

T R A F I C

■ **Jacques Bontemps** *Nouvelles instructions païennes* ■ **Pierre**

Léon *L'ordre du jour* ■ **Anne**

Bertrand *L'homme aux gants* ■

Stan Brakhage *Ken Jacobs* ■ **Tom Gunning** « Des films qui expriment le temps » ■ **Ken Jacobs** *Big Commotion Pictures présente Star Spangled to Death*

■ **Jonas Mekas** *Star Spangled to Death* ■ **Christa Blümlinger** *Les arrangements visuels de Ken Jacobs* ■ **Raymond Bellour**

Flo, Flo, Flo ■ **Antony Fiant** *Aux basques d'Igor, de Rosetta, d'Olivier et de Bruno avec les frères Dardenne* ■ **Youri Deschamps** *Ghosts de Tokyo*

■ **Bouchra Khalili** *Lettre de Tanger* ■ **Helmut Färber** *À propos d'un élément tragique dans l'œuvre de Walt Disney* ■

Russell Merritt *Perdu dans les îles des Plaisirs*

■ **Erwin Panofsky** *Lettre sur Fantasia* ■



59

AUTOMNE 2006

REVUE DE CINÉMA. P.O.L



L'événement illumine son propre passé, mais il ne saurait en être déduit.

HANNAH ARENDT

Fondateur : Serge Daney

Cofondateur : Jean-Claude Biette

Comité : Raymond Bellour, Sylvie Pierre, Patrice Rollet

Conseil : Leslie Kaplan, Pierre Léon, Jacques Rancière,
Jonathan Rosenbaum, Jean Louis Schefer

Secrétaire de rédaction : Jean-Luc Mengus

Maquette : Paul-Raymond Cohen

Directeur de la publication : Paul Otchakovsky-Laurens

Revue réalisée avec le concours du Centre national du Livre

Nous remercions pour leur aide et leurs suggestions : Christa Blümlinger, Helmut Färber, Tom Gunning, Ken Jacobs, Russell Merritt, Lori Zippay (Electronic Arts Intermix).

En couverture : Flo Rounds a Corner de Ken Jacobs (1999). (Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York.)

TRAFIC 59

<i>Nouvelles instructions païennes (Straub/Pavese)</i> par Jacques Bontemps	5
<i>L'ordre du jour</i> par Pierre Léon	11
<i>L'homme aux gants</i> par Anne Bertrand	17
<i>Ken Jacobs</i> par Stan Brakhage	24
« <i>Des films qui expriment le temps</i> ». <i>Les paradoxes du cinéma de Ken Jacobs</i> par Tom Gunning	39
<i>Big Commotion Pictures présente Star Spangled to Death</i> par Ken Jacobs	51
<i>Star Spangled to Death</i> par Jonas Mekas	55
<i>Les arrangements visuels de Ken Jacobs</i> par Christa Blümlinger	57
<i>Flo, Flo, Flo</i> par Raymond Bellour	66
<i>Aux basques d'Igor, de Rosetta, d'Olivier et de Bruno avec les frères Dardenne</i> par Antony Fiant	71
<i>Ghosts de Tokyo. La trilogie des « yurei eiga » de Kiyoshi Kurosawa :</i> <i>Cure (1997), Séance (2000), Kairo (2001)</i> par Youri Deschamps	83
<i>Lettre de Tanger. Nomadic Cinema</i> par Bouchra Khalili	97
<i>À propos d'un élément tragique dans l'œuvre de Walt Disney</i> par Helmut Färber	110
<i>Perdu dans les îles des Plaisirs. Conduite du récit dans les Silly Symphonies</i> <i>de Walt Disney</i> par Russell Merritt	118
<i>Lettre sur Fantasia</i> par Erwin Panofsky	137

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

© Chaque auteur pour sa contribution, 2006.

© P.O.L éditeur, pour l'ensemble

ISBN : 2-84682-154-2

N° de commission paritaire : 1003 K 78495

Nouvelles instructions païennes

(Straub / Pavese)

par Jacques Bontemps

De *Ces rencontres avec eux*, la première que nous faisons est celle d'une femme et d'un homme plantés là, debout et immobiles, aux confins d'un pré. Ils nous tournent le dos, qu'ils ont large, pour fixer, dans la trouée centrale des bosquets, la ligne d'horizon où se confondent le ciel et la terre habitée. C'est d'abord lui, l'homme à la chemise noire, qui prend la parole pour dire qu'ils ont ensemble vaincu les Titans puis remis le monde, auparavant gouverné par les anciens maîtres, « *la Nuit, la Terre, le vieux Ciel ou le Chaos* », entre les mains de celui qu'il désigne comme « *Padre e Signore* ». Ce dont on peut conclure qu'ils endossent les rôles de Bia (la Violence) et de Cratos (le Pouvoir) et que c'est donc celui-ci qui s'étonne que Zeus, dont ils sont, sa sœur et lui, les « *serviteurs* », ait pu se rendre en ce lieu qui focalise leurs regards et, du coup, le nôtre, là-bas, parmi les hommes, et qu'il l'ait fait « *comme homme* ». Sans doute pour une nuit d'amour. Avec Alcmène peut-être, ou une certaine Rachel Donnadieu. Car cette situation initiale est, au changement de point de vue près, celle d'*Hélas pour moi* (1993) de Godard. Juste retour des choses, en somme, puisqu'un client du vidéoclub, mal informé, s'y affligeait, le nez collé à un téléviseur, de ne pas trouver le lézard attendu sur l'arbre où « *Monsieur Straub* », comme il disait, avait juché Olimpia Carlisi/Néphélé dans un film, *De la nuée à la résistance* (1978), déjà inspiré, pour partie, par les mêmes *Dialogues avec Leuco* de Cesare Pavese.

Un film à vrai dire aussi différent de *Ces rencontres avec eux* que l'étaient entre elles ses deux composantes : la partie « nuée » et la partie « résistance ». Car les six dialogues alors choisis, outre qu'ils étaient confrontés avec le dernier roman de Pavese, *La Lune et les Feux*, présentaient des figures mythologiques et des héros

épiques¹, des chasseurs et des bergers grecs, ainsi que les troublants avatars d'un grand seigneur méchant homme (un loup) et d'un nuage (Néphélé), mais, en dépit de l'ambiguïté de ce dernier cas², ils ne présentaient pas de dieux. Les costumes antiques alors adoptés avec une éclatante réussite (après *Othon et Leçons d'histoire* et avant *La Mort d'Empédocle*, *Noir péché* et *Antigone*) faisaient donc de cette première partie de *De la nuée à la résistance* l'une des représentations straubiennes (ingénieuse donc, et déjà rebelle à l'illusion) de l'Antiquité, mais pas pour autant une représentation des dieux de la Grèce. Alors que cette fois, dans quatre des cinq dialogues retenus (les cinq derniers du livre), ce sont bien des dieux ou leurs acolytes (des trois générations) qui sont censés parler, à savoir successivement, outre Cratos et Bia, Dionysos et Déméter, une hamadryade et un satyre, ainsi que Mnémosyne, la mère des Muses, qui s'entretient, elle, avec un homme : l'auteur de la *Théogonie*.

Si le défi que constitue la présentation des dieux à l'écran est aujourd'hui relevé, on le doit sans doute à la rencontre d'acteurs qui, pour six d'entre eux, font déjà partie de la distribution des films que Jean-Marie Straub et Danièle Huillet ont conçus à partir de textes d'Elio Vittorini. *Sicilia!* (1998), *Ouvriers, paysans* (2000) et *Le Retour du fils prodigue / Humiliés* (2003) ont en effet donné lieu, tout comme *Ces rencontres avec eux*, à un travail préparatoire qui, dans chaque cas, est passé par quelques représentations théâtrales à Buti (près de Pise) avant d'aboutir au tournage (également en Toscane dans les trois derniers cas³). De cette singulière entreprise est née une troupe d'acteurs, sans équivalent dans le cinéma contemporain, qui s'est constituée autour des Straub comme jadis autour d'un Pagnol ou d'un Ford. Des acteurs non professionnels en l'occurrence, mais devenus assez prodigieux pour s'approprier la langue de Pavese, se mettre, corps et âme, à son service et, finalement, faire parler des dieux tout en demeurant pleinement eux-mêmes dans leurs vêtements de tous les jours. Du coup, ce retour aux *Dialogues avec Leuco*, à près de trente ans d'intervalle, les rapproche (par ce biais comme par celui des sous-bois toscans) d'*Ouvriers, paysans* et du *Retour du fils prodigue*, donc des *Femmes de Messine* de Vittorini, aussi sensiblement et pertinemment qu'ils l'avaient été jadis de *La Lune et les Feux* de Pavese. Car l'association de ces deux noms, « Vittorini et Pavese », c'est d'abord dans *Le Métier de vivre*⁴ qu'on la trouve, où elle est justifiée par ceci que « la Sicile et le Piémont qui ne furent pas fascistes [...] se barbarisèrent » pendant la période fasciste et que leurs deux grands écrivains découvrirent « une autre formule » que l'art « de type alexandrin » de l'école romaine, de « nouveaux devoirs » également (comme disait, cette fois, Vittorini), et cela avec le souci (un souci qui, depuis toujours, anime les Straub) « non pas d'aller

1. Respectivement : Ixion, Œdipe, Tirésias, Lityerse et Héraklès, Hippolocos et Sarpédon.

2. Néphélé (Olimpia Carlisi) étant un nuage façonné par Zeus à l'image d'une déesse : Héra.

3. Non loin de Forte dei Marmi, où Pavese notait dans son Journal, quelques mois après avoir achevé les *Dialogues* : « Ces montagnes devaient être grecques. » Cf. *Le Métier de vivre*, II, trad. Michel Arnaud modifiée, Gallimard, « Folio », 1987, p. 439.

4. À la date du 5 mars 1948, *ibid.*, p. 452.

vers le peuple” mais d’être le peuple”, de vivre une culture qui ait ses racines dans le peuple¹ ».

C’est donc en vertu d’une heureuse contrainte de traduction que le titre français du film introduit une ambiguïté que ne comporte pas son titre italien. Celui-ci, *Quei loro incontri* (locution sur laquelle s’achèvent les *Dialoghi*), désigne les rencontres que firent, en ce temps-là (dont parle le mythe), les hommes grecs, ceux à qui, disait Hésiode, « les dieux ont fait face en pleine lumière ». En optant pour *Ces rencontres avec eux*, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, tout en conservant ce sens, en introduisent un autre qui évoque les rencontres qu’ils ont faites, eux, et que par leur entremise nous faisons avec ces hommes et ces femmes qui, après avoir porté de tout leur être la prose admirablement rythmée de Vittorini, portent celle, qui ne l’est pas moins, de Pavese. C’est ce que mettent d’ailleurs en relief les deux dates qui s’inscrivent sur l’écran après le générique de fin (1947-2005) : celle de la publication du texte deux ans après la chute du fascisme et celle du tournage sous le gouvernement de Berlusconi. Car ce sont elles que le film, en résistant à l’instrumentalisation de la langue et à l’aliénation du monde, ajointe dans l’élément spatio-temporel qui est le sien, lequel présente un monde qui, à l’instar de celui dont les personnages du troisième dialogue espèrent l’avènement après le Déluge de Deucalion, a « quelque chose de divin dans ses plus fragiles mortels ».

Les cartons qui précèdent chaque séquence ne peuvent dès lors révéler une autre identité que celle des acteurs² auxquels est laissé le soin de dire, en dialoguant, au nom de qui – divinité ou homme – ils le font. Pris en charge par ces hommes et ces femmes dont la présence physique est intensifiée par l’effort requis par la diction et la scansion, les dialogues de Pavese résonnent donc tout autrement qu’à la simple lecture. En particulier, les passages, récurrents, dans lesquels les immortels évoquent avec une pointe de jalousie ceux qui « savent qu’ils doivent mourir » (premier dialogue), ceux qu’« oblige à s’ingénier, à se rappeler et à prévoir » (deuxième dialogue) une mort qui est, disent-ils, « la seule chose qui vraiment nous manque », vu que ce qui rend les mortels si « précieux » c’est précisément leur « fragilité » (troisième dialogue). On pense alors, en les regardant et les entendant parler ainsi, à la façon dont Péguy, lorsqu’il commentait Homère et les tragiques, jouait sur la double entente possible du truisme selon lequel les dieux « ne sont pas finis » pour soutenir que ce qui foncièrement leur manque c’est qu’« ils manquent de manquer³ ». Car ce dont le film les dote, par le truchement de ses acteurs, c’est précisément de cette fragile et tout humaine plénitude qui rend sensible ce que Zeus lui-même n’a pu goûter que

1. *Ibid.*, p. 453, et « Dialogue avec le camarade », où Pavese ajoute : « Ce sont les maîtres et les réactionnaires qui vont vers le peuple. » Cf. *Littérature et société*, suivi de *Le Mythe*, trad. Gilles de Van, Gallimard, « Arcades », 1999, p. 75.

2. Alors que Pavese, outre qu’il donne un titre à chaque dialogue et les fait précéder, à l’exception du dernier, d’un bref préambule, livre le nom des personnages.

3. Charles Péguy, *Clio, dialogue de l’histoire et de l’âme païenne*, in *Œuvres en prose (1909-1914)*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 259-260.

« *comme homme* » et auprès des hommes : « *la saveur du monde* » dont parle Bia dans le premier dialogue et au service de laquelle les Straub n'ont cessé de mettre leur cinéma.

Deux dialogues ont d'ailleurs en commun d'être attribués à des divinités de la nature : à celle dont les différents noms sont Ghè, Rhéa ou Cybèle – Déméter donc, la déesse de la Terre-mère – et à Iacchos – Dionysos, le dieu de la vigne et du vin – (deuxième dialogue), ainsi qu'à (troisième dialogue) une nymphe des bois¹ et à un démon de la campagne (un satyre). Or, de même que les acteurs porte-voix des deux dieux (Grazia Orsi et Romano Guelfi) sont intégrés à la composition d'un sous-bois, banal en lui-même, mais dont cadrages et découpage révèlent, en prenant le temps qu'il faut pour cela, la secrète ordonnance organique et géométrique, de même les acteurs du troisième dialogue se détachent sur le fond d'une tenture de lierre après que trois longs plans et de lents mouvements de caméra (latéraux, puis ascendant et descendant) les ont étroitement mêlés aux quatre éléments (que furent et redeviendront les dieux, comme l'a dit auparavant Déméter) : à l'air et à la terre omniprésents, à l'eau (du ruisseau auprès duquel ils se tiennent et qu'on ne cesse d'entendre) et au feu (du soleil, que laisse entrevoir une échappée de lumière dans le sous-bois). Ces corps immobiles (debout ou assis) ne le sont alors ni plus ni moins que les plantes avec lesquelles ils se fondent. Fichés en terre comme elles, mais comme elles héliotropes, ils sont également mus par un souffle : celui de la parole qui fait bouger les lèvres et oriente le regard comme, simultanément, se déplacent au gré du vent les arabesques végétales. De sorte que la mise en scène de ces deux dialogues, en renonçant à cette beauté néoclassique que, dans *Une visite au Louvre* (2004) des mêmes cinéastes, Cézanne reprochait à *La Source* d'Ingres, parvient à trouver l'équivalent cinématographique de ce que le peintre avait en vue lorsqu'il observait : « *Puisqu'elle est la source, elle devrait sortir de l'eau, des roches, des feuilles.* »

Ce qui nous est cependant donné à entendre, aux deux sens du terme, et pas seulement à voir en ces envoûtants dialogues, ce sont les deux derniers d'entre eux qui le révèlent. La progression du film atteint alors son acmé et la conception pavésienne du mythe et de la création poétique s'y trouve, en même temps que partiellement prise en charge par l'opération cinématographique, sensiblement détournée par elle.

Pour le dernier dialogue, conclusif et explicitement contemporain dans le livre lui-même, c'est une très fordiennne scénographie que les Straub ont conçue. Deux chasseurs ont fait halte, fusil en main, dans une anfractuosité rocheuse. Leur entretien articule alors une contradiction qui n'existe pas tant entre eux – qui en assument à tour de rôle les deux termes – qu'en chacun d'eux, entre les deux tendances opposées qui les animent. Se noue ainsi, entre ces hommes au physique et au timbre de voix très contrastés (Andrea Bacci et Andrea Balducci, qui fut le Fischio de Vittorini), un

1. Une hamadryade, qui, comme son nom l'indique (*ama*, avec, *drus*, chêne), vit avec l'arbre dont la garde lui est confiée.

dialogue que l'on entend comme le dialogue intérieur qu'une même âme, pavésienne assurément mais plus généralement moderne, ne peut manquer d'avoir avec elle-même lorsqu'elle fait réflexion sur les dieux. L'une de ces paroles tient que « *le mont est inculte* » et que c'en est fait de ces antiques « *rencontres* » que relate le mythe. Mais l'autre parole tient qu'« *en chaque lieu abandonné il reste un vide, une attente* », et celui qui la profère baisse les yeux à terre, détournant le regard de ce qu'on devine être le mont, le mont non pas « *inculte* » alors, mais, comme dit ailleurs Pavese, « *sanctuaire* ». Cette parole-là maintient donc, ici et maintenant, le rapport sinon avec la rencontre d'où émane le mythe, du moins avec l'absence de celle-ci, et elle maintient ainsi ouverte la voie qu'empruntait la démarche poétique de Pavese et qu'emprunte, à sa façon, celle, cinématographique, des Straub.

Car dans le film, chacune de ces paroles s'applique à ce qui vient d'être vu et entendu. À celle qui demande, incrédule : « *Crois-tu aux monstres, aux corps bestialisés ?* », ont, sans équivoque, répondu par la négative les corps d'Enrico Achilli (un satyre) et d'Angela Durantini (une hamadryade), qui, même filmés bras derrière le dos, attestent qu'on ne voit pas ces choses, qu'on ne les a jamais vues autrement que par la sorcellerie évocatoire de la parole, qu'« *on a dit leur nom et rien de plus* ». Mais d'un autre côté, la parole qui affirme que « *l'incroyable relief des choses dans l'air touche le cœur aujourd'hui encore* » et qu'« *un arbre, une roche se profilant sur le ciel ont été des dieux depuis l'origine* » est, au moment même où elle le fait, accréditée par un plan qui livre à notre sensibilité le relief, effectivement « *incroyable* », de l'arbre et de la roche devant lesquels dialoguent les deux chasseurs.

Se recourent ainsi l'opération cinématographique et l'opération poétique que vient d'évoquer le dialogue précédent. Hésiode, le poète-paysan portant feutre et galoches, s'y repose, assis au pied d'un olivier auprès duquel se tient, debout derrière lui comme son propre passé, son inspiratrice, Mnémosyne (Mémoire), en direction de laquelle il tourne la tête. Ce qu'ils évoquent ensemble, ce sont, notamment, les trois phases constitutives de ce que Pavese concevait comme « *mythe* ». Il y a d'abord la plénitude originelle d'un contact immédiat avec les choses en une enfance pensée tantôt comme celle de tout un chacun, tantôt comme celle d'une civilisation (« *Tu es*, dit Hésiode à Mnémosyne, *l'olivier* », « *le cri bruyant d'un oiseau* » ou – c'est ce qu'on entend – son envol, etc.). Sur quoi se greffe la médiation du langage qui « *brise le silence des origines* » et donne naissance à la vie spirituelle. Il peut alors arriver que des choses et des situations, devenues indissociables d'un mot, d'une fable ou d'une image (« *Tu dis un nom et la chose est pour toujours* »), soient appréhendées avec la « *stupeur* » en laquelle l'écriture pavésienne trouvait son impulsion. Ainsi Hésiode, las des travaux et des jours, concède-t-il qu'il est « *heureux comme un dieu* » lorsque advient l'un de ces instants où la coalescence d'une expérience originelle non reproductible et d'une expérience actuelle qui la laisse cependant transparente *comme si* elle se répétait (« *tu caresses du regard* » le vieil olivier familier « *comme s'il était un ami retrouvé* ») suscite la célébration et l'élucidation poétiques du schème mythique par lequel « *pour un instant le temps s'arrête* ». Mais la matière du film n'étant pas celle

du poème¹, il ne compte, lui, que sur la caresse du regard et l'attention de l'écoute pour rendre sensible le seul objet de foi que revendique encore l'un des deux personnages du dialogue final : « *Ce que chaque homme a espéré et souffert* », ce qui demeure, à tout jamais, la vérité des rencontres évoquées.

Pavese note dans *Le Métier de vivre* : « *Balbo disait que tu es païen. Non, stoïque* », et, deux ans plus tard : « *Le stoïcisme, c'est le suicide*². » Mais les cinq derniers dialogues justifient davantage le jugement initial que sa rectification (et l'interprétation connexe du mythique comme destin). Le film les fait entendre comme une sorte de Credo des cinéastes où la référence aux dieux ne fait qu'un avec une esthétique et une éthique. Dans un texte récent où elle s'interroge sur le sens que peut avoir le fait de penser aujourd'hui en rapport à des dieux³, Barbara Cassin, qui, depuis plus de vingt ans, consacre ses travaux aux textes grecs anciens, rappelle que le mot qui désigne en grec la lumière (*phôs*) est le même, à un accent près, que l'un de ceux qui désignent l'homme (*phôs*). On peut donc traduire celui-ci par « lumineux », voire « enluminé », comme incite à le faire le visage que Grazia Orsi/Déméter oriente vers le soleil, aussi bien que, comme c'est l'usage, par « mortel », puisque ce sont là les deux aspects – voir la lumière et se savoir mortel – d'un même privilège. Celui dont les immortels ne jouissent, dans ce film, que par la grâce de ceux qui les font parler (en grec : *phêmi*, d'où vient le *fari* latin, et la fable, et qui signifie aussi « éclairer, briller »), par la grâce de ceux que les Straub font se rencontrer dans le monde, radieux, des phénomènes naturels. Ces rencontres, en jouant constamment sur le passage de l'homme au dieu et du dieu à l'homme (sans détour par une transcendance), entretiennent une attente que l'on peut dire païenne si, comme l'écrit Barbara Cassin (après avoir évoqué la rencontre d'Ulysse et de Nausicaa au chant VI de l'*Odyssee* et « *le cosmos comme structure de comparaison* »), « *c'est toujours à cela qu'un païen s'attend quand il rencontre un homme : qu'il soit divin* ».

Un admirable plan final le confirme. La caméra décrit, depuis un sol paludéen, un mouvement ascendant pour présenter d'abord quelques maisons et une rue du village (Buti) de ceux qu'il nous a été donné de rencontrer, et pour s'arrêter ensuite, longuement, sur le mont qui se profile sur le bleu du ciel. Mais le hasard objectif a fait qu'un fil électrique puisse alors diviser horizontalement l'écran, séparer ciel et terre, et rapatrier en celle-ci le mont qui fut le lieu des « *rencontres qu'ils firent* ».

1. « *L'art n'est pas autre chose*, écrivait Pavese (et prouvent les Straub), *que l'exploitation de la matérialité des moyens (sons, marbres, couleurs, etc.) pour en tirer l'expression, sans violer les lois de cette matérialité* », in *Le Métier de vivre*, *op. cit.*, p. 445.

2. À la date du 14 juillet 1950 (soit un mois avant que l'auteur se donne la mort près de ce livre, fort mal accueilli par ses camarades du Parti communiste, mais qu'il considérait comme sa « *carte de visite auprès de la postérité* »), *Le Métier de vivre*, *op. cit.*, respectivement p. 453 et p. 516.

3. Barbara Cassin, « dieux, Dieu », *Critique*, n° 704-705 (« Dieu »), Minuit, janvier-février 2006.

L'ordre du jour

par Pierre Léon

Voyage en Nitalie

Celui qui s'aventure à décrire l'angoisse doit avant tout renoncer à l'espace tel qu'il est. Le huis clos est une figure habituelle de cette restriction formelle du cadre de l'action, c'est elle qui permet de dessiner des lignes géométriques qui rendent compte de l'enfermement des personnages en les confinant en quelque sorte entre les quatre murs de leurs inquiétudes. C'est là un élan naturel du cinéma que de circonscrire l'espace, puisque le cadre est l'instrument paradoxal qui permet de réduire par le rectangle la rotondité (ou l'ellipsoïdité) du monde. C'est ce que se passe dans le dernier « bunkerspiel » d'Alexandre Sokourov, *Le Soleil*, qui se cogne contre les murs qu'il édifie, montrant davantage sa propre angoisse (les films aussi peuvent avoir du mal à respirer) que celle, par exemple, de l'empereur Hirohito, dont l'interprète, Issei Ogata, n'a qu'un tic de la bouche à sa disposition pour meubler le vide dramaturgique qui ne fait que métaphoriquement allusion à celui de monde ancien qui s'étale quelque part au-dehors. Car c'est ce monde-là, dehors, rond et immense, qui doit être en proie à l'angoisse la plus terrible, à un rétrécissement inexorable. Comment rendre compte de cela, de l'angoisse d'un pays, d'un peuple, qui vit dans l'innocence, dans le repos et dans la peur du rien, et qui ne le supporte pas : celui qui s'aventure à décrire cette angoisse-là (« *une antipathie sympathique et une sympathie antipathique*¹ ») doit renoncer à son pays tel qu'il est.

Le dernier film de Nanni Moretti est situé dans un pays d'opérette qui répond au joli nom d'Italietta. Ce n'est pas lui, Nanni Moretti, qui l'appelle comme ça, ni même le personnage de Bruno Bonomo (Silvio Orlando), producteur de cinéma sur la touche. Ce n'est pas non plus Teresa (Jasmine Trinca), l'intrépide débutante (et *brava* aussi, c'est-à-dire douée) qui s'attaque à la réalisation de ce *Caïman* après seulement deux courts métrages que Bonomo ne veut surtout pas voir, car, dit-il en substance, « *si je les vois, je vais probablement les détester et refuser de te laisser tourner* ». C'est un Polonais, Jerzy Sturovsky (joué par l'acteur-réalisateur Jerzy Stuhr) qui le premier

1. J'emprunte cette double articulation à Søren Kierkegaard, *Le Concept d'angoisse*, Éditions de l'Orante, 1973, tout en restant conscient que je la détourne de sa visée psychologique pure.

fait rouler ce sobriquet dans le royaume de l'ironie, que Bonomo prend aussitôt au tragique, c'est-à-dire de la façon la plus juste possible, nonobstant son amitié avec son camarade d'un ex-pays de l'Est ; peut-être parce que celui-ci doit en connaître un rayon autant en tragédie qu'en pays d'opérette. Encore une précision : Jerzy est celui qui, de tout le groupe hétéroclite de bras cassés qui s'attellent à la tâche impossible de tourner un film dans une situation aussi ridicule, a compris sur-le-champ l'enjeu véritable de l'entreprise (faire ce que personne n'a l'idée de faire, la *chose* que personne ne croit plus appartenir au champ de la fiction et donc de sa réalité – un film sur Berlusconi), et il est, à ce moment-là, le soutien le plus solide de Teresa – bien que, pas plus réaliste que le roi, il se retire dudit royaume en même temps que l'acteur principal, et pour les mêmes raisons.

On aura compris qu'il faudra poser, dans *Le Caïman* (et s'imposer par l'intermédiaire du *Caïman*), le problème capital de l'espace qui reste à vivre. Plutôt que de compter les années qui séparent de la mort, il faudra d'abord mesurer les derniers arpents de son territoire. Ce territoire, ce n'est plus l'Italie telle que la racontaient les peintres de la Renaissance (le Titien, le Tintoret ou le Véronèse), ni telle que la peignaient les cinéastes de l'après-guerre (le Rossellini, le Fellin ou le Pasolin) ; ni le pays d'avant l'unité, mais multiple et riche comme une iconostase, concentré en des places fortes, villes de lumières, républiques d'industrie et cours d'artistes, aussi audacieux de forme que de couleur ; ni l'État hérité du Risorgimento, passé sous les fourches caudines du fascisme, pilonné par la guerre, puis repris en main par la Démocratie chrétienne, malmené par les paraboles politiques, plié en quatre par les comédies amères, déchiré par les adresses tragiques, et tenant bon, finalement, car gardant suffisamment d'humour pour engloutir les potions les plus amères. Non, cette Italietta, dont *Le Caïman* est le premier relevé géographique, est une espèce hybride, où il y aurait des deux Italies, dont on n'aurait gardé que la laideur de surface, la misère de l'éclatement et la bêtise du fascisme (« *entre horreur et folklore* », dixit Jerzy).

Il est donc question de laideur dans *Le Caïman* de Nanni Moretti, et, s'il ne faut pas s'en étonner, il faut en revanche se demander ce qu'elle montre ou ce que, au contraire, elle dissimule. L'adage veut que la vérité ne soit pas toujours bonne à dire ; on suppose aussitôt que ce qui est vrai n'est pas forcément beau ; on oublie cependant que la vérité n'est, en fin de compte, jamais un problème esthétique, ce qui, précisément, pose un problème à peu près insoluble. Je ne crois pas que Moretti garde en mémoire, tandis qu'il tourne ce *Caïman*, une quelconque idée de la vérité, car ce serait plus simple, en tout cas vu de l'extérieur, de se débarrasser en quelques plans de ce qui encombre, avec une telle évidence, le champ de vision d'un pays tout entier. Ce que Moretti garde dans un coin de son esprit (ou, pour faire tout de suite mienne son expérience, disons plutôt ce que je garde de lui dans un coin de ma tête), c'est sa supplique désespérée à D'Alema, dans *Aprile* : « *Dis quelque chose de gauche.* » Cette plainte, le même D'Alema la raillera gentiment plus tard en glissant que de ne rien dire « de gauche », lors de ce face-à-face mémorable avec Berlusconi, lui a permis de

gagner les élections. C'est vrai, mais si tout cela n'était, comme on dit, que reculer pour mieux sauter? C'est ce à quoi répond *Le Caïman*.

La laideur s'installe quand on ne fait rien. Entre horreur et folklore. Dans *Le Caïman*, on ne fait pas grand-chose; pendant que Berlusconi règne, l'apathie semble gagner l'existence, et Moretti a quasi supprimé de son film la ville et ses rumeurs : *Le Caïman* est un film insonorisé, calfeutré, mais sans que cela saute véritablement aux oreilles : les rares plans urbains se taisent au passage de Bonomo, que la musique ne fait qu'isoler davantage encore. L'homme ici se débat avec son propre malheur – et c'est cela le cœur vivant du film, le malheur permet au bonhomme Bonomo d'agir contre le monde qui l'entoure, qui l'asphyxie. Ce monde d'ailleurs n'est pas hostile, au contraire : les gens sont regardés par Moretti sans roublardise ni compassion, mais avec tendresse (la même qui, comme un fil invisible et fragile, relie tous les personnages); le quotidien est travaillé comme une matière souple, presque rêveuse, où les enfants jouent, non sans angoisse (la pièce jaune et plate ne sera pas retrouvée à la fin du film, l'assemblage d'une Lego-machine est encore impossible), les femmes s'émancipent, les hommes apprennent à les aimer.

Mais reprenons au début. Tout est donné dans ce film – dans son a priori, dans sa promesse – comme un entrecroisement thématique, où chaque chose évolue librement, avec la confiance primitive que le cinéma amalgame tant bien que mal une réalité éparsée en un tout illusoirement cohérent. Il y a d'abord l'histoire d'un producteur de série, Bruno Bonomo, qui, dans son studio de troisième zone, une Cinecittà du pauvre, littéralement désolée, essaie de démêler le cinéma de sa vie privée. Bonomo est une sorte de pape du *bis*, pas particulièrement porté sur le cinéma d'auteur et de surcroît électeur de Berlusconi. Au moment où commence le film, on le voit honoré par un présentateur encombrant devant une salle d'aficionados. Une jeune femme avec un bébé dans les bras l'intercepte avant qu'il ne monte sur la scène et lui glisse un scénario. Bonomo y prête à peine attention, mais pas davantage qu'à la cérémonie qui se déroule autour de lui, ou plutôt en dehors. Parce qu'en dedans Bonomo ne va pas bien du tout. Non seulement il n'a pas fait de film depuis dix ans (il loue son studio pour les émissions de téléachat), mais en plus il est en train de se séparer de Paola, sa femme, connue aussi sous le nom d'Aidra (son personnage dans les serials de Bruno), et sous ce nom-là quotidiennement fêtée par les enfants, interdits de films, mais pas de scripts que leur père leur raconte en guise d'histoire à s'endormir debout. Il espère néanmoins, premièrement, que *Le Retour de Christophe Colomb*, son prochain film, sera coproduit par la RAI et, deuxièmement, que Paola reviendra sur sa décision. C'est entre ces deux minces couches d'espoir que vient se glisser Teresa, son scénario sur Berlusconi, sa jeunesse et son bébé. Bonomo est si préoccupé par sa tristesse, son désespoir, sa mélancolie, comme on voudra, qu'il ne s'attarde que très peu sur ce *Caïman* tombé du ciel : il en imagine bien quelques scènes (une malle de billets de banque se déversant dans le bureau de Berlusconi, joué par Elio De Capitani, ou Berlusconi balançant un énorme ballon de football sur le terrain depuis son hélicoptère), mais sans se rendre compte que le héros de cette satire n'est autre que

le président du Conseil. Et cependant Bonomo ne lâche pas prise, comme si la révélation de son propre aveuglement n'avait fait qu'augmenter sa détermination – qui elle aussi devient aveugle à son tour : où court-il ainsi, sinon vers une possibilité d'exister à nouveau, de faire et d'agir ?

Cette relative imperméabilité aux coups du sort – rien, finalement, ne freine ici ce qui doit aller de l'avant, ni la déroute financière, ni la désaffection amoureuse, ni même l'excavatrice qui réveille Bonomo un matin, et qui vient défoncer son studio (de cinéma et de vie) criblé de dettes – est une des inventions majeures de ce film ingrat et soucieux. Le récit s'y organise en un millefeuille déplié ; les événements ne se répondent pas pour former au final une structure à la fois narrative et symbolique, mais reproduisent à chaque fois et dans son ensemble la série de transformations qui aboutit au même résultat désolé ; quoi qu'on fasse, ici, on roule dans le vide. Dans l'Italie classique, j'allais dire normale, rien ou presque ne sépare l'homme de la culture, il avance du même pas avec elle, qu'il en ait conscience (chez Rossellini) ou pas (chez Pasolini). Dans l'Italietta berlusconienne, il en va de même sauf que la culture y est strictement réduite à la civilisation, c'est-à-dire à un ensemble social de comportements sans réciprocité ; l'homme y apparaît non pas tant écrasé et déprimé que plat et comprimé, comme la pièce manquante du Lego, à la différence qu'on peut indifféremment changer de place. Je ne vois pas d'autre explication au revirement de Moretti-acteur, qui refuse le rôle de Berlusconi entre deux couplets braillés d'une chanson d'Adamo pour le reprendre à la fin du film. Je ne vois pas d'autre explication au revirement de Marco Pulici (Michele Placido), qui accepte le rôle de Berlusconi entre deux coups de fil pornographiques et masturbatoires, pour le refuser au dernier moment, quand le film tient tout entier sur ses épaules d'acteur veule et célèbre. Veule, mais pas pusillanime, contrairement à ce qu'on aurait pu croire : ce n'est pas la peur de s'attaquer au « *personnage le plus important de la décennie* » qui le fait changer d'avis, mais un salaire moins comique et un rôle plus pépère : Christophe Colomb, oui, ce même Colomb, héros du dernier projet « sérieux » de Bonomo, enfui à la RAI avec le navire et le réalisateur en guise de rat. Plat et comprimé, l'homme de l'époque berlusconienne, animal apolitique, est devenu indifférent, aux autres, à lui-même, au reste du monde. Formellement, cette indifférence annihile tout ou presque de l'impact comique du film (tous les gags sont *sinistres*, si on me permet ce jeu de mots franco-italien). Elle ouvre également les portes de la plus surprenante, la plus belle et la plus désespérée séquence du *Caiman* : Andrea, le fils aîné de Paola et Bruno, qui joue (le plus souvent remplaçant) dans une équipe de football, est convoqué d'urgence sur le terrain, car ses camarades titulaires sont tous tombés malades. C'est Paola qui accompagne Andrea, Bruno déjeunant au même moment à la campagne, chez les parents de Teresa. Paola téléphone à Bruno et essaie de lui expliquer la situation ; elle ne comprend rien au *calcio*, elle erre sur le terrain, gênant les joueurs, embarrassant son fils qui ne rêve que de la voir disparaître, elle n'a pas les bonnes chaussures, et se fait sortir par l'arbitre. « *Je ne vois que des grilles...* » dit-elle à Bruno, qui n'en saura guère plus sur le match qui se déroule, mais suffisamment sur

le désarroi de sa femme prise au piège. Quand on ne connaît pas la règle, on se sent prisonnier.

C'est seulement lorsque les protagonistes, se rendant enfin compte qu'ils ne sont précisément plus combattants, et encore moins les premiers, d'une vie molle et énervée dont ils ont oublié les lois, qu'ils parviennent à esquisser quelque chose qui ressemble à un acte de résistance, ne serait-ce qu'à eux-mêmes, à leurs propres doutes et habitudes, et d'abord à leur vision du monde, apeurée et figée, capable d'accoucher d'une Italietta¹. C'est Bonomo, consumé de jalousie, qui va, tel un vengeur de vaudeville, déchiqeter le pull-over de sa femme après s'être engueulé avec elle. C'est sa stupeur, découvrant que Teresa aime les femmes et qu'il y a donc deux mamans pour le bébé; c'est le désarroi de Teresa qui ne sait pas comment tourner ce film en « *divisant tout par deux* » et que Bonomo requinque aussitôt : et voilà l'hôpital qui donne du courage à la charité.

Dans la dernière partie du film, le millefeuille se reconstitue : Paola rachète à Bruno ses parts de l'appartement, ce qui permet à Bruno de payer une journée de tournage du *Caiman*, le film de Teresa. Ce repliement narratif n'est pas seulement une manière de terminer un film, de le boucler, mais aussi et surtout de mettre fin à ce qui n'en a guère, à cette espèce d'achronie politique, de non-époque culturelle, qui doit à un moment ou un autre se déverser enfin dans le passé, comme si une goutte de non-sens supplémentaire pouvait, par l'illusion du cinéma, faire déborder le vase de la médiocrité. Mais toute la magie de la dernière séquence est justement dans le fait qu'elle est la première d'une série, quoique tout le monde sache, sur le plateau cinécitien en diable, que l'instant sera court; ce qui augmente la confiance que nous avons alors dans cette expérience de cinéma, c'est que, tout en demeurant fragmentaire, acculée à la précarité fondamentale, elle tend de tout son être à la complétude; et nous savons par conséquent que rien n'y manquera, que cette journée tournée sera une journée utile.

Magique, cette séquence l'est aussi dans le sens où elle possède une sorte de tranquillité, ce qui ne veut pas dire qu'elle est sans inquiétude : lorsque Teresa lance timidement son premier *azione* du tournage, Bonomo l'encourage à le répéter un ton plus haut, et les voilà tous deux qui s'élancent en avant, sans savoir ce qu'il y a au bout de la route, les voilà tous deux qui ont cessé de ne rien faire. C'est alors que Moretti peut revenir vers nous et prendre sa part de risque, alors qu'il avait refusé en prétextant une comédie à écrire (« *Vous croyez que c'est le moment d'écrire des comédies ?* » lui avait alors gentiment demandé Teresa, depuis l'arrière de la voiture), et se raidir en un concentré de haine satisfaite pour, dans l'enceinte d'un quart de tribunal reconstitué, interpréter (ou plutôt se prêter sans garantie d'être remboursé)

1. Qu'on ne se méprenne pas. Je considère *Le Caiman* comme un avertissement européen de ce qui serait un régime préfasciste répondant à tous les critères de bienséance internationale. Le privilège de transformer une démocratie en spectacle n'est nullement italien, en France aussi on sait écrire des opérettes, peut-être même y travaille-t-on actuellement.

Silvio Berlusconi. Pourquoi vient-il, dans cet ultime sursaut d'ironie désespérante, pasticher en l'inversant la fin du *Dictateur*? Au moins Hitler avait volé sa moustache à Chaplin et ce dernier pouvait s'épouvanter d'avoir été si injustement plagié, mais lui? Ou bien est-ce de lui-même qu'il vient nous entretenir méchamment, Moretti le caméléon, animal mimétique, devenant Berlusconi le caïman, animal nocturne et tueur, se faisant le portrait de la haine et s'insultant à travers ce portrait, niant à travers lui l'Italie elle-même comme on renie sa race quand elle vous fait honte, et parce qu'on se fait honte et qu'on en fait partie, comme Fassbinder a nié l'Allemagne, comme Pialat a nié la France? Quoi qu'il en soit, dans ce morceau de territoire libéré – que la danse des peintres et des menuisiers avait modelé dans une séquence incongrûment légère, récompense et antidote à la tristesse du film –, le temps peut enfin reprendre son souffle.

(À suivre.)

L'homme aux gants

par Anne Bertrand

« Chaque matin nous instruit des nouvelles du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires merveilleuses. D'où cela vient-il ? La raison en est qu'aucun événement ne nous parvient plus qui n'ait été imprégné d'explications. En d'autres termes : presque plus rien de ce qui arrive ne bénéficie plus au récit, presque tout bénéficie à l'information. C'est déjà la moitié de l'art du récit que de préserver d'explications une histoire pendant qu'on la raconte. »

Walter Benjamin

C'est plus, et mieux, qu'un bon documentaire sur William Eggleston, père de la photographie couleur contemporaine, né en 1939 à Memphis, Tennessee, où il vit et travaille encore aujourd'hui. Pas un documentaire sur : un film avec Bill Eggleston – et compagnie, de son fils et collaborateur le discret Winston à d'autres complices (dans l'ordre et sans exclusive, Rosalind Solomon, Oncle Ayden & Cousine Maude, Tav Falco, David Byrne, Vernon Richards, Dennis Hopper... ou, chemin faisant, Piero della Francesca); du sud des États-Unis à l'Allemagne, l'Italie, en passant par, choses ou paysages, rarement figures, l'impact de ses propres images.

La réussite de *By the Ways. A Journey with William Eggleston*, étrange objet cinématographique dont il faut souhaiter qu'il soit bientôt visible en salle, doit beaucoup à la constance, à la ténacité de ses deux jeunes réalisateurs, les Français Vincent Gérard et Cédric Laty. Bons connaisseurs de leur sujet, ils auront travaillé quatre ans pour faire aboutir un projet singulier. Au-delà du portrait d'Eggleston, de la monographie sur sa photographie : montrer le photographe au travail, faire intervenir ses proches, laisser entrevoir des pans de son univers, tous éléments permettant de le sentir présent dans le cours d'un film qui jamais ne trahit ses images, parfois les accueille, et parvient à en produire qui ne les copient pas, ni ne cherchent forcément à leur ressembler.

Rigueur et souplesse du filmage, à deux caméras, selon un scénario qui aura su varier, tenue du montage ; concentration des protagonistes et respect de leur rythme et de leurs silences ; accidents, chance et juste fantaisie (Sherlock Holmes et Peggy Lee) : l'intelligence du regard porté sur le photographe, le son jouant son rôle en

contrepoint, suffirait à donner la meilleure introduction possible à cette photographie, qui n'a pas encore été vue comme elle le mérite, en France ni même en Amérique.

Ce n'est pas tout. Égal à lui-même, Eggleston parle peu, s'en tient à une retenue qui n'empêche pas que l'on pressente excentricité, même, démesure... mais il se livre assez pour apparaître sous un jour différent, notamment grâce à son autre passion, la musique. Le photographe en devient – pas vraiment un héros, plus seulement un artiste, impeccablement dense – un personnage. Un mystère imprévisible, qui dépasse et réel, et fiction.

Ne pas chercher dans *By the Ways* ce qui n'y est pas : le film, qui s'assume elliptique, n'a pas pour but de donner de l'œuvre d'Eggleston une vision pleine et entière. Pourtant il en dit assez pour donner envie d'en savoir et surtout d'en voir plus. À ce titre, il ne devrait pas décevoir les amateurs, et saura retenir aussi ceux qui, ignorant tout du photographe et de sa photographie, les découvriront ainsi, indirectement.

Il s'agit d'un puzzle, constitué de douze pièces assez biscornues (des chapitres dotés chacun d'un numéro, d'un titre et d'un sous-titre, de 1. *Memphis. First portraits* à 12. *Finale. Is that all there is?*), pièces qui semblent parfois comme étrangères au motif principal... jusqu'à ce que, chaque morceau placé au bon endroit, se forme le dessin d'ensemble. Le plus beau sans doute est que, la dernière pièce posée, le puzzle complété, demeure l'énigme.

Au départ, une visée plus ou moins documentaire, informée. À l'arrivée, un personnage qui excède largement ce que l'on pouvait connaître de lui, et ce qui, loin d'être anodin, aura été rassemblé dans le cadre de cette enquête. Il excède même ce film.

Qui est William Eggleston? Le photographe du *Red Ceiling* (1973-1974), plafond rouge d'une pièce rouge, en coin, avec trois fils et au centre une ampoule nue, c'est l'une des icônes de la photo, de l'art contemporains. Eggleston est l'auteur du *Tricycle* vu à hauteur d'enfant, en couverture de l'*Eggleston Guide* édité par le MoMA (1976 puis 2003, à l'identique); celui d'albums trop peu connus, *The Democratic Forest* (1989, introduction d'Eudora Welty), *Faulkner's Mississippi* (1990), *Ancient and Modern* (1992). L'auteur aussi d'une formule définitive, « *I am at war with the obvious* ». Pour ceux qui s'y intéressent déjà, une légende vivante, qui n'a pas encore été célébrée comme elle le devrait, malgré une rétrospective à la Fondation Cartier pour l'art contemporain en 2001. Apprécié pourtant des professionnels, collectionneurs, photographes, critiques, lauréat du prix Hasselblad en Suède (1999), il a bénéficié de la publication, en 2003 par l'éditeur suisse-allemand Scalo, de son projet au long cours *Los Alamos*, entamé trente ans plus tôt. Reste la part plus confidentielle des portfolios, dont le mythique *Wedgwood Blue* (1979). Et une part secrète, celle de l'œuvre non exposée, non reproduite, des milliers de clichés qui dorment encore et qu'on espère découvrir un jour.

La couleur règne donc. Elle ne doit pas faire oublier le motif, quotidien voire banal, choisi sans être magnifié, même, isolé de son contexte. Ni la qualité des compositions. Pour chacun de ces éléments, a été évoquée l'expérience de peintre du photographe,

Achévé d'imprimer en août 2006
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.s.
à Lonrai (Orne)
N° d'éditeur : 1958
N° d'édition : 143771
N° d'imprimeur : 06xxxx
Dépôt légal : septembre 2006
Imprimé en France

TRAFIC

Collectif Trafic 59



Cette édition électronique de la revue

Trafic 59

a été réalisée le 10 septembre 2010 par les Éditions P.O.L.

Elle repose sur l'édition papier de la même revue, achevé d'imprimer

en août 2006 (ISBN : 9782846821544)

Code Sodis : N44650 - ISBN : 9782818005897