



*Black lake, black boat, two black, cut-paper people.
Where do the black trees go that drink here?*

Crossing Waters, Sylvia Plath, édition Faber and Faber Limited 1971

*Lac noir, barque noire, deux silhouettes de papier découpé, noires.
Jusqu'où s'étendent les arbres noirs qui s'abreuvent ici?*

Arbres d'Hiver précédé de La Traversée, Sylvia Plath, traduction par Françoise Morvan et Valérie Rousseau édition Gallimard, 1999

Directeur de la publication :
Simon Devaux
Co-rédacteur·ice·s en chef·fe :
Sacha Festy, Diane Perroux

www.revuethermes.fr
Contact : revuethermes@gmail.com
Ouvert à tous·tes celles et ceux qui souhaitent
prendre part à notre laboratoire pour y collaborer

Éditrice en cheffe :
Nina Gayet
Maquettiste et coordinateur graphique :
Oscar Griveaux
Référente graphisme :
Cloé Guidemann

Logo et graphisme de couverture :
Marie Desbois
Photographie de couverture :
Sellena Bitoun

Directrice de la communication :
Camille Legeay

Ont contribué à ce numéro :
Lilas Bassis-Hiet, Bérénice Brocart, Matéo Brunet,
Simon Devaux, Héloïse Dubois de Lavigerie, Tao
Durin, Rodrigo Duro, Maëlle Feat, Sacha Festy,
Nina Gayet, Angélyne Gourrat, Gabriel Grisamet
Oscar Griveaux, Clélie Jacquat, André Lafargue,
Toméo Le Foll, Soren Liebart, Aurore Macher,
Étienne Malan, Hector Paillason, Samuel Paparo et
Diane Perroux

Revue éditée par PARADOXE & MEDIAS RES,
association de production loi 1901.
RNA : W751280581 - Siège social : 39 boulevard Ney,
75018, Paris.

Co-Présidents :
Mathias Franchet, Mattéo Lukat

Trésorier :
Louis Toscan du Plantier

Directeur Juridique :
Alix Lerquet

Vice-Présidentes :
Nina Gayet, Pauline Michelot

Revue imprimée en France par
AMIR IMPRIMERIE, au 9 rue Biot, 75017, Paris.
Parution le 02 février 2026.
Dépôt légal à parution.
Prix : 15 euros.

Polices d'écriture :
Baskerville Display PT
Crimson

Avec le soutien de :



UNE POUSSIÈRE DANS L'OEIL

ÉDITO THERMES N°0

Et si le regard abîmait les films ? Le mouvement semble, à l'heure où ces lignes s'écrivent, inverse et définitif : le film nous change, nous érode. Il entre en nous, au moins ; au plus, pénètre notre quotidien, nos envies, nos rencontres, nos langages, nos langues et sûrement, nos âges. S'il laisse l'empreinte de son passage en nous, pourquoi ne pas essayer, à notre tour, d'éroder, de creuser, en fuyant la passivité et en mettant notre réception d'un film en tension – en création.

Numéro zéro. Une forme d'initiation, de premier mouvement collectif. D'une volonté de regrouper autour de quelques mots d'un poème, nous nous retrouvons maintenant à tisser la matière de ces autres mots, tentatives, étapes d'un travail jamais fini, toujours en mouvement. Au début, il y a les ami·e·s, très proches puis lointain·e·s, les connaissances ; bientôt, les inconnu·e·s. Toustes nous ont fait confiance pour porter leurs travaux. Il est évidemment temps, ici et maintenant, là-bas et plus tard, de les remercier.

À cette heure, nous semble-t-il, chaque poussière, si petite, si tenace soit-elle, est vitale, mérite nos attentions. Mérite pour ainsi dire notre paranoïa protectrice la plus vive et la plus démesurée. La collecte est en cours, l'agglomération jamais achevée, les regards jamais finis. Le lien se fait, mais reste à faire, la lecture est, plus que jamais un acte de tissage, avec la conviction que le montage de ces articles est un choix arbitraire, un raccord, à faire et à défaire – à refaire, pourquoi pas ?

Apprenons surtout à re-regarder. À dépoussiérer, pourquoi pas, mais à empoussiérer, certainement. D'agrégats de mots, d'idées et d'images, à en imbiber « nos » films, ceux que l'on porte en nous. Proposons-nous de regarder celles et ceux qui fabriquent en fabriquant à notre tour des impressions, des réceptions, des dé-fabrications, des dés-orientations.

Laissons, après le regard, plus de poussière qu'à la première image.

SOMMAIRE

Édito	5	50	Homme - Dieu	<i>Étienne Malan</i>
Au bord du blanc : Déracinement <i>Nina Gayet</i>	8	54	Bande de Folles	<i>Lilas Bassis-Hiet</i>
La Rose tombe <i>Julie Rousseau</i>	12	64	Avec Kentridge	<i>Diane Perroux</i>
L'Intime Étranger <i>Maëlle Feat</i>	14	70	Sur les Traces	<i>Aurore Macher</i>
Appendice sur la formation d'une tête dans l'atmosphère supérieure <i>Berenice Brocart et Samuel Paparo</i>	21	80	Traquer le témoignage	<i>Sacha Festy</i>
Sur la surface du <i>Déluge au Pays du Baas</i> <i>Simon Devaux</i>	22	86	Les branches qui fendent le papier, Variation II	<i>Gabriel Grisamet</i>
Asphalte : Une île, un lac, pile ou face <i>Andréa Lafargue</i>	28	88	La Femme : Miroir du monde. <i>Héloïse Duboys de Lavigerie</i>	
Un Marais si tranquille <i>Matéo Brunet</i>	34	90	Écouter Marguerite Duras : Une expérience renouvelée du noir. <i>Soren Liebart</i>	
L'inconnu du Lac <i>Clélie Jacquat</i>	36	96	Dans une image notre regard cherche des repaires... <i>Tao Durin</i>	
La Machine à histoire : Contes et légendes au cinéma. <i>Angélyne Gourrat</i>	38	98	Sensass <i>Toméo Le Foll</i>	
La Figure inquiétante, de Lautréamont à Lynch <i>Rodrigo Duro</i>	45	103	Entre les cases <i>Hector Paillasson</i>	

Au bord du blanc : Déracinement

Une lecture du baiser volé de *L'Enfance d'Ivan*

(*ИВАНОВО ДЕТСТВО, Ivanovo detstvo*)

d'Andreï Tarkovski, 1962

[Nina Gayet]

L'enfance d'Ivan, Andreï Tarkovski, 1962



Qui les regarde, qui les voit? Qui voit ce baiser qui n'est pas donné? Le pouvoir de la neige arrête le temps et fige même l'envolée. La danse c'est le mouvement, liberté de l'arabesque! Pourtant tout s'éteint. Une suspension hors du temps, hors sol car la pirouette l'arrache. C'est terrible mais sublime.

Elle fait le tour de l'arbre.

Elle avance et marche sur le tronc, centre du monde, aiguille jaillissant du sol neigeux. Elle touche la cime, se fait déesse. Elle descend dans les entrailles de la terre et de la guerre, au cœur de la tranchée, depuis les dames aux troncs blancs. Elle n'a pas peur, elle n'a peur de rien, elle ne veut pas d'aide, elle n'en a pas besoin. Masha lui dit qu'elle s'en sort, mais il l'attrape, se fait passeur. Il enjambe le fossé et lui barre le passage d'un seul geste explicite, ouvre ses jambes et la glisse dans ce gouffre, deux fois. Il la suspend et lui vole son souffle, entre les deux rives, au-dessus de la terre. Il la tient prisonnière; la caméra s'enfonce dans le fossé.

Ces figures découpées dans la neige prennent-elles vie dans le regard d'Ivan? Une enfance tout sauf infantine. La scène se joue en dehors de la vie de ce garçon (Nikolaï Bourliaïev), dans les coulisses, dans les périphéries de ce qu'il éclaire, son regard dans la guerre. C'est une plongée dans le secret, dans la zone d'ombre du triangle amoureux que forment un jeune lieutenant (Evgueni Jarikov), une infirmière nommée Masha (Valentina Malyavina) et leur chef (Valentin Zubkov). Les rondins de bois des cahutes militaires mènent aux bois blancs libres de la forêt russe, qui virevoltent à toute vitesse, nous entraînant, jusqu'à ce qu'on atteigne Masha. De l'intérieur étroit à la forêt majestueuse, les troncs blancs emplissent l'horizon et le dessinent, les arbres à perte de vue.

L'eau possède toute la guerre, elle l'engloutit, les arbres s'y abreuvent pendant que l'on se bat, la nature tout entière s'y engouffre. Ivan ne devrait pas être là, il ne l'est pas d'ailleurs et pourtant il nous guide, c'est son regard qui nous accompagne ou que nous prenons en charge, un moment, relais de cette histoire qui s'absente des conflits et pourtant reste traversée par leurs dynamiques.

Masha et le Lieutenant, hors de son emprise. On ne voit pas Masha de face car elle ne s'appartient pas. Il l'efface, elle pend sans vie, sans visage. Elle ne le retrouve qu'une fois enfuie de son étreinte, hors du sol. Les arbres restent la dernière trace de la vie autour de cet enfer qui s'ouvre soudain sous ses pieds, vers lequel elle descendait sans le savoir le long du tronc couché. Masha, qu'il embrasse en plein vol, devient l'ombre d'un pendu, les pieds ballants dans le vide.

Les coups de feu retentissent comme une mort assurée.

Contraste du vivant dans une forêt interdite, les piverts marquent la seule présence de la vie dans ce monde aseptisé par les combats. Tige noire élancée au milieu des colonnes blanches : temple forestier.

Il y avait dans le déracinement de cet ébène quelque chose de sublime.

La caméra suit les pieds de Masha, ils guident sa chute, puis sa fuite, des regards à moitié adressés jusqu'à ce qu'ils prennent et dirigent tout le champ. Une forme d'extase dans la forêt retrouvée, la danse parmi les arbres dans un trio amoureux triplement éconduit. La musique redevient sienne, une fois libre, elle se fait entraînant et féérique, frénétique quand la caméra rend les arbres flous et abolit la raideur des colonnes. La course effrénée abandonne peu à peu l'angoisse qui s'était faite maîtresse.

Le vol nous fascine, contemplation contrainte ? Mais quelle violence : alors que tout s'éteint, les yeux brillent, émerveillés, dans cette déchirure. Les arbres fixes voient leurs racines s'extraire lourdement du sol, impassibles. La douceur arrachée n'ébranle en rien la terre. Dans ce ballet muet, notre regard est capturé à son tour, voyeuriste, complice témoin de ce baiser volé. Dans son atelier débordant de lumière, Tarkovski prend en réparation le monde sans le moraliser. On s'arrête, absorbés par la neige, par la beauté de cette danse interdite.

Dans le regard d'Ivan, le nôtre, on oscille aussi entre la vie et la mort, parmi le bruit sourd des bombes tombées, avant et après l'envol, dans les étendues d'eau comme autant de miroirs inquiets. Tâtonnant pour ne pas tomber, titubant sur les bombes, ne pas se noyer.

Dans l'horreur lugubre qui s'est installée, la clairière et sa neige nous disent : rejoins la danse et échappe à la nuit, le temps d'un baiser. La laideur transformée nous contraint à regarder, l'alchimie nous enchante. La force de cette scène est de faire coexister ces deux regards, qui ne s'opposent pas mais participent l'un l'autre à se construire : la violence de l'acte est d'autant plus insupportable qu'elle survient dans ce sanctuaire naturel immaculé, à l'abri de la guerre jusqu'à la tranchée survolée.

Une danse forcée et *Elle* reste. Cette image se fige, se fait gravure. Dans la neige que sont ces arbres, deux silhouettes charbonnées, immobiles et dansantes, sublimes et glaçantes. Même dans le rêve aux marges de la guerre, la violence ne cesse pas. Dans cette capture il y a un non-amour dont le mouvement empêché est saisi. Ce n'est plus ce qui compte. Ces silhouettes se dessinent en pleine immanence : qui sait si elles peuvent survivre ? Sont-elles seulement vivantes, ou bien compagnes imaginaires, conçues pour égayer les cellules de ceux dont le regard est porté vers l'autre côté de la rive ?

Au bord du précipice, on contemple le vol de sa liberté. Oiseau empêché, elle cherchait pourtant à lier seule le ciel et la terre, marchant sur les troncs et entre les rives.

La Rose tombe

Ta main peine à tenir la fleur entre ses doigts, ses épines comme des couperets réduits,
laissant filer l'encre rouge par trainées.

Tes muscles sont saillants autour de ton os pour la brandir.
Ta pulpe est percée, sanguinolente, mais tu refuses de la lâcher.
Elle peut chuter sur cette immensité noire, tombant dans les creux de l'oubli.
Seulement, rien ne te fait vaciller, ton corps est pierreux et droit.
Immuables au souffle des vagues, trois ombres dansent au rythme de ton cœur.

Mes pieds sont figés au fond de la barque, je sais que je finirai par tomber un jour.

Seulement, cette nuit, je remarque enfin comme cette rose est prisonnière de tes doigts liés, semblant la contraindre à une posture émergée.
Seul ton sang perturbe l'immobilité de ton être, lui seul goutte au-dessus du bois putréfié du radeau.

J'attends que tu te décides à laisser la fleur mortelle s'échouer dans l'eau.
Priant que le carmin de ses pétales épargne tes veines qui menacent de tarir.
Derrière sa tige se cache le grand et le noir, ce vide, aveugle à tes yeux, mais qui te noie.
Épineuse et belle, rouge et cruelle, laisse-la te griffer une dernière fois.

Cette nuit, le vent siffle aux fissures de nos corps, l'odeur du fer et des planches abimées.
Il porte un goût de mer cendrée, cercueil ouvert qui semble nous avaler.

L'air est lourd, il fouette les visages et genoux, charrie des relents de chair et de rouille.
Son cri finit par transpercer notre peau, baiser notre cœur de sa bouche morte.

La rose tombe.

Les lignes du tableau se meuvent par le rouge du pétale perçant l'eau noire.
Le froid envahit la fleur jusqu'à mon échine, me pousse à plonger aussi.
Libérée de l'étroitesse de cette peinture qui n'en finissait de nous étouffer, je sombre.

L'argenté de tes pupilles fend l'air,
Laisant place au charbon de tes paupières.
Les miennes se ferment, brisant l'équilibre de ce triptyque cynique.
Je suffoque pour la première fois, devant toi qui me l'avais interdit.

Une vague de tristesse gagne peu à peu ton visage de cire.
Te voilà maintenant seul sur le navire.
Il ne te reste que la mer à contempler,
Une plaine calme et lavée du rubis qui t'écorchait.

En tombant j'ai vu la lumière au loin, brisant le bois dans lequel nous étions enfermés.
Écorchée de ton regard, mais vive de l'espoir que ton chagrin ne t'empêchera pas à ton tour de la contempler.

- Sur Amour de Michel Haneke -

[Julie Rousseau]



Derrière ma caméra, je me cache. Mais c'est un refuge poreux: la curiosité y circule, la faim d'apprendre y grandit. Je ne veux rien manquer, ni un geste, ni un souffle. Alors je filme, au risque de franchir cette ligne fine où la confiance vacille, là où mes yeux et ma caméra se confondent, là où l'intime devient visible.

Mes yeux se sont passionnés pour le documentaire il y a cinq ans, à la fin du lycée. Je passais beaucoup de temps dans des cinémas d'art et essai proches de mon internat. Dans le noir des salles, je découvrais d'autres vies proches et lointaines à la fois. Ces mondes m'intimidaient, me fascinaient; ils me semblaient familiers, mais m'échappaient toujours un peu, comme des étrangers que l'on croise chaque jour sans jamais vraiment les connaître.

Aujourd'hui, portée par le désir de filmer des documentaires, je me demande où est la limite entre la rencontre et l'intrusion. Cette question me ramène à un film ancien, un court-métrage un peu poussiéreux de mon répertoire de créations.

UNE ÉTRANGÈRE

Je venais d'intégrer une association d'aide humanitaire avec laquelle nous faisons des maraudes, distributions de repas, chaque jeudi soir. C'est là que je l'ai vue: une femme à vélo qui transportait un petit chien dans une remorque. Son visage m'a happée. Elle avait une soixantaine d'années, un accent étranger et elle souriait beaucoup. Les traits de son visage étaient durs et soulignaient une certaine résistance. Elle venait chaque jeudi chercher de quoi subvenir aux besoins de son chien ainsi qu'aux siens. Je me suis surprise à penser qu'elle aurait pu être une amie de ma mère. Son allure de randonneuse, son visage marqué par la route, me donnaient envie d'inventer sa vie. Mais pour quelles raisons une femme qui ressemble tant à « une amie de ma mère » pouvait-elle être à ce point dans le besoin?

Un soir, j'ai fini par lui parler. Qui était-elle? Elle m'a raconté son passé, fait de vagues humaines, professionnelles et de recommencement. Je trouvais de la beauté dans le mouvement même de son récit: son histoire et les chemins sur sa peau marquée de fatigue. C'était une femme qui avait tout quitté en Allemagne, qui avait choisi de recommencer à zéro, ici, à Toulouse. Je la trouvais belle, puissante, libre.

L'Intime Étranger

[Maëlle Feat]

Quand je lui ai montré le film, elle s'est effondrée. Son propre reflet lui était insupportable. Je comprenais sa douleur, mais je me disais: *si seulement je pouvais lui prêter mes yeux...* Le film devait être envoyé pour un concours; je l'ai fait, sans couper. Plus tard, elle m'a demandé d'effacer les plans de ses mains. Mais ces mains! Elles portaient tout son récit: leurs lignes répondaient aux roues de son vélo, traçaient le même chemin vers le recommencement. Les enlever, c'était perdre le film.

Je suis partie pour Paris sans lui renvoyer la version modifiée car je n'avais tout simplement pas pris le temps de la faire. J'avais gardé mon film... Et depuis, chaque projection me laisse un goût de trahison. Ni elle ni moi n'avions prévu que la vérité émerge dans la matière même de sa peau, de sa voix, de son corps.

Je me demande depuis où me placer et comment filmer l'autre sans le déposséder.

UN LIEU À FILMER

À mon arrivée à Paris, j'ai découvert un lieu singulier, à Montreuil. Une maison partagée, un refuge d'artistes et de rêveur-euse-s que certain-e-s appellent « squat ». J'y ai trouvé des ami-e-s, des histoires en ébullition, des visages à filmer.

Je me sens parfois illégitime, étrangère, malgré la confiance qu'ils m'accordent. Je les aime, et pourtant je crains d'enjoliver leur réalité, de transformer leur liberté en mythe. Une personne extérieure, fascinée, voit un paradis punk. Moi, je vois un lieu fragile, humain, voué à disparaître, et un paradis punk.

Je filme depuis un an, et je continuerai jusqu'à la fin, jusqu'à sa destruction annoncée.

C'est *Apolonia*, *Apolonia* de Léa Glob (2022) qui m'a inspirée. Mon *Apolonia*, à moi, pourrait être un ami qui a grandi ici, le seul à n'avoir connu que ce lieu comme maison. Mais comment prétendre saisir une vérité que je ne fais qu'effleurer?

Peut-être que le cinéma documentaire, au fond, n'est que cela: une tension entre justesse et désir, entre pudeur et passion.





RENCONTRER UN NOUVEAU REGARD

Nous ne sommes pas en fiction ! Chaque mouvement de caméra engage notre regard. Filmer, c'est choisir, et choisir, c'est déjà influencer. Il faut rester subjectif·ve sans idéaliser l'authenticité, trouver l'équilibre entre la distance et la confiance. Iris Brey le formule ainsi : « Le cinéma du réel confronte le spectateur à sa propre position de regardeur. Quand il regarde une personne filmée dans sa vulnérabilité, il s'interroge : *Ai-je le droit de voir cela ? Qu'est-ce que cela me dit sur ma propre humanité ?* »

C'est là que réside la beauté du réel : une intimité partagée, non imposée.

Lors de la présentation de son nouveau film *Averroès et Rosa Parks* en 2024 à Toulouse, j'ai demandé à Nicolas Philibert comment sa caméra s'immisçait si justement dans l'univers des malades sans pour autant nous donner l'impression d'être voyeur·euse, derrière notre écran. Je m'imaginai être à sa place, ne pas connaître ces maladies et "débarquer" avec une caméra au milieu de cet univers. Le cinéaste m'avait répondu que sa caméra était une extension de son corps et qu'il s'en servait comme des yeux que les patient·e-s regardaient comme signe de confiance. J'avais compris que selon lui, la position de voyeur·euse commençait lorsqu'on voulait effacer la caméra. Philibert cherche à placer la caméra comme personnage intégrant de l'histoire que tout le monde peut ou non regarder dans les yeux. C'est cela qui nous rend si proches des filmé·e-s, non voyeuristes.

Plus tard, je trouve plutôt marquante une de ses réponses lors d'un entretien avec le journal *L'Humanité* en 2002 : « Ma caméra n'est pas une caméra de surveillance ». Effectivement, Philibert choisit de toujours être derrière sa caméra, et je trouve ça très honnête dans un sens.

Mais je ne peux m'empêcher de réfléchir au concept de « cinéma participatif » de Jean Rouch où ici à l'inverse le cinéaste et ethnologue donne sa caméra à des personnes filmées, notamment à des ouvriers qui se filment eux-mêmes et participent activement à la création du film. On brise ici la distance entre réalisateur·ice et sujet en effaçant d'une manière lae cinéaste et en faisant des personnes filmées des acteur·ice-s de leur propre représentation (*Chronique d'un été* (1961), de Jean Rouch et Edgar Morin).

Ma réflexion s'achèvera avec Sébastien Lifshitz qui a éveillé mes interrogations lors d'une rencontre. Je ne peux pas réfléchir à ce sujet sans le citer car il est l'une de mes plus fortes inspirations et j'admire la façon dont il devient un membre de la famille lorsqu'il filme *Petite fille* en 2020 et *Adolescentes* en 2019. Il habite le temps, doucement, sans être gênant au sein du foyer et crée un lien très fusionnel avec la famille qu'il filme, ce qui lui permet d'être le plus juste possible au sein des images de leur vie et de savoir où se posent les limites. Sébastien nous a appris que son atout lors de la création est le temps.

Chercher la *justesse* dans un cinéma du réel. Entre loi et décence, entre regard et respect. Car la loi permet parfois ce que la sensibilité interdit. Prendre le temps de filmer et réfléchir à une image qui ne trahit pas.

J'en viens à penser que la meilleure façon de savoir comment filmer l'intimité est de ne jamais cesser de se poser la question.

Appendice sur la formation d'une tête dans l'atmosphère supérieure - Berenice Brocart et Samuel Paparo



Sur la surface du *Déluge au Pays du Baas*

[Simon Devaux]

Frappe l'image qui ouvre le film. Pas la toute première, mais celle qui prend en premier le cadre entier.

L'image dont il est question est celle d'un horizon, projection de l'œil au lointain, fiction qui ne désigne même pas la limite entre terre et ciel, auquel cas la caméra d'Omar Amiralay aurait fixé le sol, l'implantation de ses pieds. L'horizon est la platitude de l'œil, l'objet de la contemplation et l'insistance, l'abscisse.

L'image est celle d'un lac qui n'en est pas un, qui ne prend pas forme, qui ne forme pas un sujet. Dans la tension du hors champ, de repères qui ne se manifestent pas, d'un rapport à une histoire et à une terre, le déluge est artificiel, s'agite sur lui-même, tranquille et suffisant, dans le motif des remous qui peut vaguement évoquer l'insaisissable. Tout est présent à l'image, écrasé face à l'eau impénétrable. Une barque, tâche sombre, se fait juste assez visible pour exister, jamais identifiable. Puis le visage d'un homme – contrechamp ou zoom extrême sur l'homme dans la barque? – apparaît, emplit le cadre, immense, plus grand que l'eau.

Le temps d'une ellipse, de l'arrivée du crépuscule en un raccord, Amiralay laisse s'échapper la barque, voguant vers on ne sait où, du panorama qui l'accompagnait, pour rester sur l'orage lointain. Une dérive vers l'avenir en présence, première instance d'une logique de la dérive, du décalage vers un autre ordre de grandeur.

Au-dessus de ces images qui ne se laissent pas lire plane le témoignage de l'homme, ressurgit la mémoire du village de son enfance et de l'histoire millénaire de la Syrie, quelque part sous cette eau.

La voix d'Omar Amiralay est celle qui pose la fenêtre. Cinéaste pressé, tout juste passé sur les bancs de l'IDHEC sans attendre une année avant de rejoindre son pays natal, la Syrie, et de filmer ses transformations, alors que le parti socialiste du Baas (« de la Renaissance ») arrive au pouvoir par la force en 1963, avec le général Hafez Al-Hassad à sa tête, plus tourné vers la tendance nationaliste du parti. Le cinéma syrien est en partie financé durant les décennies suivantes via la National Film Organization, dans la tendance qu'ont les pays se revendiquant du socialisme à encourager une forme cinématographique propre, sans pour autant que la politique de fait traditionaliste du régime n'en ait permis la diffusion en dehors des circuits pirates. Amiralay, son pionnier, se déplace dans une ambivalence, un partage sincère des aspirations affichées par le parti pour le peuple syrien, et une critique frontale, une expressivité et une dimension réactive rares, évidentes au visionnage de ses films.

Sa voix, elle s'exprime dès le titre de ses premières œuvres, de façon généralement laconique, factuelle, faussement banale ou synthétique, avec une distance ou une ironie qui cache la fulgurance de ses films, avec la désinvolture d'un homme qui capture des images fulgurantes pour les jeter dans une bouteille à la mer, sans penser sérieusement qu'elles seraient visionnées. *Les Poules* (1977), *La vie quotidienne dans un village syrien* (1974), ses films passent par un trou, une entrée définie pour étendre la compréhension du pays et des forces en action, s'étendant jusqu'à l'horizon, utilisant sa caméra comme un prisme, un faisceau contient le spectre.

Son premier film *Film-essai sur le barrage d'Euphrates* (1970), film-érection, est le geste premier d'un cinéma national qui apparaît avec l'un des grands projets du Baas, la construction du barrage titre. La force et la vigueur traversent les plans du film, son esthétique quasi constructiviste fétichise la géométrie du chantier. Déjà un goût de la dérive, dérive des images et de la bande-son, re-synchronisées par certains points qui relancent le mécanisme intriqué, déjà élaboré, de son style.

C'est peut-être par le terme d'éclaircissement que l'on peut qualifier la logique de ce premier film, soit l'utilisation politique et militante du cinéma comme il peut le plus souvent être pratiqué : démultiplier les points de vue, la vérité d'un sujet démontrée par l'accumulation d'images, l'apparition des invisibles, les rapports de pouvoir et les responsabilités qui se dévoilent d'un *cut* à l'autre, muant la membrane de l'imaginaire visuel dominant en peau morte. La révélation de ses propres outils, aussi, une éducation à l'image, la révélation de la présence d'un corps caméra autonome, nouveau référent autour duquel tourne le monde : ce sont les murs qui bougent lors d'un travelling. Ce cinéma étend le champ ; capture, conquiert aussi.

La fixation de l'horizon, le fond de l'éclaircissement, le mouvement fixé sur lui-même, la contemplation, la réexamination.

Devenu dissident notoire, exilé pendant un temps de son pays natal, Amiralay traîne sur trente ans le regret de ce premier film partisan, aveugle aux conséquences du barrage sur cette terre. En 2003, revenu sur les lieux du crime, il s'expie en images.

Les images, dorénavant archives, du premier film d'Amiralay apparaissent au loin, encadrées d'un noir au contour légèrement flou, dans une conscience de l'espace distant qui pourrait symboliser spatialement la distance temporelle, signifier la faiblesse de son premier essai, ou bien, l'illustrer comme son au fond d'une chambre d'écho : un film est bien plus qu'un film, comme un barrage contenant le déluge, la multitude de réseaux de symboles et de pensées qui attendent de passer par l'expérience d'un corps, qui dépasse la platitude apparente de l'image. J'insiste sur le verbe être plutôt que faire : le film est un espace de transit par lequel passent mille choses.

La voix d'Amiralay ne résonne pas. Elle fait corps avec la caméra, absorbe le hors-champ. Elle exprime simplement la raison de son retour, plus tard le choix du village anonyme qui sera son sujet.

Devant nous, au plan suivant, filmé au temps présent, une fenêtre au bout d'un couloir totalement sombre à l'image. Fenêtre décentrée, verticale, vue obstruée par une tour en rénovation, sorte d'anti-vision : l'image encadrée par la fenêtre formerait à elle seule une composition simplissime, l'apparition de la tour manifesterait une architecture traditionnelle et des travaux perpétuels, pour un plan relativement pauvre. L'objet de fascination visuelle, c'est le noir

profond du couloir, le gouffre, et déjà se devine là où dérive Amiralay, un rapport à la contemplation, aux contours, à un double-jeu qui dépasse le sujet central, évident de l'image, déjà se décentre le regard.

Conteur, Amiralay situe alors oralement le lieu de son « action », sur un village, proche du barrage, servant d'image du monde du Baas, tout comme celui, englouti, qui porterait en lui l'histoire ancestrale de la Syrie. Le reste du film a pour programme de capturer de façon claire, limpide et évidente, l'artificialité de l'éducation, et l'immobilité morbide des représentants du parti. Commenter les répliques exactes, le ton et le contexte qui anéantit toute forme de discours partisan serait de l'ordre de la paraphrase, quand bien même ces situations constituent la matière première du film. Mais la captation de la matérialité de ces instants et d'une relation cinéaste/sujets-acteur·ice·s, elle, attrape le regard, déjoue les langues.

Sont mises en scène pendant une bonne partie du film les leçons d'une classe de primaire devant la caméra du cinéaste. Comme un jeu d'enfant, les travellings qui, pour les sujets-acteur·ice·s, ne devaient avoir d'autre fonction que de signifier la pyrotechnie, le scénique du film, de faire de leurs propres interactions des gestes grandis et fluides, en révèlent de fait l'absence de substance. Les leçons rabâchées, des tâches accomplies mécaniquement, d'un début à une fin. Pendant ce temps, l'autonomie du monde, son insurrection, s'affirment par le motif de la fenêtre au fond d'un couloir, qui conclut ou amorce ces travellings. Ces manœuvres, dont on peut deviner que les sujets-acteur·ice·s, participant activement à la mise en scène d'Amiralay (et l'interprétant sûrement depuis leur point de vue particulier de sujet), ne pouvaient les voir que comme un simple prétexte (un travelling doit bien partir de quelque part pour arriver là où on veut qu'il arrive) – ces manœuvres décentrent le geste répété, les routines partisans, montrent l'expérience du monde du Baas comme ne pouvant pas se refermer sur son inculcation : la vision de la fenêtre, partagée par Amiralay et les enfants, c'est la possibilité en germe de la dissidence.

En parallèle –

des points de fuite et des vertiges spatiaux se déploie un autre puits visuel. Le noir profond trouve son pouvoir d'abstraction, dans la matérialité de la lumière blanche jamais saturée, qu'elle soit artificielle ou solaire, qui se reflète sur la peau et les objets, les aplatit, les isole du décor. L'exemple évident est celui du vieux partisan, dont la mise en scène, en plongée sous une douche lumineuse, pouvait évoquer une figure intemporelle, une prestance irréductible, mais dont le visage, dans ses hésitations, sous les ombres et les formes blafardes qu'elle dessine sous son visage, rapetissait infiniment le vieillard au fond du vide. Le cadre photo de Al-Hassad, décentré comme la vue par la fenêtre d'Amiralay en début de film, ne se montre que comme cadre, sous un voile de reflet, objet matériel et fragile, presque déjà comme une relique de musée, témoin d'une civilisation disparue. Rejeté par l'éternité du fond noir,
– éjecté.

Le visage de l'homme sur le lac reflétait déjà la lumière froide : quelle différence ? Le ressenti de son intégration au monde, de sa coexistence, rien qu'avec le détail de son visage, même sans le figurer dans ses contours.

Revient l'image de l'horizon qui –

plane sur la séquence d'introduction, plane sur le film entier. L'introduction qui absorbe sa suite. Jeunesse, vieillesse, civilisation millénaire, État, nature, Dieu. Tout le film présente entre ses différents éléments différentes strates, différentes échelles de temps, d'espace, projetant l'expérience subjective d'Amiralay au-delà d'un immédiat, d'un endroit défini, et semble manifester, par son minimalisme, une preuve évidente de l'impossibilité du régime à contrôler les corps et les esprits, une autonomie grondante, silencieuse, dévoilable par le seul œil d'une caméra et la présence perturbatrice du cinéaste. Les silences, les perspectives distendues à l'image, signifient une entropie qui parcourt les images et espace les mailles du Baas pour ne laisser plus que des miettes. C'est là que les insertions d'Amiralay, l'assimilation soudaine, au sein d'un film mécanique, numérique, *diaporam-esque*, de son être, de son corps avec la caméra, souffle une chaleur à travers le film, en font un vaisseau ultra-expressif, invoquent une rage silencieuse et un espoir, même indicible.

Souffle –

d'un cinéaste syrien, dont l'existence, la place et les images transmises semblent former une boucle, contenir en sa biographie les dynamiques et les possibilités qui ont parcouru un pan d'histoire (maintenant conclu ?) de sa nation. Son dernier film contient son premier, et le régime du Baas tout entier. Une bio-filmographie trop parfaite, tragique et stérile si on la regarde comme close, fermée sur elle-même et sur une époque. Or, le geste final d'Amiralay s'ouvre, et s'étend. Lui, parti avant le printemps arabe, où son héritage motive les gestes filmiques. Parti avant la chute de Bachar Al-Assad, la répétition. L'image de l'horizon, de la contemplation, de l'expérience des failles, de l'image en lutte : une image qui traverse les époques, les combats, qui subsiste. (cf. *L'insistance des luttes*, Dork Zabunyan).

Du titre : *Déluge au pays du Baas*, image de l'Ancien Testament. Déluge ayant déjà eu lieu quand la vallée fut coulée, Déluge ayant lieu sous nos yeux, à chaque instant filmé, sur tout ce qu'a espéré construire le Baas. Ironie de l'image, un barrage étant supposé retenir un déluge. De la puissance expressive qui accompagne toujours l'ironie, du moins celle d'Amiralay : un sort jeté depuis l'iris sur le monde du Baas, un déluge sur vous !

Asphalte : Une île, un lac, pile ou face.

[Andréa Lafargue]

Le Diamant, Paul Grimault, 1970



Dans un horizon désertique vole un vaisseau blanc. Sa forme doublement sphérique semble venir d'ailleurs. Déformation d'un *syratus alabaster*. En son creux se loge un voyageur en haut-de-forme noir renvoyant à un autre temps.

Pétrole visqueux voire solide d'un noir poisseux.
Pourtant, son nom partage tant avec celui de l'Albâtre.

Point noir dans ce blanc.
Écorce sombre, patelle hors de l'eau, agrippe le regard dans cet horizon.

Ici-bas, dans les entrailles de cette île.



Le Diamant, Paul Grimault, 1970

Faiseur de temps, il offre le poison et la solution. De loin, en un coup de main, il ordonne la pluie. De près, il tend aux habitants des parapluies. Martelé, cet échange métallique résonne.

Tendre moment de courte durée, la découpe du mouvement tend. Gestes isolés, frappés de gravité. L'atmosphère pastel était pourtant dépouillée. Seuls quelques bruitages s'y aventuraient.



Le Diamant, Paul Grimault, 1970



Le Diamant, Paul Grimault, 1970



Le Diamant, Paul Grimault, 1970

Les beiges et les roses noyaient le blanc et le noir du syrtus
alabaster et de son passager.
La régularité du paysage et leurs mouvements rectilignes fondaient
pendant qu'au sein de l'oasis,
les couleurs dansaient. Ses tambours vibraient au-delà des
frontières de cette haute muraille noire circulaire.

Artifice aqueux, filigrane furtif, voile cette muraille. Une musique cristallise les gouttes de pluie. Le temps se substitue. Buveur de couleur au teint livide. Voleur de réflecteur aux mille facettes.

Une île de la Martinique se nomme Le Diamant tout comme le court-métrage d'animation de Paul Grimault. Réalisé en 1970, ce dernier est à l'époque projeté avant le long-métrage de Costa Gavras intitulé *L'Aveu* (1970). Une autre place lui est accordée dans le court-métrage de Jacques Demy et de Paul Grimault, *La Table tournante* (1988). Au studio Gémaux, Paul Grimault projette sur une table de montage sa filmographie. Le réalisateur s'adresse à l'un de ses personnages, le clown-acrobate pour parler des possibles du cinéma d'animation.

Aucun dialogue n'est prononcé durant les huit minutes du *Diamant*. Le protagoniste est anonyme. Plus vampire qu'humain, à bord de son vaisseau, il arpente un désert. En trajet, il s'arrête pour faire un plein dans une station aux allures militaires. Le choix de sa destination s'arrête sur une oasis. Ce lieu est habité par différents personnages et animaux à l'exotisme affiché. Attiré par le diamant jonché à la tête de leur totem, le vampire entreprend un marchandage avec eux.

Rouge pompé, déporté, rouge irradiant, sur les joues du vampire. Sang coupé des corps. Ravisseur sourire carnassier. Douce impression fondue sur ses pommettes pâles. Cynique écho d'une mise à mort sans voix humaines et sans image. Seuls les rayonnements sonores.

Souplesse de la musique. Les sons de l'eau rythment les âmes. Certains sons animent. D'autres saccagent, foudroient et fixent. Sans âme, sans souplesse, le syratus alabaster continue son vol. Statue esseulée d'albâtre sans asphalte.



Enfants, louanges, un marais si tranquille

Dans une nuit si paisible,

C'est suivre le courant, celui ramé par ces
Vieux garçons inconnus, dans leurs uniformes

Trop grands pour eux, embarqués dans un
Spectacle mortifère, vers un horizon que

Personne ne peut capter,

Une barque silencieuse, qui drague aux travers

Des cyprès, les algues et les bûches brûlées

Calmement endormies dans une eau trouble

Épaisse telle une mélasse, brillent sur sa

Surface, les images éparses

D'une lune bienveillante.

Matéo Brunet

L'inconnu du Lac

Il entrouvre les doigts, l'eau file, coule, se sépare et se rejoint. Chaleur tiède sur le torse.

Soleil qui brille, fin de journée, reflets sur le lac et vagues dorées contre sa peau nue, clapotent. Rochers blancs.

Il plonge.

Eau verte et brumeuse, ses cheveux flottent autour de son visage, algues brunes, glissantes. L'espace se ternit, il plisse les yeux. Des bulles s'échappent, montent, se libèrent.

Il les suit, la surface se trouble, relève la tête. Regard pesant, l'inconnu le fixe. Regard subjuguant. Il fend les flots, fond dans l'eau.

Son absence encore plus bouleversante, il le cherche, le suit, le retrouve.

Il le guide, les arbres l'attirent. Point de lumière, son corps se détache. Ils s'enlacent. Se souvient du toucher, son doigt parcourant ses courbes. Il apprend, retient, recommence.

L'herbe sèche s'enroule autour de ses pieds, il se sent bien, retenu. Impossibilité de partir.

Les branches s'agitent, le vent souffle, musical. Comme un cri. Ricane. Il veut courir, ouvre les yeux, il n'est plus là.

Où est-il? Il le veut encore contre lui. Regrette sa chaleur. Traces du crime, rouge sang.

Des gouttes, où est-il?

Indifférence heureuse. Il n'est plus là.

Il se cache, lac hostile.

Halètements. Ressent les battements. Cœur vibrant. Touche la terre. Humide contre ses doigts secs. Il l'appelle. S'enfouit. Petit comme un roseau, ondule avec le courant.

Un souffle froid, relève la tête, feuille orange tourne, tombe, glisse à ses côtés. Odeur de la mousse, il inspire, châtaignes à ses pieds. Se pique.

Un pas approche, la panique qui revient. Le tapis de feuilles mortes s'exclame.

Un homme lui tend la main. La sienne brûlante et fiévreuse dans la paume ferme. Panier de champignons dans l'autre. Le suit à nouveau.

Nouveaux bois, lac mirage, inconnu.

[Clélie Jacquat]

La Machine à histoire :

« Vous allez voir un film, pour enfants. Peut-être. Mais n'oubliez pas que vous devez fermer les yeux. Sinon, vous ne verrez rien du tout. »

Alice, Jan Švankmajer, 1988

Contes et légendes au cinéma. Construction du commun et fabrique de la peur.

[Angélyne Gourrat]

Les contes et légendes sont des récits à caractère merveilleux transmis par voie orale ou écrite. Le conte vise à inculquer des valeurs, à prévenir des malheurs par la distraction tandis que la légende se fonde sur des faits plus ou moins historiques, le plus souvent transformés par l'imagination populaire.

Au cinéma, les références aux contes et aux légendes ne sont pas exceptionnelles. Certain·e·s réalisateur·ice·s adaptent les histoires de leur enfance sur grand écran par des formes et des styles qui leur sont propres (ainsi les *Alice au pays des merveilles* de Tim Burton et Jan Švankmajer s'emparent du roman de Lewis Carrol très différemment), tandis que d'autres cinéastes empruntent seulement certains éléments à ces récits (l'orée d'une forêt, des orphelins livrés à eux-mêmes, une cabane dans les bois...) pour enrichir leur narration de motifs familiers. Un héritage revisité qui, tout à la fois, trouble, met en garde et joue sur une incertitude, capable de tisser des liens entre les temps: ceux de l'écriture de ces contes et notre réalité, où sont écrits les films qui y font encore, et probablement pour toujours, appel? À moins que nous ne créions nos propres contes modernes?

LE VÊTEMENT MAUDIT

Ne vous retournez pas, est un long métrage sorti en 1973, adapté par Nicolas Roeg à partir d'une nouvelle de Daphné du Maurier. Ce drame familial dévoile un couple endeuillé à la suite du décès de leur petite fille. La scène d'introduction présente, par le biais d'un montage alterné, l'accident de l'enfant, sa noyade, alors que ses parents discutent au chaud, près de la cheminée de leur salon. C'est lors d'une journée d'automne que la petite fille du couple Baxter joue au ballon près de l'étang du domaine. Les quelques arbres sont comme un bois immense à côté de la fillette aux cheveux blonds. Des cheveux aussi blonds que Boucle d'Or, Raiponce et Alice. Mais une inquiétude latente émerge en apercevant son ciré rouge... Une petite fille, vêtue de rouge, seule dans les bois, nous renvoie spontanément au conte populaire occidental du *Petit Chaperon rouge* écrit par Charles Perrault et paru en 1697. Ces codes si connus permettent au·à la spectateur·ice d'appréhender le drame qui s'apprête à s'abattre sur l'enfant. Un rouge sang qui se fond dans le reflet de l'eau avant même que celle-ci ne s'y noie. Le loup n'est ici pas un inconnu malfaisant, mais un accident que seul le regard parental aurait pu éviter.

Leur absence est similaire à celle du chasseur qui n'a jamais existé dans le véritable conte de Perrault. Le père arrive trop tard et ses lamentations ne peuvent redonner vie à son enfant déjà perdu.

Ne vous retournez pas, Nicolas Roeg, 1973



LE BESTIAIRE DU SEIGNEUR DES ANNEAUX

L'univers fantastique du *Seigneur des anneaux* (J.R.R Tolkien) est imprégné de mythes et légendes celtiques qui nourrissent chaque personnage et créature de sa diégèse. Ce roman conte l'histoire de Frodon et de ses camarades en mission pour détruire l'*anneau maudit*, source du mal qui ronge la Terre du milieu. À travers cet imaginaire étoffé, Tolkien dresse une œuvre éminemment politique, présentant des peuples opprimés et divisés devant apprendre à s'unir et à co-exister pour retrouver leur souveraineté. Dans cette division aux allures manichéennes, certaines figures prêtent à confusion par leurs actions équivoques, qui peuvent être aussi bien néfastes que salvatrices.

Peter Jackson, bien conscient de la richesse de ces êtres ambigus et complexes, leur donne chair dans son adaptation cinématographique des années 2000. Le réalisateur met en image dans *La Communauté de l'anneau* (2001), les chevaux d'eaux noyant les Nazguls (« cavaliers noirs au service des forces du mal ») qui galopent aux trousses d'Arwen et de Frodon.

Ces chevaux qui surgissent des profondeurs d'une rivière incarnent l'héritage d'une légende écossaise : les Kelpies. Également

repris par les mythes scandinaves et islandais, les Kelpies sont des équidés aquatiques particulièrement craints au Royaume-Uni. Vivants dans les tréfonds aquatiques, ils apparaissent près de lacs, rivières ou lochs et prennent un air doux et serviable afin d'inciter les promeneur·euses à les chevaucher. Une fois sur leur dos, les Kelpies les noient pour les dévorer. Ces bêtes particulièrement redoutées en Écosse sont utilisées dans *Le Seigneur des anneaux* comme de véritables alliées pour les héros, renversant ainsi la peur et le mythe. En effet, à la suite d'une longue cavalcade entre les pins, Arwen survit grâce aux Kelpies qu'elle choisit d'invoquer. Une victoire anticipée par l'image qui, sur un plan d'ensemble, montre sur la gauche les cavaliers noirs prêts à s'avancer dans la rivière tandis qu'Arwen est à droite, déjà victorieuse, sur son cheval elfique cabrant pour annoncer le triomphe prochain.

En un instant, l'eau du guet s'est déchaînée, a englouti, puis s'est à nouveau apaisée, laissant à la spectateur·ices un soulagement amer et le souvenir que ces Kelpies revisités sont à l'image de l'élément aquatique, un potentiel de désastre et de remède.

LE FLOTTEMENT DE LA SUSPICION

Le Retour, premier long-métrage du cinéaste Andreï Zviaguintsev, nous plonge dans le quotidien de deux jeunes adolescents, Ivan et Andreï, subissant l'étrange retour d'un père qu'ils n'ont que très peu connu. Tout au long du film, un doute plane chez la·e spectateur·ice ainsi que chez le benjamin, au point de vue duquel iel est assimilé·e : qui est cet homme taciturne et peu aimable qui les conduit sur une île déserte ? Est-il vraiment leur père ?

Nulle réponse n'est donnée. Le doute plane comme une menace sur les deux enfants et est nourri par des situations propres aux récits de jeunesse : un père qui refait surface après des années d'absence, une île déserte, un trésor caché dans une cabane... Déjà dans l'*Odyssee* d'Homère, Ulysse abandonne son enfant – Télémaque – et sa femme Pénélope pour servir Ithaque, sa patrie, et ne reviendra qu'après dix ans de séparation. De la même manière, la récurrence de l'île déserte regorgeant de trésors dans la littérature de jeunesse et d'aventure, sème dans le film une crainte chez la·e spectateur·ice qui a associé la découverte d'un trésor à la venue d'un danger imminent. Un ressort narratif angoissant fait attendre la venue d'un piège, d'autres pilleurs, ou d'une trahison comme celle commise par l'un

des marins de *L'île au trésor* (1883, R.L Stevenson) qui se retourne contre son équipage au moment où ils trouvent la cachette du trésor. L'état de constante inquiétude dans lequel la-e spectateur-ice est entretenu-e est rendu d'autant plus oppressant par la colorimétrie, en teintes bleues et grises particulièrement froides, qui plongent le public dans une atmosphère à la frontière du rêve et du réel.

Le Seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau, Peter Jackson, 2001



Pourtant, les situations mises en scène par le réalisateur sont réalistes : les pères s'absentent et les trésors, bien que rares, peuvent parfois être découverts. Mais l'angoisse persiste, glisse sur le lac Ladoga que traversent Ivan et son frère, s'écoule dans notre esprit comme l'eau qui s'infiltré dans leur petite embarcation rudimentaire. Se pourrait-il qu'un danger irrationnel guette les enfants partis pêcher quelques jours avec leur père? Le narrateur convoque-t-il insidieusement un spectre slave, un berceau légendaire de la taïga? Il n'est pas rare de retrouver dans plusieurs versions du mythe de *Baba Yaga* une petite barque naviguée par de jeunes enfants. Baba, diminutif de babouchka, la grand-mère, est une vieille sorcière habitant une hutte de la taïga et dévorant les enfants des villages avoisinants, comme le jeune pêcheur Tishka, petit garçon parti pêcher sur sa barque avant d'être enlevé par la vieille femme. Dans une autre version, c'est Olga et Sergei, deux frères et sœurs qui tentent de fuir la sorcière en passant par un lac.

A l'instar de ces enfants, sur le lac, Ivan et Andrei demeurent sans issue. Sur cette petite barque, la traversée avec leur père est comme un huis-clos avec un étranger, dont l'horizon fermé n'est autre que l'abysse aquatique. Si Baba, la grand-mère est une menace, qu'en advient-il de ce père inconnu? Ce danger d'ordre familial se retrouve dans les interprétations de la légende orale de la *Baba Yaga*, allégorie de la nature comme un danger imprévisible, toujours susceptible de se déclarer. Cette instabilité météorologique est mise en scène par Zviaguintsev qui peint un retour de l'homme à la nature et sa confrontation avec ses aléas. Il place ainsi les deux jeunes adolescents dans un contexte familial et naturel particulièrement chancelant qui permettra d'introduire dans l'esprit du-de la spectateur-ice la croyance que tout peut advenir avec soudaineté.

Le Retour, Andreï Zviaguintsev, 2003



Une dernière légende, elle aussi aquatique, est furtivement convoquée par un plan peignant Ivan, le plus jeune de la fratrie, assis sur une branche au-dessus d'un lac. La forme du bois biscornu chevauché par le jeune garçon nous renvoie à la photographie la plus célèbre de Nessie, le Monstre du Loch Ness, une mythique créature qui serait apparue quelques fois dans le Loch Ness, lac des Highlands écossais. La photo évoquée date de 1934 et aurait été prise par le chirurgien Robert Wilson. Celle-ci, publiée par le *Daily Mail*, s'est révélée quatre-vingt-dix-ans plus tard être une supercherie. Que l'on décide d'y croire ou non, la légende du Loch Ness s'est indéniablement inscrite dans l'identité culturelle écossaise, fédérant les habitant-e-s d'un même pays autour d'une histoire transmise à chaque génération. Ne serait-ce alors pas le propre d'une légende de réunir l'humanité?

Dans le film *Camping du Lac* (Éléonore Saintagnan, 2024), Éléonore, jeune femme tombée en panne dans le Morbihan, s'installe quelques jours dans un camping où vivent à l'année une petite communauté d'habitant-e-s. Comme de nombreux campings, ce dernier s'est formé autour d'un petit lac, toutefois celui-ci a la singularité d'abriter une bête, un « Loch Ness breton ». Ce Nessie du Morbihan attire l'attention d'Éléonore, de la communauté déjà installée et des vacancier-e-s et leur permet d'interagir ensemble, de s'unir et de se mobiliser pour une lutte d'ordre écologique.

En s'ancrant dans la vie quotidienne des résident-e-s, cette légende déstabilise le spectateur.ice, qui face au docu-fiction hésite à croire à cette bête du lac. Le documentaire étant généralement attendu comme preuve de véracité, *Camping du lac* embarrasse par sa dimension onirique. Entremêlant réalité et fiction, il laisse une place au doute : peut-être que cette gigantesque créature n'est pas seulement le fruit d'un imaginaire collectif débordant, qui sait ?

Camping du lac, Éléonore Saintagnan, 2024



La Figure inquiétante, de Lautréamont à Lynch

[Rodrigo Duro]

Eraserhead. Quelque chose venait d'être dit. C'est un choc violent qui n'arrive que rarement. Sept mois auparavant, j'avais été frappé par la lecture des *Chants de Maldoror* du jeune poète maudit Isidore Ducasse. Plus tard, ces mêmes chocs se reproduisirent : *Blue Velvet*, *Lost Highway*, *Twin Peaks*.

100 ans séparent le jeune poète précurseur du surréalisme et le réalisateur, mais leurs œuvres ont tant en commun. En particulier, toutes deux explorent la question de la figure inquiétante et dangereuse de « l'autre », qui prend différents noms au fil des œuvres. Maldoror, Pete Dayton, Bob... Imaginaires ou réelles, parfois entre les deux, ces figures et leur violence nous repoussent. Pourtant, elles cherchent à établir une proximité avec nous. Elles désirent rester, s'installer. Comment viennent-elles en nous ? Que devons-nous faire une fois qu'elles sont là ? Qu'avons-nous à apprendre des personnages de Lynch et Lautréamont, en proie à ces autres ? En tentant de les saisir, peut-être en apprendrons-nous plus sur nous-même que sur ces figures.

MALDOROR AVANT BOB

Dans *Les Chants de Maldoror* (1868), œuvre bâtarde à la croisée des chemins entre poésie et roman, Isidore Ducasse, plus connu sous le pseudonyme du Comte de Lautréamont, donne vie à un étrange personnage : Maldoror. On ne connaît de lui que les rares éléments biographiques que l'auteur nous confie :

J'établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon pendant ses premières années, où il vécut heureux ; c'est fait. Il s'aperçut ensuite qu'il était né méchant : fatalité extraordinaire !

(*Chant 1, strophe 4*)

Son caractère maléfique est essentialisé. Il est mauvais, c'est tout ce qu'on sait. Ses objectifs semblent à première vue similaires à ceux de son auteur : attaquer le semblant de morale humaine :

Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve, et le Créateur, qui n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine.

(Chant 2, strophe 4)

Au début, le narrateur se présente sous la forme du jeune poète. Il nous parle de l'écriture : « je vais me remettre au travail, pour faire paraître un deuxième chant, dans un laps de temps qui ne soit pas trop retardé » (Chant 1, strophe 12). Mais à mesure qu'on s'enfonce dans l'œuvre, à mesure qu'il s'adresse à nous avec une amicalité croissante, la question se pose : Et si Maldoror n'était pas Lautréamont ?

Qu'il soit né bon ou mauvais, tout ce que nous pourrions faire pour chercher à le définir serait de regarder dans ses actes. Ils sont à la fois violents et incompréhensibles : viol, blasphème – le mot est assez euphémisant – pratique zoophile, tentative de génocide, tout cela justifié au nom d'une misanthropie ou, alternativement, comme un grand sacrifice pour l'humanité. Difficile de ne pas le condamner. Mais il y a quelque chose de touchant dans ce personnage. C'est, dans son combat contre la moralité, la recherche de l'art. Il dit à un adolescent :

Hélas ! qu'est-ce donc que le bien et le mal ! Est-ce une même chose par laquelle nous témoignons avec rage notre impuissance, et la passion d'atteindre à l'infini par les moyens même les plus insensés ?

(Chant 1, strophe 6)

On pense à la *Lettre du poète voyant* d'Arthur Rimbaud. « Je est un autre » dit-il, notre identité ne se résume pas par un « je » conscient. A la différence de nous, Maldoror fait le choix conscient du mal par la poésie de Ducasse.

LA NAISSANCE DE CE QUE NOUS NE VOULONS PAS VOIR

Dans *Eraserhead* de David Lynch, cet autre est un bébé qu'on va chercher à fuir. La responsabilité qu'implique la paternité pousse

notre héros, Henry Spencer (Jack Nance), dans une rêverie où l'enfant se manifeste à plusieurs reprises de façon métaphorique. La plus évidente reste les monstres spermatozoïformes. L'enfant en tant que nouveau-né s'impose à Henry Spencer contre son gré.

Après l'abandon de sa femme, exaspérée par les bruits de l'enfant, Henry Spencer se retrouve seul et va essayer de chercher ailleurs. Il y a la voisine sur laquelle il fantasme un rapport sexuel, rendu impossible par le fait qu'il soit père et que cette dernière soit avec un autre homme. Il y a aussi cette femme dans un radiateur, qui chante un music-hall. Face à la cohabitation impossible à maintenir, le filicide s'impose. Un acte immoral rappelant Maldoror qui à plusieurs reprises s'en prend à des figures enfantines.

Dans la série *Twin Peaks*, une petite ville aux abords paisibles se voit bouleversée par la mort de Laura Palmer, jeune fille aimée de tous. La figure de l'« autre » s'incarne à travers le personnage de Bob, entité inquiétante qui représente, pour citer Gordon Cole, « le mal que les hommes font ». Comme Maldoror pour Ducasse, Bob est un autre, celui que Leland Palmer a fait rentrer dans sa vie. Enlisé dans son enquête, Dale Cooper finira par donner lui-même naissance à un double (Tulpa dans la culture Bouddhiste) à la fin de la saison 2. Bob et ce dernier nous font étrangement penser au 6^{ème} chant, où Maldoror s'immisce dans la vie de Mervyn, beau jeune homme blond, pour le tuer. Maldoror s'invite directement dans sa vie par une déclaration d'amour.

Jeune homme, je m'intéresse à vous ; je veux faire votre bonheur. Je vous prendrai pour compagnon, et nous accomplirons de longues pérégrinations dans les îles de l'Océanie. Mervyn, tu sais que je t'aime, et je n'ai pas besoin de te le prouver. Tu m'accorderas ton amitié, j'en suis persuadé. Quand tu me connaîtras davantage

(Chant 6, strophe 3)

Promis à un grand destin, Mervyn n'est pas sans nous rappeler Laura Palmer. Allant innocemment à la rencontre du mystérieux personnage, il est enfermé dans un sac et battu avant d'être jeté sur le dôme du Panthéon. Le récit se termine par un doute émis par le narrateur, qui présente l'histoire comme un récit pour enfants et nous invite, pour être sûrs, à aller voir de nous-même. Ce qu'il faut surtout retenir du 6^{ème} chant, c'est la façon dont Maldoror s'invite ; il se présente comme un idéal avant de tromper comme Faust. Il connaissait les désirs de Mervyn et s'en est servi contre lui.

On retrouve ce mécanisme dans les personnages de Lynch, qui laissent le mal s'immiscer dans leur vie. Ainsi dans *Lost Highway*, le saxophoniste Fred Madison, voulant fuir le féminicide de sa femme Renée, se crée une seconde temporalité où il est le fringant Pete Dayton, caricature d'un gentil bad boy à la James Dean. Dans ce « deuxième film », il sauve Alice Wakefield – qui a les mêmes traits que Renée – en tuant son mari Dick Laurent. Il tue sous l'impulsion de l'inquiétant homme mystère, dont Fred Madison fait la rencontre lors d'une soirée. Lequel lui affirme pourtant qu'ils se sont déjà rencontrés chez lui. Pour le lui prouver, il lui tend un téléphone d'où Fred entend, sur la ligne de son propre fixe, la voix de ce même homme lui dire qu'il se trouve actuellement chez lui. Cette scène se comprend du fait que la fin du film où Pete Dayton rencontre l'homme mystère se passe chronologiquement avant. Mais cette explication est limitée du fait que ce soit *chez lui*.

Cet homme mystère, figure inquiétante qui s'invite chez nous, est un Maldoror. Tout comme le tueur de *Twin Peaks* avait besoin que Bob s'invite chez lui, Fred Madison avait besoin que l'homme mystère s'invite chez lui afin de tuer sa femme.

LE DANGER DE LA NÉGATION

Je rêve donc je suis, et je suis ce que je rêve. Chez Lynch, le rêve permet la négation de l'autre, des souffrances qu'il va nous causer, et qu'on va lui causer. Il en est d'autant plus destructeur.

Dale Cooper n'est pas responsable de la mort de Laura Palmer, mais il n'a pas pu empêcher les meurtres qui en découlent, celui de Maddy et de Jacques Renault. Les conséquences demeurent : le vide provoqué par la mort de Laura Palmer, malgré le temps, n'a pas été rempli. Dans la saison 3 de *Twin Peaks*, Dale Cooper, se prenant pour un démiurge, essaye de remonter le temps pour annuler le crime de Laura Palmer. Il retrouve une Laura Palmer encore en vie, mais qui ne se souvient plus de rien. Il décide de l'emmener devant sa maison d'enfance, mais la propriétaire leur explique qu'il n'y a jamais eu de Laura Palmer. Laura et le péché ont été effacés. Enfin Laura regarde la maison et pousse un long cri de peur.

La signification de tout cela ne sera jamais totalement résolue pour le spectateur, mais l'important n'est pas là. Ce qu'il faut retenir, c'est que Cooper a voulu nier, à la façon de Fred Madison, le mal inhérent dans le rapport à l'autre que nous aurions dû admettre. Il

aurait pu continuer son travail, empêcher d'autres crimes, mais il est resté figé. Chez Lynch, le travail de négation de cette autre est rendu impossible, le personnage est ramené à ses responsabilités, rattrapé par la temporalité.

Dans l'œuvre de Ducasse, Maldoror et Lautréamont coexistent d'une certaine façon en un même personnage dont l'humanité sur le plan physique et moral est questionnée. Mais l'homme dans tout ça ? Il n'est pas montré de façon glorieuse : « montre-moi un homme qui soit bon ! » (*Chant 1, strophe 9*) implore-t-il à l'océan. Le créateur, dont l'homme est censé être l'image, ne l'est pas non plus.

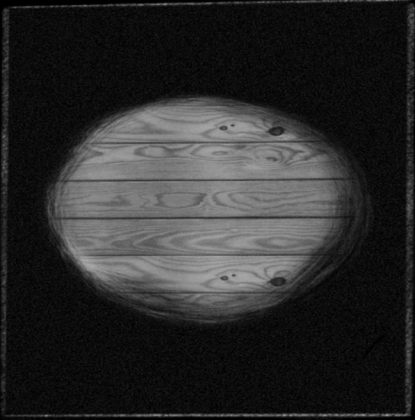
J'aperçus un trône, formé d'excréments humains et d'or, sur lequel trônait, avec un orgueil idiot, le corps recouvert d'un linceul fait avec des draps non lavés d'hôpital, celui qui s'intitule lui-même le Créateur !

(*Chant 2, strophe 7*)

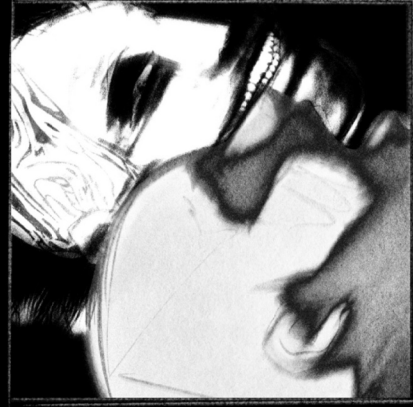
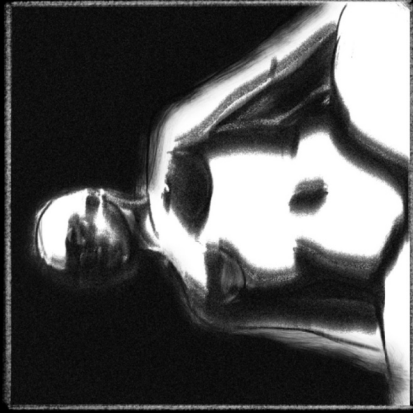
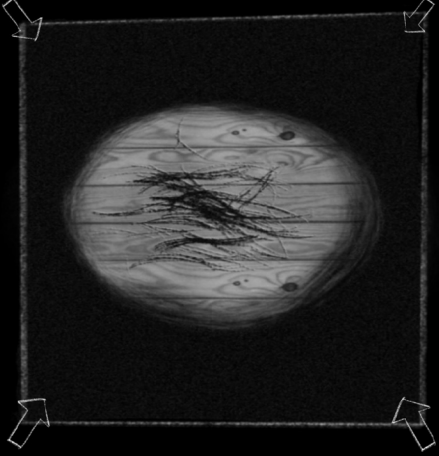
L'ouvrage ne nous parle pas uniquement d'un homme mystérieux, d'un Bob qu'on veut fuir, il parle aussi des autres hommes et de la haine qu'ils portent à leurs semblables et à lui-même. L'homme est la figure inquiétante, dont on trouve tout autant des incarnations dans l'œuvre de Lynch : le système Hollywoodien destructeur, les trafiquants de drogue dans *Twin Peaks*...

L'œuvre de Ducasse est explicitée dans une lettre du 23 octobre 1869 écrite à l'éditeur Auguste Poulet-Malassis, éditeur des *Fleurs du mal* de Baudelaire dont l'influence sur notre jeune poète n'est que trop évidente « Naturellement, j'ai un peu exagéré le diapason pour faire du nouveau dans le sens de cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède ». Ces figures inquiétantes ne doivent pas être niées, mais analysées pour notre plus grand bien.

HOMME-D'EAU



VORY BOARD



1.

HOMME-D'EAU



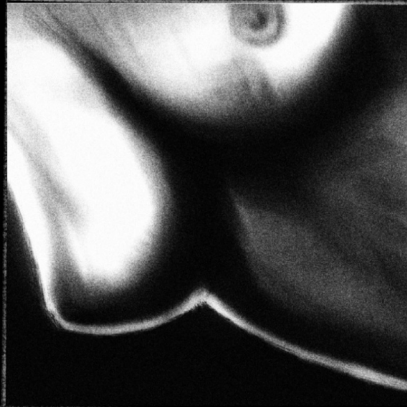
VORY BOARD



"OS, MUSCLES, CIGARNES, SANG
SUIVE..."

"CHAQUE PARTIE, AUSSI INSIGNIFIANTE
SAIT-ELLE..."

"EST TOMBEE SOUS MA
LAI."



"VOS CORPS NE SONT FONCTIONNELS QUE
SOUS MAIL EN PEAU..."

"POITRINES"

"VISAGES"

2.

VERY BOARD



==
LADYBOMEN
==

==
LADYBOMEN
==

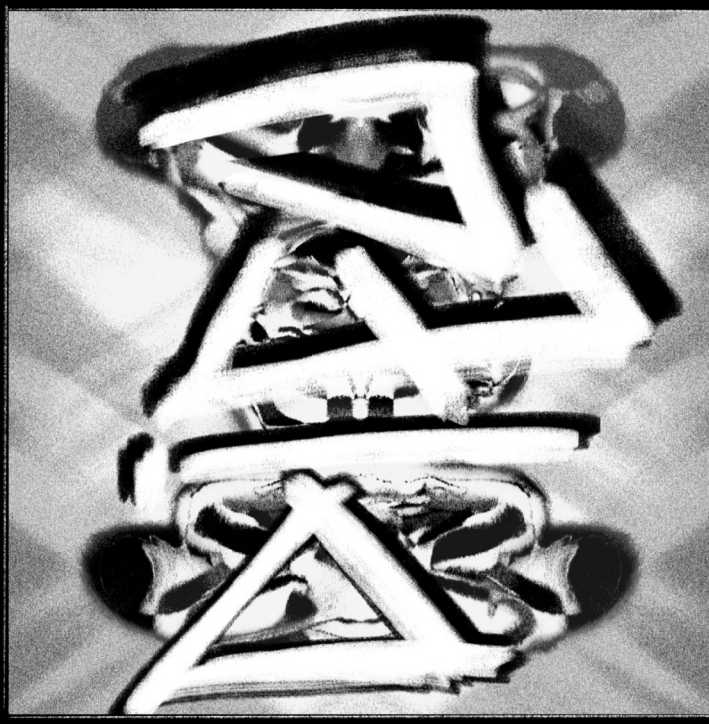


==
LADYBOMEN
==

==
LADYBOMEN
==

3.

VERY BOARD



4.

AKA-SMASH

Bande de Folles

[Lilas Bassis-Hiet]

C'est bien la pire folie que de vouloir être sage dans un monde de fous.

Érasme

Soudainement, bouillonnent les images de ces êtres enfermés, bâillonnés, entre les murs blancs et froids des hôpitaux psychiatriques, capturés dans des séquences. Celles d'une cuisine, d'un métro, d'une bouteille de lait renversée sur le sol noir et brillant. Celle d'une transe démoniaque de la caméra, dans *Possession* (1981), de Żuławski, qui tourne sans s'arrêter autour d'Isabelle Adjani, dévoilée au point culminant de sa « folie ». Une monstruosité devant et derrière la caméra qui nous attrape et rugit soudainement du corps et de l'esprit. Une gêne aussi, celle de l'image de ces hommes, qui regardent, mettent en scène et enferment ces femmes « folles », sur ces bandes de films. Cette omniprésence de réalisateurs masculins ne relève pas tant d'un choix représentatif que d'une cinéphilie héritée, une culture d'images façonnée par le regard masculin posé sur les femmes, et à laquelle il me demeure difficile d'échapper. Alors, le regard se resserre et il n'apparaît plus que ces personnages féminins, perdus, agités, hurlant ou s'étouffant, qui font tâches dans les films et puis, dans la société toute entière. Ou plutôt l'inverse ? Qui a nourri en premier ce mythe du mal incernable des femmes ?

Cinéma et psychanalyse naissent en même temps, comme deux jumeaux inattendus, en 1895. Tandis que le premier, encore balbutiant, s'exprime en images muettes au moyen d'un dispositif primitif, la seconde s'enracine dans la parole et l'exploration de la subjectivité humaine. Deux inventions que tout oppose en apparence, mais qui, pourtant, n'ont cessé de tisser un dialogue intime, presque vital. Très vite, les effets de caméra, les figures de montage, la surimpression et les fondus permettent une représentation psychanalytique des personnages : leurs rêves, leurs souvenirs, leurs fantasmes et, évidemment, leur folie. L'écran projeté devient alors, grâce à son échappée onirique, le lieu privilégié du désenchantement du réel,

comme le miroir d'une époque troublée par les abîmes de l'esprit. Le cinéma, plus que tout autre art entretient alors une fascination profonde, parfois cruelle, pour la folie, qu'il scrute, magnifie ou questionne, comme un reflet tendu aux énigmes de l'âme humaine. Et surtout, on constate vite, que cette figure du fou apparaît comme massivement genrée, au féminin.

Depuis l'Antiquité, on lie sa folie à son corps – *hystera*, l'utérus en grec – comme si la chair même portait en elle une menace d'instabilité. Au XIXe siècle, à l'hôpital de la Salpêtrière, ce corps devient spectacle. Sous l'œil de Charcot, les femmes hystériques sont exhibées, hypnotisées, photographiées. Leurs convulsions deviennent des tableaux. Chaque crise est une scène, chaque posture une preuve incontestable. Et derrière ce théâtre médical, une vérité troublante : seules les voix masculines interprètent leur souffrance. Artistes, curieux, intellectuels, assistent à ses représentations. Elles, évidemment, n'ont pas le droit au langage. Freud viendra plus tard poser ses mots sur leurs maux. Selon lui : désir refoulé, conflit intérieur. Et là encore, la femme n'exprime que par son corps ce qu'on ne lui permet pas de dire.

Le cinéma, témoin silencieux de cette histoire, capte ces figures en crise : femmes brisées, égarées, brûlantes. Corps transgressifs, instables, fascinants. Des femmes qu'on regarde, qu'on juge, mais qu'on n'écoute pas. Ces visions traversent alors caméra et inconscient, traînant l'histoire de la médicalisation de la folie féminine jusque dans nos récits modernes. Ils continuent alors d'épouser l'héritage de cette observation : un homme qui les regarde, les met en scène et les diagnostique à travers son film. Et pour reprendre la pensée développée par Nina Menkes dans *Brainwashed - le sexisme au cinéma* (2022), très souvent, ce personnage féminin, « objet », est regardé par un homme, « sujet », qui s'offusque devant ce mal qui la possède.

Mais qui sont-elles, alors, ces figures de l'hystérie et de la folie féminine au cinéma? Les a-t-on sauvées d'une représentation spectaculaire dans laquelle elles n'ont pas leur mot à dire? Les réalisateurs ont-ils tous contribué à nourrir ce mythe?

Explosant dans la terreur et les cris, pour mettre en scène cette « hystérie déchaînée », le cinéma insiste sur l'espace mental, instable, trouble et dangereux de ces patientes féminines. De nombreux films arpentent ainsi la « folie » à travers les codes du genre: corps possédés, crises hallucinées, doubles maléfiques... L'influence du film d'horreur est palpable dans ces récits où femme en crise rime avec créature, spectre ou objet d'effroi.

Possession en est un emblème. Entre drame conjugal, film d'horreur et fable psychotique, Anna, jouée par Isabelle Adjani, traverse une crise hallucinée, entre possession, double vie et effondrement psychique qui descend doucement vers un délire extatique. S'agit-il simplement du délire d'un mari jaloux qui voit sa femme sombrer dans la folie? Ou bien du regard d'un réalisateur qui tente, sans vraiment y parvenir, de comprendre ce qui lui échappe: l'altérité radicale de l'expérience féminine? Adjani, tristement, tente de prendre son autonomie dans le film, mais ne passe que d'une dépendance à l'autre, du mari au monstre, d'une emprise à la suivante...

La fameuse scène du métro, dans laquelle Anna hurle, saigne, se tord dans une transe inhumaine, dépasse les frontières de la crise hystérique telle que codifiée par la médecine du XIXe siècle. Elle tient de l'exorcisme païen, d'un rituel archaïque où le corps devient seul lieu possible de vérité. Cette scène érige la « folie féminine » en véritable spectacle. Żuławski ne filme plus cette femme « folle », mais une possession. Un débordement. Un moment d'excès où le corps devient à la fois scène, matière et langage. Un véritable théâtre de la démesure. Anna ne parle plus, elle éructe, elle expulse, elle enfante quelque chose d'invisible et d'innommable. Nous sommes pétrifié·e-s à notre siège, regardant doucement le liquide renversé qui coule sur le sol noir, comme plongés en pleine cérémonie sacrificielle.

Le lait, symbole matriciel par excellence semble alors figurer la fécondité, la maternité mais également l'attente sociale qui pèse sur le corps féminin. Lorsqu'il se répand au sol, accompagné du sang

et des cris, ce n'est plus la femme-mère, douce et contenue, que l'on voit, mais un corps qui rejette, dans un geste impur, l'ordre biologique et symbolique qu'on lui impose. Le lait devient fluide spectral, écho blanc du sang qui coule aussi entre ses jambes: l'un nourrit, l'autre tue. Ensemble, ils dessinent la chorégraphie d'une folie devenue spectacle, fascinante et terrifiante, la folie d'un corps en guerre avec sa « fonction ».

Dans cette scène, Anna incarne une « hystérie » pourtant bien arrachée aux salons feutrés de la psychanalyse. Il n'est plus question de refoulement ou de névrose. Elle entre dans une psychose sacrée, animale, presque mythologique. Żuławski fait exploser le cadre clinique: le corps féminin est désancre, libéré des diagnostics, projeté dans le champ du sacré, du sexe et de la mort, de la contemplation. Et dans cette coulée blanche, il n'y a ni pureté ni consolation mais seulement la trace liquide d'une femme devenue spectacle de sa propre insoumission.

Possession, Andrzej Żuławski, 1981



Si *Possession* filme la folie féminine comme un cri archaïque, une transe violente et sacrée qui pulvérise les cadres du rationnel, *37°2 le matin* l'enveloppe d'un voile romantique, tragique, presque lyrique quelques années plus tard (1986). Là où Anna est traversée par des forces obscures, inhumaines, Betty, jouée par Béatrice Dalle, elle, incarne une autre facette de la « femme folle »: l'amante incandescente, la muse insaisissable, l'« hystérique sublime ».

Dans le film de Beineix, la folie n'est plus un exorcisme, mais un fantôme. Une tragédie amoureuse portée par une intensité sensuelle, érotique, dévorante. Betty ne crie pas au démon, elle hurle son amour pour Zorg. Sa joie est fébrile, ses colères brûlantes et son effondrement progressif se confond avec la beauté de son abandon. Comme Anna, elle n'est pas malade au départ. C'est le monde, à travers ses normes, ses refus et ses frustrations qui la pousse vers la marge, vers le naufrage.

Mais ici, le regard est différent. Beineix, lui, filme le « mal féminin » comme une chute esthétique, une déflagration poétique. La folie devient le miroir d'un amour trop vaste pour la réalité. Betty, comme tant d'autres figures féminines au cinéma, ne trouve pas sa place et finit par s'effacer, dans un geste ultime d'excès ou de silence. Internée, puis euthanasiée, elle incarne cette lignée de femmes qu'on ne sait pas aimer autrement qu'en les détruisant.

Betty devient littéralement un corps sans parole, privé de mouvement, de désir, de langage. Si ce personnage est d'abord porté par sa liberté, son intensité, son désir de vivre, sa trajectoire dit tout du regard porté sur elle : on neutralise ce qu'on ne peut contrôler. Ce n'est plus la folie qui détruit Betty, c'est sa mise en cage. Et ce geste médical, soi-disant protecteur, la précipite vers sa fin.

Ce glissement, de l'« hystérie » perçue comme une crise incontrôlable à une folie teintée de romantisme, reflète une manière dont le cinéma a tendance à esthétiser la souffrance féminine, à la rendre belle, filmable, presque désirable. Mais toujours, la même question revient : comment représenter une femme libre, désirable, complexe, sans la faire sombrer dans la folie ? Comment écrire « l'après-hystérie » ? Par quel biais redonner aux femmes leur langage, leur désir, leur puissance, sans qu'elles ne deviennent immédiatement trop dérangeantes ou sacrificables ?

C'est peut-être du côté de l'intime que le cinéma semble avoir commencé à chercher une réponse. À rebours de la flamboyance tragique de Betty ou de la possession sacrée d'Anna, certains films se sont penchés sur des femmes au bord de la rupture, non plus comme des figures romantiques ou métaphysiques, mais comme des êtres ordinaires, submergés par des émotions trop grandes pour les espaces qui les contiennent.

Dans l'intimité de leur domicile, Mabel (Gena Rowlands) et Beatrice (Joanne Woodward) ont été filmées et mises en récit par John Cassavetes et Paul Newman. Une « folie » quotidienne, intérieure, qui grandit et explose peu à peu.

La séquence des pâtes dans *Une femme sous influence* (1974) s'inscrit comme un exemple parfait. Les amis ouvriers de Nick, le mari de Mabel mangent goulûment les spaghettis posés sur la table. Ils tournent le dos à la caméra, mâchent fort, parlent fort, ne regardent pas Mabel, qui s'affaire de tous les côtés pour bien recevoir, qui veille à ce que chacun ne manque de rien.

Au milieu de cette masse fraternelle, le réalisateur alterne des plans larges qui dépeignent toute la table et Mabel qui s'agite dans la profondeur de champ. Parfois, des plans plus rapprochés sur le visage habité par des expressions soucieuses et angoissées de Gena Rowlands. Les amis aux vestes abîmées par le travail, les assiettes, les verres cachent à plusieurs reprises ce visage débordant d'émotion, l'excluant encore plus des plans, de cette complicité, de la « normalité » considérée et reconsidérée à plusieurs reprises dans le film.

Un décalage s'instaure alors dans la mise en scène et semble monter de plus en plus en puissance. Mabel, elle, ne mange pas. Sur son corps se dessinent des gestes arrêtés, comme si elle cherchait à se contrôler pour faire bonne figure. Elle apparaît attachante, anxieuse, sensible comme un enfant. Elle cherche aussi le regard de son mari en vain et se lance alors dans un jeu social en hélant des questions aux ouvriers à l'autre bout de la table. Encore une fois, le décalage éclate : elle est presque euphorique, complimentant untel ou untel tandis que les hommes baissent la tête, gênés, dans leurs assiettes de spaghettis. Alors le « calme » revient : bruit de mastication, de verres reposés sur la table, de couverts dont on s'empare. Un calme qui ne fait que renforcer l'incapacité bruyante pour Mabel à s'ancrer dans ce repas, voire à participer au monde.

L'incommunicabilité semble avoir transpercé tous les pans cinématographiques : Mabel coincée dans la profondeur de champ qui l'éloigne des convives, son placement dans le décor, filmée en longue focale à l'autre bout de la table, ses questions criées face au silence de l'engloutissement. Et cette séquence, ce trop-plein d'émotions incontrôlables au moment même où l'héroïne tente de les contrôler est à l'image de la folie dont on l'accuse. Mabel semble traversée par un tourbillon émotionnel incontrôlable, entre névrose, anxiété

et lâcher-prise. Si cela fait peur aux autres, Cassavetes, tout en la filmant à distance, capture cette intensité avec des yeux empathiques, soutenant et cherchant à comprendre cette femme qui cherche un langage propre, une façon unique pour elle de s'adresser au monde.

Alors les mouvements légers de la caméra, les montagnes russes du bruit ambiant, envahissant, se taisant ou s'esclaffant, ressemblent aux tressaillements des mimiques de Mabel. Finalement, la mise en scène semble parcourir toute la gamme d'émotions traversée par cette femme, dépeignant les grimaces, les larmes et les fous rires, sans cesse au plus proche de l'intériorité des personnages.

À la fin de la scène, Nick hurle à sa femme de « poser son cul sur la chaise », alors que celle-ci fait un câlin à l'un de ses amis et tente de danser avec eux. Un silence glaçant s'abat cette fois-ci pour de bon, sans bruit de couverts, et la caméra capture en plan rapproché le visage figé de Mabel, qui a perdu toute sa légèreté et ressemble une fois de plus à un enfant qu'on viendrait de gronder. Dans un même mouvement, le cadre descend avec une lenteur terrible sur tous les visages des invités qui regardent leurs assiettes, se remettant à boire et manger pour camoufler la gêne.

En situant cette histoire dans un milieu ouvrier, Cassavetes déjoue les attentes habituelles. La folie n'est pas réservée aux salons feutrés des bourgeois tourmentés, elle se niche également dans les cuisines modestes des vies laborieuses. Ce décentrement renforce l'ouverture du propos : Mabel pourrait être n'importe quelle femme. Et là réside la puissance du film. Mabel incarne une « hystérie moderne », où la femme n'est ni manipulatrice ni séductrice, mais perdue, silencieusement implorative. Son langage éclaté témoigne d'un désir d'être entendue dans un monde qui exige d'elle la conformité. Et Cassavetes la filme de l'intérieur, sans jugement ni pathologisation.

En 1972, avec son film *De l'influence des rayons gamma sur le comportement des marguerites*, Paul Newman semble dresser le portrait d'une « hystérie domestique ». La folie n'est ni spectaculaire, ni outrancière, mais sourde, insidieuse, entièrement enracinée dans le quotidien. Le film de Newman s'attache à dépeindre l'effritement de Beatrice Hunsdorfer, mère fantasque, toxique et instable, qui s'accroche à ses illusions de grandeur dans une banlieue grise.

La folie, ainsi, ne se manifeste pas par des accès de violence ou des délires spectaculaires, mais plutôt par une dérive lente, une étrangeté diffuse, une tension constante entre désespoir et lucidité. Newman choisit de la représenter à travers, là aussi, les failles du langage, les silences prolongés, les gestes incohérents ou maladroits, et une instabilité émotionnelle palpable. Beatrice oscille entre des élans d'autorité vains et des effondrements intérieurs, révélant une vulnérabilité profondément humaine, presque tragique.

Et la mise en scène épouse cette fragilité : Newman adopte une caméra discrète, presque pudique, qui capte les éclats de douleur sans jamais les amplifier. La lumière est souvent blafarde, le décor étouffant, comme le reflet d'une vie intérieure saturée de ressentiment et d'illusions brisées. Le cadre domestique devient le théâtre d'un huis clos mental, où la frontière entre normalité et déraison s'efface peu à peu. Elle représente une « hystérique classique » selon Freud : besoin de reconnaissance, sur-jeu verbal, corps en représentation constante. Mais le film de Newman, comme celui de Cassavetes, la montre fragile et humaine et détourne le cliché misogyne pour dévoiler le désespoir caché derrière l'exubérance.

De l'influence des rayons gamma sur le comportement des marguerites, Paul Newman, 1972.



Là encore, comme chez Mabel, la figure de la mère devient centrale. Le regard que les autres portent sur leur instabilité est exacerbé par leur rôle parental : une femme peut être étrange, excessive, perdue, tant qu'elle ne met pas en danger ses enfants. Or, ces deux femmes ne les maltraitent pas, elles les aiment, de manière maladroite, débordante, étouffante parfois. Mais leur « folie » est en partie liée à cette incapacité à entrer dans le moule de la maternité idéale, douce, stable, silencieuse.

Ce que montrent Newman et Cassavetes, c'est l'enfermement psychique que peut représenter la maternité quand elle devient injonction, quand elle exige que toute émotion soit tue, que tout débordement soit coupé court. Ces femmes ne sombrent pas parce qu'elles sont folles, mais parce qu'elles ne peuvent pas être pleinement elles-mêmes, y compris en tant que mères. Leur dérive n'est pas une déviance, mais une résistance.

Alors, peut-être que l'après-hystérie se trouve quelque part dans une écoute nouvelle du langage éclaté, chaotique, fragile de ces femmes. Dans une mise en scène qui ne cherche plus à les corriger, ni à les enfermer dans des figures romantiques ou pathologiques, mais à les accompagner dans leur désordre. À faire exister leur voix, non pas malgré la folie, mais avec elle. Non pas pour l'expliquer ou l'esthétiser, mais pour reconnaître ce qu'elle dit du monde et qu'il refuse encore d'entendre.

Cassavetes et Newman, en cela, ont amorcé un tournant. Ils offrent à Mabel et Beatrice une caméra empathique, une intimité brute, une complexité psychique rarement montrée jusque-là. Ils dépathologisent sans nier la souffrance. Mais ces femmes restent encore prisonnières d'un monde qui ne les comprend pas. Leur désir, leur langue, leur excès sont encore vécus comme des écarts, des anomalies, des impasses. Elles ne trouvent ni issue, ni transformation, ni réinvention de soi, seulement l'effondrement ou l'effacement. Ces films révèlent la profondeur du malaise, sans dessiner encore tout à fait de véritable issue.

Avec *Poor Things* (2023), un autre corps féminin émerge. Celui de Bella Baxter, ressuscitée par un médecin dans un corps adulte mais ayant conservée l'esprit vierge d'un nourrisson. Son comportement, d'abord perçu comme anormal, instable, presque dérangé, devient

peu à peu le véhicule d'une subversion joyeuse et radicale. Bella n'est pas folle. Elle est libre. Et cette liberté dérange. Elle parle « trop » fort, rit « trop » fort, dit ce qu'elle pense, refuse les contraintes morales et sexuelles. Elle repousse, en somme, les limites d'un monde construit sans elle. Là où Mabel et Beatrice implosaient sous la pression du réel, Bella, elle, explose les normes une à une, sans culpabilité, sans honte, sans besoin d'autorisation. Son « désordre » n'est pas le symptôme d'un traumatisme ou d'un refoulement, mais un outil révolutionnaire. Bella incarne-t-elle une « post-hystérique » ? Elle traverse le monde sans le regard déformant du diagnostic. Elle jouit, pense, invente, échoue et recommence. Elle évolue dans une logique de construction de soi, non pas de destruction. Loin de l'éternel féminin sacrificiel, elle devient sujet de son propre récit. Et ce récit est plein d'humour, de désir, de rage, de puissance.

Avec *Poor Things*, Lánthimos semble faire un pas décisif : il ne filme plus la femme qui dérange, mais celle qui dérègle. Non plus celle qui souffre de son inadéquation au monde, mais celle qui transforme ce monde par sa seule présence. Bella Baxter n'est ni folle, ni guérie. Elle est vivante. Et cela change tout. *Poor Things* montre que ce n'est pas la folie qui est monstrueuse, mais le monde qui la rend nécessaire.

Poor things, Yórgos Lánthimos 2023

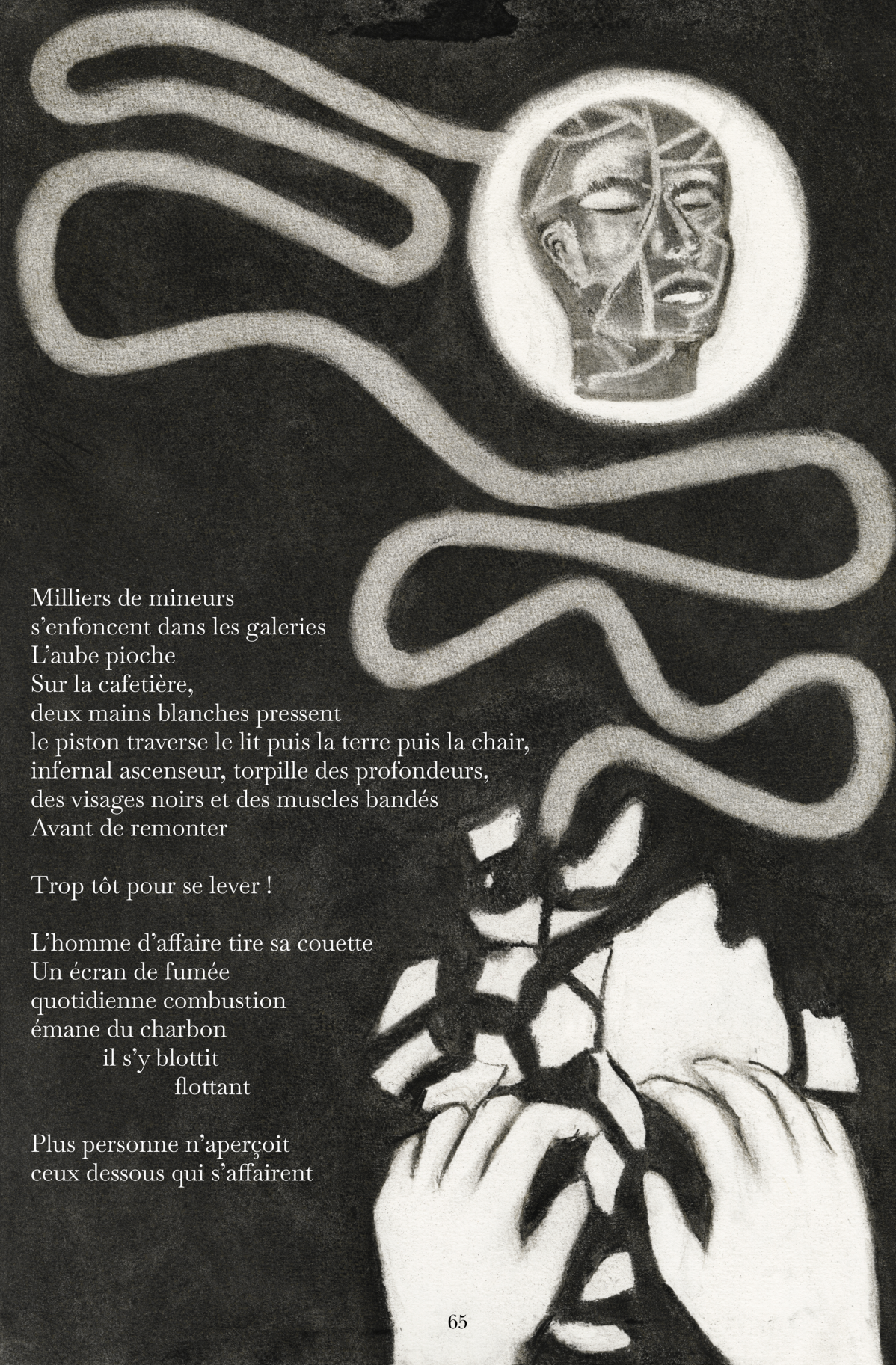


Images insaisissables
Bulles qui s'effacent déjà
Me captive
Le fusain qui éclate

Avec Kentridge

Traversée de quelques « Drawings for projection »

[Diane Perroux]



Milliers de mineurs
s'enfoncent dans les galeries
L'aube pioche
Sur la cafetière,
deux mains blanches pressent
le piston traverse le lit puis la terre puis la chair,
infernale ascenseur, torpille des profondeurs,
des visages noirs et des muscles bandés
Avant de remonter

Trop tôt pour se lever !

L'homme d'affaire tire sa couette
Un écran de fumée
quotidienne combustion
émane du charbon
il s'y blottit
flottant

Plus personne n'aperçoit
ceux dessous qui s'affairent

Assise dans ma chambre je le regarde
seul dans sa chambre qui se regarde
démuni et nu
exilé dans la terre qui la vu naître,
il ressasse la liberté sienne
seulement sienne

A ses pieds

une valise trouée

qui fuie



des traits

qui courent

Echappée de fantômes
traversant le miroir
dansent mes feuillets
sur leur passage,
couvrant les murs
et le vide
d'images et de souvenirs,
un instant s'abolit la distance
abstraite
de cette pièce sans fenêtre



et le corps traversé par les élans restants



Images télescopées, on dirait qu'elles se

La baignoire se noie en bassin
La ville rasée plus qu'une page à
L'ascenseur le rhinocéros !

Ce n'est pas un panneau publicitaire
C'est une étagère où sont rangées

Les points sur cette carte sont
Les points sur cette carte



mangent

tourner

vois-tu,
des têtes

les repères d'un visage
forment des impacts

Ce sont les blessures de la terre

Ce sont des geysers de sang

Les feuilles de la bureaucratie

camouflant ce cadavre

s'envolent au vent

en laissant quelques traces

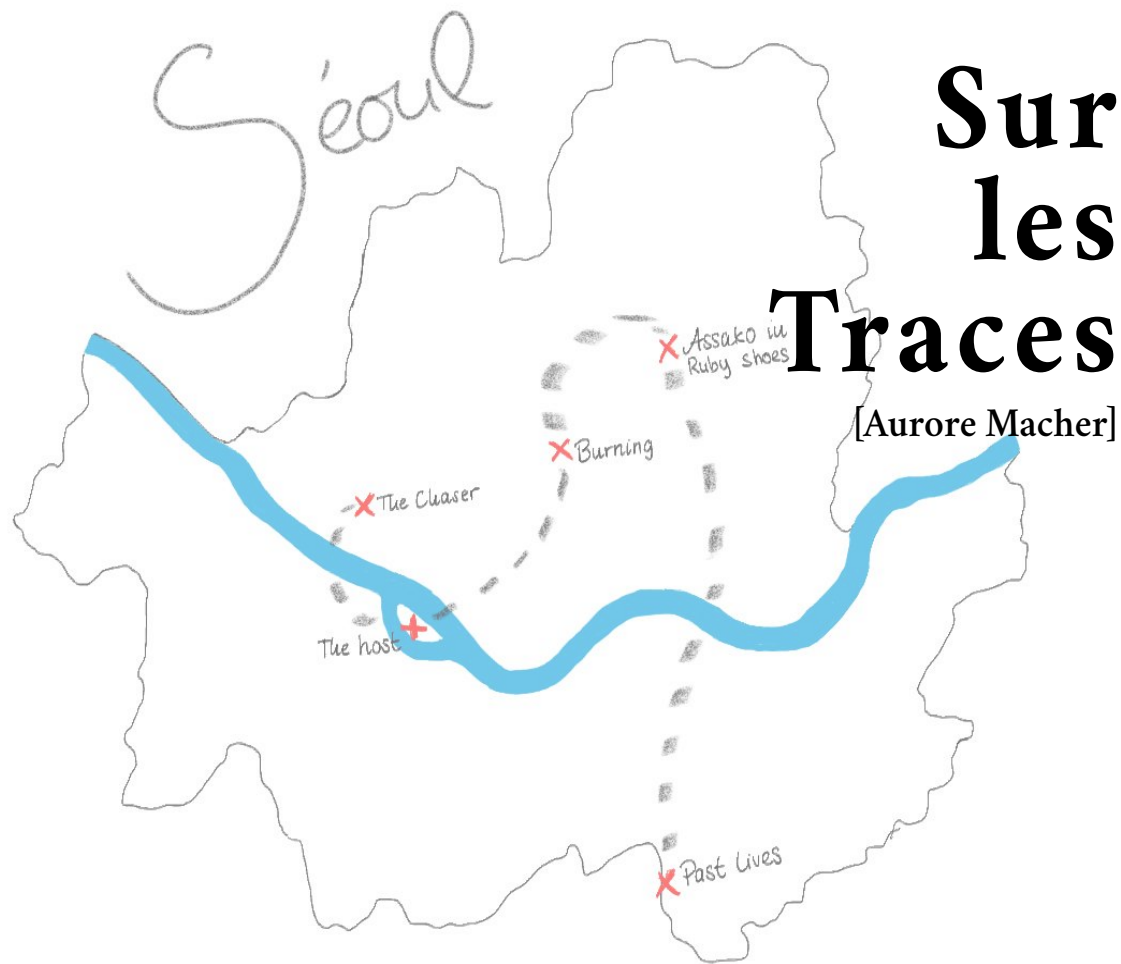
Déjà un immeuble se dessine

Tout ce qui s'efface

se reconstruit

Par dessus





Le 28 août, je pose mes bagages en Corée du Sud, à Séoul, où j'habiterai pour les six prochains mois. À mon arrivée j'y suis une étrangère, pourtant, je suis parfois tentée de me laisser guider par mon intuition. Aux détours d'une rue, je suis saisie par une impression de déjà-vu, mais persuadée de n'y avoir jamais mis les pieds.

C'est grâce aux films que j'ai vus que je suis habitée par ce pressentiment : je me laisse non seulement emporter par l'histoire mise en scène, mais je me laisse aussi guider à travers les décors par les personnages à l'écran. Sans jamais les visiter, je peux m'y retrouver, comme si j'y avais toujours vécu.

Bien plus qu'un prétexte, le cinéma coréen est le premier à m'avoir captivée ; c'est en partie grâce aux films de Bong Joon-ho et de Park Chan-wook que j'ai suivi la voie qui m'a amenée ici. Avoir

la chance de découvrir l'envers du décor représente non seulement une opportunité de m'immerger dans leur univers, mais aussi de me confronter à mes impressions, mon enchantement comme mes déceptions.

Alors, je suis partie me balader dans Séoul, guidée par cinq films qui explorent la ville : à travers leur mise en scène ; leurs choix de cadrage, de lumières ou encore de décors, ils influencent ma sensation du lieu ; influences que je veux confronter à la réalité que je trouverai sur place.

Jeudi 25 Septembre.

12h05.

Je m'éloigne d'abord de la ville animée et m'échappe vers son sud, plus calme et pittoresque, où la nature reprend ses droits sur les gratte-ciels à perte de vue. Commencer par chercher les traces de Nora et Hae Sung, protagonistes de *Past Lives*, *패스트 라이브즈*, (Celine Song, 2023), et de leur échappée au MMCA Outdoor Sculpture Park, à la lisière de Séoul et Gwacheon, me paraissait être un choix logique. Dans ce parc où se mélangent art et nature, petits et grands profitent du climat agréable et se prélassent au soleil.

Avec *Past Lives*, Celine Song décortique la relation complexe qui lie Nora et Hae Sung, par un amour avorté et le poids du destin. Bien que filmé en grande partie à New York, les vingt premières minutes du film me transportent dans le Séoul des années 2000, un Séoul lumineux d'innocence et d'insouciance, dans lequel rien n'a plus d'importance que de déambuler curieusement à travers la ville.

C'est la sculpture *New Gazing at Being*, de l'artiste Lee Il-Ho, devant laquelle les enfants passent en courant, qui m'intrigue le plus : au cœur du film, le plan ne dure qu'un court instant, mais c'est suffisant pour qu'il encapsule tout son enjeu. J'ai l'impression de voir dans cette sculpture la concrétisation de l'in-yun, *인연*, la philosophie coréenne du fil du destin, concept sur lequel le film se base. Intraduisible et imperceptible en français, c'est l'idée qu'un lien invisible nous lie et nous connecte émotionnellement les uns aux autres ; que nous sommes destinés à croiser ceux qui nous entourent un jour ou l'autre. Pour reprendre les mots de Nora, « en Corée, on dit que si deux inconnus se croisent dans la rue et que leurs vêtements



se frôlent accidentellement, c'est parce qu'il y a eu 8 000 couches d'인연 entre eux. » : c'est un concept encore plus puissant que celui du destin, qui trouve sa beauté dans l'indicible.

Arrivée face à cette sculpture, je me dis que c'est un 인연 que ces deux visages soient à jamais plongés le regard de l'un dans l'autre, à s'effleurer sans jamais se toucher. Et c'est un 인연 que Nora et Hae Sung s'alignent parfaitement avec ces figures qui reflètent leurs défis à venir, alors que les un·e·s se regardent sans ne pouvoir rien se dire, et les autres se poursuivent sans jamais trouver les réponses qu'ils attendent. Je me plonge et me perds dans les yeux déroutants de ces figures. Je me questionne sur cette philosophie du destin, sur cet 인연 : et si je changeais les décisions prises au cours de ma vie, serais-je même en train d'écrire ces mots ? Une sensation de manque persiste, que les pièces du puzzles ne sont pas toutes réunies, mais je me plais à chercher à déchiffrer ces visages, comme s'ils contenaient la clé des questions sans réponses.

14h15.

Après cette pause à l'écart de la ville, je reprends le métro pour me rapprocher des quartiers grouillants de vie, à la recherche d'*Asako in Ruby Shoes*, 루비 신발 속의 아사코, (Lee Jae-yong, 2000), à Wonseo-dong, 원서동. Au nord de la ville, c'est un quartier plus traditionnel, niché entre palais et hanok, emblématiques de Séoul, ce qui en fait un cadre privilégié pour les habitants souhaitant s'éloigner de l'agitation de la ville.

Film partagé entre le Japon et la Corée, *Asako in Ruby Shoes* me fait cette fois voyager dans des décors beaucoup plus monotones et ternes, dans lesquels Woo-in, fonctionnaire à la vie fade, arpente ces ruelles étroites et vides lorsqu'il ne travaille pas. La mise en scène du réalisateur me questionne sur l'aliénation du malaise urbain : face à l'immensité d'une ville telle que Séoul, coincé dans une routine quotidienne et en proie à la solitude, comment ne pas y perdre son identité propre ? La ville accompagne Woo-in dans sa manière de lutter contre le vide qu'il ressent ; un thème similaire à celui retrouvé dans *Tokyo!*, où Michel Gondry, Leos Carax et Bong Joon-ho s'associaient pour traiter de ce même malaise, cette même impression de se faire avaler par l'ampleur des grandes villes.

En partant sur les traces de Woo-in, je m'attendais à être frappée par la même sensation d'emprisonnement que me transmet la mise en scène du réalisateur, qui contraint Woo-in dans son espace et l'enferme au sein de son cadre. Au contraire, en arrivant à Wonseo-dong, j'y trouve un quartier vivant, où les locaux et voyageurs se partagent l'espace, chacun se livrant à ses activités quotidiennes. Deux anciens amis s'assoient sur des marches et observent les passants ; un monsieur arpente les ruelles pour livrer un gâteau d'anniversaire ; une dame ouvre sa boutique pleine de souvenirs pour les voyageurs de passage aujourd'hui...

L'ambiance y est bien plus chaleureuse que je ne l'aurais imaginé. Je m'y sens la bienvenue, discute avec des locaux, qui me transmettent leurs expériences, leur savoir-faire ; leurs vies.

C'est grâce aux habitant-e-s, intimement liés au quartier, que je peux la ressentir ; habitant en son cœur, iels le font vivre et prospérer. Iels sont l'âme de Wonseo-dong, et leur impact est pour moi indéniable dès que je pose un pied dans le quartier. J'ai presque l'impression d'avoir quitté Séoul : les rues sont plus étroites, moins remplies, comme si l'endroit n'avait pas succombé aux immenses gratte-ciels pour conserver son ambiance conviviale.



16h00.

Après seulement quelques minutes de bus, j'aperçois la Tour Namsan, 남산타워, tour emblématique qui surplombe Séoul, se rapprocher alors que j'arrive à mon prochain arrêt, *Burning*, 버닝 (Lee Chang-dong, 2018). Le film m'a cette fois offert une découverte de la ville sous le prisme, non pas d'un personnage, mais de trois, me permettant également de cumuler trois axes d'approche de la ville : à travers ses yeux, j'ai d'abord découvert Paju, 파주, au nord de Séoul, un village rural, associé au personnage de Jong-su. Puis, le film s'ouvre sur des espaces plus luxueux comme le quartier des affaires, Gangnam, 강남, pour le personnage de Ben. Enfin, c'est le quartier d'Huam-dong, 후암동, au pied du parc Namsan, quartier riche d'authenticité, où vit Hae-mi, que me fait voir Lee Chang-dong. C'est dans ce dernier quartier que je continue ma balade, car c'est celui qui m'a laissé le plus de questionnements : celui où même lorsque le film se conclut, un mystère reste et plane : il ne me reste alors plus qu'à me rendre sur place pour y trouver les réponses que j'attends.

En regardant *Burning*, j'ai été captivée par la décortication complexe du trio de personnages qui habite le film, ainsi que par les différents espaces, qui ont régi ma perception de la ville : le style de Lee Chang-dong, lent et contemplatif, conditionne mon expérience de visionnage. Je me demande si, une fois sur place, j'appréhenderai le quartier à travers les yeux d'Hae-mi, ou si, au contraire, j'y intégrerai mon propre point de vue, mes propres ressentis, qui contiendront une toute autre conception du quartier.

J'espère aussi trouver un bout de ce que ces personnages ont laissé derrière eux; une trace, une odeur, un souvenir. Haruki Murakami écrit « people's memory are maybe the fuel they burn to stay alive »; peut-être y trouverai-je alors cette essence qui leur était indispensable, une part de cette obsession qui les maintenaient tous les trois en orbite.

Arrivée sur place, je suis troublée par l'impression étrange d'être familière avec l'endroit, comme si ce n'était pas la première fois que je m'y rendais. Mes pas me guident à travers les ruelles étroites à la manière des locaux, et j'y trouve facilement mon chemin. Au détour d'une rue, je crois presque croiser l'ombre de Hae-mi et Jong-su, s'évaporant en fumée dans l'air; où que j'aille, leur présence subsiste, comme s'ils n'avaient jamais osé quitter le quartier. De la même manière qu'Hae-mi le décrivait dans le film, le soleil frappe la tour Namsan et remplit le quartier d'une lumière dorée que je me perds à observer, le temps de quelques minutes.

17h45.

Suivant le soleil couchant, j'arrive aux abords de la rivière Han, 한강, où je reconnais les lieux de tournage de *The Host*, 괴물 (Bong-Joon ho, 2013). Je m'immerge dans le point de vue de Gang-du, un homme fauché, incompetent et maladroit, maladroit au point de perdre, après seulement quelques minutes de film, sa fille en proie d'un monstre né des déchets toxiques jetés dans la rivière Han, rivière qui divise Séoul entre son Nord et son Sud et en fait un point de repère central de la ville.

Les abords de la rivière Han m'apparaissent dans un premier temps comme un endroit comblé de légèreté, de convivialité et d'innocence, où malgré sa situation de précarité, la petite famille se réjouit de partager une moitié de calamar, avant de se transformer en un décor chaotique et morbide, où sang et eau se mélangent dans ce qui était quelques minutes auparavant un cadre paisible. Tout le long du film, la rivière accompagne la recherche effrénée du père, rejoint par le reste de la famille, et joue même un rôle bien plus important qu'un simple arrière-plan: espace de détente pour les familles coréennes, elle devient le miroir des angoisses collectives, se transforme en un espace corrompu. Au cours du film, la rivière et sa silhouette deviennent un personnage à part entière, et partagent l'écran avec les protagonistes qu'elles influencent dans leurs choix et dilemmes.



En me rendant sur place, approchant le coucher du soleil, je découvre aux abords de la rivière un cocon de paix privilégié ; une parenthèse loin de l'agitation urbaine. Certain-e-s y courent, d'autres s'y prélassent dans l'herbe, et j'aperçois même au loin un pêcheur. Je suis plus particulièrement touchée par celles qui s'installent et observent, dans un silence apaisant, l'eau et la silhouette urbaine qui s'y reflète. Elles m'apparaissent comme dotées d'une âme : l'eau à perte de vue m'évoque une pureté et une puissance silencieuse, tandis que la silhouette de gratte-ciels qui découpe le ciel me rappelle une frénésie et l'urbanité proéminente. Sur ces quais, je me prends alors moi-même au jeu, absorbée par la lumière du soleil couchant qui miroite dans la rivière, et m'y perds un court instant. Je crois pendant quelques secondes apercevoir Gang-du et sa fille.

21h00.

Une fois la nuit tombée, c'est sur les traces de *The Chaser*, *추격자* (Na Hong-jin, 2008), que je viens conclure ma traversée de Séoul. En partie tourné dans le quartier d'Hongdae, plus précisément à Mangwon-dong, *망원동*, emblématique pour ses enseignes lumineuses et ses rues à dédales, le film me transporte dès les premières secondes au cœur d'un compte à rebours haletant. Mon impression de la ville est toute aussi différente, due à la nuit noire dans laquelle elle est plongée, uniquement éclairée par ces lumières clignotantes et envoûtantes qui l'habillent.

L'esthétique et l'ambiance du film sont emblématiques du cinéma sud-coréen, particulièrement friand de ces histoires de meurtres et drames sociaux, dans lesquels la police est souvent mise en échec par un meurtrier habile. C'est un thème qu'on retrouve dans de nombreux films, représentatif de la production cinématographique du pays : *Memories of Murder*, *살인의 추억* (Bong-Joon ho, 2003), *I Saw the Devil*, *악마를 보았다* (Kim Jee-won, 2010), ou encore *The Yellow Sea*, *황해* (Na Hong-jin, 2010).

En suivant le point de vue Joong-ho, policier déchu devenu proxénète, je découvre la ville cette fois d'un œil inquiet, sur mes gardes, ne sachant pas quels secrets morbides abritent les ruelles dans lesquelles les personnages s'engouffrent. Arrivée sur les lieux du tournage, Mangwon-dong me paraît moins vivant et habité, mais je reconnais néanmoins les lumières emblématiques qui éclairent la

rue. Elles confèrent au quartier cette ambiance particulière, hors du temps, et je découvre un autre visage, une autre face de Séoul. En m'engouffrant dans les rues, je comprends ce qui en fait un terrain de jeu privilégié pour des films à suspense tels que *The Chaser*, grâce à ses ruelles labyrinthiques et ses lumières vacillantes. Dans cette atmosphère, je soupçonne chaque passant et m'interroge sur leur venue, même si l'ambiance est plutôt conviviale dans les boui-boui nichés entre les grattes-ciels.

Guidée par ces cinq films, j'ai découvert les édifices et les recoins de la ville, mais surtout ses sons, ses odeurs, ses existences et leurs récits, et dans chaque ruelle, j'ai l'impression de trouver une trace laissée là par une scène, un dialogue, une lumière. Je rentre chez moi en ayant le sentiment que Séoul est en réalité bien plus qu'un décor, mais un personnage effervescent, façonné par l'objectif aiguisé des réalisateurs comme par la vie qui y grouille.



Traquer le témoignage

À propos de *Genet à Chatila*

[Sacha Festy]

Mettre à l'abri toutes les images du langage et se servir d'elles car elles sont dans le désert où il faut aller les chercher.

Jean Genet

Cette phrase, en exergue des dernières épreuves avant impression du livre de Jean Genet *Un captif amoureux* – volume écrit à la suite de ses nombreuses visites des camps palestiniens et des zones de combat auprès des *feddayins*, publié en 1986 – est répétée, ressassée par la voix de Jean-François Stévenin une vingtaine de fois, juste assez pour rythmer le travelling sidérant opéré par Richard Dindo au milieu de son film *Genet à Chatila*. On y voit Mounia Raoui marcher dans le désert Jordanien, immuablement aussi hostile que paisible, où la voix assène, résonne.

Les deux voix, celle de Stévenin et celle de Mounia Raoui entrent en dissonance et nous entraînent sur la piste du *témoignage*. Deux voix se désaccordent et racontent la même histoire; le témoignage advient. Qu'est ce que l'acte de témoigner? Qu'est ce qu'un témoin?

Jean Genet écrit, au début d'*Un captif amoureux*:

Lire entre les lignes est un art étale, entre les mots aussi, un art à pic. Si elle demeurerait en un lieu, la réalité du temps passé auprès – et non avec eux – des Palestiniens se conserverait [...] entre chaque mot prétendant rendre compte de cette réalité alors qu'elle se blottit, jusqu'à épouser elle-même, mortalisée ou plutôt si exactement prise

entre les mots, sur cet espace blanc de la feuille de papier mais non dans les mots eux-mêmes qui furent écrits afin que disparaisse cette réalité. (p 11.12)

Il est donc entendu qu'une fois transmis par l'écriture, le témoignage de Genet, issu de son expérience, du transfert de ses sens de la vie réelle à des mots, sur du papier, de sa vision en représentation, de ce qu'il entendit en retransmission, sentit en tentative d'exaltation, il perdrait toute substance, se dilapiderait entre les mots, et il ne resterait rien. C'est à cet instant que le film de Richard Dindo intervient, et réussit quelque chose: traquer entre les mots ce qu'il reste dans le réel du témoignage de Genet, de l'expérience qu'il eut des camps palestiniens, aller chercher les images du langage, les traces du témoignage, dans le désert. Se mettre en action, dénicher une vérité: filmer.

Richard Dindo est un cinéaste des traces, un cinéaste enquêteur (*Dani, Michi, Renato & Max* (1987) en est un très bel exemple), un accro d'indices, un dénicheur d'anecdotes: il n'y a dans son cinéma que peu de contentement et la fin n'est qu'une étape de la recherche.

Il cherche. Des traces de Genet, de sa silhouette errante, muette, passive dans un désert faussement calme, où chaque mètre carré est surveillé, guetté, objet de convoitise, outil d'asservissement. Et la recherche du témoignage pur, sensible, semble advenir, non dans la répétition des mots de Genet, entêtants, cryptés sinon cryptiques mais par l'entremise narrative et la présence d'une autre silhouette, une lectrice-enquêtrice, Mounia Raoui, une jeune algérienne, qui, livre à la main, tente de marcher dans les pas du fantôme-témoin Genet, traque son témoignage, cherche entre les mots par l'entremise des images. Afin précisément de redonner aux mots leurs images, de briser le silence et de faire du témoignage quelque chose de sensible, de la révolution palestinienne manquée, de la défaite amère, une réflexion au présent, à l'aube du XXI^{ème} siècle: chercher dans le réel les ruines d'*Un Captif amoureux*.

Alors comment se fait cette recherche, qu'est-ce qui lui confère sa gravité, qu'est ce qui arrive à se glisser entre les mots? Qui?

La visite de la maison de Hamza et de sa mère, réfugié-es venant d'Haïfah bombardée, est la scène qui polarise ces questionnements. À savoir : comment le réel mis en fiction – puisqu'écrit sous la forme d'un témoignage à sens unique, d'un point de vue unique et subjectif, celui de Genet – rentre en collision avec le réel filmé, mis en fiction par l'acte filmique, documentaire par l'absence des personnages, par le réel rattrapé ? L'espace de la chambre est d'abord vide. Peuplé par la seule voix de Stévenin reprenant le passage du livre où Genet raconte l'expérience de sa rencontre, puis de sa nuit auprès du combattant Palestinien Hamza, et auprès de sa mère, et du son *in* du réel de 1999. La narration hante l'endroit, les images sont simples : un guéridon, une fenêtre, des rideaux au vent, des bruits d'enfants. Dans la voix de Stévenin, assurée, et dans le texte de Genet : les cris, les bombes. Ces deux réalités d'un temps donné, une fois juxtaposées, prennent une dimension fictive, ancrées dans le réel, comme la création d'une nouvelle diégèse, d'un temps fictif dans une réalité tangible. « Les bruits de bataille, très vifs, paraissant décisifs ». Et d'un coup : la nuit. Le récit que fait Genet de sa nuit se reproduit, à l'écran. Chose pourtant impossible, interdite, Genet raconte dans le livre qu'il entendait *seulement*. La caméra devient alors suggestive, venant au secours de ce qui fut entendu mais pas vu, créant un nouveau témoignage dans le témoignage.

Ce qui se produit dans le film inverse le rapport de recherche : on ne sait pas vraiment qui prend la place de Genet, si c'est Mounia ou Richard Dindo. Mais on a certainement la sensation que c'est Genet lui-même qui est la caméra, qui est les yeux de la recherche de ses propres traces. Un manquement. C'est à cet endroit précis, au moment où la mère d'Hamza - qui, on ne sait pas si elle est là ou non - entre dans la chambre de la caméra-Genet et répète, reproduit ce qu'il s'est passé il y a plusieurs années qu'une sensation de brouillage advient. Un tourbillon se produit où le système de références perd tout sens et où le témoignage lui, est le plus pur qui puisse exister. Puisque précisément, le film à cet endroit complète le blanc, rend illisible le témoignage, mais donne un son aux coups sur la porte, une couleur à la tasse de café et une silhouette à la mère d'Hamza. On distingue une grande ombre, difficilement un visage. « Venait-elle de la nuit, maintenant assourdissante ou de cette nuit gelée que je porte avec moi en tous lieux ? »

Le cinéma peut-il témoigner d'une expérience vécue dont seuls les mots nous sont parvenus ? Que faire d'une histoire noire, filmée, écrite (les caractères noirs sur la feuille de papier blanche, sur les arbres noirs qui le sont restés, carbonisés par les bombes...) qui entre encore en résonance avec l'histoire noire, quotidienne ?

Une autre image choque et crée un autre réseau de sens entre les mots de Genet, le film de Dindo et le présent. Le film a commencé depuis 50 minutes. La voix de Stévenin s'est tue. Un drapeau israélien flotte, filmé, de loin, derrière des barbelés, sur ce qui s'apparente à un territoire conquis, colonisé. La caméra panote et fait apparaître un pont, au centre de l'image. Au milieu de ce pont, un trou : celui d'une bombe. L'image est évocatrice, symptomatique d'un rapport au réel et au présent, d'un rapport à l'histoire de cette terre *en présence* de cette terre, de la violence subie par un peuple. L'image est percée, un trou béant la coupe en son centre ; un coeur vient d'être arraché. Mais chose étonnante, malgré tout, le pont reste debout : on peut toujours passer d'un côté, de l'autre. Les bombes laissent des stigmates, trouent la pellicule, trouent le texte de Genet, trouent le désert, mais l'on passe ; la marche est possible. Il y a un côté. Et l'autre. Traversée possible.

Directement après ce photogramme qu'intervient le *travelling-requiem* : Mounia arbore à la taille un pull rouge, elle marche dans le désert Jordanien aride avec un Walkman dans les oreilles, le Requiem de Mozart transperce la diégèse, nos oreilles, la phrase de Genet entête, entonnée cette fois par la voix même de Mounia. Petit à petit, la caméra s'éloigne : Mounia devient une simple silhouette dans le désert, à la recherche des mots de Genet dans le réel, des fameuses images du langage, comme si la quête se situait véritablement à cet endroit.

La présence fantomatique de Genet est la piste principale d'une enquête au fond, bien plus grande : celle de la présence à cette Terre, des mots qui y sont enfouis. Dans le travelling, la marche est viscérale, la chute : possible. L'issue est unique et elle n'est pas celle proposée par Genet de la transparence, et donc de la passivité du témoignage. La proposition purement cinématographique car « témoignage pur » de Richard Dindo est une recherche dans le présent de preuves immémoriales, impossibles à écrire, décrire, représenter : un réel que seul l'arpentage, l'expérience sensible, la rencontre peuvent saisir.

À la fin d'*Un captif amoureux*, Genet écrit :

Tout ce que j'ai dit, écrit, se passa, mais pourquoi ce couple est-il tout ce qui me reste de profond, de la révolution palestinienne ? J'ai fait ce que j'ai pu pour comprendre à quel point cette révolution ressemblait peu aux autres et d'une certaine façon je l'ai compris, mais ce qu'il m'en reste sera cette petite maison d'Irbid où une nuit je dormis, et quatorze ans durant lesquels je tentai de savoir si cette nuit avait eu lieu. Cette dernière page de mon livre est transparente. (p 611)

La transparence, c'est la silhouette.

La transparence, c'est tout ce qui s'est glissé entre les mots.

La transparence, c'est, dans le film de Richard Dindo, la conscience de qui était Genet, de ce qu'est un témoin, de ce que fût la révolution palestinienne de 1967, en ce temps-là.

La transparence, c'est aussi dire que le témoignage est précisément humain puisqu'il omet, puisque le langage échappe et que les images du langage nécessitent d'être cherchées, de faire l'objet d'une traque, incessante, de vérité.

La transparence, c'est encore la superposition du témoignage de Genet, de la recherche de Mounia dans le film et de la réalité palestinienne aujourd'hui.

La transparence c'est finalement dire que plus d'une dizaine d'années séparent l'écriture de Genet de la recherche de Mounia Raoui / Richard Dindo, qu'une vingtaine d'années se sont écoulées jusqu'à aujourd'hui, en 2025, que l'aridité du désert rime toujours avec intranquillité ; la Palestine est une terre de secrets enfouis, d'images cachées parfois retrouvées, de droits bafoués.

Jusqu'où s'étendront les arbres noirs?...



Les branches qui fendent le papier, Variation II - Gabriel Grisamet

La Femme : miroir du monde

Portraits d'un temps par Varda et Fassbinder

[Héloïse Duboys de Lavigerie]

En explorant la psychologie de leurs personnages, Agnès Varda et Rainer Werner Fassbinder ouvrent un espace où le regard devient politique. Dans *Cléo de 5 à 7* (1962) et *Le Mariage de Maria Braun* (1979) (*Die Ehe der Maria Braun*), la femme n'est plus une figure à contempler, mais un prisme à travers lequel se lit une époque. Deux portraits, deux époques, deux quêtes d'existence face à l'Histoire.

Chez Varda, le monde se concentre dans la durée réelle d'un après-midi. Cléo, chanteuse célèbre, attend le résultat d'un examen médical dans un Paris où l'on entend au détour des conversations, les murmures inquiets de la guerre d'Algérie. Tout commence en couleurs, avec une voyante, puis le film bascule en noir et blanc : le fantasme laisse place au réel. La caméra suit Cléo dans les rues, fluide, attentive, poreuse à la rumeur du monde. À mesure qu'elle marche, les passants deviennent des présences, la ville un miroir de son inquiétude. Devant son reflet, elle arrache sa perruque et murmure : « Si je pouvais m'arracher la tête avec... ». Ce geste, à la fois intime et violent, exprime la crise existentielle de Cléo, qui, dans une période de basculement, ne supporte plus les apparences du faux. Chanteuse enfermée dans son image, elle cherche désespérément une forme d'authenticité, une vérité d'elle-même dégagée du regard des autres. Mais cette quête n'est pas immédiate : tout au long du film, Cléo tâtonne, se perd, observe, se transforme lentement. Ce n'est qu'à la fin, dans la simplicité d'une rencontre et d'un moment partagé, qu'elle parvient enfin à apaiser ses tourments et à se regarder autrement.

Si Cléo parvient, au fil du film, à dépasser ses angoisses et à retrouver une forme d'authenticité, Maria, chez Fassbinder, semble condamnée à l'inverse : plus le temps passe, plus elle s'enferme. *Le*

Mariage de Maria Braun s'ouvre sur une union célébrée sous les bombes, symbole d'un amour déjà menacé, d'une vie née dans la destruction. Après la disparition de son mari, Maria reconstruit sa vie dans une Allemagne dévastée où l'économie renaît plus vite que la mémoire. Son énergie, sa ruse, sa beauté la portent vers le succès, mais son ascension repose sur des fondations fragiles : les ruines du passé. Au fil du film, les décombres visibles du début laissent place à des intérieurs modernes, lisses, aseptisés. Pourtant, rien n'a été réparé : les ruines se sont simplement déplacées du dehors vers l'intérieur.

Fassbinder filme cette impossibilité de se défaire de l'Histoire : Maria incarne un pays qui se reconstruit sans jamais se réconcilier avec lui-même. Là où Cléo trouve une issue dans la sincérité retrouvée, Maria s'enfonce dans la brillance trompeuse d'un monde neuf, prisonnière d'une époque qui avance en oubliant ce qu'elle fut.

Chez Varda comme chez Fassbinder, la femme devient le lieu où s'inscrit la tension entre l'intime et le politique. Cléo attend le résultat d'un examen, Maria un retour : toutes deux vivent dans un entre-deux où le temps s'étire et la vie vacille. Elles ne sont pas des héroïnes, mais des consciences : des êtres traversés par leur époque, oscillant entre émancipation et fatalité.

Ces deux films continuent de résonner aujourd'hui parce qu'ils racontent la manière dont la fiction relit l'Histoire. En les regardant aujourd'hui, on lit notre propre monde : la peur d'être réduit à une image, la solitude dans la réussite, la nécessité de se réapproprier son regard.

Varda et Fassbinder ne filment pas la femme : ils filment le monde à travers elle. En faisant de Cléo et de Maria les miroirs de leur temps, ils nous tendent aussi le nôtre, celui d'un présent fragile, hanté par les mêmes questions : comment continuer à vivre, à aimer, à croire, dans un monde toujours à reconstruire ?

Sensass

[Toméo Le Foll]

Pourquoi allons-nous au cinéma? Si je devais répondre honnêtement à cette question, je pense qu'au fond, je recherche le frisson. C'est pour moi l'apogée de l'expérience filmique, lorsque, du dos jusqu'à ma tête, mon corps se met à produire des frissons. Confirmation physique que le film me touche. Mon corps y réagit. Il y a justement un film ces derniers temps qui m'a provoqué de nombreuses réactions corporelles, c'est *Sirāt* (2025) d'Oliver Laxe. Rares sont les fois où la formule « à voir sur grand écran » m'a semblé aussi vraie, j'ai le sentiment que le film exploite au maximum le potentiel immersif et sensoriel de la salle de cinéma. Il propose une expérience qui se veut être vécue plus que vue. J'ai sursauté, je me suis caché les yeux, je me suis enfoncé dans mon siège... Et j'ai entendu et senti le reste de la salle en faire de même.

La salle de cinéma est le lieu privilégié de l'immersion. Dans son dispositif technique actuel et dans ses perspectives d'évolution, c'est vers ce désir d'immersion qu'elle est pensée. Coupée du monde extérieure, obscure et insonorisée, ses sièges en velours et la largeur de son écran offrent un confort de visionnage optimal, tandis que sur les quatre murs sont disposées des enceintes permettant un son dit « surround ». En coupant toutes distractions du monde extérieur, en enveloppant dans un grand confort et en faisant oublier les limites physiques et bien réelles des murs par la diffusion sonore, le spectateur·ice est dans un lieu propice au voyage spatio-temporel promis par le film. Le temps de sa projection, sa fiction prend momentanément le pas sur la réalité et devient palpable pour le spectateur·ice.

Dans cette vocation à l'immersion, les évolutions au niveau de l'image sont minimales ou peu convaincantes: la 3D par exemple a peine à s'imposer et s'est globalement essoufflée avec le temps. À l'inverse, le dispositif sonore ne cesse de se perfectionner et d'évoluer. Du cinéma muet, en passant par la monophonie, la stéréophonie, le son « surround » (5.1, 7.1...) jusqu'au Dolby Atmos, aujourd'hui vendu comme la nouvelle révolution sonore et dont il n'est plus qu'une question de temps pour que la majorité des salles s'en équipe.

Étant moins directement conscientisé par le spectateur·ice, le son agit comme un « agent secret » sur la perception du·de la spectateur·ice, là où l'image, sur le devant de la scène, est plus facilement analysée et intellectualisée. En jouant sur la méconnaissance voire l'inconscience du son chez la majorité des spectateur·ice·s, on invoque plus efficacement le sensible par ce biais. D'un autre côté, cette discrétion permet au·à la spectateur·ice d'accepter l'évolution fulgurante du dispositif technique: le son s'impose alors naturellement comme principal vecteur immersif au cinéma. Aujourd'hui, on gagne sans cesse en qualité sur toute la chaîne technique, nous rapprochant, au son, des capacités d'une expérience sensorielle vraisemblable, de l'impression, devant un film, qu'« on y est ».

Le son dans *Sirāt* m'a plongé dans le désert. Poussé ou contraint par le vent, tantôt ami, tantôt ennemi, le son fait vivre les éléments comme des présences exprimant leurs humeurs, des personnages à part entière ayant leur volonté propre. Il rend palpable la confrontation entre la machine et la nature. Le vrombissement des moteurs, la mécanique des camions, le frottement des roues dans la terre, les éclats de graviers... Je suis immergé dans l'action, dans ces gros engins motorisés, confrontés à ce désert sans pitié. À ces sons se mêle la musique, le tout faisant corps en un grondement puissant et hypnotique capable de submerger la salle. Oscillant entre techno et ambient, la musique de Kangding Ray est marquée par une distorsion très organique, évoquant la terre, son grondement, et même parfois quelque chose comme le souffle d'une explosion. Il y a une certaine puissance dans cette distorsion, idée qui est d'ailleurs évoquée au sein du dialogue lorsque le personnage de Jade, l'une des teufeur·euses, répare une membrane d'enceinte abîmée produisant cette même distorsion. Elle fait l'éloge de ce son particulier, abîmé mais puissant, puissant car abîmé.

Le choix de la techno n'est pas anodin, comme en rave on est invité·e à rejoindre cette expérience transcendante unique. Elle a cette particularité de rassembler une multitude d'étranger·e·s pour vivre la musique comme une introspection à la fois collective et intime. Musique répétitive mais puissante, elle met le·la raver·euse en transe. Le film lui-même peut amener à une exploration spirituelle profonde. Oliver Laxe voit d'ailleurs beaucoup de similitudes entre les raver·euses et les sufis qui, par les rituels, la danse, la musique, la boisson, se connectent à Dieu, privilégiant

l'expérience du corps à l'étude théologique littéraire. *Sirāt*, en donnant à vivre un road-movie dans le désert sur fond de techno, peut induire un voyage intérieur chez la spectateur·ice, croyant·e ou non, un voyage de l'esprit induit par la sensation.



Sirāt, Olivier Lax, 2025

Par cette approche, le film se détache ouvertement d'un certain cinéma actuel que le réalisateur juge « trop cartésien, trop rhétorique ». Cette proposition radicale clive tant elle peut être déstabilisante, les émotions provoquées par le film peuvent être dérangeantes jusqu'à être rejetées. Certains voient du sadisme dans la manière dont le réalisateur joue avec la vie des personnages. La mort y advient soudainement, de manière cruelle et violente. Elle semble alors gratuite. Cela soulève la question du positionnement du réalisateur vis à vis de ses personnages.

Pourtant, je trouve cette approche intéressante tant la toute puissance du réalisateur est explicitée et assumée, jusqu'à penser qu'il propose ici un rapprochement entre sa position vis à vis des personnages et la figure d'un Dieu tout puissant ayant droit de vie ou de mort sur les humains. Cette posture peut paraître insupportable. Pourtant, au lieu de nous plonger dans un narratif où la mort intervient de manière justifiée, il montre qu'il choisit de faire mourir, déconstruisant le ressort narratif lui-même. La bande-originale semble souligner cette réflexion lorsque, après que Luis ait traversé le champ de mine, la musique, par la répétition d'un arpège

majeur montant m'évoque une musique de jeu type casino (ou de *sound effect* de *level-up* d'un jeu vidéo quelconque) apportant à la fois le caractère aléatoire de la mort et l'idée de jeu auquel se livrerait Dieu avec la vie, donnant un ton presque ironique au sort qui leur est réservé.

Le cinéma, medium privilégié pour raconter des histoires, nous a habitué·e-s à la présence d'un scénario, devenu dans l'imaginaire collectif, quasi indissociable du film de fiction. Peut-être que la tendance du cinéma à évoluer vers des propositions de plus en plus sensorielles, dont on peut s'inquiéter qu'elles priment sur la qualité de narration, n'est pas à voir d'un si mauvais œil.

Une proposition très sensorielle n'exclut pas un fond, une réflexion. Ça n'est pas parce que le scénario semble léger, trop simple, voire inexistant, que le film est mauvais ou ne veut rien dire. En se penchant, par exemple, sur le cinéma d'Harmony Korine, le présumé du scénario comme donnée première peut être déconstruit. Dans le cinéma post-narratif qu'il défend aujourd'hui, la logique d'un scénario bien construit et compréhensible de tous n'est pas toujours une nécessité : ses films, de plus en plus radicaux, semblent de prime abord dénués de sens, tant ils se basent sur des expérimentations esthétiques fortes, mais le choix d'un cinéma du « non-sens » (narrativement), est en adéquation parfaite avec notre manière de consommer du contenu sur Internet, avec notre époque, où l'on peine à trouver du sens aux événements.

Le cinéma « sensationnel » s'inscrit dans une continuité logique de l'histoire du cinéma qui a dès ses débuts été considéré d'abord comme une attraction. Or, cette attraction est rentable et le cinéma est aussi et surtout une industrie. De ce besoin de rentabilité naît un certain formatage et les procédés sensationnel vont trop souvent agir comme cache-misère de films aux propos vides, sous-estimant les capacités intellectuelles du·de la spectateur·ice.

Aldous Huxley, dans son roman d'anticipation *Le Meilleur des mondes* (1932), décrit un cinéma extra-sensoriel (image, son, mais aussi odeur et toucher) qu'il voit à l'époque comme une évolution très probable du cinéma. Il y est particulièrement sceptique quant à sa vocation à satisfaire la recherche instinctive de sensations fortes. Dans la société qu'il décrit, où la notion de contrôle de la population est poussée à l'extrême, on va au cinéma pour ressentir des sensations

fortes, qui substituent la confrontation au monde extérieur. Les films diffusés y sont extrêmement formatés et participent au conditionnement du·de la citoyen·ne spectateur·ice.

Sirāt me laisse l'impression d'avoir pensé le pouvoir immersif et sensoriel de la salle dans une logique inverse à ce conditionnement. Comme un film sensationnaliste portant un message voué à nous réveiller.

En mettant en scène des occidentaux·alles dans le désert marocain, il me semble qu'il nous est adressé à nous, occidentaux·alles. Le personnage de Luis, motivé par la recherche de sa fille, est une figure à laquelle on peut s'identifier. D'abord extérieur au monde de la teuf, même assez sceptique, il y est pourtant notre point d'accroche. Esteban représenterait alors l'enfance innocente, plus ouverte aux choses inconnues : c'est lui qui motive son père à suivre le chemin des teufeur·euse·s. Les teufeur·euse·s s'enfoncent dans le désert, empruntant le chemin de gauche, en quête d'une autre fête. Tous ces personnages vont se confronter à leurs limites à travers ce voyage. Un voyage spirituel, dans un désert miné, comme si l'absurde violence humaine continuait à les poursuivre.

La société occidentale tend à s'insensibiliser en érigeant toujours plus de murs à ce qui est désagréable, la mort en premier lieu. Peut-être est-il nécessaire de laisser plus de place à la sensation, de se déconnecter un peu de la pensée rationnelle comme absolu. Bien souvent, les chamboulements de conscience nous viennent d'expériences sensibles, vécues physiquement. C'est une force du cinéma que de nous ouvrir sur d'autres manières d'appréhender la vie. Olivier Laxe propose, à travers un film très sensoriel, parfois sensationnel, de continuer à vivre et à danser, même quand on perd tout. Cela non pas comme preuve de détachement insensible et apathique, mais comme acte d'acceptation de l'existence dans son caractère le plus dangereux et imprévisible. Il ne s'agit alors pas d'en tirer une conclusion morale quelconque, mais d'écouter une proposition. Cette proposition prend ainsi la forme d'une expérience sensorielle plutôt que d'une explication conceptuelle.

Se reconnecter à nos sensations, nos intuitions, à notre corps. Se détacher un peu de notre manière de penser très cartésienne, qui, à outrance, peut tendre à nous couper d'une certaine sensibilité. Une sensibilité vitale.

« - Buigui a suivi tes traces, et ça a explosé ! Comment ? Comment ça marche ?... »

- Je ne sais pas, j'ai traversé sans réfléchir »...

« Allez Josh, on traverse les yeux fermés ».

Sirāt, Olivier Laxe, 2025



*Dans une image notre regard cherche des repaires
Les couleurs l'orientent
Que reste-t-il si elles disparaissent dès qu'on croit les apercevoir ?*

En hiver à Giverny
Monet ne semble rien voir d'autre que la neige
Il cherche pourtant au loin, du bleu, une lueur d'orange peut-être
mais n'émerge que le gris
Le blanc de la neige
et le brun de la terre
ne semblent être qu'un

*Un lac
comme une île
De l'eau sombre plongée au milieu de la neige immaculée*

Dans un monde en suspens
une mère aveugle
un frère et une sœur absorbés par la pénombre
des visages pâles sur des cheveux noirs
de la neige et des nuages qui se cachent derrière les
grands arbres noirs
ils ne se détachent pas
ils peinent à exister
dans l'attente incertaine, l'inconfort permanent
ils cherchent de la couleur mais n'en trouvent pas
Une lèvre rouge parfois
parvient à percer la glace

comme une fleur
qui ne sait vivre que peu de temps
Une famille en miettes
qu'un rien pourrait disperser
ne trouve son équilibre
que dans le noir
et le blanc

*Au cœur de la ville
tout se brouille
Le samouraï s'y risque*

Un étranger
derrière un pare brise
à travers la buée
son chapeau gris, son visage gris
sous le ciel gris
un regard le cherche, mais il se cache
Lui cherche aussi
mais dans cette ville opaque
où regarder ?
Pourtant rien ne peut lui arriver
si rien ne le distingue
du monde
des vivants
mourra-t-il
en voulant s'y lier ?

Écouter la voix de Marguerite Duras :

Une expérience renouvelée du noir.

Si l'expérience de visionnage diffère pour chacune et chacun, au moins sommes-nous sûr·e·s, quand les lumières de la salle diminuent et nous plongent dans le noir, de partager cette même excitation, cette même curiosité à l'idée d'entrer dans un nouvel espace. Nous nous émancipons de nos voisin·e·s, figures amorphes et disparaissantes, et piquons une tête dans un lac tout aussi sombre avant que n'apparaissent les premiers crédits, la première image. Mais qu'en est-il lorsque le film n'offre *aucune* image, et cela pendant de longues minutes ? Volontairement montrer du noir, est-ce vouloir en fait ramener la spectateur·ice à son expérience de visionnage, à ses environs, à sa physicalité propre ? Est-ce lui refuser un droit au spectacle, à la fascination ? Le cinéma de Marguerite Duras permet de donner corps à certaines de ces interrogations.

Marguerite Duras dit qu'elle a employé du « noir couleur », « plus profond que l'image de la couleur » pour la création de son film *L'Homme atlantique*. Elle ajoute : « les cours d'eau, les lacs, les océans ont la puissance des images noires. Comme elles, ils vont. » Il y a des choses qui surviennent *sur* le noir, on imagine des choses, on fantasme. Dans le cinéma de Marguerite Duras, on voit des femmes enlisées dans leur propre dispersion du désir et cette confusion nous frappe. La vacuité de leur condition bourgeoise, à plus forte mesure de *femme bourgeoise*, les emprisonne. Vera Baxter, Anne-Marie Stretter, Nathalie Granger sont emmurées comme nous sommes enfermé·e·s par l'écran noir, sans pour autant que le manque d'images se fasse sentir. Au début de *L'Homme atlantique*, la voix de l'écrivaine dit :

Vous regarderez ce que vous voyez. Mais, vous le regarderez absolument. Vous essaieriez de regarder jusqu'à l'extinction de votre regard, jusqu'à son propre aveuglement

J'ai découvert la filmographie de Marguerite Duras durant mes études ; la première fois que je visionnai *L'Homme atlantique*, ce fut en classe, avec mes camarades. Notre professeur de lettres avait sommairement présenté ce film comme ayant été réalisé à partir des chutes de pellicule d'*Agatha ou Les Lectures illimitées*, si bien que le texte-scénario dépassait de beaucoup la somme des prises de vue.

D'où le noir, d'où nos regards successivement interrogateurs, lassés, émus. Notre situation était sans doute similaire à celle des spectateur·ice·s de l'*Escorial* (seule salle ayant projeté *L'Homme atlantique*) en 1981: dans une salle plongée dans la pénombre, on commence à se regarder, à observer notre voisin, à repérer une fissure dans une planche sur le lambris au dessus de nos têtes... On pense à notre propre emmurement. Les mots de l'écrivaine restent, ils s'immiscent dans la salle et dans nos délires. N'est-ce pas là une nouvelle forme de sociabilité et d'interaction implicite avec les autres? En scrutant ce noir tendu sur une toile, cette absence d'image à interroger, le cinéma nous semble alors le vecteur par lequel échapper à la fascination filmique; voilà que tout à coup nous sortons de l'écran pour observer ce qui se trame à sa frontière, hors de lui. On pensera volontiers à ce que Barthes disait de la « sortie du cinéma », à savoir qu'il y a

une autre manière d'aller au cinéma (...); en s'y laissant fasciner deux fois, par l'image et par ses entours, comme si j'avais deux corps en même temps: un corps narcissique qui regarde, perdu dans le miroir proche, et un corps pervers, prêt à fétichiser non l'image, mais précisément ce qui l'excède: le grain du son, la salle, le noir, la masse obscure des autres corps, les rais de lumière, l'entrée, la sortie.

Lorsque je visionnai *L'Homme atlantique* une deuxième fois, j'étais seul, face à l'écran de mon ordinateur portable. Tout à coup, le noir prenait une forme nouvelle, que Marguerite Duras, morte en 1996, n'avait pas anticipée; dans l'écran LED, numérique, je voyais mon reflet, je discernais les angles de mes étagères, derrière moi. Voilà que le *noir-couleur* de Duras et du directeur de la photo Jean-Paul Meurisse prenait une nouvelle tournure, une signification insoupçonnée qui me déstabilisa complètement. J'étais « débarrassé de la permanence de l'image » et ma *place* de spectateur devenait l'enjeu même du film — dispersion du leurre habituel de l'image, ravissement magnifique, de la même façon que le silence peut s'avérer plus beau et plus grand qu'une exquise mélodie.

Au cours de cette expérience renouvelée du visionnage de *L'Homme atlantique*, la spectateur·ice est débarrassé·e des « entours » habituels du cinéma dont parlait Barthes — tout comme iel est débarrassé·e du témoignage de l'auteur·ice-cinéaste, de la suggestion de sa présence comprise dans la réunion d'individus qui, assis dans

la même salle, sont venus voir le même film, qui plus est le film *de quelqu'un·e*. En effet, là où nous pourrions avancer que l'image est toujours une somme de choix concernant la forme (la lumière, le cadre, la composition) qui convoque implicitement la cinéaste, les moments d'écran noir du film de Marguerite Duras deviennent des non-images, où la réalisatrice disparaît en s'effaçant au profit d'une voix-off. Bien sûr, il s'agit de sa voix en *off*; mais de la même façon que la narration de ses livres s'organise autour d'une certaine souplesse de la parole, toute sclérosée et par moments fort déstabilisante — personne n'assume vraiment, en son nom propre, la parole, mais laisse plutôt aux personnages la liberté d'adopter successivement le rôle de narrateur qu'ils choisissent de se donner —, on retrouve dans son cinéma un même « je(u) de l'énonciation ». Dès lors, le système narratif devient beaucoup plus souple et libre dans le noir, le noir pénétré de la seule voix de Duras.

Cela dit, il serait trop facile de saisir cette pénombre comme un simple endroit à investir de notre imagination libre, où l'on remplacerait le noir par des images aléatoires dictées par notre esprit, dans une pure dépense créative; je crois au contraire qu'il y a là, dans la gravité, le sérieux auquel nous contraint l'écran noir, une véritable sommation de se scruter, de s'épier soi-même... Nous devenons la protagoniste, les mots nous concernent et nous cernent tout à coup, ils nous sont dirigés avec une certaine violence. Nous ne sommes plus étranger·es à cette voix de femme qui aime et se démène comme elle peut avec les extrêmes de son désir; nous sommes les amantes et amants méconnu·es de ces femmes enlisées et emmurées dans la vacuité de leurs existences bourgeoises, ces personnages que l'on retrouve de bout en bout dans l'oeuvre de Duras — peu à peu, il devient presque insupportable de se voir, on louche, on détourne le regard, on referme l'ordinateur. On entend souvent qu'un film est grand parce qu'il nous hante et continue de nous harceler; l'immensité de *L'Homme atlantique* est peut-être d'autant plus prodigieuse que les quelques images ne nous restent pas en tête, que le visage de Yann Andréa ou les fenêtres de l'hôtel des Roches Noires à Trouville se dissipent — le noir seul demeure, grave, terrifiant.

Il fallait à mon sens souligner cette différence entre les expériences de visionnage d'un film comme *L'Homme atlantique*. En salle (de cinéma, de classe), on ne regarde pas le noir de la même

façon que chez soi, face à son reflet dans les cristaux liquides. Si certains discours actuels reprochent à raison la diminution de la fréquentation des cinémas, la fermeture de salles indépendantes, le monopole oligarchique et abrutissant de studios comme Amazon ou Netflix, on doit s'efforcer de s'interroger sur ce que signifie de visionner un film en solitaire, seul et via la VOD.

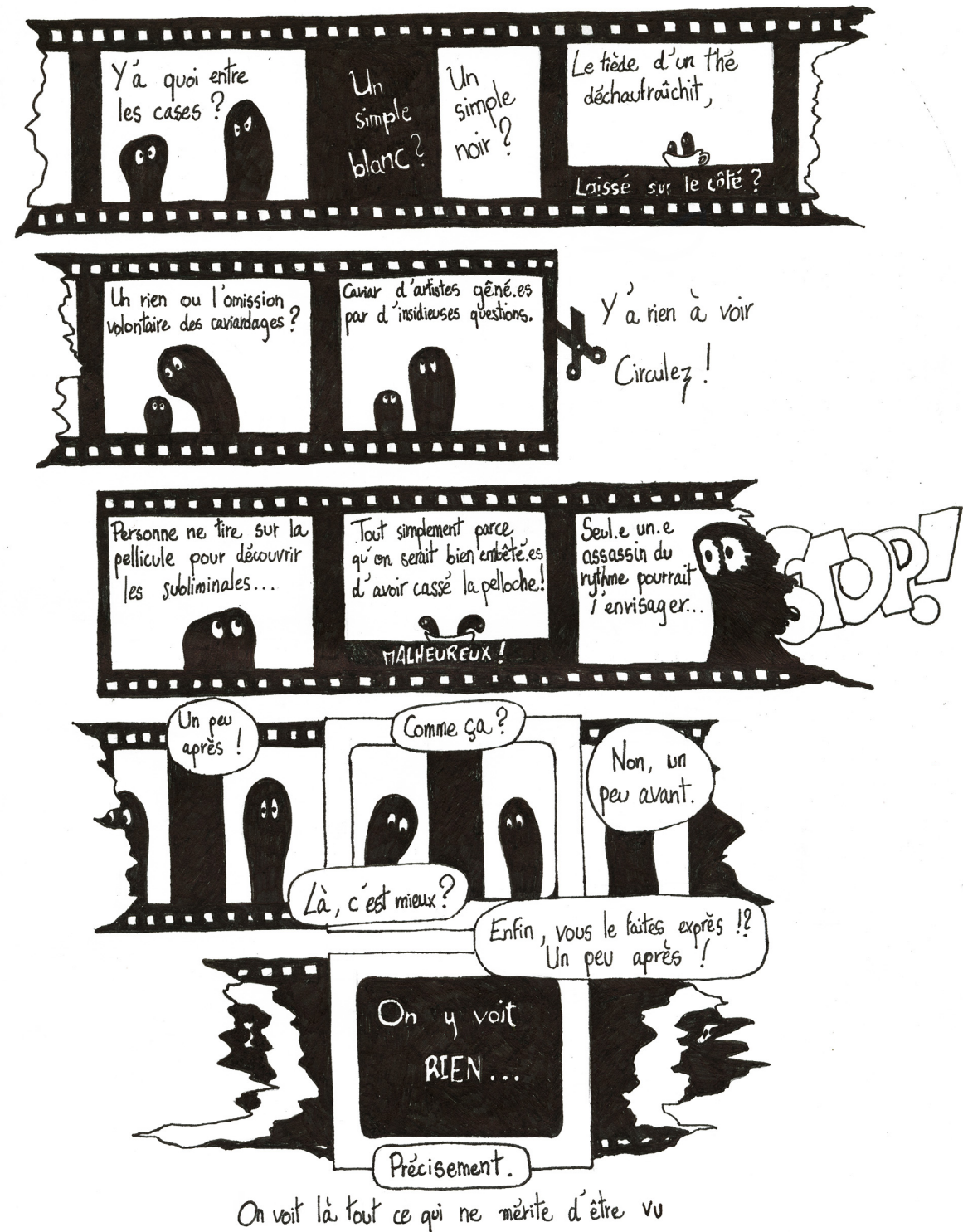
L'individualisme évident de cette situation est-il à rejeter, en décrétant que seule compte l'expérience en salle, et qu'elle seule permet de regarder « correctement », « décentement » une œuvre cinématographique ?

Dans le cas du film de Duras, le miroir partiel est-il forcément inférieur à la pénombre totale ?

N'y a-t-il pas une formidable réserve de sens à venir dans l'expérience ici renouvelée du visionnage du noir durassien ?

Je peux au moins affirmer désormais que le noir est une réserve de *sens* et que les miens seront aux aguets.

Entre les cases



[Hector Paillason]

Filmographie

Au bord du blanc: Déracinement

TARKOVSKI A. (1962). *L'Enfance d'Ivan* [Иваново детство]. Mosfilm.

La Rose Tombe

HANEKE M. (2012). *Amour*. Les Films du Losange, X Filme Creative Pool, Wega Film France 3 Cinéma, BR, WDR, ARD Degeto.

L'intime étranger

GLOB L. (2022). *Apolonia, Apolonia*. Staron Film, Danish Documentary, HBO Max, ARTE, Avotros, Survivance, Pomerania Film.

PHILIBERT N. (2024). *Averroès & Rosa Parks*. TS Productions.

MORIN E., ROUCH J. (1961). *Chronique d'un Été* (Paris 1960). Argos Films.

LIFSHITZ S. (2020). *Petite fille*. Agat & Cie, Final Cut For Real, ARTE, Cinéimage 13.

LIFSHITZ S. (2019). *Adolescentes*. Agat Films & Cie / Ex Nihilo, ARTE France Cinéma, Ciné+, Mikros Image, Chaocorp.

Sur la surface du Déluge au pays du Baas

AMIRALAY O. (2003). *Déluge au pays du Baas* [ثعبال دالب ي ف نافوط]. Audiovisuel Multimedia International Production.

AMIRALAY O. (1977). *Les Poules* [جاجدل]. Syrian Television.

AMIRALAY O. (1972). *La Vie quotidienne dans un village syrien* [ي ف ةي موي لا ةايح ل]. National Film Organization.

AMIRALAY O. (1970). *Film-essai sur le barrage de l'Euphrate* [دس نع ةلواحم مليف]. Syrian Television [تارف ل].

Asphalte: Une île, un lac, pile ou face.

GRIMAUULT P. (1970). *Le Diamant*. Les Films Paul Grimault.

L'inconnu du Lac

GUIRAUDIE A. (2013). *L'Inconnu du Lac*. Les films du Worso, ARTE France Cinéma, Films de Force Majeure, M14i.

La Machine à histoire. Contes et légendes au cinéma. Construction du commun et fabrique de la peur.

ŠVANKMAJER J. (1988). *Alice* [Něco z Alenky]. Condor Films, HR, Channel Four Films.

BURTON T. (2010). *Alice au pays des merveilles* [Alice in Wonderland]. Walt Disney Pictures, Roth Films, Team Todd, Tim Burton Productions, The Zanuck Company.

ROEG N. (1973). *Ne vous retournez pas* [Don't Look Now]. Eldorado Films, Casey Productions

JACKSON P. (2001). *Le Seigneur des anneaux: La Communauté de l'anneau* [The Lord of

the Rings: The Fellowship of the Ring]. New Line Cinema WingNut Films, The Saul Zaentz Company.

ZVIANGUINTESEV A. (2003). *Le Retour* [Возвращение]. Ren Film.

SAINTAGNAN É. (2023). *Camping du lac*. Michigan Films, Ecce Films, RTBF, Shelter Prod, Théâtre National de Marseille La Crie, CNC, Région Bretagne, Taxshelter.be, Tax Shelter du Gouvernement Fédéral.

La Figure inquiétante, de Lautréamont à Lynch

LYNCH D. (1986). *Blue Velvet*. DEG.

LYNCH D. (1997). *Lost Highway*. CiBy 2000, Asymmetrical Productions.

FROST M., LYNCH D. (1990-2017). *Twin Peaks*. Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Television, Twin Peaks Productions, Showtime, Rancho Rosa Partnership.

LYNCH D. (1977). *Eraserhead*. AFI.

Bande de Folles

ŻULAWSKI A. (1981). *Possession*. Gaumont, Oliane Productions, Marianne Productions, Soma Film Produktion.

MENKES N. (2022). *Brainwashed - Le Sexisme au Cinéma* [Brainwashed: Sex-Camera-Power]. Menkesfilm.

BEINEIX J.-J. (1986). *37°2 le matin*. Cargo Films.

CASSAVETES J. (1974). *Une femme sous influence* [A Woman Under The Influence]. Faces International Films

NEWMAN P. (1972). *De l'influence des rayons gamma sur le comportement des marguerites* [The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds] Newman-Foreman Company, 20th Century Fox.

LANTHIMOS Y. (2023). *Pauvres Créatures* [Poor Things]. Searchlight Pictures, Film4 Productions, TSG Entertainment, Element Pictures, Limp, Fruit Tree.

Avec Kentridge

KENTRIDGE W. (1994) *Felix in Exile*. Free Film-makers Co-Operative.

KENTRIDGE W. (1989) *Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris*. Free Film-makers Co-Operative.

KENTRIDGE W. (1991) *Mine*. Free Film-makers Co-Operative.

Sur les traces

SONG C. (2023). *Past Lives - Nos Vies d'Avant* [Past Lives]. A24 Killer Films, 2AM, CJENM.

E J.-Y. (2000). *Asako in Ruby Shoes* [순애보] Koo & Film, Cinema Service.

BONG J.-H., CARAX L., GONDRY M. (2008). *Tokyo!*. ARTE France Cinéma, Wild Bunch Bitters End, Backup Media, Comme des Cinémas, WDR/Arte, Hakuhodo DY Media Partners, Coin Film, Kansai Television, Sponge, VAP, Champion Top Investment, Picnic, WOWOW, Asahi Broadcasting Corporation.

LEE C-D. (2018). *Burning* [버닝]. Pinehouse Film, NOWFILM, NHK.
 BONG J-H. (2003). *The Host* [괴물]. Chunggeorahm Film, Showbox.
 NA H-J. (2008). *The Chaser* [추격자]. Bidangil Pictures.
 BONG J-H. (2000). *Memories of Murder* [살인의 추억]. CJ Entertainment, Muhan Investment, Sidus.
 KIM J-W. (2010). *J'ai Rencontré le Diable* [악마를 보았다]. Softbank Ventures, Peppermint & Company, Siz Entertainment, Finecut, Michigan Venture Capital, Showbox, CJ Investment.
 NA H-J. (2010). *The Murderer* [황해]. Wellmade Starm, Popcorn Film, 20th Century Fox Korea, Showbox, Fox International Productions Korea.

Traquer le témoignage. À propos de *Genet à Chatila*

DINDO R. (1999). *Genet à Chatila*. Les Films d'Ici, Lea Produktion.

La Femme: miroir du monde

VARDA A. (1962). *Cléo de 5 à 7*. Rome-Paris Films, Ciné-Tamaris.
 FASSBINDER R. W. (1979). *Le Mariage de Maria Braun* [Die Ehe Der Maria Braun], Albatros Filmproduktion, Fengler Films, Filmverlag der Autoren, Tango Film, Trio Films, WDR.

Sensass

LAXE O. (2025). *Sirāt*. Movistar+, Los Desertores Films, Telefónica Audiovisual Digital, Filmes da Ermida El Deseo, Uri Films, 4 A 4 Productions.

Dans une image notre regard cherche des repaires...

GRANDRIEUX P. (2008). *Un Lac*. Mandrake Films, ARTE France Cinéma, BlueLight, Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma.
 MELVILLE J-P. (1967). *Le Samouraï*. Compagnie Industrielle et Commerciale Cinématographique, Fida Cinematografica, Filmel, TC Productions.

Écouter la voix de Marguerite Duras. Une expérience renouvelée du noir.

DURAS M. (1981). *L'Homme Atlantique*. Des Femmes filment, Les Production Berthemont, INA.

Sur la Surface du déluge au pays du Baas

ZABUNYAN D. *L'Insistance des luttes. Images, soulèvements, contre-révolutions*. Cherbourg-en-Cotentin. De L'Incidence éditeur. 2024.
 GINSBERG T., LIPPARD C. *Historical Dictionary of Middle Eastern Cinema*. Plymouth. Scarecrow Press. 2010.
 HAMMOND M. *Arab World Cinemas: A Reader and a Guide*. Edinburgh. Edinburgh University Press. 2024.
 KHAYATIK. *Cinéma arabes: Topographie d'une image éclatée*, Paris. L'Harmattan. 1996.
 BOËX C. "Autonomous Spaces". *Film Comment*. Vol. 42 n° 3. 2006

La Machine à histoire. Contes et légendes au cinéma. Construction du commun et fabrique de la peur.

HOMÈRE, *L'Odyssée*. trad. Emmanuel Lascoux. Paris. POL. 2021.
 PERRAULT C. *Le Petit Chaperon rouge*. Paris. Gallimard. 2006.
 STEVENSON. R.L. *L'île au trésor*. trad. André Bay. Paris. Le Livre de Poche. 1973.
 TOLKIEN J. R. R. *Le Seigneur des anneaux. L'intégrale*. trad. Daniel Lauzon. Paris. Gallimard. 2025.

Bande de Folles

ÉRASME. *Éloge de la folie*. trad. Pierre de Nolhac. Paris. Flammarion. 2016.

Traquer le témoignage. À propos de *Genet à Chatila*

GENET J. *Un Captif Amoureux*. Paris. Gallimard. Édition Folio Poche n°2720. 1995

La Figure inquiétante, de Lautréamont à Lynch

DUCASSE I. «*Lettre à Poulet-Malassis*». 23 octobre 1869. [En ligne: <https://www.maldoror.org/lettres/lettres.html#4>]
 LAUTRÉAMONT. *Les Chants de Maldoror et autres textes*. Paris. Le Livre de Poche. 2001.
 RIMBAUD A. «*Lettres du voyant*». Mai 1871. [En ligne: <https://essentiels.bnf.fr/fr/article/e81fc30-gode-4c7d-ac68-fbf211741754-lettres-dites-du-voyant>]

Sensass

DEHAYS D. *Pour une écriture du son*. Paris. Klincksieck Éditions. 2006.

Écouter la voix de Marguerite Duras. Une expérience renouvelée du noir.

BARTHES R. «En sortant du cinéma». in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Points-Seuils. 1993. p. 41.
 DURAS M. «Le noir atlantique». *Des Femmes en mouvement*. n°57. 11-18 janvier 1981. p. 30-31.
 BOEHRINGER M. «Le Je(u) de l'énonciation dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*». *Études littéraires*. 27(1). Été 1994. p. 159-169.

Bibliographie

L'intime étranger

«"Au revoir Monsieur" Nicolas Philibert a suivi une classe unique durant six mois. Remarquable de justesse». *L'Humanité*. 20 mai 2002.
 BREYI. *Le Regard Féminin. Une Révolution à l'écran*. Paris. Editions de l'Olivier. 2020.

À propos de *La traversée*

Elle chuchote. Les yeux s'entre-ouvrent. Un paysage secret, traversé lentement. Faut-il répondre ? Nous ne sommes pas familiers. Tout juste compagnons aveugles de ce voyage paisible, à moitié perceptible. Le regard s'habitue, parvient à discerner. Entre les mots, filent les raiilles à la surface de l'eau, frissonnent les reflets blanc de ses reliefs. Peut-être une lueur oscille au loin.

L'agitation qui inonde un pan entier de l'œuvre de Sylvia Plath, et en particulier ses *Journaux*, se tapit sous son œuvre poétique : dans *Crossing the Water* peut-être plus qu'ailleurs. L'obscurité existe, la tonalité sombre aussi. Mais les ombres s'aplanissent, contenues à l'horizon, tenues à distance. Que se disent ces silhouettes qui nous échappe dans l'intimité de la nuit ? Frustration familière, étrange impression d'affleurer à la surface filmique. La nuit se fait rassurante. Sûrement est-ce la présence d'une guide à nos côtés.

Jaillissent du papier des éclats d'enfance, de contes et de films. Le décor flotte et englobe, l'irrésolu séduit. Mais Sylvia Plath veut savoir. Elle refuse la contemplation, la fascination première. Elle questionne la fiabilité de l'image - sa faillibilité. Creuser, à la surface du souvenir fantasmé. De mémoire, il est question dans toute son œuvre poétique. Son écriture fragmentaire est une tentative systématique de relier des bouts de vie qui résistent à l'unité. Ressusciter les mots enfouis sous la sensation d'irréalité, pour s'efforcer de recoudre sa mémoire éclatée.

Pour le premier numéro de *Thermes*, ce minuscule fragment de l'œuvre de Sylvia Plath est une passerelle vers l'autre mémoire, similaire, de notre vécu de spectateur·ice. Ces mots pour sonder notre expérience filmique, puiser les souvenirs qui flottent à sa surface. Et en faire émerger, collectivement, une toile ré-assemblée.

Crossing the water, traduit de l'américain en *La traversée* donne son titre au troisième recueil de Sylvia Plath. Parût en 1971, il réunit, comme *Ariel* avant lui, des poèmes restés inédits à la mort de l'écrivaine.

Lac noir, barque noire, deux silhouettes de papier découpé, noires.
Jusqu'où s'étendent les arbres noirs qui s'abreuvent ici ?

Un numéro de Thermes recueille des textes et des images autour du cinéma. Il fait appel à de jeunes contributeur.ice.s, et sollicite la singularité de leur cinéphilie à partir d'un extrait de poésie donné qui unit et motive ces travaux.

Libre à vous de parcourir ce volume, d'en découvrir les frontières et les croissances, de confronter les images des mots aux glissements des images.



15 €

REPUBLIQUE
FRANÇAISE



Financé
par la
CVC

