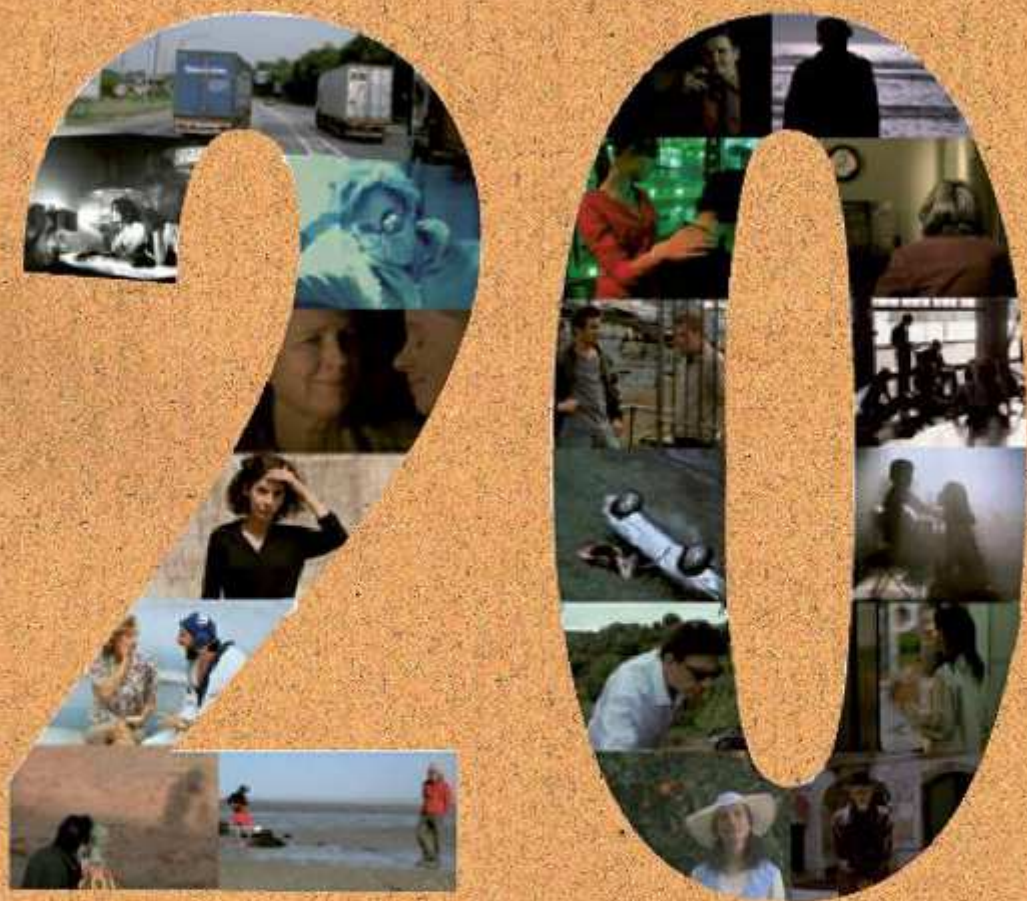


TRAFFIC



80 20 ans, 20 films

HIVER 2011

REVUE DE CINÉMA. P.O.J.



Extrait de la publication

Trafic veut retrouver, retracer, voire inventer les chemins qui permettent de mieux savoir, dès aujourd'hui, « comment vivre avec les images ». La revue est ouverte à tous ceux qui ont l'image comme première passion, le cinéma dans leur bagage culturel et l'écriture comme seconde passion.

SERGE DANÉY

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, Marcos Uzal*

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 : Antonie Delebecque, Thierry Fourreau, Maurice Huvelin, Sylvie Pras, Judith Revault d'Allonnes, Nathalie Ruffié, Regina Schlagnitweit, Matthias Steinle.

En couverture : 20 photogrammes, dans un ordre aléatoire, extraits chacun de l'un des 20 films choisis.

TRAFIC 80

20 ANS, 20 FILMS

<i>À l'occasion d'un anniversaire</i>	5
<i>A.I. Intelligence artificielle de Steven Spielberg</i> par Jonathan Rosenbaum	7
<i>Le Bassin de J.W. de João César Monteiro</i> par Marcos Uzal	14
<i>La Belle Journée de Ginette Lavigne</i> par Jean-Louis Comolli	20
<i>Café Lumière de Hou Hsiao-hsien</i> par Frédéric Sabouraud	26
<i>Craneway Event de Tacita Dean</i> par Hervé Gauville	33
<i>Crash de David Cronenberg</i> par Mark Rappaport	39
<i>Encontros de Pierre-Marie Goulet</i> par Bernard Eisenschitz	48
<i>Film Socialisme de Jean-Luc Godard</i> par Jean Narboni	53
<i>L'Homme sans passé d'Aki Kaurismäki</i> par Leslie Kaplan	62
<i>Inland de Tariq Teguia</i> par Jacques Rancière	73
<i>Loin d'André Téchiné</i> par Jacques Bontemps	79
<i>Mystères de Lisbonne de Raoul Ruiz</i> par Jean Louis Schefer	85
<i>Palombella rossa de Nanni Moretti</i> par Fabrice Revault	91
<i>Le Rêve de Cassandre de Woody Allen</i> par Marie Anne Guerin	99
<i>Saraband d'Ingmar Bergman</i> par Raymond Bellour	108
<i>Soy Cuba, le mammoth sibérien de Vicente Ferraz</i> par Sylvie Pierre	114
<i>36 vues du pic Saint-Loup de Jacques Rivette</i> par Pierre Léon	122
<i>Val Abraham de Manoel de Oliveira</i> par Youssef Ishaghpour	128
<i>Wolff von Amerongen a-t-il commis une faillite frauduleuse ?</i> <i>de Gerhard Benedikt Friedl</i> par Christa Blümlinger	135
<i>Zefiro Torna de Jonas Mekas</i> par Patrice Rollet	141

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

© Chaque auteur pour sa contribution, 2011.
© P.O.L éditeur, pour l'ensemble
ISBN : 978-2-8180-1474-5

À l'occasion d'un anniversaire

Il y a vingt ans naissait Trafic. La revue dont, après avoir dirigé la rédaction d'un mensuel (Cahiers du cinéma), puis la rubrique « Cinéma » d'un quotidien (Libération), Serge Daney eut le désir pour continuer à écrire et à faire écrire sur le cinéma. Le cinéma avait changé, il allait changer plus encore. Il était définitivement devenu minoritaire dans le grand monde des images. Mais le fantasme de sa mort commençait à passer de mode. Il suffisait d'ouvrir les yeux pour voir que, dans des pays du monde de plus en plus nombreux, on produisait toujours plus de films, dans des conditions souvent difficiles, mais dont ils tiraient aussi leur force et leur nouvelle étrangeté. Le cinéma ne cesserait de se réinventer. Il fallait donc le servir autrement, librement, en prenant son temps, au rythme apaisé mais vigilant d'une revue trimestrielle.

Rassembler tous les fils, avec patience. Écrire, faire écrire : Trafic, grâce au soutien fidèle de son éditeur Paul Otchakovsky-Laurens, est devenu une revue d'écriture, sans images, pour mieux écrire les images. Celles du cinéma, d'abord, mais aussi toutes celles qui de plus en plus l'entourent, à condition de bien évaluer les différences. Faire écrire tous ceux que le cinéma touche toujours au plus près : cinéastes, critiques, écrivains, philosophes, historiens d'art, essayistes de tous bords (parmi eux nombre d'étrangers, Trafic s'étant attaché à beaucoup traduire), sous condition d'un engagement personnel de style et de pensée dont le texte seul fait foi. Cela implique une attention à l'actualité, mais aussi bien à l'actualité de chaque auteur et de chaque lecteur à qui nous la demandons, à travers le passé toujours présent du cinéma.

Cela suppose d'interroger sans cesse ce qu'est et ce que devient le cinéma. Notre gros numéro 50 revisitait ainsi la question de Bazin : « Qu'est-ce que le cinéma ? » De même, récemment, une part de notre numéro 79. Mais le cinéma n'est fait que de films, un par un à aimer, à comprendre, à défendre. Questions de goût, de choix, d'engagement au coup par coup. Aussi, pour fêter nos vingt ans, cette envie de nous proposer, ainsi qu'au Conseil qui nous soutient et à quelques-uns des amis qui nous entourent, le choix avant tout personnel d'un film né au fil de ces vingt ans. Non pas le meilleur film, mais un film sur lequel on aurait aimé écrire, un film-signe pour soi. Une exception à la chronologie a été faite, Palombella rossa (1989), parce que ce fut le film fétiche de Serge au moment où Trafic s'imaginait. Ce numéro se veut ainsi un humble manifeste d'écriture critique. Si n'y figure pas un film de notre ami

Jean-Claude Biette, mort depuis près de dix ans déjà, lui qui croyait tant au goût des films, hommage lui sera rendu au Centre Pompidou en ouverture de notre programmation « 20 ans, 20 films », du 11 au 30 janvier 2012.

On remarquera aussi qu'un heureux hasard de ces choix conduit de A à Z, d'A.I. de Steven Spielberg à Zefiro Torna de Jonas Mekas. Là encore, aux yeux de Trafic, il n'y a qu'un cinéma, dans toute sa diversité (« le cinéma, seul », disait Daney), composé de son centre apparent et de toutes ses marges, puisque, disait Nietzsche, « le centre est partout » : un cinéma dans tous ses états, sans cesse à ressaisir.

Raymond Bellour, Sylvie Pierre et Patrice Rollet

A.I. Intelligence artificielle

de Steven Spielberg

par Jonathan Rosenbaum

1

« Quelle mort suis-je en train de pleurer, celle de la mère de David, celle de l'humanité, celle de la photographie, ou bien celle du cinéma ? »

James Naremore, *On Kubrick*

La scène en question, la toute dernière d'*A.I. Intelligence artificielle* (*A.I. Artificial Intelligence*, 2001), nous montre un garçon robot, David (Haley Joel Osment), et la réplique clonée d'une femme morte depuis des siècles, Monica (Frances O'Connor), mais que David a pourtant été programmé encore auparavant par cette dernière pour l'aimer comme une mère. Nous voyons ces personnages aller ensemble se coucher et s'endormir, le robot pour la première fois et Monica pour la dernière, après avoir passé tous les deux une journée heureuse. C'est là une expérience d'aboutissement orgasmique et d'extinction offerte à David par les sympathiques extraterrestres qui, visitant la Terre, l'ont trouvé congelé dans la glace longtemps après la disparition de l'humanité et ont fouillé sa mémoire en quête d'images cinématographiques de sa vie, qu'ils ont partagées entre eux puis reproduites dans la réalité. La journée même qu'ils ont créée pour David est une fiction inspirée de ces images – une fête d'anniversaire œdipienne pour le garçon, lequel n'a jamais eu d'anniversaire puisqu'il n'est jamais né, vécue sans la présence d'un père ou d'un frère, et au cours de laquelle il dessine des « story-boards » de ses aventures vieilles de deux mille ans pour les montrer à une Monica aussi réceptive que dubitative.

David – premier modèle d'une gamme de robots conçus pour aimer les humains – a été acheté par Henry, le mari de Monica, après que leur vrai fils, Martin, fut tombé

dans un coma prolongé dont il pourrait ne jamais sortir. Autrement dit, David a été inventé afin de combler un vide, et nous découvrons que son créateur sans scrupule, Allen Hobby (William Hurt), l'a façonné exactement à l'image de son propre fils disparu. Il ne pourra donc jamais être qu'un substitut approximatif, tout comme la Monica clonée, créée à partir d'une boucle de cheveux de la vraie Monica préservée pendant deux mille ans par le teddy-bear de David (un super-jouet de compagnie nommé Teddy), ne pourra jamais être rien d'autre.

En ce qui concerne David, toutefois, les différences entre la vraie Monica et son ersatz sont cruciales, car seule cette dernière peut l'aimer. Quelque deux millénaires plus tôt, peu de temps après qu'elle eut programmé David pour qu'il l'aime, la Monica d'origine l'a rejeté et abandonné. Il lui était devenu insupportable une fois son fils sorti de son coma et de retour à la maison, bien que David ait au départ été traité comme un second fils. Mais après une série de railleries et de défis lancés par Martin à son frère/rival, le garçon robot s'est mis à mal fonctionner – il a essayé de manger des épinards lors d'un repas familial, ce qui lui a valu une intervention chirurgicale, et lors d'une fête pour l'anniversaire de Martin, après que des amis de celui-ci eurent menacé de le blesser avec un couteau, il l'a agrippé pour lui demander sa protection, l'entraînant dans sa chute au fond de la piscine.

David a toujours été un simulacre, et dans la scène finale la Monica ressuscitée en est un également ; tous deux sont reproductibles comme les copies d'un film. Les spectateurs qui critiquent le sentimentalisme de cette dernière scène – qui est elle aussi un simulacre amélioré, en l'occurrence de scènes entre eux deux intervenant bien plus tôt dans le film – négligent en général le fait qu'elle se déroule longtemps après l'extinction de l'humanité. Cela signifie que la mort à laquelle Naremore se réfère doit être celle d'une émotion ou d'une idée – même si, comme le suggère le récit hors champ du film, elle est aussi la naissance d'un rêve, un rêve de robot. Peut-être faudrait-il la considérer comme une note de bas de page artificielle et fabriquée à l'espèce humaine, une sorte d'écho fantomatique. Bref, quelque chose qui ressemble beaucoup à un film.

Tout comme Naremore je pleure pendant la scène finale d'*A.I.*, et j'ignore sur quoi je pleure – bien que, comme lui, je garde en mémoire le vers de Yeats (un poète qui a également écrit un jour : « *Dans les rêves commence la responsabilité* ») cité dans le film : « *Car il y a plus de larmes au monde que tu ne peux le comprendre.* » Comme lui aussi, je soupçonne que mes larmes ont quelque chose à voir avec la perte tant de ma propre mère que dans mon rapport au cinéma – ce que cela signifie à la fois de naître puis d'être abandonné, et de baigner dans la chaleur familiale sécurisante d'un film et d'une salle de cinéma avant d'être éjecté des deux. Avant cette scène, ce qui a prévalu dans ce film tragique a été une sensation de froid et d'abandon, depuis les vagues de l'océan du premier plan jusqu'aux diverses images de garçons congelés dans leurs cercueils de glace – rappelant les astronautes « endormis » en apesanteur dans *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968) de Kubrick – et à un plan de David, seul et désespéré au fond de la piscine. (De manière similaire, la prison sous-marine gelée

de David dans les ruines de Coney Island est constituée d'une grande roue renversée, une image provenant du *1941* (1979) de Spielberg.)

Dans la cosmologie pessimiste partagée par Kubrick et Spielberg, le cinéma et la mort semblent être les deux seules réalités durables, chacune dominée par la fixation sur une figure maternelle. La fée bleue, personnage divin de *Pinocchio*, est décrite par Hobby comme « *liée au grand défaut des humains – souhaiter des choses qui n'existent pas* » ; David la recherche afin qu'elle fasse de lui un « vrai » garçon et qu'ainsi il gagne l'amour de Monica. Or la Monica qui aime David, et qui apparaît seulement dans la dernière scène du film, est une divinité tirée de la vie, mais elle n'en est pas moins une fiction. Pour Hobby, variante à la fois de Méphistophélès et du docteur Frankenstein, les défauts humains, y compris les siens, peuvent être « *super* », et méritent donc qu'on les chérisse ; mais David, condamné à aimer quelqu'un qui ne l'aimera pas en retour, ne peut que s'en affliger. Ces deux personnages, en effet, sont d'incurables cinéphiles. Et, l'histoire nous amenant à nous sentir plus proches de David que de Hobby, nous aimons pour finir un film qui se refuse à nous aimer en retour.

A.I. est un film qui traite de la programmation émotionnelle – phénomène que le cinéma exerce sur nous tous, et que j'ai tenté d'explorer dans mon premier livre¹. C'est l'une des raisons pour lesquelles ce film, méditation très approfondie sur la différence entre l'homme et la machine, constitue à ma connaissance l'une des meilleures allégories sur le cinéma. Et la rapporter sous l'angle de l'amour maternel ne la rend que plus dévastatrice.

2

La qualité la plus surestimée de la science-fiction est peut-être son aptitude à la prophétie. Cette vertu n'a presque rien à voir avec ce qui fait pour moi de *Créateur d'étoiles* (*Star Maker*, 1937) d'Olaf Stapledon le plus grand de tous les romans de science-fiction. « *Il n'accumule pas des inventions pour amuser ou étonner ceux qui le liront*, écrivait à son sujet Jorge Luis Borges dans sa préface, restée inédite en anglais, à l'édition originale argentine du roman² ; *il suit et consigne avec une honnêteté rigoureuse les sombres et complexes vicissitudes d'un rêve cohérent*³. » Et la véritable base de ce « *rêve cohérent* » de Stapledon était davantage sa profonde compréhension de l'Angleterre de 1937 que sa très belle et convaincante vision du cosmos – sa naissance et sa mort, son immensité – découlant de cette expérience concrète.

1. Jonathan Rosenbaum, *Moving Places. A Life at the Movies*, Berkeley, University of California Press, 1995 (*Mouvements. Une vie au cinéma*, trad. Jean-Luc Mengus, P.O.L, coll. « Trafic », 2003).

2. Olaf Stapledon, *Hacedor de estrellas*, trad. Gregorio Lemos, Buenos Aires, Ediciones Minotauro, 1965.

3. Jorge Luis Borges, *Livre de préfaces*, suivi d'*Essai de biographie*, trad. Françoise-Marie Rosset, Gallimard, 1980, p. 196.

Stanley Kubrick est mort dans le même pays soixante-deux ans plus tard, deux ans seulement avant 2001 (l'année, en toute ironie, où est sorti *A.I. Intelligence artificielle*), et, s'il est de nombreuses raisons plausibles de considérer 2001, *l'Odyssée de l'espace* comme un chef-d'œuvre, sa vision prophétique sur la persistance de la guerre froide jusque dans le III^e millénaire, avec une planète clairement divisée en deux entre les États-Unis et la Russie, n'en fait manifestement pas partie. Par contraste, la vision initiale du futur montrée dans *A.I.* paraît terriblement vraisemblable vue de 1999, de 2001 ou de 2011 (l'année où ce texte a été écrit). Tout comme 2001 étire une part des hypothèses sur la guerre froide de *Docteur Folamour* (1964), *A.I.* développe les prémices de l'intelligence artificielle représentées par HAL dans 2001. Mais ce qui apparaît le plus prophétiquement plausible, c'est la prédiction de ce qui va arriver à la Terre et à l'humanité avant ledit développement – la destruction de notre planète telle que nous la connaissons rendant inévitable le remplacement des êtres humains par des robots. « *Ils nous ont faits trop intelligents, trop rapides, et trop nombreux*, dit Gigolo Joe (Jude Law) à David. *Nous subissons les erreurs qu'ils ont commises, car lorsque arrivera la fin il ne restera plus que nous. C'est pour cela qu'ils nous haïssent.* » Et pour cette raison même, nous préférons les robots aux humains dans cette histoire.

Par-dessus les images et le son de vagues se fracassant sur le rivage d'un océan, la voix off virile d'un narrateur déclare : « *C'était au temps où les calottes glaciaires avaient fondu à cause des gaz à effet de serre, et où le niveau des mers s'était élevé au point de noyer de nombreuses cités sur toutes les côtes du monde. Amsterdam, Venise, New York, perdues à jamais. Des millions d'individus ont été déplacés, le climat est devenu chaotique. Des centaines de millions de personnes sont mortes de faim dans les pays les plus pauvres. Ailleurs dans le monde, un niveau élevé de prospérité s'est maintenu quand la plupart des gouvernements des pays développés ont introduit des sanctions légales pour contrôler strictement le nombre de naissances. C'est la raison pour laquelle les robots, qui n'avaient pas besoin de nourriture et ne consommaient rien en dehors des ressources nécessaires à leur fabrication, sont devenus un maillon économique si essentiel dans la grande chaîne de la société.* »

Ce prélude laisse place, par morphing, à une conférence du professeur Allen Hobby dans les locaux de Cybertronics, une firme qui fabrique des robots dans le New Jersey, où, pour appuyer sa démonstration, il poignarde la main d'une femme robot et lui demande avec désinvolture de commencer à se déshabiller. Il propose de construire un robot capable d'aimer les humains, créant ainsi « *un amour indéfectible* », et le problème moral soulevé par une femme dans l'assistance, à laquelle Hobby refuse de répondre, demeurera au centre du film. Comme j'ai ailleurs émis l'hypothèse que Kubrick était davantage un moraliste qu'Arthur Schnitzler, et que dans *Eyes Wide Shut* (1998), contrairement à *Traumnovelle*, il y avait un « méchant », Victor Ziegler (Sydney Pollack), il est important d'insister sur le fait que les « méchants » dans *A.I.* (en premier lieu Hobby ; ensuite Martin, l'enfant naturel de Monica et de Henry ; et de manière plus incidente la bande de prolos de la « foire à la chair ») sont exclusivement

humains, et que le détournement récurrent opéré par le récit consiste à dévier notre identification avec les humains au profit des androïdes. À maintes reprises le film nous distrait du malaise qu'il instillait face à l'altérité des robots, en nous mettant plus mal à l'aise encore devant l'inconsidération et la cruauté des humains – et en achevant la première séquence sur la femme robot de Hobby en train de se maquiller juste avant de commencer la seconde sur la Monica humaine en faisant de même, il nous demande déjà d'établir des comparaisons. Le film traite ostensiblement de la programmation d'un robot par sa mère adoptive humaine pour qu'il l'aime, mais l'autoprogrammation de Monica – tout d'abord pour accepter David comme un humain puis pour le rejeter – n'est pas moins cruciale.

Une chose cependant limite d'un bout à l'autre *A.I.* en tant que prophétie et que vision : le vénérable schéma hollywoodien qui réduit le monde aux USA. Passé la fugitive référence à Amsterdam et Venise dans le récit de l'ouverture (concession qui déjà réduit l'humanité à l'Occident, jetant ainsi dans l'oubli une grande majorité de la population terrienne), le reste du monde cesse d'exister pour la suite de l'histoire, ce qui restreint toute son intrigue couvrant deux millénaires à New York et ses environs. Ironiquement, même le *Pinocchio* (1940) de Disney se montrait plus ouvert au monde en situant son héros et sa fée bleue tous deux américains dans un contexte européen peuplé de divers personnages anglais et italiens. Curieusement, et même inexplicablement, le seul accent anglais, par opposition à l'américain, que l'on entende dans *A.I.* est celui en voix *off* de son narrateur. La représentation du *xxi*^e siècle dans le film, génériquement et exclusivement américaine, le date déjà comme une conception du *xx*^e siècle. (Ironie encore, le premier roman de Stapledon, *Les Premiers et les Derniers* (*Last and First Men*, 1930), qui prétend raconter les deux milliards d'années restants de l'histoire humaine, s'empêtre au moins en partie en tant que prophétie dans l'hypothèse semblablement à courte vue d'une planète « américanisée ».)

3

Contrairement à nombre de mes confrères, je ne peux tout simplement pas appréhender *A.I.* comme étant soit « *un film de Steven Spielberg* », soit « *un film de Stanley Kubrick* ». Je peux seulement y voir un film découlant de la volonté et de la conscience des deux, l'un vivant et l'autre mort, et incluant toutes les contradictions dialectiques qu'entraîne cette étrange collaboration. D'une certaine façon, ces contradictions deviennent celles du cinéma lui-même, que Gilberto Perez a qualifié de « *fantôme matériel* », et qui nous embrouille quant à ce qui est vivant ou mort, animé ou inanimé, humain ou robotique – ou encore, selon les termes utilisés dans *A.I.*, « *orga* » ou « *méca* ».

De son vivant, Kubrick avait proposé à Spielberg – qui était son ami et avait lu dès 1984 un premier traitement d'*A.I.* – de réaliser le film. Il lui avait donné deux

explications : il pensait que Spielberg pouvait diriger un enfant acteur plus rapidement que lui, avant que l'on voie physiquement le garçon grandir, et il le croyait plus à même de manier les sentiments véhiculés par l'histoire. Peut-être avait-il aussi raison de voir en Spielberg le seul véritable successeur de Walt Disney, dont le thème émotionnel majeur était la perte ou l'absence traumatisantes des parents – en particulier dans *Pinocchio*, *Dumbo*, *Bambi* et *Mélodie du Sud*. Mais il est bon d'ajouter que Kubrick n'en est venu à cette idée de Spielberg réalisant *A.I.* qu'après avoir exploré puis rejeté l'éventualité de faire jouer le jeune héros par un vrai robot. À mes yeux, la prestation de Haley Joel Osment dans le rôle de David est l'une des plus grandes performances d'enfant de toute l'histoire du cinéma, mais pour Kubrick, il semble que toute interprétation humaine du rôle aurait nécessairement été perçue comme un compromis ou une concession. Il n'est donc pas si surprenant que le film attire surtout notre attention sur les personnages robots, et non sur les humains.

Après la mort de Kubrick, sa veuve et son beau-frère ont à nouveau proposé à Spielberg de réaliser le film, parce qu'autrement il ne verrait jamais le jour, et ce dernier, ayant accepté, a écrit son propre scénario tiré du matériau élaboré ou supervisé par Kubrick – un traitement de quarante pages dû à Ian Watson, s'inspirant à la fois d'une nouvelle de Brian Aldiss, « Des jouets pour l'été » (« Super-Toys Last All Summer Long », 1969), et du roman *Pinocchio* (1883) de Carlo Collodi, ainsi que d'un bon millier de dessins très fouillés de Chris Baker.

Je subodore que Spielberg a accordé beaucoup plus de fidélité et de sérieux à ce projet, du moins dans le cadre de ses propres limites, qu'il n'en a investi pour adapter le roman de Thomas Keneally *La Liste de Schindler*, ou d'ailleurs sur le sujet de l'Holocauste. Mais ce n'est là qu'un soupçon de ma part, principalement fondé sur diverses déclarations de Spielberg. (Il a publié nombre des dessins de Baker, à la fois en bonus du DVD et dans un livre de grand format sur *A.I.* édité sous la direction du beau-frère de Kubrick, Jan Harlan, et de Jane M. Struthers¹; mais pratiquement rien du traitement de Watson, hormis quelques pages isolées parues dans l'ouvrage susmentionné, n'a été rendu accessible.)

Même si Spielberg a rendu émotionnellement plus forts le début et la fin que Kubrick n'aurait su le faire, je dois avouer que son traitement moins serré de la partie médiane du film, une succession d'attractions de fête foraine (la « foire à la chair », la « cité rouge », Manhattan et Coney Island sous les eaux) où le sens du spectacle menace périodiquement de submerger le récit, est un peu moins convaincant. On pourrait dire que la seule séquence de cette section retrouvant la pureté du début et de la fin est la visite de David à l'usine, où il découvre avec horreur non seulement son double, mais une procession infinie de David fabriqués à la chaîne. Même ici, pourtant, le film vacille en évacuant Hobby – le principal méchant, que ni *A.I.* ni David lui-même ne parviennent jamais vraiment à affronter sur le terrain de la

1. *A.I. Artificial Intelligence, from Stanley Kubrick to Steven Spielberg : the Vision Behind the Film*, New York, Thames & Hudson, 2009.

morale. Arrivé à ce point, le récit est devenu si hostile à l'humanité qu'il ne peut que se détourner de Hobby et de ses collaborateurs, pour se concentrer sur David et Gigolo Joe, et leur forme distincte de fatalité existentielle. (Seul Teddy, le Jiminy Cricket du film, semble échapper au caractère pitoyable de leur immortalité.) Même Joe, qui n'a pas comme David la faculté d'aimer, devient moralement supérieur à Hobby, dont l'amour morbide pour son fils mort a mené à la sinistre création de David.

Bien que Joe, contrairement à Monica et Hobby, ne puisse faire l'expérience de la mort, aucune extinction dans le film n'est ressentie comme aussi tragique que la sienne lorsque, harponné et remonté tel un poisson, il dit à David : « *J'étais – je suis* », un résumé en quatre mots de son dilemme existentiel. Le cinéma vit ; mais est-ce un bienfait ou une malédiction ?

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

Le Bassin de J.W. *de João César Monteiro*

par Marcos Uzal

« Banqueroutier de la société, je renais dans un autre monde où personne ne peut me suivre. Des événements insignifiants attirent mon attention, les songes de la nuit revêtent la forme de présages, je considère que je suis mort, et que ma vie se passe dans une autre sphère. »

August Strindberg, *Inferno*

Le rêve de Daney

Dans « Journal de l'an passé », le texte qui ouvrait le premier numéro de *Trafic* (hiver 1991), Serge Daney accordait une place particulière à João César Monteiro, une place fraternelle, oserai-je dire, tant son éloge du cinéaste faisait écho à ses préoccupations d'alors : la définition d'un *nous* cinéphilique, et ce qui du cinéma restera toujours farouchement inassimilable par la télévision. « *Pourquoi est-il impossible, par exemple, que l'existence du plus beau film de l'année, Souvenirs de la maison jaune, soit mentionnée sur le petit écran ? Mais à peine ai-je écrit cela, à peine ai-je imaginé Monteiro face à Poivre d'Arvor, que je ris tout seul et me dis que non. Il faut nous faire une raison : nous, cinéphiles "incompréhensibles", sommes également devenus socialement imprésentables et médiatiquement aberrants (des "mauvais sujets", en quelque sorte). C'est pourquoi le film de Monteiro est si beau : il raconte la préhistoire humaine (et portugaise, à la Pessoa) d'un être dont nous ne connaissions que l'éternité (allemande, à la Murnau) : João César Nosferatu, monstre urbain et poète maudit*¹. »

Quelques mois plus tard, en hommage à Daney (mort en juin 1992), Monteiro écrivit un court et sibyllin texte dont les points de suspension semblaient indiquer qu'il prolongeait une conversation inachevée, tandis que la fin résonnait comme une

promesse : « ...et un beau jour je reçois une des cartes postales de ce maître passeur, avec une reproduction d'un tableau d'Utamaro qui représente un groupe de femmes en train de se peigner. Là, tout en me disant que c'était ma faute, il m'avouait avoir rêvé que John Wayne jouait merveilleusement du bassin au pôle Nord. Contaminatio oblige. Il faut qu'on continue implacablement à trafiquer ce rêve ensemble, jusqu'à ce que notre petite mort à nous s'ensuive¹. »

Le Bassin de J.W. (1997) est la réponse de Monteiro à cette carte postale : un film trafiquant le rêve de Daney, s'amusant même à le considérer comme la chose la plus importante au monde, le seul horizon possible. Le « cinéophile incompréhensible, socialement imprésentable et médiatiquement aberrant » évoqué dans « Journal de l'an passé » est ici incarné par Monteiro comme un marin sans navire, aussi ivrogne qu'élégant, préférant les femmes au théâtre, et surtout obsédé par John Wayne, qu'il voudrait aller rejoindre au pôle Nord pour fuir un monde où des acteurs de cette trempe n'ont plus leur place. À la fin, aux abords du pôle Nord, il se retrouve dans la situation impossible décrite par Daney : sur un petit écran de télévision, il est interviewé par une espèce de Poivre d'Arvor auquel il lance un espiègle : « *Je ne suis pas merdatique du tout, n'est-ce pas ?* » ponctué par une grimace enfantine.

Le Bassin de J.W. est cependant moins centré sur le corps de Monteiro que *Souvenirs de la maison jaune* ou *La Comédie de Dieu*, le cinéaste s'y diffracte en plusieurs personnages (dont Dieu lui-même) aux côtés de deux autres formidables acteurs dont la gestuelle singulière relève parfois de la danse : Hugues Quester et Pierre Clémenti. Le film est moins évidemment érotique que les précédents, mais il s'attache plus abruptement à la présence des comédiens et à la tension des corps. Accordant la plus grande importance à chaque élément du rêve de Daney, il se place sous le signe de l'extraordinaire bassin de John Wayne dont le déhanchement présente un parfait équilibre d'élégance physique et de dignité morale. Le personnage de Clémenti en propose une analyse qui est, à sa façon, un modèle de critique cinématographique : « *Considérant la singularité structurelle du pelvis humain, avec son ensemble de six os fondus en une seule masse dans le squelette adulte, il n'y a aucun doute que le bassin de l'individu John Wayne possédait des caractéristiques particulières et déterminantes pour sa façon de marcher, de balancer son corps, etc. À partir de là, il est possible de répertorier un ensemble d'attributs qui sont l'apanage du personnage : gravité, persévérance, inflexibilité, tempérance, sérénité, contention, adresse... En somme, tout ce que le vieux cinéma américain, comme nul autre, a exercé à travers une longue discipline physique et a su convertir en une auréole mythique, malheureusement disparue !* » John Wayne était effectivement de ces acteurs (comme James Stewart, Gary Cooper ou Henry Fonda) capables d'incarner la plus belle question du cinéma américain, celle qui nous fera toujours revenir à Ford et Hawks : comment *se tenir* ? Se tenir physiquement et éthiquement, dans le plan comme dans le monde. À partir de *Souvenirs de la maison jaune*, Monteiro assumait cette question

1. João César Monteiro, « Le beau Serge », *Cahiers du cinéma*, n° 458, juillet-août 1992, p. 29.

d'une façon très singulière, en s'identifiant à des modèles plus monstrueux et irrécupérables que John Wayne (Erich von Stroheim, *Nosferatu*) et en obéissant à un désir inflexible qu'il opposait à l'ordre social et à la barbarie de l'époque. À travers le personnage de Jean de Dieu, il considéra le cinéma comme le lieu où le monde pouvait s'accorder à l'équilibre d'un seul corps, le sien, souveraineté d'autant plus belle qu'elle se savait aberrante, condamnée à l'exclusion permanente, et qu'elle ne pouvait alors se contenter que de l'instant, c'est-à-dire de quelques plans.

Le pôle Nord représente ici le hors-champ idéal d'une société dont Monteiro nous montre brutalement l'occupation à travers une bande de skinheads violant une femme dans une boîte de nuit et des images de troupes nazies défilant sur les Champs-Élysées. Entre le rêve et la barbarie, que reste-t-il ? Préservés de la « pouillerie » sociale, les arts nobles, le théâtre, la littérature, la grande musique. Dehors, le cinéma sortant des sous-sols du théâtre pour s'égayer dans les rues, pas loin des enfants et des putains, sous le soleil où dansent les ombres, ou face aux eaux du fleuve qui forment « *la seule cinématographie à ta portée* ». Le premier scénario du film prévoyait un tournage à Paris, il commençait au musée du Cinéma du Palais de Chaillot où Henrique/Monteiro apparaissait dans les décors de *Nosferatu* en déclarant, à des visiteurs ahuris de voir s'incarner le vampire, qu'il cherchait John Wayne¹. C'est un résumé possible du film : João César Nosferatu recherche Wayne-Daney (tiens, à une lettre près...) dans les limbes du « pays Cinéma ».

Certains détracteurs du *Bassin de J.W.*, en particulier au Portugal, lui reprochèrent d'être élitiste et de ne s'adresser qu'aux cinéphiles français, or c'est justement l'une des raisons pour lesquelles il devint « notre » film à quelques amis et à moi. Un film pour nous, c'est-à-dire qui nous aidait à mieux dire *nous*, et à travers lequel nous pouvions nous sentir appartenir à une histoire dont on nous disait qu'elle était terminée, même aux *Cahiers du cinéma* (où il s'agissait de « ne plus se masturber », comme l'avait annoncé quelques années plus tôt le slogan de la nouvelle formule, et où le film fut grossièrement démol²), tandis que Daney et Monteiro nous invitaient à la prolonger de la façon la plus vivante qui soit : trafiquer, inlassablement, sans nostalgie ni reniement.

Inferno

Le Bassin de J.W. s'ouvre par une représentation de *Corum Populo*, une courte pièce d'August Strindberg qui sert de prologue à son *Inferno*. Cette mise en scène théâtrale est filmée en une série de somptueux plans fixes souvent très

1. On peut lire cette scène dans João César Monteiro, Cinemateca portuguesa, 2005, p. 373-376.

2. Signalons tout de même que le film ne fut pas unanimement rejeté. En France, il fut notamment défendu par Frédéric Bonnaud dans *Les Inrockuptibles*, Émile Breton dans *L'Humanité*, Christine Martin ainsi que Fabrice Revault dans *La lettre du cinéma*, Jean-Claude Biette dans *Trafic*.

larges (ce qui rend le film lui-même rétif au petit écran); de grandes fenêtres ouvertes laissent le soleil s'occuper à lui seul de l'éclairage, tandis que Monteiro semble s'amuser comme un gosse à incarner Dieu en personne. Car la pièce ne raconte rien moins que la Genèse : Dieu crée les hommes par jeu et les damne par lassitude tandis que Lucifer les libère par le péché. Ou, en des termes plus cinématographiques : la naissance du mouvement, de la lumière et du désir puis l'avènement de la souffrance, de la folie, du désordre. Dans la suite du film, comme dans le journal de Strindberg qui constitue *Inferno*, tout fait écho ou répond à ce chaos fondamental dont l'humanité serait le fruit : les douleurs intimes et les troubles de l'esprit, la recherche scientifique ou celle d'une harmonie poétique, la construction fragmentaire et imprévisible de l'œuvre. Le film comme le livre sont hantés par le souvenir d'une femme perdue, qui entretient la folie de Strindberg et plonge Monteiro dans l'alcool : encore meurtri par sa séparation d'avec Margarida Gil, la femme de sa vie et la mère de son fils, le cinéaste était alors très mal en point (Teresa Garcia, son assistante sur *Le Bassin de J.W.*, m'a raconté que dans son désespoir il répétait régulièrement : « *Je veux ma femme, mon fils, mon chien !* »), et il déclara plus tard : « *C'était une période de ma vie où j'étais presque transformé en tonneau de whisky. Il est clair qu'il s'agit d'un film d'alcoolique, tourné en état d'ivresse permanente*¹. » C'est effectivement un film ivre, successivement léger comme une danse impromptue et pesant comme une cuite au soleil. Dans le texte de Pasolini sur *Inferno* cité par Hugues Quester juste après la représentation, on peut entendre un commentaire sur le film lui-même : « *Le livre consiste justement – comme l'expérience que l'on a, j'imagine, en vivant quotidiennement avec un malade mental – dans une série d'améliorations et de rechutes.* » Dans *Le Bassin de J.W.*, il n'est pas toujours facile de distinguer la joie du désespoir, la grâce de la chute, la maîtrise de la folie. Cette extravagance est un drame en même temps qu'une fête, elle relève à la fois de la saoulerie et du songe, de l'abandon et de la liberté : « *Pèlerin, passant, si tu veux me suivre, tu respireras plus librement, car dans mon Univers règne le désordre, et c'est là la liberté*² », écrit Strindberg. Ou encore ceci, qui peut s'appliquer à Henrique (Monteiro), le marin à la recherche du pôle Nord : « *Je me sens sublime, flottant sur la surface de quelque mer : j'ai levé l'ancre et je n'ai nulle voile*³. »

Parce qu'il est un cinéaste du plan, porté par ses humeurs contradictoires et ses désirs imprévisibles, Monteiro a toujours eu ce goût du fragment, de la rupture, de l'hétérogénéité. Comme Strindberg, il écrivit un journal intime durant un séjour à Paris⁴, et dans ses films il a parfois été tenté par cette forme – le protagoniste de *Qui court après les souliers d'un mort meurt pieds nus* (1970) tient un journal, et la

1. « Ne pas céder un poil », entretien réalisé par Emmanuel Burdeau, *Cahiers du cinéma*, n° 541, p. 42.

2. August Strindberg, *Inferno*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2008, p. 54.

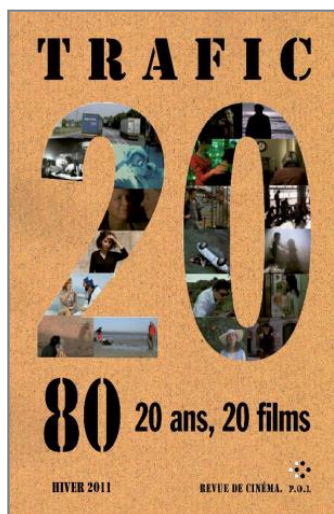
3. *Ibid.*, p. 26.

4. João César Monteiro, *Uma semana noutra cidade, diário parisiene*, Lisbonne, & etc., 1999.

voix off au début de *Souvenirs de la maison jaune* s'y apparente. Il désigna d'autres films comme des esquisses ou des fragments – *Esquisse de film* est le sous-titre du *Dernier Plongeon* (1995), *Fragments d'un film-aumône* (1972) est l'autre titre de *A Sagrada Familia*. Du premier tournage de *La Comédie de Dieu*, interrompu parce que Monteiro regretta d'avoir choisi le cinémascope, demeurent trois magnifiques ébauches : *Bestiaire ou le Cortège d'Orphée*, *Lettre amoureuse* et *Promenade avec Johnny Guitar* (1995). Comme un peintre ou un écrivain, Monteiro assumait donc l'inachèvement de ses œuvres jusqu'à l'intégrer dans son geste poétique. Et il n'hésitait pas à remettre totalement en cause un projet en cours de tournage, moins par goût de l'autodestruction ou impuissance créatrice (comme cela fut dit par ses détracteurs) que par honnêteté artistique et refus de tout compromis. Plutôt tout effacer que d'être insatisfait, comme ce fut littéralement le cas pour *Blanche-Neige* (2001), où, décidant qu'aucune image ne serait à la hauteur du texte de Walser, il les remplaça presque toutes par un écran noir. *Le Bassin de J.W.* a lui aussi subi de nombreuses modifications au fil des aléas de sa production, et selon l'état physique et moral du cinéaste. Il en résulte un film apparemment déstructuré et délirant, que certains considérèrent hâtivement comme un bâclage, un gâchis. *Le Bassin de J.W.* se range pour moi du côté des grands films inachevés, des chefs-d'œuvre imparfaits, parmi lesquels j'ai aussi un grand faible pour *L'Âge de la terre* de Glauber Rocha et *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* de Philippe Garrel, ces trois films ayant en commun la magnifique et irréalisable ambition de tout embrasser, de la création du monde à la création d'un film, en passant par la naissance d'une nation (Rocha), d'une utopie (Monteiro) ou d'un enfant (Garrel), tout en se confrontant honnêtement à l'impossibilité d'un tel projet. Restent des suites irrégulières de scènes qui valent d'abord pour elles seules, comme un cahier d'esquisses où le sublime peut surgir de l'improbable. S'ils ne sont pas les plus achevés de leurs auteurs, ces trois films contiennent peut-être néanmoins ce qu'ils ont filmé de plus beau.

Parmi les remaniements du projet initial du *Bassin de J.W.*, la décision la plus forte consista à faire lire des scènes du scénario par les acteurs plutôt que de les filmer. Ces lectures constituent la troisième partie du film, qui fait écho à la seconde (la virée alcoolisée et suicidaire de Jean de Dieu et Henrique) dont elle est une sorte de réinterprétation théâtrale. On pourrait découper ainsi très schématiquement les quatre mouvements du film : 1) Théâtre : la représentation de la pièce de Strindberg et ses commentaires ; 2) Cinéma : la virée dans les rues, dans la boîte de nuit et près du fleuve ; 3) Le cinéma sauvé par le théâtre, et le théâtre hanté par le cinéma : les lectures du scénario ; 4) Épilogue : la télévision fait son apparition, mais ce n'est qu'un dernier pied de nez du cinéma. Les choses sont bien sûr plus riches et complexes : le cinéma et le théâtre étant ici partout, dans ce que Jean-Claude Biette appelait « *le théâtre du plan* » : « *un espace mixte, à la fois théâtral et cinématographique*¹ », que Monteiro porte à son comble dans ce film (sauf dans la séquence télévisuelle, la seule

Achevé d'imprimer en novembre 2011
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.s.
à Lonrai (Orne)
N° d'éditeur : 2251
N° d'édition : 238435
N° d'imprimeur : 11xxxx
Dépôt légal : décembre 2011
Imprimé en France



Collectif POL
Trafic 80

Cette édition électronique de la revue
Trafic 80
a été réalisée le 20 juillet 2012 par les Éditions P.O.L.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
achevé d'imprimer en novembre 2011
par Normandie Roto Impression s.a.s.
(ISBN : 9782818014608 - Numéro d'édition : 233668).
Code Sodis : N50445 - ISBN : 9782818014622
Numéro d'édition : 236241.