

Fraternels, libres et inégaux

par Marie Anne Guerin

« Le présent est le temps, l'avenir n'est que son apparence. »

Senancour, Oberman

« **M**oi j'essaye de faire en sorte qu'il n'y ait pas d'avant¹. » Jacques Rivette énonce cette revendication de l'immédiat, en réponse à *Libération* qui lui reproche la longueur de *Haut Bas Fragile*. Pour Rivette, le tournage, ce qui s'y écrit, ce qui s'y trame, est le moment même. Tourner fait naître. Il dit aussi qu'il préfère les « films inégaux ». La variété va de pair avec le présent de l'invention. Celui qui parle a réincarné et a stylisé notre époque, filmant décennie après décennie des personnages issus d'une grande fresque délicate peinte sur les murs du vieux Paris, comme de graffitis, ou de prières, imprimés sur les parois des cellules. Déplacés de l'enceinte de la ville en province et en banlieue, on les reconnaît, nos contemporains fraîchement évadés des squares sonores de la capitale, de la pierre des façades parisiennes (chez Rivette le passé est une prison), pour faire apparaître d'autres jardins (*Secret Défense*), d'autres bastions (*La Belle Noiseuse*, *Ne touchez pas la hache*). L'érudition du cinéaste, sa culture cinéphile et poétique, son discernement font résonner ce goût pour l'inégalité certes comme une leçon critique, mais surtout comme une exigence esthétique. Il faut tourner presque pour voir. Pour prendre connaissance des faits (fées) et des gestes. L'idée d'un cinéma qui exclut le formatage et ce leurre de la perfection souvent confondu avec le fantôme hollywoodien de la maîtrise, y compris celle de la durée conventionnelle du film, qui hante l'ensemble de la profession,

1. « Et puis, je pense que quand il y a eu des erreurs sur un tournage il faut les respecter. C'était un de mes grands points de désaccord avec François Truffaut, qui pensait qu'il fallait faire le tournage contre le scénario et le montage contre le tournage. Moi, j'essaye de faire en sorte qu'il n'y ait pas d'avant. Ou du moins très peu. Si auparavant je pensais qu'un film se faisait au montage, je pense maintenant que tout se passe au tournage : s'il y a un avant-tournage et un après-tournage, c'est par la force des choses. » (Propos de Jacques Rivette prélevés à un entretien avec Gérard Lefort, Olivier Séguret et Marcus Rothe, pour *Libération*, le 12 avril 1995.)

est tonique. Les films de Rivette m'ont toujours donné la sensation d'un abordage, presque un piratage par le son et les voix du présent, de l'espace comme d'un temps jadis, forcément vidé de ses habitants, comme si la ville exsangue ne racontait que des contes passés, et que poser le chantier d'un tournage sur son terrain en réanimerait le récit. En l'explorant, le tournage réveille ce décor, qui se révèle être une scène, de théâtre ou de ballet, ou une maison aux murs érodés. « *J'oublie le temps* », dit Edward G. Robinson au début de *La Femme au portrait* de Fritz Lang, avant de s'abandonner à la densité de la durée du film vécue, ou rêvée, comme une aventure et le passage (naissance ou mort) à une autre existence. Rivette, lui, prononce l'absolu du présent de concert avec le goût des films « *inégaux* », et tout est dit qui nous importe.

Traditionnellement, les réalisateurs de courts ou de moyens métrages débutent au cinéma comme le feraient des apprentis. Cela devrait paraître insensé que la longueur d'un film puisse affecter la critique. Mais les faits sont là : la place réservée aux films plus courts par les distributeurs, par les directeurs artistiques de grands festivals (en 2011, Locarno a refusé *Les Anges de Port-Bou* de Vladimir Léon, sous le prétexte que sa durée, quarante-cinq minutes, n'était pas conforme), et bien entendu par les journaux, est ténue, allant de nulle à obligée, en passant par mondaine (ou sociale), car certains festivals qui œuvrent depuis vingt-deux ans, « Côté court » à Pantin (Jacky Évrard), ou depuis dix ans, les « Rencontres européennes du moyen métrage » à Brive-la-Gaillarde (Sébastien Bailly, lui-même réalisateur), sont en passe de devenir des institutions. Leur fidélité à certains de ces apprentis cinéastes les a fait connaître, en leur donnant l'occasion d'un premier dialogue avec les spectateurs de la région et avec ceux, venus d'ailleurs, « de la profession ». En attendant que ces réalisateurs passent au long, qu'ils franchissent la cloison qui isole les cinquante-neuf minutes et poursuivent leurs inventions jusqu'à cette autre grille butoir d'une heure trente, ou quarante, qui détermine la durée distribuable d'un long métrage. Je me souviens d'un accueil à Locarno, pour les récits aventureux, plutôt plus courts que trop longs, de Pierre Léon, d'Arnold Pasquier, de Vincent Dieutre, imprimés dans cette durée intermédiaire, presque frauduleuse, un peu plus d'une heure, qui sépare le moyen métrage du long traditionnel. Mon goût, inculte à l'époque, pour les films courts s'est affirmé à Belfort, au festival « Entrevues », grâce à la densité des récits de Laurent Achard (*Une odeur de géranium*, 28 mn, 1997 – son troisième film après *Qu'en savent les morts*, 21 mn, 1991, et *Dimanche ou les Fantômes*, 30 mn, 1994), au style de Thomas Salvador (*Une rue dans sa longueur*, 8 mn, 2000), et à l'exubérance d'Alain Guiraudie (*Du soleil pour les gueux*, 52 mn, 2000). Tous formats confondus, les gens et les films se rencontraient et les habitants de la région remplissaient les salles. De même à Brive et à Pantin, et au festival de Contis (Betty Berr et Rainer), au bord de l'océan, ou encore à Lille, où sélection et programmation sont entièrement prises en charge par des étudiants d'une école de commerce locale, dont par conséquent l'équipe se renouvelle fréquemment. Ces festivals ne servent pas seulement le « public », ce mot misérable qui recouvre des statistiques, mais ce sont des scènes plutôt privées où les films se rencontrent, également incarnés par la présence de ceux qui les ont faits. Leurs durées font qu'ils sont projetés dans la promiscuité des

autres, jamais seuls. Certains se confrontent à ce voisinage et à cette foule pour la première fois (*Le Naufragé* de Guillaume Brac à Brest, puis *Un monde sans femmes*, fêté et primé à Brive, *Valérie n'est plus ici* de Pascal Cervo, pour lequel Michèle Moretti a reçu le prix d'interprétation à Pantin, *Après un rêve* de Louise Narboni et Julie Desprairies, ou *Centre cuir* de Martial Salomon, respectivement programmés à Angers, à Belfort, puis à Pantin) alors que d'autres s'y replongent régulièrement. Les titres que je propose sont réunis par ma mémoire intuitive des formes et des couleurs, un savoir ancien, comme dans ces « *crazy quilts* », patchworks américains et victoriens, que Françoise Lebrun m'a remis en mémoire avec son film incisif *Crazy Quilt* (59 mn, 2011, FID, Marseille). Je les cite sans idée d'exhaustivité : depuis *Une odeur de géranium*, Achard a fait trois longs métrages, mais aussi deux courts, *La Peur, petit chasseur* (un plan fixe de 9 mn, 2004, Pantin) et *Le Tableau* (30 mn, 2013, Pantin); depuis *Le Brahmane du Komintern* (130 mn, sorti en 2007), Vladimir Léon a réalisé deux moyens métrages, *Adieu la rue des radiateurs* (37 mn, 2008, Pantin), et *Les Anges de Port-Bou* (45 mn, 2011), refusé par presque tous les festivals, finalement programmé à Pantin en 2012; Thomas Bardinet lui aussi alterne les durées depuis 1991, et, après *Nino, une adolescence imaginaire* (75 mn, sorti en 2012), a réalisé *Superdog* (10 mn, 2012, Contis), et enfin, *last but not least*, Pascale Bodet, après *Horezon* (95 mn, 2006), réalise *Complet six-pièces* (29 mn, 2011, Brive), puis, dans la foulée de *L'Abondance* (72 mn, 2013, documentaire sur la pêche à la palourde, Saint-Ouen), vient de tourner *Manutention légère* (10 mn). Cette souplesse est un exercice national, une part de l'héritage français, masculin et littéraire, de Renoir à Vecchiali, sans oublier Guitry, Duras, Cocteau, Guiguet et Eustache, exercice souvent contraint par les difficultés matérielles des cinéastes, qui ont du mal à être accompagnés par des producteurs, par des distributeurs, et par les festivals qui, avec la télévision nocturne, sont souvent la seule occasion pour ces films plus courts d'être vus. Certains, comme *Sans Howard* (30 mn, 2008) de Ricardo Muñoz, demeurent presque cachés.

Si le sort de ces films diverge, quel que soit leur scénario ils trament une histoire commune, celle du désir de faire, avec la conscience exacerbée par ce resserrement du temps, qu'ils sont les seuls à pouvoir identifier en vue d'en composer une version. Cette conscience est imbriquée à celle de l'histoire qu'ils connaissent du cinéma, de leur goût, et à l'élection de leurs prédécesseurs. À un roman personnel, comme on parle de roman familial. En faisant un film on invente un corps, on lui donne un nom et on lui crée une filiation. Ils s'adressent à qui les protège, et ce choix est tributaire de leurs pères. Un film plus court met au défi de prendre le temps de raconter sans avoir celui d'exposer, de composer un corps avec un cœur et une démarche, comme Vincent Price élabore le corps d'Edward sans mains au générique d'*Edward Scissorhands*. Un film est un corps vivant (Rivette¹), et il en a l'hétérogénéité organique.

1. « *Un film est une chose organique. C'est un organisme comme n'importe quel corps. Les corps sont plus ou moins harmonieux, mais ce qui est important, c'est qu'ils marchent, je veux dire : qu'ils soient autonomes, vivants, avec leurs défauts et éventuellement leurs infirmités.* » (Article cité.)

En filmant un petit gars spectateur de la violence des rapports familiaux (mis en scène, ou pas, cet enfant qui se niche au plus près de sa mère est le regard exigeant, à la tendresse animale, générique de tous les films de Laurent Achard), ou bien le regard de Laurence Côte, comme un haut-le-cœur muet (*Qu'en savent les morts*, un film de vingt et une minutes, pratiquement sans parole, accidenté par les regards et d'impossibles champs-contrechamps), dirigé vers les hauteurs des arbres qui l'hiver découpent l'entrelacs de leurs branches sur le ciel, ou encore quand elle tombe sur la terre du cimetière, Achard a d'emblée fait se chevaucher les limites d'un possible émerveillement et l'effroi du roman familial, et l'élection d'autres interlocuteurs, dont Jean-Claude Biette, et Maurice Pialat, William Wellman et Jacques Tourneur comme pères réels de cinéma. Achard a pris à la lettre cette exigence d'invention, en doublant la rudesse de ses situations filmées de la délicatesse d'une soie venue du cadre et de l'attention écrite et jouée de ses personnages. Il sait que ce sont elles, ses créatures, qui l'ont forgé cinéaste, plutôt que lui qui les aurait créées. Pour mettre en scène cette délicatesse, ce tissu posé sur la plaie (*Dernière séance*), Achard a recours à d'autres origines que celles de la violence qu'il raconte, à des parents personnages de cinéma et de littérature.

Guillaume Brac a choisi un acteur et un lieu de prédilection. Vincent Macaigne en personnage de garçon provincial (Sylvain), maladroit et sensible, dont le regard ému et hésitant incarne le tremblement de ses films, et la petite communauté d'Ault, dernier village sur les falaises de la côte picarde, avant la baie de Somme. Du *Naufragé* jusqu'à *Tonnerre*, son premier long métrage, on se retrouve également, d'emblée, dans la plus documentée des fictions, celle qui tente d'imprimer un goût pour le cinéma, qui ici passe à distance de Maurice Pialat (*Loulou*) pour retrouver (les naufragés de) Jacques Rozier.

Les films plus courts semblent veiller davantage sur les apparences du vivant, et mettent plus naturellement en scène ce qui sépare l'inanimé de ce qui vit, ou les vivants de ce qui est mort. Le cinéma a montré plus vite que la vie les déplacements de l'inerte, sur ces visages et sur ces corps transformés par la chirurgie qui se bossellent et éloignent le plus possible la vision du squelette. Peut-être que savoir détacher, par l'enregistrement, ce qui est vivant de ce qui gît inerte est un aspect qui définit le cinéma. C'est le sujet de *Douce* (30 mn, 2010, Contis) de Sébastien Bailly, qui engage son récit dans une discontinuité entre la vie et la mort. Douce (Lise Bellynck, de chez Jean-Claude Brisseau), infirmière dans un service de malades comateux, est intriguée par un nouvel arrivant, son livre de chevet (ce qu'il lisait avant) et cette vie ralentie, offerte et totalement opaque. Elle commence à le veiller et à lui prendre (manipuler) la main inerte – dans quelles proportions? – mais toujours innervée, chaude et humaine. La singularité de ce rite sensuel de passation, de cet accord entre une jeune femme et un homme entre deux états, est traitée sans psychologie, avec un réalisme aux confins du fantastique. La main qui soigne demande un retour à celle fétichisée du malade; en échange, elle force son attention en la posant sur sa peau frémissante de vie. Martial Salomon, avec *Centre cuir* (32 mn, 2011), met en scène le fétichisme inspiré par le cuir

d'une jeune femme, Sophie (Lisa Lacroix), et filme, lui aussi avec délicatesse, la peau, la nudité de ses acteurs, comme un centre vivant et sophistiqué – et pas si *queer*.

Chez Achard, ce qui fait obstacle est mortifère. C'est l'enfermement du regard, la récurrence de barrières, de portes entrouvertes ou closes qui sillonnent l'espace dans ses films. Chez Brac, ce qui est mort, ce contre quoi on se heurte – on peut buter sur des objets ou sur des cadavres –, c'est ce qui devrait servir la communication, les sentiments compris. La peur, l'amour, la colère sont des objets jusqu'à ce que, au cours du film, ils s'incarnent. C'est alors de possession qu'il s'agit, et pas de consommation. Au début du *Naufragé* (30 mn, 2009), Luc le cycliste (Julien Lucas) crève un pneu sur une route de campagne aux abords d'Ault; plus tard, la voiture de Sylvain qui l'emmène au village est verrouillée par la police; le téléphone portable, dont tout le monde est muni comme d'un trésor, est l'objet suprême, celui qui enterre la communication, et qui, chez Brac, devient une arme toxique dévastatrice, et une planque, son petit écran étant l'endroit d'où en toute impunité on manipule, blesse et insulte quelqu'un sans jamais l'affronter – dans *Tonnerre*, lorsque Maxime (Macaigne), enragé par le désespoir amoureux, passe pour le vandale car il menace d'un revolver l'ancien petit ami de Mélodie (Solène Rigot) qui l'a insulté dans un SMS, j'ai vu pour la première fois mise en scène, avec la violence due, l'équation entre le portable et l'arme, et cette forme inédite de duel urbain. Cette séquence est le pendant de celle où Sylvain manipule les SMS de Luc, par amitié (Sylvain est un personnage qui se rue sur les sentiments), dans *Le Naufragé*. Il envoie un message d'amour depuis le portable de son nouvel ami, en réponse à ceux de sa copine auxquels celui-ci n'avait pas réagi. Ce trafic des sentiments est le sujet des films de Brac. *Un monde sans femmes* (57 mn, 2012) permet aux affects et à une certaine forme de terreur enfouie qui habite Sylvain, telle qu'on la retrouve dans les yeux des animaux domestiques, de s'incarner, de passer de l'état inerte à celui de vivant. Attentif au hors-champ, Guillaume Brac a accompli son travail quand il a trouvé les plans où faire s'incarner dans une scène quelque chose de disparu, de laissé pour compte – ici, dans ce microcosme dit « sans femmes », celles-là mêmes. À l'arrivée d'une mère débordante de vitalité (Laure Calamy) et de sa fille plus discrète mais seul sujet agissant du film (Constance Rousseau), la circulation d'émotions que leur présence déclenche se répartit et va irriguer le cœur et la peau des personnages, les flatter ou les bousculer, et aussi transformer ce village du bout du monde français, en quelques plans, en un lieu fantastique, plein de ressources éteintes que le film ravive. Brac déduit une infinie tristesse, incarnée par la solitude de Sylvain, du sein de la comédie sociale entre hommes et femmes, l'extrait comme une essence qui est au cœur du film sans pour autant l'assombrir, ni en altérer le ton enlevé.

Se sentir fière d'aimer le cinéma français, et son caractère masculin – rien à voir avec l'« identité sexuelle » du réalisateur –, n'est pas donné si souvent. Comme si cette fierté était à deux doigts de disparaître une fois passé le seuil de la salle de projection. Où rôde ce risque familial, confrontée à l'écran où s'imposent les images et les sons, de basculer dans l'absence, ou pire dans une révolte muette qui épuise. Et

de n'y rien découvrir. Je ne vais pas au cinéma pour y éprouver la terreur du naufrage, mais pour y faire des découvertes et pour partir en reconnaissance. La reconnaissance a depuis toujours lieu bien avant l'exercice critique, et fait partie de cette expédition. La masculinité du cinéma français n'a rien à voir avec la virilité héroïque ou burlesque des figures d'autres pays. Notre cinéma est empreint d'une mélancolie galante diserte, qui s'épanche et s'épanouit auprès des femmes, tout en leur faisant la guerre. Il s'en faut de peu qu'il ne les perde, ces personnages féminins élégants, sensibles et éloquents (Nora Gregor, Jacqueline Delubac, Maria Casarès, Françoise Lebrun, Delphine Seyrig), ces sorcières qui ne sont pas des vamps mais des fées (les mêmes plus Bulle Ogier, Catherine Deneuve, Juliet Berto et Arielle Dombasle), ou, plus rares, ces idéaux féminins (Anna Karina, Stéphane Audran, Romy Schneider), pas femmes fatales, souvent prostituées (Mireille Balin, Anouk Aimée, Jeanne Moreau, Delphine Seyrig). L'éloquence masculine est acquise auprès des femmes. Sauf chez Thomas Salvador, dont les cinq courts métrages (entre 3 mn 30 et 23 mn) filment un microcosme « sans femmes », dans lequel son et parole sont séparés. Il met en scène sa propre figure de jeune homme mutique et élégiaque (entre Chaplin et Tati) dont l'héroïsme burlesque se traduit par des prouesses physiques, articuler une phrase n'étant pas la moindre. Il est possible que le récit ne soit plus souverain. Et que les films ramènent inexorablement à cette faculté qu'à la France de devenir, par moments, ce territoire de conventions et d'empêchement (de voir, d'écouter). En passant le seuil de la salle la peur que « *trop frais mes yeux ne soient point surpris*¹ ». Et à l'écran celle que font sourdre des films appesantis qui s'étirent sans atermolement. Tel réalisateur encensé, disons Abdellatif Kechiche (*La Vie d'Adèle*, trois heures « *qu'on ne sent pas passer* », disent-ils, comme s'il fallait, encore une fois, excuser la longueur), dont la rhétorique autoritaire, celle du resserrement sur « l'intrigue », qui, depuis la bien nommée *Esquive*, consiste à éviter toute exploration et à verrouiller toutes les ouvertures sur la profondeur de champ, ou les arrière-plans. On est aveuglé par l'espace accablé de premiers plans qui morcellent ses actrices, pleins d'indifférence (haine, mépris) pour ses personnages, avant même d'avoir abordé son sujet, qui aurait pu être l'amour, mais de quoi? de qui? De ce dont précisément on est privés, relégué à l'arrière-plan : telle silhouette délaissée, des garçons, le père et la mère, tel paysage attiédi au-delà des rues en pente où Adèle disparaît, tout un pays érotique, une vie risquée, avec ses dangers, ses joies et ses drames? Cette épreuve de la privation, l'accès fermé à ce qui compte : la beauté, la pensée et les fantaisies qu'elles inspirent, leur désertion même, telle que décrite par Virginia Woolf comme un « *cadeau* », *post mortem*, qui pour elle, et pour moi, révèle « *cette terreur, [qui] m'a laissée subir cette humiliation – des visages, et des visages servis comme des platées de soupe par des filles de cuisine*² ».

1. Senancour, *Oberman*, Flammarion, coll. « GF », 2003, p. 62.

2. « *Percival, en mourant, m'a fait ce cadeau, m'a laissée subir cette humiliation – des visages, et des visages servis comme des platées de soupe par des filles de cuisine; vulgaires, rapaces, désinvoltes...* » (Virginia Woolf, *Les Vagues*, Gallimard, coll. « Folio classique », 2012, p. 209.)

Filmer l'adolescence sans évoquer les angoisses de la filiation est faux – cette année, *La Belle Endormie* de Marco Bellocchio et *Io e te* de Bernardo Bertolucci, eux, filment des adolescents entiers. Le plus beau dans le cinéma français a aimé la jeunesse. Aujourd'hui, communication et maîtrise étouffent élégie et impulsivité (deux atouts du *Tip Top* de Serge Bozon). Les adultes reviennent en grande pompe, parfois déguisés en adolescents (*Camille redouble* de Noémie Lvovsky est un exemple, les films de Valérie Donzelli en sont un autre, pire), et les jeunes gens sont des caricatures (*Les Beaux Gosses* de Riad Sattouf), les enfants n'existent plus, ou ne sont plus des personnages (exception faite de *Tirez la langue*, *Mademoiselle* d'Axelle Ropert). Et la vision de la jeunesse y est rétrospective, contenue dans un genre (la comédie), et ne paraît pas se dessiner dans le présent, ni dans une mémoire serrée par l'individu. Parmi des spectateurs lecteurs de journaux, j'ai découvert *Une femme douce* de Robert Bresson, puis *La Jalousie* de Philippe Garrel. Deux films qui, avec des intelligences et un bonheur différents, voir incompatibles, ont approché l'inaccessible, le mystère et la vitalité sourde des jeunes filles. Crédités de monteurs fidèles, respectivement Raymond Lamy de chez Guity, et Yann Dedet de chez Pialat, Bresson et Garrel ont forgé les ellipses et les pleins de leur récit d'aussi près qu'ils suivraient un pari. Après la projection, le public, qui s'était fié aux critiques et pas à ses envies, semble dévasté d'ennui. La langue parlée s'est mise à multiplier l'usage de mots à portée cynique, voire meurtrière, « *ce film est une tuerie* », « *cette fille est une bombe* », « *à tomber* », et tout ce qui auparavant était ravissant devient soit « *mortel* », soit « *canon* ». Cette brutalité est issue d'un détournement du regard, de l'écoute et du langage. Une autre façon de dire que ce n'est pas terrible : « *c'est moyen* » s'est aussi répandu comme de la bave. Précédé d'un « *on va dire que* », cela évalue non pas l'impact esthétique ou intellectuel d'un geste mais le déprécie du seul point de vue de l'énonciateur. Cette séparation agrandie entre ce qui se fait et ce qui se dit de ce qui se fait pose à l'envi le problème des normes, au sein de la société de ceux qui font des films et de ceux qui vont les voir. Bresson et Garrel montrent les rues de Paris à trente-cinq ans d'intervalle, merveilleusement vidées par le cinéma. Laisant ainsi la place à la lumière et pour la première fois aux couleurs chez le « *cinéaste des matières*¹ », à une vision de la ville *de l'intérieur* figurée par le jeune visage de Dominique Sanda. On retrouve ce champ vide, propice aux visions, aux résurgences et aux apparitions, dans le premier sketch de *Complet six-pièces* de Pascale Bodet et dans *Monsieur Lapin* (38 mn, 2013, Pantin) de Pascal Cervo, qui se confirme comme un cinéaste (extraordinairement) biettien, mettant en scène l'incarnation constante de l'imprévu et de l'imprévisible. Chaque séquence est un secret qui se forme au lieu d'être révélé.

Filmé pour la télévision en 1988 en train de visiter sa propre rétrospective à la Tate Gallery, pour ses cinquante ans, David Hockney évoque ses premiers tableaux peints au Royal College of Arts à Londres : « *I started in the end painting pictures*

1. Philippe Arnaud, *Les Paupières du visible. Écrits de cinéma*, Yellow Now, 2001, p. 208.

*about things I knew, not just about things I had seen*¹. » Hockney établit une différence entre le regard, « les choses vues », et la vision, « les choses que l'on connaît ». Ce que l'on connaît est une vue de l'esprit, déjà une construction de la mémoire. Et ce que l'on connaît le mieux, c'est ce qui vit avec, ou en nous, et la conscience que la vie s'arrête. Ce que l'on ne connaît pas, c'est l'arrêt de la vie : encore une fois voici ce critère qui surgit de savoir séparer le vivant du mort, dans la mesure où cette césure est anéantie par les films, où, on le sait, personne ne meurt vraiment, et où les acteurs et les lieux peuvent réapparaître à volonté.

Voici des cinéastes qui mettent en scène ce qu'ils connaissent. Familière des chorégraphies de Julie Desprairies, où les silhouettes acrobatiques de ses danseurs croisent celles, non moins enjouées, de non-professionnels, des Alliés, eux-mêmes accompagnés par les pas des spectateurs qui se déplacent avec eux, et se sentent privilégiés par leur propre statut, enchantent des décors réels intouchés, l'architecture inamovible d'institutions culturelles, administratives ou autres (la bibliothèque de Beaubourg, la Salle des mariages du Blanc-Mesnil, la Manufacture de Sèvres...), il m'est ardu de déceler la place mystérieuse de Louise Narboni, réalisatrice d'*Après un rêve* (27 mn, 2012), qui met en scène une chorégraphie de Desprairies à la Villeneuve de Grenoble. Peut-être est-elle au même endroit que la musique, tout le temps là, mais on ne sait pas exactement où. En direct des spectacles, on ne peut ignorer d'où proviennent les chansons ou la musique, alors qu'ici, mis à part la prestation de Barbara Carlotti avec les passagers du tramway, et celle du chœur de jeunes gens, stigmatisés en 2010 par Nicolas Sarkozy, qui, sur un palier d'immeuble, chantent *Ayazin*, un chant traditionnel arabe égyptien, l'origine des nombreux morceaux de musique (dont *Après un rêve* de Gabriel Fauré) demeure invisible. Le cinéma coupe l'image du son sans pour autant les isoler. Comme chez Thomas Salvador, où le bruit est séparé du corps. *Après un rêve* (celui des architectes de cette Villeneuve de Grenoble) préserve l'érotisation du spectateur évoquée plus haut. Familière aussi de son héroïne danseuse, Élise Ladoué, de sa peau lumineuse et de son apparente constance dans la bonne humeur qui se déplacent par les chemins de la cité, en une visite dansée, comme en repérages des espaces communs de la ville. La seule vraie scène d'intérieur où elle prend une collation avec un homme ami qu'elle visite chez lui, comme s'il s'agissait d'un appartement témoin, est l'occasion, dans un beau contre-jour, de lui, et de nous, faire découvrir le paysage de montagnes par les fenêtres des immeubles. La danse, rituel indissociable du chant et de la musique, préserve et embellit l'espace, abolit les objets et les obstacles qu'ils figurent, fait vivre tout. La chorégraphie de Julie Desprairies, filmée par Louise Narboni, est une exploration, une mise en mouvement inaliénable qui protège les sentiments, les tient au-dedans, invisibles.

1. Dans *Hockney at the Tate*, film réalisé par Alan Benson, pour la chaîne de télévision ITV en 1988, à l'occasion d'une rétrospective de l'œuvre de David Hockney à la Tate Gallery. Le peintre y fait une visite commentée de l'exposition, tout en répondant aux questions de Melvyn Bragg.

Rivette¹, pour qui *Haut Bas Fragile* « consiste en quelque sorte à explorer un décor qui peu à peu livre son histoire », est ici le maître des lieux. Le parcours dansé et chanté (irréel) explore les ressources du décor, le dépliement de l'espace réel en compagnie de ses vrais habitants, ne bute contre rien, si ce n'est l'opacité du sourire, de cette petite danse joyeuse sur le visage d'Élise Ladoué qu'il fallait, un jour, filmer. Loin du mime, c'est en soi une expression physique qui rend le corps en mouvement presque abstrait, le transforme en un idéal qui préserve les affects, et ce qu'on appelle la vie intérieure : c'est le mouvement, la figure même, qui sépare l'inerte du vivant.

« *L'air respiré par les défunts plane autour de nous* » : cette célèbre phrase écrite par Walter Benjamin est citée et prononcée dans *Les Anges de Port-Bou*, où Vladimir Léon, qui, on l'a vu dans *Le Brahmane du Komintern*, adore passer les frontières, transfigure le dernier voyage de Benjamin, qui, en 1940, a traversé les Pyrénées à pied, pour rejoindre l'Espagne et y mourir. Le film s'invente un chemin sur un terrain que Vladimir Léon connaît bien et qu'il a filmé pour le voir mieux. Il commence par un plan fixe de deux minutes sur l'arrivée, puis le départ, d'un train en gare de Port-Vendres, d'où sort Séraphin (Laurent Lacotte), vu de loin. John Ford (*L'Homme tranquille* et *Les Cheyennes*) rejoint Manoel de Oliveira (*Le Peintre de la ville* – 32 mn – et *Porto de mon enfance*) sur ce quai, et ce plan générique programme une mise en attente de quelque chose, peut-être un leurre, peut-être une révélation. Séraphin, le cœur, l'esprit et la voix pleins des mots et de la figure de Walter Benjamin, en est le fil conducteur. Il emprunte le chemin de randonnée éponyme et reprend l'itinéraire de son maître, accompagné de, et détourné par, la présence imprévue de Gabrielle (Élise Ladoué). Au long de ce micro-trajet picaresque, Séraphin devient très vite le jouet enchanté de la jeune femme, et aussi de ce caractère fantastique du temps du voyage, du mystère bien protégé des êtres et des lieux : le cinéaste énonce, en le filmant, le temps présent. Quand ils croisent des randonneurs en tenue dans ce décor de montagnes somptueuses, c'est Séraphin, et ses adhérences à la mort, qui paraît presque burlesque dans son désir de transmission, à la limite de l'hystérie. Puis tout à coup, sans que l'on sente jamais que le temps presse, le jeune homme trouve en lui le sérieux, il découvre la grâce d'un sentiment qui, sans l'éloigner de son pèlerinage, le transforme en une aventure, « *hors des sentiers battus* » (en exergue de *Sylvia Scarlett*). Alors que pour partager sa vénération pour Walter Benjamin avec Gabrielle, il fallait que Séraphin fasse exister un tiers qui était le temps passé mué en l'espace traversé de son trajet par monts et par vaux (Rivette), Gabrielle le fait redescendre (du paradis) sur terre, dans le pays d'aujourd'hui, en métamorphosant toute cette imagerie fétiche (vue du firmament) en une vision du présent, fantastique de vitalité, jusqu'à l'hallucination. Séraphin abandonne en route

1. Jacques Rivette, entretien cité. Il ajoute : « *C'est peut-être pour ça que mes films sont trop longs [...], parce que j'ai envie de voir toutes les pièces d'une maison, que la maison soit complètement visitée métaphoriquement, de la cave au grenier, pour que le film ait livré tout ce qu'il avait à nous dire et qu'il soit fini.* »

son illustre prédécesseur pour mieux le voir, et en effet, le regard éveillé par l'amour, Séraphin voit Walter Benjamin attablé pour son dernier repas au restaurant de Port-Bou, et nous aussi... Les morts protègent les vivants qui s'adressent à eux.

Dans *Crazy Quilt*, Françoise Lebrun, filmée par Pierre Creton, s'embarque pour l'Angleterre où elle a passé, enfant et adolescente, des mois de vacances chez sa correspondante, du petit port de Bridlington dans le Yorkshire, où David Hockney a une maison, à Tunbridge Wells dans le Kent, en s'attardant dans le Bloomsbury de Virginia Woolf et de sa sœur, le peintre Vanessa Bell, et dans d'autres contrées littéraires, langagières, et jardinières. Encore une fois, le passé mué en espace, cette fois un pays entier, qui plus est un royaume. La réalisatrice met en scène ce qu'elle connaît intimement, sa vie privée en regard de l'admiration joyeuse et de la reconnaissance que lui ont suscitées ces femmes écrivains, jardiniers, actrices et amies. Le film est bouleversant et inattendu. Il y a, entre autres, un plan merveilleux où Françoise Lebrun, une peinture de Hockney à la main représentant la rue où se trouve leur maison d'enfance, celle de sa correspondante, faxée par celle-ci, et où, malgré la neige et le vent, la réalisatrice se repère en essayant de tenir droite la feuille du fax, sous différents angles, face au paysage de la rue. On voit alors les deux : la peinture fiable en qui concerne le dessin et pleine d'une mémoire lointaine et privée en ce qui concerne les couleurs, et la rue peu changée mais toutefois avec un air méconnaissable. Elle n'a pas encore eu le temps de bénéficier d'un regard exercé car Creton s'attache à juste titre à filmer Lebrun dans son étude simultanée du paysage et du passé. L'actrice regarde la peinture autant que les alentours, le regard comparatif, envahi de souvenirs dont le déferlement probable anéantit l'espace. Le passé gît dans cette rue sans avoir encore été remué et reconnaissable, tandis que dans la peinture la métamorphose a déjà eu lieu. Puis Lebrun s'y retrouve et rejoint le présent dans lequel le passé vit.

Les films plus courts misent souvent sur des oscillations, d'une séquence à une autre. Et la possibilité de basculer d'un monde réaliste à un univers onirique ou fantastique, proche de la mort (*Le Tableau* de Laurent Achard). La séparation entre les séquences est prononcée. En particulier chez Pascale Bodet (*Complet six-pièces*, un film à six sketches), qui met en scène avec entêtement, et drôlerie, sa conscience et sa curiosité du travail, le sien qu'elle connaît, et celui des autres, en l'occurrence un atelier de couture, et on sait depuis *Falbalas* de Jacques Becker à quel point l'effervescence de ces ateliers peut ressembler à celle d'un plateau de cinéma. Chez Pascale Bodet, il faut que le squelette transparaisse, que le vêtement donne accès à l'architecture de la silhouette. Elle a elle-même coupé un costume, un prototype bleu pour femme, qu'elle porte dans le premier sketch où elle joue face à Serge Bozon, en industriel de la confection, indifférent et ennuyé par la dimension imaginative de la situation et du discours inspiré et spirituel (« *dément!* »), à la Luc Moullet, que lui tient la créatrice, la jeune femme en bleu. Elle parle des avantages de son prototype, qui n'est pas un objet, ni un fétiche, mais un habitat, une carapace amovible, un espace avec ses ouvertures sur la peau et sur la morphologie des silhouettes qui le

portent. Comme si recouvrir un corps vivant d'une étoffe sans pouvoir y accéder par le regard, c'était lui ôter la respiration. Les autres sketches explorent, les yeux écarquillés, des instants, dans le cadre de leur travail, ou pas, de la vie des ouvrières et petites mains d'un atelier de confection de vêtements qui veillent à cet enfermement grégaire des silhouettes de nos contemporains.

Ce qui est mort, c'est ça, c'est ce qui ne vit pas, qui n'a plus de profondeur et n'est plus éclairé.