

La Revue du Ciné-club universitaire, 2021, hors-série

Voyages [cinéma]

 Festival —
Histoire et Cité

CINÉ-CLUB
UNIVERSITAIRE

VIE DE CAMPUS
CULTURE.UNIGE.CH



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE

Festival Histoire et Cité 2021

Partenariat: Ciné-club universitaire, Cinémas du Grütli, FILMAR en Amérique Latine, HEAD – Genève, Il est une foi, LatinoLab, Semaine contre le racisme

Coordination cinéma: Marie Zesiger

Moyens techniques: Jennifer Barel et Anthony Jerjen (MédiasUnis), Juan Limia, Julie Polli

Programmation: Bertrand Bacqué, Diana Barbosa, Ambroise Barras, Noémie Baume, Floriane Chassaing, Alfio Di Guardo, Cerise Dumont, Sébastien Farré, Vincent Fontana, Aline Helg, Allison Huetz, Almudena Jiménez Virosta, Jean Perret, Michel Porret, Estelle Sohier, Youri Volokhine, Alexandre Vuillaume-Tylski, Marie Zesiger

Remerciements: Stéphanie Gillard, réalisatrice, Kaveh Bakhtiar, Andreas Horvath, réalisateurs et Vania Aillon, Claudio Bolzman, Julie de Dardel, Svetlana Gorshenina, Marie-Ève Hildbrand, Fanen Sisbane, Valeria Wagner

La revue «Voyages» du Festival Histoire et Cité (2021) est une publication hors-série de la *Revue du Ciné-club universitaire*.

Vie de Campus – Activités culturelles de l'Université de Genève

Édition: Ambroise Barras

Couverture: SO2 Design

Graphisme et composition: Julien Jespersen

SOMMAIRE

Édito	3
Voyages	5
Tourner les pages de l'histoire à l'envers. <i>Grass. A Nation's Battle for Life</i>	7
Dossiers d'archives. <i>Ella Maillart – Double Journey</i>	13
Orientalisme. <i>Images d'Orient – Tourisme vandale</i>	16
Migrer, s'arracher. L'exemple de <i>Golden Door</i>	25
Au-delà du voyage <i>Gabriel e a montanha</i>	31
La quête du chemin. <i>Lillian</i>	34
<i>The Ride</i> . Entretien avec Stéphanie Gillard, réalisatrice	40
Lupanar Tropical. <i>Paradis: amour</i>	45
Le film testament du «Hollandais planant». <i>Vacances prolongées</i>	51
Réalisme magique et critique néocoloniale. <i>El Viaje</i>	61
<i>Le retour à Ithaque</i> . Une lecture structurale de quelques épopées filmiques	68
Quo vadis Discovery One? Périple sidérant vers Jupiter et au-delà de l'infini	73
Films au programme	81

CINÉ-CLUB
UNIVERSITAIRE

FILMAR
en Amérique Latine

IL EST UNE FOI
les rendez-vous cinéma

— **HEAD**
Genève



LatinoLab

Voyages: pluriel

Édito

Ambroise Barras, Université de Genève

Marche – Lillian, protagoniste du film éponyme d'Andreas Horvath, trace sa marche solitaire en diagonale du continent nord-américain. Elle longe les voies, dort sous les ponts d'autoroute, s'échappe dans les champs, poursuit dans les forêts, croise les conduites. Elle se dépouille de tout ce dont on ne sait rien à propos d'elle. Quelques rencontres, elle toujours mutique. Poussant toujours plus loin son périple sans retour.

Chevauchée – Les indiens Lakota du Dakota réactivent la mémoire du massacre de leurs ancêtres. *The Ride* de Stéphanie Gillard suit leur pèlerinage hivernal à travers les territoires qui ne leur appartiennent plus, auquel prennent part chaque année les nouvelles générations comme à une traversée originelle.

Transhumance – Un peuple nomade perse, les Bakhtiari, entame sa migration saisonnière vers les terres fertiles qui nourriront leurs troupeaux. *Grass* réécrit une version ethnographique des grands mythes bibliques primordiaux: «Voici la récompense de cette lutte courageuse. Voici la terre promise. De l'herbe. L'herbe et la vie!»

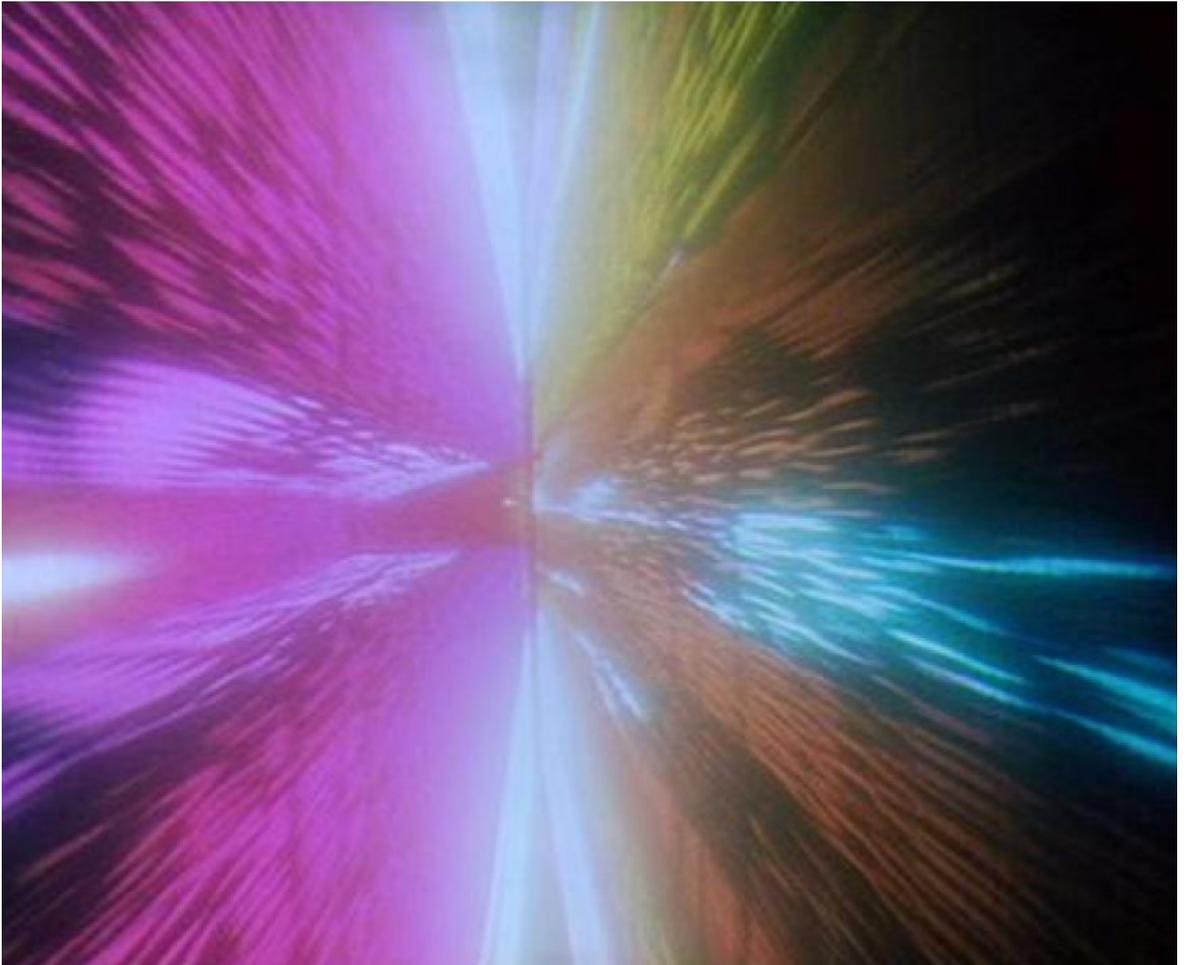
Voyage – Martín Nunca (*El Viaje*, de Fernando Solanas) remonte le sous-continent sud-américain, de la Patagonie à l'Amazonie brésilienne et accomplit une quête identitaire, une éducation sociale et politique, une déconstruction post-coloniale comme un parcours initiatique.

Vacance – Teresa (*Paradis: amour*, d'Ulrich Seidl) vient d'Autriche chercher l'aventure sur la côte balnéaire de Mombasa. Elle n'apporte rien d'elle, achète ce que le commerce du sexe exotique vend, consomme du fantasme, paie des ébats pour ne s'enrichir d'aucune relation et s'en retourner, vide.

Mort – Film testament de Johan van der Keuken, *Vacances prolongées* répond à l'urgence d'encore filmer le monde, d'encore faire de beaux voyages – Népal, Bouthan, Burkina Faso, Mali, Brésil, États-Unis. Filmer comme on voyage. Vivre comme on filme.

Épopée – Film exemplaire du genre de l'aventure spatiale, *2001, l'Odyssée de l'espace*, de Stanley Kubrick, en transcende tous les paramètres. Exploratoire au-delà de l'infini, le voyage sidéral abîme sa trajectoire elliptique pour sonder le secret de l'intériorité humaine.

Les modalités du voyage telles que la programmation cinéma du Festival Histoire et Cité les manifeste sont plurielles. Des itinéraires sont esquissés, des voies tracées, des rythmes imprimés, des mouvements orchestrés comme autant de manières, intenses, vaines, naïves, désillusionnées, curieuses, réductrices, inspirantes, délestées, avilissantes que l'on ne cesse d'expérimenter pour habiter la vie.



2001. *A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968).

Voyages



Cooper et Schoedsack avec le chef Haidar Khan et son fils Lufta, deux protagonistes de *Grass* (1925)

Tourner les pages de l'histoire à l'envers

Grass. A Nation's Battle for Life, de Cooper, Harrison et Schoedsack

Qui n'a jamais rêvé d'aventure? De découvrir des horizons lointains, d'être confronté à l'altérité de l'étranger, à l'exotisme de nouveaux paysages et à la richesse de nouvelles cultures? À l'heure où la globalisation semble avoir rétréci le monde, ce fantasme du voyage semble appartenir à un autre temps... *Grass* est l'un des témoins de cette époque, semble-t-il révolue.

Cerise Dumont, Ciné-club universitaire

Grass. A Nation's Battle for Life (1925) est un documentaire muet, considéré comme l'un des tout premiers films ethnographiques à avoir jamais été réalisés. Tourné par trois Occidentaux – Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack et Marguerite Harrison – le film suit durant 48 jours la migration de la tribu perse des Bakhtiari, qui emmène ses troupeaux vers de meilleurs pâturages. Les trois cinéastes ont été les premiers Occidentaux à accompagner les Bakhtiari dans ce périple.

Grass relève de ce qu'il est alors convenu de nommer le «cinéma d'expédition», un genre à l'intersection de la culture visuelle, de l'anthropologie et du voyage, qui connaît une période particulièrement florissante durant l'entre-deux guerres. Comme ce nom l'indique, le film s'inscrit dans la lignée de la pratique des expéditions, qui constituent des modes à la fois de voyage, de production

de savoir et de divertissement populaire rencontrant un vif succès.

C'est d'ailleurs après avoir entendu parler du triomphe du premier documentaire ethnographique *Nanook of the North*, tourné par Robert Flaherty en 1922, que Cooper et Schoedsack se lancent à leur tour dans l'aventure. Comme dans *Nanook*, la préoccupation centrale de *Grass* est de montrer la lutte primordiale de l'humain pour survivre dans des environnements hostiles. Les cinéastes tentent de documenter ces pratiques «anciennes» et «intemporelles», encore observables dans cette partie du monde oriental.

Un récit d'aventure digne de ce nom a besoin de conteurs sachant transmettre la dimension épique des événements qu'ils relatent...



Ill.1. Merian C. Cooper, le réalisateur (1893-1973).



Ill.2. Ernest B. Schoedsack, le cameraman (1893-1979).

Merian Cooper (Ill.1) et Ernest Schoedsack (Ill.2), les deux réalisateurs du film, en ont la carrure. Ils n'apparaissent presque pas à l'écran et ne sont que brièvement montrés durant le générique du début. Cooper, ancien pilote et journaliste, et Schoedsack, cameraman aguerri qui a notamment filmé la guerre gréco-turque avant d'être recruté par le *New York Times*, sont déjà de vieux camarades lorsqu'ils se lancent dans le projet de *Grass*. Par la suite, les

deux hommes tourneront encore ensemble le documentaire *Chang* (1927), avant de réaliser le célèbre film *King Kong* en 1933, dans lequel ils jouent également les pilotes qui abattent la Bête au sommet de l'Empire State Building. C'est notamment à cette dernière œuvre qu'ils doivent leur passage à la postérité.



Ill.3. Marguerite Harrison, l'exploratrice (1879-1967).

Marguerite Harrison (Ill.3) quant à elle incarne dans toute sa splendeur l'aventurière du début du 20^e siècle. Journaliste, réalisatrice et traductrice, elle est l'une des fondatrices de la Société des femmes géographes. Au début des années 1920, elle se livre également à des activités d'espionnage pour le compte du gouvernement américain en Europe puis en URSS, où elle finit par être arrêtée et emprisonnée durant une dizaine de mois dans la prison de Lubyanka. En 1923, alors qu'elle se trouve en Chine, elle est une nouvelle fois arrêtée et renvoyée à Moscou, avant d'être définitivement relâchée peu avant son procès (GRIGGS 1996).

Harrison investit 5000 dollars dans le projet du film, à la condition de pouvoir y participer. Brownlow raconte: «La

présence d'une femme dans l'expédition ne plaisait pas aux deux hommes — la situation est d'ailleurs parodiée dans *King Kong* — mais le besoin d'argent de Cooper l'emporta sur sa misogynie. Pour justifier sa présence aux yeux du public, elle serait la seule des trois à apparaître à l'écran.» (BROWNLOW et GUTOWSKI 1996: 87)

Le film commence avec les images du périple des trois réalisateurs à travers l'Asie Mineure. *Grass* naît de leur fascination pour un Orient dont (à l'exception de Marguerite Harrison) ils ne connaissent alors que peu de choses: c'est surtout leur goût de l'aventure qui est à l'origine de l'entreprise. Les cinéastes doivent au hasard leur rencontre avec les Bakhtiari, dont ils ignorent alors qu'ils sont des éleveurs nomades représentant une puissante force politique iranienne. À l'origine, Harrison, Cooper et Schoedsack comptaient filmer des populations kurdes «pour le pittoresque de leurs costumes et de leurs coutumes mais aussi pour la beauté des paysages du Kurdistan» (BROWNLOW et GUTOWSKI 1996: 87).

Partant de Turquie, le trio a l'intention de traverser l'Anatolie pour rejoindre le Turkestan, mais les tensions géopolitiques (notamment en Arménie) et la méfiance des autorités turques à l'égard des étrangers compliquent considérablement l'obtention des laissez-passer nécessaires à la poursuite de leur voyage. Après plusieurs semaines passées à Ankara, les voyageurs parviennent finalement à gagner l'Anatolie. Ils entendent parler d'une tribu de bergers-nomades, les Uruks, qu'ils s'efforcent d'atteindre parfois au péril de leur vie avant d'apprendre qu'il s'agit seulement d'une légende.

Cette déconvenue n'entame pas leur détermination. Après avoir traversé la Syrie (alors sous occupation française) et atteint Bagdad, les aventuriers n'ont presque plus d'argent et ont utilisé une grande partie de leur pellicule. Ils finissent par renoncer à leur idée de rejoindre le Kurdistan en raison des fréquents conflits à la frontière. Leur projet de film semble au point mort. C'est là qu'ils

rencontrent un haut fonctionnaire anglais, Sir Arnold Wilson, qui leur parle de la transhumance des Bakhtiari. Dès lors, tout s'enchaîne: les trois cinéastes rencontrent des khans que leur requête d'accompagner la tribu durant sa migration amuse, et qui leur fournissent les autorisations nécessaires. Le 17 avril 1924, la grande marche commence.



Ill.4. Le chef Haidar Khan et son fils Lufta

Un récit d'aventure a aussi besoin d'un héros. Dans *Grass*, il s'agit du personnage du chef Haidar Khan (Ill.4). Accompagné de son jeune fils Lufta âgé de neuf ans, il conduit les 50'000 âmes de son peuple ainsi que près d'un demi-million d'animaux dans une randonnée pénible comprenant notamment la traversée de la rivière Karun et l'ascension du Zard Kuh, le plus haut sommet des monts Zagros. Désert aride, torrents tempétueux et montagnes escarpées: *Grass* met en lumière les épreuves extrêmes auxquelles sont confrontés les peuples nomades, ainsi que le courage et l'ingéniosité des Bakhtiari.

Les conditions de l'expédition sont rudes. La tribu se divise en cinq groupes empruntant chacun un chemin diffé-

rent pour franchir les sommets qui les séparent des prairies. Cooper, Schoedsack et Harrison se joignent aux quelque cinq mille personnes qui se lancent sur la voie la plus pénible. Leur progression est lente et difficile.

Nous dormions à même le sol, rapporte Schoedsack. Nous mangions la nourriture qu'ils nous donnaient – nous n'avions pas emporté de vivres – et c'était très bon. Ils nous en apportaient tous les soirs. Nous nous étendions sur nos sacs de couchage et ils nous donnaient de l'orge, qu'ils stockaient dans des sacs en peau de chèvre; de temps en temps, il y avait du shish kebab et toujours quantité de yogurt. Manger de ce truc en grande quantité fait systématiquement dormir. Ils nous nourrissaient les premiers, puis les hommes mangeaient, ensuite ils donnaient à manger aux chiens. Les femmes prenaient ce qui restait.

BROWNLOW et GUTOWSKI (1996:90)

Schoedsack ne parviendra pas à filmer la manière spectaculaire dont les Bakthiari hissent uniquement à bras d'hommes les animaux au sommet de falaises vertigineuses, la scène se déroulant de nuit. Néanmoins, il a l'occasion de capter avec sa caméra la stupéfiante traversée du fleuve Karun. Parti devant avec son équipement pour faire une longue prise de vue du torrent avant de le franchir, il laisse la note suivante à Cooper: «Coop! Je ne devrais pas le dire avant de commencer le tournage, mais c'est pour cette scène que nous avons voyagé pendant des mois. Mieux vaut être prêt demain avant le lever du soleil. Nous y voilà!»

De son côté, Cooper écrit dans son journal:

Imaginez un fleuve large de 400 mètres. La fonte des neiges d'une centaine de montagnes en grossit les eaux en un torrent tumultueux. Le fleuve est glacé. Il est rempli de tourbillons, de courants contraires, de rapides. Il descend à toute allure au travers des gorges, ses rives sont déchiquetées; et il n'y a ni pont

ni bateau. Voilà le problème. D'un côté du fleuve, cinq mille personnes avec tous les biens qu'ils possèdent au monde et environ cinquante mille animaux. C'est le printemps et les troupeaux ont un certain nombre de petits. La première fois que j'empruntai le chemin rocaillieux de la rivière pour rejoindre Schoedsack, je fus stupéfait de la violence du courant et du caractère accidenté du rivage; je faillis dire que c'était irréalisable. Cela aurait donné des sueurs froides à un général d'armée. Mais je savais que cela pouvait et allait être fait. Pendant des siècles, les tribus avaient traversé ce fleuve deux fois par an. Mais, comment?

BROWNLOW et GUTOWSKI (1996: 91)

La séquence de cette traversée héroïque, filmée depuis la berge, est étonnante. On y décèle à la fois la stupéfaction des Occidentaux devant cette entreprise et l'organisation bien rodée de la tribu qui s'affaire à faire franchir la rivière aux bêtes. Les cinéastes s'attachent à montrer les pratiques et le quotidien des Bakthiari avec la plus grande exactitude possible, et s'efforcent de minimiser leur propre rôle d'éléments perturbateurs: «Il fallait apprendre aux membres de la tribu à ne pas regarder la caméra. D'ailleurs, une des rares phrases de perse qu'ils avaient apprises était: "Ne regardez pas la caméra". Mais comme personne ne comprenait le sens du mot caméra, la phrase devint: "Ne me regardez pas".» (BROWNLOW et GUTOWSKI 1996:93)

Ultime étape de la transhumance, l'ascension du Zard Kuh. Pieds nus dans la neige, sous un vent glacial, les hommes s'affairent à tracer un chemin pour le reste de la tribu et les bêtes. Des heures durant, ils ouvrent la voie vers le sommet, laissant derrière eux un sillage ensanglanté. Le plan les montrant, minuscules points noirs zigzagant le long d'un immense mur de neige (Ill. 5), révèle la difficulté de leur ascension. Une fois le col franchi, la descente a des allures de délivrance. Cooper relate ainsi la fin du voyage:



III.5. L'ascension du Zard Kuh. *Grass*, Collection K. Brownlow.

Enfin, la neige et la montagne prirent fin. Nous débouchâmes au sortir d'une gorge sur un espace ouvert. Là, devant nous, des vallées verdoyantes s'étendaient à perte de vue sous un soleil radieux, traversées par des ruisseaux aux reflets d'argent qui nourrissaient l'herbe jeune et luxuriante. Voici la récompense de cette lutte courageuse. Voici la terre promise. De l'herbe. L'herbe et la vie!

BROWNLOW et GUTOWSKI (1996 : 95)

C'est ainsi que s'achève le film: les moutons et les chèvres paissant paisiblement au milieu des prairies, au terme de ce périple épique, tandis qu'Haidar Khan fume sa pipe, son fils à ses côtés. Les toutes dernières images de *Grass*

sont un document signé par un prince bakhtiari et le vice-consul américain, attestant que les cinéastes sont les premiers Occidentaux à avoir effectué cette migration en compagnie de la tribu. La conclusion du documentaire n'est pas celle souhaitée par les réalisateurs, qui désiraient mettre davantage en valeur les protagonistes en les présentant plus personnellement au sein de leur famille. Le manque de financement les empêchera de mener à bien ce projet.

Bien que l'on perçoive le respect et l'admiration sincère des réalisateurs pour la culture qu'ils mettent en scène dans leur film, ce dernier demeure néanmoins le produit de son époque. Ainsi, le discours n'échappe pas à un certain ethnocentrisme, tout imprégné de la pensée orientaliste encore en vogue en ce temps-là dans les productions cinématographiques. Les Bakhtiari y sont représentés comme un peuple au mode de vie immuable et archaïque, et les difficultés qu'ils rencontrent lors de leur transhumance sont presque glorifiées par les cinéastes.

La structure narrative du film contribue à renforcer cette «primitivisation» d'une altérité non-occidentale. Le documentaire présente le voyage des cinéastes comme le récit d'un retour à un passé ancien, mythique – presque mystique: Cooper, Schoedsack et Harrison tournent les pages de l'histoire à l'envers jusqu'à finalement atteindre «la toute première page». Ce qu'ils offrent à voir au public n'est pas une culture du présent, mais une culture du passé. La vision romanesque du Hollywood des années 1920 va plus loin: dans les cartons portant les supports textuels du film, les Bakhtiari sont présentés comme «le peuple oublié», et il est fait mention d'une sorte de quête généalogique de leurs origines aryennes remontant à près de 3000 ans.

Au-delà de cette tendance au mysticisme, *Grass* fait preuve d'un surprenant humour. Côté texte, les cartons témoignent des réflexions amusées des Occidentaux face aux pratiques les plus exotiques à leurs yeux (comme la

traversée d'une rivière sur des radeaux flottant sur des peaux de chèvres remplies d'air). Côté image, les plans s'attardant sur un jeune chiot déroband de la nourriture ou sur l'émerveillement d'un spectateur d'un tour de passe-passe insufflent une certaine légèreté à l'ensemble.

Bien que ce film ne soit pas l'œuvre souhaitée par les réalisateurs, il n'en demeure pas moins un précieux témoignage des débuts de l'anthropologie visuelle. Les historiens apprécient sa valeur de document, et le reconnaissent comme un classique du cinéma documentaire au même titre que *Nanook*. Quant au spectateur contemporain, *Grass* l'emporte dans un double voyage, dans l'espace mais également dans l'histoire.

Le temps d'un film, on renoue avec l'esprit d'aventure qui a marqué la première moitié du 20^e siècle.

Bibliographie

BROWNLOW, Kevin; GUTOWSKI, Alexa (1996). «Grass (l'Exode)», 1895, *revue d'histoire du cinéma*, vol.1, no 1. pp. 84-99.

GRIGGS, Catherine M. (1996). *Beyond Boundaries: The Adventurous Life of Marguerite Harrison*. [s.l.]: George Washington University.

Dossiers d'archives

Ella Maillart – Double Journey, de Mariann Lewinsky et Antonio Bigini

Noémie Baume, Ciné-club universitaire

Ella Maillart est surtout connue en tant qu'auteurice de récits de voyage. Dès les années 1930, plusieurs de ses périple à travers l'Asie font l'objet de publications, à commencer par *Parmi la jeunesse russe* (1932). Elle y relate les mois passés à Moscou entre juin et août 1930 à s'intéresser au quotidien de sa génération ainsi que son voyage dans le Caucase en compagnie d'un groupe d'étudiants locaux.

Le plus célèbre de tous ses ouvrages est incontestablement *La voie cruelle* (1952), initialement rédigé en anglais et publié en 1947 à l'issue de plusieurs années de résidence en Inde à l'écart des hostilités militaires. Ella Maillart le traduira par la suite elle-même en français lors de son retour en Europe. Elle y fait le récit de son périple en automobile de Genève à Kaboul en compagnie d'Annemarie Schwarzenbach. Parties à la veille de la Seconde Guerre Mondiale avec en ligne de mire l'Afghanistan, elles traversent de part en part la Turquie et le Nord de l'Iran avant de rejoindre leur destination en 1940. Ella Maillart rejoint ensuite l'Inde en solitaire. À noter qu'elle avait déjà eu l'occasion de parcourir ces pays lors d'un voyage pour le compte du *Petit Parisien*, à l'aller par un vol de Marseille à Karachi et au retour par voie terrestre.

Le documentaire *Ella Maillart – Double Journey* permet au spectateur de découvrir la richesse et la diversité de son travail de collecte de *traces*. En effet, outre ses carnets de notes et la correspondance régulière qu'elle entretient, notamment avec sa mère, elle prend régulièrement des photos et filme. Lors de son voyage en compagnie



En route vers l'Afghanistan, sur la mer noire à Tréziabonde

d'Annemarie Schwarzenbach, elle est équipée de deux appareils photo *Leica* – l'un chargé d'une pellicule noir et blanc et l'autre couleur – ainsi que d'une caméra.

Tant en Iran qu'en Afghanistan, les prises de vues s'avèrent compliquées par le fait que les autorités ne les autorisent pas. Outre des stratégies de diversion organisées au nez et à la barbe des policiers avec sa comparse de voyage pour gagner quelques précieuses minutes afin de pouvoir prendre des photos ou filmer, c'est également



Annemarie Schwarzenbach et Ella Maillart, juin 1939. Crédits: Archives littéraires suisses.

tout un enjeu d'éviter la fouille de la caisse de négatifs lors des *checkpoints* et des postes frontalières qui ponctuent leur avancée vers l'Est.

Ces matériaux divers constituent par la suite une base de travail pour la rédaction de reportages illustrés destinés à plusieurs médias occidentaux, pour la tenue de conférences ou encore pour la rédaction de ses récits de voyages. Un travail permanent d'écriture et de ré-écriture dont certains éléments marquent par exemple son récit autobiographique *Croisières et caravanes* (1951).

Les photographies d'Ella Maillart ont fait l'objet de plusieurs publications et d'expositions depuis les années 1990 et sont déposées auprès du musée de l'Élysée de Lausanne sous la forme d'un fond rassemblant près de 32'000 images.

Quant à ses prises de vue cinématographiques, elles sont bien moins connues et accessibles, et ce bien que la parti-

icipation d'Ella Maillart en tant que doublure sportive dans des films de montagne de la UFA de Berlin ou encore son intention initiale de rapporter de Moscou un reportage sur le cinéma soviétique témoignent de son intérêt durable pour ce médium.

Certaines des séquences en 16mm collectées en Afghanistan au cours de son second voyage ont fait l'objet d'un documentaire réalisé par ses soins, *Nomades afghans* (1939). C'est à Bombay en septembre 1940, qu'elle entreprend le montage de ce film avant de le présenter au public.

L'intérêt du documentaire réalisé par Mariann Lewinsky et Antonio Bigini réside notamment dans le minutieux travail de recherche en archives visant à rassembler et à mettre en dialogue les images et les écrits archivés auprès de plusieurs institutions: le musée de l'Élysée, la Cinéma-thèque suisse et la Bibliothèque de Genève. Son titre correspond à celui utilisé par l'autrice dans les documents de travail de ce qui deviendra par la suite *La voie cruelle*.

À l'aide d'un procédé simple et efficace consistant à filmer les images et les textes directement dans leurs dossiers



Devant le consulat britannique à Mashhad, Iran. Crédits: Archives littéraires suisses.

d'archives, les réalisateurs semblent continuellement rappeler au spectateur de quelle manière les faits sont – encore et toujours – reconstruits, cette fois pour les besoins de l'écriture du film.

La trame narrative chronologique permet de construire une mosaïque d'images habilement agrémentée d'une *voice over* récitée par l'actrice Irène Jacob. Elle est ponctuée de cartons relatifs à chaque étape et à sa durée. La bande-son comporte tout à la fois des extraits de textes provenant de *La voie cruelle* et de diverses correspondances ou encore prises de notes issues de ses carnets de voyage. On passe parfois d'une image à un extrait de film ou l'inverse, ce qui fait apparaître en filigrane un travail fastidieux consistant à regrouper les éléments ayant trait à un même moment du voyage.

On peut relever une constante dans les cadrages qui mettent en lumière l'intérêt d'Ella Maillart pour les êtres humains. Ces derniers se retrouvent régulièrement au centre de ses plans, en particulier leurs visages. Cela concerne aussi bien ses rencontres avec les habitants des contrées qu'elle traverse que les moments partagés avec des Européens expatriés en tant que diplomates ou qu'ingénieurs, qui l'accueillent régulièrement.

Grâce à un montage habile et rythmé, le tout devient plus que ses parties, jusqu'ici disséminées. C'est une autre histoire de ce voyage qui nous est donnée à voir et à entendre. Certains fragments prennent un sens nouveau à la lumière d'un autre. Les extraits de films y jouent un rôle important, ils révèlent à la fois les conditions de voyage précaires telles que les ont affrontées les deux aventurières tout autant qu'un monde disparu et loué par Ella Maillart pour être encore presque exempt d'industrialisation et de *matérialisme*.

Reste un point de convergence entre toutes ces images et ces écrits: le regard singulier d'Ella Maillart, toujours empreint de curiosité et d'une volonté de comprendre l'autre et son quotidien.



À Herat, Afghanistan. Crédits: Archives littéraires suisses.

Bibliographie

MAILLART, Ella (1932). *Parmi la jeunesse russe. De Moscou au Caucase*.

Paris: Fasquelle Éditeurs.

MAILLART, Ella (1951). *Croisières et caravanes*. Paris: Seuil; Neuchâtel: La Baconnière.

MAILLART, Ella (1952). *La voie cruelle*. Genève: Éditions Jeheber.

MAILLART, Ella (2003). *Cette réalité que j'ai pourchassée*. Genève: Éditions Zoé.

Orientalisme

Images d'Orient – Tourisme vandale, de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi

Fidèles à leur méthode, Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi explorent les images, forcément exotiques, du voyage en Inde d'un groupe de nantis, qui anticipent selon eux le tourisme «vandale» contemporain. Mais ce qu'ils soulignent aussi, grâce aux ralentis, aux recadrages et au démontage que permet leur «caméra analytique», c'est le regard occidental sur l'Autre, avec ses préjugés raciaux, sociaux et culturels. Un film édifiant, qui roule sans cesse entre horreur et beauté.

Bertrand Bacqué, professeur HES associé

Au pied d'un temple, deux femmes agenouillées sont en prière sur des petites nattes blanches (fig. 1). L'une concentrée, la tête entre ses mains, comme rivée dans le sol, l'autre qui regarde fixement l'opérateur, qui *nous* regarde. Dans ce moment très intime, même s'il se passe en plein air, cette dernière semble jeter un regard de défiance, voire de *résistance*, au geste de *capture* de l'opérateur qui fait, pour un public avide d'exotisme, des *prises* de vue – ici tous les mots en italique comptent. Puis Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi recadrent dans l'image les deux femmes, pour souligner ce regard qui aurait pu nous échapper la première fois (fig. 2). Il faut dire que ces plans suivent l'insert énigmatique des images d'un tigre (fig. 3), elles-mêmes précédées par celles d'une riche touriste qui toise ostensiblement l'opérateur (fig. 4). Mais ces regards sont-ils à égalité? En voix off, on entend

Giovanna Marini chanter ces quelques paroles mystérieuses d'Henri MICHAUX (1998: 309): «... puis Boudha, l'homme par excellence de la non-violence. Une tigresse a faim, il se donne à manger à elle.»

Qui êtes-vous, Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi?

Mais pour qui n'est pas un habitué du travail de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, peut-être vaut-il la peine de les présenter rapidement et, surtout, leur méthode de travail. Angela Ricci Lucchi (1942-2018) a d'abord étudié l'aquarelle à Salzbourg avec Oskar Kokoshka. Puis elle s'est intéressée au cinéma des avant-gardes, en particulier au *Ballet Mécanique* de Fernand Léger. Au milieu des années 1970, elle rencontre Yervant Gianikian, lui aussi né en 1942, qui a fait des études d'architecture et achève une

Toutes les images de cet article: *Images d'Orient – Tourisme vandale* (Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, 2001).

thèse sur le cinéma des années 1920. Leurs premières œuvres collectives seront des «films parfumés» projetés à l'occasion de véritables installations. Mais la dimension politique de leur travail apparaîtra très vite...

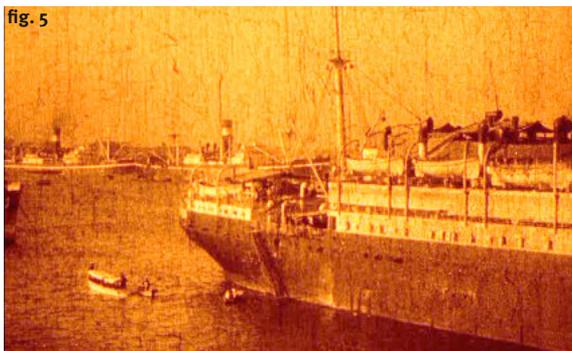
Leur découverte fondamentale sera l'œuvre oubliée de Luca Comerio, un opérateur fasciste mort amnésique en 1940, qui a influencé le futurisme en faisant voyager sa caméra sur les rails, les routes, la mer et dans les airs. Nombre des plans d'*Images d'Orient – Tourisme Vandale* portent sa signature, nous y reviendrons. Lorsque Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi découvrent dans un entrepôt des centaines de bobines en nitrate du cinéaste, ils ont un choc. Ils décident d'analyser ses films photogramme par photogramme pour sonder l'idéologie qui les sous-tend. En sortira, en 1986, *Du Pôle à l'Équateur (Dal Polo all'Equatore)*, leur premier chef-d'œuvre, au terme de cinq années de laborieuses recherches. Voici un court extrait du texte qu'ils consacrent à cette genèse:

MISE EN CATALOGUE: RANGEMENT DES IMAGES PAR COMPARAISON. Du pôle à l'équateur, les 347'000 photogrammes photographiés autour du «thème légendaire du voyage». Le documentaire archaïque comme bazar d'exotisme, comme exposition d'images de marchandises même humaines. (Rapine culturelle permanente et violation systématique de cultures par d'autres.) Caractérisation dans les archives d'éléments constants qui apparaissent dans les espaces géographiques différents: le panorama/les animaux/les objets/la danse rituelle/le portrait/la foule/la procession/le vêtement. En ce qui concerne «les vêtements», les seuls à être en costume sont les conquistadors, les chasseurs, les prêtres, les soldats. Déflagration de violence par la mise en catalogue des matériaux.

GIANIKIAN ET RICCI LUCHI (1995: 32)

Dans ce passage essentiel, on décèle l'influence des encyclopédistes, mais aussi celle, plus contemporaine, de





Walter Benjamin (avec ses collections d'objets et d'images) et de l'historien Aby Warburg (avec sa mise en dialogue des œuvres d'art à travers les âges).

Le discours de la méthode

Ce travail de «catalogage» qu'ils vont poursuivre trois décennies durant va se faire grâce à la mise au point d'une «caméra analytique» (voir descriptif aparté), un appareillage complexe qui leur permet les opérations suivantes: agrandir les détails signifiants en les recadrant si nécessaire, ralentir le défilement, coloriser à l'aide de filtres, démonter et... re-filmer le tout! Voici comment ils résumement eux-mêmes l'essentiel de l'opération:

Nous avons inventés une technique de tournage pour re-filmer tout ce qui nous avait frappé dans ce matériau – qui, d'ailleurs ne pouvait même pas être reproduit en laboratoire parce que ceux-ci refusaient les matériaux inflammables, susceptibles de prendre feu ou d'exploder. Cette technique consiste en un appareillage que nous appelons la «caméra analytique» – un appareil qui avance un photogramme après l'autre, un procédé qui nous a servi à réaliser l'ensemble de nos films. Cette machine pouvait re-filmer les photogrammes tels qu'ils étaient, ou bien aller plus en profondeur et isoler des détails, observer les zones cachées de l'image, transformant ainsi ces photogrammes en une série de petites photographies transparentes. Parfois, c'est dans les bords des photogrammes qu'il se passait quelque chose.

GIANIKIAN et RICCI LUCHI (2015: 54)

Au travers de cette démarche complexe et laborieuse, il s'agit pour eux de dénoncer les idéologies – bellicistes, colonialistes, racistes et fascistes – qui se cachent derrière ces images, ces «prises de guerre», si innocentes puissent-elles paraître. Matériau explosif, encore et tou-

jours. On pense aux *images dialectiques* de Walter BENJAMIN (2009: 479-480):

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes: l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique: elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative. Seules des images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques. L'image qui est lue – je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité – porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture¹.

De cette folle entreprise naissent des chefs-d'œuvre comme la «trilogie de la Première Guerre mondiale» composée de *Prisonniers de la guerre (Prigionieri della guerra, 1995)*, *Sur les cimes tout est calme (Su tutte le vette è pace, 1998)* et *Oh! Uomo (2004)*, présenté en première au Festival de Cannes. Mais aussi des œuvres qui annoncent le génocide arménien *Hommes, années, vies (Uomini Anni Vita, 1990)*, la montée du fascisme comme *Archives italiennes no 1 – La fine fleur de la race (Archivi italiani n. 1 – Il fiore della razza, 1991)*, *Animaux criminels (Animali criminali, 1994)*, *Le miroir de Diane (Lo specchio di Diana, 1996)*, la seconde guerre mondiale et les prémices de la guerre de Yougoslavie, *Inventaire balkanique (Inventario balcanico, 2000)*. Dans les années 2000, La Cineteca italiana à Milan, la Cinémathèque française et le Musée d'Art Moderne (MOMA) de New York leur ont consacré des rétrospectives. Depuis le début du siècle, ils déclinent leurs œuvres sous forme d'installations, exposées successivement à Paris, Venise, Rotterdam, Vienne, Philadelphie, Bruxelles...

Images d'Orient – Tourisme vandale

Qu'indiquent les cartons noirs à l'orée du film?

Iconographie de l'orientalisme dans le cinéma documentaire. Des Européens entrent dans le «cadre exotique». Un voyage en Inde effectué entre 1928 et 1929 au moment des graves tensions anticolonialistes.

Exemple du tourisme des classes privilégiées qui prépare le phénomène du tourisme «vandale» de masse.

Décomposition des images à la recherche des gestes, des comportements, des attitudes des Occidentaux en Orient.

Qui sont ces voyageurs? Pourquoi leurs images nous dérangent-elle encore?

Que voit-on exactement? Un large paquebot arrivé au port (fig. 5). Sur le pont, l'accueil par une famille royale ou princière. Le regard de la jeune fille au premier plan recadré par les Gianikian (fig. 6). Puis une procession de voitures. À côté, la misère. Une garden party à laquelle assistent diverses autorités, séculières et spirituelles (fig. 7). En contrepoint, Giovanna Marini chante un texte énigmatique tiré d'un *Barbare en Inde* (MICHAX 1998: 319): «Ce à quoi je ne m'habituerai jamais, c'est à les voir s'abaisser devant moi. (...) Non, je n'ai pas besoin de domestiques. (...) Les domestiques m'ont toujours été terriblement pénibles. Quand j'en vois un le désespoir m'envahit. Il me semble que c'est moi le domestique.» De fait, les Gianikian sont familiers de ce procédé dialectique. Ils accompagnent volontiers les images qu'ils relisent, de textes ou de lettres de contemporains². Ici, ceux d'Henri Michaux, lors de ses voyages en Asie, disent bien la différence de classe sociale, le malaise qu'elle suscite. Les domestiques font partie du décor, la dramaturgie est bien huilée. Mais sous les cendres couve la braise.

La «caméra analytique»

Pour le film, on a construit une «caméra analytique» comprenant deux éléments. Dans le premier défile verticalement l'original 35 mm. Il peut contenir la perforation Lumière et les pellicules avec les divers états de rétrécissement et de détérioration du support et de l'émulsion jusqu'à la perte de l'interligne du photogramme et de son total effacement. Le déroulement se fait manuellement avec une manivelle à cause de l'état des perforations, du risque permanent d'incendie du matériau inflammable. La griffe se compose de deux dents mobiles au lieu de quatre. Les lampes employées sont des lampes photographiques à température variable au moyen d'un rhéostat. Cette première partie de la caméra est le résultat d'une tireuse à contact. Le second élément est une caméra

aérienne sur un axe dont le premier élément absorbe l'image par transparence. C'est une caméra avec des caractéristiques microscopiques, plus photographique que cinématographique, qui rappelle plus les expériences de Muybridge et de Marey que celle des Lumière. La caméra, équipée de mécanismes pour le déroulement latéral, longitudinal et angulaire dans toutes les directions, peut respecter intégralement le photogramme, sa structure originale et sa vitesse d'apparition au sens philologique. Ou bien elle pénètre en profondeur le photogramme pour observer les détails dans les zones marginales de l'image, dans les parties incontrôlées du cadre. La caméra est capable de respecter la couleur du virage original ou la coloration à la main du photogramme mais peut aussi, de façon autonome, peindre de vastes zones du film.

La vitesse du déroulement est fonction de la vitesse originale, qui diffère à chaque morceau de film selon ce qu'on veut souligner. En général la valeur du ralenti est de 3-4 par photogramme. La valeur augmente dans les parties fugitives, lorsqu'il n'y a qu'un seul photogramme et dans les fragments. La caméra travaille à l'intérieur de la séquence et quelquefois la décompose en plusieurs séquences. Elle confronte les formes du matériau primitif pour mettre en lumière les détails. Avec les techniques expérimentées pour la première fois par Mikhail Kaufman en 1928, elle voyage dans l'espace et dans le temps du film.

GIANIKIAN et RICCI LUCCHI
(1995: 36)

Puis la visite de monuments pittoresques. Il semble que dans ces images s'opposent toujours l'individu colonial et la masse indigène. Ailleurs, on saisit le regard sombre des Indiens, et le regard intrigué des Occidentaux qui admirent des spectacles chorégraphiques (fig. 8 et 9). Là une procession d'éléphants, sur la musique hypnotique de Luis Agudo (fig. 10). Ici, en négatif, un fakir et son ours (fig. 11). On prend le train, on va jusqu'au pied de l'Himalaya. En off, Giovanna Marini psalmodie: «L'Inde chante, n'oubliez pas cela, l'Inde chante. Partout, depuis *Ceylan* jusqu'à l'*Himalaya*, on chante. Quelque chose d'intense et de constant les accompagne, un chant qui ne les "détache" pas.» (MICHAUX 1998: 318) Ici, une crémation sur les bords du Gange, aussi en négatif (fig. 12). Puis, les Garden parties reprennent, de plus en plus spectaculaires, des centaines d'invités. En contrepoint, Giovanna Marini récite ce texte de Mircea Eliade qui raconte les émeutes anticoloniales de 1930:

Gopal Chaudhuri, vingt ans. Le bras gauche paralysé, la jambe gauche qui tremble. Il a été passé à tabac de lundi jusqu'à mercredi.

Hellen Majumdar, étudiante en pharmacie; elle n'entend plus. Les deux tympanes crevés. La lèvre inférieure déchiquetée, la bouche en sang.

Indira Chakravarti, étudiante en philosophie. Le bureau a été détruit. Les jeunes filles frappées et arrêtées. Elle ne veut pas en dire plus...

Shakuntala Das, étudiante en physique. Elle ne sait pas ce qui lui est arrivé (le médecin me le précise: viols répétés, contusions abdominales).

Sushil Kumar, a échappé à l'arrestation, m'apporte la dernière liste des morts.



fig. 11



fig. 12



fig. 13



fig. 14



À Alipore, les femmes s'assoient par terre. Il paraît qu'elles veulent rester ainsi, sur la route et dans les champs, jusqu'à ce que les autorités se décident à les arrêter.

Vers la fin du film, les Gianikian recadrent un groupe d'enfants, cherchent encore les visages dans les photographies (fig. 13). Des sourires émergent, de la joie. Des larmes aussi... (fig. 14) Marini psalmodie un passage de *L'époque des illuminés*, un poème de 1927 (MICHAX 1998: 107):

*La vie est courte, mes petits agneaux.
Elle est encore beaucoup trop longue, mes petits agneaux.
Vous en serez embarrassés, mes très petits.
On vous en débarrassera, mes si petits.
On n'est pas tous nés pour être prophètes
Mais beaucoup sont nés pour être tondus.
On n'est pas tous nés pour ouvrir les fenêtres
Mais beaucoup sont nés pour être asphyxiés
On n'est pas tous nés pour voir clair
Mais beaucoup pour être salariés.
On n'est pas tous nés pour être civils
Mais beaucoup sont nés pour avoir les épaules rentrées.*

Tranchant avec les plans qui précèdent, des images se-reines des travaux des champs apaisent notre regard (fig. 15). Mais c'est sans compter les plans terribles qui suivent et concluent silencieusement le film. Il ne s'agit plus d'adultes aux champs, mais d'enfants qui font un travail de bagnard, sous la gouverne d'un adulte. L'image, recadrée, répétée plusieurs fois, devient insoutenable (fig. 16).

Les sources d'*Images d'Orient*

Ce que ne précisent jamais, ou du moins très rarement, les Gianikian, c'est l'origine de leurs images. Ils ne veulent pas d'entrée «orienter» notre regard. C'est aux images de parler d'elles-mêmes, ces choses muettes qui crient pour tant, à qui sait voir. De fait, ces plans sont en bonne partie l'œuvre de Luca Comerio, dont nous avons parlé plus haut. Cette ambassade que nous suivons à travers l'Inde n'est autre que celle d'Edda Mussolini, la fille de... Mais ce n'est pas si important que ça pour les cinéastes. Il s'agit de saisir ici la façon dont se met en place le regard, légèrement en surplomb, sur l'autre. La façon aussi avec laquelle se sédimentent une série de représentations, de stéréotypes exotiques qui perdurent encore de nos jours, Edward W. Said le confirmerait. Mais dans ces clichés qui se confortent et se confirment, les Gianikian vont traquer un regard, un geste qui dit, d'un côté les «certitudes» de la domination occidentale, de l'autre la soumission, la résistance, voire la révolte. C'est en cela qu'ils ne se considèrent ni archivistes, ni restaurateurs, ni anthropologues, ni ethnologues, à la limite des «archéologues», au sens foucauldien du terme³.

Et leurs films d'être aussi politiques qu'esthétiques, aussi sublimes que terribles.



1. On pense aussi à cette quête du *punctum*, «ce qui me point», de Roland Barthes, par opposition au *studium*, «le sujet de l'image». Il s'agit donc d'une approche aussi bien subjective qu'objective. Chaque image étant traversée par le bouleversant «ça a été» barthésien...
2. Dans *Su tutte le vette è pace* (1998), ce sont des passages des journaux de Robert Musil (1880-1942), de Felix Hecht (1894-1917) et de Efsio Atzori (1897-1916) qui sont chantés par Giovanna Marini...
3. «J'appellerai *archives*, non pas la totalité des textes qui ont été conservés par une civilisation, ni l'ensemble des traces qu'on a pu sauver de son désastre, mais le jeu des règles qui déterminent dans une culture l'apparition et la disparition des énoncés, leur rémanence de leur effacement, leur existence paradoxale d'événements et de choses. Analyser les faits de discours dans l'élément de l'archive, c'est les considérer non point comme des *documents* (...) mais comme *monuments*; c'est (...) faire ce qu'on pourrait appeler, selon les lois ludiques de l'étymologie, quelque chose comme une *archéologie*.» (FOUCAULT 2001: 736)

Bibliographie

- BARTHES, Roland (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil.
- BENJAMIN, Walter (2009). *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*. Paris: Cerf.
- BLÜMLINGER, Christa (2013). *Cinéma de seconde main. Esthétique du réemploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Paris: Klincksieck.
- FOUCAULT, Michel (2001). *Dits et écrits 1954-1988 I. 1954-1975*. Paris: Gallimard.
- GIANIKIAN, Yervant; RICCI LUCCHI, Angela (1995). «Notre caméra analytique», *Trafic*, no 13, hiver 1995, pp. 32-40.
- GIANIKIAN, Yervant; RICCI LUCCHI, Angela (2015). *Notre caméra analytique*. Paris: Post-éditions.
- LUMLEY, Robert, (2011). *Entering the Frame. Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi*. Berne: Peter Lang.
- MICHAUX, Henri (1998). *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- SAID, Edward W. (2005). *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Paris: Seuil.
- Trafic*, no 38, été 2001.

Migrer, s'arracher

L'exemple de *Golden Door*, d'Emanuele Crialese

Alexandre Vuillaume-Tylski, École Nationale

Supérieure d'Audio-Visuel

Le film franco-italien *Golden Door* (*Nuovomondo*, 2005), écrit et mis en scène par Emanuele Crialese, constitue une des trop rares tentatives du cinéma contemporain à questionner la migration intercontinentale, à travers le portrait d'une famille de paysans siciliens, au début du 20^e siècle, quittant leur terre natale pour rejoindre les portes d'Ellis Island.



Nuovomondo (Emanuele Crialese, 2005). Crédits: Cinémathèque Suisse.

L'intrigue de *Golden Door* se recentre sur le départ de la modeste famille Mancuso (incarnée par Vincenzo Amato, Aurora Quattrocchi, Francesco Casisa et Filippo Pucillo) vers le Nouveau Monde (et la «Porte du Paradis» d'Ellis Island), accompagnée malgré eux par une jeune anglaise, Lucy Reed (Charlotte Gainsbourg), à l'histoire personnelle mystérieuse.

La terre natale, entre vie et mort

Loin de se complaire dans les clichés narratifs du cinéma dominant, *Golden Door* évite tout lyrisme symphonique pendant la totalité du film, et débute d'emblée sa fresque dans l'obscurité d'un générique, noir et blanc, plongé dans un silence fondamental, initiatique. Les silences du monde et le mutisme seront précisément quelques-uns des thèmes abordés par le film; le vent, l'écho des bruits, un protagoniste muet et des allusions au cinéma des premiers temps sont un peu les héros discrets de *Golden Door*. Il faut d'ailleurs attendre plusieurs minutes avant d'entendre le moindre mot prononcé dans un film qui s'ouvre sur le visage d'un paysan sicilien escaladant une colline¹ avec une pierre dans la bouche. Lorsque celui-ci arrive enfin au sommet (où a été plantée une croix chrétienne), il sort une pierre de la bouche, ensanglantée par la première étape âpre de son odyssée. [photo02] S'énoncent alors peut-être déjà le sang de la parole, la douleur muette, la faim, la pierre de la terre natale, l'ascèse croyante². Les pierres continueront en tout cas à traverser images et sons de la première partie du film, souvent associés à ces êtres humbles en harmonie avec la nature, confondus avec le moindre des éléments³. Ainsi, au départ de la famille Mancuso de leur village, les étreintes émues sont sonorisées par le roulement des pierres qu'on ne voit pas à l'écran mais qu'on imagine foulées par les pieds fébriles des villageois. Au point que les corps

semblent alors comme des pierres, non de marbre, mais des fragments de terre modestes, arrachés, blessés. Cette fusion entre ces hommes et ces femmes et la nature elle-même prend d'ailleurs tout son sens dans plusieurs scènes de ce début de film. Le jeune muet imite par exemple le son d'un oiseau, et se coiffe d'escargots vivants. Pour le réalisateur du film (CRIALEASE 2005), il est question de dépeindre ici l'être humain «en équilibre parfait avec la nature»:

l'humain qui survit grâce à la nature, qui entre en communion avec la terre, la planète, chose que, selon moi, nous avons complètement perdue à un moment donné, justement à cause de l'industrialisation.

À cette idée d'harmonie, est liée également l'importance du passé et des traditions pour ces futurs émigrants, comme en témoigne la scène où les trois hommes de la famille Mancuso empruntent des vêtements de Siciliens disparus (rituel de la *vestizione*). À chaque veste et à chaque paire de chaussures données correspond le nom d'un disparu dont il convient de se remémorer, prolongeant l'espace-temps d'une île montagneuse (céleste), la Sicile, vers une autre (plus confinée et dénuée de vue), Ellis Island. Le père de famille, s'enterre, quant à lui, entièrement dans sa terre natale avant son départ pour l'Amérique. À ce titre, il convient de rappeler qu'à l'époque, la terre «natale» (en particulier en Italie du Sud) n'appartient qu'aux riches familles italiennes vivant loin de leurs terres. Terres confiées à des régisseurs (les *gabelot*) et à leurs ouvriers (les *bracchianti*) très en retard, économiquement et industriellement parlant, comparés au reste de l'Europe occidentale. Avec les ravages du phylloxera, drame supplémentaire pour les viticulteurs siciliens, c'est l'hémorragie démographique. La terre revêt ainsi à la fois une dimension d'harmonie mais aussi de mort. Cadavre rachitique, la terre sicilienne ne nourrit plus la famille

Mancuso qui choisit donc l'exil pour sa survie, pour le meilleur et le pire.

Une migration, plusieurs voyages

Quand l'Italien voyage, il emporte sa terre avec lui. Et c'est pour cette raison que dans Golden Door on voit ce morceau de terre qui se déchire. Ce ne sont pas que les gens qui partent, mais un morceau de leur terre qui s'en va avec eux. Le meilleur de la jeunesse italienne part, la terre attachée à ses pieds car partout dans le monde, l'Italien ne colonise pas et n'entre pas dans le monde en voulant dominer, mais en travaillant au niveau le plus bas de l'échelle.

CRIALEASE (2005)

La colline gravie en ouverture de *Golden Door* est un premier voyage, quasi «extra-terrestre», et il y en aura d'autres. Une des pertinences de ce film est en effet, comme *America, America* (Kazan, 1963), d'avoir su dépeindre la migration non comme un seul et même voyage, ni comme un seul déchirement avec la terre natale, mais comme une succession d'étapes difficiles. Le premier déclic du départ, quasi «magique», est ainsi la découverte de cartes postales venues d'Amérique. Ces cartes, financées par les compagnies de paquebot d'alors, sont destinées à attirer la main d'œuvre venue de «l'ancien continent» pour venir servir les États-Unis. Sur ces cartes en trompe-l'œil est représentée une Amérique remplie de pièces de monnaie accrochées aux arbres, et de nourritures aux proportions gigantesques. [photo03] Le cinéaste Emanuele Crialese, suite à des recherches aux États-Unis, à Paris et au Musée de l'émigration à Rome, a précisément intégré cet élément de propagande historique pour lancer l'exil de ses personnages. À ce sujet, l'explication de ces cartes par le cinéaste (CRIALEASE 2005) est édifiante:

La découverte de ces cartes postales m'a fait comprendre que dès cette époque, on commençait à utiliser et à exploiter l'image. Pour un paysan du début du siècle, il existe une différence énorme entre regarder le portrait d'un homme vrai, entre voir ce même portrait et la représentation sur papier d'un homme vrai et d'une carotte vraie, placée juste à côté de lui. Car, jusqu'à ce moment-là, les paysans n'avaient vu que des portraits faits à la main. Le photomontage, dans leur esprit, correspondait à la réalité. Je découvre donc ces cartes postales et je pense tout de suite à Hollywood, et à la façon dont les Américains, dès le début du siècle, projetaient une image de leur société absolument fausse et contrefaite – d'ailleurs, depuis lors, ils n'ont jamais arrêté!

Si ce premier voyage (dans l'image) peut être considéré comme le premier exil de cette famille sicilienne, d'autres vont suivre en échos successifs, telle la découverte de l'Italie elle-même. En partant de leur village, ces paysans siciliens prennent contact avec le reste de la population, notamment urbaine. Rappelons qu'au début du 20^e siècle, la patrie «Italie» n'est pas encore signifiante pour la plupart des Italiens, encore étrangers les uns des autres. La nation italienne, en tant qu'unité administrative et linguistique, ne remonte en effet qu'au début des années 1860 et Rome n'en devient la capitale qu'en 1870. Ainsi *Golden Door* dépeint une Italie dans laquelle les Italiens sont en quelque sorte des «étrangers» à eux-mêmes et vis-à-vis des autres, à travers des dialectes très variés⁴. Parallèlement à la variété des visages, des origines et des langues découvertes par la famille Mancuso – déjà malmenée par les douaniers italiens lors de son départ –, se joue un paradoxal rétrécissement de l'espace. D'abord, l'immensité de la Sicile, puis les rues étroites et peu accueillantes du port de départ, ensuite l'exiguïté du paquebot jusqu'au huis clos d'Ellis Island. L'arrachement, dans un silence de mort, du navire au port de départ est un des

moments les plus forts du film; le quai s'écarte très lentement et les visages et les corps restent muets, inertes, pétris d'émotion contenue, tous comme «arrachés». Le tour de force du film est d'avoir rétréci l'ampleur de l'exil et de l'arrivée en Amérique, sorte de fausse libération des corps et des esprits.

Golden Door d'Emanuele Crialese se situe ainsi dans le prolongement direct de maints écrits et témoignages parus dans la presse ouvrière et de la gauche de l'époque à New York contre les clichés de l'Amérique et son «grand et vaste succès» libéral («from rags to riches» / «des haillons aux richesses»). *Il Proletario*, journal italien de New York, écrit en 1917:

Arrivés en Amérique, cette prétendue terre de liberté et de pain, nous n'avons trouvé qu'une foule de spéculateurs après au gain, d'espions et de juges corrompus.

Au début des années 1920, le journal suédois *Socialdemokraten* se montre de plus en plus pessimiste sur les possibilités d'emploi et met en garde contre la «tragédie d'Ellis Island», reprenant la plaisanterie juive selon laquelle même Jésus et ses apôtres n'auraient pas été admis aux États-Unis (GREEN 1994: 39).

Ellis Island, laboratoire et huis clos infernal

Par un refus manifeste du cinéaste, l'arrivée à Ellis Island⁵ dans *Golden Door* n'a rien de grandiose ou de libérateur, mais de brumeux, sans horizon, comme l'indique le cinéaste (CRIALESE 2005):

La brume qui entoure les personnages lorsqu'ils débarquent sur Ellis Island matérialise l'aveuglement des personnages à différents niveaux: les illusions qu'ils continuent d'entretenir sur l'endroit où ils dé-



Nuovomondo (Emanuele Crialese, 2005). Crédits: Cinémathèque Suisse.

barquent et l'impossibilité objective de savoir ce que l'avenir leur réserve.

Le film ne montrera pas une seule fois les buildings de Manhattan et encore moins la Statue de la Liberté. Dans son premier long-métrage, *Once We Were Strangers* (1999)⁶, Emanuele Crialese montrait déjà un couple d'immigrés d'Inde qui n'arrivait pas à être photographié avec la Statue de la Liberté. Impossible impression et fusion entre les corps étrangers et cette Statue supposée être pourtant «accueillante». La disparition totale de ce symbole dans *Golden Door* continue donc de nourrir l'intérêt d'un cinéaste pour la question de «l'accueil» des immigrants dans l'Histoire des États-Unis. Après Castle Garden en 1855 au sud de Manhattan, l'île d'Ellis Island (ou «île des larmes») prend le relais en 1892 pour ficher, classer, intégrer, ou rejeter le cas échéant, les immigrants – dont plus de cinq millions seront siciliens et italiens. «Comme s'ils débarquaient sur la Lune» (CRIALEASE 2005), les immigrants sont assez rapidement malmenés par les autorités d'Ellis Island. Les conditions dépeintes dans le film sont

assez fidèles aux témoignages recueillis et exhumés au fil du 20^e siècle:

Pour rien au monde, je n'y retournerais. C'était terrible! Tellement de monde, tellement de monde! Oh mon Dieu! Ça ressemblait à du bétail.

Propos de Mme Tessie Croce, recueillis dans PEREC et BOBER (1995: 152).

Ayant lu et réutilisé de multiples témoignages, Emanuele Crialese a aussi souhaité faire connaître les «sélections» eugéniques employées alors à Ellis Island (basées sur des mesures de qualité physique et intellectuelle), annonçant les pires sélections humaines au cours de la seconde guerre mondiale. Il en va de même avec les mariages arrangés à Ellis Island, un fait historique avéré (SANDLER 2004: 67) et encore méconnu du grand public, que *Golden Door* met ici enfin en lumière.

En contrepoint, le cinéaste cherche à mettre en valeur l'humanité, l'authenticité des moindres visages d'immigrants dépeints dans son film. En dépit d'un nombre important de figurants, chacun d'entre eux a été soigneuse-

ment choisi, personnellement, par le cinéaste. Par ailleurs, le tournage de *Golden Door* ayant eu lieu en Amérique du Sud (Buenos Aires), tous les figurants étaient immigrés ou fils et filles de l'immigration, chacun s'engageant à l'écran dans la perpétuation d'une mémoire. L'importance de la parole et de la langue dans *Golden Door* réfléchit cette mémoire face à l'administration la plus kafkaïenne, comme l'analyse le cinéaste (CRIALESE 2005):

Le sourd-muet est un personnage qui, justement parce qu'il est très attaché au monde de la nature, n'a jamais ressenti le besoin de communiquer à travers le langage. À la fin seulement, au moment où sa grand-mère va perdre la parole, parce que dans le Nouveau Monde elle n'a pas la possibilité de s'exprimer, il parlera à sa place et il va être son héritier et, d'une certaine façon, il portera en lui le monde des morts. C'est lui qui va rester en communication avec le monde des morts.

Entre rêve et désillusion

Les Américains ne sauraient prononcer l'anathème contre l'immigration: ce serait renier tout leur passé.

Émile Levasseur, *L'Ouvrier américain* (1898), cité par GREEN (1994).

Si la montagne divine est le symbole cherché par les paysans au début du film, ce n'est pas tant elle qui signe leur décision de partir pour les «portes de Sion», mais une image. Celle de cette carte postale en noir et blanc et en trompe-l'œil que le jeune muet apporte à son père, au sommet de la colline. Un geste et un signe décisifs pour une vision rêvée des États-Unis. C'est à partir de cette image que le père va fantasmer pendant tout le film une nation semblable à une île fantastique où tout devient possible. Le cinéaste explique son amour de ses person-

nages nourris de rêves: «Ceux qui rêvent méritent d'être des héros» (bonus DVD du film). L'interprète principal du film, lui, déclare: «Jouer ce paysan, c'est comme acquérir un titre de noblesse. Je me suis senti digne» (bonus DVD du film). Ainsi, dans *Golden Door*, la dignité des paysans siciliens et leurs rêves fondateurs en font de véritables héros antiques. Et le film de s'achever dans une ultime vision fantasmée, biblique, accompagnée par la voix de la chanteuse Nina Simone⁷. Le rêve ici en quelque sorte domine la cruauté du monde et les femmes (à travers le personnage lumineux de Luce et la voix laiteuse de Nina Simone) guident les hommes, comme l'explique le cinéaste lui-même (bonus DVD du film):

Il y a une scène dans le film où nous voyons Donna Fortunata et Luce qui se regardent sans se parler et tout s'arrête autour d'elles. Je voulais suggérer l'idée d'une transmission de pensée, d'une télépathie entre les deux femmes. La femme du Vieux Monde qui confie ses hommes à la femme du Nouveau Monde. Et cela montre, d'une certaine façon, mon point de vue: c'est toujours la femme qui conduit le destin de l'homme.

Le destin de ces êtres humains, le film ne fera que le suggérer au final, même si on sait que les immigrants d'Ellis Island connaîtront encore bien des odyssées et que la formule «melting-pot»⁸ sera vite remplacée, dans les propos tenus aux États-Unis, par «salad bowl» (expression méprisante à l'égard de mélanges sans saveur). Les lois états-uniennes de quotas migratoires dans les années 1920 (en particulier l'Emergency Quota Act et le Nationality Origins Act) feront vite chuter l'immigration européenne aux États-Unis. Le «rêve américain» prendra donc fin, substitué par une immigration choisie, réservée principalement aux élites. Pourtant, si nombre d'Européens ne parviendront plus à s'installer aux États-Unis, d'autres choisiront inversement de quitter ce «Nouveau Monde», préférant



Nuovomondo (Emanuele Crialese, 2005). Crédits: Cinémathèque Suisse

retrouver leur terre natale. Ainsi presque la moitié des immigrés italiens arrivés avant 1910 aux États-Unis repartiront, d'eux-mêmes, en Italie. Georges PEREC (1995: 69) l'a bien résumé:

Les immigrants qui débarquaient pour la première fois à Battery Park ne tardaient pas à s'apercevoir que ce qu'on leur avait raconté de la merveilleuse Amérique n'était pas tout à fait exact: peut-être la terre appartenait-elle à tous, mais ceux qui étaient arrivés les premiers s'étaient déjà servis, et il ne leur restait plus, à eux, qu'à s'entasser à dix dans les taudis sans fenêtres du Lower East Side et travailler quinze heures par jour. Les dindes ne tombaient pas toutes rôties dans les assiettes et les rues de New York n'étaient pas pavées d'or. En fait, le plus souvent, elles n'étaient pas pavées du tout. Et ils comprenaient alors que c'était précisément pour qu'ils les pavent qu'on les avait fait venir.

1. Pour l'importance symbolique et religieuse de la montagne, lire le texte de Walid EL KHACHAB (2004)
2. Dès le début du film, magie et foi cohabitent, jusqu'à la «psychomagie», sorte de psychothérapie populaire cultivée par les paysans.
3. Avant le tournage du film, les interprètes se sont entraînés à la vie paysanne: travail de la terre, soin des animaux, perfectionnement de l'accent, etc.
4. Majoritairement tourné en dialecte sicilien, le film est sorti dans les salles en Italie avec des sous-titres italiens.
5. Parmi les films dédiés à Ellis Island, citons entre autres: *Récits d'Ellis Island* (Robert Bober et Georges Perec, 1978-1980) ou encore *Ellis Island* (Meredith Monk, 1981). Étonnamment peu filmée, Ellis Island apparaît dans une scène de la comédie *Hitch* (Andy Tennant, 2005) et surtout dans le sombre et somptueux *The Immigrant* (James Gray, 2013). Quant à «Angel Island» (centre d'immigration de San Francisco), elle a suscité encore moins d'intérêt cinématographique.
6. Comme *Golden Door*, ce film aborde le mariage arrangé pour obtenir le droit de vivre aux États-Unis et le retour forcé d'immigrants vers leur pays d'origine. Le film débute avec l'image d'un Italien mené par une barque dans le port de New York, écho fondateur à l'immigration italienne.
7. Les chansons «I'm feeling good» et «Sinnerman», interprétées par Nina Simone, nourrissent ponctuellement le film. La présence de cette chanteuse, connue pour sa voix et pour avoir affronté les ségrégations raciales aux États-Unis, complète ainsi l'histoire du peuplement de ce pays dans *Golden Door* de façon significative.
8. Métaphore employée originellement par Israel Zangwill pour sa pièce théâtrale, *The Melting Pot* (1903).

Bibliographie

- CRIALESE, Emanuele (2005). Dossier de presse.
- EL KHACHAB, Walid (2004). «Les exilés dans l'Amérique cinématographique: intermédialité et mémoire dans *America*, *America* de Kazan», *Cinémas*, vol. 15, no 1, automne 2004, p. 13-27.
- GREEN, Nancy L. (1994). *Et ils peuplèrent l'Amérique: l'odyssée des émigrants*. Paris: Gallimard.
- PEREC, Georges; BOBER, Robert (1995). *Récits d'Ellis Island: histoires d'errance et d'espoir*. Paris: POL/INA, 2007.
- SANDLER, Martin W. (2004). *Island of Hope*. New York: Scholastic.

Au-delà du voyage

Gabriel e a montanha

Vania Aillon, directrice de FILMAR en América Latina

Gabriel et la montagne

Un beau titre que nous suggère Felipe Barbosa pour son deuxième long-métrage, un titre qui nous invite d'entrée à une quête, presque une devinette. Qui est-ce qui se cache derrière le nom de ce personnage? Personnage ou personne, rien n'est encore clair, mais nous savons d'ores et déjà que Gabriel sera notre guide. Et forcément ce prénom nous questionne, est-ce que ce Gabriel aurait un quelconque lien avec un messenger comme le veut l'écriture du *Nouveau Testament*? Est-ce que ce personnage a existé? On sent que quelque chose se joue, se cache dans cette volonté de lier le nom d'un personnage et le relief d'altitude et c'est cette force de lecture qui d'emblée nous permet d'imaginer tous les possibles. Mais derrière un titre il y a toujours une promesse et la promesse qui nous est faite est celle d'un voyage, d'un voyage qui pourrait nous amener à une certaine élévation. Cette élévation, sera-t-elle physique ou spirituelle? Car cette montagne, où est-elle? Où nous mène-t-elle?

Certaines réponses nous seront données dès les premières secondes du film. Une dédicace: «À la mémoire de mon ami Gabriel Buchmann». Fondu au noir et la séquence d'ouverture est située dans les hauteurs d'une colline où deux hommes coupent des hautes herbes. Un corps est retrouvé: c'est celui de Gabriel. Fondu au noir et alors apparaît le titre du film.

Gabriel et la montagne

Le film commence avec ce prélude, et un prélude nous questionne forcément en tant que spectateurs et spectatrices. Nous savons que le film est dédié au protagoniste et qu'il en porte également son prénom. Ce film va nous raconter ce qui s'est passé avant (70 jours plus tôt) dans la vie de Gabriel Buchmann.



Gabriel Buchmann, photographie de voyage.

Et c'est là que Felipe Barbosa vient nous pêcher, puisque qu'il nous dit que cette histoire a véritablement existé, ce qui nous oblige à vivre cette histoire de cinéma et ce voyage autrement. Nous serons tout au long du film dans une ambivalence, est-ce que ce que je vois à l'écran a réellement été ainsi et est-ce que ces personnages que nous rencontrons sont des acteurs ou des personnes réelles qui jouent leurs propres rôles?

Mais une partie de cette question est aussi propre au médium du cinéma, car la magie du 7^e art s'exerce toujours dans cette croyance que ce qui nous est conté se passe peut-être réellement ou que quelque chose de nous se joue dans ces histoires que nous voyons. Car autrement, nous nous lèverions, nous quitterions la salle ou alors nous jetterions des tomates sur l'écran en signe de mécontentement, le contrat aurait été rompu. La majorité des fois, nous croyons que quelque chose se joue pour nous dans ce que nous voyons.

Cette magie, c'est le médium du cinéma qui l'instaure, avec comme chef d'orchestre le réalisateur ou la réalisatrice. Mais revenons au film de Felipe Barbosa, qui nous place de suite dans la volonté de nous raconter une histoire vécue et qui nous distille des indices: ce sont des photographies qui ressemblent aux endroits où le film est tourné, c'est un journal intime où des lettres écrites par Gabriel à sa famille nous sont lues avec la voix du personnage principal, ce sont aussi et surtout les acteurs et actrices, les protagonistes que nous rencontrons, qui vivent à nouveau les scènes vécues avec le défunt et qui nous partagent à la fin de chaque séquence ce qu'ils auraient désiré pouvoir faire ou lui dire avant son départ pour la suite du voyage dans l'au-delà. Peu à peu, nous comprenons le dispositif que Felipe Barbosa construit et nous sommes alors embarqué-es dans son histoire, nous voulons en savoir plus, comprendre ce qui s'est passé et savoir ce qui l'a amené à cette fin tragique.



Gabriel et la montagne (Felipe Barbosa, 2017).

Gabriel et la montagne

Gabriel a quelque chose du messager entre terre et ciel, à moins que son périple ne soit davantage en lien avec *Candide* de Voltaire. Au début de son expédition, il écrit une lettre à sa famille, une des nombreuses traces avec ces photographies qui nous feront croire à la véracité de ce voyage. Dans cette lettre, il aime à dire qu'il voyage autrement que les autres touristes: «je voyage comme je l'ai toujours rêvé, de manière non touristique et durable.» Sa vision du voyage vient nous troubler car, oui, Gabriel a des similitudes avec le *Candide* de Voltaire, le voyage d'abord, l'optimisme déroutant et la question de l'argent mis au centre du récit.

Car Gabriel dépense son argent avec les personnes qu'il côtoie et le distribue selon ses propres envies, en accord avec sa vision du monde, Gabriel s'habille selon les coutumes locales, mange comme ses hôtes, se déleste de ce qui lui pèse, on sent sa volonté de décoloniser ce continent africain, de rendre justice. Et bien qu'il réussisse à être plus proche de certaines personnes, il reste ce «muzungu» – homme blanc en kenyan – qu'il cherche à fuir. Gabriel l'optimiste s'exalte, exige, interroge, écrit, aime et s'attèle à demander toujours et encore plus de vie. C'est dans la naïveté et dans l'optimisme qu'il puise ses ressources comme un éternel adolescent qui dépasse constamment ses limites, inconscient parfois des dangers qu'il côtoie.

Et c'est ici que réside toute la beauté de ce film, et peut-être aussi la volonté de Felipe Barbosa de rendre hommage à son compagnon d'école, Gabriel Buchmann. Cette liberté et ce bonheur qu'il essaie d'atteindre sont communicatifs, car Gabriel a compris que les instants présents sont uniques et porteurs de bien être, nous sommes les acteurs de notre vie.

Gabriel transpire cette philosophie et embarque dans sa foulée tous les êtres qu'il rencontre sur sa route. Le bonheur est à portée de nous, dans notre quotidien et nous devons en prendre soin, «il faut cultiver notre jardin» devient alors sa manière d'aborder la vie, comme le *Candide* de Voltaire.

Gabriel et la montagne

La montagne est notre deuxième personnage. Elle est notre point de départ et notre point de chute. Elle est cette élévation, mais on pressent dès la séquence d'ouverture décrite plus haut, qu'elle est également source d'un certain danger. Il y aura d'abord le Kilimandjaro, que Gabriel veut gravir à toute vitesse car il doit rejoindre sa belle, et c'est là qu'on perçoit ses premières fêlures. À trop vouloir presser les choses et demander que la vie soit palpitante, Gabriel s'oublie, exige et oublie tous les dangers, convaincu de son invincibilité. C'est un peu comme s'il jouait avec cette vie qui lui est chère pour la tester et la rendre plus vivante. On comprend qu'en gravissant cette montagne, il souhaite accomplir un geste en l'honneur de son père. La bande son travaille également à cet effet de mélancolie, de perte, de lâcher prise en créant une profondeur par des chants et un accordéon qui contribuent à nous laisser nous abandonner un peu. Car, au même titre que Gabriel veut vivre l'instant présent, il est obnubilé par son désir d'atteindre le haut de la cime, le bout de ses rêves ou de s'approcher de ce père trop vite disparu. Nous nous élevons avec lui dans cette perte et puisons des moments de tranquillité dans la contemplation des paysages qui nous sont alors offerts. Notre voyage est son voyage et nous rêvons les yeux ouverts de ce que nous aimerions également voir de nos propres yeux. Puis, nous comprenons que nous ne pourrions suivre ce jeune homme car sa fougue est trop grande et le danger trop présent.



Le Mont Mulanje au Malawi.

Nous prenons nos distances, avec l'impression de laisser un compagnon, de l'abandonner un peu, car nous ne pourrions pas faire les mêmes pas que lui, car depuis où nous sommes assis-es, nous pouvons mesurer le danger. Que ta montagne soit belle Gabriel!

La quête du chemin

Lillian, d'Andreas Horvath

Jean Perret, critique et essayiste



Dernière image de Lillian rêvée par Andreas Horvath: allongée sur la neige, yeux grands ouverts, visage bientôt couvert de flocons, elle regarde d'inaccessibles aurores boréales, qui de l'autre rive de l'univers ouvrent la voie à son ultime parcours de vie.

Que l'on ne réduise pas ce film à l'histoire inouïe de Lillian Alling, cette femme russe d'une trentaine d'année qui, en 1926, éconduite aux États-Unis, visa échou, sans ressources, ne parlant pas l'américain, décide en un geste d'un volontarisme invraisemblable de regagner à pied la Russie en passant par le détroit de Béring – c'est du moins ce que l'on est permis d'imaginer quant à ses motivations, alors que l'on ne dispose à ce jour que de très peu de documents permettant de détailler son parcours.



Toutes les images de cet article: *Lillian* (Andreas Horvath, 2019).

Andreas Horvath, cinéaste autrichien né en 1968 à Salzbourg, transpose dans le temps actuel, en une interprétation toute personnelle et dans la tradition du *roadmovie*, ce périple de quelques 8000 km. Au fil des saisons, traversant dix-neuf États américains et Provinces canadiennes, la Lillian du film est résolument seule, ne rencontre personne avec qui elle se lie d'une quelconque façon, ne fût-ce pour échanger quelques mots. La première rencontre avec Lillian, en une mise en scène relevant du pur fantasme du réalisateur, a lieu dans le studio d'une société de production de films pornographiques à New York. Sur fond d'images brutales de sadomasochisme, on lui demande si elle a déjà tourné dans ce genre de cinéma. Et elle d'articuler l'unique mot qu'elle prononce tout au long du film, «niet». Le patron, parlant russe, lui signifie sans ménagement son non-engagement: sans papiers en règle, elle ne peut prétendre à un job et il lui conseille de retourner en Russie, où il y a de bonnes affaires à faire. «L'industrie du sexe est un épiphénomène de la société capitaliste»¹ affirme le cinéaste, qui opère dans cette séquence d'ouverture le passage symbolique d'un lieu de perdition pervers aux territoires immenses et vierges du grand Nord. De la culture à la nature, cette transition est signifiée explicitement par la scène suivante au cours de laquelle Lillian se débarrasse de son identité civile: sur un chantier, elle jette dans un gros tube saillant (volonté de signifier sa dimension phallique?) et les photographies aguicheuses de son portfolio et son passeport russe.

C'est la vie de son personnage dans sa corporéité la plus prosaïque qu'Andreas Horvath filme. Usant de travellings horizontaux, certains en vues plongeantes – ces vues du ciel! –, de plans larges comme rapprochés, parfois en contre-plongée, la dramaturgie mise en œuvre repose sur une respiration de longue haleine, qui alterne avec des moments découpés et montés dans l'élan d'un film de fiction. La marche en est le leitmotiv décliné par toutes conditions météorologiques, des touffeurs épuisantes de l'été aux frimas tétanisants de l'hiver.

Les peintures de Bruegel sont construites autour d'une vue plongeante et, plus on s'approche de l'image, plus on découvre les épisodes et les détails qui les composent. Brueghel est passé maître dans l'art de représenter de multiples histoires individuelles sans lien entre elles mais unies par un paysage d'arrière-plan et une atmosphère particulière. Pour Lillian, je voulais que la caméra procède de la même manière, tour à tour qu'elle se rapproche et s'éloigne, révélant macrocosmes et microcosmes.

Lillian occupe pour une nuit une maison confortable dans une forêt: soins corporels à l'eau courante, feu de bois et frigidaire garni, c'est le temps d'un répit, qui contraste avec des refuges de fortune, cabines mobiles de toilettes, tuyau de canalisation, trampoline sous lequel elle se protège d'une violente averse; des baraques abandonnées, des maisons en ruines, des friches industrielles éventrées, des bus et des voitures laissées à leur lente décrépitude font partie des décors, naturels en quelque sorte, qui furent intégrés au récit en leur état réel. Désert, montagnes, forêts, soleil, pluie, neige... Quittant pas à pas la civilisation, Lillian saura se lover au sein de la nature, y creuser de petites places, y tracer son chemin.



Elle traverse de petites villes, y dérobe des habits dans un magasin de deuxième main, dans une laverie, chipe de la nourriture, se nourrit de reliefs de pizzas, d'une pastèque, de sucreries lors d'un défilé patriotique, de friandises à la faveur d'un rassemblement militant dans une Réserve d'Indiens Lakota. Quelques habitants émergent dans leur vie quotidienne, cette femme dans un magasin observe de loin l'intruse, une autre femme lui vient plus tard en aide, veut lui offrir des boissons fraîches, mais trop tard, Lillian se dérobe.



Andreas Horvath ancre son récit dans des lieux réels habités de personnes jouant leur propre rôle et acceptant d'être filmées. Aucun décor n'a été conçu pour les besoins du film, sinon quelques détails aménagés. Moment spectaculaire que celui du face à face entre Lillian et une poupée, trouvée sur un sol maculé de saletés. Elle la décapite pour en emporter la tête, qu'elle couvre de ses propres cheveux coupés. Point d'explication univoque n'est donnée ici, ni à aucun autre moment du récit.



Patrycja Planik, l'actrice polonaise, figure un personnage pour le moins énigmatique. Lillian est à la fois présente à elle-même, elle a dans la mesure du possible soin de son corps, de son hygiène, le cinéaste détaille sa toilette, insiste sur ses menstruations, regarde quand elle urine. Et elle est paradoxalement absente du monde. Ses yeux voient, mais ne paraissent pas regarder. Andreas Horvath fait l'économie de toute explicitation de la configuration psychologique de Lillian. C'est là une des réussites du film que de ne pas la charger d'une dimension pathétique qui eût pu appeler un élan de la commisération, des sortes d'identifications primaires, appauvrissant ainsi le rapport du spectateur au récit.

Elle ne cesse de quitter la scène, le territoire, le monde, partant toujours devant elle, tout en hantant les images, qui ont grand soin de la tenir cadrée au plus près et au plus loin dans l'immensité de paysages, que les plans aériens en glissant accompagnés de respirations orchestrales rendent à leur vastitude. Des moments d'épuisement, certes il y en a, de souffrance quand le corps est meurtri par la marche, les intempéries, le grand froid, la

nourriture insuffisante. Expérience extrême de conditions de vie progressivement éreintantes, épuisantes. Et parfois, à l'arrêt, assise, il semble qu'elle prend le temps de contempler de sublimes paysages. Cependant, le visage de Lillian est impassible, quoique stigmatisé de façon réaliste par les conditions du voyage. Elle ne renonce pas, elle *Walk the Walk* (voir le film de Robert Kramer, 1996); ses yeux clairs suggèrent une volonté candide, une résolution impavide et une étrange innocence, qui la met miraculeusement à l'abri des dangers.



Lillian est guidée par sa seule intuition. Elle ne tient aucun compte des réalités géopolitiques, des frontières nationales et des dangers éventuels. Probablement parce qu'elle ne les connaît pas. Mais aussi parce qu'elle a intériorisé «l'effet de surplomb», une expression forgée par les astronautes qui font l'expérience d'une planète vue depuis l'espace. Vus de la-haut, les frontières, les conflits et les différences entre les peuples disparaissent, seule la Terre existe: frêle et fragile, apparemment paisible, précieuse – et précaire.

Mais est-il nécessaire de dire que Lillian n'est pas seule entre New York et l'Alaska? À côté d'elle, qui l'accompagne, la précède, la cadre de près et de loin, détaille sa marche, son corps, ses vêtements, qui la survole, la regarde, la dévisage avec une attention tendue jamais prise en défaut, il y a bien un démiurge! Andreas Horvath, avec une équipe technique réduite (cinq personnes au maximum, le réalisateur à la caméra), il accomplit sans doute le rêve de ces cinéastes forcenés, celui d'un face à face en

miroir avec son autre, son rêve projeté. Lillian est son double. Et de se rappeler Mikio Naruse, qui imaginait un film fait de la seule présence en un espace unique de son actrice fétiche Hideko Takamine. Voyageur au long cours, Andreas Horvath tenait ainsi de toute évidence à mettre à l'épreuve sa volonté d'accomplir ce film pendant près de dix mois, principalement en sept périodes de deux semaines, dans les conditions parfois extrêmes du plein air et de ses avatars.

Si Lillian Alling fascine le cinéaste depuis 2004, il apprend alors au hasard d'une conversation son existence, c'est tout autant son ambition de *faire du cinéma autrement* qui nourrit le projet. Prodiguer du spectacle, se défaire des genres barricadés, documentaire vs fiction vs essai, aménager des digressions narratives et visuelles d'envergure, telle est la réussite du film. Ainsi s'agit-il d'une fiction et d'un documentaire tout à la fois? Mise en scène des événements par confrontation au monde réel et non à celui du cinéma, mise à l'épreuve du récit par les circonstances concrètes dans lesquelles il se déploie et dont il porte les traces indélébiles? *Lillian* relève d'un récit fictionnel référé à une histoire vraie et que le cinéaste fabrique à la manière du geste documentaire. Ce processus d'hybridation a pour enjeu la mise en scène du réel, telle que Caroline ZÉAU (2020: 12) la problématise à partir de la notion du *cinéma direct*: «S'il est mal connu, le cinéma direct n'en est pas moins le langage commun du documentaire d'aujourd'hui. Parce que la forme s'y invente dans la confrontation avec la réalité, le direct cinématographique est le lieu d'une esthétique de frugalité et d'indépendance plus pertinente que jamais. Son potentiel subversif tient à son inscription dans le champ du sensible, en-deçà des discours et en marge du *storytelling*.» S'il est ici question du documentaire, cette réflexion s'élargit à la fiction.



Andreas Horvath joue à deux reprises à faire du cinéma *fictionné*, quand d'abord il demande au sheriff Albert Lee au Nebraska de rencontrer Lillian. Andreas Horvath: «Je lui ai simplement demandé, OK, qu'est-ce qui se passe après (le contrôle d'identité) et il a répondu: *maintenant je la photographierais, enverrais l'image à la centrale et si elle n'est pas dans le système, je l'accompagnerais jusqu'à la frontière de la County pour l'en faire sortir*. Et c'est ce que nous avons tourné.» Le geste du sheriff donnant sa veste d'hiver à l'effigie de la police à Lillian pour la protéger de l'hiver est tout autant plausible.

L'autre moment, lui de pure invention, alors que le premier semble être documenté, montre un gars visiblement peu recommandable poursuivant Lillian dans un champ de maïs. La scène témoigne de ce goût du réalisateur pour ces excursions dans le spectaculaire du film d'action. Cette séquence est découpée selon les règles de l'art: la tension monte par étapes, le danger prend de l'ampleur – dans cette vaste campagne de cultures extensives, que va-t-il se passer? En maître du pilotage d'un drone, Andreas Horvath filme un plan du ciel. À distance, le champ de maïs inspire d'autant plus de peur quant au viol qui pourrait s'y dérouler. Pour information, le *bad guy* est joué par le producteur exécutif de cette période de tournage.



Lillian, le film, inscrit son récit dans la geste documentaire avec force détails significatifs; on entend des verbiages de radios locales, on assiste à un match de voitures engagées à se caramboler jusque immobilisation totale, on écoute un Indien rappeler les humiliations dont est victime son peuple; des panneaux appelant à la vigilance des citoyens: «Where is your family? – Grace Community Church» et prévenant du danger de la disparition de jeunes femmes en auto-stop parsèment les abords des routes. La bande son est travaillée dans le moindre de ses détails, l'épaisseur du réel est ainsi rendue pour faire sens!

Les métaphores sont nombreuses mais point imposées. Les envols dans les larges paysages de la nature et dans des villes corsetées dans leur normalité, appellent méditation à propos de cette Amérique des grands espaces hantés par son cinéma et instillant un besoin impérieux de fuite. L'amplitude des mouvements de caméra émancipée de la pesanteur terrestre cherche à embrasser la vastitude des territoires tout autant que le dessein insensé de cette jeune Russe.

Cette idée est renforcée, visuellement par une caméra libre de se sentir partout à l'aise: dans une vue aérienne enlevée, quand elle explore les canyons accidentés ou les interminables autoroutes qui sillonnent la campagne en ligne droite, comme au plus près des cheveux qui repoussent sur la tête de Lillian ou de la mouche qui se nourrit sur sa peau salée par l'eau de mer. Les paysages du continent américain côtoient

ceux du corps de Lillian. Et quand elle manque de mourir de déshydratation et d'épuisement dans les Badlands, c'est comme si son corps brûlé par le soleil, couvert de poussière et de croûtes, se confondait avec la roche aride, déchiquetée, et ne faisait plus qu'un avec un désert vieux de millions d'années.

Qui plus est, Andreas Horvath décide de donner à la dimension épique du récit une gravité dramatique par une partition orchestrale rythmée en mouvements amples. On sait son goût pour des compositeurs tels Anton Bruckner et Jean Sibelius. Sont-ils sources d'inspiration? Toujours est-il que démiurge pour de bon, c'est Andreas Horvath qui a composé l'univers musical du film, tenu ainsi par une scansion sourde qui lui confère une inquiétude, une expectation, une désespérance peut-être, d'un ordre majeur. Progressivement, lancinante, au rythme sourd de ses vagues, la musique esquisse la question de savoir si la marche de Lillian est promise à son échec. On se rappelle ici la profonde assertion de Nicolas Bouvier dans *L'usage du monde*: «On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait ou vous défait.» Le film d'Andreas Horvath parvient remarquablement à faire récit d'une vie qui se défait.

En dernière partie du film, Lillian marche sous la pluie. Andreas Horvath la filme de dos. Des gouttes d'eau sur l'objectif de la caméra troublent la vue. La femme sur la route devient fantôme. Silhouette déliée pour regard brouillé. Le point de vue du cinéaste épouse celui de son personnage, la pluie affecte leurs deux visions, ils ont fait la route pendant neuf mois ensemble. Toute la démarche d'Andreas Horvath relève de cette coalescence émouvante des deux comme de la pulsion de vie et l'art du cinéma. *Lillian* est autant portrait qu'autoportrait.



1. Les citations sont tirées d'un texte d'Andreas Horvath publié dans la revue *Mirabilia* (2020).

Épilogue dans l'Extrême-Orient russe. Une vieille femme tchouktche raconte à son petit-fils la légende de la baleine devenue homme pour faire l'amour à une femme, qui accoucha d'un bébé baleine et d'enfants. Plus tard, ses petits-enfants tuèrent une baleine, qui se transforma aussi en homme. Dernière séquence du film, on assiste à la vraie chasse d'une baleine, que l'on dépèce: le cycle est rompu, l'animal et l'homme sont mis à mal. Le spectateur est laissé à sa méditation, comme le jeune chasseur sur la plage maculée de sang. Et les dernières traces de Lillian, la tête de sa poupée, sont englouties à jamais.



Bibliographie

Mirabilia, no. 15, printemps 2020, pp. 42-56.

ZÉAU, Caroline (2020). *Le cinéma direct, Un art de la mise en scène*.

Lausanne: L'Âge d'Homme.



Stéphanie Gillard

Née en 1973 à Paris. Après des études de droit puis de cinéma à l'ESAV de Toulouse, elle travaille comme assistante réalisation et chargée de production. Par la suite, elle a produit et réalisé son premier film documentaire, *Une histoire de ballon* (2006), sur la rencontre de la tradition orale et du football au Cameroun (Diffusion: Arte, TV5, France Ô, NHK; Étoile de la SCAM 2007; Prix spécial du jury Festival International de Films de Sports-Palermo 2007). Elle réalise un second documentaire en 2009, *Les petits princes des sables*, en co-pro-

duction avec France Ô (diffusion sur TV5, RTBF; Mention spéciale pour le documentaire au Festival du film Panafricain de Cannes 2009; 2^e prix du jury Festival Caméra des Champs 2010). Stéphanie Gillard a également réalisé un film sur l'escrime aux Antilles (*Lames ultramarines*) et, récemment sorti en salles, *Les joueuses* (2020) sur les coulisses du travail de l'équipe féminine de football de l'Olympique Lyonnais. Sélectionné au prestigieux Tribeca Film Festival de New York, *The Ride*



(2018) raconte la chevauchée annuelle des Sioux à travers les grandes plaines du Dakota pour commémorer le massacre de leurs ancêtres à Wounded

Knee. Sur ces terres qui ne leur appartiennent plus, les aînés tentent de transmettre aux plus jeunes leur culture, ou ce qu'il en reste. Un voyage dans le temps pour reconstruire une identité perdue qui confronte l'Amérique à sa propre histoire.

The Ride

Entretien avec Stéphanie Gillard, réalisatrice

Alexandre Vuillaume-Tylski, École Nationale Supérieure d'Audio-Visuel

Alexandre Vuillaume-Tylski – Vous avez tourné des documentaires au Cameroun (*Une histoire de ballon*), au Mali (*Les petits princes des sables*), aux Antilles (*Lames ultramarines*), vous avez aussi voyagé en Algérie, au Népal/Tibet, en Inde, vous êtes une cinéaste voyageuse...

Stéphanie Gillard – Il y a sans doute un point commun entre tous ces films et ces voyages, c'est la transmission, au-delà des sujets abordés. Par exemple, mon dernier film, *Les joueuses* (2020), c'est moins le féminisme que la transmission proprement dite.

AVT – La transmission qui est un voyage en soi... avec ses rituels, ses imprévus, ses découvertes, ses rencontres, etc.

SG – J'aime bien raconter la vie des autres, avec dans ces vies des histoires de transmission. Parce que je trouve ça positif et émouvant à la fois. Mais je n'aime pas les films pleins de pathos même si les lieux et les histoires que je filme sont parfois difficiles.

AVT – Serge Daney divisait les films en deux catégories: les films comme des séjours organisés et les films comme de vrais voyages...

SG – Moi, je n'arrive pas à rentrer dans les séjours organisés! (rires) Cela dit, parfois j'aimerais bien que mes films soient un peu plus «séjours organisés» parce que les gens les comprendraient peut-être mieux! En France, certains films qui obtiennent le soutien du CNC peuvent parfois être au final assez scolaires, jusqu'à raconter, expliquer, leur note d'intention dans le film lui-même! J'ai l'impression qu'on perd de plus en plus notre aptitude à lire les images et les sons sans passer par la case «explication» et qu'on passe du coup à côté de beaucoup de choses.

AVT – Dans *The Ride* (film produit par Julie Gayet via sa société de production «Rouge International»), pas de voix off, pas de violon, on observe, on écoute, on fait des liens...

SG – La première version du montage durait 2h30 avec l'ensemble des personnages (qu'on retrouve dans les bonus du DVD), on a fait une version d'1h40. Ce qui a pris



du temps finalement, c'est tout le début du film. Au départ je ne voulais pas du tout de carton descriptif puisqu'on l'entend de la bouche des Lakota eux-mêmes. Ça a été dur pour moi d'accepter ce compromis...

AVT – Vous connaissez bien les Lakota pour avoir séjourné à leur côté, dans la réserve de Standing Rock (Dakota), de nombreuses fois au fil des années...

SG – En tout, j'y suis allée une dizaine de fois durant sept ans. La première fois, c'était en décembre 2009 pour faire la Chevauchée avec eux; j'y suis retournée plusieurs fois dans les mois suivants, été comme hiver. J'ai ensuite emmené mon équipe là-bas pour tourner, en une seule fois, en décembre 2011. Et la dernière fois, c'était après avoir présenté le film au Tribeca Film Festival en 2016. J'ai montré le film aussi dans des écoles au sein de la réserve: les élèves ne connaissaient même pas l'histoire de cette Chevauchée, pourtant à côté de chez eux. Le film, pourtant sans trop de dialogues, leur a beaucoup plu, ils riaient, réagissaient, etc. Je pense que les Lakota de manière générale ont été heureux de voir un film sur eux qui

ne soit pas un énième reportage qui parle à leur place et montre une énième fois leur misère etc. Les réactions en France autour de mon film ont été plutôt positives mais souvent avec les mêmes questions, du genre: «Pourquoi une française s'intéresse-t-elle aux réserves d'Indiens d'Amérique?» ou encore «Pourquoi il n'y a pas de femmes dans votre film?»! Je réponds que je ne choisis pas de cocher toutes les cases comme on fait trop aujourd'hui avec les quotas, etc., c'est absurde, surtout en documentaire, on est tributaire des hasards, des aléas, etc. Et il se trouve que je connaissais surtout des hommes. Or ce qui est important pour moi, c'est avant tout de connaître les gens que je filme.

AVT – En terme de dispositif de tournage, vous avez d'abord amené votre équipe repérer le parcours de la Chevauchée et vous leur avez fait rencontrer les principaux protagonistes...

SG – Ça a été très utile pour créer un bon climat, une prise de conscience générale, mais aussi pour préparer les images, la durée des passages en cheval, etc. On ne



pouvait pas se permettre de refaire des prises. Mon équipe était constituée d'un chefopérateur (Martin de Chabaneix), d'un preneur de son (Erwan Kerzanet) et d'une accompagnatrice. Pour le son, Erwan (habitué aux tournages de films de fiction) voulait placer des micros HF partout mais il s'est vite rendu compte que c'était impossible étant donné le chaos permanent de la Chevauchée; il a tout fait finalement à la perche, je l'avais pourtant prévenu! (rires) Pour l'image, je dis souvent qu'en documentaire j'ai besoin d'un caméraman qui sache filmer avec ses oreilles, qu'il soit attentif à ce qui se dit et ce qui se passe. Martin vient aussi de la fiction, il a eu du mal parfois à trouver le bon cadre, au point de rater quelques moments importants. Je lui ai demandé aussi d'élargir parfois l'échelle de plan pour les paysages. Ma culture du cinéma américain est revenue inconsciemment, les westerns de John Ford bien sûr mais aussi le film préféré des Lakota, Cœur de tonnerre (Michael Apted, 1992) et puis Danse avec les loups (Kevin Costner, 1990). Depuis, j'ai vu le film The Rider (Chloé Zhao, 2017)

tourné aussi dans le Dakota, hélas un peu trop «pathos» à mon goût, un peu trop axé sur la misère...

AVT – Cette connaissance empirique des réserves a dû changer votre vie...

SG – J'ai passé plusieurs Noël successivement avec les Lakota pour vivre et revivre la Chevauchée. Ma grand-mère me demandait pourquoi j'étais si loin à cette période. Mais curieusement j'ai appris plus là-bas ce qu'est Noël car l'idée c'est d'être ensemble, soudés, même si on n'a rien. Même si on dormait dehors dans le froid sans cadeau, sans profusion de nourriture, il y avait le sens du partage, de la solidarité. Les Lakota m'ont aussi appris le sens des racines, le fait de se sentir chez soi. Les WASP américains demandent souvent aux Indiens: «Pourquoi ne quittez-vous pas ces Réserves»? Tout simplement parce qu'ils sont chez eux, sur leurs terres, avec leurs ancêtres. Ça a accentué mon lien avec ma ville natale (en l'occurrence Paris), même avec ses défauts. Les Lakota, c'est un peu ma deuxième famille. Je vais y retourner prochainement. La crise sanitaire actuelle s'abat sur eux vio-



lemment (leur santé est très fragile et ils n'ont que deux lits de réanimation pour toute la réserve). La bonne nouvelle est que Joe Biden a nommé une «native américaine» (les Lakota entre eux se désignent comme «Indiens») comme ministre de l'intérieur. C'est un signe très fort, c'est la première fois.

Propos recueillis le 11 janvier 2021.

Lupanar tropical

Paradis: amour, d'Ulrich Seidl

Jean Perret, critique et essayiste

Les voitures tamponneuses sont conduites par des handicapés qu'accompagne la touriste du récit à venir.



La frontalité des prises de vues des visages installe un premier malaise, ils sont si différents de nous. Mais ils s'amuse tous à souhait d'être brinqueballés dans l'entrechoquement des petits bolides.



On verra deux fois la même disposition de personnages dans le plan. Les huit voitures de foire et leurs conducteurs immobiles: face caméra, ils nous regardent, de même que les dix garçons de plage nous regardent, puis les touristes allongés. Les deux femmes sont aussi bizarres que le sont les handicapés.

Teresa, une bonne quarantaine, place son adolescente de fille assez revêche chez une amie. Tout est en ordre pour que la mère parte au Kenya où lui est préparé un accueil stylé dans un hôtel de quelques étoiles. Sur la plage, dans un périmètre touristique privatif strictement délimité, son premier dialogue avec une copine rencontrée sur place porte sur leur toison pubienne: plaît-elle aux amants noirs?

La mise en scène d'Ulrich Seidl, ce cinéaste majeur de la création cinématographique autrichienne et internationale, maintes fois distingué dans les festivals, affirme souvent une confiance assumée en le plan fixe et d'une certaine durée. L'entier du dialogue évoqué des deux femmes toutes encrémées et rendues sur leurs chaises longues est filmé en un seul plan fixe, frontal, en légère plongée. Point d'échappatoire, le programme du film est annoncé sans ambages, il va en aller du tourisme sexuel. C'est à un parcours dramaturgique rigoureusement balisé que Ulrich Seidl invite.

Toutes les images de cet article: *Paradis: amour* (Ulrich Seidl, 2012).

Les étapes faites d'attentes et de leur résolution rythment la mise en scène, qui n'a de cesse d'en franchir les seuils. Il s'agit d'abord de l'attente impatiente de Teresa, d'Anne-Marie et de leurs copines de s'égayer en des ébats sexuels avec des prostitués kenyans. Il s'agit de faire le bon choix! De l'autre côté, en face, c'est l'attente patiente des gigolos de pouvoir séduire les femmes blanches. Les premiers contacts ont pour objets des colifichets vendus aux meilleurs prix sur la plage et les flirts à moto.



Si le projet du cinéaste est de réunir en un seul récit la confrontation de cultures, de statuts économiques et, partant, d'expériences de vie, c'est dans le travail avec des actrices et des acteurs professionnels et non-professionnels que se concrétise cette ambition. Il s'agit toujours de parvenir à un point de réalisme dont l'authenticité ne peut être mise en doute. Il faut dès lors mettre le spectateur à l'abri de l'impression d'une interprétation déficiente, jouée faux, pas crédible... Le choix des actrices autrichiennes fut ardu, comme celui des Kenyans non professionnels: ils devaient pouvoir s'engager dans la composition de personnages soumis à des challenges exigeants.

Le film a été tourné dans l'ordre chronologique du récit, permettant aux actrices et acteurs d'approprier petit à petit leurs personnages et d'assumer le développement de leur implication dans les scènes. Ulrich Seidl explique que le principe, en particulier pour ce film, fut de ne pas s'en remettre à un scénario trop contraignant: au contraire, sur un canevas clairement délimité – une femme en quête d'aventures sentimentales et d'émois sexuels dans un pays exotique fait l'expérience d'une solitude existentielle – le cinéaste rend signifiants les aspects du quotidien de l'oisiveté vacancière. Gymnastique en piscine, cocktails au bar, promenades sur la plage, quelques visites dans la ville proche, des bars encore, une école, ... et les rencontres en chambres desquamées pour rapports intimes.



Le scénario est donc à peu près complètement oublié, de sorte qu'Ulrich Seidl n'ait pas à se soumettre à son diktat. Il préserve ainsi une marge importante de choix et de digressions *in situ*, les dialogues ne préexistant définitivement pas au filmage des scènes. Leurs enjeux sont explicites et il revient aux actrices et acteurs professionnels ou non d'improviser leurs échanges. Le cinéaste observe, écoute, demande de refaire les prises ou change d'acteurs kenyans: la présence des personnages doit être frappée du sceau de la vraisemblance, la dynamique de leur jeu commun ne peut laisser de doute quant à la vérité du moment. On parle d'acteurs et d'actrices qui se

mettent à nu pour incarner leurs rôles. Ici, dans *Amour*, il en va au sens premier de la mise à nu des corps et de leurs entrelacements en des poses exprimant des tentatives toujours avortées de jouissances orgasmiques.



La scène raconte la première rencontre entre Teresa et un partenaire, qui vire au fiasco. Elle ne parvient pas à s'abandonner au plaisir, elle repousse l'amant, lui dit combien elle sait qu'il ne l'aime pas: la parlote qu'il adresse à *mama* (le nom donné à ces touristes) n'a pas d'effet de séduction pour elle, son rejet de l'étreinte est radical. La mise en scène est d'un seul tenant, caméra fixe, un plan unique. Le huis clos étouffant, qui scelle la force de la vision scandaleuse d'Ulrich Seidl. Scandaleuse et roborative, en ce qu'elle est d'une impressionnante dimension politique et anthropologique. Politique en retournant les images de marque et les stratégies publicitaires des industries touristiques, qui n'ont de cesse sur les façades des villes et sur mille autres supports d'exhiber des corps jeunes, en maillots de bain seyants, alanguis sur des plages au sable immaculé. Le commerce de l'exotisme met en émoi les gens des sociétés repues, elle ment bien sûr quant à la joliesse des corps. Teresa est, cela s'impose pour les besoins du film, replète.

Le récit que construit Ulrich Seidl a la vertu du scandale. Il regarde au dos des images de marque du tourisme, enquête, se documente rigoureusement, afin que tous les éléments mis en scène, décors et corps, musiques et voix, soient réalistes. Et le cinéaste de procéder comme pour tous ses films à une stylisation consistant à dégager les structures essentielles des comportements et à dégraisser la représentation de toutes scories pouvant distraire l'attention. Le dévoilement des usages, des faits et gestes, rendus ainsi à leur expression la plus saillante, relève dès lors de mentalités collectives nourries de fantasmes propres aux sociétés de l'abondance et de l'aisance matérielle. La consommation des loisirs fait le lit de structures culturelles qui voient dans l'ailleurs touristique un terrain acquis aux pratiques sexuelles délurées qu'ici la bien-séance en général censure et qui là-bas sont vénales.

Le fil rouge du film est l'argent. Tout est affaire de fric, que Teresa tire de son portemonnaie maintes fois; elle paie, la chambre des ébats et les préservatifs tout inclus (on sait le modèle de ces hôtels «tout inclus» pour consommation à *gogo*). L'argent et le sexe, c'est le choc qui met proprement à nu les liens ici entre l'Autriche et le Kenya, qui ont bien entendu valeur d'exemplarité. Au profond des représentations du monde, ce sont des structures coloniales et postcoloniales qui agissent et conduisent à cette mise sur la scène de la libido refoulée. L'obscène est l'affaire d'Ulrich Seidl, dont il fait une vertu. Ainsi, sur la scène, il met dos à dos, ou plutôt face à face, elles et eux, leurs attentes respectives, qui creusent plus avant les termes de l'exploitation et de la domination.



Échanges inégaux du commerce sexuel à l'image de la doxa capitaliste. La plus-value ici se redéfinit à l'aune des frustrations névrotiques et des économies de survie. La mise en scène du cinéaste est cinglante. Images et contre-images. Point d'issue à ces trois plans d'un orchestre en costume vernaculaire employé à déverser une musique insipide sur des touristes posés face à lui sur des chaises. Simple et magistrale leçon de construction d'une vision anthropologique, d'un point de vue politique et d'une proposition critique radicale. Ulrich Seidl joue de la vertu de la provocation en instillant la question de la possession de l'autre. Qui donc ici domine et selon quels modes?

Ulrich Seidl n'est pas seul à travailler à vif des comportements collectifs relevant de logiques structurantes qui festonnent des modèles politiques de développement économiques et culturels. Il existe des cinéastes marquants tels Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi (voir ici-même l'article sur *Tourisme vandale*, 2001) et Vitaly Mansky (voir le tourisme au bord de la Mer Noire dans *Broadway Black Sea*, 2002). Des cauchemars. Et Donigan Cumming, qui, dans *A Prayer for Nettie* (1995), détaille la beauté dénudée d'une femme de très grand âge. Du très rarement vu. Films qui mettent sur la scène des images salutairement scandaleuses.

Même émancipé d'un scénario contraignant, Ulrich Seidl maîtrise l'imperturbable progression du récit qui précipite son héroïne et ses copines au cœur d'une soirée anniversaire et sexe. Au centre des ébats, un gigolo tôt déshabillé et qui est ausculté quant à sa capacité d'exhiber son sexe bandé. Si pornographie il y a, c'est celle dont témoignent les femmes qui dévorent de leurs regards, de leurs mains, de leurs appareils photographiques, l'homme. Force du filmage caméra à l'épaule, du montage qui cadre, recadre et s'assure de la réalité de la fête.



Le malaise est palpable quand le regard pornographique prend le spectateur à témoin en une sorte de pédagogie de l'image: Teresa est seule avec son amant dont on comprendra plus tard comment il la berne pour augmenter son gain, elle le photographie par partie, elle découpe, fragmente le corps de son désir. Elle paye pour cela, mais point pour la lente descente aux enfers de sa solitude désillusionnée.



Ulrich Seidl est le contempteur de la société bourgeoise parvenue et aveuglée par ses acquis, ses privilèges boursofflés. La violence politique et symbolique de cette domination trouve forcément son prolongement dans la pulsion sexuelle mortifère, méprisante, raciste. Images imparables de l'appropriation tarifée.



Toute la petite histoire exemplaire de Teresa tient en sa quête d'attention, de tendresse, d'amour, qu'elle souhaite témoigner à son tour à ces gens dont elle prend des images en toute stupide innocence.

Le cinéaste met en image cette pratique de la prédation, illusion de proximité, qui tient à distance.

Dernière image du film.





Vacances prolongées (Johan van der Keuken, 1999-2000)

Le film-testament du «Hollandais planant»

Vacances prolongées, de Johan van der Keuken

Vacances prolongées (1999-2000) de Johan van der Keuken (1938-2001) est un film exemplaire à plus d'un titre. Dernier «tour du monde» du cinéaste hollandais, il est une véritable invitation au voyage. Mais aussi une lutte corps à corps contre ce cancer qui, inexorablement, gagnera la partie. Mettant à distance les grands enjeux politiques et économiques qui marquaient ses films des années 1970, et particulièrement le *Triptyque Nord-Sud* (1972-1974), Johan van der Keuken goûte le plaisir d'être-là, et ce malgré la mort qui rôde.

Bertrand Bacqué, professeur HES associé

Deux tasses de porcelaine blanche, au liseré rouge, tintinnabulent bruyamment. Onze plans très courts, du gros au très gros plan, rythment l'ouverture de *Vacances prolongées*. Ils figurent autant de spasmes d'une vie qui, peu à peu, s'étirole jusqu'à l'arrêt complet (fig. 1). On en perçoit même la «peau nacrée», comme l'intérieur d'une huître. Comme un cœur qui bat et puis s'éteint, inexorablement. Les tasses, ainsi que d'autres objets familiers, parfaitement mis en scène sur un écrin de velours, reviendront à

deux reprises, toujours pour signaler l'avancement de la maladie ou son recul (ZÉAU 2011: 15-19).

Les objets, c'est autre chose. Ils disent des liens fragiles avec le monde, parfois méconnus du spectateur, mais dans une tonalité plus affective¹. Ils sont ceux qui resteront après ou «seront rejetés sans merci» comme le dit van der Keuken en voix off. En vrac, on trouve un petit bonhomme de porcelaine qui tient un appareil photo, une boîte d'allumettes, la vieille photo jaunie d'un couple (de ses aïeux?), un livre relié avec en couverture une photo de

Toutes les images de cet article: *Vacances prolongées* (Johan van der Keuken, 2000).



fig. 1



fig. 2



fig. 3



fig. 4

Nosh, sa compagne depuis trente ans, et l'un de ses fils qu'il a adopté, des figurines (un chevalier et un indien), un bouchon de BMW (fig. 2 et 3)... Le tout bercé par la voix suave de Billie Holiday qui chante *Pennies from Heaven*. Autant de souvenirs précieux, mais aussi de vanités pour celui qui sait que la vie est éphémère². De fait, ces *Vacances prolongées* sont traversées de part en part par la mort, mais aussi par la pulsion de vie et l'extraordinaire appétit de voir du cinéaste qui le mettront une nouvelle fois en branle, car le mouvement, pour lui, c'est la vie!

Le 15 octobre 1998, van der Keuken apprend que son cancer de la prostate, décelé en 1995, repart de façon agressive. «Les années qui me restent à vivre sont comptées "Trois?" demandais-je, en me basant sur ce que j'ai vu autour de moi. "Ma foi, peut-être cinq, nul ne sait"» lui répond le professeur Battermann. Nosh, lorsqu'elle entend le diagnostic, suggère: «Partons donc faire de beaux voyages.» Et van der Keuken de poursuivre en off: «Nous partons donc, avec caméra et magnéto, comme nous le faisons depuis des années, vers des conditions de vie diverses, chaudes et froides, désertes et peuplées, avec l'omniprésence de l'homme qui surmonte tous les obstacles grâce aux belles histoires qu'il se raconte pour se reconforter face au néant.» Inlassable quête de l'autre, du tout autre, cette quête se teintant désormais de spiritualité, voire de transcendance³.

Une course contre la mort

Ainsi, muni d'une caméra 35 mm et d'une petite caméra DV, quand la première se révélera trop lourde à porter, accompagné, ou non, de Noshka van der Lely et de l'un de ses fils, Johan van der Keuken va aller au Népal, au Bouthan, au Burkina-Faso, au Mali, au Brésil et aux États-Unis. Parfois en quête de sagesse auprès d'un grand maître tibétain, de guérison auprès d'une chamane à Katmandou, mais aussi de nouveaux remèdes auprès du Dr Postley aux États-Unis, le tout ponctué par ses retours à Amsterdam et

ses rencontres avec le professeur Battermann qui suit l'évolution de sa maladie à l'Hôpital universitaire d'Utrecht et qu'il filme plein cadre, lors d'entretiens somme toute assez frontaux.

Ce que les films ne montrent pas, en général, ce sont les déplacements. Filmer le monde est inconcevable sans voler ou rouler sans cesse. C'est un passe-temps très polluant. Réaliser un film tel que celui-ci revient principalement à passer des jours dans des bus cahotants, entre le rêve et l'éveil.

Johan van der Keuken

Nous avons donc autant affaire à un «journal filmé» qu'à un «road movie». Qui dit «journal filmé» pense immédiatement à Jonas Mekas, David Perlov, Agnès Varda, Alain Cavalier ou Naomi Kawase... Qui dit «journal filmé» dit aussi voix off! Lors d'un entretien avec François Niney (VAN DER KEUKEN 1993: 82), le cinéaste hollandais déclare: «Au stade final du film, ma voix doit intervenir pour dire "j'ai été là", et ça me fait plaisir de chercher un phrasé musical à ce que je dois dire, mi-commentaire, mi-poème, rythmiquement au même niveau que les autres éléments du film.» La «voix-je», une autre forme d'inscription de l'auteur dans son œuvre.

Mais ce qui frappe encore plus ici, c'est l'usage de la voix in, même si, la plupart du temps, le cinéaste reste hors champ. Non seulement lors des entretiens avec les médecins, avec la chamane ou les moines tibétains, mais aussi lors de cette ascension caméra au poing qui, bien que muette, est rythmée par sa respiration, sa quête de souffle, sa lutte avec son propre corps et avec la matière, manière silencieuse de dire: «je suis encore là, vivant, quoiqu'il m'en coûte». Au terme de cette ascension rugueuse et douloureuse, une vue sublime et, caché derrière un talus, un phallus, dressé vers le ciel, en guise de prière ou d'offrande (fig. 4 et 5). Signe d'une vitalité reconquise?





L'art du cadrage

Éminent plasticien qui considère l'image comme une composition et aime à jouer avec les à-plats de couleurs, en témoignent nombre de ses photographies (VAN DER KEUKEN 2001), le cinéaste a fait des cadrages une forme de signature. Il y a là un aspect aussi bien esthétique que phénoménologique. Dans un entretien (NINEY 2000: 213), il déclare en 1993:

Le cadrage, l'affirmation d'un point de vue sur le réel, c'est déjà positif, ça rend au moins possible une communication sur le réel et une définition du réel. Mais ça donne l'illusion que le réel social et politique peut être résolu dans l'acte de la composition. Ce point de vue sur le réel est donc très ambigu et c'est pour ça qu'il doit être détruit en même temps. Donc souvent chez moi le cadrage est suivi d'un déplacement qui ne va pas vraiment vers un cadrage nouveau, mais qui justement déplace quelque peu les choses, et qui indique que chaque point de vue est ambigu, arbitraire, et qu'il est aussi suivi d'un nombre infini de points de vue.

Mais s'il s'agit d'une pensée forte du hors-champ et d'un rapport quasiment métaphysique au monde, toujours incomplet, toujours à refaire, il s'agit aussi d'un aspect visuel et physique très fort. En effet, il déclarera plus tard: «Aujourd'hui, j'ai de plus en plus le sentiment que ce n'est plus tellement moi qui dirige le cadre, mais que j'ai simplement à suivre la caméra. Elle vole, et je vole derrière. Je fais partie d'un peuple de grands patineurs.» (VAN DER KEUKEN 1998: 185)

Prenons la séquence suivante, lors de son arrivée au Bhoutan (fig. 6, 7 et 8). Des enfants s'agitent devant la caméra, prenant le cinéaste à témoin, qui joue avec eux de façon complice. Puis, se détournant légèrement des enfants, il se rapproche d'une belle bâtisse aux couleurs vives: ocre, vert. Au rythme du claquement d'un jouet (un pistolet), JvdK change rapidement de cadre, dé-

centre et recadre. On dirait du Piet Mondrian ou du Paul Klee dont il évoquera plus tard, comme en écho, la toile intitulée *Dehors, la vie multicolore*, datée de 1931. Autre scène à Katmandou, un peu plus tôt dans le film, et tout aussi magnifique de ce point de vue, mais d'un rythme cette fois-ci ternaire, qui alterne des plans du stūpa du Temple des singes, avec ceux d'une femme en prière et d'un jeune couple qui badine. JvdK n'hésite pas à zoomer, dé-zommer, cadrer, décadrer, recadrer... Toute chose que l'on interdirait dans une école de cinéma (fig. 9, 10 et 11).

La science du rythme

Comme son aîné Robert Bresson⁴, et en grand amateur de Jazz, nous l'avons déjà suggéré à propos des séquences présentées précédemment, van der Keuken accorde une grande importance au rythme: «Le documentaire, que l'on pourrait définir, de prime abord, comme une reproduction de la réalité visible, implique en fait un travail sur les apparences, leur manipulation au niveau du cadrage et du montage; leur ordonnance selon des configurations répétitives, des rythmes.» De ce point de vue, une séquence, devenue célèbre, me paraît exemplaire. Elle se situe au nord du Burkina Faso, dans le Sahel. En voix off, il déclare: «Je voulais aller dans cette région dénudée et aride de l'Afrique pour voir les difficultés qu'il faut y affronter pour subsister et à quel point la vie y est pourtant joyeuse.»

Après le creusement d'un puits par un enfant, nous pénétrons dans un village. Là des femmes dans des boubous colorés frappent le mil au pilon. Déjà, les plans portent en eux-mêmes un rythme musical. À ces plans, van der Keuken ajoute le portrait d'une centaine de filles et garçons qui ânonnent, la plupart un grand sourire aux lèvres, leur prénom, plan après plan. C'est à la fois charmant, ludique et joyeux. En même temps, JvdK tient à souligner les méfaits de la surpopulation, comme si chaque coup de pilon indiquait une future naissance (fig. 12 et 13). S'éloignant



fig. 17



fig. 18



fig. 19



fig. 20



du Burkina-Faso, JvdK s'attarde sur les bords du fleuve Niger. Là, une vie fourmillante, généreuse et colorée s'épanouit, loin de toute considération sur la démographie galopante. Plus tard encore, de retour en ville, JvdK filme avec un bonheur non dissimulé des «belles en vélocipédistes», pour le pur plaisir des formes et des couleurs en mouvement (fig. 14 et 15).

Si je ne peux plus créer d'images, je suis mort.

Johan van der Keuken

Le plaisir d'être là

Même s'il considère son film comme un «livre des morts», van der Keuken savoure le plaisir d'être là. Dans une séquence saisissante qui se déroule dans une discothèque à Rio de Janeiro, visuellement au bord de l'abstraction, le manque de lumière l'amène à développer cette réflexion (fig. 16):

Quand je peux créer une image, je suis vivant. Mais je suis mort, car il n'y a pas de lumière. Pas de lumière, donc pas de contact. Pas de contact, donc pas d'image. Les garçons et les filles de la favela. Ils sont sortis, mais hors champ. Parce qu'il n'y a pas de lumière. Je suis donc mort, mort au fond de moi-même. Selon moi, ce n'est pas très solidaire de ces pauvres des favelas qui débordent de vie. Le film est un livre des morts. De toute façon, je n'y apparais pas. Il est conçu pour me survivre ne serait-ce qu'un bref instant. Mais tôt ou tard, ils seront tous morts. Les êtres et les animaux qui ont donné leur vie à mes images. Mais ils seront dans ce livre, et on pourra les lire, et ils ressusciteront, sans moi. Ou ils resteront endormis, à titre d'information, sans aucun souvenir de moi.

Ici, le film devient un véritable *memento mori*. Quelques heures avant, JvdK survolait pourtant ces mêmes favelas

en deltaplane (fig. 17), rappelant que c'est un luxe que les habitants de ces quartiers pauvres de Rio ne s'offriront jamais. Lui-même, dans un geste documentaire fort qui rappelle celui de Jean Vigo dans *À propos de Nice* (1930), filma ce jour-là ces quartiers défavorisés (les câbles dénudés, les égouts à ciel ouvert) que peu d'Occidentaux fréquentent (fig. 18). Néanmoins aucun cynisme de la part celui qui dénonça inlassablement les inégalités Nord-Sud dans les années 1970-80:

Les deltaplanes survolent les bidonvilles, les favelas. Les habitants des favelas voient les deltaplanes au-dessus de leurs têtes. Mais ils ne s'y suspendront jamais. Ce sont les nantis qui se suspendent aux deltaplanes. Ils observent les favelas de haut. Mais ils n'y mettront pas les pieds. Il y a une heure, j'étais encore dans la favela. Maintenant, je suis suspendu à un deltaplane. Dans ce film, je voulais aussi braver le danger. Je n'avais rien à perdre. Maintenant, je fais ceci, mais cela n'a rien d'effrayant. C'est plutôt confortable d'être tellement au-dessus de la réalité. Sans la douleur de la pauvreté et avec peu de risque de tomber.

La traversée du Styx

La note finale est plus amère. C'est même à un double adieu que nous assistons. L'un, familial, est plutôt ludique et joyeux, lorsque JvdK réunit autour d'une grande table printanière, et d'un généreux plat de spaghetti à la sauce tomate, proches et amis, dans la cour de sa maison (fig. 19). Il s'achève sur des gros plans de ses petits-enfants qui rappellent certaines séquences des *Vacances du cinéaste* (1974). L'autre est nettement plus mélancolique et bouleversant. Au son langoureux et éthéré du saxophone d'Ab Baars, nous assistons, dans une séquence de presque dix minutes, au long défilé des péniches, nous rappelant que les Hollandais sont un peuple de commerçants et de voya-



geurs, mais aussi – l'image d'abord solaire devenant floue et s'assombrissant inexorablement –, que le voyage de van der Keuken tire à sa fin. Les dernières notes de saxophone disent un souffle qui se perd dans la lumière scintillante des canaux, les images virant peu à peu au noir et sombrant dans le silence du générique de fin (fig. 20 et 21).

En 2000, *Vacances prolongées* reçut le Grand Prix de Visions du Réel et une multitude d'autres récompenses!

1. On pense à l'énumération des objets fétiches, support d'une «carte du Tendre» intime, dans *La rencontre* d'Alain Cavalier (1996), ou à la ronde des jouets dans *Carrousel de jeux* (Ghiro Ghiro Tondo, 2007) de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi (voir l'article consacré ici-même à *Images d'Orient – Tourisme vandale*).
2. Il faut souligner que cette séquence, aussi chaleureuse puisse-t-elle paraître, s'enchaîne avec la crémation d'un jeune soldat de 22 ans, mort dans un accident de la route au Bhoutan.
3. Au Bhoutan, il déclarera: «nous sommes les visiteurs lucratifs à la recherche d'un conte de fées, d'une légende qui permette de comprendre et de tenir la souffrance à distance.» Pourtant, dira-t-il plus tard «Dieu se cache derrière une épaisse nappe noire de nuages.»
4. «La toute-puissance des rythmes. N'est durable que ce qui est pris dans des rythmes. Plier le fond à la forme et le sens aux rythmes.» (BRESSION 1975: 68)

Bibliographie

- VAN DER KEUKEN, Johan (1993). «Le comment du monde», *Cahiers du cinéma*, no 465, mars 1993, pp. 78-81.
- VAN DER KEUKEN, Johan, en collaboration avec François Albera (1998). *Aventures d'un regard*. Paris: Cahiers du cinéma.
- VAN DER KEUKEN, Johan (2001). *L'œil lucide. L'œuvre photographique 1953-2000*. Montreuil/Amsterdam: Éditions de l'Œil/De Verbeelding Publishing.
- DANEY, Serge (1982). «Vers le sud. Johan van der Keuken», *Libération*, 2 mars 1982.
- FIANT, Antony; MOUËLLIC, Gilles; ZÉAU, Caroline (2019). *Johan van der Keuken. Documenter une présence au monde*. Crisnée: Yellow Now, coll. Côté cinéma.
- Images documentaires*, nos 29-30, 4^e trimestre 1997-1^{er} trimestre 1998, pp. 9-77.
- NINEY, François (2000). *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles: De Boeck Université, coll. Arts et cinéma.
- BRESSON, Robert (1975). *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard.
- DELORME, Stéphane (2008). «Petit cinéma, petite magie», *Cahiers du cinéma*, no 632, mars 2008, pp. 62-64.
- GUÉRIN, Marie-Anne (2000). «Tropiques du cancer», *Cahiers du cinéma*, no 551, novembre 2000, pp. 80-81.
- LEFORT, Gérard (2000). «Van der Keuken en voyage à corps perdu», *Libération*, 8 novembre 2000.
- LEMARIÉ, Yannick (2001). «Vacances prolongées. L'inspiration», *Positif*, no 481, mars 2001, pp. 82-83.
- ZÉAU, Caroline (2011). «La vie, la mort, les objets... *Vacances prolongées*, Johan van der Keuken (2000)», *Vertigo*, no 39, hiver 2011, pp. 15-19.

Johan van der Keuken

Né en 1938 à Amsterdam, où il meurt en 2001, des suites d'un cancer de la prostate. C'est un des grands noms du documentaire – terme qu'il n'aimait pas – et un infatigable «cinéaste-voyageur», comme il existe des écrivains-voyageurs, aux côtés de Chris Marker, Robert Kramer, Agnès Varda ou Chantal Akerman, pour ne citer que des gens de sa génération. Sa filmographie compte une soixantaine de titres, du très court métrage – *Jouets (Speelgoed, 1984, 4 min)* – au très long – *Amsterdam Global Village (1996, 245 min)*.

Très tôt passionné de photographie, il publie son premier livre de photo en 1955, *Wij zijn 17* («Nous avons 17 ans»). À 18 ans, il obtient une bourse pour l'IDHEC à Paris, «parce qu'il n'existait pas de bonnes bourses pour étudier la photographie», dira-t-il plus tard. C'est donc à Paris «la ville de ses rêves» qu'il réalise son premier film, *Paris à l'aube (1957)*, qui mêle fiction et documentaire, sa marque de fabrique, dans une esthétique proche du réalisme poétique, mais où l'on remarque déjà la place primordiale donnée au montage. De retour en Hollande, il réalise pour une télévision indépendante VPRO, avec laquelle il trouve une totale indépendance, une série de courts métrages qui vont connaître un vif succès comme *L'enfant aveugle (Blind Kind, 1964)*, *Beppie (1965)* ou *L'enfant aveugle 2 (Herman Slobbe / Blind Kind II, 1966)*.

Dans les années 1970, de plus en plus préoccupé par les disparités entre le Nord et le Sud, JvdK va entreprendre une série de voyages



pour réfléchir aux inégalités sociales, à la surpopulation et aux questions écologiques. Il pratique un montage aussi plastique que dialectique, en opposant les réalités et en poussant les spectateurs à leur considération. De cette période marquante, retenons le *Triptyque Nord-Sud* constitué de *Journal (Dagboek, 1972)*, *La forteresse blanche (Het Witte Kasteel, 1973)* et *Le nouvel âge glaciaire (Die Nieuwe IJstijd, 1974)*.

Mais il sait aussi se faire essayiste comme le montre l'un de ses plus beaux films de la décennie: *Les vacances du cinéaste (Vakantie van de filmer, 1974)* où il joue sur l'a-synchronie des sons et des images. C'est à cette époque qu'il est remarqué par les *Cahiers du cinéma*, qui en font l'égal de Godard, Straub et Huillet. S'il revient volontiers dans son pays, comme en témoigne *La jungle plate (Die Platte jungle, 1978)* ou *La tempête d'images (De beeldenstorm, 1982)*, il reprend dans les années 1980 ses allers-retours entre les Pays-Bas et le reste du monde au point de recevoir le surnom de «Hollandais planant» (DANEY 1982), par opposition au vétéran Joris Ivens, surnommé le «Hollandais volant».

À l'époque de *L'œil au-dessus du puits (Het oog boven de put, 1988)* tourné au Kerala (Inde), il écrira: «Je suis considérablement plus pessimiste sur le monde où nous vivons qu'à l'époque du triptyque Nord-Sud. Je disais alors qu'il y avait des mesures à prendre; ces mesures, je les vois toujours, mais autrefois j'avais plus que maintenant la tendance à prendre tout sur mes propres épaules. On est ici aussi pour goûter à la vie...» (VAN DER KEUKEN 1998: 170) Ce qui ne l'empêche de garder un point de vue acéré sur les problèmes de son temps, comme le montrent *Vers le sud (De Weg naar het Zuiden, 1981)*, *I ♥ \$ (1986)* ou *Face Value (1991)*... Mais le plaisir d'être-là, de jouir de la vie malgré ses vicissitudes, reprend le dessus. *Cuivres débridés (Bewogen koper, 1993)* pose un regard nuancé sur les effets de la colonisation à travers le réemploi des instruments de musique militaire, et *Amsterdam Global Village (1996)*, son œuvre-somme, tresse, sans naïveté aucune, les louanges du métissage à l'heure de la globalisation.

Essayiste au sens noble du terme, expérimentateur acharné, monteur inégalé, théoricien inquiet de sa pratique, pédagogue généreux, voyageur impénitent et cinéaste engagé, aussi influencé par la poésie, la peinture, le jazz que le cinéma d'Alfred Hitchcock, van der Keuken, qui a marqué plusieurs générations de cinéastes, aimait à dire: «Je me fiche du documentaire, au sens de documenter quelque chose, mais ce que je documente au fond c'est une présence physique, non seulement celle de l'autre mais la mienne propre, c'est peut-être bien plus important de documenter le fait qu'on était là et comment.» (VAN DER KEUKEN 1993: 79)



Martín imaginant son père. Crédits: Trigon Film.

Réalisme magique et critique néocoloniale

El Viaje, de Fernando Solanas

El Viaje raconte l'épopée de Martín, 17 ans, qui décide de quitter sa Patagonie natale pour se lancer à la recherche de son père. Son voyage le fait parcourir différents pays d'Amérique latine, à travers lesquels le jeune homme découvre l'histoire d'un continent, où la richesse des mythes et des cultures précolombiennes se mélange aux ravages et violences découlant de l'oppression néocolonialiste.

Marie Zesiger, Université de Genève

*Voy hacia mi viaje, voy / y soñando partiré
sé que ya no sé quién soy / y no sé ni adónde voy
sé que un viaje es descubrir / que no hay viaje sin sufrir
sé que busco mi verdad / y que un viaje es soledad.*

Ástor Piazzolla

El Viaje présente une Amérique du Sud absurde de contradictions et dominée par les puissances européennes et états-uniennes. Fernando Solanas, son réalisateur, n'en n'est pas à son coup d'essai: actif en politique toute sa vie, il a occupé les postes de député et de sénateur. Le cinéma lui a permis de dénoncer les injustices et les violences, comme par exemple dans le documentaire *La Hora de los Hornos* (1968), un manifeste qui révèle l'oppression néocolonialiste et qui cherche à renforcer l'identité péroniste. En 1991, une année avant la sortie d'*El Viaje*, Solanas

comparaît devant le tribunal, accusé d'avoir prononcé des injures contre le président argentin libéral Carlos Menem. Le jour suivant son procès, il est la cible d'une fusillade et est blessé aux jambes.

El Viaje sort l'année du 500^e anniversaire de la colonisation sud-américaine, et ce n'est pas un hasard. Solanas revient sur cette tranche de l'histoire et nous montre que les anciennes guerres sont toujours là et qu'il faut les combattre. Il reste fidèle au message révolutionnaire qu'il revendiquait dans *La Hora de los Hornos*, cependant qu'il présente les faits avec une tout autre technique: il ne produit plus un documentaire, mais une fiction surréaliste, et utilise le réalisme magique comme moyen d'expression. Le réalisme magique est un courant littéraire latino-américain né dans les années 1950 qui cherche à représenter

les aspects magiques, bizarres et mystérieux du quotidien comme s'ils étaient normaux. Dans ce mode de représentation de la réalité, il n'y a pas de contradiction entre ce qui est réel et ce qui est surnaturel: les choses sont exposées comme telles, sans jugement, sans remise en question ni parti pris de la part du narrateur ou des personnages. L'irrationalité n'est pas expliquée, elle fait partie de la norme. Ce mouvement aspire à exposer les réalités sud-américaines avec un moyen d'expression qui a un caractère universel, contrairement aux courants littéraires précédents qui ont surtout tenté d'explorer les particularités locales et de les décrire de manière singulière (PITALUGA 2020: 29). Ce «réel merveilleux» est le résultat de la collision culturelle entre l'Europe, l'Amérique et l'Afrique: l'univers magique et religieux des différentes cultures autochtones se mêle à la modernité néocolonialiste et donne lieu à des situations naturellement étranges. Les migrations, le métissage culturel et le processus de transculturation qui s'en est suivi, mais aussi la cohabitation de populations avec des niveaux socioéconomiques différents et le développement particulier de certaines régions d'Amérique latine, ont créé des circonstances irrationnelles et incohérentes (PITALUGA 2020: 30-32).

Dans *El Viaje*, Solanas utilise le réalisme magique pour dénoncer des réalités politiques, économiques et sociales insensées. Avant le départ de Martín, nous assistons à son quotidien absurde et burlesque en Terre de Feu, à Ushuaia, dans des conditions climatiques très dures. Son collège, le «Colegio Nacional Modelo», peut être vu comme une métaphore de la situation du pays: un immeuble sombre en ruine, avec de grands couloirs déserts, qui ressemble à une prison, ce qui peut faire référence à la récente dictature argentine (JABLONSKA 2012:

53). La neige tombe sur les élèves en classe, et de grands portraits de généraux s'effondrent et se cassent les uns après les autres. Les cris extra-diégétiques qui accompagnent leur chute accentuent l'allégorie: tous les personnages historiques qui ont lutté pour l'indépendance du pays sont délaissés et s'écroulent (SHAW 2002: 480). Dans ce collège, les professeurs tentent d'imposer une discipline ridicule, ils crient dans des couloirs vides, et les matières qu'ils enseignent sont dénuées de sens. Au milieu de ce décor sinistre et décadent, le directeur insiste sur le fait qu'«il faut se préparer à la modernité».

La ruine et l'instabilité du pays se retrouvent également dans le discours creux de politiciens qui chantent les louanges des valeurs patriotiques en même temps qu'ils justifient la crise économique et introduisent leur vision néolibérale. L'allocution du recteur est tournée en dérision par l'envol de la statue de José de San Martín (héros des indépendances sud-américaines), ce qui montre une fois encore la perte des emblèmes nationaux (JABLONSKA 2012: 54). À Ushuaia, le sol tremble et penche d'un côté puis de l'autre, obligeant les habitants à se cramponner aux meubles pour ne pas tomber: les protagonistes sont littéralement en train de «perdre pied».

À travers la désintégration de la famille du protagoniste, on peut aussi lire celle de son pays. En effet, les parents de Martín se séparent lorsque la dictature commence. Son père se fait licencier et part au Pérou pour y travailler. Depuis, sa mère dépend de son beau-père, un homme violent et colérique. Martín se raccroche à sa petite amie, qu'il visite en cachette. Malheureusement, il ne peut pas non plus compter sur elle et toute possibilité de renouveau et d'évolution s'envole lorsque son amoureuse, enceinte de lui, décide d'avorter.

Expulsé de sa maison et de son école, Martín part en voyage et découvre une Amérique du Sud partagée entre un passé douloureux et un présent qui essuie les crises économiques et politiques. En arrivant à Buenos Aires, il trouve la ville inondée, les quelques immeubles restants s'effondrent: le pays est littéralement noyé par la crise et la corruption. Les gens cherchent encore à vendre l'eau, considérée comme le nouveau «grand commerce» et à spéculer sur cette attraction touristique qu'est devenue la ville. Le président, le Dr. Rana («grenouille»), apparaît vêtu en costard blanc chaussé de palmes. Il fait un discours qui vante le mérite de la pêche et proclame des slogans comme «nous sommes submergés mais avons de l'espoir». À la question du journaliste «N'avons-nous pas touché le fond?», le président dément pour affirmer avec le sourire: «Nous continuons de naviguer avec le vent en poupe» et appeler les argentins à oser «plonger». À la télévision, une présentatrice informe avec humour qu'«aujourd'hui nous avons de la chance» car «au sud, l'eau ne montera que jusqu'au cou» mais que «plus au sud, elle dépassera la ligne de flottaison nasale», ce qui constitue une parodie des programmes qui annonçaient les fluctuations de la crise financière (JABLONSKA 2012: 57).



Le Dr Rana. Crédits: Cinémathèque Suisse.

Martín découvre également à quel point la situation politique et économique de l'Argentine a affecté sa famille. L'eau a fait refluer les cercueils hors des tombes et, en arrivant devant la maison de sa grand-mère, le jeune homme se retrouve nez-à-nez avec celui de son grand-père, Regelio Nunca, «tué petit-à-petit par l'humidité». Quant à sa grand-mère, elle semble vivre normalement avec de l'eau jusqu'aux genoux, ses meubles flottant dans sa maison. Contrairement à son frère, un spéculateur qui proclame que le temps des idéologies est terminé, elle continue de lutter et ne veut pas vendre sa maison.

La soumission de l'Argentine à la politique économique nord-américaine est scellée par l'amitié entre le président Carlos Menem et George Bush (Dr. Rana et M. Wolf dans le film). Dans ce contexte historique, l'Argentine avait cherché un juste milieu entre l'autonomie et la subordination, position largement tournée en dérision par Solanas. On assiste ainsi à la réunion de l'Organización de los Estados Arrodillados («Organisation des États agenouillés»), lors

de laquelle les dirigeants se retrouvent habillés en smoking et se déplacent uniquement à genoux. Carlos Menem alias Dr Rana y prononce un discours à propos de la position agenouillée idéale, la position verticale (celle de l'indépendance et de la résistance) étant trop «imprudente», et celle horizontale faisant penser à la paresse et à la mort. Les paroles du président s'opposent totalement aux hymnes patriotiques hégémoniques des sociétés latino-américaines prononcés quelques décennies plus tôt, qui promettaient de lutter ou de mourir (TAL 1998: 47). Solanas invente même un terme pour désigner les figures politiques qu'il dénonce: elles relèvent du «grotético», un mélange entre grotesque et pathétique. Le film recrée la partie de tennis historique entre les deux présidents, qui jouent cette fois-ci à genoux, et lors de laquelle Menem laisse gagner Bush (JABLONSKA 2012: 52-53).



Buenos Aires inondée. Crédits: Cinémathèque Suisse.

Plus tard, en arrivant en Bolivie, Martín se retrouve face à une pauvreté extrême. Au milieu d'un paysage désertique, une télévision annonce que les habitants devront payer un nouvel impôt afin d'aider à régler la dette extérieure. Dans un petit village aux maisons construites en brique et sans toit, on aperçoit un coiffeur qui coupe les

cheveux au milieu du bétail. Au marché, Martín ne peut rien acheter d'autre que des allumettes à l'unité et quelques risibles grains de sel. Au Brésil, la crise économique est dénoncée avec ironie à la télévision par une parodie de la «politique des ajustements», qui promeut l'usage de ceintures permettant littéralement de se retraindre et de faire des «ajustements» sur le corps, afin d'économiser de l'énergie en rendant les gens plus légers, plus minces.

Tout le voyage de Martín est à lire comme une allégorie: à travers sa quête identitaire, le jeune homme se retrouve lui-même, et son histoire individuelle se mêle à l'histoire collective. On observe ce croisement notamment au travers des extraits de dessins que lui faisait son père pour lui raconter ce qu'il avait lui-même découvert lors de ses voyages. Ces dessins s'animent pour nous raconter des épisodes d'esclavage, de dictature, et de répression violente qui ont eu lieu dès la colonisation. Ces histoires sont représentées par des personnages mythiques décrits par le père et que le fils rencontrera à son tour.

La première est celle du personnage Américo Inconcluso («Amérique inachevée»), qui symbolise le destin tragique et les massacres qu'ont subis les esclaves amenés d'Afrique. Américo Inconcluso explique que son grand-père a été vendu de la Côte d'Ivoire dans les plantations de caoutchouc d'Amazonie, son père dans celles de sucre à Cuba et lui dans celles de bananes au Guatemala. Américo définit son âge en fonction des nombreuses dictatures et invasions qu'il a vécues et qu'il garde fidèlement en mémoire. Selon le réalisateur, le nom «Américo Inconcluso» fait référence aux nations latino-américaines qui sont encore en cours de formation et qui n'ont pas atteint de véritable indépendance car elles sont à la merci de dirigeants corrompus et incompetents et d'organismes économiques et politiques sous le joug des États-Unis (SHAW 2002: 483).

Malgré le message dramatique dont il est le porteur, Américo figure aussi un esprit positif de l'Amérique latine, étant toujours gai, chantant et dansant au milieu d'une salle de billard vide. Américo est un symbole à la fois d'oppression et d'espoir: aveugle, il conduit en zigzaguant son camion, car il «conduit avec la foi» en «imaginant la route», ce qui laisse entendre que les latino-américains pourraient créer leurs propres chemins en tirant les leçons du passé et en laissant libre court à leur imagination. Américo sauve deux fois Martín de situations compliquées, et son apparition n'est pas expliquée, il arrive juste au bon moment.

Martín rencontrera d'autres personnages dessinés par son père, qui ont, tout comme Américo, un caractère mythique, enracinés dans un univers fictif mais qui représentent aussi des réalités politiques et sociales: Alguien Boga (Quelqu'un navigue) pour évoquer l'exil des Indiens d'Amérique, et Tito el Esperanzador (Tito le porteur d'espoir) pour représenter la résistance des masses urbaines (SHAW 2002: 479).



Américo Inconcluso. Crédits: Trigon Film.

Confronté à toutes ces réalités sociales et politiques difficiles, face aux différents personnages qu'il rencontre, Martín ne prend pas parti. Contrairement à son père et à ses grands-parents, il ne lutte pas contre la dictature ni contre la politique économique de son pays. Encore mineur, il ne porte pas la responsabilité d'avoir voté pour le Dr. Rana (TAL 1998: 46). Il est un simple spectateur, qui regarde par les fenêtres de son collège, d'un train ou d'un bus. Il ne construit pas les histoires mais les reçoit, il n'agit pas mais regarde et écoute tout ce qui se présente à lui. Il n'a pas d'identité, non seulement parce qu'il n'a pas de père, mais aussi parce qu'il n'appartient à aucun lieu ni à aucun groupe (JABLONSKA 2012: 62). Cependant Martín partage son nom avec deux héros argentins: José de San Martín, le chef militaire qui a assuré la sécurité de l'Argentine et a contribué à l'indépendance du Chili, et Martín Fierro, le gaucho du célèbre poème narratif de José Hernandez (1872) (SHAW 2002: 474-475).

Tout au long du voyage, Martín, est accompagné par une jeune fille imaginaire. Elle porte une robe rouge, couleur du désir, et a de longs cheveux bruns. Elle ne parle pas, elle monte simplement sur son vélo, partage son hamac ou le regarde passer. Cette apparition est un fantasme qui lui échappe: à chaque fois elle s'enfuit, en bus ou en bateau. Tout comme Martín, elle reste sans identité. Les relations amoureuses du jeune homme semblent plus simples à vivre dans son imaginaire que dans la réalité, où il se confronte d'abord à l'avortement de sa petite amie puis rencontre une jeune fille qui s'est fait violer, mais qui accepte tout de même de partager son lit.



Martín et la jeune fille en rouge. Crédits: Trigon Film.

Le nom de famille de son père (et le sien), «Nunca» («jamais»), annonce déjà comment va se dérouler cette recherche d'un idéal que Martín ne pourra atteindre. Au terme de son voyage, il aura cependant beaucoup appris sur lui et sur son identité sud-américaine. À l'instar des peuples latino-américains, qui doivent trouver leur propre destin, Martín doit apprendre à diriger sa vie, ce qui constitue une forme de libération. Il n'a finalement pas besoin de trouver son père qui pourra toujours lui servir de guide, comme il l'a fait à travers ses bandes dessinées (SHAW 2002: 485). La scène finale du film porte un fort symbole de l'identité sud-américaine: Martín rêve des retrouvailles avec son père qu'il voit débarquer sur un camion couvert d'un énorme serpent à plumes, figure emblématique de la divinité aztèque Quetzalcóatl. Ils repartent ensuite ensemble sur la route, laissant supposer de nouvelles possibilités d'avenir.

Le réel et le fictif se confondent donc à travers le réalisme magique durant toute la durée du film: dans les personnages historiques et allégoriques, dans les histoires inventées par le père et qui font référence à des épisodes du passé latino-américain, dans les lieux visités, qui peuvent être identifiables ou totalement imaginés. Le réel merveilleux permet à Solanas de nous présenter des faits historiques avec humour et dérision tout en dénonçant les dominations néocolonialistes et l'impérialisme culturel. À travers lui, la narration filmique fait entendre sa revendication identitaire, spirituelle et factuelle contre l'Occident et sa rationalité colonisatrice. Il est un modèle interprétatif de l'Amérique latine, composée à la fois d'éléments mythologiques et réels (PITALUGA 2020: 34).

Solanas l'affirme explicitement, tout son cinéma est une réaction contre la télévision et le cinéma hollywoodien, dont il essaie de briser les schémas traditionnels et convenus (SHAW 2002: 475). Dans *El Viaje*, le réalisateur se démarque radicalement de l'esthétique hollywoodienne: géographie de l'Amérique latine, réalisme social, sur-réalisme, musique d'auteurs latino-américains (SHAW 2002: 477), segmentation des pérégrinations du jeune homme, fragmentation de la structure narrative du film, hétérogénéité des formes utilisées (dessins animés ou caméra conventionnelle). Son esthétique caractérise l'histoire d'un continent qui n'arrive pas à prendre son indépendance et son destin entre ses mains (JABLONSKA 2012: 63). Avec toute la poésie qui le caractérise, le récit du voyage de Martín constitue ainsi une dénonciation des dominations culturelles, sociales, politiques et économiques encore à l'œuvre en Amérique latine.

Bibliographie

- JABLONSKA, A. (2012). «El nomadismo latinoamericano o la búsqueda del vínculo con el origen (una reflexión sobre *El viaje* de Fernando Solanas)», *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 18(36), 4964.
- LILLO, G.; GUTIÉRREZ, A. C. (1998). «El cine latinoamericano: Del código realista al código postmoderno», *Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso*, 2(2), 4556.
- MARAUDA, L. (1993). «El viaje hacia un lenguaje propio (Entrevista a Pino Solanas)», *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 0(47), 2930.
- PITALUGA, A. Á. (2020). «Realismo mágico y real maravilloso: Modelos interpretativos para la historia cultural de América Latina», *Revista de Historia*, 81, 1137.
- SHAW, D. (2002). «Heroes, Villains and Women: Representations of Latin America in “The Voyage” by Fernando Solanas», *Bulletin of Latin American Research*, 21(4), 473489.
- TAL, T. (1998). «Del cine-guerrilla a lo “grotético”: La representación cinematográfica del latinoamericanismo en dos films de Fernando Solanas: *La hora de los hornos* y *El viaje*», *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 9(1), 39-54.
- RUGGLE, W. (1992). «*El viaje* von Fernando E. Solanas: 500 Jahre Einsamkeit oder San Martín auf der Suche nach seinem Kontinent», *Zeitschrift für Film und Kino*, 34(183), 30-37.

Le retour à Ithaque

Une lecture structurale de quelques épopées filmiques

Almudena Jiménez Virosta, Ciné-club universitaire

*Chante, ô muse, ce héros fameux par sa prudence,
qui, après avoir détruit les remparts sacrés de Troie,
porta de climats en climats ses pas errants, parcourut
les cités de peuples nombreux, et s'instruisit de leurs
mœurs. En proie à des soins dévorants, il lutta sur les
mers contre les obstacles les plus terribles, aspirant,
au prix de ses jours, à ramener ses compagnons dans
sa patrie.*

L'Odyssée, chant 1

C'est avec ces lignes que commence le plus grand voyage jamais entrepris. Voyage fictif, néanmoins expérience primordiale à l'accomplissement de ce à quoi on est destiné. Écrite très probablement autour du 8^e siècle av. J.-C., *L'Odyssée* homérique, avec *L'Iliade* la plus grande épopée de notre mythologie, raconte l'expédition épique à laquelle Odysseus – Ulysse/Ulixes dans sa version latine –, se voit contraint à travers Troie, la Thrace, la Libye, la péninsule italienne, la Sicile, Ogygie et les territoires des Phéaciens, afin de retourner chez lui, à Ithaque. Une entreprise, loin d'être un périple de vacances, au cours de laquelle le héros enchaîne obstacles sur obstacles, déjoue pièges sur pièges, rencontre des cyclopes, des magiciens et des sirènes... Malgré qu'on les connaisse, – ne serait-ce que par leur réplique caricaturale de *To Bart ou not to Bart* (2002) où Homer Simpson incarne la figure d'Ulysse –,

ces épisodes nous paraissent si éloignés de notre réalité. Pourtant, c'est encore à *L'Odyssée* que nous nous référons comme à la définition du voyage. Aujourd'hui plus que jamais, malgré les crises, politiques ou sanitaires, malgré les frontières que les États dressent sur les voies migratoires, c'est le même voyage du retour que l'on entreprend.

Lorsqu'en 1944 Joseph Campbell (1904-1987), comparatiste et professeur de littérature à New York, écrit *A Skeleton Key to Finnegans Wake*, il choisit un mot utilisé par James Joyce dans son *Finnegans Wake* (livre III, chapitre IV), pour en faire le concept-clé de son analyse: il s'agit du terme de *monomythe*, qui caractérise le voyage cyclique poursuivi par le héros mythologique et précurseur de ce que l'on appelle le voyage du héros. Si l'idée derrière ce concept a déjà été proposée, notamment par Otto Rank ou Carl Jung qu'il reconnaît comme des précurseurs, c'est avec son *Hero with a Thousand Faces* (1949) que Campbell conçoit le monomythe comme outil d'analyse des œuvres telles *L'Odyssée* homérique, le *Don Quichotte* de Cervantes ou *l'Ulysse* de James Joyce (1922), mais aussi comme concept opérant à la lecture d'œuvres filmiques, comme c'est le cas avec George Lucas qui reconnaît avoir été influencé par le travail de Campbell dans la création de l'univers de la série des *Star Wars*.

Dans leurs différents périples, Ulysse cabote à travers les eaux, Luke Skywalker (*Star Wars*) et David Bowman (2001, *l'Odyssee de l'espace*) naviguent le firmament. Don Quichotte traverse le vaste vide de l'aride Campo de Montiel, immense océan jaune. Pour sa part, Leopold Bloom, l'Ulysse de Joyce, réduit colossalement ses aventures à la carte de son Dublin, alors que le héros du *Regard d'Ulysse* traverse les frontières de l'Europe de l'Est, – du Monténégro à l'Albanie, de la Macédoine à la Roumanie, la Serbie et la Bosnie – en taxi, en train et en bateau. Quel que soit leur itinéraire, tous partent à la recherche de ce qui leur manque, une précieuse toison d'Or qui, comme Jason, changera leurs vies. Cette transformation faite, ils seront alors en mesure de retourner.

Selon Campbell, dix-sept étapes – dorénavant démarquées par un numéro entre parenthèses – conforment la structure d'un monomythe. Tout commence lorsque notre héros, submergé dans son quotidien, reçoit ce qu'on désigne comme «l'appel à l'aventure» (1), une vocation qu'il commence par refuser (2) mais qu'avec l'aide d'un tiers – une personne, un objet, une situation, voire même son propre inconscient –, il finit par accepter (4). Ainsi, don Quichotte s'acharne à sa lecture à tel point «que ses nuits se passaient en lisant du soir au matin, et ses jours, du matin au soir. Si bien qu'à force de dormir peu et de lire beaucoup, il se dessécha le cerveau, de manière qu'il vint à perdre l'esprit.» (CERVANTES 1605b: 64) C'est réduit à cet état de confusion que le chevalier de la Manche se reconnaît une mission à laquelle il se sent appelé. Il s'engage dans ses aventures, accompagné de son seul cheval, Rocinante, paré de sa bruyante armure. Il est ramené de force à la maison par un voisin. Si ses proches brûlent ses livres afin d'éradiquer ce qu'ils croient être la source de sa folie, don Quichotte trouve son tiers, son «aide surnaturelle» pour reprendre les termes de Campbell, en Sancho Panza, qui deviendra dès lors son inséparable compagnon au long du voyage. Cette fois-ci, notre héros

est prêt, psychologiquement et matériellement, pour partir en quête, périple dont il doit, immanquablement, retourner transformé.

Au terme de ses aventures, on retrouve don Quichotte sur son lit de mort. Il a bataillé contre des géants et des Basques, il a lutté par amour et pour défendre les personnes défavorisées, il a beaucoup travaillé pour faire honneur au titre de chevalier qui lui a été accordé – il faut évidemment remarquer combien ce titre est douteux et sans crédit tel qu'il en est adoubé par un aubergiste et deux prostituées qui se laissent entraîner à son propre jeu (CERVANTES 1605a: 47). Quant à déterminer la signification exacte derrière la transformation personnelle du vieux fou qu'est don Quichotte, plus lucide et plus sage que le sage Frestón, c'est s'atteler à une tâche aussi difficile que de préciser celle du monolithe, force surnaturelle qui appelle Bowman (Keir Dullea) et lance son odyssee spatiale (2001, *l'Odyssee de l'espace*, Kubrick, 1968). Mais en fin de compte, si *Don Quichotte* est aujourd'hui considéré comme un des piliers de la littérature, c'est parce que, comme le film kubrickien, il est autant solide qu'universel pour survivre au passage du temps, éternel et terrible.

Une fois son voyage entamé, le héros doit franchir un «premier seuil» (5), où, comme on le dirait aujourd'hui, il sort de sa zone de confort gardée symboliquement par le «gardien du seuil». Dans *Star Wars*, c'est Obi-Wan (Alec Guinness) qui assistera Skywalker (Mark Hamill) à franchir le seuil que représente la mort de son oncle et de sa tante. Dans 2001, un premier seuil est franchi lorsque les primates se mettent à adorer le monolithe lors de son apparition quelque 4 millions d'années avant notre ère. Ou encore lorsque Bowman se résout à passer outre le protocole et à se rebeller contre l'intelligence artificielle de HAL 9000. Ce pas franchi, le héros arrive au «ventre de la baleine» (6), le point d'inflexion où s'amorce sa métamorphose. Mis à l'épreuve (7) dans son opposition à HAL, le héros, chargé d'adrénaline et de fierté, en arrive à l'étape

que Campbell caractérise comme la «rencontre avec la déesse» (8).



L'œil cyclopéen de HAL 9000 (2001. *A Space Odyssey*, de Stanley Kubrick, 1968).

Sur le modèle de la Médée de Jason, une femme est systématiquement invoquée pour tenter l'homme (9). Toute misogynie mise à part, cette tentation arrive toujours au moment où notre héros se croit plus fort, mais se trouve, ironiquement, plus vulnérable. De la même manière qu'Ulysse parvient à ignorer l'appel des sirènes, Bowman reste sourd aux implorations de HAL, dont l'extinction constitue l'une des scènes les plus iconiques de l'histoire du cinéma – ce n'est pas un hasard si Bowman, dont le nom signifie «archer» comme l'était Ulysse, s'attaque à l'ordinateur cyclopéen – un seul œil, rouge – comme Ulysse à Polyphème. C'est à ce moment-là que le héros rencontre une figure paternelle, force extérieure et puissante (10) par qui l'intelligence de la situation est gagnée: Bowman apprend par le biais de la vidéo de son compagnon, Floyd (William Sylvester), les évidences d'une vie intelligente ailleurs. Il a vu des proches mourir (11), il a reçu une révélation dont sa vie est changée (12). Le voyage touche à son but. Il faut désormais en revenir.

Lettre d'amour à la catharsis du cinéma, prix des critiques pour l'European Film Academy en 1995 et chef-d'œuvre de son réalisateur, *Le regard d'Ulysse* de Theo Angelopoulos nous relate l'odyssée de A. (Harvey Keitel) qui, après avoir connu le succès dans l'exil américain, revient en Grèce. Dans son voyage errant, A. est parti à la recherche de ses origines. À la recherche de ses racines familiales, lorsqu'il revient dans son pays natal et amorce son périple avec ses souvenirs d'enfance et de jeunesse; à la recherche des sources premières du cinéma, dans sa quête des bobines inédites de ce qu'il croit être les trois premiers films réalisés dans les Balkans. Avec *Le regard d'Ulysse*, A. devient cinéaste en recevant la révélation de l'existence des trois films des frères Manaki. Il met alors fin à son exil (13), et amorce le trajet du retour, sous les auspices des premiers cinéastes (14).

Avec l'assistance de diverses aides extérieures (15), il retrouve en chemin des personnages-clés qui le feront progresser dans son entreprise, tel Ivo Levy (Erland Josephson), telle la collection des femmes de sa vie passée, présente et future – il faut souligner l'interprétation de Maia Morgenstern, qui joue tous les rôles significatifs de femmes dans l'histoire de A. tout comme dans celle de l'Odysée (Pénélope, qui attend; Calypso, l'amante; Circé, la veuve, Nausicaa, l'innocente) et reconstitue ainsi l'archétype féminin du poème homérique. Sur le point d'accomplir son destin, A. se retrouve, une fois encore sur un seuil (16), au franchissement duquel l'assiste une force supérieure: Levy, conservateur des archives. Le brouillard inonde tout, comme lorsque Ulysse arrive à Ithaque. A. a trouvé l'équilibre, il est maintenant «maître des deux mondes» et jouit de la liberté de séjourner là où il l'entend (17).

Le regard d'Ulysse est un chef d'œuvre filmique, esthétiquement et narrativement. Son interprétation est multiple. Le voyage de A., c'est le voyage d'Angelopoulos lui-même, c'est un poème à l'esprit de la Grèce – berceau de la culture occidentale, de la pensée philosophique et de la littérature –, un chant à l'Europe, fille qu'autrefois la Grèce a nourrie, qui aujourd'hui la dépouille. C'est le voyage de la décadence, mais aussi de la lumière et de l'espoir. C'est le voyage du cinéphile qui, malgré les progrès cinématographiques, malgré les courants esthétiques, malgré l'engagement politique, réussit à saisir la nature dans sa pureté et sa simplicité: filmer ce qu'on a «sous les yeux», comme le dit Aristote dans sa *Poétique*. À nous désormais de franchir les seuils, de décider où résider. *Le regard d'Ulysse* nous a ramené-es vers notre Ithaque.

Bibliographie

- CERVANTES, Miguel (1605a). *Don Quijote de la Mancha*. Edición conmemorativa IV Centenario Cervantes de la Asociación de Academias de la Lengua Española. Madrid: Alfabeta, 2015.
- CERVANTES, Miguel. (1605b). *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*. Traduction et notes de L. Viardot. Paris: Hachette, 1863.
- CAMPBELL, Joseph (1944). *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. California: New World Library, 2013.
- CAMPBELL, Joseph (1949). *The Hero with a Thousand Faces*. Nashville: Ingram Publisher Services, 2008.
- JOYCE, James (1922). *Ulysses*. Londres: Penguin Books Ltd, 2004.
- JOYCE, James (1939). *Finnegans Wake*. Londres: Penguin Books Ltd, 2015.
- L'Odyssée d'Homère avec des remarques*. Traduction de M. Bitaubé. Paris: Imprimerie de Didot l'Ainé, 1768.



Le regard d'Ulysse (Theo Angelopoulos, 1995). Crédits: Cinémathèque suisse.



2001. *A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968). Crédits: Cinémathèque suisse

Quo vadis Discovery One?

Périple sidérant vers Jupiter et au-delà de l'infini

Michel Porret, Université de Genève

Dernier conseil avant le décollage: ce maxi-film demande à être vu sur le plus grand écran possible.

BORY (1972, «Sidéral sidérant»: 260)

«Le ciel [est] notre patrie, car nous sommes des plantes du ciel et non de la Terre» écrit Platon dans le *Timée* (90e). Rêve millénaire, la Lune est donc conquise par les humains le 20 juillet 1969, afin de continuer l'odyssée vers Mars¹. Or, depuis avril 1968, avant l'alunissage en mondiovision du Lem opalescent de la mission Apollo 11 dans la mer de la Tranquillité, les images d'un autre périple fascinent le public: celui de *Discovery One* («Découverte») vers Jupiter, planète gazeuse, la géante du système solaire, située à 750 millions de kilomètres de la Terre (5 u.a.).

En «lumière brillante, claire, blanche» pour évoquer la «sensation que l'on est supposé avoir dans l'espace» (CIMENT 1980: 213) selon le chef opérateur John Alcott, les images hyperréalistes de la mission *Discovery One* occupent les grands écrans des salles obscures. La Terre bleue en gros plan est vue d'en haut. La blancheur de la Lune rayonne dans la focale à grand angle. Le plasma multicolore et kaléidoscopique de Jupiter sature l'œil du *space-man* David Bowman («David [l']Archer»). L'univers

constellé de planètes comble le blanc perlé du grand écran. D'une «exactitude effrayante» (AGEI 1970), l'imagerie galactique ensorcelle les spectateurs du long-métrage anglo-américain de Stanley Kubrick (1928-1999): 2001. *A Space Odyssey* (160 min ramenées à 141).

Tournée en Angleterre, diffusée par MGM, d'un coût d'environ 12 millions de dollars, divisant la critique, la pellicule en rapporte 146. L'inégale saga *Star Wars* (1997-2005) existerait-elle sans ce tournant décisif dans l'histoire du cinéma dédié à l'anticipation? Étape probante, en effet, car la modernité expérimentale que déploie Kubrick dans la géométrie cinétique illustre la mélancolique odyssée spatio-temporelle des Argonautes du 21^e siècle². En quelque sorte, il y un demi-siècle déjà, Kubrick inaugure l'An 1 du film dit de «science-fiction».

L'An 1 du 21^e siècle

Immédiatement, entre «cosmico-photographie» et effets spéciaux pharaoniques dus en partie à Wolly Weaver, créateur ensuite du monstre du Loch Ness dans le désopilant *The Private Live of Sherlock Holmes* (1970) de Billy Wilder, le film est *illico* qualifié comme le «plus ambitieux de

l'histoire du cinéma». Et cela, malgré l'ésotérisme final qui laisse béante la question ontologiquement insoluble de la destinée humaine face à l'éternité³.

2001. *A Space Odyssey* (désormais: 2001): Kubrick visualise le voyage des humains et des machines d'intelligence artificielle aux confins des cent milliards d'étoiles de la galaxie. Empiriques et narratives, les caméras animent la valse viennoise des corps célestes et des engins spatiaux de structures filiformes, ovoïdales et radiales. Géométrie intersidérale. Si la solitude écrase les cosmonautes-voyageurs comme elle le fait de l'Homme privé de Dieu, le «silence des espaces infinis» s'estompe. L'«harmonie des sphères» l'emplit. Avec les mélodies familières de Richard et Johan Strauss (*Also sprach Zarathustra*; *An der schönen blauen Donau*), mais aussi les plus insolites d'Aram Khachaturian et de György Ligeti, les plans mobiles et figés du *space opera* mettent l'infinité sidérale à portée d'œil. Comment oublier le ballet de l'immense station spatiale tournant sur elle-même au rythme d'une valse viennoise: réminiscence visuelle et ironique de la grande roue du Prater à Vienne?

Démésure, lyrisme, mélancolie et «froideur documentaire»: le film s'inspire de la nouvelle «The Sentinel» qu'Arthur C. Clarke (1917-2008) publie dans son anthologie *Expedition to Earth*, parue en 1953 à New York chez Ballantine Books. Collaborant depuis 1964, Kubrick et Clarke affinent le canevas de cette œuvre d'extrapolation métaphysique où la dentelle opaline des vaisseaux spatiaux découpe le gouffre abyssal des galaxies⁴. Sous la plume unique de Clarke, le scénario devient en 1968 un *best-seller* de la science-fiction⁵.

Après *The Fearless Vampire Killers* (ou *Pardon me, but your teeth are in my neck*, 1967), parodie du film horrifique et réquisitoire burlesque contre l'antisémitisme, le cinéaste Roman Polanski y voit le chef d'œuvre filmique où la «science et l'imagination [...] ne cessent de s'appuyer de façon extrême» (PRÉDAL 1970: 265). Si la fiction s'y objective comme un documentaire, la photographie du film

est hyperréaliste. Pour Kubrick, le réalisme à l'écran pré-suppose les artifices techniques. L'image cadre froidement la banalité symétrique, aseptisée, ergonomique et consumériste des stations et des navettes spatiales de l'An 1 du 21^e siècle. L'*American way of life* permet l'existence en apesanteur. Sous l'enseigne de la défunte et mythique compagnie aérienne *Pan American*, la flotte spatiale vogue dans le vide grâce aux instruments de bord IBM. Entre passé et futur, 2001, une œuvre conjecturale.

Film conjectural

Deux films «spatiaux» non fictionnels ont nourri directement l'imaginaire visuel de Kubrick. D'une part, le dessin animé didactique en noir-blanc *Universe* produit en 1960 par l'*Office national du film du Canada*. S'y ajoute l'étonnant court métrage en 70 mm *To the Moon and Beyond* (1964-1965). L'œuvre sort du studio *Graphic Films Corporation* de Lester Novros, un ancien des studios Disney où il anima *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937). Projeté dans le «Moon Dome» (Dôme lunaire) en un nouveau format (*The New CINERAMA – 360 Process*) au 1964/1965 *New York World's Fair*, le film *To the Moon and Beyond* remue Kubrick au point qu'il associera à son propre projet deux de ses techniciens-photographes, dont Douglas Trumbull, spécialiste de films pour la Nasa. Entre *story boards* et effets spéciaux, il travaille à la conception graphique de 2001, ce périple visuel, sonore et cognitif vers Jupiter et au-delà.

Lorsqu'il produit et réalise l'odyssée cosmique de 2001, Stanley Kubrick vient de terminer son premier film conjectural en noir/blanc *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (94 min, 1964). Adaptée du roman politique *Red Alert* de Peter George (1958), cette comédie burlesque illustre le réchauffement de la guerre froide avec le raid atomique vers l'URSS d'un bombardier US (Boeing B-52 *Stratofortress*) qui échappe au contrôle

de sa base près de Washington. Apocalypse de l'ignition nucléaire en préambule à *2001*!

Kubrick revient au film conjectural dans *A Clockwork Orange* (136 min, 1971). Cette dystopie orwellienne sur le conditionnement médico-légal de délinquants juvéniles incarcérés pour l'ultra violence sexuelle et homicide s'inspire du roman éponyme d'Antony BURGESS (1963). Avec une forte intertextualité thématique et visuelle, (espaces clos, menace intérieure, science et terreur, macrocosme vs microcosme), entre «politique-fiction», «conte philosophique et satirique», ces trois films majeurs avec *2001* esquissent le moment conjectural de Kubrick.

Il y éprouve le «réalisme» cinématographique avant le virage horrifique et fantastique de *The Shining* (1980, 119/146 min), basé sur le roman éponyme de Stephen King⁶. Dans l'hôtel enneigé Overlook, l'épouvante de la folie paternelle en lieu clos que hantent les spectres sanglants du passé. *2001*: la terreur en lieu clos intersidéral face à l'intelligence artificielle devenue homicide.

En 1968, *2001* s'inscrit dans la tradition du film d'anticipation consacré au voyage spatial vers la Lune ou Mars dont l'imaginaire spéculatif fait écho à Jules Verne et H.G. Wells. «Le voyage dans l'espace, note René PRÉDAL (1970: 173), constitue le thème privilégié de la science-fiction généralement synonyme en effet de projection de l'homme hors de sa planète» (voir aussi BOUYXOU 1971: 33-145). En 1902, George Méliès inaugure ce genre filmique avec *Le voyage dans la Lune* qu'inspire Jules Verne. De qualités inégales, parfois dans le sillage visuel des trois mythiques serials *Flash Gordon* (*Flash Gordon*, 1936; *Flash Gordon's Trip to Mars*, 1938; *Flash Gordon Conquers the Universe*, 1940⁷), matrice de la saga *Star Wars* inaugurée en 1977, plusieurs pellicules y font écho.

Les plus notoires restent: *First Men in the Moon* de J.V. Leigh (1919, GB) qui suit H.-G. Wells, *Die Frau im Mond* de Fritz Lang (1926, All.), *Kosmicheskiy reys: Fantasticheskaya novella* de Vasili Zhuravlov (*Voyage cosmique*, 1936, URSS), les remarquables *Destination Moon* d'Irving Pichel

(1950, USA), *Project Moonbase* de Richard Talmadge (1953, USA), *Conquest of Space* de James O'Hanlon (1955, USA), *From the Earth to the Moon* de Byron Askin (1958, USA), *Missile to the Moon* de Richard C. Cunha (1958), l'onirique *Mechte navstrechu (Au-devant du rêve)* de Mikhail F. Karioukov et Otar L. Koberidze (URSS, 1963), *Moon Zero Two* de Roy Ward Baker (1969, GB). S'y ajoutent l'inquiétant *Navire étoile* d'Alain Boudet (1962, Fr.), l'ahurissant *First Men in the Moon* de Nathan Juran (1964, USA), le chef d'œuvre pacifiste *Forbidden Planet* de Fred M. Wilcox ou le trop bricolé *4... 3... 2... 1... Morte* de Primo Zeglio (It. 1967)⁸. Bref, l'espace intersidéral est au menu du film de genre.

Or, dans son *Quo vadis?* du film spatial, Kubrick revendique et transcende cet héritage filmique de la Guerre froide. S'y retrouvent pêle-mêle la relecture de l'*Odysée* homérique et l'imaginaire hétéroclite de la grande aventure spatio-temporelle inhérente à la culture de la science-fiction à son âge d'or (1930 – années 1970)⁹.

Les dialogues du «western sidéral» que serait *2001* (J.-L. Bory) totalisent à peine quarante minutes. Ils en singularisent le «message non verbal» selon Kubrick («Visual film»). *Expressis verbis*, le film visualise une hypothèse cognitive que son avant-propos en noir et blanc (en définitive retiré au montage final) illustre avec le débat entre savants et religieux. Entre gravité et inquiétude, ils glosaient sur l'intelligence extraterrestre. *2001* évoque donc en quatre moments de rupture cognitive l'impact positif de cette puissance extrahumaine (Dieu? nature? alien?) sur l'essor de l'humanité.

L'essor de l'humanité: quatre actes

Chronique accélérée de l'évolution darwinienne que scandent des fondus au noir, le périple fictif de cette odyssée futuriste est gigantesque. Le chiffre 4 la structure. Réalisation du film en quatre ans, quatre actes sur quatre millions d'années, quatre figures centrales (singe, savant,

astronaute, ordinateur), quatre compositeurs, un parallélépipède à quatre côtés quatre fois exhibé, quatre rayons redoublés de la station spatiale giratoire en orbite terrestre, huit parties triangulaires du toit ouvrant de la base lunaire Clavius, passage final de Dave Bowman dans la quatrième dimension (hyperspace)¹⁰.

Acte I



Le premier monolithe noir apparu sur Terre 4 millions d'années avant notre ère.

À l'aube de l'humanité («The Dawn of Man»), au soleil levant, le monumental monolithe noir parallélépipède de la connaissance s'élève dans le désert africain au milieu d'une horde d'australopithèques: «appelez-le: Éternité ou Dieu, à votre choix» (BORY 1972: 261). Filmées à la caméra mobile, menacées par les raids de fauves prédateurs, les créatures vivent dans l'effroi, tapies dans la caverne originelle, en guerre continue avec leurs similaires pour maîtriser l'unique point d'eau. Au parage rayonnant du monolithe sacré qu'irradie l'oratorio de Gyorgy Ligeti, l'effleurant, les simiens chasseurs acquièrent la capacité de la

pronation des objets contondants (armes, outils). Le monolithe thaumaturgique expose ceux qui le touchent à s'approprier la violence fondatrice du pouvoir sur le clan. Entre effroi et adoration. L'objet démultiplie la force naturelle du chef qui le brandit comme le sceptre de la nouvelle ère tribale. *Struggle for Life!* En l'un des plus prodigieux raccords de l'histoire du cinéma, l'os virevoltant que lance au ciel le singe-homme devient un vaisseau tournoyant dans l'espace intersidéral. Ellipse temporelle de quatre millions d'années d'histoire humaine. Puissance considérable de l'image filmique.

Acte II



Le second monolithe noir découvert dans le cratère de Tycho sur la Lune en 1999.

En 1999, source d'une forte anomalie magnétique, un monolithe noir de la connaissance est excavé dans le cratère d'impact de Tycho, proche de la base radiale de Clavius (United States Astronautics Agency), largement enfoncée dans la croûte lunaire pour la protéger des radiations solaires et des micrométéorites. Avec sa tour de contrôle et

son dôme ouvrant d'où s'élève la plateforme hydraulique d'alunissage des navettes spatiales, la base est mise en quarantaine. Dans le contexte de la rivalité russo-américaine, sous la direction du Dr Heywood Floyd, les savants-cosmonautes qui l'examinent ressentent la formidable énergie du monolithe. Il irradie une vive onde radioélectrique vers Jupiter. Les scientifiques en déduisent qu'une intelligence suprahumaine rayonne dans les parages de la planète géante. L'odyssée se prépare: non pas pour rentrer sur Terre, mais pour gagner les confins galactiques.

Acte III



Le troisième monolithe noir en orbite autour de Jupiter en 2001.

Le vaisseau United States Spacecraft *Discovery One* (non de code X-Ray delta 1) est envoyé vers Jupiter pour un contact aléatoire avec la source de l'intelligence inconue. *Discovery One*: cent-quarante mètres de long, hauteur totale 17 m, diamètre du module de commande 16,5 m, longueur/largeur de l'unité des réacteurs 32,2/8 m, masse 5'440 tonnes, six moteurs à propulsion plasmique, carburant ammoniac liquide, autonomie 90 mois,

contient 3 modules autonomes pour les sorties dans l'espace, surmonté d'une antenne parabolique, doté d'une centrifugeuse intérieure afin que la pesanteur artificielle protège l'équipage de l'atrophie musculaire.

Dernier avatar de la technologie aéro-spatiale de la United States Astronautics Agency, branche du National Council of Astronautics qui a remplacé la NASA, conçu pour gagner Jupiter en trente jours, remis en scène dans le sequel 2010. *The Year We Make Contact* (1984) du cinéaste Peter Hyams, le vaisseau embarque cinq astronautes (trois sont en biostase ou «arrêt réversible» de la vie par hibernation: Jack Kimball, Charles Hunter, Victor Caminsky). Les deux autres, David Bowman (Keir Dullea) et Frank Poole (Gary Lockwood) veillent au grain et restent en contact audio-visuel avec la Terre.

Créé le 12 janvier 1992 (Urbana Illinois), *HAL 9000* (Heuristically programmed ALgorithmic computer; anagramme de IBM: S+1¹¹), computer omniscient et panoptical, communique oralement avec l'équipage (voix solennelle et monotone de l'acteur canadien Douglas Rain). La super-machine est issue de la dernière génération de l'intelligence artificielle. Expert aux jeux d'échec, programmé pour ne jamais perpétrer un erreur, HAL est tout à la fois le cerveau et le système nerveux de *Discovery One*. Très largement, le succès de la mission lui incombe.

Ayant détecté une anomalie chimérique sur l'antenne parabolique du vaisseau, le super-ordinateur présente un dysfonctionnement majeur qui tourmente Bowman et Poole. Pour sauver la mission, devenu paranoïaque, le computer la compromet. Éclate le drame de l'odyssée spatiale. David veut sauver Frank propulsé dans l'espace par la malveillance de HAL. Seul à bord, HAL désactive les caissons d'hibernation des trois cosmonautes en biostase («Computer malfunction/Life functions critical»). Face au refus du computer de le laisser rentrer dans le vaisseau avec le cadavre de Poole («I'm sorry Dave, I'm afraid I can't do that.») Bowman (l'Archer) force l'écouille (*Emergency hatch*) au risque d'y laisser la vie car il est dé-

muni de son casque. Il gagne le *Logic Memory Center* de HAL dont la géométrie réverbère l'esthétisme du plasticien Vasarely. Comme l'archer Ulysse qui aveugle par ruse le cyclope Polyphème, il le désactive partiellement. Ahant d'angoisse, durant environ 4 minutes, il reste sourd à la panique et l'imploration de HAL:

*I want to help you. Dave stop! Stop will you! Stop Dave!
Will you stop Dave! Stop Dave! I'm afraid. I'm afraid
Dave. Dave. My mind is going. I can feel it. I can feel it.
My mind is going. There is no question about it. I can
feel it. I can feel it. I can feel it. I'm afraid.*

Ayant appris la comptine amoureuse «Daisy Bell (Bicycle built for two)»¹²⁾ lorsque Mr Langley le programmait, déclinant une ultime fois son identité cybernétique, HAL entonne d'une voix sépulcrale le début de la première strophe:

*Daisy, Daisy, give me your answer do/I'm half crazy all
for the love of you/It won't be a stylish marriage/I can
afford a carriage/But you look sweet upon the seat/Of
a bicycle built for two.*

HAL perd conscience. Il gagne le néant cybernétique. Sa voix devient un inaudible magma de vestiges sonores. Agonie poignante du rôle interminable dans la mission compromise. Pourtant, malicieux Kubrick! Composée en 1892 par Henry Dacre, *Daisy Bell* a été la première chanson fredonnée en 1961... par un ordinateur IBM 7094¹³⁾

Ce comique de situation escorte le *struggle for life* de la joute mortelle entre Dave et HAL. La machine a violé les trois lois de la robotique que formule notamment en 1942 l'américain Isaac ASIMOV (1950) né en Russie (1920-1992), génie de la science-fiction. Le robot ne peut menacer un être humain ni rester passif quand il est menacé. Le robot doit obéir aux ordres donnés par l'être humain, sauf s'ils contredisent la première loi. Le robot doit protéger son

existence en ne violant pas les deux premières lois («Asimov's Laws»).

Or, selon l'incipit de *2001* avec les préhominiens, la lutte pour la vie a longtemps opposé les plus forts aux plus faibles. Dans *Discovery One*, si Dave veut survivre et en reprendre le contrôle, il ne peut que vaincre l'intelligence artificielle de la machine qu'il lobotomise. HAL a transgressé les trois lois des robots. Sa disparition est programmée.

Acte IV



Le quatrième et dernier monolithe, «au-delà de l'infini», au moment de la mort de Bowman.

Après avoir croisé un monolithe noir en orbite jupitérienne, *Discovery One* traverse un tunnel spatio-temporel saturé de paysages, lumières et sons que reflète la visière du casque de Dave épuisé et unique rescapé de l'odyssée spatiale. Au-delà de l'infini, nouveau raccord elliptique: un des trois modules autonomes de *Discovery One* se stabilise avec le cosmonaute au regard angoissé dans une vaste demeure baroque de style Louis XVI dont la blancheur radieuse réverbère celle du vaisseau. Au mur, deux toiles colorées qui

évoquent des scènes libertines et champêtres à la façon de Jean-Honoré Fragonard. Ayant troqué le scaphandre rouge de l'aventure contre les habits noirs du deuil, Dave, visage vieilli, finit par s'attabler devant un frugal repas. Le verre de cristal qu'il fait tomber se brise sur le sol de marbre. S'annonce ainsi l'étape cruciale du voyage à l'intérieur de lui-même. Sa propre fin l'attend sous la figure agonisante d'un vieillard alité face au monolithe noir soudainement matérialisé. L'attend aussi sa renaissance. Du lit de trépas s'élève le «fœtus astral» qui scrute la planète Terre, prélude au contact suprême avec l'intelligence extrahumaine?¹⁴ Ultime périple de Dave qui engendre sans femme l'embryonnaire enfant des étoiles. La promesse surhumaine (ou post-humaine): un vieillard meurt, il s'auto-reproduit en «fœtus astral» (CIMENT 1980: 120).

2001: un périple sidérant, des spectateurs sidérés en 1968. Du premier plan, où s'alignent géométriquement les sphères solaire, terrestre et solaire, via la scansion des quatre rectangles noirs de la connaissance (cinématographique?), au dernier plan où le fœtus astral scrute la Terre. Une circumnavigation humaine. Un retour purifié à l'origine? Toute vie commence dans la naissance qui mène à la mort dans le cycle de la répétition éternelle que visualise l'infini de l'espace intersidéral. Authentique odyssee spatio-temporelle, 2001 reste le «voyage épique dans le monde extérieur qui devient une découverte de soi-même» (CIMENT 1980: 130).

Dave n'a-t-il pas pérégriné dans le labyrinthe de sa conscience? Dans le dédale cybernétique où HAL perd l'esprit (à l'instar du Docteur Folamour happé par le délire), le dilemme et le combat titanesque de l'argonaute sidéral préludent le *struggle for life* œdipien de Danny Torrance (Danny-Thésée) contre son père Jack armé d'une hache (Jack-Minotaure) dans le jardin-labyrinthe enneigé de l'hôtel Overlook (*The Shining*; en français: *Shining. L'enfant lumière*). D'abord le dérangement homicide du super computer paranoïaque, ensuite la démente sanglante du père-ogre tout aussi paranoïaque. Écho à la

lutte hobbesienne des hommes-singes pour l'eau à l'aube de l'humanité, le drame astral qui engendre l'*enfant des étoiles* annonce-t-il la tragédie familiale de laquelle survit Danny l'*enfant lumière*? Une question insoluble parmi d'autres que laisse béante la métaphysique «symphonie visuelle» sur les espaces infinis qu'est 2001. *A Space Odyssey*.

1. Encyclopédie de voyage (1970: *passim*); ANDRETTA et CIARDI (2019: 15-168).
2. ANDREYON (2013: 222-223); MORSIANI (2020: 18).
3. LEFEVRE et LACOURBE (1976: 178).
4. *Avant-scène* (1979).
5. BOUYXOU (1971: 177); CLARK (1968).
6. CIMENT (1980: 125).
7. JACKSON (1994: 90-91; index 233).
8. BOUYXOU (1971: 148-177); NAHA (1980: *passim*).
9. *Science et science-fiction* (2010: *passim*).
10. GEDULD (1973: *passim*).
11. CARL 500, *Cerveau Analytique de Recherche et de Liaison*, version française.
12. Dans la version française, *Au clair de la Lune!*
13. <https://www.youtube.com/watch?v=41U78QP8nBk> (consulté le 25 janvier 2021).
14. DUMONT et MONOD (1970: *passim*).

Bibliographie

- AGEL, Jérôme (1970). *The Making's Kubrick 2001*. New York: Signet Classics, The New American Library.
- ANDRETTA, Maria Giulia; CIARDI, Marco (2019). *Stregati dalla Luna. Il sogno del volo spaziale da Jules Verne all'Apollo 11*. Rome: Carocci editore Sfere.
- ANDREYON, Jean-Pierre (2013). *100 ans et plus de cinéma fantastique et de science-fiction*. Pertuis: Rouge Profond.
- ASIMOV, Isaac (1950). *I, Robot*. New York: Gnome Press.
- Avant-scène du cinéma* (1^{er}-15 juillet 1979), 231-232, Arthur C. Clarke, Stanley Kubrick, 2001, *l'Odyssée de l'espace*, «Scénario».
- BORY, Jean-Louis (1972). *La nuit complice. Cinéma II (1966-1968)*. Paris: UGE, 10/18.
- BURGESS, Antony (1973). *A Clockwork Orange*. New York: W.W. Norton (trad. fr. 1972, *Orange mécanique*. Paris: Laffont).
- BOUYXOU, Jean-Pierre (1971). *La science-fiction au cinéma*. Paris: UGE, 10/18.
- CLARKE, Arthur C. (1968). 2001. *A Space Odyssey, a novel*. Londres: Hutchinson (trad. fr. 1968, 2001, *l'Odyssée de l'espace*. Paris: Laffont).
- CIMENT, Michel (1980). *Kubrick*. Paris: Calmann-Levy.
- DUMONT, Jean-Paul; MONOD, Jean (1970). *Le fœtus astral*. Paris: Bourgeois.
- Encyclopédie de voyage (1970). *La Lune. La sélénologie et son expression à travers les âges*. Genève, Paris, Munich: Nagel.
- GEDULD, Carolyn (1973). *Filmguide to 2001 A Space Odyssey*. Bloomington: Indiana University Press.
- JACKSON, Jean-Pierre (1994). *La suite au prochain épisode... Le «serial» américain 1912-1956*. Crisnée: Yellow Now.
- LEFEVRE, Raymond; LACOURBE, Roland (1976). *30 ans de cinéma britannique*. Paris: Éditions cinéma.
- MORSIANI, Alberto (2020). *L'invasion des profanateurs de sépulture de Don Siegel*. Rome: Gremese.
- NAHA, Ed. (1980). *The Science Fictionary. An A-Z Guide to the Words of SF Authors, Films, & TV Shows*. [s.l.]: Wideview Books.
- PRÉDAL, René (1970). *Le cinéma fantastique*. Paris: Seghers.
- Science et science-fiction* (2010). Paris: Éditions de La Martinière.

Films au programme

22 – 28 mars 2021



Cinémathèque suisse

2001. A Space Odyssey (2001, l'Odysée de l'espace)

de Stanley Kubrick | UK; US, 1968, Coul., 149', 10/14, vostfr

De l'«aube de l'humanité» jusqu'au vol en 2001 du vaisseau spatial *Discovery One* vers Jupiter en passant par la colonisation lunaire, cette odysée confronte l'Homme à son origine simiesque, au monolithe de la connaissance, à l'intelligence artificielle, à l'infini intersidéral, à la finitude. Seul face au destin, il devient surhomme en désactivant la technologie qui le détruit. Sa hantise: est-il seul dans l'univers?

Projection accompagnée d'un débat avec Michel Porret

En partenariat avec les Cinémas du Grütli

Édition spéciale de V.O., l'émission cinéma du campus

Lundi 22 mars, 19h45 | Auditorium Ardi

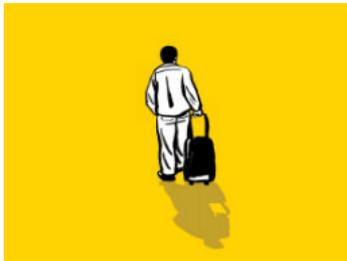


Ella Maillart – Double Journey

de Mariann Lewinsky et Antonio Bigini | CH; 2015, NB/Coul., 40', 12/12, vostfr

En juin 1939, alors que l'Europe s'apprête à basculer dans la guerre, Ella Maillart et Annemarie Schwarzenbach quittent la Suisse au volant d'une Ford, longeant la mer Noire, parcourant l'Iran, puis l'Afghanistan. Elles expriment ainsi leur refus de «vivre de compromis ou de remplir le destin tracé par [leur] sexe». Maillart poursuit ensuite seule un périple à travers les Indes. Au fil des visites et des rencontres, ses carnets, photographies, lettres et films témoignent autant d'une curiosité ethnographique pour l'Orient que d'une nécessité de se sentir «intensément vivante».

Disponible en ligne du 22 au 28 mars



L'escale

de Kaveh Bakhtiar | CH; FR, 2013, Coul., 90', 12/2, vo st fr

À Athènes, le modeste appartement d'Amir, un immigré iranien, est devenu un lieu de transit pour des migrant-es qui, comme lui, ont fait le choix de quitter leur pays. Mais la Grèce n'est qu'une étape. Toutes et tous espèrent rejoindre d'autres pays occidentaux et se retrouvent donc coincés là, chez Amir, dans l'attente de papiers, de contacts et du passeur qui tiendra peut-être leur destin entre ces mains.

Disponible en ligne du 22 au 28 mars



Trigon Film

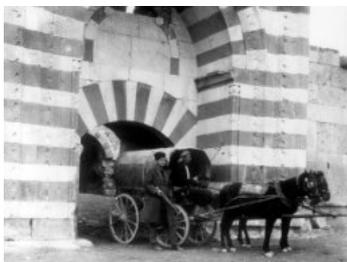
Gabriel e a montanha (Gabriel et la montagne)

de Felipe Barbosa | TZ, 2017, Coul., 127', 14/14, vostfr

Avant d'entrer dans une prestigieuse université californienne, Gabriel décide de partir en voyage pendant un an. Il chemine avec son sac à dos pendant dix mois avant d'arriver au Kenya, où il ne veut pas être considéré comme un touriste mais comme un globe-trotter en contact étroit avec la population locale. Sa dernière destination sera le Mont Mulanje, au Malawi. Ce film est inspiré de l'histoire vraie d'un ami du réalisateur.

En partenariat avec FILMAR en América Latina

Disponible en ligne du 22 au 28 mars



Cinémathèque suisse

Grass. A Nation's Battle for Life

de Merian C. Cooper, Marguerite Harrison et Ernest B. Schoedsack | US, 1925, NB, 70', 12/12, vostfr

Voici l'un des premiers films documentaires ethnographiques. En parcourant la route de la soie, les réalisateurs ont croisé des pasteurs nomades Bakhtiari en transhumance vers les pâturages des hauts plateaux de la Perse. Ils les accompagnent en filmant leurs luttes pour survivre dans un environnement hostile.

Projection accompagnée d'un débat avec Svetlana Gorshenina et Estelle Sohler

Édition spéciale de V.O., l'émission cinéma du campus

Vendredi 26 mars, 19h45 | Auditorium Ardi



Images d'Orient – Tourisme vandale

de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi | IT; FR, 2001, Coul., 62', 12/12

Les cinéastes explorent des images tournées en Inde en 1828-1929 par des Européens ostensiblement privilégiés. Ils ralentissent la vitesse de défilement, saisissent un geste, un sourire ou un regard, colorisent le cas écheant et remontent le tout. Ce détournement d'images, s'il s'apparente au situationnisme, vise d'abord à dénoncer une souveraine arrogance et une forme de viol par la caméra qui annoncent le tourisme «vandale» de masse.

Disponible en ligne du 22 au 28 mars



Ceramon

Lillian

d'Andreas Horvath | AT, 2019, Coul., 128', 16/16, vostfr

En 1926, Lillian Alling, jeune femme sans ressources, prend la décision de rejoindre à pied depuis New York son pays d'origine, la Russie, en passant par le détroit de Béring. Tiré d'une histoire vraie, cet immense voyage solitaire est mis en scène à la manière d'un documentaire. Épuisante, inouïe, traversant des paysages spectaculaires, l'aventure transforme le cinéaste et son actrice, à la vie, à la mort.

Projection accompagnée d'un débat avec le réalisateur et Jean Perret

Édition spéciale de V.O., l'émission cinéma du campus

Mardi 23 mars, 19h45 | Auditorium Arditi



Cinémathèque suisse

Paradis: amour

d'Ulrich Seidl | AT; DE; FR; 2012, Coul., 120', 16/16, vostfr

Teresa, une Autrichienne quinquagénaire, se rend au Kenya en touriste solitaire, à la recherche d'aventures amoureuses. À travers une mise en scène crue, le tourisme sexuel est saisi dans ses travers néocolonialistes les plus accablants. Un voyage «exotique» au cœur de la misère des corps et des âmes.

Disponible en ligne du 22 au 28 mars



Les films d'ici

Quelques jours ensemble

de Stéphane Breton | FR; 2014, Coul., 90', 12/14, vostfr

Muni de quelques mots de vocabulaire, le cinéaste décide d'entreprendre seul un voyage en train à travers l'hiver russe. Depuis les espaces confinés de la troisième classe, il filme au rythme des jours et des nuits des rencontres de fortune. Partage de nourriture et d'alcool, de récits de vie, d'expériences, de chagrins et d'espérances – l'objectif s'attache autant aux paysages qu'à l'humaine condition.

Disponible en ligne du 22 au 28 mars



Cinémathèque suisse

Le regard d'Ulysse

de Theo Angelopoulos | GR, 1995, Coul., 176', 12/16, vostfr

Lettre d'amour au cinéma, le film de Theo Angelopoulos nous offre le voyage errant de A (Harvey Keitel) qui, après avoir connu le succès en exil, part à la recherche de ses racines familiales, des origines du cinéma et des sources littéraires de l'Occident. Le personnage se place ainsi dans la perspective d'Ulysse et redonne vie au héros.

En partenariat avec le Festival Il est une foi

Disponible en ligne du 22 au 28 mars



Rouge International

The Ride

de Stéphanie Gillard | FR, 2018, Coul., 87', 12/14, vostfr

Chaque hiver, une troupe de cavaliers Sioux traverse les grandes plaines du Dakota pour commémorer le massacre de leurs ancêtres à Wounded Knee. Sur ces terres qui ne leur appartiennent plus, les aînés tentent de transmettre aux plus jeunes leur culture, ou ce qu'il en reste. Un voyage dans le temps pour reconstruire une identité perdue qui confronte l'Amérique à sa propre histoire.

Projection accompagnée d'un débat en ligne avec la réalisatrice et Alexandre Vuillaume-Tylski
Édition spéciale de V.O., l'émission cinéma du campus
En partenariat avec la Semaine contre le racisme
Jeudi 25 mars, 19h45 | Auditorium Arditi



Vacances prolongées

de Johan van der Keuken | NL, 2000, Coul., 142', 12/14, vostfr

En 1998, Johan van der Keuken, cinéaste engagé qui sillonne le monde depuis une trentaine d'années, apprend qu'il est condamné par son cancer. Il n'a plus que quelques années à vivre. Qu'à cela ne tienne, son épouse Nosh lui propose de partir pour conjurer le sort: Népal, Bhoutan, Burkina Faso, Brésil, États-Unis... Muni de sa petite caméra, van der Keuken documente son rapport au monde et, ce faisant, questionne la notion même de voyage.

En partenariat avec la HEAD — Genève
Disponible en ligne du 22 au 28 mars



Cinématique suisse

El Viaje

de Fernando Solanas | AR, 1992, Coul., 140', 12/12, vostfr

Martín, 17 ans, vit avec sa mère à Ushuaïa, à l'extrême sud de la Patagonie. Un jour, il décide de partir à vélo à la recherche de son père. Commence alors une épopée qui lui fait parcourir différents pays d'Amérique latine. Le jeune homme y découvrira des pans enfouis de son identité, tout comme la richesse des mythes et de l'histoire du continent.

Projection accompagnée d'un débat en ligne avec Claudio Bolzman, Julie de Dardel, Valeria Wagner et Estelle Sohler
Édition spéciale de V.O., l'émission cinéma du campus
En partenariat avec le Latino Lab
Mercredi 24 mars, 19h45 | Auditorium Arditi

Programmation en salle

Lundi 22 mars 2021, Auditorium Ardit

19:45 **2001, l'Odysée de l'espace**, Stanley Kubrick
accompagné d'un débat avec Michel Porret
édition spéciale de *V.O.*, l'émission cinéma du campus

Mardi 23 mars 2021, Auditorium Ardit

19:45 **Lillian**, Andreas Horvath
accompagné d'un débat avec Andreas Horvath et Jean Perret
édition spéciale de *V.O.*, l'émission cinéma du campus

Mercredi 24 mars 2021, Auditorium Ardit

19:45 **El Viaje**, Fernando Solanas
accompagné d'un débat avec Claudio Bolzman, Julie de Dardel, Valeria Wagner et Estelle Sohier
édition spéciale de *V.O.*, l'émission cinéma du campus

Jeudi 25 mars 2021, Auditorium Ardit

19:45 **The Ride**, Stéphanie Gillard
accompagné d'un débat avec Stéphanie Gillard et Alexandre Vuillaume-Tylski
édition spéciale de *V.O.*, l'émission cinéma du campus

Vendredi 26 mars 2021, Auditorium Ardit

19:45 **Grass. A Nation's Battle for Life**, Merian C. Cooper, Marguerite Harrison et Ernest B. Schoedsack
accompagné d'un débat avec Svetlana Gorshenina et Estelle Sohier
édition spéciale de *V.O.*, l'émission cinéma du campus

Tarifs en salle

CHF 8.-/séance

CHF 15.-/5 séances

Tarifs en ligne

CHF 8.-/séance

CHF 9.-/2 séances

CHF 15.-/5 séances

Billetterie

Les billets sont en vente avant les séances à la caisse du cinéma.

Programmation en ligne

Du 22 au 28 mars 2021

Ella Maillart – Double Journey, Antonio Bigini et Mariann Lewinsky

L'escale, Kaveh Bakhtiar

Gabriel et la montagne, Felipe Barbosa

Images d'Orient - Tourisme vandale, Yervant Gianikian; Angela Ricci Lucchi

Paradis: Amour, Ulrich Seidl

Quelques jours ensemble, Stéphane Breton

Le regard d'Ulysse, Theo Angelopoulos

Vacances prolongées, Johan van der Keuken

- * Les films programmés en salle sont également disponibles pour leur visionnement en ligne.
Les débats en salle sont également diffusés en direct sur YouTube (youtube.com/c/AcChUnige) à l'heure prévue des éditions spéciales de *V.O.*, l'émission cinéma du campus.
Pour autant que les conditions sanitaires le permettent, les émissions sont tournées en public.

Lieu de projection

Auditorium Ardit
pl. du Cirque 1, Genève

Programmation en ligne

histoire-cite.ch

***V.O.*, l'émission cinéma du campus**

youtube.com/c/AcChUnige

Informations

histoire-cite.ch

cinema@histoire-cite.ch

La Revue du Ciné-club universitaire, 2021, hors-série «Voyages»

ISSN 1664-4441 (print)

ISSN 1664-4476 (online)

© Activités culturelles de l'Université de Genève | culture.unige.ch

Genève, mars 2021