette peur contemporaine de l'ennui !), alors que certains d'entre eux contenaient une puissance figurative et une grâce scénographique susceptibles de supporter une durée allongée. Ainsi, cette assemblée d'hommes qui chantent à l'unisson dans un salon est froidement et inopportunément coupée par la cinéaste – ou par l'anonyme formatage d'un certain cinéma « efficace » –, bien qu'une intensité émotionnelle et formelle allât culminer. Je ne pense pas que cette coupe traduise le

projet de Jane Campion de « mettre en crise » le spectacle... Mais : « Circulez, il n'y a rien à voir ni à entendre! », intime cette coupe, et la leçon de la straubienne *Chronique d'Anna Magdalena Bach* paraît avoir été oubliée ou méconnue... C'est plus encore le fait d'interrompre un plan pouvant se charger d'émotion poétique par la durée, qui est « académique », et non la solennité vers laquelle penche incontestablement Jane Campion, précipitant trop vite les reproches. Car l'ouverture aux aléas de la performance des acteurs et aux accidents de la lumière que seule la durée permet constitue autant de remparts contre la pesanteur académique.

L'œuvre d'Alain Resnais est épargnée, pour de multiples raisons, par l'« académisme ». L'appartenance du cinéaste à l'éclosion de l'invention du cinéma moderne dans les années soixante, sa curiosité pour d'autres champs de la création visuelle – photographie, BD, peinture – et l'influence surréaliste depuis le début de son œuvre paraissent l'avoir mis hors de toute menace académique.

Un moment de son œuvre – *La vie est un roman, Mon oncle d'Amérique* – n'a sans doute pas évité une certaine démonstrativité découlant de la curiosité scientifique et de celle que le cinéaste avait, et a toujours eu, pour la machinerie neurologique (les mystères du phénomène anamnésique, le processus complexe du souvenir, les puissances salvatrices de l'oubli.). Ces préoccupations engendrèrent parfois la monumentalité d'un dispositif (le monument en diptyque de *Smoking/No Smoking*).

En revanche, l'œuvre de Resnais n'est pas épargnée par le surréalisme! *Cœurs* était allé loin dans l'observation du comportement humain sous le vide d'un bocal, débarrassé du prétexte de l'observation scientifique. Un « bocal décoratif » à l'image d'une boule de neige que l'on tourne et retourne pour en disperser la neige. On reprocha parfois à *Cœurs* son côté glacial, bien qu'il ait probablement fallu cette paradoxale organisation d'un espace structuré par des vitrines, par les parois translucides des bureaux, par l'acier miroitant des immeubles contemporains, autrement dit un labyrinthe fait de transparence, pour représenter le phénomène mystérieux de l'amour fou, de l'inconcevable illumination amoureuse, de l'incandescence soudaine du cœur, de la brûlure imprévisible d'une rencontre. Tous ces tourments sont retrouvés dans *Les Herbes folles*.

Resnais se risquait dans *Cœurs* à une tentative proche de celle de Raymond Roussel, qui, dans son livre *La Vue*, tentait de restituer par l'écriture l'expérience scopique de l'infini paysager ou du voyage épique en collant son œil au plus près du petit monde de ludions enfermés dans le corps d'un stylo de verre : « *Quelquefois un reflet momentané s'allume / Dans la vue enchâssée au fond du porte-plume / Contre lequel mon œil bien ouvert est collé / À très peu de distance, à peine reculé; / La vue est mise dans une boule de verre / Petite et cependant visible qui s'enserme / Dans le haut, presque au bout du porte-plume blanc / Où l'encre rouge a fait des taches, comme en sang*<sup>1</sup>. »

---

1. Raymond Roussel, *La Vue*, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 9.

D'une certaine manière, *Cœurs* était déjà une *revenance* de la référence surréaliste, à travers Raymond Roussel – inspirateur de Marcel Duchamp, d'André Breton et d'autres surréalistes, jusqu'à l'onirisme de Jean Cocteau, que Resnais n'opposa jamais aux premiers. L'architecture de verre de *Cœurs* me fit penser à cette construction cristalline, translucide, que Breton montre dans *L'Amour fou* et qu'il *légende* ainsi : « *La maison que j'habite, ma vie, ce que j'écris : je rêve que cela apparaisse de loin comme apparaissent de près ces cubes de sel gemme.* »

*Les Herbes folles* est la manifestation de cette même survivance surréaliste, fréquemment réactivée dans l'imagination d'Alain Resnais, mais probablement s'agit-il ici de son premier film « buñuélien ». Ce n'est pas une des moindres surprises de constater cette improbable rencontre entre deux cinéastes dont les imaginations n'ont jamais offert d'évidentes passerelles, n'était précisément le surréalisme. Toute incertitude narrative, toute énigme poétique ne sont pas nécessairement surréalistes. J'ai lu ou entendu à Cannes, dans des entretiens d'acteurs, de collaborateurs de cinéastes, ou même de la part de critiques, le qualificatif « surréaliste » pour décrire de bien modestes fantaisies ou fantasmagories...

Buñuel s'attacha peu à interroger véritablement les limites entre les activités rationnelles de la pensée et les détours de l'inconscient. Ces films mirent en scène les preuves du primat des seconds sur les premières. Pas de véritable doute buñuélien autre que celui, essentiel et fondateur, qui invite à se détourner définitivement de la prison de la raison raisonnante. En revanche, Resnais a mis la totalité de son œuvre au service de la *tension* entre les ouvertures délirantes autorisées par l'inconscient et les concepts scientifiques visant à rationaliser l'activité mentale (c'est probablement la part de Cocteau chez lui comme chez d'autres cinéastes modernes des années soixante). C'est dans cette tension, dans ce doute, dans cet impossible équilibre stable, que Resnais loge le secret de l'imagination.

Donc, les deux cinéastes, séparés de surcroît par leur génération, ne pouvaient se retrouver dans des continents fictionnels voisins, à l'instar de Hitchcock qui frôla de près Buñuel (*El* et *Vertigo* en font foi) et qui conduisit à la commune collaboration avec Dalí.

Pourtant, quatre-vingts années plus tard, *Les Herbes folles* semble une version nouvelle de *L'Âge d'or*. Resnais y a-t-il songé? André Dussollier interprète un personnage qui rappelle irrésistiblement le personnage de Gaston Modot : même incertitude entre amour obsessionnel et envie de meurtre (regard criminel sur de jeunes passantes et lapsus dans le monologue intérieur mêlant désir et meurtre<sup>1</sup>), excès comparables et contradictoires pour atteindre et conquérir l'*objet* d'amour (déchirer les pneus de son automobile).

---

1. « ... l'artiste, Buñuel par exemple, ne parvient à être que le siège tout proche d'une série de combats que se livrent, dans le lointain, deux instincts associés cependant en tout homme : l'instinct sexuel et l'instinct de mort. » (André Breton, *Alentours III*, in *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 1025.)

Plus sidérant encore – c'est le cas de le dire – est un même fantasme parcourant les deux films et qui s'attache à l'orteil. On se souvient de celui de la statue qui hallucine Modot lors d'une étreinte amoureuse et qui est indécentement sucé par l'amoureuse délaissée. L'orteil buñuélien resurgit dans la mémoire lorsque Dussollier offre son pouce de pied blessé en gros plan au spectateur et aux représentants de la loi (déjà, en ouverture du film, Sabine Azema essaie compulsivement des escarpins).

Dans les deux films, l'ordre et ses représentants sont sujets à d'étranges comportements : les policiers buñuéliens sont d'inconcevables promeneurs psychiatriques qui occasionnent ou convoquent des rencontres avec les imageries érotiques urbaines, et ceux de Resnais ne sont pas moins généreux en attentifs et tendres thérapeutes.

Modot et Dussollier mettent en œuvre de délirantes stratégies pour franchir les parois transparentes contraignantes pour les corps. Alors Resnais, après Buñuel, envisage toutes les échappées fusionnelles, y compris la disparition au terme d'une escapade aérienne ultime, chute d'aviation digne d'un film hollywoodien de Hathaway des années trente qu'auraient loué les surréalistes.

Et puis, encore, Raymond Roussel. Comment ne pas y revenir lorsque les visages de personnages apparaissent telles des incrustations à la manière du cinéma muet, comme des ludions qui circulent dans les stylos-souvenirs paysagers ?

Et puis, toujours, André Breton veille : Sabine Azema « foudroyée » par la vision de Dussollier contemplant le porche d'une église, « *comme entourée d'une vapeur – vêtue d'un feu ?*<sup>1</sup> ».

Un effet vitrine généralisé, digne des errances parisiennes d'Aragon et de Breton, irrigue encore ces *Herbes folles*. Que désigne en fait dans le titre du film cette référence à la folie ? Ne serait-ce pas précisément cette force irrépessible du désir qui transperce la chape de béton moral de l'ordre social contemporain symbolisé et traduit aujourd'hui par l'architecture (ces plans de « mauvaises herbes » qui reviennent et cet absorbement de Dussollier dans la contemplation d'un porche ancien d'église qui produit l'illumination amoureuse d'Azema). Cet effet vitrine, dû au décorateur Jacques Saulnier, instaure entre Dussollier et Azema un dispositif d'attraction empêchée qui rappelle les élans dilatés et différés de *L'Âge d'or*.

À l'architecture vitrifiée de *Cœurs* s'ajoute une autre dimension, une mélancolie cinématographique qui clôt en lumière de néons colorés la perspective de l'espace urbain. Le cinéma est aux *Herbes folles* ce que la photographie était (déjà) pour le flâneur de *Nadja* : une machine optique qui dévoile et expose en gros plan les passions *folles*.

Oui, légitimement, *Les Herbes folles* peut être qualifié de surréaliste.

---

1. André Breton, *L'Amour fou*, in *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 712.

Achévé d'imprimer en août 2009  
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.s.  
à Lonrai (Orne)  
N° d'éditeur : 2123  
N° d'édition : 169577  
N° d'imprimeur : 09xxxx  
Dépôt légal : septembre 2009  
*Imprimé en France*



## Trafic 71

Cette édition électronique de la revue *Trafic 71*  
a été réalisée le 26 novembre 2010 par les Éditions P.O.L.  
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,  
achevé d'imprimer en août 2009  
par les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.s.  
(ISBN : 9782846823326)  
Code Sodis : N43706 - ISBN : 9782818003497  
Numéro d'édition : 169577