

T R A F I C



- **Marcos Uzal** *L'automne déjà* ■
Raymond Bellour *Souffles de vie*
■ **Stephen Dwoskin** *Souvenirs de Trixi(e)* ■ **Víctor Erice** *André Malraux : de Sierra de Teruel (1939) à Espoir (1945)* ■ **Jonathan Rosenbaum** *Voluptueuse misère dans Le Cheval de Turin* ■ **Jean Durançon** *Ritwik Ghatak ou le cinéma comme art premier* ■ **Gabriel Bortzmeyer** *Mafrouza, le lointain et le proche* ■ **Marie Anne Guerin** *Passer par les histoires* ■ **Fernando Ganzo Cuesta** *Des ondes dans un lac* ■ **Nathalie Mary** *Du socle virgilien à la colère paysanne* ■ **Mark Rappaport** « *Madame Bovary, c'est moi* » – signé *Vincente Minnelli*
■ **Bernard Benoliel** *De l'art et la manière d'être de son temps* ■ **Pierre Gabaston** *Du rayonnement de films dans une classe* ■ **Jean-Louis Leutrat** *La fascination de la nuit* ■ **Olivier Schefer** *Carnival of Souls* ■ **Michel Frizot** *Trafic : la ville et ses fluides* ■

81

PRINTEMPS 2012

REVUE DE CINÉMA. D O I



Voir la vie en plénitude
et en son mystère le plus haut ;
déchiffrer la ligne, l'ombre,
le message non entendu
mais qui palpète sur la Terre.
J'aurais voulu avoir les yeux
qui ainsi pénètrent l'arcane
et le transforment (pouvoir de l'image)

en connaissance humaine.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

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 : Véronique Godard, Véronique Goël, Chloé Lorenzi.

En couverture : Stephen Dwoskin enfant dans *Age Is...* (2012) de Stephen Dwoskin.

TRAFIC 81

| | |
|--|-----|
| <i>L'automne déjà. À propos de Restless de Gus Van Sant</i> par Marcos Uzal | 5 |
| <i>Souffles de vie. Age Is... de Stephen Dwoskin</i> par Raymond Bellour | 12 |
| <i>Souvenirs de Trixi(e)</i> par Stephen Dwoskin | 17 |
| <i>André Malraux : de Sierra de Teruel (1939) à Espoir (1945)</i> par Víctor Erice . . | 27 |
| <i>Voluptueuse misère dans Le Cheval de Turin</i> par Jonathan Rosenbaum | 36 |
| <i>Ritwik Ghatak ou le cinéma comme art premier</i> par Jean Durançon | 40 |
| <i>Mafrouza, le lointain et le proche</i> par Gabriel Bortzmeyer | 45 |
| <i>Passer par les histoires. Trois films de Kelly Reichardt</i> par Marie Anne Guerin | 52 |
| <i>Des ondes dans un lac. Notes sur les trois premiers longs métrages</i> <i>de Lucrecia Martel</i> par Fernando Ganzo Cuesta | 65 |
| <i>Du socle virgilien à la colère paysanne</i> par Nathalie Mary | 73 |
| « <i>Madame Bovary, c'est moi</i> » – signé Vincente Minnelli par Mark Rappaport . . | 80 |
| <i>De l'art et la manière d'être de son temps. Danielle Darrieux et Max Ophuls</i> par Bernard Benoiel | 86 |
| <i>Du rayonnement de films dans une classe</i> par Pierre Gabaston | 102 |
| <i>La fascination de la nuit</i> par Jean-Louis Leutrat (présentation par Jean Durançon) | 117 |
| <i>Carnival of Souls</i> par Olivier Schefer | 125 |
| <i>Trafic : la ville et ses fluides</i> par Michel Frizot | 134 |

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

© Chaque auteur pour sa contribution, 2012.
© P.O.L éditeur, pour l'ensemble
ISBN : 978-2-8180-1463-9

L'automne déjà

À propos de *Restless* de Gus Van Sant

par Marcos Uzal

Ceux qui reprochent au dernier film de Gus Van Sant sa douceur et sa simplicité, en se demandant où a bien pu passer l'audace formelle du cinéaste, n'ont sans doute jamais ressenti à quel point *Gerry* ou *Elephant* étaient eux aussi, à leur façon, des films sentimentaux. Malgré leurs différences, tous les films de Gus Van Sant sont en effet tissés de la même mélancolie. De quoi s'agit-il toujours? De la beauté ou de la tragédie de la rencontre, d'amours et d'amitiés qui sauvent ou détruisent, de complicités menacées de trahison ou guettées par la mort. Quels que soient les scénarios dont il dispose, c'est cette dimension intime qui touche d'abord Van Sant. Et même dans ses œuvres les plus radicales, la forme n'est chez lui jamais préalable : elle est indissociable du type de rencontres que chaque film met en scène¹. Aux premiers films, relevant, pour dire vite, de l'économie et de l'esthétique du « cinéma indépendant américain » (*Mala Noche*, *Drugstore Cowboy*, *My Own Private Idaho*, *Even Cowgirls Get the Blues*), correspondent des affinités marginales et asociales (amours passionnées et alliances hors la loi, sur fond de prostitution et de drogue); les films plus nettement hollywoodiens, assumant de travailler au cœur des conventions (*Will Hunting*, *À la rencontre de Forrester*, *Harvey Milk*), traitent de rapports plus convenus et socialement assimilables (filiations symboliques, transmissions intellectuelles, engagement politique); tandis que dans les films plus radicaux et minimalistes des années 2000 (*Gerry*, *Elephant*, *Last Days*), Van Sant filme des liens trop fantomatiques et menacés pour soutenir un récit romanesque mais essentiellement contenus dans des gestes, des trajectoires, des regards. On peut cependant voir *Gerry* comme une aussi intense histoire d'amitié que *My Own Private Idaho*, mais que les circonstances et les lieux auraient condensée tragiquement : en quelques jours les deux amis perdus dans le désert passent de la complicité au doute, de la

1. La seule exception pourrait être *Psycho*, dont le point de départ semble être un défi formel (refaire *Psychose* plan par plan). Mais ce film se centre lui aussi sur une rencontre inattendue au-dessus de laquelle ne cesse de planer la mort, le rejet pathologique de la rencontre aboutissant à la négation assassine de l'autre (comme dans la seconde partie d'*Elephant*).

confiance trahie à la séparation, du remords à la mort. Dans *Elephant*, il s'agissait de considérer que la façon la plus juste et cinématographique de s'opposer au massacre était d'accorder une attention et une disponibilité totales à ce que les tueurs s'apprétaient à nier et à détruire : une circulation de possibles, un grouillement de microscopiques échanges (le regard d'une fille sur un garçon, un baiser sur une joue, un salut à un ami, un jeu furtif avec un chien, etc.). Puis *Last Days* fut le film de la solitude et du détachement absolus comme préfigurations de la mort. Quant à *Paranoid Park*, il est l'antithèse des trois films précédents : la mort dont le personnage est involontairement responsable n'est pas un aboutissement tragique depuis lequel tout est revu, elle est au contraire l'événement qui libère l'adolescent de sa bulle protectrice, qui le force à douter, à regarder plus loin que son univers et, finalement, à écrire une lettre à une amie ; ici, l'éclatement de la forme (montage en spirale, enchevêtrement de sons, constants changements de rythme et de tonalités) traduit les bouleversements moraux et la confusion sensorielle d'un être qui se met à éprouver le monde dans toute sa complexité. *Restless* n'est donc pas un détour superficiel ou une aberration dans l'œuvre de Gus Van Sant, on pourrait même y voir une sorte de synthèse entre les premiers films et ceux des années 2000, disons entre *My Own Private Idaho* et *Elephant* : une rencontre amoureuse placée sous le signe de la mort. La mort y apparaît même comme consubstantielle à la rencontre, avec une sérénité déroutante et assumée au point d'avoir parfois été confondue avec de la mièvrerie, alors qu'il s'agit de tout le contraire.

Sur le papier, l'histoire peut apparaître comme un improbable mélange de récit gothique, de mélodrame et de fantastique : Enoch (Henry Hopper) est un jeune homme se rendant régulièrement aux enterrements d'inconnus ; il a perdu ses parents dans un accident de voiture à la suite duquel il aurait lui-même été mort pendant quelques instants ; de ce passage par la mort il a ramené le fantôme d'un soldat kamikaze japonais (Ryo Kase), qui est devenu son seul ami ; lors d'une cérémonie funéraire, il rencontre Annabel (Mia Wasikowska), avec laquelle il sympathise immédiatement ; alors qu'ils commencent à s'attacher fortement l'un à l'autre, elle lui annonce qu'elle est atteinte d'une tumeur au cerveau et qu'il ne lui reste plus que trois mois à vivre ; ils occupent ces semaines dans une complicité magnifique : ils jouent, s'aiment, font l'amour, se fâchent un moment, se réconcilient ; puis elle meurt ; lors des funérailles d'Annabel, Enoch aimerait faire un discours, mais il ne parvient qu'à sourire en se remémorant les moments passés avec elle. La première force du film est de traiter ce scénario comme allant de soi, sans jamais tableur sur la fantaisie ou une quelconque exacerbation romantique, sans chercher à dramatiser un élément plus qu'un autre. Aucun conflit (hormis la passagère fâcherie, qui est d'ailleurs le moment le plus faible du film), aucun chantage à l'émotion, aucun faux espoir de rémission, ne vient ébranler l'extraordinaire retenue des personnages et de la mise en scène. Il est difficile de savoir en combien de temps se déroule le récit ; on constate seulement que la nature est toujours automnale, car il ne s'agit pas de voir le temps passer mais

plutôt de le retenir, comme une note ou une tonalité que l'on prolongerait le plus longtemps possible tout en sachant sa fin inexorable : ocre et noir à l'image, suave et feutré au son, le film se maintient dans une constante douceur malgré la dureté et la violence des faits. La relation amoureuse évolue de concert avec la maladie d'Annabel, et ces deux mouvements d'amour et de mort ne sont pas en contradiction : ils ne s'aiment pas *malgré* ou *contre* la mort, mais c'est plutôt parce qu'elle va mourir qu'ils parviennent à s'aimer à leur façon, en acceptant qu'il ne peut en être autrement. Il s'agit de rendre la mort si familière qu'elle ne constitue plus un événement, ni pour les personnages ni pour le récit. Ce qui vient avant et après la mort doit pouvoir compenser le caractère définitif de celle-ci : des joies présentes qui deviendront des souvenirs heureux pour le survivant. Ils regardent stoïquement la mort en face en célébrant le peu de vie qu'il leur reste à partager ensemble, comme ces oiseaux dont parle Annabel, qui chantent chaque matin parce qu'ils s'étonnent et se réjouissent d'être toujours au monde. Et ce qui émeut dans le film n'est pas l'avancée du drame mais la façon dont les personnages semblent ne jamais être anéantis par lui, comme s'il avait déjà eu lieu et qu'il fallait juste profiter du temps qu'il reste. On pleure de leur capacité à ne pas pleurer, stoïcisme qui n'est d'ailleurs jamais montré comme un effort ou un courage mais comme la nature même de ces jeunes gens formidablement dignes.

Leur cohabitation avec la mort maintient les personnages dans une temporalité singulière qui les confine dans la solitude en les préservant de toute obligation sociale et en les détachant de toute actualité. Ils entretiennent leur anachronisme par des costumes qui ne correspondent à aucune époque précise mais qui semblent plutôt les confondre toutes, et ils n'utilisent dans leurs échanges aucun des moyens de communication d'aujourd'hui (Van Sant ayant délibérément éliminé tout ordinateur ou téléphone portable). Peut-être y a-t-il là une façon de suggérer que ces personnages sont de tout temps, et qu'ils pourraient par exemple sortir d'un poème de Keats de la même façon que ceux de *My Own Private Idaho* se retrouvaient soudain dans une pièce de Shakespeare¹. Mais c'est avant tout l'intemporalité de la mélancolie que représentent ces costumes et ces accessoires, une mélancolie portée comme un uniforme et un masque par Enoch tandis qu'intérieurement il s'en libère peu à peu. Il en va de même pour le décor automnal, qu'il serait trop réducteur de voir comme la simple expression de l'état intérieur des personnages : il s'agit plutôt d'un fond, qui donne le ton tout en permettant à Enoch et Annabel de s'en détacher à travers des variations d'humeur. Les feuillages d'automne assurent la présence de l'inéluctable, mais les amoureux y évoluent aussi librement que sur un terrain de jeu. Ainsi, ces costumes et cet automne montrent dans quelle complexité et inexorabilité du

1. À propos de *Restless*, Dominique Paini cite plutôt Baudelaire et Percy Shelley (*Cahiers du cinéma*, n° 670, septembre 2011). Et, comme me le rappelle Raymond Bellour, le prénom Annabel renvoie probablement à l'*Annabel Lee* d'Edgar Poe, jeune fille tuée par des anges jaloux et aimée par-delà la mort.

temps ils sont d'emblée pris, tandis que leur rencontre y rend possible du présent, de l'instantanéité. On ne retrouve d'ailleurs plus dans *Restless*, comme dans la plupart des films de Van Sant, des nuages défilant en vitesse accélérée : c'est Annabel qui apparaît ici comme une figure furtive et légère traversant le film et le monde plus vite qu'elle ne le devrait, et rappelant au passage la relativité du temps. Notons que le nom de famille de cette douce jeune fille est Cotton...

Enoch n'a que deux compagnons : Annabel qui va mourir et Hiroshi qui est déjà mort. Le fantôme incarne (on peut employer ce verbe tant sa présence n'a rien d'évanescant) la connivence et la familiarité qu'Enoch entretient avec la mort. Mais Hiroshi a aussi sa propre existence, tourmentée et inquiète : en assistant à la rencontre d'Enoch et d'Annabel, il pense à la femme à laquelle il écrivit une lettre avant de se sacrifier pour son pays (rappelons qu'il fut kamikaze); puis, en apprenant que les deux amoureux ont couché ensemble, il se souvient que lui n'eut pas le temps de faire l'amour avec celle qu'il aimait. Ainsi, Hiroshi démontre par défaut combien Enoch est, malgré tout, dans la vie, lui qui peut encore connaître des choses nouvelles tandis que le fantôme est condamné aux regrets et à la solitude. Et lorsque Enoch se révoltera momentanément contre la mort, en détruisant la tombe de ses parents, en s'en prenant au médecin d'Annabel et à Annabel elle-même, Hiroshi lui rétorquera qu'il a tout ce qu'il faut, c'est-à-dire qu'il est vivant. Encore une fois, la furtivité de la vie et sa beauté apparaissent en se détachant d'un univers mélancolique et immuable, comme une éclosion de joie impromptue au milieu des fantômes.

À travers Hiroshi, ce sont aussi les traumatismes de l'Histoire qui font écho à ceux de la vie d'Enoch et d'Annabel. Le temps de quelques plans d'archives, le fantôme se remémore avec douleur la destruction de Nagasaki, et il semble alors chargé de la mémoire de tous les morts. C'est comme si à travers sa présence tout le passé de l'humanité accompagnait le malheur d'Enoch; comme s'il s'agissait toujours de la même horreur, sans cesse répétée, qu'il y ait des milliers de morts ou un seul. Si Hiroshi peut représenter l'Histoire, Annabel se situe du côté de la Nature : elle étudie et dessine des animaux, en particulier des oiseaux et des insectes, et son idole est Darwin. Là encore, il s'agit d'aller plus loin que soi en relativisant sa vie à l'aune de l'ensemble du monde vivant. Et, à travers l'étude de Darwin ou celle d'insectes charognards, de considérer sa mort comme un fait naturel. Cette façon allusive de placer la petite histoire d'Annabel et d'Enoch dans la grande Histoire et dans le cycle de la Nature va dans le sens du stoïcisme des personnages, qui ne se recroquevillent pas dans leur souffrance mais l'intègrent comme une réalité indéniable.

Parce que dans les deux films il est question d'une tumeur au cerveau, *Restless* a parfois été étrangement comparé à *La guerre est déclarée* de Valérie Donzelli. La comparaison n'est intéressante que parce que les deux films s'opposent totalement, comme deux points de vue contraires sur la représentation de la maladie, de la souffrance, et sur la façon de s'y confronter. Nous sommes chez Gus Van Sant très

loin de cette conception, bien de notre époque, de la vie comme un combat ; et si lutte il y a dans *Restless*, elle est silencieuse, pudique, intérieure, et non claironnée à longueur de temps et à coups d'épuisants effets. Dans la scène la plus convenue du film de Van Sant, Enoch manque de faire à l'hôpital ce que les personnages de Donzelli passent tout un film à surjouer insupportablement : se révolter contre la mort, faire autorité de son malheur. Dans *Restless*, au contraire, la dignité consiste à se maintenir dans l'intime, dans l'impartageable, à refuser l'hystérie des pleureurs autant que celle de l'optimisme béat.

La délicatesse de la mise en scène va ici de pair avec la façon dont les personnages détournent constamment toute forme de pathétisme. Par exemple, dans des scènes essentielles, à travers cette façon pudique qu'ont Enoch et Annabel de se parler tout en regardant ailleurs mais dans la même direction. Lorsque Enoch « présente » ses parents à Annabel et que tous deux s'adressent à la tombe, ils dialoguent avec les défunts pour s'avouer indirectement l'attachement qu'ils commencent à sentir l'un pour l'autre, mais aussi pour évoquer déjà, par l'humour et le jeu, combien leur vie est marquée par la mort et la maladie. De même, plus tard, c'est face à un terrain de sport où ils regardent jouer une équipe de jeunes footballeurs qu'Annabel choisit d'annoncer à Enoch qu'il ne lui reste plus que trois mois à vivre. Le pathétique de la situation est alors désamorcé par le détournement de l'attention vers le match, c'est-à-dire vers l'expression d'une vitalité juvénile qui relativise la gravité de l'annonce. Les dialogues font le reste : Enoch répond que l'on peut faire beaucoup de choses en trois mois et que si elle veut il peut l'aider à se préparer. Je ne vois dans cette réponse ni indifférence ni froideur, mais un refus de l'apitoiement et de l'abattement qui me rappelle le pragmatisme avec lequel est traitée la mort dans les films de Howard Hawks : une chose dont il ne sert à rien de parler si l'on ne peut y apporter aucune solution. Par ailleurs, je ne peux m'empêcher de voir dans la scène sur le terrain de sport une réminiscence des plans de football de *Elephant*, où se manifestait furtivement la grâce de la jeunesse avant qu'elle ne soit massacrée par ceux qui se sentaient justement exclus du groupe des « sportifs » (que les tueurs de Columbine désignèrent en effet comme leurs principales cibles). Annabel et Enoch sont eux-mêmes ailleurs que parmi ces jeunes footballeurs insouciantes et pleins d'énergie, mais sans la moindre amertume ils participent à leurs jeux en spectateurs amusés. Dans une autre scène faisant écho à celle-ci, le couple est assis dans la morgue de l'hôpital face à l'alignement des tiroirs où reposent les cadavres. D'une scène à l'autre, on voit combien ils se situent en marge à la fois de la vie et de la mort, tout en les contemplant chacune sans détour, avec curiosité et tendresse.

À un moment, il semble que nous allons assister à la scène pathétique dont le film semblait pourtant vouloir nous préserver : Annabel s'écroule sur le sol et commence à faire ses adieux à un Enoch bouleversé. Bien qu'elle détonne, la scène est émouvante, mais notre émotion est bientôt démentie lorsque l'on s'aperçoit qu'il s'agit seulement d'un jeu dans lequel Enoch et Annabel s'amuse à reprendre certains clichés cinématographiques, comme s'ils faisaient eux-mêmes un film racontant leur

histoire. Il s'agit bien sûr de se moquer au passage de certaines conventions que le film évite, mais cette parodie est aussi une petite mise en scène cathartique qu'Annabel et Enoch ne vivront pas de la même façon. Et c'est justement un désaccord sur le ton et le sens de cette scène, et sur ce qu'elle révèle de la réalité, qui provoquera la dispute des amoureux, comme si elle était le jeu de trop.

La belle modestie dont fait preuve ici Gus Van Sant me rappelle celle de certains films de Francis Ford Coppola, lorsque dans les années 1980 beaucoup le croyaient perdu alors qu'il ciselait de magnifiques grands petits films de commande que tant d'autres auraient facilement rendus banals ou lourds (*Outsiders*, *Jardins de pierre* ou *Peggy Sue s'est mariée*, par exemple). C'est peut-être cela la vraie maîtrise : atteindre une telle finesse de mise en scène qu'elle en devient presque imperceptible, s'effacer derrière son art. Et, au-delà de tout jugement de valeur (car je ne saurais choisir entre les deux), je crois qu'il est finalement plus difficile de réussir *Restless* que *Gerry*. Il est en tout cas moins aisé d'en parler, non seulement parce qu'il est si évidemment touchant que l'on craint à chaque phrase de sombrer dans la niaiserie, mais aussi parce que son classicisme, son choix de la « petite forme », tend, par définition, vers une transparence de la mise en scène à laquelle l'analyse peut plus difficilement se raccrocher qu'au radicalisme des films qui valurent à Van Sant son statut de « super-auteur ». Il me semble que *Restless* est de ces films sous-évalués par la critique simplement parce qu'ils ne s'offrent pas facilement à l'exégèse, tandis que d'autres tendent mille perches à l'interprétation et au décorticage formel¹. J'ai même pu lire que ce film était « dénué de mise en scène » ! Chose impossible, même dans la pire croûte.

Mais comment parler de cette mise en scène autrement que par les qualificatifs que j'ai employés plus haut (finesse, délicatesse, douceur), qui ne font que traduire une impression générale ? Comment démontrer combien telle durée, tels cadre, geste ou raccord nous paraissent si justes qu'il semble que le film ne cesse d'échapper sublimement à tous les écueils et à toutes les lourdeurs que son scénario pourrait faire craindre ? Plutôt que de justesse, peut-être serait-il plus précis de parler de *tact*. Il y a d'abord le tact avec lequel Annabel, Enoch et Van Sant savent éviter ce qui blesse ou apitoie sans que leur bienveillance ne sombre jamais dans la condescendance, tandis que les personnages adultes en font toujours un peu trop ou pas assez. Le tact, c'est aussi la pudeur avec laquelle les deux amis se lient de plus en plus sans jamais se le dire, jusqu'au moment où il se contente d'envoyer doucement vers elle le faisceau de sa lampe torche pour lui suggérer qu'il la désire. La scène d'amour qui suit ce geste se résume pour le spectateur aux premières caresses, un suave et fébrile jeu de mains sur la peau où le tact des sentiments se prolonge dans la taction des corps. On retrouve aussi des variations sur le tact et sur la précision du toucher

1. C'est également ainsi que j'expliquerais l'accueil mitigé, voire méprisant, qu'à parfois reçu *A Dangerous Method*, le dernier et très beau film de David Cronenberg.

dans chacun des jeux et sports qu'Enoch et Annabel se sont choisis : la bataille navale (exactitude mathématique des coups : « *Touché!* », répond Enoch à Hiroshi lorsque ce dernier, en pleine partie, évoque l'état d'Annabel, sa réponse prenant alors un beau double sens); l'escrime (où il s'agit seulement de toucher l'autre du bout de son fleuret); le badminton (le plus délicat des sports de raquette, où la trajectoire dépend d'abord de la précision du geste et de l'impact); le Docteur Maboul (jeu de précision consistant à retirer avec une pince des objets dans le corps d'un personnage qui se met à sonner si l'ustensile le touche au passage). Sans oublier le xylophone dont rêve Annabel et qu'Enoch finit par lui offrir, instrument dont la tonalité dépend de l'intensité avec laquelle celui qui en joue fait résonner les lames. La suavité de *Restless* peut effectivement faire songer à l'harmonie feutrée de certaines compositions pour xylophone : chaque plan comme une note frappée avec la juste délicatesse.

L'instant de la mort d'Annabel est éludé. Elle s'efface simplement dans un fondu enchaîné où son visage se mêle aux idéogrammes de la lettre d'adieu de Hiroshi. Puis sa disparition est marquée par une série de plans montrant les lieux où Enoch et elle se promenaient ensemble, mais désormais dépeuplés et recouverts de neige. C'est l'hiver, leur saison s'est achevée.

Si Enoch se rendait si régulièrement aux enterrements d'inconnus, c'est d'abord parce que, étant dans le coma, il n'avait pu assister à celui de ses parents. Et le dernier cadeau que lui offre Annabel est d'assister enfin aux funérailles d'un être aimé. Si le sourire final d'Enoch est si émouvant, c'est justement parce qu'il parvient à ne pas s'émouvoir du souvenir d'Annabel mais à se réjouir encore du miracle de leur rencontre, encore et probablement pour toujours. Et dans le petit montage nous montrant les instants heureux qu'il se remémore, on touche à la mélancolie même du cinéma : les images de ce qu'il y eut plus fortes que la conscience de ce qu'il n'y aura jamais plus. L'analogie de cette série de souvenirs avec un film est rendue encore plus évidente par le fait que le dernier plan correspond à la première fois qu'Enoch vit Annabel, comme un retour au point initial suggérant la possibilité de répéter indéfiniment cette bande de mémoire. L'un des premiers spectateurs du cinématographe (journaliste anonyme au journal *La Poste*) écrivit qu'avec cette invention la mort avait cessé d'être absolue – n'est-ce donc pas aussi le cinéma que célèbre ce beau sourire d'Enoch?

Souffles de vie

Age Is... de Stephen Dwoskin

par Raymond Bellour

Fin janvier 2011, arrive de Londres un mail de Véronique Goël, partenaire de longue date de Stephen Dwoskin, m'annonçant qu'il est rentré à la maison après trois mois d'hospitalisation. Les médecins lui laissent désormais espérer une durée de vie de deux ans au plus. Les troubles respiratoires dont il souffre, liés à la poliomyélite qui l'a rendu infirme à l'âge de neuf ans, se sont accrus dans des proportions considérables et désormais irréversibles. Depuis plusieurs années déjà il respire en partie à l'aide d'une machine – celle qu'on voit dans *The Sun and the Moon*, où elle dote d'une monstruosité fantastique cette version érotiquement renouvelée de la Belle et la Bête¹. En novembre 2011, Véronique m'écrivait : « *Il n'arrive plus vraiment à respirer plus de quelques minutes sans l'aide de sa machine.* »

Aussitôt revenu chez lui, Dwoskin a repris le projet qu'il avait depuis plus d'un an d'un film sur la vieillesse, pour lequel il avait déjà tourné et surtout fait tourner par de nombreux et nombreuses complices un certain nombre d'éléments, selon une habitude accrue à la mesure de ses difficultés physiques. À l'initiative de Véronique Goël et Rachel Benitah, qui l'accompagnaient déjà dans ce projet, Antoine Barraud, le jeune producteur français de House on Fire, est venu se joindre à elles, et un dossier a été rapidement conçu avec Rachel Benitah pour être présenté au Centre national des Arts plastiques à Paris et ainsi amorcer le financement du film. Le cinquantième des films, courts ou longs, qui ont jalonné depuis cinquante ans une œuvre protéiforme et foisonnante dont la formule pourrait être : « *Le moi, le monde, les autres, comment cet ensemble se fond dans les films.* » Dwoskin ajoutait, dans des « *Réflexions* » auxquelles ces mots servaient de sous-titre : « *Pour ce genre de film (qu'on qualifie souvent de "personnel"), il n'est pas de dénomination précise. En raison de cette absence de classification, absence d'explication, ces films paraissent difficiles, voire menaçants, pour certains (et pour les conventions établies). L'effet miroir produit par un type de cinéma "personnel" et "expressif" comme le mien (ou*

1. Voir, sur *The Sun and the Moon*, Philippe Grandrieux, « Sous le ciel de Dwoskin », *Trafic*, n° 76, p. 57-59.

celui de quelques autres) présente une image infinie de la vie. / La perplexité posée par l'effet miroir est celle d'une réflexion disant la vérité (comme le documentaire) tout en exagérant (comme la fiction)¹. »

Ce film aujourd'hui terminé, et qui sera peut-être, sans doute, son dernier, même si, comme me l'écrit encore Véronique, Dwoskin ne cesse et ne cessera pas, jusqu'au dernier souffle, de donner corps à des désirs d'images (jusqu'à penser reprendre un projet ancien sur *Madame Edwarda* de Bataille), ce film de 72 minutes s'appelle désormais *Age Is...* Dans sa dureté intransitive, la formule en rappelle aussitôt deux autres : *Film Is...*, le livre écrit en 1975 par Dwoskin pour célébrer le cinéma des avant-gardes américaine et européennes au sein desquelles, Américain désormais installé en Angleterre, il s'inscrivait passionnément². Et *Pain Is...*, ce film extraordinaire conçu en 1997 sur l'énigme de la douleur, toutes les modalités de douleurs imaginables une à une interrogées et appelées à l'image, parmi lesquelles, en un long plan muet, contrairement à tant d'autres fondés sur des voix de témoignage, figurait la vieillesse, la vieillesse-douleur : un homme âgé, saisi par le rapide mouvement avant d'une caméra cheminant ensuite avec lui dans une rue verdoyante, s'avançait, de dos, péniblement, comme interminablement, appuyé sur sa canne, passant entre un tronc d'arbre et une échelle posée là, pour bientôt s'effacer dans une allée³.

Mais là où la douleur est une énigme, tant elle est aussi liée au désir obscur du sujet, dans le sport ou le sexe, par exemple, la vieillesse devient de façon univoque un destin. Et le film avec elle un film autre, si on songe à tant de films de Dwoskin traversés d'éclairs, de séductions extrêmes et de violences parfois presque insoutenables, comme l'était encore il y a cinq ans à peine ce chef-d'œuvre absolu qu'est *The Sun and the Moon*. Bien sûr, la vieillesse ne frappe pas également chacun au même âge ni de la même façon ; elle dépend des conditions sociales, des maladies de la tête et du corps ; mais elle est avant tout un état qui advient inéluctablement à chaque être qui y parvient. Et tel est l'état dont *Age Is...* accomplit un portrait, individuel et collectif. Au point que l'image, la physique des plans, s'y soumet, comme déjà à travers ce moment unique touchant la vieillesse dans *Pain Is...* Bien sûr, il reste dans le nouveau film ces plans répétés d'arbres battus à diverses vitesses par le vent, qui, comme les irrptions de divers motifs de nature dans *The Sun and the Moon*, tranchent soudain sur les visions des corps associés. Mais là où de telles images en composaient une sorte de métaphore énergétique, elles acquièrent, dans *Age Is...*, une valeur de contraste. Car ce sont des corps lents, plus ou moins figés, qu'une caméra attentive cadre, parcourt, suit dans leurs mouvements toujours un peu incertains et fragiles : une caméra dont le travail obstiné surprend par son homogénéité, si

1. Stephen Dwoskin, « Réflexions », *Trafic*, n° 50, « Qu'est-ce que le cinéma ? », été 2004, p. 117-119.

2. Stephen Dwoskin, *Film Is... The International Free Cinema*, Londres, Peter Owen, 1975.

3. Voir, sur *Pain Is...*, Stephen Dwoskin, « Deux lettres à propos de *Pain Is...* », *Trafic*, n° 28, hiver 1998, p. 33-40.

on songe aux dix-sept personnes (dont Dwoskin) créditées au générique comme filmeurs. C'est que la force et le modèle d'un style connu de chacun ont permis ce transfert; et l'habileté du montage (assuré par Dwoskin avec Tatia Shaburishvili) a fait le reste.

Dans son essai sur la vieillesse, Simone de Beauvoir relève qu'aucune des enquêtes auxquelles elle s'est livrée ne lui aura permis de définir *la* vieillesse, tant elle présente de visages. Mais elle souligne aussi bien le fait transhistorique que celle-ci constitue, dont elle donne de façon liminaire une évocation saisissante à travers le premier témoignage connu dans la culture occidentale, en 2500 avant Jésus-Christ, par Ptah-hotep, philosophe et poète égyptien : « *Comme est pénible la fin d'un vieillard ! Il s'affaiblit chaque jour ; sa vue baisse, ses oreilles deviennent sourdes ; son cœur n'a plus de repos ; sa bouche devient silencieuse et ne parle point. Ses facultés intellectuelles diminuent et il lui devient impossible de se rappeler aujourd'hui ce que fut hier. Tous ses os sont douloureux. Les occupations auxquelles on s'adonnait naguère avec plaisir ne s'accomplissent plus qu'avec peine, et le sens du goût disparaît. La vieillesse est le pire des malheurs qui puisse affliger un homme*¹. » C'est elle que dépeint en bonne part Dwoskin. Il la saisit sans mots, quoique parmi des sons diffus, et avec l'appui d'une musique. Celle-ci, d'une tendresse pointilliste et fluide, contribue à l'unité sensible dont le filmage ressaisi par le montage transmet une présence continue formée de variétés. Car chaque corps, chaque visage, diffuse l'implicite d'une histoire, d'une préhistoire que son silence, alors même que parfois des lèvres bougent, dote d'une sorte d'*estrangement* (comme on dit en anglais ou en vieux français). D'autant que beaucoup de ces semi-personnages reviennent, figures de hantise nimbées de tendresse.

Cet homme, par exemple, au premier plan du film, dont un verre de lunettes jauni semble nous fixer et dont le haut du visage en très gros plan s'anime, de sorte qu'on ne sait si c'est lui ou la caméra qui bouge, et qui tend vers nous une main battant comme à l'inverse de celle de l'enfant au début de *Persona*. On le retrouve vite, pénétrant lentement, aidé d'une canne, le seuil d'une maison. Plus tard, il sera dehors à nouveau, esquissant des gestes qu'on peut croire autoritaires ou perdus, ou les deux. Ou cette femme, peu après, qui reviendra souvent, certainement autrefois belle, dont l'œil nous fixe aussi d'abord sous sa lunette et qui semble esquisser un demi-sourire sans avant ni après. Elle devient ainsi une sorte d'héroïne, avec son mouvement de lèvres automatique dans un visage implacablement ridé, ses doigts déformés dans lesquels les bagues s'enfoncent. Ou cette autre femme encore, de profil, dont on ne sait si l'œil et le sourire qui nous scrutent sont de complicité entendue ou d'un trouble impossible à nommer. Tant d'instantanés qui rappellent à quel point Dwoskin aura été, avec Eisenstein, Ghatak, Bergman, Brakhage et quelques autres, un des très grands artistes du gros plan. Et cette foule de corps qui avancent, tassés, vêtus de couleurs ternes, avec leurs cannes, leurs chaises roulantes, leurs

déambulateurs. Le plan le plus cruel, sans doute, montre une vieille femme descendant avec peine un escalier. On l'a d'abord entraperçue, de face, le temps de quelques marches. Quand on la retrouve, un peu plus tard, elle passe cette fois latéralement devant nous dans le cadre presque fixe et disparaît hors champ à gauche. Comme le plan dure, on l'imagine ayant emprunté une porte latérale. Et c'est alors qu'elle réapparaît dans la partie plus basse de l'escalier, tant il a fallu de temps pour parcourir ces quelques mètres à peine d'espace invisible. Ou encore, la cruauté du temps est sans limite, cette femme aux épaules nues, cigarette dans une main d'un côté, crayon à maquiller de l'autre, qui dessine avec soin face à son miroir le tracé de ses rides, en un geste d'érotisme glacial. Mais des images ne cessent aussi de surgir en contrepoint de tant de solitudes et de déhiscences. Des femmes aux visages ruinés, qui se coiffent et se parent avec un rien de provocation et d'ironie. Des hommes qui traversent le cadre d'un pas qu'ils veulent léger et assuré. Et ce couple, surtout, après d'autres montrant le bonheur d'être deux dans la simple vie quotidienne : elle toute petite, lui très grand, qui s'embrassent quasi à pleine bouche, quatre fois, jouant aussi leur passion pour la caméra. Ils sont un peu ridicules, bien sûr, comme tous les corps âgés condamnés à devenir leur propre caricature, mais en même temps victorieusement, splendidement vivants.

Comme on peut s'y attendre, la photo joue un rôle crucial dans ces glissements du temps qu'elle retourne sur eux-mêmes. Elle surgit par pans, par murs entiers, à la moindre occasion offerte, en un noir et blanc d'archive que les mouvements tremblants de la caméra semblent incapables de fixer vraiment, car le contraste serait alors trop entier – pour les photos manipulées par leurs témoins comme par celles dont la caméra s'empare – entre le temps de maintenant et celui d'autrefois, il y a si longtemps.

Fidèle à son principe d'implication subjective, dont il a réclamé d'emblée la pression créatrice sur son cinéma, Dwoskin s'est évidemment figuré dans sa toile. Il apparaît dès le deuxième plan, ses mains fébriles enchaînant sur celles du premier personnage ; mais aussitôt sa tête se renversant vers l'arrière, dans un effort violent pour inspirer, attraper le plus d'air possible. Ainsi revient-il à plusieurs reprises, emporté dans ce même geste, soit en très gros plan net plus ou moins fragmentaire, soit à partir d'un plan plus large et ombreusement flou. Un moment fait fatalement exception, comme déjà dans *Trying to Kiss the Moon* (1994), quand l'un des films d'enfance se donnait comme « *Biography of Stephen John Dwoskin* ». Le trouble est grand – ce sont les seules images d'archives vivantes, en mouvement réel – de voir l'enfant saisi puis relâché dans son parc par les mains de sa mère et, dans le long plan qui suit, très rapproché, se tournant et nous fixant avec des yeux immenses : visage sans tristesse ni joie mais si vivant, fasciné, dans lequel on reconnaît l'adulte du temps d'après, le cinéaste qui aura cherché depuis, plutôt qu'à jeter sur cette enfance un regard nostalgiquement perdu, à rémunérer un destin d'une violence peu commune par la violence et la tendresse exacerbées de l'art qu'il s'est choisi : le cinéma à travers et au-delà de la peinture.

« *Le cinéma est mon langage, et sans langage, je suis silencieux, et dans le silence je cesse d'exister. Le silence peut tuer, rester silencieux, c'est se fermer littéralement au sentiment d'humanité*¹. » Il faut faire durer l'image, le mouvement, la vie, à n'importe quel prix. Le dernier plan d'*Age Is...* montre un vieil homme, comme tous ceux qu'on voit ici, s'engager, de dos, appuyé sur sa canne, mais marchant aussi d'un bon pas, sur un petit chemin de forêt montant en pente douce. La tendresse des arbres, des herbes, semble à l'unisson de ce pas régulier. Le plan dure, c'est le plus long du film, trois brèves et interminables minutes. J'ai pensé au héros du poème-récit en prose « Alphabet », d'Henri Michaux : dans « *les approches de la mort* », l'insistance de son regard transmue les êtres en une sorte d'alphabet, « *un alphabet qui eût pu servir dans l'autre monde, dans n'importe quel monde* ». Ainsi, le contemplant, « *le sang avec la satisfaction, revenant dans mes artérioles et mes veines, lentement je regrimpai le versant ouvert de la vie*² ».

1. Ce sont les premiers mots de « Réflexions », article cité, p. 117.

2. Henri Michaux, « Alphabet », dans *Épreuves, exorcismes, Œuvres complètes*, Gallimard, « Pléiade », t. I, 1998, p. 785-786.

Souvenirs de Trixi(e)*

par Stephen Dwoskin

Au cours des années qui ont suivi, entre 1968 et 1975, ma vie est devenue si enivrante et active que je ne peux plus désormais affecter un ordre clair aux événements qui m'ont si pleinement occupé. Mais si sa chronologie s'est perdue parmi les toiles d'araignée de ma mémoire, cette période demeure dans mon esprit comme étant peut-être la plus créative et la plus productive que j'aie jamais connue, à tel point que, dans le détail, le travail, les événements et les gens impliqués se chevauchent dans ma tête lorsque j'essaie de rassembler le tout. Cela a été une époque prolifique, durant laquelle je me suis épanoui et ai trouvé ma force, et ma voix. Ma forme d'expression, à la fois en termes de réflexion et de méthode, y a atteint sa limpidité. S'agissant de cinéma, c'est là que j'ai découvert ce que certains critiques ont plus tard appelé le « *quatrième regard* ». Ce « regard », sur lequel je suis tombé par hasard en développant la nature intime et personnelle de mon cinéma, résulte de la mutation de la caméra en une extension de moi-même ou de mon œil – fondamentalement, moi comme participant au film à la fois en tant que personne et que caméra – braquée directement sur et avec le sujet ou interprète, qui en retour établissait un contact direct, répondant à mon regard et, simultanément, à la caméra. À l'époque j'ai appelé cela un dialogue, mais il s'agissait essentiellement d'une reconnaissance de la caméra et de son opérateur (en l'occurrence moi) comme contribuant à l'expression. Pour moi, faire un film relevait plutôt de l'improvisation, même s'il partait d'une idée arrêtée découlant d'un thème ou d'un récit personnel particulier. Se produisait ensuite une interaction spontanée durant le tournage qui engendrait une relation plus profonde et plus immédiate entre le film et le spectateur. Grâce à ce processus, la caméra devient un interprète dans le film, et son

* Depuis son retour chez lui après trois mois d'hospitalisation (voir mon texte « Souffles de vie », p. 12), Steven Dwoskin a entrepris, la nuit, sur son iPad, l'écriture de son autobiographie – Joan Adler, qui l'avait déjà assisté autrefois pour son livre *Film Is...*, assurant au fur et à mesure le travail de relecture. Il nous en a confié une partie dans laquelle nous avons choisi ces extraits regroupés, sous un titre de notre choix et avec son accord, autour de la figure de Trixie. (R.B.)

point de vue devient celui du spectateur qui regarde le film projeté. Cette façon de travailler m'a permis d'atteindre l'intimité que je voulais tant faire passer dans mon œuvre. Là, j'avais trouvé le moyen.

C'est à ce stade que j'ai rencontré Trixie et, par son intermédiaire, Carola, qui toutes deux allaient m'apporter une aide précieuse pour parvenir à ce degré d'intimité qui deviendrait manifeste dans mes films.

Ma rencontre avec Trixie s'est faite plus par hasard qu'à dessein lorsque, en 1969, elle a visité Londres pendant les vacances d'été avec son mari, Peter (également cinéaste), et son beau-frère, Klaus. Je connaissais vaguement Klaus, cinéaste suisse allemand que j'avais rencontré un peu auparavant, probablement lors d'une des réunions de l'European Film Co-op, où il était courant pour les artistes et les cinéastes d'échanger leurs adresses afin d'avoir un lieu où résider lors de leurs voyages (il y avait peu d'argent dans ces cercles, à l'époque). En cette occasion, c'était Klaus qui cherchait un endroit pour dormir; Trixie et Peter étaient déjà hébergés. Tous trois sont arrivés à Ladbroke Grove, où je vivais avec Liz dans l'état de désorganisation d'un couple qui vient d'emménager. Comme nous n'avions qu'une pièce utilisable, nous avons forcément laissé tomber toute formalité.

Trixie, à mes yeux, semblait occuper tout l'espace par sa formidable présence et sa renversante beauté. Elle était plus grande qu'on ne s'y serait attendu s'agissant d'une ballerine, mais elle n'était pas une ballerine ordinaire : c'était une danseuse étoile, connue pour sa puissance unique et ses performances audacieuses. Elle était très belle et sociable, et elle a empli ma vision, tout comme, en fait, j'ai paru emplir la sienne. Son anglais était excellent, et il n'a pas fallu longtemps pour que nous nous mettions à parler de travail, de cinéma, et les idées s'échangeaient librement. Puis Peter, son mari (qui maîtrisait peu l'anglais), a soudain dit quelque chose en allemand, que Trixie m'a traduit : il suggérait qu'elle et moi fassions un film ensemble. Même le traduisant, Trixie a semblé faire état d'une proposition commune, à laquelle elle s'était immédiatement identifiée. Mon approbation a été quasi instantanée, et nous sommes tombés d'accord pour nous donner rendez-vous dans les quelques jours qui suivaient. Il se trouve que Peter et elle étaient logés à Kew, dans la maison d'un vieux critique de danse. Tout près se trouvait une maison vide appartenant à Alan Power que je savais pouvoir utiliser pour le tournage. Cela a rendu le projet suffisamment faisable pour qu'en deux semaines je sois en mesure de commencer à réaliser le film *Trixie* (nous avons supprimé le *e*).

Si l'on peut dire de l'un quelconque de mes films qu'il est parvenu à la spontanéité, c'est bien celui-ci. Il se résume presque à un documentaire sur Trixie et moi tombant amoureux l'un de l'autre, tant cela était imprévu et involontaire. Nous nous sommes mis d'accord sur la forme générale du film : ce serait une rencontre sans paroles entre nous deux *via* la caméra, afin que je puisse expérimenter mon idée d'un dialogue muet entre l'interprète et le spectateur, avec la caméra en guise d'intermédiaire. Caméra en main, j'ai attendu dans une longue pièce vide un peu délabrée. Lorsque Trixie est entrée, elle était complètement nue, me prenant totalement par

Achévé d'imprimer en février 2012
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.s.
à Lonrai (Orne)
N° d'éditeur : 2270
N° d'édition : 233669
N° d'imprimeur : 12xxxx
Dépôt légal : mars 2012
Imprimé en France



Collectif POL Trafic 81

Cette édition électronique du livre
Trafic 81
 a été réalisée le 4 juillet 2012 par les Éditions P.O.L.
 Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
 achevé d'imprimer en février 2012
 par Normandie Roto Impression s.a.s.
 (ISBN : 9782818014639 - Numéro d'édition : 233669).
 Code Sodis : N50447 - ISBN : 9782818014653
 Numéro d'édition : 236243.

Avec le soutien du

