

# TRAFFIC

- **Jonathan Rosenbaum** *Journal de Cannes* ■ **Ross McElwee** *Trouver sa voix* ■ **Jean-Louis Comolli** *L'avenir de l'homme?* ■ **Eric Michaud** *Soutenance* ■ **Victor Erice** *Un film de la nuit* ■ **Jean-Claude Guiguet** *Bienvenue à bord* ■ **Raymond Bellour** *Sauver l'image* ■ **Jacques Aumont** *La déchirure* ■ **Mario Soldati** *Dieu! Dieu, pourquoi nous as-tu abandonnés?* ■ **Tag Gallagher** *Hollywood, inventaire critique (2)* ■ **Emmanuel Burdeau** *Le ralenti ou le désir d'éternité* ■ **Jean-Claude Biette** *Les enfants de Godard et de Pasiphaé* ■ **Michel Frizot** *Nicéphore Sémiologue* ■



# 15

ÉTÉ 1995

REVUE DE CINÉMA. P.O.L

Extrait de la publication





**Du possible, sinon j'étouffe !**

**SÖREN KIERKEGAARD**

*Fondateur* : Serge Daney

*Comité* : Raymond Bellour, Jean-Claude Biette,  
Sylvie Pierre, Patrice Rollet

*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*

*Nous remercions pour leur aide et leurs suggestions : Adriano Aprà, Antoine de Baecque, Françoise Calvez, Paolo Colombo, Pierre Léon, Christine Van Assche.*

*En couverture* : Pier Paolo Pasolini dans *Pasolini l'enragé* de Jean-André Fieschi (collection Cahiers du cinéma).

# TRAFIC 15

<i>Journal de Cannes</i> par Jonathan Rosenbaum .....	5
<i>Trouver sa voix</i> par Ross McElwee .....	14
<i>L'avenir de l'homme ?</i> par Jean-Louis Comolli .....	31
<i>Soutenance</i> par Eric Michaud .....	50
<i>Un film de la nuit</i> par Victor Erice .....	57
<i>Bienvenue à bord</i> par Jean-Claude Guiguet .....	66
<i>Sauver l'image</i> par Raymond Bellour .....	73
<i>La déchirure</i> par Jacques Aumont .....	77
<i>Dieu ! Dieu, pourquoi nous as-tu abandonnés ?</i> par Mario Soldati .....	86
<i>Hollywood, inventaire critique (2)</i> par Tag Gallagher .....	90
<i>Le ralenti ou le désir d'éternité</i> par Emmanuel Burdeau .....	111
<i>Les enfants de Godard et de Pasiphaé</i> par Jean-Claude Biette .....	118
<i>Nicéphore Sémiologue</i> par Michel Frizot .....	131

© Chaque auteur pour sa contribution, 1995.

© P.O.L éditeur, 1995, pour l'ensemble.

ISBN : 2-86744-485-3

# Journal de Cannes

par Jonathan Rosenbaum

16 mai. Arrivée à Nice après un très long vol depuis Chicago, la veille de l'ouverture du festival. C'est la sixième fois que je viens, mais seulement la deuxième au cours des vingt-cinq dernières années. De 1970 à 1973, quand je vivais à Paris, on pouvait encore couvrir l'événement pour deux revues, loger dans un petit hôtel, et ne pas perdre trop d'argent ; l'année dernière j'ai pu recommencer à venir parce que je fais partie du comité de sélection du New York Film Festival. (Cruelle ironie : dans les années soixante-dix, j'étais à la fois amusé et consterné par la tendance des membres de ce comité à s'agglutiner les uns aux autres comme une jeune couvée – ils sortaient tous en même temps au milieu d'une projection, par exemple. Aujourd'hui, alors que les Etats-Unis sont encore plus isolationnistes, j'espère ne pas donner la même impression à mes amis européens.)

Malgré l'ouverture d'un nouveau Palais des Festivals en 1983 et la fermeture ou la rénovation de certaines salles, les changements les plus significatifs que l'on remarque après deux décennies pourraient sans doute se résumer en une seule phrase : ce que nous entendons par « cinéma contemporain », avec non seulement ce qui pour nous en fait partie mais aussi ce que nous en excluons... Théoriquement, toute la beauté et toutes les horreurs, les contradictions et les paradoxes du monde du cinéma s'entassent là pendant deux semaines sur quelques pâtés de maisons. Mais dans la pratique, comment peut-on dire avec la moindre certitude que Cannes est un fidèle condensé de quoi que ce soit, si ce n'est du business international du cinéma, presse comprise ?

Une espèce de jeu dialectique entre la foire commerciale et le festival d'art a toujours été de règle, la première ayant invariablement la préséance sur le second. Mon souvenir le plus marquant de Cannes en 1970 est peut-être la première mondiale du *Woodstock* de Michael Wadleigh, dans l'ancien Palais, le 9 mai, soit cinq jours seulement après que quatre étudiants de la Kent State University, en Ohio, avaient été tués par des gardes nationaux lors d'une manifestation contre l'invasion du Cambodge par les Etats-Unis. Avant la projection, Wadleigh dédia le film à ces étudiants « *et aux nombreuses morts à venir* » ; après, il se posta près d'une des portes de sortie et distribua des brassards noirs. Secoué par le film autant que par

sa dédicace, j'en pris un et le portai pendant quelques jours. Plus tard, m'a-t-on raconté, les brassards sont devenus si populaires à Cannes qu'une boutique locale s'est mise à en vendre, et il est vite devenu évident qu'en porter un aidait en fait Warner Brothers dans sa campagne publicitaire.

Peut-être que la plus grande différence à Cannes entre les années soixante-dix et les années quatre-vingt-dix tient aux personnes dont l'avis compte le plus. Dans les années soixante-dix, j'avais au moins l'illusion que c'était celui du directeur du festival, des sélectionneurs, ou des membres du jury. Aujourd'hui, cela semble bien être celui de Bob et Harvey Weinstein, les offensifs dirigeants de Miramax – une société appartenant à Disney et qui semble exercer un quasi-monopole sur les films des festivals importants, en tant que producteur ou distributeur, si ce n'est les deux. Parmi leurs nombreuses possessions récentes se trouvent *The Crying Game*, *La Leçon de piano*, *Pulp Fiction*, *La Reine Margot* (qu'ils ont considérablement raccourci), *The Glass Shield* (pour lequel ils ont obligé Charles Burnett à écrire et tourner une nouvelle fin avant de le sortir), *Prêt-à-porter*, la trilogie de Kieslowski, et *Prêtre* (remonté pour amadouer la commission d'attribution des visas d'exploitation). Ce sont eux la plupart du temps qui décident quels films vont être modifiés (et de quelle façon), quand (et si) ils vont avoir une sortie commerciale, comment on va les promouvoir, les exploiter, et même ce qui sera écrit à leur sujet. La question « *Qu'en pensent Bob et Harvey ?* » a donc beaucoup plus de ramifications que l'opinion, par exemple, de Gilles Jacob ou de Jeanne Moreau. C'est une excroissance grotesque mais logique de *Première*, publiant chaque semaine les chiffres du box-office dans les journaux et dans tous les supports de cette industrie de l'« infospectacle » qui s'est développée depuis les années quatre-vingt – ce procédé par lequel on amène le public à se passionner pour les sommes d'argent qu'ont rapportées (toujours à d'autres) les derniers films sortis, suscitant un intérêt dont on a maintenant l'impression qu'il prend la place de toute autre question relative au cinéma.

Au début des années soixante-dix, il était possible ici de voir des films de Straub-Huillet, Moullet, Pollet, Cozarinsky, Schroeter, et des aujourd'hui quasi oubliés Carmelo Bene et Pedro Portabella, le plus souvent à la Quinzaine des réalisateurs ou dans le cadre du Marché du film (même si *Un Hamlet de moins* de Bene a eu l'honneur du Palais en 1973 !). De tels choix semblent à l'heure actuelle bien improbables. Parmi les principales raisons de ce changement, il y a bien sûr la vidéo et la télévision – chacune représentant un vaste domaine qui siphonne littéralement une grande partie de ce qui auparavant aurait été considéré et discuté comme étant du « cinéma ». La situation de Mark Rappaport aux Etats-Unis est révélatrice : il y a quelques années, ne trouvant plus de financements pour ses films, il est passé du 16 mm à la vidéo ; mais il s'est très vite rendu compte que, s'il voulait qu'on voie ses vidéos et qu'on en parle, il devait les transférer sur support film et les présenter dans ce format dans les festivals.

Certains effets de rime tout à fait fortuits entre les années soixante-dix et



quatre-vingt-dix mettent le problème en évidence d'une autre manière. Je me souviens encore avec plaisir d'avoir vu le *Valparaiso...Valparaiso* de Pascal Aubier, cette fameuse satire de la myopie gauchiste, à la Quinzaine de 1973. Mais pour voir l'émouvante nouvelle comédie d'Aubier, *Le Fils de Gascoyne*, à Cannes en 1995, il faudrait allumer sa télévision pendant l'une des dernières soirées du festival, ce que peu de critiques semblent disposés à faire. Par bonheur, j'ai déjà vu ce film en février, au Panorama de Berlin, mais pour la majorité de mes confrères, *Le Fils de Gascoyne* n'occupera jamais la place dans le cinéma français de 1995, même en marge, que *Valparaiso...Valparaiso* avait dans celui de 1973. Et c'est dommage, car, si mes souvenirs sont bons, les deux films sont complémentaires à plusieurs titres : tous deux sont des farces très élaborées, et tous deux témoignent avec éloquence de quelques-uns des grands rêves de leur époque respective.

Dans le film le plus récent, l'allégorie d'Aubier sur le mythe de la Nouvelle Vague et les significations de la parodie postmoderne semble beaucoup plus tendre et indulgente que dans le précédent, et attire notre sympathie, non seulement sur le romantisme d'une génération mûrissante, mais aussi sur les frustrations d'une plus jeune, réduite au bluff et à l'imitation pour tenter d'être à la hauteur de cet héritage. C'est aussi beaucoup plus triste, pour des raisons liées directement à Cannes – si seulement le film avait été là en guise de point de référence, comme il aurait pu l'être par le passé. On pourrait en dire autant du *Citizen Langlois* de Cozarinsky – auquel Sylvie Pierre a rendu hommage dans le numéro précédent de *Trafic* –, un film qui offre une réponse polémique au réagencement nationaliste de l'histoire du cinéma par les bureaucrates d'État – une tendance observable à Cannes dans la plus grande partie de la série *Un siècle de cinéma* du British Film Institute (à l'exception du *2 x 50 ans de cinéma* de Godard, qui critique ce projet de l'intérieur) –, et présente avec justesse Langlois comme un antibureaucrate pour qui le cinéma lui-même est l'ultime nationalité.

Mais, à en juger par les autres films montrés à Cannes cette année, y compris ceux du Marché, les essais personnels – et en fait tous les types de films autres que de fiction, et surtout les moins conventionnels – ne font plus partie du « cinéma contemporain ». (Cela permettrait-il d'expliquer pourquoi l'extraordinaire *Mix-up* de Françoise Romand, pourtant réalisé il y a dix ans, est encore si peu connu en France ?) Le consensus commercial semble poser que les films de fiction sont universels et que les documentaires ont une portée purement locale, avec pour résultat que la plupart des témoignages universels dont nous disposons sur certains sujets – *Le Tombeau d'Alexandre* de Marker, par exemple – sont considérés comme marginaux tant en Europe qu'aux États-Unis.

Où que l'on regarde, des exclusions inconscientes de cette sorte régissent la culture cinématographique actuelle. Aujourd'hui, à titre d'exemple, j'ai acheté le livre très divertissant de Gilbert Adair, *Flickers : An Illustrated Celebration of 100 Years of Cinema*, que Faber & Faber vient juste de publier – une sélection personnelle de cent photographies accompagnées de commentaires et représentant chacune une

année –, et je lis ce qui suit dans l'avertissement de l'auteur : « *Il y a... inévitablement de nombreuses et regrettables injustices : L'Atalante ne figure pas, La Nuit du chasseur non plus ; sont absents Doujenko, Guitry, Sirk, Mankiewicz, Kurosawa, Kiarostami ou Nicholas Ray ; de même que Garbo, Monroe ou James Dean ; et que les cinémas d'Afrique ou d'Amérique latine.* » Considérant l'intelligence de cette liste des exclusions, il peut sembler mesquin de noter l'absence de Flaherty, Ivens, Marker (et, à vrai dire, de tout véritable documentaire hormis *Nuit et brouillard*), ou de n'importe lequel des maîtres de Taiwan ou de Hong Kong – Hou Hsiao-hsien, Edward Yang, Stanley Kwan, Wong Kar-wai –, tant dans les choix d'Adair que dans ses « injustices ». En fait, depuis quelques années, chaque fois que des amis m'affirment que l'art cinématographique est pratiquement mort, Taiwan et Hong Kong ne semblent jamais figurer dans leurs estimations.

19 mai. L'Iran semble de plus en plus souvent être oublié, mais *Le Ballon blanc* – réalisé par Jafar Panahi, le premier assistant de Kiarostami pour *Au travers des oliviers* –, projeté à la Quinzaine, suggère que les choses pourraient être sur le point de changer, car c'est le seul film de Cannes qu'absolument tout le monde semble aimer – les aventures d'une fille de dix-sept ans plutôt moche, juste avant les cérémonies du nouvel an qui ont lieu à Téhéran le premier jour du printemps, racontées en temps réel, avec un sens très fin du personnage, du détail narratif, et de la nuance morale.

On ne peut cependant jamais être sûr du sort d'un tel film. L'année dernière, de nombreux Américains étaient persuadés que *Au travers des oliviers*, acheté pour les Etats-Unis par l'omniprésente Miramax, permettrait enfin, même si tardivement, l'accès au cinéma iranien. Et puis, un peu moins d'un an plus tard, Miramax a sorti le film à la sauvette à New York et Los Angeles, sans projections de presse et avec le strict minimum de publicité, et l'a retiré du circuit avant qu'il atteigne Chicago et les autres grandes villes. L'esprit critique joue vraiment un rôle négligeable dans de pareils cas ; en définitive, la volonté et l'argent du distributeur (« *Qu'en pensent Bob et Harvey ?* ») l'emportent sur tout.

21 mai. Maintenant que j'ai ingurgité une quinzaine de films, je peux risquer quelques remarques d'ordre général – au moins concernant l'ensemble des opérations de ce festival. Pour que cet événement fonctionne, certaines hypothèses douteuses doivent être considérées comme vraies : 1) qu'il y a nécessairement des différences qualitatives entre les films en compétition et ceux de la Quinzaine, d'Un certain regard, de la Semaine de la critique et du Marché ; 2) qu'il n'est pas seulement possible de juger un film, mais également de connaître l'avis définitif de quelqu'un immédiatement après la projection ; 3) que les jugements critiques sont universels, pour leur forme comme pour leur impact ; 4) que les critères esthétiques et économiques sont immanquablement distincts les uns des autres ; et 5) que les priorités secrètes ne jouent aucun rôle dans ce qui précède.

Comment, alors, dois-je envisager un film comme le *Haut bas fragile* de Rivette, que j'ai vu aujourd'hui au Marché? Pendant la première heure, j'ai moins l'impression de voir un film de Rivette qu'un film à la Rivette, qui me propose une anthologie de légères réminiscences de *Out 1*, *Céline et Julie vont en bateau*, *Duelle* et *La Bande des quatre*. Et puis le sentiment diffus d'une évaluation critique de l'équipe Arthur Freed se substitue progressivement à cette première impression pendant les deux heures qui suivent, la mise en scène et le décor remplaçant une musique digne de ce nom ou les talents chorégraphiques des acteurs; le véritable sentiment de « comédie musicale » survient moins pendant les numéros eux-mêmes que dans tout ce qui les introduit ou nous les fait quitter. Pour la première fois dans le cinéma de Rivette on a la sensation d'un film libre de toute inquiétude, de toute angoisse – malgré les efforts malaisés des trois héroïnes pour assimiler leur passé –, propulsé par une espèce de bonheur léger indépendant de l'intrigue.

Pour parvenir à se faire une opinion concernant une telle expérience, un contexte particulier devient nécessaire. Pour quelqu'un comme moi qui voit dans la version longue de *Out 1* le sommet de l'œuvre de Rivette à ce jour, ceci est, en comparaison, une limonade au nom de « Rivette Light » – une version à la française des comédies avec chansons de Richard Quine. Mais la plupart des gens que je rencontre n'ont jamais vu *Out 1*, et s'il s'agit de défendre ce film sur ses qualités propres, je trouve plus stimulant de le faire dans un (potentiel) contexte commercial américain que dans son contexte français déjà existant – surtout parce qu'aux Etats-Unis cette idée que la comédie musicale est morte est due presque entièrement à la machine à propagande de Hollywood, qui rejette automatiquement, sans discussion, des films comme ceux de Terence Davies, *Latcho Drom* de Gatlif, *Mammame* de Ruiz, *Nuit et jour* d'Akerman, *Autour de minuit* de Tavernier et *Hairspray* de Waters, pour ne pas mentionner *Trois places pour le 26* de Demy et *Manhattan Meringue* de Joseph P. Marquez – ce dernier étant une merveilleuse comédie musicale, réalisée avec un budget à la Edgar G. Ulmer, autour d'un danseur originaire de république Dominicaine qui essaye de réussir à Broadway, et que j'ai vue ici au Marché il y a trois jours. Dans ces conditions, tout argument pour juger *Haut bas fragile* « bon » ou « mauvais » de la même manière qu'on juge tous les films de Cannes n'a absolument plus de sens. Bon pour qui? Mauvais par rapport à quoi?

22 mai. Le rôle joué par la publicité pour informer, infléchir, voire même parfois remplacer la critique, est rarement reconnu par écrit, et pourtant notre analyse de nombreux films serait radicalement différente sans son influence. Me viennent à l'esprit deux exemples très dissemblables mais complémentaires relevés ces derniers jours, liés tous les deux à des films en compétition. Parmi les journalistes qui ont vu hier soir le très beau mais difficile *Good Men, Good Women* de Hou Hsiao-hsien, la ligne de partage ne se situe peut-être pas entre ceux qui l'ont aimé et ceux qui l'ont détesté, mais entre ceux qui avaient lu le dossier de presse avant de voir le film et ceux qui, si jamais ils l'ont lu, l'ont lu après. Et même ceux qui avaient eu

la chance de le lire avant la projection – et avaient ainsi la possibilité de distinguer entre les scènes situées dans le présent, celles d'un passé récent et celles d'un film imaginaire dans le film se déroulant dans les années quarante et cinquante – n'en ignoraient pas moins ce que je considère comme l'élément essentiel à l'appréciation du film pour des critiques connaissant l'œuvre récente du cinéaste : à savoir que *Good Men, Good Women* complète la trilogie sur l'histoire de Taiwan au XX<sup>e</sup> siècle commencée avec *La Cité des douleurs* et *Le Maître de marionnettes*.

Peut-être était-ce déjà une évidence pour plusieurs journalistes qui avaient obtenu auparavant des renseignements sur cette trilogie, mais une stratégie fautive information, parvenue quelques mois plus tôt à moi comme à d'autres critiques occidentaux, comme quoi le prochain film de Hou ne serait pas la conclusion de son triptyque, a provoqué diverses formes de confusion, qui pour moi ne se sont estompées qu'après la projection, et presque par hasard. Rien dans le dossier de presse n'indiquait que ce film appartenait à la trilogie de Hou, et, aussi embarrassé que je sois d'avouer mon ignorance, elle semble emblématique de l'incertitude dans laquelle se trouvent la plupart des critiques occidentaux confrontés au cinéma de Taiwan – même ceux qui comme moi ont visité Taipei et considèrent à l'heure actuelle cette cinématographie nationale comme une des plus prometteuses du monde.

Mon second exemple est bien plus simple et d'une beaucoup plus grande portée – comment *Kids* de Larry Clark a été édifié par Miramax en champ de réflexion « critique » au cours des quatre premiers mois de 1995. Vers la fin du Sundance Festival, en janvier, eut lieu une projection spéciale, à minuit, de ce premier film d'un photographe de métier, édifiant, racoleur et très déprimant, qui traite des rapports sexuels de rencontre entre adolescents et du sida à Manhattan. Les réactions disproportionnées qui ont suivi dans la presse ont semblé pratiquement fabriquées par le talent mélodramatique de Miramax et sa juste estimation du puritanisme américain – qui de fait ont tous deux servi de cadre à la lecture critique du film. Ainsi, un commentateur de *Variety* a écrit (ce qui est absolument faux) que le film ne porte pas le moindre jugement moral sur la sexualité des adolescents, une critique du *Village Voice* a fait savoir qu'elle avait vu un grand film novateur, et un de ses confrères de la côte ouest a parlé avec excitation de « kiddie porn ». Pendant les semaines qui ont suivi, les journalistes se sont perdus en conjectures sur la manière dont Miramax, à cause de son affiliation à Disney, allait bien pouvoir distribuer le film (« *Qu'en pensent Bob et Harvey ?* »). Bref, de la même façon qu'on peut parler de l'odeur du sang dès le début de certains matches de football, l'odeur de l'argent à gagner génère maintenant une aura de « chef-d'œuvre » et d'« avancée artistique capitale ». Et de la même façon que Godard fait remarquer dans *2 x 50 ans de cinéma* que les commémorations du centenaire « du cinéma » ne célèbrent en fait que son exploitation, il a été impossible jusqu'ici de distinguer entre l'exploitation commerciale de *Kids* et sa réception critique, même si les réactions à Cannes ont surtout exprimé une déception plutôt justifiée. Le film n'est pas mauvais, mais le niveau auquel la publicité l'a élevé, bien au-dessus de tous les autres films amé-

ricains du festival, ne peut que desservir sa modeste valeur et décevoir le public qu'il vise.

Vu le délire lors de la conférence de presse pour *Smoke* à Berlin et les réactions à *Pulp Fiction* l'année dernière à Cannes – tous deux des films Miramax, encore une fois! –, une espèce d'hystérie bien orchestrée est clairement à l'œuvre, et le niveau auquel les journalistes projettent les sujets de leurs articles et de leurs interviews pour l'année prochaine, devançant déjà les souhaits de leurs rédacteurs en chef, détermine le climat dans lequel les films sont reçus. Tout chef-d'œuvre qui ne parvient pas à générer instantanément de la « copie » de ce genre devient par définition un mauvais film. Je n'exagère pas : cette année, on entend constamment à Cannes que le festival est un flop, simplement parce que les « grands » studios n'ont pas eu envie d'y organiser de « grandes » premières.

23 mai. Quel plaisir, alors, de découvrir un film qui enfonce complètement ce discours ! Terence Davies filme pour la première fois en cinémascope, dans un pays et un milieu culturel différents des siens, en adaptant très respectueusement le matériau de quelqu'un d'autre (un roman posthume de John Kennedy Toole, qui s'est suicidé à trente et un ans alors qu'il l'avait écrit à seize), situé à une époque antérieure à ses films autobiographiques, *Distant Voices*, *Still Lives* et *The Long Day Closes*, et qui a pour interprète principale Gena Rowlands, une actrice très différente, dans sa manière de travailler, de tous les gens avec lesquels il a collaboré auparavant. De quoi se plaignent les journalistes ? Ils trouvent que *The Neon Bible* est un décalque de ses deux films précédents, et, bien sûr, en un sens ils ont raison. Mais est-il plus grande réussite, pour un cinéaste, que de faire un film à la fois complètement différent et tout à fait semblable au reste de son œuvre, comme Ozu ? Restituer la Géorgie du début des années quarante en donnant au moindre détail une impression de justesse – une qualité inimaginable pour le Spielberg de *La Couleur pourpre*, qui cherchait seulement à s'en tirer à bon compte – n'est déjà pas vraiment à la mode. Mais le fait de réduire la narration à une succession de manifestations extatiques – un diptyque comportant un intérieur du Sud et une averse de neige miraculeuse, aussi belle que dans une boule-souvenir (et que le narrateur accompagne en annonçant qu'il n'a pas neigé cette année-là, prouvant ainsi que le cinéma de Davies ne parle que de ce qui se passe dans la tête de quelqu'un) ; un drap flottant sur une corde à linge, à la Ozu, accompagné du thème d'ouverture d'*Autant en emporte le vent* ; un plan étonnant de train serpentant dans la campagne au crépuscule – revient à revendiquer un cinéma de la mémoire et de l'émotion, qu'on n'a ni vu ni entendu depuis l'âge d'or de la comédie musicale MGM. Si *Haut bas fragile* est au mieux une figure soignée de l'idée du modèle Freed qu'on se remémore sereinement, *The Neon Bible* reproduit l'impact sur un individu de ses moments d'extase, et les restitue avec la force de la première fois. Cette sensation brute que n'accompagne aucune intrigue rebondissante rend nerveux beaucoup de journalistes et déclenche leur colère, certains quittent même le Palais peu avant la

fin du film, dès que l'« histoire » se termine – « *J'avais saisi où il voulait en venir* », me dit l'un d'eux un peu plus tard –, ratant ainsi l'une de ses plus belles scènes. Mais qu'en pensent Bob et Harvey ? Miramax International a produit le film, mais n'a pas de projets précis pour le montrer aux États-Unis. Quant à moi, je déambule dans l'allégresse le reste de la journée, heureux de conserver le film dans ma tête.

26 mai. Si Davies se voit reprocher de faire toujours « le même film », Jim Jarmusch est tout autant critiqué parce qu'il a fait le contraire, défiant ainsi les « recettes » commerciales d'une autre façon. Car même si *Dead Man* comporte bien des éléments jarmuschiens – un « étranger » (ici un Indien) qui propose une critique poétique et drôle du point de vue des autres personnages ; une structure en épisodes ; un rythme fait de démarrages et d'arrêts, ponctué par des fondus ; et l'idée obsédante de la mort (une constante dans l'œuvre du cinéaste depuis *Down By Law*) –, c'est la première altération importante de la formule Jarmusch depuis celle qui a eu lieu entre *Permanent Vacation* et *Stranger Than Paradise*, en grande partie à cause des changements qu'entraîne l'ancrage dans le passé et dans un genre hollywoodien (le western). On peut remarquer une évolution logique à travers les six films de Jarmusch : chacun d'eux est un peu plus long que le précédent – ce qui laisse supposer que d'une œuvre à l'autre il a toujours plus à dire, tendance que l'on retrouve aussi dans ses trois courts métrages *Coffee and Cigarettes*. (*Permanent Vacation* dure 80 minutes, *Dead Man* 135.)

Pour moi, une grande part de l'intérêt de *Dead Man* réside dans le fait qu'il réalise tardivement un rêve qui a hanté bien des cinéastes indépendants américains (parmi lesquels Monte Hellman, Jim McBride, Rudy Wurlitzer, Dennis Hopper ou Robert Downey) du milieu des années soixante à la fin des années soixante-dix : l'*acid-western*. C'est un rêve qui s'étend, en gros, de *The Shooting* et *Glen and Randa* à *Easy Rider* et *Greaser's Palace*, en passant par des projets non réalisés comme le *Gone Beaver* de McBride et de nombreux scénarios de Wurlitzer. (Avant *Dead Man*, les derniers signes visibles de cette aspiration étaient dans le *Walker* d'Alex Cox et Wurlitzer.) La différence, dans le cas de Jarmusch, c'est que, malgré quelques références au peyotl, l'ambiance toxique de *Dead Man* est plus déprimante qu'hallucinogène ; après tout, c'est le récit d'une acceptation de la mort, dont le héros est effectivement tué dès la première moitié du film. (C'est la plus longue scène d'agonie depuis le *Camille* de Cukor.) La recherche soignée et la richesse dans le détail qu'il consacre à la diversité culturelle des Amérindiens se voient opposés d'une manière dégrisante à son portrait terrifiant de l'Amérique blanche comme un monde primitif et anarchique de malfaisants chasseurs de primes et de rancunes tenaces finissant dans le sang – portrait qu'on peut rapprocher sans grande difficulté de la réalité contemporaine.

Il y a également dans *Dead Man* un aspect politique, auquel je ne me serais pas attendu de la part de Jarmusch, une réaction contre la tendance actuelle du cinéma à la violence, qui est peut-être, dans ce film, le défi le plus courageux aux conven-

tions commerciales. Chaque fois qu'un individu y tire sur un autre, son geste est maladroit, lâche, pathétique ; c'est un acte qui laisse des dégâts et ne peut prétendre à aucune pureté existentielle, qui provoque une gêne chez le spectateur, une sensation générale de malaise, tout à fait à l'opposé de ce que suscitent les formes de violence esthétisées à outrance qui font loi dans le cinéma commercial hollywoodien depuis Penn et Peckinpah, et auxquelles Tarantino, parmi d'autres, a récemment redonné de la vitalité. (Voir « La frontière », par Carole Desbarats, dans *Trafic* n° 13.)

Pour les nombreux spectateurs cannois qui ne semblent pas vouloir s'acclimater au tempo méditatif de *Dead Man*, il y a toujours la dernière imitation de Tarantino produite par Miramax (également distributeur du film de Jarmusch...), *Things to Do in Denver When You're Dead*, qui est aussi présentée aujourd'hui et qui a tout pour plaire à la presse commerciale : une intrigue simple (voire simpliste) et convenue, une violence gratuite et absurde, des propos machistes, des vedettes, un titre fantaisiste. Comme tant d'autres choses à Cannes, c'est un monument à la gloire du principe selon lequel le cinéma est et ne devrait rien être d'autre qu'une forme légère de distraction, et que celle-ci devrait représenter absolument tout ce que l'on voit, au sujet de quoi on écrit et lit, qu'on discute et dont on suit la fortune. Finalement, les recettes quotidiennes ou hebdomadaires que fera ce film lors de sa sortie en salles ont une bien plus grande importance ici que le fait de savoir si les œuvres récentes d'Aubier, Cozarinsky, Davies, Godard, Hou, Jarmusch, Panahi, Rivette et Vazquez auront vraiment une chance d'être vues et débattues... Ce n'est une idée ni très pluraliste ni très intéressante, mais c'est celle qui semble dominante actuellement dans le cinéma, et elle paraît bien devoir l'emporter.

(Traduit de l'anglais par Jean-Luc Mengus)

# Trouver sa voix

par Ross McElwee

**J**e suis content qu'on me demande d'écrire un article sur mon travail pour une revue de cinéma publiée à Paris, parce que c'est à Paris, en 1973, que j'ai décidé que je voulais faire des films. A peine sorti de l'université de Brown, j'étais venu passer huit mois en France, et surtout dans la capitale. Le soir, j'allais à la Cinémathèque, m'imprégnant de son amour et de son respect du cinéma. On discutait des films, pour les louer ou pour les critiquer, mais on y attachait de l'importance, ce qui me paraissait très exotique. Je connaissais un peu les premiers films de Truffaut, Godard, Bresson, Malle et autres cinéastes français qui soulevaient l'enthousiasme au début des années soixante-dix. Mais je ne les avais pas étudiés systématiquement, et il ne m'était pas encore venu à l'esprit que je pourrais faire des films moi-même. A l'époque, je voulais gagner ma vie comme photographe ou comme écrivain.

Ironie du sort, il se trouve que c'est un film américain vu à la Cinémathèque qui m'a conduit à la réalisation – *Touch of Evil (La Soif du mal)*, d'Orson Welles. Ce film est un chef-d'œuvre, sans doute inégal, mais en le voyant pour la première fois, j'ai été abasourdi par l'intrépide plan d'ouverture à la grue, la bizarrerie des prises de vues, et la lumière expressionniste qui règne dans le reste du film, par Orson lui-même – d'une majestueuse négligence, marmonnant d'incompréhensibles paroles d'ivrogne, complaisant et brillant. *La Soif du mal*, film d'un pessimisme sombre, était radicalement différent des films de Hollywood que j'avais pu voir au cours de mon adolescence dans le sud des Etats-Unis, en Caroline du Nord.

En 1973, je n'avais encore lu aucun article, aucun essai du critique américain Andrew Sarris. Cherchant un mot pour désigner celui qui façonne un film selon ses passions les plus intimes, son esthétique, sa psyché, son imagination, et ne trouvant en anglais aucun mot qui lui convienne, Sarris eut recours au français *auteur*. Je n'avais pas encore lu l'essai passionné de Pauline Kael, *Raising Kane* sur Welles, Mankiewicz, et *Citizen Kane* – essai qui allait beaucoup contribuer à modifier le comportement de la presse, de l'intelligentsia et, pour finir, d'une portion non négligeable du public, par rapport au cinéma. Je ne savais même pas qu'on pouvait analyser des films, y réfléchir comme on apprend à le faire en peinture ou en littérature à l'université. Je savais seulement que, dans *La Soif du mal*, j'avais vu un



sacré plan à la grue. Sa puissance m'avait aspiré dans un tourbillon qui m'avait fait traverser tout le fim, me rejetant dans la nuit parisienne encore émerveillé de cette aventure. Je compris soudain que c'était cela que je voulais faire – du cinéma –, peut-être pas à cette échelle, mais c'était ça. Les films d'Orson Welles ne ressemblaient pas à ceux de Hollywood. Ils étaient tourmentés, désordonnés, et on sentait, derrière, une immense intelligence torturée à l'œuvre – l'intelligence d'Orson Welles. On sentait une signature. On sentait une voix.

### *Leçons de voix*

A l'université de Brown, j'avais fait mes études avec John Hawkes, un romancier (*Oranges de sang*, *L'Homme aux louves*) qui enseignait la littérature et faisait des ateliers d'écriture. J'étais très influencé par ses écrits, et par son insistance sur la nécessité de trouver une voix. La prose de Hawkes – sombre, intense, passionnément sardonique – était puissante, et donnait l'impression manifeste de jaillir de son expérience de vie. On ne pouvait pas la confondre avec une autre. Je me souviens qu'il nous avait donné comme exercice d'écrire un texte autobiographique, mais à la manière d'Hemingway. S'il était difficile d'essayer la voix d'un autre, il était intéressant d'écrire à partir de sa propre expérience. Cette année-là, je commençai à tenir un Journal.

Je continuai de le tenir pendant toute la durée de mes études universitaires, pendant mon séjour en France, et même après être rentré aux Etats-Unis avec l'intention de faire du cinéma. Je ne savais pas trop pourquoi je continuais ce Journal, puisque je ne voulais plus être romancier, mais c'était devenu une nécessité. Je sentais confusément que le Journal mettait ma vie en perspective, les événements qu'il contenait s'en trouvaient validés. Mais c'était des films que j'avais vraiment envie de faire. Je me dis que la meilleure approche pourrait être le documentaire. En faculté, je m'étais intéressé à l'écriture de non-fiction. J'avais été rédacteur en chef d'un magazine politique. Et mon Journal était de la « non-fiction », bien que d'un genre très personnel. Pendant ma dernière année d'université, j'avais suivi un cours de photographie à la Rhode Island School of Design. Peut-être le documentaire me fournirait-il le moyen de fondre tous ces intérêts en un. Je me mis à la recherche d'une unité d'études de cinéma.

J'avais vu deux documentaires de cinéma-vérité, à l'université de Brown, *Titticut Follies*, de Fred Wiseman, projeté dans un cours de psychologie, et *Primary*, de Richard Leacock, dans un séminaire de sciences politiques. Ces deux films m'avaient laissé une forte impression. Leur simplicité, leur caractère mal dégrossi avaient dû se loger quelque part dans ma conscience, et lorsque j'appris que Leacock dirigeait une nouvelle unité de documentaire au Massachusetts Institute of Technology, je me dis que ce serait l'idéal pour apprendre à faire du cinéma.

Au milieu des années soixante-dix, Wiseman et Leacock étaient loin d'être les

seuls adeptes du cinéma-vérité aux Etats-Unis. Le film de Barbara Kopple, *Harlan County, USA*, réalisé dans le style du cinéma-vérité, avait remporté l'Oscar du meilleur documentaire. D.A. Pennebaker pratiquait le cinéma-vérité dans l'univers de la pop music (*Don't Look Back* et *Monterey Pop*). David et Albert Maysles faisaient d'étranges portraits dans le même style (*Salesman* et *Grey Gardens*). Alan et Susan Raymond avaient créé un feuilleton en douze épisodes pour la télévision américaine intitulé *An American Family*, dans lequel la caméra filmait une famille « normale, de la vraie vie », dans la banlieue californienne. Et, bien sûr, Fred Wiseman continuait de débiter ses fascinants portraits d'institutions américaines (*High School, Hospital, Welfare*). Leurs films révélaient toute la complexité désordonnée de la vie, captée à mesure qu'elle se déroulait devant la caméra, et un même courant, une même tension les unissaient. Les œuvres, presque toujours intéressantes, étaient parfois enthousiasmantes et stimulantes. Mais ce qui me paraissait manquer, c'était une voix.

Ces réalisateurs demeuraient fidèles à un credo selon lequel, même s'ils suivaient leur sujet jusque dans les territoires les plus intimes, il leur fallait demeurer muets et invisibles. On ne les voit jamais, et on n'entend pas plus leur voix qu'on n'entend celle du cinéaste dans un film hollywoodien. Dans une remarquable scène de *An American Family*, Bill Loud, dont le couple s'est désintégré, quitte Pat et ses enfants pour emménager dans un appartement. L'équipe du film l'accompagne dans sa cuisine, tandis qu'il déballe de la vaisselle en cherchant un emplacement où la ranger. Il est tout seul, dans cette cuisine – enfin, pas vraiment. L'équipe de tournage est entassée là, à moins d'un mètre de lui. Mais ils ne lui disent rien. Aucune tentative, aucune parole de compassion. Rien. Ils font comme s'ils étaient invisibles. C'est un moment atrocement embarrassant à la fois pour Bill Loud et pour le spectateur. Un embarras qui semble totalement inutile et artificiel. Apprendre, quelques années plus tard, que le producteur du feuilleton avait entretenu une longue liaison avec Mrs. Loud, qui avait commencé pendant le tournage, fut quelque peu perturbant. Pourquoi cela ne faisait-il pas partie du feuilleton ? En tant que réalisateurs de cinéma-vérité, les Raymond et leur producteur avaient décrété que, puisqu'ils filmaient un univers qui n'était pas le leur, ils devaient rester en dehors.

Les praticiens du cinéma-vérité étaient liés pieds et poings à la « capacité négative » de Keats (les poètes ne doivent avoir ni caractère ni personnalité ; ils ne peuvent exister qu'à travers les objets qu'ils observent ou qu'ils imaginent). Cette conception artistique longtemps à l'honneur connut sans doute son apothéose, sous forme cinématographique, dans le cinéma-vérité. S'il s'agit d'une conviction esthétique, cela n'a rien à voir avec la voix – la voix au sens que Hawkes donnait à ce terme. Le paradoxe était donc de trouver une voix dans un champ qui semblait, par définition, réclamer le silence au réalisateur.

Au milieu des années soixante-dix, parallèlement à la popularité accrue du cinéma-vérité, il se créa une sorte de contre-mouvement, essentiellement au Massachusetts Institute of Technology, encouragé par la participation de Richard Leacock,

pionnier du cinéma-vérité qui dirigeait à l'époque l'unité Cinéma du MIT. Leacock avait passé des années à se battre contre les coupes imposées par les producteurs de télévision à ses films dans le cadre de la série « Living Camera », qui avait diffusé *Primary* mais refusait de passer *Happy Mother's Day*. En plus de ces problèmes, Ricky commençait à se dire que pour lui toute joie, tout sentiment d'aventure et de découverte, avaient disparu du cinéma-vérité. Décidé à trouver une solution moins onéreuse que le 16 mm, il avait aidé à concevoir un modèle de synchronisation du son pour caméra super-8, des tables de mixage et des tables de montage qui furent mise en service au département Cinéma du MIT. Mais surtout, Ricky s'intéressait maintenant à des applications plus fantasques du cinéma-vérité. Il venait de commencer à filmer des scènes de sa vie. *A Visit to Monica* était simplement cela – une visite à son amie Monica Flaherty, qui habitait à la campagne dans le Vermont. Après avoir passé des années à filmer de façon informelle des gens connus (John Kennedy, Igor Stravinski, Leonard Bernstein), Ricky souhaitait en revenir aux *home movies*. D'autres cinéastes établis s'intéressaient à des choses similaires.

Jean Rouch fut invité à projeter ses films au MIT. A la fin de *Chronique d'un été*, son collaborateur Edgar Morin a un commentaire dans le genre « ça y est, nous y sommes », à propos du fait que, dans cette œuvre, ils viennent de casser les règles en vigueur dans le film ethnographique pour recueillir des données d'observation.

Robert Frank vint également montrer son œuvre, pendant une semaine, y compris *Conversations in Vermont*. Ces *Conversations* étaient âpres, rigides, difficiles à déchiffrer, par endroits, et très personnelles, puisqu'il s'agissait de la façon dont Frank percevait ses propres failles en tant que père par rapport à son fils et à sa fille.

Autre film vu durant cette première année au MIT, le lumineux *Scenes From a Childhood* d'Alfred Guzzetti, réalisateur de films documentaires qui enseignait à l'université toute proche d'Harvard. Ce film montrait la vie quotidienne de son fils et de sa fille. Techniquement rigoureux, plein d'amour et de fascination respectueuse à l'égard de ses enfants, les *Scenes* avaient le courage, me semble-t-il, de refuser les structures narratives standards et de prêter une attention révérencieuse aux banalités de la vie de tous les jours. Banalités qui s'en trouvaient presque élevées au rang de mystique.

Jeff Kreines, qui travaillait au MIT comme technicien de maintenance, ouvrit une voie parallèle au cinéma-vérité conventionnel. Dans un film brillant, *The Plaint of Steve Kreines as Recorded by his Brother Jeff*, le réalisateur établissait le relevé des mésaventures de son frère Jeff, qui quitte la maison de ses parents pour habiter en appartement. Ce film fut une véritable révolution pour le documentaire. Avec Guzzetti, Kreines était l'un des premiers cinéastes songeant à transformer la vie quotidienne de la famille du cinéaste en scènes de cinéma, et, peut-être plus important, ce documentaire fut le premier tourné par une équipe se réduisant à une seule personne.

Mais c'est le travail d'Ed Pincus qui m'influença le plus. Pincus enseignait au MIT

avec Leacock ; reprenant le concept d'« équipe-à-un » de Kreines pour le pousser plus loin, il s'embarqua dans le portrait de son mariage. Sous le titre *Diaries*, il relate les peines quotidiennes qui ponctuent cinq ans de vie commune avec sa femme et deux enfants, la rupture du couple et sa réconciliation malaisée. Une œuvre profonde et dérangeante.

*Diaries* était un film techniquement brillant et émotionnellement courageux, mais finalement, même s'il s'agissait bien d'Ed, il ne mettait pas assez de lui, dans ces Carnets, pour me satisfaire pleinement. Dans une œuvre aussi intense et personnelle, j'aurais voulu en savoir plus sur ce que pensait Ed, sur ce qu'il ressentait en filmant les détails intimes de sa vie. C'était bien sûr un besoin purement subjectif de ma part. D'autres trouvaient que la force du film tenait justement à la réserve de Pincus, qui obligeait le spectateur à déchiffrer ses motifs, ses sentiments et ses pensées, comme c'est le cas dans le cinéma-vérité. Mais pour moi, il manquait un élément. J'avais l'impression que l'approche du cinéma-vérité, quand il s'agissait de sa propre vie, posait un problème de fond. Filmer la réalité avec rigidité sans permettre l'accès aux pensées intérieures du réalisateur avait pour résultat d'objectiver une expérience personnelle dont la nature même réclamait une interprétation subjective. Il devait bien exister un moyen pour que la présence objectivante de la caméra se fonde avec la perspective subjective du cinéaste tenant la caméra. L'« auto » qui se cachait derrière l'autobiographie devait pouvoir s'incarner. Sortir de sa cachette.

## Charleen

Mon premier film, réalisé au MIT, n'est pas autobiographique. Je ne l'ai pas non plus tourné seul. J'ai travaillé avec un preneur de son, Michel Negroponte, et j'ai commencé par filmer dans le style conventionnel du cinéma-vérité. Mais comme le film parlait d'une amie proche – Charleen Swansea, qui avait été mon professeur dans l'enseignement secondaire –, quelque chose d'extrêmement personnel s'en dégageait. Quand nous n'étions pas dans la salle de classe, Charleen parlait, se comportait, se confessait autrement que si elle s'était trouvée en présence de quelqu'un qu'elle ne connaissait pas. J'ouvre le film sur Charleen en train de diriger un atelier d'écriture et de performance de poésie avec des étudiants noirs de la ville. C'est un professeur qui inspire. Qui fait toujours réagir ses élèves. Mais le film est plus qu'un portrait de professeur. Quand je la filme à la réunion religieuse organisée par sa mère, en train de discuter avec sa fille ou de soigner son fils qui a un virus à l'estomac, d'exécuter une foule de tâches quotidiennes, il en ressort un portrait de femme divorcée qui essaie de s'occuper de ses deux enfants tout en poursuivant sa carrière, dans le Sud américain, politiquement et socialement conservateur. A la fin du film, tout à fait par hasard, elle découvre que son ami a une liaison avec une autre femme. Le film se termine sur une harangue coléreuse, Charleen





9 782867 444852

Maquette : Paul-Raymond Cohen  
936227-9  
ISBN : 2-86744-485-3  
9-95



DIFFUSION C.D.E.  
DISTRIBUTION SODIS

Extrait de la publication

95 F