

T R A F I C

■ **Emmanuel Burdeau** *Le fait du cinéma, suite* ■ **Frédéric Bonnaud** *JLG, socialisme démocratique* ■ **Jacques Bontemps** *Un spectacle dans un fauteuil*



■ **Youssef Ishaghpour** *Kiarostami hors ses murs : Copie conforme* ■ **Jacques Aumont** *Calme bloc* ■ **Shiguéhiko Hasumi** *Hou Hsiao-hsien : l'éloquence des images mutiques* ■ **Frédéric Sabouraud** *Jia Zhang-ke : le deuil en direct* ■ **Érik Bulloz** *Du bégaiement* ■ **Robert Beavers** *Quelques éclaircissements* ■ **P. Adams Sitney** *Le timbre particulier des lieux : les films de Robert Beavers* ■ **Jean-Louis Leutrat** *Retour sur Histoire(s), 6* ■ **Éric Rohmer** *L'Anglaise et le Duc, note d'intention*

■ **Pierre Léon** *À contre-jour* ■ **Jean-Paul Fargier** *« À moi, conte, deux mots »* ■ **Sylvie Pierre** *L'Histoire Rohmer* ■ **Adriano Aprà** *Jean-Claude en Italie* ■

75

AUTOMNE 2010

REVUE DE CINÉMA. P.O.L



Le cinéma va partout. Les salles se sont édifiées par milliers dans tous les pays, les films ont été tournés dans le monde entier, les commerçants, par la vente et par l'échange, rendent chaque jour plus intense cette industrie expressive, qui va tendre, je vous l'assure, à la perfection simultanée de l'art et du trafic.

LOUIS DELLUC

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

Nous remercions pour leur aide et leurs suggestions : Bernard Eisenschitz, Françoise Etchegaray, Laurent Scherer.

En couverture : *Éric Rohmer dans En répétant Perceval* (un film d'Éric Rohmer réalisé par Jean Douchet en 1979, extrait des bonus du DVD de *Perceval le Gallois*).

TRAFIC 75

<i>Le fait du cinéma, suite. Notes sur un festival</i> par Emmanuel Burdeau	5
<i>JLG, socialisme démocratique</i> par Frédéric Bonnaud	13
<i>Un spectacle dans un fauteuil</i> par Jacques Bontemps	23
<i>Kiarostami hors ses murs : Copie conforme</i> par Youssef Ishaghpour	30
<i>Calme bloc : Himalaya et Jeon Soo-il</i> par Jacques Aumont	39
<i>Hou Hsiao-hsien : l'éloquence des images mutiques</i> par Shiguéhiko Hasumi . .	48
<i>Jia Zhang-ke : le deuil en direct. Le cinéma a minima, 4</i> par Frédéric Sabouraud	63
<i>Du bégaiement</i> par Érik Bullot	78
<i>Quelques éclaircissements</i> par Robert Beavers	85
<i>Le timbre particulier des lieux : les films de Robert Beavers</i> par P. Adams Sitney	87
<i>Retour sur Histoire(s), 6</i> par Jean-Louis Leutrat	98
<i>L'Anglaise et le Duc, note d'intention</i> par Éric Rohmer	107
<i>À contre-jour</i> par Pierre Léon	112
« À moi, conte, deux mots ». <i>Rohmer, metteur en scène</i> par Jean-Paul Fargier . .	118
<i>L'Histoire Rohmer. De quelques questions qui en relèvent</i> par Sylvie Pierre. . .	125
<i>Jean-Claude en Italie</i> par Adriano Aprà	140

Trafic sur Internet :
sommaire des anciens numéros, agenda, bulletin d'abonnement
www.pol-editeur.fr

© Chaque auteur pour sa contribution, 2010.
© P.O.L éditeur, pour l'ensemble
ISBN : 978-2-8180-0609-2

Le fait du cinéma, suite

Notes sur un festival

par Emmanuel Burdeau

1.

De l'avis quasi général, un sommet du 63^e festival de Cannes fut la scène de *Des hommes et des dieux* (Grand Prix) où, réunis autour d'une table en U, les moines de l'abbaye de Tibéhirine écoutent un passage du *Lac des cygnes*, tandis que des plans de diverses grosseurs viennent recueillir sur les visages les sourires et les pleurs, l'effroi et la gloire, les regards que chacun adresse à Dieu ou à ses voisins juste avant la catastrophe dont, d'abord pure crainte, la survenue s'est peu à peu muée en certitude. Demain, ces sept hommes seront en effet enlevés – puis décapités. Soit par les terroristes de qui ils ont déjà reçu des menaces, soit par l'armée qui voit d'un mauvais œil, outre leur indulgence envers ceux-ci, leur refus de quitter la région : deux hypothèses entre quoi Beauvois s'autorise d'autant moins à décider que l'affaire est toujours en instruction.

La musique de Tchaïkovski et le silence des moines aménagent depuis l'intérieur des plans les conditions favorables à ce que Xavier Beauvois déploie son propre silence et sa propre musique, ceux d'une mise en scène dont le cinéma actuel offre peu d'exemples aussi accomplis. Encore faut-il s'entendre sur ce que « sommet », « mise en scène » ou « morceau de bravoure » veulent dire. Rien ne serait moins avisé que de reconnaître ici un cas typique de ce cinéma de l'âme à la mention duquel on ressort toujours les mêmes noms, Bergman, Dreyer... Certains ne s'en sont pas privés. Ce qu'il faut voir, c'est pourtant combien la scène est sans modèle : mélodie non pas harmonieuse, mais rigoureusement désaccordée.

Une tempête éclate au croisement de deux axes. L'un, vertical, rapporte chaque moine à sa foi. Si tous rient et pleurent, si les inégales valeurs de cadre ne règlent aucune gradation émotive claire, c'est que l'allégresse du dernier repas coïncide avec l'imminence d'une ruine. Mystique? Oui, mais cinématographique avant d'être religieuse. Quiconque a suivi depuis *Nord* l'itinéraire de Beauvois sait l'absolu de

sa passion : le cinéma est pour lui le lieu où consigner à la fois la sommation et la débâcle de l'idéal. Le petit lieutenant de son précédent chef-d'œuvre s'engageait dans la police pour en avoir admiré la geste au cinéma, et c'est avec cette chimère en tête qu'il fonçait au-devant de la mort, convaincu d'agir en héros alors qu'il enfrenait seulement un point de règlement : l'idéal cogne toujours contre la bêtise des travaux et des jours. Plus aguerris, les moines de *Des hommes et des dieux* se convainquent que le danger terroriste est pour leur ferveur moins remise en cause qu'épreuve de vérité : l'idéal ne vaut symétriquement qu'à conduire tout au bord du précipice.

Il ne s'agit pas de piéger une croyance en l'épinglant comme illusion. Il ne s'agit pas non plus de reconduire la grandeur de l'homme au sublime – au grotesque – d'une attitude suicidaire. Beauvois croit. Il croit en l'art : cela fut assez reproché au volet italien de *N'oublie pas que tu vas mourir*, tout comme les esthètes ne manqueront pas de traquer les emprunts de *Des hommes et des dieux* à la peinture religieuse. Le cinéma est son opium. Romantisme, police, religion... : faire des films consiste dès lors à élire les sujets aptes à porter la croyance jusqu'au « sommet » où la cérémonie du film – sa « mise en scène » – risque de basculer dans l'ouvert, le désastre qui ravage tout sur son passage. Plus Beauvois augmente les puissances du cinéma, plus il s'approche d'une zone d'impuissance ou d'abandon (il y pénètre une première fois ici à l'occasion d'un raccord transformant en Annonciation le profil noir d'un hélico de l'armée).

Le second axe, horizontal, concerne le rassemblement des hommes autour de la table. Un certain désordre des plans et la conjugaison d'affects mal coordonnés – joie et détresse, peur et courage – sont là encore déterminants en ce que le jeu des raccords de regard et le soutien que chacun cherche auprès de ses compagnons n'annulent jamais la précarité du commun. Cette communauté est pleine, elle célèbre son unité à la faveur d'une fête cinématographique, musicale, religieuse. Elle est vide, aussi bien, toute d'intervalles et d'inquiétude. Venue et à venir, réalisée et irréalisable. De même y a-t-il eu auparavant deux scènes pour amener la résolution de ne pas quitter l'abbaye. Dans l'une, un vote partage les moines en deux moitiés à peu près égales. Dans l'autre nul vote, mais une succession de monologues permettant à chacun d'exposer l'intimité des motifs pour lesquels il préfère ne pas partir.

Ce second aspect de Beauvois n'est hélas pas mieux connu que le premier. À la sortie du *Petit Lieutenant*, peu avaient vu qu'à l'ingénuité du héros pouvait répondre l'assemblée solennelle des Alcooliques anonymes, déjà réunie autour d'une table en U. Par-delà le triomphe puis la faillite de l'idéal, par-delà le triomphe puis la faillite de la mise en scène, il se pourrait que le cinéma retrouve une vocation plus directement positive : recueillir la parole ou le mutisme du témoin ; être la demeure des hommes à défaut d'être celle des dieux. Autre puissance de l'art, autre abandon. Autre prétention démesurée, autre humilité. C'est dire si ce film magnifique est exempt de visée consolatrice, malgré la joie et l'humour qui le soulèvent parfois.

2.

N'est-ce pas cela qui manque aujourd'hui au cinéma français, la capacité ou plus simplement le courage de renoncer aux consolations? Inutile de citer tous les premiers ou seconds films dont le festival aura permis la découverte. La régularité d'une fiction d'éducation – le plus souvent amoureuse – y réaffirmerait ce qu'on sait déjà : notre réalisme est l'instrument d'un réconfort. Les films rassurent leurs personnages en leur signifiant que la somme de leurs expériences tâtonnantes fait bien ce qu'on appelle une vie. Réciproquement, ils ont besoin de ces personnages, de leur innocence et de leur énergie, pour se convaincre qu'ils existent. À quoi bon alors retenir telle tentative plutôt que telle autre, dès lors que toutes demeurent internes au système d'échange équitable entre vie et cinéma?

Il y eut une exception, le premier film de Marina Déak présenté à l'Acid. Il faut se souvenir que *Poursuite* s'intitula longtemps *La Grande Vie* pour avoir une première idée de la disjonction qu'il opère entre le désir de faire un film et l'obsession d'« *avoir une vie* », selon une expression entendue dans *Film Socialisme* (Un certain regard). Mère d'un garçon de sept ans, Audrey ne sait pas comment s'en sortir : pour s'occuper de lui, pour avoir une nouvelle histoire d'amour, pour travailler... Elle n'arrive pas à assumer ces rôles psychologiques et sociaux, mère, amante, salariée. Le film non plus ne sait pas : s'il y a là matière à un « film »; si faire entrer Audrey dans l'enclos de la fiction d'apprentissage ne serait pas trahir son expérience.

Non que *Poursuite* hésite : il choisit au contraire. Il n'emploiera pas une jeune première pour interpréter le personnage principal, de sorte que l'infortune puisse à chaque instant être compensée par la joliesse des poses. Le rôle va à la réalisatrice, jeune femme au charme têtu mais mat : ni révélation ni pari pris sur une carrière future. De même Audrey n'est pas extraite de la toile du commun des mortels, ce qui eût été une autre façon de racheter ses malheurs par le privilège de l'exceptionnalité. *Poursuite* la laisse se débattre dans la foule, ne faisant par exemple que l'attraper au vol pendant un trajet dans la ville : sa silhouette rejoint celles des cadres qui fument leur cigarette sur le trottoir, des vigiles sur le pas des boutiques... La différence entre personnages et quidams, Déak la décrète nulle d'emblée, en plaçant au seuil de son film une scène de métro où le spectateur s'épuise à isoler les traits d'un héros ou d'une héroïne. Peine perdue : Audrey n'est pas là, elle est déjà ailleurs, à la poursuite d'elle-même.

Le film est davantage qu'un antidote à l'usage hexagonal : petite forme, petite vie, zéro souci. Ici, il laisse libre cours au fantasme d'Audrey se figurant apprêtée et allumeuse, miraculeusement libérée des servitudes maternelles. Là, des mères viennent confier à la caméra quel mal elles aussi ont à tenir la cadence du boulot, des amours et des gardes alternées... Ici encore, un décor de piscine, de murmures et de corps alanguis invente une représentation saisissante de la drague sur Internet, peut-être la meilleure à ce jour. L'alternance de documentaire et de fiction n'est pas qu'un trait d'époque. Elle récuse la possibilité d'accorder *une* forme au portrait d'une trentenaire d'aujourd'hui, sans tomber dans les clichés de la sociologie comme

dans ceux de l'image : il n'y a pas de « mise en scène » convenable pour une vie qui ne se convient pas.

Beauvois n'est pas très loin. Quel cinéma peut dire le fait terrible et nécessaire du commun, le fait d'être à côté et comme les autres, sinon avec eux? Comment montrer la ressemblance à tous qui n'est pas ressemblance à soi? Le réalisme tremblé à la française ne consacre le plus souvent qu'un héroïsme du quelconque, une enflure du moi. Le romanesque élit, et toute élection dans l'élection risque de se figer en identité à soi. La déflation est une réponse à peine meilleure, si l'on songe que les images domestiques et anonymes nous entourent désormais autant que celles du « cinéma ». Trois options aussi rassurantes et vaines les unes que les autres. Il n'y a pas plus à conquérir qu'à fuir l'image, l'image en général et la nôtre en particulier. Nous y sommes, nous n'en sortirons pas. Pour faire un cinéma lucide, reste le recours de passer d'un régime à l'autre, de la distinction fictionnelle à l'indistinction documentaire.

3.

Trois films : *Rebecca H. (Return to the Dogs)* (Un certain regard) de Lodge Kerrigan, *Vous êtes tous des capitaines* (Quinzaine des réalisateurs) d'Oliver Laxe, *La Casa muda* (Quinzaine) de Gustavo Hernández.

Géraldine Pailhas incarne dans le premier une actrice s'apprêtant à jouer dans une biographie de la chanteuse de Jefferson Airplane, Grace Slick. Tantôt des images d'un concert de 1967 à Monterey envahissent l'écran, tantôt Rebecca H. discute sur un canapé avec son frère (Pascal Gregory), dans une scène maintes fois reprise dont les pauses sont l'occasion d'apercevoir le grand corps du cinéaste s'approchant pour préciser ses consignes. *Rebecca H.* est court, 72 minutes : film sur un film à faire, film à peine fait. Bribes d'histoire, lambeaux de dialogues, ténèbres. Cet inachèvement est dû pour part aux difficultés qu'a connues le projet, l'orageux Kerrigan ayant changé deux fois de producteur en chemin. Il peut aussi s'envisager comme une défaite positive du cinéma faisant suite à celles de Beauvois et de Déak.

Frappent la sécheresse métallique de l'image, les rouges et les noirs durs de la vidéo numérique haute définition. Il se pourrait que ceux-ci soient la raison pour laquelle Kerrigan n'a pas pris soin de donner une forme accomplie à sa fiction de tournage, sinon en brouillant les pistes entre les deux actrices, Géraldine P. et Rebecca H. L'Américain a semble-t-il vu combien la HD associe d'emblée la fiction et le document du cinéma : image sans grade, brillante et triviale, propre et sale, elle n'est jamais celle d'un film sans être aussi, possiblement, celle de son *making of*.

Là est sans doute le mal qui ronge *Rebecca H.* au point qu'il confine à l'épouvante : impossibilité d'habiter une image qui ne soit pas à double face ; cauchemar, à nouveau, d'être une actrice prise dans les rets d'un rôle. Dans le grain épais et le timbre explosif des archives de Grace Slick, c'est tout l'inverse qu'admire et que recherche Rebecca : une présence si entière que toute hantise y est foudroyée. Et dans ces plans interminables où sa caméra colle tel un vampire à la nuque de Pailhas marchant dans les

rues de Paris ou de Gennevilliers, c'est une opération similaire que tente Kerrigan : l'assassinat du spéculaire.

Vous êtes tous des capitaines fut le meilleur film d'une Quinzaine par ailleurs ratée. Oliver Laxe y joue un avatar de lui-même, un jeune homme venu tourner un film avec les enfants d'un centre social de Tanger. La difficulté des rapports avec eux et les désaccords avec l'administration ont bientôt pour effet de le dessaisir du projet, lequel atterrit dans les mains d'une sorte d'idiot du village bien décidé à laisser davantage de contrôle aux enfants. La dernière partie est ainsi constituée de plans de promenade dans les champs s'ébrouant en liberté sans être rapportés à une instance situable. Plans bien sûr toujours signés Oliver Laxe, même si celui-ci a fait disparaître entre-temps son personnage de filmeur.

Ici comme là, le schéma moderniste du cinéma dans le cinéma ne passe que temporairement par un point d'égalité entre fiction et documentaire. Il le dépasse pour aller ailleurs. La fable de l'effacement de l'auteur ne suffit pas à Laxe : *Vous êtes tous des capitaines* est photographié – c'est le mot – dans un noir et blanc somptueux, comme si l'Espagnol, non content d'avoir évaporé l'énonciation, avait tenu à indiquer une origine plus extérieure encore. Chez Kerrigan, l'alliance fiction/documentaire est moins vécue comme une conquête que comme une malédiction : en dépit de sa souplesse, le numérique n'a pas su effacer les reflets, bien au contraire. Brisons la vitre. *Return to the Dogs* : retour aux aboiements, à l'image-animal et non métal, à l'énergie féroce des bêtes et des rockeuses.

La Casa muda emprunte son procédé au génial *Cloverfield* (Matt Reeves), ainsi qu'à d'autres films récents de moindre ampleur, *[REC]* (Paco Plaza et Jaime Balaguero) ou *Paranormal Activity* (Oren Peli). Il s'agit de refaire *La Corde* de Hitchcock, c'est-à-dire de le faire pour de bon, en laissant tourner la caméra pendant 78 minutes, sans nécessité de dissimuler les fins de bobine à l'arrière d'un veston. Une adolescente et son père vont retaper la maison d'un ami. Surviennent des incidents étranges : le père meurt, les portes grincent, la fille hurle. L'Uruguayen a un autre tour dans sa manche : il ramène par intermittence l'objectif de la caméra dans l'œil de la jeune fille. L'ayant longtemps crue victime, le spectateur frémira donc au moment de la découvrir bourreau.

En quoi est-ce l'horreur, le numérique ? Il est moins question d'un renouvellement du genre que d'une horreur liée au fait technologique même. Filmer en continu pendant des heures est un prodige, mais c'est aussi une aberration, la fin du réalisme tel que Bazin le pensait : contraint et borné de tous côtés, par la lourdeur des appareils, le danger éventuel du tournage, la durée restreinte des magasins et la nécessité technique du montage (d'où l'intérêt de vouloir l'interdire dans certains cas extrêmes)... Un réalisme illimité est une erreur de la nature. Un œil qui ne cille pas fait peser sur les choses une pression qui est proprement inhumaine. Il est dès lors logique que ces dernières finissent par se venger : quelle autre réplique, face à un cinéma qui ne rompt plus, qu'une rupture déchirant le cœur même de la réalité ? *[REC]* portait donc bien son nom : les zombies terrorisant une équipe de télé y semblaient un effet de la

touche « record ». Hernández ne s'embarrasse pas de finesse : la terreur, c'est l'objectif. Kerrigan est plus prudent, plus craintif : avec le numérique, le fait cinématographique est devenu sa propre doublure, son *Doppelgänger*. À ce titre, la noce de la fiction et du documentaire n'est plus une aubaine (*Poursuite*), mais un monstrueux présage.

(À l'heure où paraîtra ce texte, Monte Hellman viendra d'en administrer une preuve éclatante à Venise avec *Road to Nowhere*, son premier long métrage en vingt ans!)

4.

Deux films : *Copie conforme* (Compétition officielle) et *Ha Ha Ha* (Un certain regard). La proximité est d'évidence, entre Abbas Kiarostami et Hong Sang-soo. L'un et l'autre n'ont pas attendu la légèreté du numérique pour indiquer par des moyens tout suggestifs que, quoi qu'ils fassent, c'est toujours du cinéma qu'ils nous entretiennent : du cinéma comme art et comme travail, comme œuvre et comme machine. Un rien leur va. La trame discrète d'une branche sur la glace d'un pare-brise suffira chez le premier à démentir les illusions de transparence. Quant au second, il se contentera de noter au passage que son héros est cinéaste et professeur de cinéma, même si pour l'heure il n'a encore réalisé aucun film!

Tous deux ont tôt porté les capacités de dédoublement de l'image à une nouvelle puissance qui est aussi une nouvelle indiscernabilité. Mais ce n'est pas en simples virtuoses qu'ils s'amuse des mirages du cinéma à l'intérieur du cinéma. Ces deux ironistes nourrissent surtout une commune passion pour les chicanes du discours amoureux. Aussi peut-il être instructif de se demander ce qui, les séparant, sépare également leurs façons de jouer avec l'idée d'un film, à un stade de leur carrière où un tel jeu ne peut manquer d'apparaître comme un commentaire sur la place qu'ils occupent sur la scène internationale.

Hong Sang-soo enchaîne les films à toute allure – il en présente encore un nouveau à Venise, *Oki's Movie* –, dans une indifférence grandissante du côté du public et de la presse, même si *Ha Ha Ha* a reçu le prix Un certain regard. Au risque de l'échec ou de la lassitude, sa carrière ressemble de plus en plus à son art en ce qu'elle ne redoute pas d'associer accumulation et atténuation. Kiarostami, c'est l'inverse. Ce théoricien de la disparition voire de la nullité de l'auteur – cf. *Ten on Ten* – est devenu un des auteurs superlatifs du cinéma mondial, statut récemment rehaussé de celui d'artiste s'illustrant aussi bien au théâtre, en photo et en poésie. La contradiction ne saurait être réduite à une ruse, encore moins à une hypocrisie. Elle doit nous rappeler combien sont différentes les situations des deux cinéastes, notamment dans et hors de leur pays.

L'immense force de Hong Sang-soo est d'avoir ancré son cinéma dans un sol profondément coréen. Qu'on permette ce raccourci : vue d'ici, la Corée du Sud ressemble à un mélange de Japon et d'Amérique; le respect des convenances semble pouvoir à tout moment y basculer dans la franchise la plus nue. Hong Sang-soo affectionne la forme fragmentaire. *Ha Ha Ha* lui donne même un tour supplémentaire en introduisant les épisodes de ce nouveau récit d'orgueil et d'humiliation, de coucheries et

de disputes par les photographies en noir et blanc de deux amis au restaurant et le signal de leurs « tchin-tchin ». Ce cinéma est pourtant tout sauf un formalisme : son « structuralisme » libère au contraire un déploiement des affects. Roland Barthes lui-même n'appela-t-il pas de ses vœux, à la fin des années 1970, la venue ou le retour d'une littérature véritablement « psychologique » ? Le vrai cinéma « psychologique », aujourd'hui – le cinéma d'une psychologie déliée des chaînes narratives –, ce n'est pas le français, c'est le coréen.

Kiarostami a tourné avec *Copie conforme* sa première fiction hors d'Iran. Lui aussi a cherché à dénuder la réversibilité des échanges amoureux, cette fois au fil de la balade hors de Florence d'un homme et d'une femme dont le dialogue mêle la découverte et la remémoration, la séduction et le rejet : réajustant sans cesse son regard, le spectateur est ainsi conduit à se demander s'il s'agit d'un couple qui se forme, se déforme ou se reforme. Leurs échanges, ceux d'une galeriste (Juliette Binoche) et d'un historien d'art (le baryton William Shimell, un faux air de Jean Louis Schefer), sont en outre placés sous le signe du rapport entre l'original et la copie : il semble que le cinéaste n'ait pu s'empêcher de gloser sa propre position d'artiste exilé faisant après tant d'autres son *Voyage en Italie*.

Dans la salle d'un palais florentin, *Copie conforme* s'ouvre sur un plan de micro, de livre et de pupitre vide en attente de son conférencier. S'il invente là un artifice de plus, remarquable, pour signer son désir de s'absenter, Kiarostami confirme en même temps que l'espace où s'épanouit cette absence est désormais celui de l'art et de ses ors. C'est le problème du film : les imprévisibilités du discours et des sentiments n'y sont au fond qu'une rhétorique, une conférence de plus sur un sujet académique. On se gardera toutefois de n'y voir que coquetterie. Il y a sans doute autant de précaution que de rouerie dans ce film où Kiarostami a pour la première fois eu la possibilité de montrer sans interdit un visage et un corps féminins.

5.

Pour finir, deux cinéastes qui n'ont rien à voir. Le Thaïlandais Apichatpong Weerasethakul, Palme d'or pour son *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, et le Franco-Suisse Jean-Luc Godard, à jamais fâché avec les récompenses et les compétitions. L'un est surnommé Joe : le « bon docteur A.W. » lui irait aussi bien, tant ses films s'attachent aux soins que chacun peut prodiguer, à soi comme aux autres, qu'ils soient médicaux, culinaires ou sexuels. L'autre eut longtemps l'ambition de soigner par les films, d'être le « médecin de campagne du cinéma ». L'un est l'enchanteur en chef du cinéma contemporain, camarade des fantômes et des rêves, des incarnations futures, antérieures et fugitives. L'autre a déchanté depuis bien longtemps déjà.

Pourquoi alors les rapprocher ? C'est qu'*Oncle Boonmee* et *Film Socialisme* tournent autour d'un même problème, déjà évoqué : de quelle hospitalité le cinéma est-il capable ? encore ou à nouveau ? qui convie-t-il à sa table, pour citer l'élément de décor dont Beauvois et Hong Sang-soo au moins font un principe organisateur ? « Joe » est

un hôte délicieux. Il n'oublie pas de laisser quelques chaises vides, afin que viennent les occuper à leur gré les spectres de proches défunts, le corps d'abord translucide puis s'opacifiant au fil de la conversation. *Uncle Boonmee* est divisé en six épisodes, et chacun, de l'aveu du cinéaste, correspond à un certain type de cinéma : il regarde aussi bien du côté du fantastique que du reportage, il superpose un fantôme et un poste de télévision...

Bien qu'on n'eût sans doute pas attendu Godard sur ce terrain, le fait est là : intitulée « Des choses comme ça », la première partie de son triptyque vogue sur un paquebot pour une croisière sur l'océan des images. Dûment estampillées « Godard », de superbes vues de mer côtoient des images volées sur Internet, un menu de DVD (le *Scarface* de Hawks?) et des plans tournés au téléphone portable. Et partout, sur ce bateau, des appareils photo de toutes sortes, des ordinateurs, des écrans : nous avons plongé dans le grand bain des visibilitées contemporaines.

Le meilleur cinéma, aujourd'hui, est sans doute celui qui s'aventure hors de son domaine pour aller prendre ses images ailleurs, dans l'art (d'où vient Joe) comme sur Internet. Audace hier, la convocation plein écran d'extraits de films ou d'archives est devenue l'usage, au cinéma comme à la télévision, chez Godard comme chez Kerrigan ou encore Jia Zhang-ke (dont *I Wish I Knew*, grande saga documentaire sur Shanghai au xx^e siècle, a été montré à Un certain regard). Toutes les images ont désormais la même taille et la même importance.

L'hospitalité de Joe est entièrement souriante : son film est un festin. Et chez Godard? Il y a certes de la férocité, de sa part, à montrer cette sorte de Las Vegas flottant. Et pourtant ces images sont elles-mêmes un autre cortège d'incarnations transitoires. Lorsque Godard filme au téléphone portable la piste d'une boîte de nuit, ce que le spectateur voit n'est pas seulement une foule de danseurs plus ou moins dérisoires. Il voit en même temps un certain mode d'apparition : il ne peut séparer ce qui est montré de la manière de le montrer; il distingue à peine les corps de la saturation de couleurs due au téléphone mobile, à peine la musique de celle des sons; il n'y aura pas d'autre scène pour approcher autrement cette réalité-là. Chaque chose devient ainsi une image, et chaque image une chose : le regard porté sur elles importe moins que le mouvement qui les fait venir à nous, formant bloc avec les conditions de leur apparition. Le vandalisme anthologique de Godard, dont la lutte contre la propriété des images et le droit d'auteur est devenue le cheval de bataille, est en ce sens une autre « hantologie », pas si opposée à celle de Joe, sinon le fantôme d'un cinéma à venir.

JLG, socialisme démocratique

par Frédéric Bonnaud

La première partie de *Film Socialisme*, intitulée « Des choses comme ça », se place résolument sous les auspices d'*Un film parlé* (2003) de Manoel de Oliveira : un luxueux bateau de croisière, un tour de Méditerranée, quelques belles dames en goguette, un cours magistral à chaque escale et, au finale, le bateau explose sous l'œil stupéfait du capitaine John Walesa (John Malkovich). Mais Godard, lui, n'a pas peur du déferlement des barbares islamistes et de leurs bombes. Loin de l'angoisse civilisationnelle post-11 Septembre d'Oliveira – qui date son récit de juillet 2001 –, il réitère le constat que le désastre a déjà eu lieu et que l'Europe n'a jamais eu besoin d'aide extérieure pour creuser sa propre tombe.

Si ce premier mouvement maritime est aussi parlé que le film d'Oliveira, et sur le même principe de la tour de Babel, les langues se mêlant sans traduction, il est surtout beaucoup plus peuplé. Le *Costa Concordia* est un navire plein à craquer. Alors que le garage Martin, où se déroule la seconde partie (« Quo vadis Europa »), a une densité de population plus raisonnable : une famille déchirée, une équipe de la télévision régionale, quelques parasites vite évacués et des touristes allemands qui resteront invisibles.

Cette partie centrale, après le bateau et avant le film-tract (« Nos humanités »), paraît appartenir à une pré-*Histoire(s) du cinéma*. Godard s'y contente d'un même régime d'images et joue la frontalité et le statisme plutôt que le millefeuille des deux autres mouvements. Le motif de l'entreprise artisanale menacée fait irrésistiblement penser à *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (1986); tandis que le côté « vie matérielle » et la révolte des enfants ramènent à la période grenobloise et aux années 1970 (*Numéro deux, France tour détour deux enfants*). Alors que « Nos humanités » continue « Des choses comme ça » en s'affranchissant de sa population, littéralement débarquée à Odessa, « Quo vadis Europa » manque d'attaches et de liaisons. Le changement d'échelle est évident, du global au local, du grand brassage européen à la minuscule cellule économique et familiale, de l'historicisme le plus débridé à la quotidienneté la plus terre à terre; mais cet effet de contraste très

marqué ne fait que renforcer la soudaine âpreté du panneau central du triptyque, véritable aérolithe utopique posé au cœur du film.

Cette division en trois parties de longueurs inégales s'explique d'abord par la grande lassitude de Godard de toujours devoir tirer à la ligne pour obtenir un métrage suffisant. Ses angoisses face à la nécessité de « tenir la distance » d'un long métrage (80 minutes, au minimum) sont devenues légendaires. D'une durée de 115 minutes, *Film Socialisme* est le long métrage traditionnel le plus long de Godard depuis *Masculin féminin* (110 minutes, 1966), l'impression de piétinement en moins. Problème résolu, donc. Mais comment ne pas déceler une très consciente volonté de récapitulation farceuse derrière cette donnée pratique ? Annoncé un temps comme le dernier film de son auteur, avant que celui-ci ne démente la rumeur en livrant le titre du suivant (*La Fin du langage*), *Film Socialisme* se donne des airs de « film somme », avec son cortège d'autocitations et de prélèvements à un corpus qui ne bouge plus guère depuis *Histoire(s) du cinéma*, pour mieux s'échapper vers des contrées encore inconnues. Ce n'est pas le moindre de ses charmes.

Admettons, par exemple, que « Des choses comme ça » renoue avec la Méditerranée et la lumière du Sud, délaissées depuis *Le Mépris* (1963) et *Pierrot le fou* (1965). Ou que la si persistante obsession automobile de Godard se retrouve pleinement dans « Quo vadis Europa », avec son garage, ses bagnoles et ses pompes à essence – tant et si bien qu'on songe à la réplique de *Je vous salue Marie* (1985), de Gabriel à la Vierge : « *Et ton père ? Toujours dans l'essence ?* », trait comique d'un film qui ne l'était guère.

Quant à « Nos humanités », c'est la même scansion lyrique – cette fois plus combative que navrée – que dans le chapitre 3A d'*Histoire(s)*, « La monnaie de l'absolu », consacré à la guerre de Bosnie. Avec le même glas qui n'en finit pas de sonner. Il n'empêche que les petits plaisirs de reconnaissance que procure le *remix* godardien ne doivent pas faire oublier l'essentiel : avec *Film Socialisme*, Godard intègre enfin son dernier grand œuvre (*Histoire(s) du cinéma*) dans un mouvement fictionnel qui le prolonge et le dépasse.

Il fallait bien un triptyque pour que se répondent enfin le roman historique – avec ses enquêteurs dignes du *Club des cinq*, son intrigue de chasse au trésor (espagnol), son romantisme archéologique –, la chronique politique et familiale et l'envolée militante. *Film Socialisme* est le film d'un cinéaste réconcilié. *E la nave va*. Embarquement sur le *Costa Concordia*, le bien nommé, le lieu du plus grand mélange jamais tenté par JLG, thésaurus fou, corne d'abondance. Alors qu'on célèbre le cinquantenaire d'*À bout de souffle*, le vieux cinéaste-cinéophile est devenu un véritable *geek* – qui, au passage, ridiculise les lois liberticides à propos du droit d'auteur. À l'époque d'Hadopi et de la tentation du péage, JLG – l'Auteur absolu – rappelle qu'une image appartient à celui qui en a besoin. *Film Socialisme* n'usurpe pas son titre.

« Say, is it my imagination or is it getting crowded in here? »

Quand Otis B. Driftwood (Groucho Marx) prononce cette réplique, sa cabine n'est pas encore pleine à craquer. Sont déjà arrivés les deux femmes de chambre, la manucure, le chef-plombier et son assistant. Acteurs, *guest stars* (Alain Badiou, Bernard Maris, Patti Smith et Lenny Kaye) et figurants gratuits (personnel de bord et voyageurs) s'empilent dans le film comme dans la cabine d'*Une nuit à l'opéra* (Sam Wood, 1935). « *You know, I had a premonition you were going to show up* », ajoute Otis B. Driftwood quand l'assistant-plombier rejoint son chef. C'est ce que je me suis dit quand j'ai reconnu Elias Sanbar, le vieil ami palestinien qui ne pouvait pas ne pas être du voyage. Ils sont venus, ils sont tous là. Les personnalités invitées sont autant de citations ambulantes et se retrouvent réduites à leur fonction, selon l'éternel usage godardien : professeur de philosophie devenu – à la surprise générale! – l'étendard médiatique d'une certaine radicalité, économiste vulgarisateur, ambassadeur de Palestine, chanteuse-icône et son guitariste.

Mais tout autre est le cas de Robert (Bob) Maloubier. Dans le dossier de presse du film, il clôt la liste des *guest stars*. Ce passager clandestin est le moustachu qui explique à Maris que personne n'a jamais songé à payer des droits d'auteur aux Arabes alors que ce sont eux qui ont inventé le zéro, « *poor chaps!* ». On croit comprendre que c'est un ancien espion anglais, qui aurait trempé dans le vol de l'or de la Banque de Palestine. L'amusant est que ce Maloubier est *vraiment* un agent secret à la retraite, membre du SOE (Special Operations Executive) puis du SDECE, héros de guerre devenu mercenaire en Afrique, et créateur des premières unités françaises de nageurs de combat. À leur palmarès, un autre bateau, coulé dans la baie d'Auckland. Ironie godardienne. Cette présence restera invisible à l'immense majorité des spectateurs. Mais elle leste le film d'un poids historique et romanesque supplémentaire. La présence fantomatique du barbouze Maloubier illustre exactement la phrase d'Oliveira que Godard aime tant : « *C'est d'ailleurs ce que j'aime en général au cinéma : une saturation de signes magnifiques qui baignent dans la lumière de leur absence d'explication.* » (« Godard et Oliveira sortent ensemble », *Libération*, 4-5 septembre 1993; reprise dans *For ever Mozart et Histoire(s) du cinéma*, 4B, « Les signes parmi nous ».)

De fil en aiguille

En tirant le fil Maloubier, on arrive à Henri Déricourt, célèbre « triple agent » de la Seconde Guerre mondiale, évoqué par le major russe et le lieutenant Delmas : « *Ah non, ça, c'est une autre histoire...* » Déricourt était un compagnon d'armes de Maloubier – qui contribuera à son acquittement en témoignant à son procès pour haute trahison, en 1948. Alors, forcément, *Triple agent*, Éric Rohmer et ce rayon vert qui barre la vue d'un port comme il ornait le portrait de Rohmer dans *Histoire(s)*.

Bref, plutôt que risquer l'interprétation abusive ou sombrer dans l'extrapolation, mieux vaut admettre que ce premier mouvement est si profus qu'il résiste à toute tentative d'inventaire exhaustif.

Mais pour peu qu'il se pique au jeu, le spectateur devient lui aussi un enquêteur – invité à user des mêmes outils documentaires que le lieutenant Delmas. Sans haut débit et un bon usage de Google, point de salut. « Des choses comme ça » est conçu en réseau (de résistance), et vole de lien en lien, « surfe sur la toile », selon l'expression des débuts du net. D'un clic à l'autre, maintenant que la banque de données est inépuisable, et que JLG a découvert les délices des moteurs de recherche, l'ancien collage godardien est devenu rhizome, de manière encore plus soutenue que dans *Histoire(s)* ou les essais consacrés à la Russie (*Les enfants jouent à la Russie*) et à l'Allemagne (*Allemagne année 90 neuf zéro*).

Prenons un fragment. Après trois sublimes paysages maritimes, une citation-manifeste de Péguy (« *Nous n'avons que des livres à mettre dans les livres* »), et quelques accords de musique, un carton apparaît à l'écran : « *Abii ne viderem* », soit : « Je me détournai pour ne pas voir. » Il s'agit du titre de la musique que l'on vient d'entendre, une œuvre de Gya Kancheli, compositeur géorgien, déjà citée dans *Histoire(s) du cinéma* (4A) et éditée chez ECM, la compagnie de l'ami Manfred Eicher – qui s'est chargé de l'édition audio d'*Histoire(s)*, après avoir fourni des stocks de disques à Godard et Miéville. C'est donc à la fois un crédit musical, qui prend une place disproportionnée et difficilement compréhensible, et une nouvelle suggestion poétique, un mince fil que l'on peut tenter d'attraper. « Je me détournai pour ne pas voir », qui fait cet aveu ? L'Europe ? Le cinéma ? Le compositeur géorgien lui-même ? Dans l'édition Gallimard d'*Histoire(s) du cinéma*, le titre de Gya Kancheli est à côté d'un célèbre photogramme de *The Miracle Worker* (Arthur Penn, 1962) : Helen Keller, aveugle, sourde et muette, les paumes en avant, la tête rejetée en arrière. Parabole du cinéma qui se cherche à tâtons et rapprochement assez explicite. Dans « Des choses comme ça », l'attitude de la malheureuse Helen Keller est singée par Alissa, qui joue à l'aveugle sur le pont, se cogne à une vitre, rebondit comme une toupie et finit par tomber dans une piscine. De quoi se détourne-t-elle ? Des crimes de son grand-oncle ? C'est un peu trop simple. Ceci rappelant cela : « *Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe "être", mais le rhizome a pour tissu la conjonction "et... et... et..." Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être.* » (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 36.) C'est exactement ce qu'exigent Florine et Lucien, les enfants de « Quo Vadis Europa » : « *On ne parle pas à ceux qui emploient le verbe être !* » Refus encore repris dans la conclusion barcelonaise de « Nos humanités ».

Une bonne à tout faire

Il faut aussi filmer ce qui est là. Si Godard n'est pas tendre avec le troupeau de retraités, qui passent leur temps à bâfrer et à se distraire médiocrement, il leur accorde aussi des plans qui ne sont pas qu'à charge. Le bonheur n'est pas gai, certes, mais ces vieux couples tiennent encore ensemble – comme les deux perroquets de l'incipit. D'un naturel plus démocratique qu'Oliveira, Godard considère que son devoir documentaire est de dévoiler les rouages de la machinerie touristique, du bateau-centre de loisirs, autant que faire se peut, c'est-à-dire sans avoir à demander les autorisations nécessaires pour filmer les coulisses. Autorisations qui ne lui auraient pas été accordées. Alors il montre la messe comme un autre jeu de hasard du bateau-casino et l'incessant va-et-vient du personnel de bord. Son insistance arrache un sourire-caméra à la jolie serveuse (philippine?) qui remplit son plateau de cocktails. De la même manière, le travail chronométré de la femme de chambre qui nettoie une cabine est aussi longuement observé que Badiou à sa table de travail. *Film Socialisme*, film démocratique.

En rade

Godard commence par filmer une mer noire, une mer d'encre. Et ce premier plan maritime est d'une beauté aussi saisissante que le plan de ciel qui ouvrait *Passion*. La barre est placée haut. Au niveau de *Méditerranée* (Jean-Daniel Pollet, 1963), tant admiré et constamment cité. « 1963, il va y avoir Le Mépris. C'est un très beau film. Godard a été attentif à ce qui se passait avec la couleur. Mais enfin, c'est du cinéma avec une histoire, Piccoli, Bardot, tout ça. Nous avons décidé de faire un film qui n'en soit pas un, tout en étant la radicalité même du cinéma », racontait Philippe Sollers, lors de l'ouverture de la rétrospective Pollet à Beaubourg, en octobre 2001. Entre *Méditerranée* et Godard, le dialogue est donc originel. Aux images de Pollet (le travelling aux barbelés avec la mer au loin, le dieu Horus, la jeune fille qui boutonne sa blouse...), il ajoute les siennes et celles de ses collaborateurs. Car, comme il y eut les opérateurs Lumière, il y a aujourd'hui les « opérateurs Godard », ainsi Paul Grivas envoyé en Égypte – dont il ramène des heures de rushes. Mer mousseuse, crépuscule de carte postale, côte escarpée et arrivées au port, autant de marines d'une folle beauté. Ma préférée : le paquebot dans le port de Naples, enserré entre deux immeubles modernes. Mais chez Godard, la beauté ne saurait avoir le temps de se satisfaire d'elle-même. Ces plans seront donc courts, aperçus plutôt qu'exposés, pour éviter que l'on s'en repaisse et que le mouvement du film n'en pâtisse. Dans un film où tout le monde photographie tout le temps, avec tous les appareils existant sur le marché, il est néanmoins permis de déceler l'orgueil d'un cinéaste qui se sait capable d'en mettre plein la vue à son spectateur – même le plus hostile – en lui rappelant quel paysagiste il est. Ces « vues Godard » sont irrésistibles et l'on voudrait qu'elles durent plus

longtemps. Mais voilà, JLG est resté renouillé et il connaît le destin des séducteurs : un rien les rend odieux. Juste une image, d'accord, mais pas l'image de trop qui tournerait au chromo. L'imagerie, c'est pour les autres.

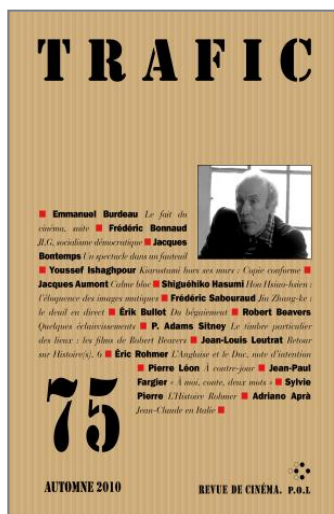
Basse fidélité

Cette splendeur portuaire doit coexister avec des images « sales » et peu définies, captées par un téléphone portable ou un appareil photo pour touristes. Traces de surveillance qui s'ensèrent dans le récit d'espionnage, images baveuses du vieux nazi et d'Alissa dans un couloir ou un escalier, ou de Bernard Maris accoudé à un comptoir, captées par on ne sait qui. À la majesté picturale répond la tentation « lo-fi » (*low-fidelity*), l'image brute et ses pixels gros comme le poing, le bidouillage à côté de la grande forme. Socialisme des images ? Peut-être. Toutes ont en tout cas le droit de cité. Comme d'être citées. Et Godard d'exagérer encore cette cour des miracles de l'image en exhibant le bruit du vent dans les micros, les prises ratées et les sautes d'humeur d'une technique parfois détraquée. Il l'a certes déjà et souvent fait, mais jamais avec une telle rage primitiviste, une telle défiance de la maîtrise de l'artiste tout-puissant. Persistance du vieux slogan : « *Faisons ce qu'il n'est pas permis de faire !* », encore répété lors de la seule apparition télévisuelle de JLG au moment de la sortie du film (« Histoires de cinéma », Canal +). C'est sans doute de ce point de vue qu'il faut prendre la récente inversion de la vieille distinction godardienne entre « film » et « cinéma ». Longtemps, l'expression clinquante « faire du cinéma » fut honnie au profit de « faire un film », plus modeste, plus artisanale. Maintenant, JLG préfère dire qu'il y a des films partout mais du cinéma presque nulle part. À la perfection trop lisse et trop courante de la qualité internationale et du spectacle majoritaire, le film oppose ses plaies et ses bosses, les bafouillis de Maurice Sarfati quand il contacte le major Kaminskaïa devant la cabine de Goldberg et le numérique qui se bloque au moment même du fin mot de l'histoire révélé par le lieutenant Delmas. Sortie par la porte, la maîtrise du vieux technicien rentre évidemment par le hublot. Mais les stigmates de ses incidents de tournage contribuent à faire du film un organisme vivant et mouvant. Qui ne camoufle pas sa fragilité de fabrication quand tant d'autres bandent leurs muscles.

Mister Memory

Godard a fait irruption comme cinéaste du pur présent. Truffaut constatait avec admiration que le moindre souvenir d'enfance était banni de ses films. Et Alain Bergala se demandait si JLG avait été petit. Depuis les *Histoire(s)*, *Nouvelle Vague* et *JLG/JLG*, c'est le passé qu'il compose et malaxe. Enfant de la Libération et du musée, comme il se plaît souvent à le rappeler, il a aimé également Malraux et Langlois. Le

Achévé d'imprimer en août 2010
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.s.
à Lonrai (Orne)
N° d'éditeur : 2178
N° d'édition : 177176
N° d'imprimeur : 10xxxx
Dépôt légal : septembre 2010
Imprimé en France



Collectif POL Trafic 75

Cette édition électronique de la revue
Trafic 75
a été réalisée le 20 juin 2012 par les Éditions P.O.L.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
achevé d'imprimer en août 2010
par Normandie Roto Impression s.a.s.
(ISBN : 9782818006092 - Numéro d'édition : 177167).
Code Sodis : N44923 - ISBN : 9782818006115
Numéro d'édition : 230135.

Avec le soutien du

