



Happéponestre,

un film

Happéonestre: Le cinéma qui s'emporte et emporte avec lui ces objets qu'on a vus, mais qu'on n'a pas regardés.

Trébucher : Se prendre les pattes entre une valeur stable de l'équilibre et une buche gisante, imperceptible jusque là à l'attention de l'individu accidenté.

Tomber : Juste avant de se fracasser la gueule. Ou se retrouver en face d'une surprenante évidence.

« J'aurais aimé trébucher le bout de mes doigts entre les rayons, sur la côte d'un exemplaire dans lequel je serais tombé sur la définition d' "Happéponestre" ».

Autant que de faire de la néologie, ce serait d'une insupportable prétention que d'essayer de rajouter au cinéma des concepts liés aux objets de son décor.

C'est la première partie du film. Le glossaire. Pour assumer une recherche adolescente, j'ai demandé à deux jeunes personnes, lors d'un entretien, de me définir les termes qui y sont redondants. Ils en construisent ensemble la définition en s'entrecoupant la parole. Un vocabulaire qui installe déjà un air de fiction.

La fiction d'un film s'élabore ensuite, sous forme d'une recherche : l'appropriation de mon projet par deux personnages principaux de 13 et 15 ans. Dans leur milieu de vie habituel, ils tentent de définir des objets particuliers dans les films qu'ils ont vus.

Enfin, je retranscris les entretiens que j'ai eus avec trois amis autour de trois différents films dans lesquels s'applique le phénomène d'happéonestre.

Afin de visionner ce film, il vous suffira de tourner les pages.

*Sur celles de droite, le narrateur **N** vous indiquera ce qui se passe à l'image. Une voix off **V** s'y introduira de force. Et s'y trouveront souvent **T.** et **A.** les personnages principaux. Leur dialogue sera simple à suivre.*

Sur les pages de gauche vous visionnerez des extraits de films qui sont cités dans la recherche. Ils s'intégreront ainsi dans le montage en s'intercalant entre les dialogues des personnages. Il suffira de les lire.

En ce qui concerne la musique. Il faudra que vous la composiez.

Le temps, de toute son abstraction, ne se fait pas plus tangible lorsqu'il est nommé. Il ne fait pas plus figure lorsqu'il est arrêté. Et lorsqu'il s'agit de décrire, le mouvement est évoqué par la prise de parole du temps.

Chapitre 1 : La base

Un Glossaire

■ D'un ensemble qui s'offre quelques gouttes de collyre dans les conjonctives, le fond de l'œil apparent et la pupille atmosphérique, le Regard se fait flou. Et ce qu'on distingue accroché dans la crème du mur, c'est l'ensemble aplati. Le tout d'une pièce, dans la bavure des formes. Parce qu'on sait que c'est une pièce : Un meuble gris, une plante aux feuilles vertes bouquet d'une dizaine de mains qui jaillissent dans leur platitude une manière de dire : regarde je n'ai rien. Trois sillons noirs lisses et verticaux à droite du rectangle gris. On lie le bruit, l'asticotage de la parole de deux êtres remuants, de l'aquarelle encore humide d'une tache de ce qui se présume être une table. Une table parce qu'elle est entourée de chaises aux creux elliptiques et d'autres surfaces rectangulaires.

Le fond de l'air est rouge, 1 Du Vietnam à la mort du Che, Chris Marker. 1988

5 : 39 Au Regard noir et blanc viré au jaune par le vanadium. Un plan qui vibre à la secousse de l'avion de chasse. Le bout d'une aile, un découpage au sol à la figure vert jaune d'Olivier Debré, des miettes de nuages et une splendide courbe du Mékong en forme de gant manique qui viendrait reprendre le paysage traversé par trois Douglas AD-4W AEW Skyraider.

Un pilote américain : «Le 3 et le 4 ont le napalm. Ça va être chouette.» 5 : 43.

T. : *Le Napalm*, c'est une civilisation.

A. : *Le Topol-M* est un nom de code, d'armes militaires, de voitures ou de motos.

Le cheval de Troie est un cheval construit en bois, gros, de grande taille. Un piège, une tactique d'attaque. Il y avait des hommes dedans.

T. : *Mao* est un empereur chinois. Un roi. Un prince. Un président. Le président de la Chine. C'était l'un des meilleurs présidents de la Chine et il a été assassiné par son peuple. Il y a 1000 ou 50 ans. Une vingtaine d'années. Il a fait une guerre nucléaire. Il a aidé à créer le parti du communisme.

A.: *Le tapis* c'est un truc pour s'essuyer les pieds. C'est un tissu qu'on met par exemple dans l'entrée de chaque pièce ou de chaque porte. Ça a été créé il y a longtemps, et c'est fait de coton donc ça date. Ce n'est pas fait que pour s'essuyer les pieds. Dans d'autres pays, c'est plein de couleurs donc c'est pour décorer aussi.

T.: Au poker, quand on ramasse tous les jetons ça fait *un tapis*, je crois.

A.: *Le Coran* c'est une religion qui est créée avant le christianisme.

T.: C'est un livre où il y a des règles pour les musulmans comme les chrétiens avec la Bible. Et qui raconte ce que doit faire un musulman.

A.: *L'Évangile* c'est une bonne nouvelle, c'est quelque chose de bien.

T.: Bah *les Évangiles* c'est genre quatre livres créés par quatre mecs. Et genre bah je crois que ça a été dans la Bible. C'est juste un livre qui a été écrit par des gens.

A.:...

T.: *Kant* c'est celui qui a créé le Cantal.

A.: En fait *le Kant*, c'est comme l'Edit de Nantes, mais là c'est l'Edit de Kant. Donc Kant c'est une ville.

T.: *Hegel* c'est celui qui a créé Kant. Hegel c'est à peu près comme une gazelle, ça va vite. Il gueule, il gueule. Ça court vite et ça gueule.

A.: *Le cadrage*, c'est sur une photo, soit sur une peinture, soit sur un film. On essaye de viser quelque chose. Ce qui délimite le contour. Quand on voit une vidéo, si ce n'est pas bien cadré ce n'est pas intéressant. Et par exemple, pour les profs, si un élève fait des bêtises, il le cadre pour le discipliner.

T.: *La focalisation* c'est quand on est sur un truc, on est à fond, on ne pense qu'à ça on ne réfléchit qu'à ça on est addict. Et sinon c'est les constellations.

A.: *Le tic* c'est quand on fait quelque chose de complètement con. Quand on est stressé ou ennuyé. C'est quelque chose qu'on fait assez souvent, qu'on ne se rend même pas compte tellement on le fait souvent. Tout le monde n'a pas des tics et chacun a des tics différents. Après il y a les tiques dans la forêt, qui se collent à notre peau et qui nous sucent le sang.

T.: *Le suspens*, souvent c'est dans les films et c'est quand on laisse passer le temps pour angoisser, parce qu'on ne sait pas ce qui va arriver. Ou quand on sait qu'il va se passer quelque chose, mais qui n'arrive que quand on s'y attend le moins.

A.: *Le faux raccord*, c'est quelque chose qui n'a aucun rapport avec ce qui se passe. Qui n'aurait pas dû avoir lieu. Qu'on n'aurait pas dû voir. Quelque chose qui ne tient pas la route. Quelque chose qui ne s'intègre pas dans

le décor, qui ne devrait pas être là, comme un coca dans la jungle ou quand dans les reflets d'une vitre on voit toute l'équipe de tournage.

T. : *Le rythme...* Il y a plusieurs rythmes. Le battement du cœur, le pouls. Le rythme en musique, bien commencer la note et bien la finir. Plusieurs vitesses de rythmes. Lent, vite. Et dans le cinéma c'est le temps. Fin, c'est soit les scènes se passent avec de l'action donc ça à l'air rapide ou c'est du blabla donc ça à l'air lent.

A. : *L'objet de mise en scène* c'est un objet déjà. C'est un objet qui est mis en valeur, qui a un rôle comme un verre avec du poison dedans, un objet qui a un rôle. Une chaise ce n'est pas intéressant. C'est du décor. Mais on utilise le décor pour faire la mise en scène.

T. : *Un objet ostentatoire*, c'est un objet qui est au stand et qui est aléatoire. C'est quelque chose qui devient ostentatoire lorsqu'il se met à bouger.

Un objet squelettique. Ou peut-être un objet mis en valeur donc on le voit bien parce qu'il brille ou parce qu'il est décoré.

A.: *Un film*, par exemple tiré d'un livre, d'une histoire qu'on essaierait de mettre en image, en vidéo, avec des personnes qui ... au lieu que ce soit notre imagination qui conçoit l'histoire ... ce qu'on voit, c'est vraiment des personnes qui jouent des rôles et qui racontent l'histoire et au lieu d'avoir l'imagination, on voit et on entend. C'est plusieurs scènes qui sont mises ensemble et qui créent un film.

T.: Pour moi *un film* c'est d'abord quelque chose qu'on filme donc il y a une caméra derrière laquelle il y a tout ce qui est production donc tout ce qui est ... pour argent et tout ça. Il y a aussi celui qui crée l'histoire ou celui qui tire l'histoire. Enfin d'un livre ou quelque chose comme ça. Et donc après il y a aussi ceux qui sont devant la caméra, les gens qui sont des acteurs.

Et donc un film bah, c'est une histoire quoi, mais en vidéo. Mais il y a aussi le son et tous les gens derrière.

A. : Oui c'est du mouvement, il y a du mouvement quoi.

T. : Après un film c'est vaste comme question. Il y a plein de choses qu'on pourrait dire que c'est un film.

A. : Ah! Un film plastique c'est pour les téléphones, c'est pour protéger l'écran. C'est un film.

T. : *Un décor* c'est par exemple, on ajoute des personnifications à un objet, des petits détails, des dessins à un objet. Ou, quand on a une maison qui est sans formes et qui est toute blanche qui est juste carrée ce n'est pas très beau. Alors quand on ajoute des plantes, des objets, des décorations des vases tout ça, un canapé ou une table, même si c'est utile c'est du décor.

Céline et Julie vont en bateau, Jacques Rivette. 1973

17 : 25 Une femme d'un âge moyen, tire les cartes à une autre personne dont on ne distingue d'abord que la main droite. La dame en face du Regard tient elle aussi une cigarette de sa main gauche et de sa main droite manipule les cartes «tout ira mieux demain». Son interlocutrice a les ongles vernis en rouge. En fait elles tirent les cartes à deux. On voit le bout de sa chevelure frisée, «j'espère». En face d'elle la dame en noir continue : «on rentre» elle sourit comme d'une mignonne déception, «à la maison», et elle range les cartes.

17 : 35 Alors qu'elle se tourne vers les fiches de prêt, parce qu'elles sont deux bibliothécaires pendant leur pause clope, à la rencontre de leurs deux bureaux adjacents, la femme aux cheveux bouclés lui demande de lui passer sa cigarette.

17 : 36 C'est Julie qui en accrochant ses lunettes à son visage, rattrape entre deux doigts la cigarette demandée. Elle a les nouvelles acquisitions alignées sur le bout de son bureau et derrière elle sur un meuble qui la sépare de sa voisine, les exemplaires à traiter. Au fond, entre deux rangées d'étagères, une femme en tailleur blanc feuillette pressément une édition. Julie lève deux fois la tête puis s'adresse à une personne qui dépasse le Regard en face d'elle. «Monsieur s'il vous plait!»

17 : 42 Le jeune homme en t-shirt rouge est en train de rallumer sa cigarette, il la regarde et comprend par quelques signes que le reproche lui est adressé. Il s'excuse d'un mouvement de tête acquiesçant le «bien sûr», sort sa cigarette de la bouche et souffle sur la torche à la paume de sa main.

17 : 45 Le Regard large cette fois-ci en face du bureau des deux bibliothécaires. Julie cache de sa main droite sa clope sous son bureau. De sa main gauche elle fait un signe drôle et majestueusement hautain lorsqu'elle réclame : «pouvez-vous fumer plus discrètement?»

Si on met de la forme dans la maison c'est de la décoration. C'est des poutres, du carrelage au sol avec une matière spécifique, des couleurs.

A. : *Le décor*, c'est lorsqu'on est par exemple dans un studio pour tourner un film et on a besoin que quelque chose ressemble, imaginons, à une chambre et on n'a pas d'endroit où il y a une vraie chambre, alors on rajoute un lit et un meuble. Et tout ce qui fait partie de la chambre c'est un décor.

Même un paysage peut être un décor.

T. : *La discrétion* c'est quelqu'un qui ne se fait pas trop remarquer. Qui ne parle pas trop et qui du coup est discret. Comment expliquer ça ? C'est quand on ne se fait pas remarquer.

A. : *L'émancipation* c'est les aimants, par exemple deux métaux quand ils se rapprochent ils se collent, ils se touchent ils font tout pour se rejoindre. C'est le mouvement de deux objets ou de plusieurs objets qui se regroupent.

T. : *L'objet discret*, c'est un objet passe-partout. Qu'on ne voit presque pas. Ce n'est pas l'objet principal du décor. C'est un objet qu'on voit, mais dont on ne s'intéresse pas.

A. : *L'objet émancipé* ... la cigarette c'est un objet émancipé de son paquet. Un objet qui ne veut pas être utilisé.

T. : *La tutelle* c'est la femelle du tutoriel.

A. : *L'autonomie*, c'est quand on fait quelque chose de nous-mêmes. Auto c'est nous-même. Se mettre au travail tout seul, faire le ménage sans qu'on nous le demande.

T. : *Un objet autonome*, c'est un robot. Un objet qui est intelligent. On n'a pas besoin de l'utiliser pour qu'il marche, il se débrouille tout seul. C'est un grand garçon.

A.: *L'autoritaire* c'est la personne qu'on respecte. Qu'on ne respecte pas forcément, ou qu'on respecte malgré soi-même, et s'il nous demande de faire quelque chose on va le faire. Parce qu'on est un peu des soumis quoi.

T.: *Capitaliste* c'est l'inverse du communiste. C'est quand on est au plus haut du capital. Du Capitole. Et sinon, c'est lorsque les capitaines... C'est ceux qui habitent dans la capitale et qui ont la plus grande tour, sinon ce n'est pas intéressant le capital si on n'habite pas dans la plus haute tour.

T.: *La démocratie* c'est quand on élit quelqu'un. Et bah c'est tout le peuple, il y a plusieurs comment ... il y a plusieurs électeurs. On a le choix de voter à qui on veut. C'est compliqué.

A.: C'est déjà un peuple qui choisit son président et ce président choisit après des ministres, des députés et toutes ces personnes-là doivent choisir des lois, gouverner quoi.

Colonialistes c'est les personnes qui font des colonies. Comme par exemple, à l'époque quand les terres n'appartenaient à quasiment personne ou qui appartenaient à d'autres personnes et qu'on allait dans ces terres pour les attaquer pour faire la guerre et posséder ces terres. Être le chef quoi.

T. : *Les objets autoritaires* c'est l'humain qui a programmé des robots sur leur carte programmable pour qu'ils exécutent la demande. Dans des usines ils peuvent aider à faire des choses.

A. : *L'objet démocratique* est un objet qui gouverne. C'est un objet qui sert à gouverner. Il a plus de valeur que d'autres objets. On a besoin de cet objet pour choisir des lois.

T. : *L'objet colonialiste* est un objet qui sert à faire des colonies.

A. : *Subversif* c'est l'acte de «subverger» quelqu'un. C'est un «sub» qui verse du Cif.

T. : *Inassouvi*, « Ina » vient du latin et veut dire viande, et « souvi », du latin : périmé. Ina-souvent, qu'on ne voit pas souvent. C'est le contraire d'assouvi.

A. : *Narrateur*, dans une histoire, c'est celui qui raconte ce que les personnages font. Il n'existe pas toujours dans l'histoire. Parfois il sait ce que pensent les personnages.

T. : *L'intention narrative* c'est notre intention, notre but, lorsqu'on raconte une histoire.

A. : *L'attention narrative* c'est une narration à laquelle on ne s'attend pas.

T. : C'est quand on veut que le lecteur capte quelque chose de l'histoire.

A. : *L'attention du spectateur* c'est quand le spectateur capte quelque chose. C'est lorsqu'il réagit à ce qu'il voit. Par exemple dans un spectacle d'humour, ce qui fait qu'il rigole ou qu'il applaudisse.

T.: *La ruse* c'est quand on fait quelque chose de malin. C'est un moyen qu'on essaye de trouver pour arriver quelque part d'une autre manière que les autres ou plus facilement que ce qui a été prévu.

A.: *La propagande* c'est quand quelqu'un est au pouvoir et que c'est un empereur, il fait de la propagande par affiches ou par radio pour que les gens pensent que c'est lui le meilleur. La propagande on la fait dès le plus jeune âge, dès la primaire. On fait comprendre aux gens qu'il ne faut voter que pour Staline et le communisme par exemple.

A.: *Le terrorisme* c'est le fait de terroriser les gens par des actes ou par des paroles. Les mettre dans des situations dans lesquelles ils n'ont pas vraiment l'habitude d'être. Leur faire peur, leur faire du mal sans pitié. C'est compliqué à expliquer le terrorisme. Ça peut se traiter de différentes façons, il y a différentes formes de terrorisme.

Michaël, Carl Theodore Dreyer. 1924

8: 41 Sur un fond noir et entre guillemets s'affiche l'intertitre

ï «À la table du dîner, la conversation se tourne vers la mort.»

8: 45 Dans le gris verdâtre des anciennes pellicules restaurées, c'est à une table ronde vêtue d'une nappe aux bords brodés en fond de coiffe Créchoise sur une mousseline blanche et nantie d'une précieuse vaisselle brillante, que le Duc de Monthieu nous tourne le dos. Concentré sur le contenu de son plat. La tête légèrement baissée. Il garde la tenue de son dos respectable, et cadre le Regard et son assombrissement à sa droite, pour laisser voir à sa gauche au milieu, les verres en cristal remplis à moitié par le liquide noir, Mrs. Alice Adelsskjold qui a le tic de se tordre d'angoisse à l'idée de la mort et Claude Zoret, qui de face, offre de son regard et du froncement des sourcils beaucoup d'intérêt aux états d'âme de son invitée.

8: 47 Le bouteiller retire la grande et fine carafe de vin qui cachait la serveuse au fond de la pièce bidouillant devant le buffet. Elle vient d'être rejointe par un deuxième serveur.

Zoret, essuie ses mains avec sa serviette, pose la gauche sur l'accoudoir de sa chaise au long dossier en cuir marouflé comme pour prendre un appui fort puis, avec sa main droite, il gagne le sous-plat aux bordures métallisées, qu'il passe à sa voisine. Mrs. Adelsskjold reçoit aussitôt l'objet avec sa main gauche alors que sa main droite, à l'expression de l'hésitation, caresse le bord de son assiette.

8: 55 La forme carrée du sous-plat encadre la vanité. Tenue par la main timide, comme on tiendrait une carte de tarot. La composition fait le mariage de la Mort avec la Roue de la Fortune.

8: 58 Mrs. Adelsskjold est de profil. L'éclat du spot de lumière se fait remarquer sur sa lèvre inférieure et surtout dans les dessins de ses cheveux rampants farouches vers son chignon. Elle est dépitée et désolée par ce qu'elle tient. Elle lève sa main gauche vers son front pour tenir sa tête devenue légèrement vacillante. Entre-bâillant sa bouche :

ï «C'est étrange, parfois je crains de mourir tellement que je ne sais pas comment fuir cette horreur.»

T. : *La psychologie* c'est la science des psychopathes. C'est quand on dramatise tout.

A. : *Détruire* c'est soit casser psychologiquement, soit casser physiquement.

T. : *Bouleverser* c'est quand on verse une boule. C'est quand quelqu'un est choqué, et qu'il n'arrive pas vraiment à s'en remettre et qu'il ne comprend pas pourquoi ça s'est passé.

A. : On est *déstabilisé* lorsqu'on est gêné. Par exemple quand on est en contrôle et que le prof se met à parler de choses chiantes pour dire n'importe quoi bah là tu es déstabilisé et du coup t'as perdu ta phrase, du coup tu ne peux plus écrire parce que tu ne t'en souviens plus, du coup tu attends cinq minutes, du coup tu perds tout le temps pour ton contrôle, du coup tu foires ton contrôle et t'as un 9/20. Et t'as le sum. Et tu te fais engueuler par tes parents. Voilà. Et t'as pas la PS4.

9: 14 Elle roule presque des yeux, et sa bouche ouverte comme pour laisser échapper son esprit. Elle tourne sa tête vers le Regard.

9: 20 Le bras de Mrs. Adelskjod tend l'objet au Duc de Monthieu qui le reçoit de sa main droite le sceau au majeur. Son auriculaire, et comme si c'était à cause du poids du fardeau, n'évitait aucunement la paume de Mrs. Adelskjold. Avec autant de grâce et sans faire d'amples mouvements, il pose son regard maquillé et couvert de ses gros sourcils sur le contenu, pour le faire rebondir ensuite au loin, dans un vide qui se trouverait dans l'ombre du Regard. Son fauteuil est assez éclairé pour qu'on puisse distinguer derrière son dos les reliefs du dessin. Surtout une couronne d'Apollon. À table un bouquet ouvre le coin bas-gauche du Regard et un verre à pied élançé est vide. Dans l'assiette du Duc de sombres restes et les dents de la fourchette pointées vers le bas. Il entrouvre sa bouche d'un trait sombre :

ï Je ne crains pas la mort parce que pour moi elle remplit une vieille prédiction.

9: 30 Le Duc passe l'objet de sa main gauche à sa main droite en le tendant à son voisin, et simultanément balance son regard net et sûr dans l'autre sens comme pour confirmer à Mrs. Adelskjold une sensibilité partagée par rapport au sujet.

C'est son mari au regard plein d'une insouciance adulte qui récupère le sous-plat avec ses deux mains. Il le tient plus chaudement et avec un semblant de tendresse, comme s'il y tenait ou comme s'il voulait y discerner un certain cultisme. Son alliance serre la phalange joufflue de son annulaire droit et le bouquet de table est devenu prépondérant au Regard. Puis comme par devoir il regarde vers sa droite, ayant deviné une sagesse de dernier ressort :

ï Je ne peux pas imaginer une plus belle fin que de mourir pour la personne que vous aimez le plus profond.

9:51 Déchiffrant un intérêt pour ce qu'il vient de dire, son regard coincé dans un vide au fond du décor devant lui, il passe l'image à son voisin. Le Regard suit le machin au rythme de sa tournée. C'est la main gauche et indifférente du journaliste acolyte de Zoret, Charles Switt, qui récupère et pose l'objet devant lui. Sa cigarette pendouillant au bout de sa bouche et ses yeux bondissants au-dessus de ses lunettes tordues pour répondre par la négation au serveur qui vient d'arriver avec un plat garni d'une

T. : Ou par exemple quand tu fais de l'équilibre et que tu tombes. On est déstabilisé lorsqu'on n'est pas à l'aise.

L'action clandestine c'est lorsqu'on monte dans un camion alors qu'on n'a pas le droit. C'est quand le pays est en guerre que le pays meurt, l'action clandestine c'est le fait de fuir son pays en montant dans un camion fermé pour passer la frontière.

A. : *L'objet clandestin* c'est quand un objet est déplacé sans que ça ne soit légal. Comme la drogue, puisqu'on n'a pas le droit de l'avoir en France, lorsqu'on l'amène en France elle devient un objet clandestin.

plume en forme d'une flamme figée. Il sort sa boîte d'allumettes avec sa main droite, il en allume une qu'il conduit à l'égard de sa fumée vers le bout de sa cornemuse. Au fond de la pièce derrière lui on distingue dans une vitrine, un grand vase à l'émail blanc et les jambes du bas d'une statuette qui semble aussi en céramique. Plus à droite un tapis noir au mur et une commode en bois aux pieds tressés sur laquelle sont posées trois petites sculptures aux formes anthropomorphiques.

Il souffle deux nuages en papotant sa bouche et observe la flamme de son allumette en parlant.

ï «*Pour moi, la mort est tout simplement la dernière étape de la vie !*»

10:11 Il souffle le feu de son allumette d'une manière quelque peu théâtrale. Une dernière bouffée de fumée s'en dégage...

10: 13 Claude Zoret éloigne de sa bouche sa longue cigarette. Assis toujours avec majesté sur sa chaise aux clous grossiers et royaux. Cramponné encore à l'accoudoir gauche comme une arme prête à brandir à tout instant, et posant le poids de son dos sur l'angle droit de son trône. Une petite fumée s'échappe de l'embouchure de son fume-cigarette pour annoncer une guitare pendue au mur derrière lui, au-dessus d'un petit vase blanc posé sur le piano à queue style Empire. Il reprend une inspiration, lâche la fumée en laissant un reste encombrer le goût du dîner dans sa bouche et annonce à la manière dont on donne un ordre.

ï «*Vous savez que votre conversation inspire pour moi une nouvelle peinture ?*»

Chapitre 2 : Le velours

Un film

*Sachant que **N** est un narrateur-cadreur et que **V** est une voix off, c'est l'histoire de **T.**
et **A.**, deux adolescents qui effectuent une recherche dans leur milieu.*

N À ce moment le Regard, cadré par la peinture violette d'une fenêtre d'un ex-grenier devenu chambre à coucher depuis un certain temps, tombant sur un champ, un cheval noir et élégant, trois bottes de foin, le bout d'une prairie, un chemin boueux qui dessine l'extrémité d'une forêt dont on ne s'imagine pas l'épaisseur. Plus près, rencontrant la ligne de fuite du côté droit du premier étage, l'arrête du toit d'une maison de campagne s'étale en longueur jusqu'à la haie bien fournie qui délimite le terrain voisin. Le portail banal, mais bien solide donne sur la cour qui sert aussi de parking pour 2 ou 3 voitures garées en face de la série de fenêtres blanches et identiques. À gauche c'est une chaumière en colombage. Sur son sommet deux tulipes. La lumière est indécise entre le froid hivernal et le bronze qui s'échappe maladroitement des nuages fissurant un ciel en quelques marbrures grises. Une voix off annonce une première citation :

V « *Tout est, se montre, très pleine campagne, avec grands tapis verts bordés de haies encore sombres ; ton sur ton* ». Extrait du Journal de Valery Larbaud, 1934, p. 325. »

N On est à l'intérieur d'une pièce ajoutée il y a 7 années à une maison centenaire, d'un jeune couple de collectionneurs de jouets antiques pour enfants en forme de chariots en terre cuite et de bâtonnets en bois – provenant le plus souvent de l'ancienne Mésopotamie – une maison récupérée il y a 20 ans pour retaper le tout de A à Z grâce à un prêt à la banque centrale de l'agriculture, remboursé sur 20 ans ; le jeune **T.** âgé de 15 ans, est assis devant la longue table grise nappée d'une natte en plastique provenant du néo-artisanat africain qui se vend à Paris. Rouge. Bleu. Orange. Vêtu d'une chemise noire à col inversé inspiré du col Mao, un détail dont il n'a pas conscience, il rajuste ses lunettes et regarde les papiers éparpillés devant lui. On ne saisit pas le sujet des papiers. Les deux chaises, l'une en simili cuir noir modèle TRGF956 et l'autre en bois de cajou modèle Louis-Philippe peint en acrylique gris clair, devant lui, découpent la table et son contenu. Sachant que derrière le Regard des notes écrites en blanc et en gros défilent sur le fond noir d'un écran de télé 21 inch, **T.** entame sa conférence en tentant de lier lecture et improvisation.

Les statues meurent aussi, Alain Resnais, Chris Marker et Ghislain Cloquet. 1953

1: 33 C'est une image noire lorsque le générique se termine, accompagnée par la musique de Guy Bernard, laissant place à la voix off de Jean Negroni.

V *Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'Histoire. Quand les statues sont mortes elles entrent dans l'Art. Cette botanique de la mort, c'est ce qu'on appelle la culture.*

1: 45 L'image revient à son tour avec une éclaircie.

1:53 C'est clairement le bout d'un édifice. Des restes. Les angles, les ombres et les volumes. Des bouts plus blancs que d'autres. C'est probablement encore des statues qui s'élancent dans la courbe qu'entreprend l'édifice, du coin bas droit du Regard jusqu'au tiers haut gauche. La forêt derrière, forme comme un unique plan au dessin détaillé, remonté par des tons clairs et d'autres bien plus foncés, des taches effacées par la lumière. Un fond qui prolifère par son bas jusqu'au premier plan, par l'intermédiaire de buissons qui occupent ce qui pouvait être l'intérieur d'un édifice ou son extérieur. Le moyen explicite de tromper l'œil, l'objet qui fait le lien entre le fond et le premier plan dans un diorama.

2: 00 Cette fois la pierre est plus proche. La jambe, le genou, le drapé. On distingue des détails comme en mouvement ou bien dans la définition qui revient à la porosité de la pierre. Deux tiers de l'image et derrière c'est toujours la forêt. La focale serrée, tout est au même plan. Une même rugosité, partagée par les feuillages et celle de la surface de la pierre.

À gauche, deux personnages aux visages fondus tiennent grâce à l'équilibre de leur contrepoids. Ils vacillent presque. L'omoplate de celui qui est plus à droite, tenant sur la clavicule de celui qui est derrière lui. Et bien plus à gauche. Ce qui reste du dernier personnage. Un corps à moitié sous les flots si ce n'est ce léger drapé qui longe le bas des deux rochers et qui ressemble plus à un nappage à la chantilly d'un gâteau d'anniversaire, représente des vagues, tient une canne de sa main droite et courbe l'autre sur sa hanche comme d'une fatigue plaintive. Il n'arriverait pas à suivre les autres.

Le plan n'est pas une image fixe. Le vent la possède clairement et ravit quelques branchages de fins mouvements.

T. : Si *Les statues meurent aussi*, un film réalisé par Chris Marker et Alain Resnais commandité par la revue *Présence Africaine*, hier «à la table du dîner la conversation s'est tournée vers la mort», extrait du film *Mickaël* de Carl Theodore Dreyer. En fait le sujet de la mort n'est pas venu à table. Le sujet de la mort était déjà à table. Sûrement que le valet l'avait posé avant que le maquilleur n'ait fini de saupoudrer le visage de chaque acteur. Et si le Napalm ... euh qu'est-ce que c'est déjà ? Ça doit venir d'une civilisation, d'un pays ou comme ça : c'est une technique de natation à une seule palme.

2: 06 Le Regard plus bas, semble soulever le poids des bas-reliefs du plan précédent. Leur ascendance y est pour sûr, malgré l'état décisif de leur ruine. C'est l'élancement de la pierre aussi qui insiste. Et l'arbre derrière à gauche semble cette fois beaucoup trop imposant. Présent comme pour recueillir un décollage qui attend encore depuis longtemps.

∨ *C'est que le peuple des statues est mortel.*

2: 12 Un visage clair. Installé sur le trois quarts du Regard. On est tellement près qu'on devine tout ce qui l'a caressé alors qu'il maintient un même regard sûr, mais vide. Le gris parfait et brillant comme par un naturel humide du milieu et la brûlure du temps homogène sur tout l'épiderme minéral.

∨ *Un jour nos visages de pierre se décomposent à leur tour. Une civilisation laisse derrière elle*

2:18 Le Regard plongeant, le bas d'une clôture en bois. On distingue 27 bâtons à la verticale et pas forcément parallèles dont l'un à quatre faces rectangulaires semble le pilier de la structure. Un autre de la même épaisseur, suspendu à l'horizontale et à 3 cm du sol gris au caillou fin, tient les 27 bâtons ensemble séparés de 3 à 5 cm chacun. Une branche d'un diamètre de 13 cm est posée sur ce buste blanc qui s'arrête juste en-dessous de la poitrine, sans tête ni bras. Vêtu d'un tissu et les plis sont grossiers. La poussière a bien remonté les contrastes.

∨ *ses traces mutilées, comme les cailloux du Petit Poucet.*

2:21 Le même sujet, mais on s'est rapproché peut-être d'un mètre. Suffisamment pour voir la garniture du temps dévorer le plâtre du buste oublié.

∨ *Mais l'Histoire a tout mangé. Un objet est mort*

2:24 Deux secondes et deux visages posés au pied d'un mur extérieur. Deux visages enfantins. Le premier semble ébahi et l'autre sans le comprendre et comme inachevé, jeté abandonné, sort du coin cassé du front du premier. Des éclaboussures nettes. Un papier froissé. Des feuilles en longues langues cylindriques, de tulipes ou d'oignons, appartiennent au décor de ce coin abandonné.

∨ *quand le regard vivant, qui se posait sur lui, a disparu.*

N **T.** est confus, il n'est plus très sûr de ce qu'il dit. Il relève la tête puis rejette sa perte sur ses notes. Rien n'apparaît sur l'écran devant lui. Il essaye d'improviser pour se rattraper. Mais le Regard s'élargit et **A.** le petit frère de **T.**, âgé de 13 ans, est debout devant le coin gauche de la table à manger. Il est face à son frère, donc de dos au Regard. Et comme s'il s'adressait au Stepper elliptique MaxTrainer M3 Blowflex dans le coin droit de la pièce, il participe au jeu de son frère tout en faisant semblant de prendre note sur un tableau qui fait sa taille et qui est posé à sa gauche sur un chevalet en bois.

A.: Le napalm est une arme militaire. J'écris avec mon feutre Hama 51199 indélébile, la définition blanche de Wikipédia sur ce tableau blanc. Aussi fière de connaître sa définition qu'à été Louis Frederick Fieser de son invention. Aujourd'hui on en parle plus beaucoup c'est un peu le Rock'n Roll des guerres, alors que la génération Topol-M est plutôt le Hip-hop/Rap.

T.: Mais n'importe quoi.... Tu t'y connais depuis quand en musique toi? Moi ça me soûle, je me casse.

N Le tout comme un ensemble imposant, est soumis à une perspective élancée de la droite du Regard jusqu'à la première intersection à gauche, du premier tiers horizontal bas et du premier tiers vertical gauche. **T.** est allongé, les pieds nus, le short de pyjama bleu et la même chemise que tout à l'heure sur l'un des deux canapés Stocksund gris du salon, celui adossé au mur qui sépare cette pièce de l'extension avec la cuisine et qui occupe l'élancement-dit du premier plan. Le mur enduit d'une pâte à base de papier, taloché puis ciré en jaune, et le cadre vert bouteille qui ouvre sur la cuisine de laquelle on distingue le four et un chiffon posé délicatement sur sa poignée, forment une limite ouverte au décor. Sur le coin plus loin, à l'intersection dudit mur et du mur de façade, un ancien meuble en bois porte trois photos de souvenirs de famille sans cadre, un arrangement de fleurs sèches puis, dans l'étage d'en-dessous une collection de galets mélangés à de petits coquillages de clams, palourdes, coques et bulots. Puis encore en-dessous d'autres galets cette

fois décorés aux feutres et d'autres coquillages posés sur des bouts de céramiques modelés par des enfants, et une ancienne petite burette d'huile en métal Zinger. Une demi fenêtré laisse accéder le reste de la lumière de tout à l'heure. **T.**, étalé sur la diagonale droite-bas/gauche-haut du canapé, ses coudes enfoncés dans le pli de l'enracinement des accoudoirs du divan dans sa base, tient à l'horizontale dans la rencontre de ses mains, un smartphone sur lequel s'appliquent ses deux pouces avec réflexes. On remarque sa concentration avant de l'entendre :

Le fond de l'air est rouge, 1 Du Vietnam à la mort du Che, Chris Marker. 1988

18: 56 Pol Cèbe, un ouvrier communiste, est assis sur un fauteuil style Louis-Philippe, tapissé par un velours en coton tissé par chaîne sur un fond sergé. Les motifs, difficilement discernables, ressemblent de loin à ceux du papier peint sur le mur qui forme un coin avec une porte au cadre blanc derrière le portrait de l'ouvrier. Du haut de son pull en laine côtelé, un col roulé noir et épais forme un socle pour un tête aux oreilles décollées, les cheveux laqués et peignés en mèches striées, un nez finement proportionné avec la bouche entourée de joues arides qui portent des yeux grossis par les lunettes au cadran d'un large sourcilier. Il louche quelque peu de profondes pupilles. Il parle d'un sérieux et lorsqu'il sourit il bouge la tête d'une gêne charmante. Et lorsque les mots semblent hésiter dans sa bouche, il les décolle avec un coup de langue qui chevauche sa lèvre supérieure pour les éjecter.

«On m'a envoyé en Indochine pour euh ... combattre le danger jaune, bien sûr. Et puis en fait au bout d'un temps j'ai compris qu'il ne fallait pas combattre le «danger jaune» et puis j'ai connu ces officiers républicains. Et puis euh ... j'ai travaillé avec eux. Un peu. J'ai découvert les... les livres ! J'ai découvert des gens qui s'appellent Jaurès, qui s'appellent ... Lénine etcétera.

Bon bah je suis rentré. Et puis je me suis rendu compte que ... ces gens qui travaillaient dans les usines ... sans le ressentir, sans pouvoir l'expliquer clairement, étaient très proches de ces militants que j'ai connus en Indochine. Et que si les problèmes qui étaient à résoudre et qu'on m'avait ... sur lesquels on m'avait branché, devraient être un jour résolus, ce serait par ces gens-là. Les ouvriers. »

20: 02

T. : Mon mémoire traite de certains objets scéniques c'est-à-dire des objets de mise en scène. Des objets spécifiques qu'on trouve dans le décor. Qu'on voit pendant tout le film sans qu'on ne s'en rende compte et qui sortent du décor à des moments précis, activés par un ou plusieurs acteurs sans qu'ils ne deviennent pour autant ostentatoires. Ce sont des objets qui ne sont pas autoritaires avec l'attention des spectateurs, ni capitalistes ni démocratiques ni... ni colonialistes dans un film.

N Dans sa chambre devant un mur d'étagères aluminium vides à l'exception de trois figurines de 30 à 35 centimètres de longueur et 5 de largeur en moyenne et positionnées à 1 mètre 72 du sol, de gauche à droite un Stormtrooper, un Kylo Ren et un Pilote TIE Fighter du premier Ordre ; **A.** s'adresse au Regard et explique :

A.: Alors *autoritaire* ça veut dire ce qui gouverne en autorité absolue, qualificatif du despote. L'objet dans une publicité à un caractère despotique et malgré le placement de produit dans un film, le produit garde son caractère solitaire et parfois arbitraire.

Capitaliste, c'est quelque chose de religieux. On parle de celui qui détient une part plus ou moins importante de capital avec ici comme capital l'attention du spectateur. Ou qui se caractérise par la propriété privée des moyens de production, avec ici comme moyens de production le sens et l'imaginaire dans la cephaloboîte du spectateur.

La démocratie c'est les philosophes grecs. C'est ancien et ennuyant. Quoique IKEA utilise ce mot dans son catalogue pour désigner la conception de ses produits comme « design démocratique ». La démocratie je pense que c'est

donc quelque chose qu'on peut acheter et vendre. Mais on s'en fout un peu de tout ça, c'est compliqué.

Colonialiste, on l'a étudié en classe c'est celui qui est partisan de ou qui pratique la doctrine politique qui prône l'exploitation par la métropole des territoires sous-développés qu'elle a pris en charge à son seul profit ou au profit unique des éléments métropolitains installés sur ces territoires.

Par exemple, si l'on considère le schéma narratif d'un film comme une métropole, le gadget dans un film est un élément métropolitain installé dans le décor.

Un film ... (pas de réponse)

Y.: Anatole! Théophile! Vous pouvez débarrasser la table? N'oubliez pas de remettre le tapis dessus après les loulous!

N A. est confus. Il semble embrouillé par les mots qu'il emploie et les concepts qu'il tente de définir. Il trouve dans l'appel de sa mère une chance d'échapper à l'embarras. Lui se retire et le Regard, fluide, saisit l'opportunité de jeter un coup d'œil sur l'abondance de jouets enrobant sols et murs de sa chambre. Une table de baby-foot bancale pose ses quatre pieds sur l'hôpital, l'école, la gendarmerie et un passage piéton d'un tapis-petite-ville en guise de circuit pour les voitures Playmobil ou Matchbox. Entre les baguettes de l'équipe bleue et de l'équipe rouge du kicker sont abandonnés deux gros classeurs gris aux étiquettes blanches vides, couvés entre deux pulls jaunes et un T-shirt vert. Et un demi-mètre derrière, le reste d'une ex-cheminée, le bois d'amandier massif avec le losange horizontal des francs-maçons qui pare le milieu de ce qui est maintenant une étagère de maquettes Lego de vaisseaux de guerre interstellaire. Sur l'étage du dessus, il y en a trois petits. Ce sont les derniers qu'il a construits. Alors que les plus dévastateurs il les

garde dans les étages du dessous sans laisser la poussière dérober leurs couleurs. Sur un meuble blanc de 50 centimètres de hauteur, sous une des deux fenêtres de la chambre, à gauche du bureau et de ses étagères, sont classés par ordre d'acquisitions un Nerf Elite Strongarm Xd, un Nerf Rapidstrike Xd, un Nerf Elite Pistolet Jolt et un Nerf Mega Elite Arc Lightning Bow ; avec leurs billes en mousses à côté. Le bruit du rangement de la vaisselle monte jusqu'à l'étage et mouille une image qui ne lui correspond pas. Un moment et dans la continuité du Regard on retrouve **A.** de dos et installé sur son bureau en verre et aux pieds métallisés. Un bloc de fines pages est entre ses mains, un dictionnaire vu son épaisseur. On ne saisit pas si c'est le grand Larousse ou si c'est le Petit Robert. Il tourne les pages en tas, au rythme de la chanson *Les derniers seront toujours les premiers* de Philippe Katerine, qui sort d'une petite radio waterproof posée sur un coin de son royaume.

A.: J'ai ouvert mon dictionnaire. J'ai lu la définition du mot « film ». Ça ne m'a pas convaincu. Je l'ai effacée. J'ai feuilleté quelques lettres puis j'ai surligné la définition du mot tapis.

N On voit des doigts qui écrivent « tapis » avec les jetons Scrabble, qu'ils alignent sur le contour d'une des tommettes brique hexagonales du sol de la chambre de **A.** En suivant les lignes avec son doigt et la voix assurée, il lit.

A. : Panneau de tissu plus ou moins épais de fibres d'origine animale, végétale ou synthétique, nouées ou tissées selon divers procédés, que l'on pose sur un meuble, un mur ou un sol pour le confort et la décoration, la prière ou d'autres accoutumances et usages pratiques.

N Au pareil élancement confus dans la diagonalité du canapé gris. Le mur toujours enduits. La cuisine ouvre son odeur, mais peu importe. **T.** est encore dans ces habits et avant qu'il ne prenne la parole, la voix off nous impose une citation.

V «*Film de cinématographe où les images comme les mots du dictionnaire n'ont de pouvoir et de valeur que par leurs positions et relations.*» Notes sur le Cinématographe, Robert Bresson, p. 27.»

T. : Avant tout, du latin, Tapes, tapis de selle, placé sur le dos du cheval pour éviter les frottements et échauffements au contact de la peau et de la selle. Quand le personnage éponyme d'Agamemnon retourne à Troie, il est accueilli par son épouse Clytemnestre qui lui offre un tapis pourpre. Le tapis rouge est une coutume occidentale réservée à l'accueil d'un invité de marque. Un tapis de réception est une surface d'amortissement utilisée en gymnastique. En judo le tapis désigne le tatami sur lequel est pratiqué le combat. Larguées à forte densité, suivant des intervalles réguliers, sur toute la surface d'un objectif, un ensemble de bombes forme un tapis. Diffusé en fond sonore pendant le sommaire d'une émission ou les titres du journal en radiodiffusion, un tapis est un indicatif musical long de plusieurs minutes. Et lorsque les musulmans pratiquants se prosternent dessus c'est un tapis de prière. Rester au tapis c'est être éliminé par la concurrence.

Être sur le tapis, être à nouveau l'objet d'une discussion et amuser le tapis, parler pour amuser ou distraire l'attention de l'assemblée. Déposer sa mise sur le tapis, pièce de drap vert qui recouvre une table de jeu et qui brûle lorsque quelqu'un a oublié de déposer sa mise. Celui qui engage un coup dans le restant de la masse, fait tapis au poker. Alors que celui qui est tapis est sans ressources, démuné d'argent. La police elle, descend dans le tapis lorsqu'il est clandestin alors que le tapis vole lorsqu'il est capable de transporter des personnes dans les airs. Et qui sert au transport de personnes ou de charges, formé de métal ou de caoutchouc le tapis roulant est un revêtement de sol mobile. La toile tapis de sol est une toile particulière, le plus souvent recouverte de poils urticants, confectionnée par les mygales pour les périodes de mues. L'ensemble d'exercices d'assouplissement ou d'acrobatie réalisés sur un tapis, deviennent une discipline au cirque appelée Tapis.

Obtenu à partir d'un carré, le tapis de Sierpinsky est une fractale. Tapis de souris, support pour souris informatiques, souvent fabriqué avec une mousse textile. Un filet d'eau claire coulant sans bruit sous un tapis de mousse. Le tapis végétal est l'ensemble de la végétation qui recouvre un sol.

■ Alors que **T.** termine son monologue, le Regard s'empiffre du jardin, de chaque plante, insiste sur le tapis de gazon, et s'en met plein l'œil. Puis rentrent dans son champ **Ataign.**, **Azula.**, et **Athéna.**, un bouc et deux chèvres naines. Et à partir du moment où Ataign commence à s'adresser à la caméra, le Regard fait de son mieux pour le cadrer, l'avoir bien à l'œil, alors il se baisse à son niveau et garde une proximité assez intime avec lui. Puis en écoutant son monologue, aperçoit les jambes de **A.** et de **T.** courir un peu autour, à leur manière de jouer avec leurs animaux de compagnie.

Ataign . : moi j'ai l'niais amoindri par la tribu qui subit mon jour. J'ai saisi l'aria pour le toit abattu par un forfait qui suit mon instinct primitif. Alors j'ai compris qu'il fallait subir. Pourtant j'ai toujours un tic assorti. Bondir sur mon commun, mon produit, mon prochain. Un coup pair, jamais absolu. Fuir un soulas un peu partout. Raccourcir son rhyton sur un tronc, ou sur l'appui d'humains courant dans l'jardin.

Ultimo ! Suis un animal train, un bouc pagination...

Azula . : Si tu te plaignais moins... Tais-toi. Le protocole c'est ce qui fait de toi ce qui te fait. C'est être domestiqué c'est voilà c'est tout. Ça ne te mènera pas loin cette nostalgie de couilles.

¶ Le bouc nain sort du Regard qui se redresse. On voit au fond, derrière le jardin et derrière la bergerie la façade en briques et en chaux de la maison centenaire. Une fenêtre, et c'est la chambre de **A.** Puis c'est le même Regard qu'il y a quatre ¶: on retrouve **A.** de dos et installé sur son bureau en verre et aux pieds métallisés. Devant lui quelques feuilles blanches, des stylos, des feutres.

A.: Je n'ai pas lu Kant (il écrit Kant) je n'ai pas lu Hegel non plus (il écrit Hegel). Je n'ai pas lu l'Évangile (il écrit l'évangile) je n'ai pas lu le Coran (il écrit le Coran). Mais je sais que le Coran a été écrit par une personne ou par personne puisque Dieu n'est personne. (Il fait une flèche à côté de coran puis écrit 1 ou 0) L'autorité parfaite juste et impartiale. Et je sais que l'Évangile a été écrit par un certain nombre de gars. 4 je crois qui ont exclu 5. Et puisque Dieu est dans tous ou dans ceux qui veulent, donc il est dans $4 + 5 - 5 = 1$ ou 0 tout le monde qui gagne lorsque tout le monde perd. Une fausse démocratie.

Je dois lire Mille Plateaux de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Mais je trouve qu'il est plus beau à sa place, ici.

N A. passe l'édition qu'il tient dans sa main gauche à son frère qui, tournant le dos, le récupère de sa main droite. Il l'ajoute comme pièce à une architecture de livres qu'il érige sur la table grise de l'extension/salle à manger, comme on le faisait avec le jeu Kapla lorsqu'on était encore plus jeune. Puis s'en suit le même Regard qui se répète souvent : **T.** est allongé sur la longueur du canapé. Il a ses mains posées derrière son chignon occipital et il lit, comme s'il le disait de tête, un texte écrit en grand qu'il a collé avec l'aide de son frère sur les poutres vert bouteille du salon dont le Regard n'a pas encore conscience.

Céline et Julie vont en bateau, Jacques Rivette. 1973

05: 58 Sur un banc vert double, parisien, du côté de l'image, mais elle ne nous tourne pas le dos. Céline est assise en biais dans la même direction que la longueur du banc. Vêtue d'une chemise blanche au torse noué, d'un synthétique brillant au-dessus d'un juste-au-corps sombre, et d'une jupe légère qui lui arrive aux genoux d'un devant léopard et d'un derrière zébré. Elle vient de poser, dans l'élan de l'action de s'asseoir, un grand sac bleu foncé sur le bout du banc, duquel elle sort un boa plume vert qui y flottait et une veste jaune moutarde plus profonde. Ils pendent maintenant sur le bout du dossier du banc, le bout le plus proche du Regard, et cachent un vaste sac à main, duquel elle dégage d'abord un bébé poupée noir qu'elle pose sans tendresse à plat ventre sur le banc du côté des spectateurs. Attrape un rouge à lèvres au bouchon rond miroir. Elle pose son bras, son coude droit, et le tient de ses deux mains, une bague à la poignée gauche. D'un élan de tête balance ses cheveux en arrière, puis plonge son mouvement et ses yeux dans le minuscule miroir.

06: 05

T. : Ceux sont des objets que l'on ne regarde pas comme un personnage de film, mais que l'auteur nous donne à voir autant que les personnages de son film. Que ce soit par le cadrage, la durée d'apparition ou la focalisation sur l'objet. Ils ont donc une importance secondaire dans le déroulement de l'intention narrative, mais sont dans le film des pièces essentielles de l'attention narrative.

Ce que j'appelle *intention narrative* c'est le sujet du film et le schéma narratif qui y est suivi. Le pourquoi du comment. Les règles du jeu que se fixe le réalisateur pour jouer à son jeu : le film.

Ce que j'appelle *l'attention narrative* c'est la manière entreprise dans un film pour abonner l'attention des spectateurs au film, que le film soit narratif ou pas. Je ne dis pas suspendre l'attention des spectateurs parce qu'il ne s'agit pas d'objets de suspense. Il ne s'agit pas d'objets qui portent

le McGuffin de Hitchcock. Ce sont les tics qu'exprime le réalisateur en jouant son film. Comme autour d'une table de poker un des joueurs se pince les lèvres, boit son verre ou frotte les jetons dans sa main lorsque dans son jeu un détail dérègle le rythme des cartes qui passent, un détail qui va contribuer au rythme de l'ensemble du jeu.

En résumé ce que nous tentons de pointer ici c'est la discrétion d'objets émancipés et l'émancipation d'objets discrets.

N Une voix off annonce une citation. Et quand elle termine, **A.** sur son bureau, tourne la tête à sa droite. Il nous tourne le dos, mais son visage est de profil au Regard. Il attend un instant hésitant. Il nous laisse apprécier les syllabes du silence. Puis comme s'il s'adressait à la porte de sa chambre. Une porte blanche dont le Regard n'a pas encore conscience. Une porte à carreaux qui n'a jamais été correctement fixée à ses gonds. Neuf rectangles en verre vulgairement dépoli se tiennent sur sa moitié supérieure. Son seul intérêt encore, vu qu'elle ne ferme pas correctement, réside dans le grincement et le glingling que font ses verres lorsqu'on la rabat pour limiter l'entrée d'air du palier et des autres étages. Puis un peu plus solennellement que d'habitude, lentement et avec beaucoup de concentration, il récite ce qu'il semble avoir retenu.

Le fond de l'air est rouge, 2 Mai 68 et tout ça... , Chris Marker. 1988

53: 37 Comme celle des médias lorsqu'elle se faufile parmi les corps en ébullition dans les rues. Mais quand une voix commence par la douceur du rhume, à parler, il y a trois mains, trois bras, trois habits différents. Une montre au poignet du bas, un dos froissé. Tout s'avance d'une manière catalytique.

53: 40 De la même qualité passée, le sépia couvrant, un homme criant.

53: 41 Vite le reste de la foule, des têtes, des banderoles hautes. Un drapeau noir.

53: 43 Derrière une vitre, deux reflets de formes géométriques blanches, cognent la tête à lunette d'un étudiant. Ça tourne. Un homme plus âgé à la veste en faux cuir, à la bouche gueulante dans l'autre sens. Au moins deux regards froncent dans sa direction. Tout se superpose. Les mains, les visages. Tellement le Regard vibre. Bouge. Ne sais pas quoi voir. De longs cheveux blonds, un visage inquiet, triste ou révolté.

53: 49 D'autres cous, d'autres occipitales. Des mains hautes, d'autres bannières.

53: 50 Au milieu du haut, une tête de trois quarts arrière à la courte coiffure se découpe tellement bien sur un énorme dos au veston blanc. Et en-dessous une autre à l'écharpe striée, se dirige en profil vers la gauche, sa main posée confiante comme pour agripper, mais sans trop en faire, le dos d'une connaissance. Un front passant couvre le tout pendant un instant et comme s'il avait monté l'image à nouveau tout change encore: une mâchoire serrée en haut à droite marchant vers la gauche, une barbe silencieuse à peine un mètre devant lui. Le cadrant brillant de lunettes de qui plonge derrière, de qui recule, c'est le soulèvement du Regard.

53: 52 La foule de face et au-dessus de son horizon, des arbres, des immeubles de la ville en domino qui vont vers l'effacement. Des slogans en mouvement les remplacent. Des vagues de têtes. Ce qui de l'engloutissement atteint la texture du moment.

53: 55 En plein dans le plat, il ne s'agit plus de reconnaître ce qu'il y a à voir.

53:58 La main d'un jeune homme au mouvement des bielles d'une locomotive à vapeur. «Centenaire de 89» en affiche.

53: 59 De la foule touillée par le Regard ne se distingue d'une manière nette, qu'un seul visage qui se retourne.

V « *“Faut-il prendre parti entre ces deux manières de mal supporter l’oppression ? – L’éponge n’est que muscle et se remplit de vent, d’eau propre ou sale selon : cette gymnastique est ignoble. L’orange a meilleur goût, mais elle est trop passive, – et ce sacrifice odorant... c’est faire à l’opresseur trop bon compte vraiment.”* Extrait de “L’orange” dans *Le parti pris des choses*, Francis Ponge, p. 18-19. »

54: 03 Les yeux dans l'ombre. Le pilier d'un bras qui tourne. Un autre tissu-page flottante.

54: 04 Une série d'une longueur de peut-être dix ou plus, toits d'usine qui strient la perspective à la manière de leurs taules. Plus loin le zigzag blanc contourné d'une ligne grise, la dentition d'un ciel aussi vide, et une tour de contrôle pointe comme un aliment qui ne serait pas passé.

Ça balaye jusqu'à la cheminée et ses coulures blanches sur le premier toit.

Un autre toit plus bas, plus ancien, plus foncé. Le coin d'une fenêtre et ses barreaux coupent par le bas. D'autres fenêtres, peut-être une porte en métal, coulissante, lourde, du même bâtiment. Le toit en béton tacheté par la mousse, sur lequel est posé le Regard. Toujours la même insipidité, on ne voit que l'usine. Ça occupe. Et à l'ouverture vers un horizon encore plus loin, le squelette de la suite. Le bâtiment champignonnant.

Ça balaye dans l'autre sens. Dans la claudicante manie du va-et-vient du Regard, une porte coulissante plus proche, laisse passer une fente, un rectangle noir. Puis il y a redressement, on va de l'autre côté de l'empire. On distingue l'inutilité d'un jardin ridiculement géométrique. Une, trois, encore une puis deux et plus loin trois personnes qui avancent dans la même direction. Une voiture blanche. Un taxi blanc. Un entrepôt plus petit que les autres. Un grand espace vide au loin puis une baie vitrée avant la ligne d'arbres qui ferme le paysage.53: 49

53: 37

V «Le Courage ... c'est pas de hurler dans les rues: «Hô Chi Minh, Hô! Hô! Ou Guevara Che! Che! Le Courage c'est de consentir quand on est intelligent ... à passer pour un con emmerdeur. Et si j'ai, ce faux courage d'aller me faire flinguer demain dans un maquis révolutionnaire, au non de la révolution, je n'ai pas, je n'ai jamais eu ce vrai courage quotidien qui consiste à sacrifier complètement sa personnalité, sa personne, pour être efficace. Alors voilà ... je t'ai écrit. C'est pas vrai d'ailleurs j'écris autant ... à moi qu'à toi en ce moment et probablement plus encore à vingt autres. Qu'est-ce qu'il faut te dire de plus? Qu'entre le côté château et le côté jardin il y a la dictature du prolétariat. La classe ouvrière n'est ni belle, ni bonne, ni romantique. Elle est brutale. La classe ouvrière a ... a raison. Elle n'a pas besoin qu'on l'explique.» 54: 49

A.: *L'émancipation* c'est le fait ou l'état qui en résulte de se libérer d'une dépendance. Dans ce cas ... l'objet, sortant du décor, sera l'émancipé et la dépendance : l'attention du spectateur.

A.: L'émancipation est aussi un acte juridique solennel, ou le bienfait de la loi résultant du mariage, par l'effet duquel un enfant mineur est affranchi soit de la puissance paternelle ou de la tutelle, soit des deux. Ici donc, en gardant l'objet comme l'émancipé, la puissance paternelle serait l'axe narratif central au film puisqu'il fait partie de ce qui engendre l'objet du décor – donne raison à sa présence – et que souvent il a une autorité patriarcale qui crée une hiérarchie au sein des constituants du film qui dépendraient tous de lui.

On a donc en résultat un objet qui n'est pas captif de l'attention du spectateur et qui n'est pas soumis à la tutelle de la narration. C'est-à-dire qu'on verra toujours des liens généalogiques entre l'objet en question et la narration, mais cet objet gardera quand même une autonomie par rapport au reste du film.

La *discrétion* c'est le caractère de ce qui est accompli de manière à passer inaperçu, de rester secret. Ce qui se manifeste avec modération, retenue, sans attirer l'attention. Mais la discrétion c'est aussi ce qui implique la faculté de discerner et le pouvoir de décider.

La *cohérence* veut donc mon cher **T.** que l'objet de notre recherche soit un objet autonome et discret.

T. : Un peu comme le cheval de Troie quoi ? Une ruse inassouvie, une arme de guerre subversive.

N Toujours sur ce même canapé. Et dans la même posture, **T.** tient son téléphone d'une seule main en regardant à sa gauche, vers l'autre côté du Regard, en direction de la réponse de son frère. Il le pose sur son ventre. Puis au fur et à mesure que **A.** fournit sa réponse, il se redresse et passe à la position assise. Son téléphone posé maintenant à sa gauche. Il a les coudes contre ses genoux, rencontre qui supporte le poids de sa tête. Ses mains s'enfoncent dans la tendresse de ses joues. Il les glisse lentement jusqu'à ses tempes pour enfin tenir son front à la perpendiculaire avec ses bras. Lorsque **A.** termine, **T.** glisse ses doigts dans ses cheveux et dans un mouvement de furie frotte tout son crâne.

A. : Non. Dans les notions liées à la Défense nationale, ce qui est subversif c'est ce qui vise à déstabiliser une nation, un État, en utilisant – parallèlement à ou à la place d'une action militaire classique – des moyens divers d'organisations clandestines comme la propagande, l'action psychologique, le terrorisme. Peut-être que l'objet autonome est clandestin à un film dans sa manière d'être discret. Mais il ne vise pas pour autant à déstabiliser, bouleverser ou détruire le film et sa narration. Il est de mèche avec le film. Il appartient à un de ses outils. C'est une entité qui est avantageuse d'une manière symbolique à la fiction. Comme le livre rouge de Mao a été une entité avantageuse d'une manière symbolique à une révolution. Alors que le Napalm et le Topol-M ont été des armes de dissuasion dans des guerres aussi matérielles que psychologiques. Et en ce qui concerne le cheval de Troie, c'est un peu comme l'aurait dit Roosevelt «An Eléphant in the living

room», une vérité évidente qui va sans réponse, ou un problème évident que personne ne veut traiter. Dans ce cas, l'objet de mise en scène, discret et autonome croise cette définition comme vérité évidente à tel point qu'on ne l'aperçoit pas. Mais ce n'est en aucun cas un problème ou un tabou.

N La fenêtre donnant sur le champ, la maison voisine, la chaumière et le toit de l'extension de la maison centenaire ; et cadrée par une peinture violette, elle est maintenant plus petite, à gauche du centre du Regard. Dans l'ex-grenier devenu chambre à coucher depuis un certain temps, contre le mur noir et sous la fenêtre, un bureau de couleur bois foncé, pâle à la lumière, et morne sur les bords, porte un déferlement de galets de couleur noire et de taille variante entre cinq et sept centimètres. Une lampe de chevet « cône » design Jocelyn Deris, d'un socle rond en bois de chêne verni et d'une fine tige métallique plate qui se tord autour de l'abat-jour en PVC Blanc est obstruée par trois couches de papier calque. La lumière qui en sort se diffuse sur le mur noir, produisant un lavis doré et sur le bureau, colorant ainsi la tête des galets et faisant apparaître une trousse orange ouverte et un feutre indélébile Hama 51199 et un autre plus épais Pentel Pen N 50 noir qui sont posés sur une ramette de papier A4 blanc. Le reste de lumière, qui rebondit sur le plafond

blanc en pente du toit, fait remonter l'obscurité du coin droit de la chambre, le lit défait en matelas posé strict au sol. Une couverture aux plis en vaguelettes, et deux coussins sur lesquels sont brodées, en Courier New, de la taille de 150 points, la lettre **V** sur l'un puis la lettre **N** sur l'autre. À gauche du bureau, dépassant de peu la limite du Regard, est posée une chaise de jardin en plastique 93 x 55 x 52 cm, de celles qui sont empilables et de couleur vert bouteille. Une voix off occupe l'entièreté de ce plan.

V «*“Comme en écho, un cri identique lui succède, arrivant de la direction opposée. D’autres leur répondent, plus haut vers la route ; puis d’autres encore, dans le bas-fond. Parfois la note est un peu plus grave, ou plus allongée. Il y a probablement différentes sortes de bêtes. Cependant, tous ces cris se ressemblent ; non qu’ils aient un caractère commun facile à préciser, il s’agirait plutôt d’un commun manque de caractère : ils n’ont pas l’air d’être des cris effarouchés, ou de douleur, ou menaçants ou bien d’amour. Ce sont comme des cris machinaux, poussés sans raison décelable, n’exprimant rien ne signalant que l’existence, la position et les déplacements respectifs de chaque animal, dont ils jalonnent le trajet dans la nuit.”* Extrait de La Jalousie, Alain Robbe-Grillet, p.31. »

N Dans l'extension de la maison centenaire, la lumière qui se déballe par la baie vitrée s'est légèrement assombrie. C'est d'un gris monotone. Les nuanciers s'ennuient. Plus de jaune métallisé ni de cyan fort dans les reflets. On voit aux deux bouts opposés de la table à manger placée à l'horizontale et au milieu de l'iris du Regard, **T.** et **A.** en train de prendre leur goûter. Ils déballet un cylindre bleu de biscuits Prince et un rectangle doré et marron d'une barre de biscuit Unica. Ils ont aussi entre leurs coudes posés à table, une serviette orange et devant, un grand verre rempli d'eau fraîche. Une bouteille de sirop de menthe Teisseire se fait rouler le long de la table grise, de l'un à l'autre après qu'ils ne se soient servi un filet qui contamine la transparence de l'eau en une potion de couleur vert acidulé. Une voix off qui n'en a pas marre, imbrique sa citation au tout début du plan puis les deux gars attendent le temps de deux bouchées pour mâcher la discussion la bouche pleine en frétilant des miettes de leurs desserts sous leurs yeux.

Le fond de l'air est rouge, 1 Du Vietnam à la mort du Che, Chris Marker. 1988

44: 24 Au Regard noir et blanc viré au jaune par le vanadium, sur des tiges flexibles, trois têtes de tulipes noires pointent vers la bouche de Fidel Castro. Du haut de son uniforme de guérilla-chef d'État, vu de trois quarts, il tourne la tête vers des photos qu'il montre à un public dont on fait partie. Des papiers en carton blanc qui plient sous l'élan duquel il les brandit. La distinction rapide du portrait du Che mort. Devant un mur, qui au Regard semble aussi rugueux que la roche réticulite, il tient l'objet précieux. Dans l'embarras du scientifique. Dans la simplicité des mots qu'il emploie, la honte d'un petit frère et la pudeur de l'aîné. La splendeur dans le silence des émotions qui sont pourtant là.

«Voici d'autres photos...»

V *Télévision cubaine, octobre 67.*

«Encore une...»

Il cligne de la tête vers sa gauche et sans que son sérieux ne diminue, il y a comme une dégringolade qui suit dans un intérieur aux bords solides.

« On les voit mal sur l'écran. Elles sont prises d'un journal. On y perd naturellement... beaucoup, beaucoup de détails.»

44: 49 Général ou autre grade de l'armée U.S de face et les décorations remplissant la poitrine. Orienter son regard vers la gauche c'est chercher dans ses souvenirs. Orienter son regard vers la droite c'est analyser, inventer, mentir. Il est debout dans une pièce non-identifiée, devant un mur blanc sur lequel sont accrochés à un mètre soixante-douze du sol : un chapeau tressé en paille de vétiver et un chapeau plus grand tressé en paille de zerbe rouge. Il tend son oreille droite tout en adressant son regard calculateur vers sa gauche en répondant à l'accent maladroit du journaliste français.

V - «À votre avis, quelles ont été les erreurs de la guerre en Bolivie ?

«Les fautes? Les erreurs qu'ils ont commises?»

Il tourne sa tête vers le Regard et, légèrement baissée suivant la direction que prennent ses pensées qui chargent dans son regard.

45: 06

V «*Un seul mystère des personnes et des objets.*» Notes sur le Cinématographe, Robert Bresson, p. 28.»

T. : Je suis d'accord. Partons sur le principe de «l'objet discret et autonome». OK. OK. Et qui n'est pas subversif. Très bien. Prenons maintenant par exemple le film de Chris Marker, *Le Fond de l'Air est Rouge*. Celui qu'on a dans notre montage. D'ailleurs pourquoi on l'a dans notre montage ? Où sont les objets discrets et autonomes dans ce film ? Ce ne sont ni les avions de chasse, ni les livres de Mao, de Lénine ou de Jaurès, ni les photos du Che mort. Ce que je retiens de ce film, c'est la dualité qu'il arrive à tenir entre le commun dans le sens de communauté, et de l'individuel. Il commence par nous exposer le plaisir d'un pilote américain qui bombarde les « Viêt-Cong ». Et la majorité des images d'archive qui suivent sont des interviews ou des foules manifestantes. Ce film n'a qu'un seul décor : la foule. Les objets discrets et autonomes sont les Hommes. Ils sont « discrets », car même s'ils sont souvent des individus reconnaissables, le film

les ramène à la même foule et sont évènement dans l'Histoire. Ils sont « autonomes » par leurs manières de prendre la parole et de redevenir des individus « intelligents ». C'est l'individualité du décor. Ce sont ceux qui préfèrent ne pas perdre leur personne ou leur personnalité plutôt que d'être efficaces. Ce sont les objets du décor qui ne sont pas rentables au décor, mais qui sont actifs dans le tissage du film.

■ Rempli d'un quadrillage boisé, des planches soucieuse à l'horizontale et des poutres vertes à la verticale. La sombre épaisseur des poutres cache l'espace qui les sépare. On ne perçoit pas le contenu du vide occupé nécessairement par de fines couches de poussière. Le Regard se moque des nœuds de bois qu'il perçoit encore sous la couche de peinture verte à base d'huile. À quelques endroits une fine trainée de fins filaments soyeux, dépasse. À droite du plan une somme de 37 papiers d'imprimante de format A4 sont scotchés avec des rubans adhésifs de masquage Easy Cover Tape par leurs deux largeurs aux bords des poutres vertes. Les bouts de ruban adhésif sont effilochés par l'arrachement au reste du rouleau, et sur trois pages blanches on distingue écrit au Pentel Pen N 50 noir, «LA» «CHIN» «OISE». C'est la rangée horizontale des trois premiers papiers de la série, en haut du Regard. En-dessous de ces trois pages, trois colonnes de papiers sur lesquels sont imprimées des captures d'écrans du film *La Chinoise* de Jean-Luc Godard, se transforment en

plusieurs nuages incompréhensibles. Amassé d'une manière plus proche, on distingue un premier groupe d'objets dans les images choisies : – des toiles sur lesquelles sont dessinés Staline ou Lénine – des affiches de propagande politique – des articles découpés dans les journaux – des planches de bandes dessinées – des toiles abstraites – un produit vaisselle. Puis une deuxième ruche plus petite : – des rangées de livres rouges sur des étagères blanches – des lunettes-drapeaux – des jouets en plastique sous forme de missiles, tanks, avion de chasse, bazooka et navire de guerre – d'autres jouets avec une légère différence, c'est qu'ils sont transformables : radio-mitraillette, appareil photo-mitraillette. Une voix off inonde l'espace sonore puis laisse la place à la suite de la discussion des deux protagonistes.

V «*Chacune de ses formes a une allure particulière ; il y répond un bruit particulier. Le tout vit avec intensité comme un mécanisme compliqué, aussi précis que hasardeux, comme une horlogerie dont le ressort est la pesanteur d'une masse donnée de vapeur en précipitation.*» Extrait de “La Pluie” dans Le parti pris des choses de Francis Ponge, p. 8. »

A. : Alors lesquels sont autonomes, discrets et individuels.

T. : Ils sont tous individuels. Car même s'ils ont un caractère anecdotique ils ne sont pas gratuits pour autant. Chacun porte en lui sa propre fiction. Même s'il est didactique comme le livre rouge de Mao ou l'affiche avec le portrait de Staline. Même s'il est illustratif comme le « Pan ! » de l'affiche qui remplace le tir du fusil, ou le jouet navire de guerre. Même s'il est représentatif comme les lunettes-drapeaux des USA, de la France, de la Chine, de l'Allemagne..., ou les articles coupés dans les journaux et qui correspondent à des faits d'actualité précis. Même s'il est poétique comme les phrases écrites sur les murs, même s'il est publicitaire comme le produit vaisselle dans la cuisine. Même s'il est une métaphore comme les jouets transformables. Même si cet objet est symbolique dans le fait qu'il soit un jouet. L'objet est d'abord discret parce qu'il se fond dans la masse. Il est individuel parce qu'il a un

caractère qui lui est propre. Il est autonome, car pris à part il a son propre récit, sa propre fiction par rapport au reste du film. Une fiction qui ne participe pas à l'élaboration de l'histoire, mais à l'élaboration du film.

A.: Ils sont donc efficaces.

T.: ...

A.: Si, ils sont efficaces autant qu'ils ne le sont pas. Ils sont efficaces pour ce dont on ne s'attend pas. Leur efficacité se joue à côté de ce que dit un personnage et non pas dans ce qu'il dit !

Céline et Julie vont en bateau, Jacques Rivette. 1973

25: 07 Julie est habillée d'une robe rouge aux manches courtes. Sa ceinture est noire. Les boutons et la broche à la poitrine gauche sont blancs. Le sol de la pièce est recouvert d'une moquette coagulante. Dans la profondeur, en traversant le cadran blanc, seuil avec l'entrée de l'appartement ; le sol est un parquet de bois. La porte d'entrée est noire. Dans la pièce, Julie est assise par terre devant le coin d'une table basse qui pointe par le cadre bas du Regard. Derrière elle, une armoire recouverte d'un motif psychédélique, atténué par ses couleurs noir, marron, et orange foncé. À sa gauche le mur est couvert d'un papier peint aux rayures horizontales, blanc et marron détaillé. En-dessous se trouve une bouteille en verre, de vinaigre de raisin qu'elle vient d'acheter. Le dossier d'une chaise d'école l'encadre. Une montre à son poignet gauche, elle a les deux mains qui plongent dans le fourre-tout bleu de Céline. 25: 08 Elle tire sur ses lèvres lorsqu'elle force un sac à main rouge au rabat de la pochette perlée, à sortir du gros fourre-tout bleu. Duquel elle extrait à son tour un petit calepin qu'elle tient avec sa main droite, les ongles vernis en rouge et l'auriculaire serré d'une bague en or. Elle retire une feuille d'un tas qui se trouve sur la table basse. Prend un feutre au tube blanc et au capot jaune. Ouvre le calepin et en sort une feuille timbrée. Probablement la carte d'identité de Céline ou son permis de conduire. Elle jette un regard méfiant à sa droite et prend de l'extérieur bas du Regard, ses lunettes. Probablement de son propre sac à main posé par terre.

25: 23 Un portrait plan poitrine de Julie qui met ses grosses lunettes au cadran légèrement violacé.

25: 24 Ses mains recherchent le papier d'identité plié en deux avec impatience. Elle est pressée.

25: 26 Le même portrait que tout à l'heure. Elle tourne sa tête vers sa gauche pour s'assurer que Céline n'arrive pas. Puis se reconcentre sur sa mission.

25: 28 Elle serre ses lèvres. De sa main droite, elle écrit un mot avec le feutre qu'elle vient de récupérer. Il a l'air sec. Elle le repose sur la table et en reprend un autre, suivant le son, d'un gobelet en verre qui sert de porte-crayons. Le décapote en serrant son bouchon rouge entre ses dents, et prend note de quelques mots, en tenant toujours avec sa main gauche le même papier timbré.

25: 36 On entend le bruit de la douche.

25: 37 Céline debout de profil. Elle est nue dans un portrait plan poitrine. Les deux murs qui se joignent à sa droite sont peints en bleu marine. Elle tient la poire de douche au jet fin, de sa main droite, se mouille la tête, ferme les yeux et crie en parlant à Julie tout en se tournant vers la gauche du Regard. «Ouwaf !»

Puis elle continue plus doucement « Ah c'est fou ! Mon dernier safari in Africa.»

25: 45 Julie en plan serré tient toujours le bouchon rouge au coin droit de ses lèvres dans lequel elle insère le feutre pour le fermer et le retirer.

25: 46 Céline, toujours le même Regard, elle a sa main gauche relevée, une bague au majeur. Elle se sert de temps en temps de cette main pour frotter l'eau sur son corps. Elle continue son monologue en criant de temps en temps et cette fois elle regarde derrière elle en parlant « C'était tout dingo !»

25: 48 Julie rend le feutre à sa place et range la pièce d'identité dans le calepin. Toujours paniquée, elle jette un regard vers l'entrée de la pièce à droite derrière elle.

25: 51 Céline : «On crevait de chaud.»

25: 56 Julie ferme le sac à main de Céline et le jette sur un canapé qui sort du Regard à droite. Et replonge ses mains dans le fourre-tout bleu.

25: 59 Céline : «On allait tous les jours dans la savane pour chasser les animaux !»

26: 04 Julie se débarrasse de ses lunettes avec un sourire narquois à ce que dit Céline, tout en retirant du fourre-tout bleu un grand boa plume vert.

26: 05 «j'avais un boa conquistador.»

26:08 Julie debout, le Regard en contre-plongée fait d'elle un plan américain. Elle tient le boa plume de ses deux mains en le secouant. « Non !»

26: 09 Céline dans sa douche semble surprise.

26: 10 En continuant le même geste, « Un boa «conquistador».»

26: 13 S'aspergeant encore d'eau, «Oui ! Un boa con qui m'adorait quoi.»

26: 17 Julie finit de tourner le boa et toujours au même sourire, le jette sur le canapé. Le Regard la suit. Elle remarque quelque chose par terre. Elle se baisse d'un coup.

26: 20 Céline se douche encore. Elle est de face. La bouche ouverte prête à continuer son histoire.

26: 21 Julie sort des affaires de Céline un jean bleu clair.

26: 22 «C'est pas qu'il était dangereux ! Je le mettais autour de mon cou.»

26: 27 Julie sort encore des habits bleus et une poupée en tissu. Un petit Pierrot aux habits roses et au col vert, blond, et aux sourcils clownesques, qu'elle tient de sa main droite. Le regarde d'un air curieux et le lance au loin, vers l'extérieur droit du Regard.

26: 32 Céline en portrait serré, le jet dans les yeux et la bouche grande ouverte, comme si l'eau voulait interrompre ce qu'elle va dire.

26: 34 Julie de dos a ouvert l'armoire qui était derrière elle. Et jette dans son obscurité les habits qu'elle tenait. Puis elle ferme la porte de l'armoire en se retournant et s'accroupit de nouveau.

26: 39 Céline pareille, et les cheveux tellement mouillés.

26: 39 Julie est accroupie autrement. On ne voit plus l'armoire. Derrière elle c'est l'entrée de la pièce et le mur aux rayures détaillées. Entre elle et le mur, un canapé au sol avec des coussins, vert, noir et rouge, le boa de Céline, un tissu bleu et rouge sur lequel on distingue des motifs de pétales de cachemire dessinés en blanc et beaucoup d'autres détails qui font penser aux tapisseries persanes. Devant elle on voit un peu plus la table basse. Le papier et ses inscriptions en-dessous de ses lunettes, le verre en guise de porte-crayons et une nappe blanche brodée en dentelle de guéridon. Elle retire du sac une boîte rouge qu'elle secoue près de son oreille. Le sourire persifleur. Puis regarde brusquement derrière elle.

26: 43 Céline, toujours sous la douche, en portrait poitrine et de trois quarts «Quand les indigènes ils ont tué le tigre, Ils ont eu le plus gros ! Ils disaient ...»

26: 48 Et attrape sur le sol un masque faux nez, fausses lunettes, fausses-moustaches qu'elle avait fait virevolter tout à l'heure en sortant la boîte rouge.

26: 51 Céline passe la douche de sa tête à ses clavicules «... que c'était le tigre of Bengali»

26: 54 Julie les deux mains sur sa tête, accroupie sur le canapé, met le masque qu'elle accroche par les manchons à ses oreilles. Elle lève la tête l'air de rien et rétorque à son invitée : «Bengali?»

26: 58 «Le Bengale ! C'est une région d'Afrique où ce qu'on été. Vous connaissez?»

27:03 Julie laisse tomber ses bras sur ses cuisses, le pif rouge et les yeux ronds, un air semi-pensif semi-gogol. Elle redresse sa tête pensive et murmure : «Un oiseau bleu, brun. ...» Puis pose ses doigts sur les fausses lunettes comme pour les rajuster.

27: 06 «C'est l'empereur des pygmées qui m'avait invitée...»

27 : 09 Elle tire ses fausses moustaches à l'horizontale et regarde vers le haut grimaçant d'un sourire de clown. Puis enlève le masque de son visage, ôtant avec sa grimace, laissant derrière elle un autre sourire satisfait.

27 : 11 «Or, Zoubala Géante était jalouse ! Elle voulait épouser l'empereur des Pygmés qui m'avait donné la peau du tigre.»

27 : 23 D'une manière précise elle fait porter à la boîte rouge, désormais sur la table basse, le masque fausses-lunettes-nez-moustaches.

27 : 26 Elle s'adosse au mur bleu derrière elle, à peine, comme pour rebondir. Un dernier coup de douche. Elle crache et essuie sa bouche en la pinçant entre son pouce et son index de la main gauche. Secoue sa tête d'une micro onomatopée de soulagement et se baisse pour...

27 : 28 Sur ses genoux une chemise bleue. La même qu'elle a mise tout à l'heure dans l'armoire. Et dans sa main un chapeau de Joker qu'elle balance aussi vers la droite du Regard. Elle déploie la chemise...

27 : 31 On entend encore l'eau couler. Céline s'essuie la bouche avec une serviette blanche qu'elle serre contre sa poitrine avec son bras gauche. La tapote sur son épaule droite et descend jusqu'au bas de son cou. Elle tourne sa tête vers le bas du Regard. Le visage pensif. Elle se sèche encore le menton, la bouche. Et se penche pour fermer un robinet qu'on ne voit pas.

27 : 38 Dans ses mains un objet métallique, rond et rouge. Elle le secoue et c'est un réveille-matin qui se met à sonner. Elle est surprise, prête à crier. Puis cherche à l'éteindre.

27 : 42 Encore dans la douche, en portrait serré. Elle se sèche le visage, s'essuie le nez en reniflant «Mais comme le roi des pygmées m'avait donné la peau du tigre ...»

27 : 46 «Ce n'était pas celle de l'ours?»

27 : 47 Continue à se sécher le dos, le ventre «Zouba, elle voulait ma peau. Ma peau à moi.» et remet sa serviette sur sa bouche.

27 : 51 D'un sourire amusé, elle pose le réveil sur la table basse. En retirant son bras, elle fait tomber le masque qu'elle avait soigneusement posé sur la petite boîte rouge.

27 : 53 Elle se sèche le bras droit, et d'un ton plus sérieux «Alors je me suis sauvée». Se sèche les côtés, le visage et fièrement l'épaule gauche.

28 : 00 Julie se lève, dans sa main gauche un torchon rose et dans sa main droite une boule de chaussettes bleu ciel. Elle se dirige vers le coin de la pièce qui était en face d'elle et vers lequel elle lançait toutes les affaires. Elle débarrasse ses mains de la pelote de chaussettes et du torchon, pour attraper le chapeau de la main gauche puis la poupée de la main droite qu'elle rassoit correctement contre le mur.

28 : 07 La salle de bain au fond, la porte ouverte on voit les dalles en damier gris et blanc, la cuvette des toilettes. Céline sort vêtue d'un fin peignoir synthétique froissé et de couleur bleu électrique : «Tu sais ? J'ai vraiment failli clamser en revenant de la jungle.» Elle s'avachit sur le tissu aux motifs persans, le boa vert à sa droite et une autre poupée blonde en tissu, à la bavette rouge pointillée en blanc. Elle est juste contre sa poignée, soigneusement allongée sur l'extrémité du canapé improvisé. Le Regard en plongée «J'ai chopé des abîmes. J'ai perdu mes cheveux, tous mes poils. Ratiboisée.»

28 : 20 Julie rentre dans le champ par la droite. Elle s'assied à peine et continue le rangement en pliant une écharpe blanche aux dessins roses et jaunes. Céline continue : «J'ai une pétoche folle. J'étais toute tomate».

Julie, en tournoyant sa tête, pas très concentrée : «Tomate ?»

Céline, en levant ses bras vers le haut : «bah oui quoi, déglinguée» et rabat ses bras sur le tissu.

Chapitre 3 : La Trame

3 interviews

N Sur une table de bar, dans le genre du rustique et sans trop en faire. Les nervures du bois perméables à la poussière et à ce que la discussion glisse sur l'ellipse d'une demie-blonde et de deux pastis métissés à la fève Tonka. Trois tabourets sur quatre sont occupés par qui portent les vestes de pluie sans savoir où les poser. Nous les avons allongées en fin de compte sur le quatrième tabouret au bord de la table, où éblouissait le mur, un petit engin chromosphérique aux LED occupant le spectre de lumière perceptible et non perceptible. J'ai branché à la boule flottante le portable à plat ventre en guise de magnétophone. Ce n'était pas qu'une question d'attention, mais la musique de La Cave au 135 rue Marcadet, nappait un fond sonore à la manière dont Jaques-Louis David peignait les murs derrière Madame Récamier. Et même si ce n'était pas à remarquer, trois autres personnages à la peau un peu plus rugueuse et aux empruntes embellies par les fossés de la plupart des moments oubliés, liés par un semblant d'amitiés, étaient accompagnés d'un Bobtail

qui s'amusait à passer sous les arcs des chaises années Bistrots 1900. A la vaporeuse déambulation de l'alcool et à l'hérissément des pupilles discursives sur le terrain d'une discussion gnathique entre trois cinéphiles :

V « *“Monter un film, c’est lier les personnes les unes aux autres et aux objets par les regards.”* Notes sur le Cinématographe, Robert Bresson, p. 24. »

S. : J'aimerais bien d'abord que tu me parles un peu de ce film et que tu me dises ce que tu en penses.

L. : J'ai beaucoup apprécié ce film. Et ce que j'ai adoré c'était les contrastes entre les univers et les époques, comme s'il y avait à chaque fois une espèce de stratification temporelle et géographique. J'ai beaucoup aimé ces deux âmes, complètement à la limite d'être androgynes et qui traversent tous ces espaces. J'ai eu l'impression que le scénario reposait sur une farce. Les vampires ce n'est jamais un sujet très sérieux et son traitement est toujours très connoté stylistiquement. Là, à part le fait qu'ils aient des dents et qu'ils boivent du sang, qui sont les deux attributs principaux du vampire, on ne force pas sur le reste. Ils ont des gants, ils vivent la nuit, ils portent des lunettes de soleil, etc. Et pourtant je trouve que le réalisateur en donne une actualité super forte.

J'ai trop aimé l'obscurité aussi !

S. : Je trouve que le monde obscur dans lequel ils vivent est lié au fait qu'ils soient des vampires et qu'ils s'intéressent nécessairement à la musique puisqu'ils vivent la nuit et que le milieu nocturne aujourd'hui est envahi par le milieu musical : les boîtes de nuit, les concerts, la musique underground.

L. : C'est vrai, d'ailleurs le film débute par un rapport contingent entre ce qu'ils sont et la musique. Remplie par la bande sonore, l'image tournait comme un disque sur son tourne-disque. Et puis cet objet, le disque qui tourne pour introduire le film, il ne participe pas qu'à une esthétisation du film et à une symbolique du temps.

S. : Parle-moi de ça, la symbolique des objets.

L. : Il y a les objets qui reviennent du passé, les objets qu'on conserve. Il y a les objets qui ne survivent pas à l'immortalité des deux personnages principaux.

Et aussi il y a le talent d'Adam. Ce mec qui parle tout le temps du talent. Mais il y a quelque chose qui est très lié à l'usure. À la fin lorsqu'il voit la chanteuse libanaise il dit que surtout il ne faut pas qu'elle devienne connue sinon ça serait du gâchis. Il y a quelque chose qui est comme dans l'objet qui s'use, ce qui est dans le talent et la création et qui s'use au contact. Tu vois toutes ces guitares qu'on ouvre au début et qui sont intactes. On a l'impression qu'elles ont déjà existées, mais qu'elles ont été protégées pendant très longtemps avant de revenir ici. Comme ce couple qui ne s'use jamais et dont l'amour ne s'use jamais. Ils ont beau être loin, près, en contact, hors contact, ça ne s'use pas.

Il y a aussi un point important quand même sur Detroit, c'est que cette ville est très connue aux États-Unis pour son industrie luxuriante d'automobiles. Et dans les années 2000 les usines ont été fermées et toute la ville est tombée

dans un grand trouble économique. Elle s'est énormément appauvrie. Elle est devenue presque une ville fantôme. C'est donc intéressant par rapport à la désuétude des objets. Qu'est-ce qui se passe par rapport à la production d'objets, etc. ?

S. : Et par rapport à Tanger ? Alors ? Pourquoi Tanger ?

L. : D'abord, Tanger permet de faire rentrer la culture orientale dans le film. Ce sont des gens qui ont voyagé, ils parlent plusieurs langues, etc. Et puis c'est le monde des mille et une nuits ! Même le bar où elle va s'appelle Les mille et une nuits.

S. : Quels sont les objets qui sortent du lot et qui paraissent pour toi les plus intéressants dans ce film ?

L. : J'ai remarqué qu'il y a des familles d'objets par rapport aux personnages.

Du côté d'Adam les objets les plus importants c'est tout ce qui est à la fois les objets en bois – la musique – et les objets en plastique – électroniques. Il a un surplus d'objets et le surplus de fils électriques et de nœuds. Alors que Ève elle est du côté du tissu et du papier. Lui il est toujours du côté du nœud et c'est un personnage noueux qui remarque toujours les nœuds. Même à la fin il y a ce plan lorsqu'ils arrivent dans la ville de Tanger et qu'ils traversent un moment critique, ils ne trouvent plus de sang, ils ne savent pas quoi faire, et lui trouve le moyen de remarquer le mauvais câblage d'alimentation électrique dans la ruelle en disant «regarde-moi ce merdier» juste avant de dire «Que va-t-on faire?». Il est tout le temps dans le nouage. Alors que Ève est sans nœuds. Chez elle, elle a tout plein de drapés qui filtrent la lumière, de très belles écharpes, mais jamais de nœuds.

Il y a aussi tout ce qui transporte le sang. Parce que c'est ce qui relie tous les personnages. D'ailleurs, il y a une scène où ils boivent tous du sang en même temps. Il y a le geste, le sang puis la coupe qui est à chaque fois différente.

S. : J'ai remarqué que ce film fonctionne sur un rythme ternaire. Donc il y a elle avec ses tissus et ses livres. Adam avec ses instruments de musique et outils électroniques. Le vieux (Marlowe) avec ses papiers, ses cartes et ses tapisseries.

L. : Je n'avais pas pensé aux tapis, mais tu vois, tapis, tissus, nœuds. Ce sont trois manières de tisser différentes. Et ça implique trois rapports différents au monde. Les trois personnages sont absolument identiques dans leur condition, mais aussi absolument différents dans leur rapport à l'immortalité.

S. : Pourquoi, tu dis qu'ils ont un rapport différent à l'immortalité? Ou plutôt en quoi les tissus, les tapis et les nœuds représentent trois rapports différents à l'immortalité?

L. : Ce sont des sortes d'images. Elle, elle est très lisse, elle coule, elle s'adapte à l'arrivée de sa sœur Ava, sans pour autant renoncer à ses propres idées et désirs. Elle est très flexible. Lui par contre, on voit bien que c'est un personnage noueux dans le sens où il est déjà plus obscur et il voit des obstacles dans tout. Le vieux je ne sais pas. C'est le seul personnage qui meurt.

S. : Chez les trois, on voit une grande présence de livres, de bouquins de tout temps, amassés partout comme si c'était de la poussière.

L. : C'est parce qu'ils débordent de culture. À force de vivre, ils lisent énormément. Ève, elle a un pouvoir. Je ne sais pas si tu vois, elle date. Elle a une hyper sensibilité, une sorte de lecture transversale d'un objet juste en

le touchant. On la voit feuilleter des livres et les lire en passant sa main sur les pages. Elle a une hyper sensibilité quand lui il est hyper créatif. Il a une sensibilité d'artiste, une sensibilité créatrice. Quant à elle, c'est presque une sensibilité de l'expertise. Pas tatillonnant et scientifique, mais plus de goût.

S. : Il y a un moment très drôle. C'est lorsqu'il lui demande de dater la guitare qu'il vient de récupérer. Elle passe sa main dessus et la lui date juste en glissant sa main : 1905. Il est content de constater qu'elle est vieille (donc elle a de la valeur). Mais en récupérant sa main, elle la passe sur le manche de son peignoir et lui répond : mais tu sais ton peignoir date d'au moins un siècle de plus. C'est un très beau moment pour moi parce que jusque là, le peignoir il n'a pas été mis en valeur à mon attention à moi spectateur. Il paraissait beaucoup plus banal, je ne le regardais pas vraiment. Je ne le regardais pas comme je regardais la guitare. Parce que la guitare est un objet que

le film ou le réalisateur veut nous montrer. Il veut qu'on la voie. Alors que le peignoir on passe un peu à côté, c'est comme sa coiffure ou le carrelage. Et d'un coup il y a un renversement. La guitare perd en pouvoir face au peignoir parce qu'elle est moins vieille. Et ça ne dure que pour ce plan. Le jeu qu'il établit là le réalisateur, est magnifique. C'est le degré de manifestation des objets. L'objet qui dit: «ho! je suis là moi aussi» grâce au dialogue des personnages.

L.: Il y en a tellement d'objets dans ce film. C'est une vraie mine. D'ordinaire ce sont les objets qui nous survivent. Mais là, qu'est-ce qui périt en premier? On a l'impression qu'il n'y a pas l'usure de la matière dans ce film. Peut-être que Ava, la sœur d'Ève, vient tout casser, les guitares, les vinyles, mais il n'y a pas l'usure par le temps. Et ça, ça m'a fait le même effet que lorsque j'ai lu Robinson Crusoé qui arrive sur son île, il n'a rien et il doit

refaire les objets les plus simples comme une chaise. Et je me dis que c'est dingue la manière dont on perçoit la valeur des objets. Aujourd'hui on est immergé dans un monde où les objets sont en profusion et sont procurés en grande distribution, on ne les voit plus. Alors que dans ces deux exemples il y a tellement d'attention sur chaque objet, on les voit tellement avec acuité et même si c'est prêt à exploser le décor, notre œil se fixe. Et ceci sur chacun des objets. C'est grâce à la lumière aussi. La lumière elle met en valeur les choses. Elle passe à travers les tissus. Il y a toute une variation de l'utilisation de la lumière. Il y a, à un moment, une chandelle que Adam tient et dans le dialogue un jeu de mots lui fait allusion.

S. : Saurais-tu isoler quelques objets pour les extraire de ce film ?

L. : Je ne pourrais pas en isoler. Mais ce qui est bien chez Jim Jarmusch c'est que les objets existent dans le toucher des personnages. Quelque chose de

très sensuel. Ou protecteur, il ne faut pas toucher aux instruments. Les personnages sont toujours enveloppés. Même quand ils s'enlacent, leurs corps sont enlacés avec le tissu. Et pour autant les objets ont une autonomie dans le sens où, tous seuls, ils semblent transporter toute l'histoire de l'humanité. C'est à travers les objets que l'immortalité des personnages est ressentie. C'est grâce aux objets que l'on comprend le temps par lequel sont passés les deux protagonistes.

S. : Sachant qu'on n'a pas isolé des objets d'une manière précise et qu'on les a gardés en groupes ou familles ; si je te demande : est-ce qu'il y a des objets dans ce film, qui font œuvre d'art, tu me dis quoi ?

L. : Il y a une vraie attention des beaux objets, des belles matières, du beau bois tout ça ... Pour autant c'est tellement le bordel qu'il n'y en a aucun qui soit isolé. Et en plus de ça je trouve que les seules choses qui sont exposées

comme telles, comme œuvres d'art ce sont les photographies. Tu trouves qu'il y a des objets qui font œuvre d'art toi ?

S. : Je trouve que les photographies et les peintures dans ce film sont ce qui fait le plus décor et le moins œuvre d'art. Il y a une différence entre être accroché dans un fond de plan comme une œuvre d'art ou faire œuvre d'art dans un film.

L. : Peut-être que ce qui pourrait faire œuvre d'art c'est tout sauf les objets. C'est la lune et les champignons.

S. : Pourquoi ?

L. : Il y a une vraie esthétisation de la lune lorsque Ève en parle. C'est son étoile du berger. C'est ce à quoi elle se réfère sans cesse. Elle dit que c'est un diamant. C'est ce qui les éclaire, mais toujours d'une manière faible et indirecte. Et les champignons je ne sais pas, j'ai l'impression qu'il y

avait une pause dans le récit, on ne comprenait pas pourquoi ils sont là. On sent qu'il y a comme un dérèglement. Ça annonce la venue de Ava. Et puis ces champignons ne font tellement pas réels! Lorsqu'ils partent en boîte, ça m'a fait bizarre parce qu'on dirait que c'est une soirée parisienne et il y a quelque chose qui est totalement à part dans les personnages qu'il filme, mais pas totalement décroché de la réalité. Ces champignons-là et cette histoire du diamant et de la lune font kitch. C'est dans leur différence qu'on arrive à isoler ces deux objets du reste. Mais après il faut qu'on s'accorde sur ce que c'est qu'une œuvre d'art.

S.: Je prendrais le sujet de la musique, comme objet à retenir. Un objet prééminent. À la fois la musique appartient au décor grâce à l'hégémonie des instruments et elle magnifie l'image comme on l'a déjà dit avec les deux premières scènes qui tournent comme un tourne-disque au-dessus des

deux vampires dans leurs appartements respectifs. Puis de temps en temps, la musique sort du décor. Elle a un autre statut. Un peu comme le sang. Et il y a comme un parallélisme entre le sang et la musique. Le sang aussi est précieux. Adam se procure du sang clandestinement, comme il se procure les instruments de musique au black. Ce sont deux choses très rares et très chères. Il y a aussi cette notion de pureté qui est en commun. Le sang pur qui n'est pas contaminé et l'instrument qui fait des notes pures. Il n'a même pas besoin de l'accorder. Les instruments de musique ont une histoire et une identité culturelle. Le sang n'en a pas. Il est anonyme. On ne sait pas de quels patients vient ce sang. Sauf que pour sa musique à lui il y a cette notion de non-identité ou d'anonymat lorsqu'il la transmet à d'autres groupes de rockers pour qu'il voit quel effet elle fait. Il ne veut pas se faire connaître ou il ne doit pas se faire connaître. Même à un moment lorsqu'ils

sortent en boîte, il y a le larbin qui lui apporte les instruments, qui donne à un autre de ses clients un disque noir à la pochette noire et vierge. Cet objet paraît d'une préciosité immense à l'écran. Et encore, les instruments on les entend très peu, une ou deux notes avant qu'il ne les apprécie. Et lorsqu'on entend sa musique à lui on ne la reçoit jamais en entier, elle reste en secret, comme une ancienne photographie qui se fanerait à la lumière. Il nous la sert à petites gouttes, en petites quantités comme s'il nous servait le sang dans de petites coupes. Lorsqu'ils boivent le sang, ce n'est jamais une bouteille en entier.

Puis c'est vers la fin du film que ces deux notions, la musique et le sang se rejoignent. C'est lorsque Adam reçoit un choc esthétique en rencontrant la voix de la chanteuse libanaise. C'est la première fois qu'il parle d'une personne comme lorsqu'il parle d'un instrument. Il a même le souci de la

pureté, le fait qu'il ne faudra pas qu'elle se fasse connaître. Et c'est juste après cette rencontre qu'ils vont boire le sang d'un couple d'amoureux donc de deux individus qui ont une identité et une personnalité. Si nous sommes habitués à considérer la musique comme quelque chose d'abstrait et d'impalpable, ce film la transforme en un objet. Un objet fluide et danse comme le sang. La musique est entièrement un objet. Ici pas qu'un objet qui crée ou qui porte la musique, mais un objet concret qu'on ingurgite. Un aliment. Une consommation. Un objet qui ne s'épuise pas comme le sang.

N Dans un centre de documentation de 174,22 mètres carrés d'une école d'art extra parisienne de 5500 mètres carrés (sous-sol inclus), sur une table de 2 mètres carrés, en face à face. Nous avons posé nos âmes sur les chaises BOULEVARD Grand Soleil Italien de couleur pastelle-garderie. Les manteaux qui habillent leurs dos. Les mentaux par terre. Et les notes sur les papiers précaires à la limite entre ce qu'on balaye de la main lorsque la machine cérébrale pousse, et ce qui supporte nos coudes réfléchis. Il a les sourcils "bleachés" remontant avec l'élégance de l'apophyse temporale et du dégradé de légers cernes, deux iris noirs de la densité d'un savoir qui sans le prétendre se dispense de toute bibliographie. Sa coiffure noire passée au fer, du côté droit et du côté gauche un chignon manga à la boucle tressée, englobe un monde qui fait d'un facies contemporain une sensibilité actuelle. Une sensibilité qui sort de ses joues et de son menton, les poiles raides de ce qui ne voudra jamais être une barbe, mais qui persiste à la longueur du millimètre le refus d'un déterminisme

physique du genre comme de la pensée. Plus simplement et d'une manière amusée. Sans nous plaindre de la ringardise de ce lieu aux dépôts de sucres culturels. Des murs, aux néons et aux étagères blanches. Profitant de l'agréable pudeur sonore de l'endroit, nous parlâmes de ce qui s'est adressé à nous au plaisir du jeu de regarder.

V « *Pratiquer le précepte de trouver sans chercher.* » Notes sur le Cinématographe, Robert Bresson, p. 67. »

U.: Au deuxième visionnage c'était beaucoup plus dur et austère. J'ai eu beaucoup plus de mal à rentrer dedans. Contrairement à la première fois où on l'avait regardé à deux. On ne savait pas du tout de quoi il s'agissait. On avait une bouteille de vin, on papotait on commentait le film en live. Du coup on se sentait vraiment dedans comme quand on est ensemble tous les deux, on a une manière très théâtrale d'être. C'était assez drôle de voir ces deux filles tout le temps parler ensemble. Me retrouver tout seul devant ce film m'a fait comprendre que ce n'est pas du tout un film à voir seul. C'est un film qui a besoin de sociabilité en même temps. Tout l'humour des phrases s'est perdu pour moi aussi, parce qu'au premier visionnage on répétait tout, on revenait en arrière et on repassait les beaux moments en imitant les voix des deux protagonistes.

S. : Lorsque je l'ai vu la première fois on était deux aussi. Mais on n'avait pas réagi comme vous. On l'a regardé plutôt d'une seule traite. C'était avant qu'on ne parte le lendemain à Occidental Temporary, l'atelier de Neil Beloufa où se déroulait l'exposition collective «Œil de Lynx et Tête de bois» – une réplique qu'elles se font dans le film pour se donner du courage – organisée par Émilie Renard et Barbara Sirieix. Je l'avais regardé donc parce que la présentation de l'exposition en parlait. Et le propos de l'expo m'intéressait beaucoup. Tu sais l'atelier de Neil Beloufa c'est un hangar dans lequel il a construit le décor d'un hôtel pour son film. Puis les artistes qui y sont exposés se sont inspirés du film dont on parle. Ça fait deux points déterminants pour ma recherche. En fin de compte l'expo qui était superbe, m'a pas plus intéressé que le film lui-même. Mais oui, moi aussi il m'a paru long la première fois, surtout la deuxième partie dans laquelle le réalisateur

s'amuse à nous montrer un deuxième film d'une manière disloquée et en repassant sans arrêt les mêmes plans.

U.: Hier j'ai fait un pont très bête. Je ne sais pas si tu connais Madeline. Un dessin animé des années 30. C'était un album pour enfants sur une petite fille anglaise ou américaine qui vit à Paris avec 12 autres enfants, dans une maison. Elle tombe malade et elle a l'appendicite. Ça a été traduit ensuite en un milliard de poupées comme produits dérivés. Je me suis demandé s'il ne s'est pas inspiré de cette histoire des 12 petites filles qui vivent ensemble et qui répètent tout le temps les mêmes actions.

S.: Je cherche dans ce film des objets de mise en scène qui sont entre le décor et les personnages. C'est-à-dire qu'ils ne sont ni des objets du décor tout banals qui gardent leur statut informatif sur la personne ou le lieu. Ce ne sont pas des objets qu'on peut remplacer comme une chaise ou une table.

Ce ne sont pas non plus des personnages du film. Ils ne jouent pas un rôle dans la fiction. Ils ont un rôle propre à eux, une sorte de responsabilité, ils participent à la fiction, mais n'appartiennent pas au fil narratif. C'est-à-dire qu'ils amènent de la fiction au film, mais ne disent pas plus. Par exemple, ce n'est pas un gadget de James Bond. Ce sont des objets qui participent au rythme du film. On les voit souvent. Ils peuvent être activés ou pas par les personnages. Ces objets ont leur propre histoire.

U.: Je te cite les objets qui m'ont semblé importants. D'abord l'écharpe, une sorte de boa vert. Il connote tout un univers déjà et puis c'est assez « campy » et c'est très « Prada ». J'ai beaucoup aimé. Puis il y a cet aquarium avec le poisson. Je ne suis pas sûr d'avoir relevé cet objet parce qu'il a une importance dans l'histoire, mais plutôt parce que j'aime beaucoup ce poisson-là particulièrement. Mais ce qui me paraît encore plus important

ce sont les verres cassés : la flute de champagne qui se casse tout le temps et qui blesse la main de la femme aux cheveux blonds dans la maison. Cet accident répété ponctue la boucle. Et il y a aussi le verre de Bloody Mary qui lui ne se casse qu'une seule fois et qui annonce une sorte de pression sur tout ce qui va venir. Céline vient de revenir de sa première exploration de la maison, on est pas très au courant de ce qui se passe. Elle arrive chez Julie, elle est fatiguée et blessée. Julie lui prépare un Bloody Mary sans qu'elle le lui demande. Puis avant d'arriver avec, Céline lui crie : « Je veux bien un Bloody Mary ». Ça coïncide avec le moment où Julie entre dans la pièce. Et prise par la surprise elle lâche le cocktail qui se brise par terre. On se dit : ah c'est le ébut du magique. Ça lance le questionnement. Puis il y a tout ce qui tombe. Le livre qui tombe, une écharpe, les verres qui se cassent. Ce sont les marqueurs de quelque chose qui va se répéter ou qui va commencer.

S.: Qu'est-ce ces objets racontent lorsqu'on les isole de la narration ?

U.: Ce sont comme des tentatives de fleurets ratées. Ou tomber des nues. Ah ! merde et puis tu fais tomber ton verre. Un peu « Dramaqueen ».

S.: Ça veut dire quoi Dramaqueen ?

U.: C'est quand une personne se met volontairement dans une posture trop dramatique. Et ça marche pour tous les aspects de la vie. Encore plus, amoureuses.

Il y a aussi les fleurs qui racontent en soit quelque chose. C'est ce qui instaure la chute des objets dans la maison. C'est aussi fleuretant les fleurs. Pareil dans Madeline il y a beaucoup de ces énormes bouquets de fleurs qu'on amène dans les hôpitaux.

Toi tu voyais quoi dans les objets ?

S.: C'est quelque chose dont tu n'as pas parlé, mais dont on va pouvoir discuter. Les poupées. Tu m'as éveillé sur des objets que j'avais remarqués, mais que je n'avais pas pour autant considérés. J'ai vu les bouquets de fleurs comme élément imperturbable du décor. Mais c'est vrai qu'il y a le motif de tricot en forme de fleur aussi maintenant qu'on en parle, il est toujours précédé d'un sursaut ou d'une peur. C'est ce qu'elle voit avant de briser la flute de champagne dans sa main. Ce motif fait ressortir les fleurs du décor. Et puis pour tous les objets qui tombent, que tu m'as cités, moi je ne voyais en eux que des objets banals ou transparents, je n'avais pas retenu dans leur chute l'aspect motif. Ce phénomène de la chute est très intéressant. La poupée je l'ai surtout remarquée lorsque dans la maison glauque que les deux protagonistes visitent, la femme brune en descendant les escaliers elle tient quelque chose qui ressemble à un bouquet de fleurs qu'elle tiendrait

Céline et Julie vont en bateau, Jacques Rivette. 1973

31:00 Céline, dans son peignoir synthétique brillant bleu ciel, est assise sur un gros coffre en bois ancien. Derrière elle une porte qui mène à un balcon et une rangée de trois fenêtres à sa gauche. Puis un long et épais rideau en toile d'un blanc cassé. On voit la moitié d'un stockman home au pied en bois teint en noir, avec un chapeau bleu fleuri de trois pivoinies blanches. Céline a le genou droit blessé. Des traces de sang. Julie accroupie à sa gauche donc du côté droit du Regard, lui tient la jambe avec sa main gauche et dans sa main droite elle brandit une poignée de cotons et une petite bouteille de désinfectant. Elle remet ses lunettes et lui demande: «Comment vous vous êtes fait ça?».

Céline lève sa jambe que Julie récupère et pose sur sa cuisse gauche: «bah... ils me poursuivaient ou j'ai cru que c'était eux. Je suis tombée j'ai eu peur.»

31: 08 Gros plan portrait serré en plongée sur le visage de Julie. On distingue mieux les détails de sa monture violacée et les baguettes rouge foncé de ses lunettes. Une très petite pierre rosée perle son sternum. Son sourire triomphe au dessus du col wing de sa robe rouge, et lui lève la tête vers

31: 09 Céline qui semble absorbée, la tête droite et le regard dans le vide.

31: 10 Le Regard large à nouveau, et celui de Céline qui baisse par un poids suggestif. Les doigts de ses mains se rencontrent sous sa cuisse levée. Se frottent d'angoisse. Concentrée dans sa tâche de secours, Julie: «mais qui eux? Peur de quoi?». Céline retient un souffle: «bah... j'étais engagée dans une maison...» elle frémit au contact de l'éponge imbibée d'antiseptique avec sa plaie et continue «et puis y a... y a deux jours, tout se passait bien avant, et y a deux jours j'ai trouvé dans... dans la chambre où j'étais, une... une gourmette avec euh avec le nom d'une fille étrangère dessus.»

31: 30 Gros plan portrait serré en plongée sur le visage de Julie. Les sourcils froncés, le revers de la pierre rosée n'est qu'un cœur en aluminium renversé. Elle relève sa tête menée par le mouvement de ses yeux qui vont vers Céline.

31: 31 Le Regard large à nouveau, et celui de Céline est mené par l'élan des yeux de Julie, vers le haut «oh j'ai pensé que c'était euh... à la fille qui était là juste avant moi. Alors je l'ai rapporté au monsieur.»

à l'envers vers le bas. Une fois au bas des escaliers avant de passer la porte, elle retourne le bouquet dans le bon sens et se révèle à nous une poupée qui avait la jupe retournée. On confondait donc le bout de ses cheveux avec des pétales de fleurs et la doublure blanche de sa jupe pour le papier d'emballage.

U.: La première poupée que j'ai vue, c'est lorsqu'elles sont dans la bibliothèque et que Céline tire les ficelles d'un pantin qui pend du plafond. Il y a aussi la poupée blonde. C'est vrai qu'elles font allusion à un certain univers, mais n'ont pas non plus une implication directe.

S.: C'est cela, les poupées n'annoncent rien. Elles ne disent pas : attention maintenant il faut voir quelque chose, deviner ou s'attendre à voir quelque chose. Et ces poupées sont souvent activées de manières différentes et discrètes. On ne les remarque pas nécessairement.

31: 38 Portrait plan serré en contre-plongée sur le visage grave de Céline, «Puis quand le monsieur il l'a vu...», qui balance doucement ses pupilles vers sa droite «il est devenu tout blanc» puis baisse de nouveau ses yeux «et j'ai cru qu'il allait me battre.

31: 43 [...]

32: 56 Encore en train de frotter le coton contre le genou de Céline, Julie: «Mais qu'est-ce que vous y faisiez dans cette maison?».

32: 58 Aspirant, puis d'un air pas sûr et qui baigne dans le doute. D'un plan portrait serré elle répond dans le ton de l'hésitation «Nounou?». De gauche à droite de ses yeux elle redescend ses pupilles vers Julie, comme leur faisant prendre un escalier en colimaçon.

33: 02 Le Regard large, la jambe de Céline à l'air de reposer plus aisément sur la cuisse de Julie, portant aussi le bras de cette dernière qui regarde étonnée vers sa patiente «Il y avait des enfants?» Et Céline en hochant son épaule gauche et d'un mouvement de tête précis «évidemment!».

Fixant le pansement avec du papier adhésif qu'elle roule autour de la jambe blessée, la tête baissée et d'un ton plutôt grave, Julie lui demande «Combien?». Et toujours dans la même attitude flottante: «un».

33: 10 La lumière s'est assombrie dans le plan portrait épaule de Julie. Son regard noir qui suggère l'inquiétude. On remarque derrière elle un meuble en bois avec des gribouillis d'inscription et un cœur noir à l'envers, une cruche en porcelaine blanche dans son assiette. Les motifs sont à peine fleuris d'un fin rose apparent. Le ton imbibé d'une inquiétude qui devine «Une petite fille?».

33: 13 Sûre et lente: «oui».

33: 15 Plan coulissant, sur le tissu aux pétales de Paisley, on voit le boa vert, un coussin en velours synthétique mi-bordeaux mi-rose foncé irisé et les deux moitiés séparées par une bande brodée de deux œillets violets aux feuilles dorées avec un filet de perles argentées ; devant un coussin vert, et voilà la poupée en tissu au col de pantin, jaune, la bavette rouge pointillée en blanc, sur laquelle s'arrête le Regard.

33: 17 Re-Julie-inquiète-lumière sombre. Elle cligne trois fois ses yeux comme pour ne pas croire. Penche la tête et poursuit son inquiétude «elle avait quel âge?».

Lorsque Céline prend sa douche, un moment où le dialogue est complètement fou, magnifique, Julie elle, sort tout ce qu'il y a dans le sac de Céline comme pour voir qui c'est cette femme. Et elle jette tout dans tous les sens. Parmi ce qu'elle sort, il y a une poupée. Elle lui jette un coup d'œil puis hop... mais elle passe vraiment incognito comme les autres objets et vêtements qu'elle sort du fourre-tout. À ce moment la poupée a le même statut que tout le reste du décor et des accessoires.

À un autre moment, la caméra fixe la poupée parce que dans leur discussion il s'agit de la gamine malade dans la maison glauque. La poupée ici elle a une autre valeur à l'écran.

À un autre moment, Céline toute seule chez Julie ouvre un coffre dans lequel il y a plein de poupées. À première vue c'est un coffre à souvenirs d'enfance. Les poupées ne l'intéressent pas, elle retrouve juste celle qu'elle

33: 19 Le Regard large et Céline absente qui aspire l'air avant chaque réponse «oh, petite, sept-huit ans». Un chouïa de silence puis l'interrogatoire continu: «Et... les deux femmes? Comment elles étaient? Brunes? Blondes? ».

33: 33 «C'est ça, brune, blonde. Mais ché pas quels étaient vraiment leurs rapports parce qu'ils étaient trop secrets.»

avait égarée dans le jardin sur un banc, au début du film lorsqu'elle faisait tomber ces affaires et que Julie courait les ramasser derrière elle. Céline ne sort du coffre qu'une photo en noir et blanc de la maison mystérieuse du 7 bis rue du Nadir Aux Pommés. Là, la photo a une valeur supérieure à celle des poupées. Elle passe au premier plan de l'attention.

À un autre moment aussi Julie essaye de faire un plan de ce dont elle se souvient de la maison, pour réfléchir l'évasion de la petite fille. Et pour représenter chaque personnage, elle lui assigne une poupée différente qu'elle accroche en-dessous du tableau noir sur lequel elle dessine à la cire blanche. Toutes ces poupées je ne les avais pas remarquées à ce point ni dans leurs détails lorsque j'ai vu pour la première fois le film. J'avais juste retenu le moment où un des personnages retourne la poupée qui se transforme d'un semblant de bouquet en une poupée. Tout en ayant un flou souvenir que, oui

il y a une vague présence d'autres poupées dans le film. Lorsque j'ai regardé le film pour la seconde fois, j'ai noté la surabondance de poupées tout son long du film.

U.: On peut considérer donc le cousin lointain aussi un peu comme une poupée. Guilou. Puisque le jeu qu'elle lui fait subir est exactement la manière dont on pourrait déshabiller une poupée ou la contrôler.

S.: Oui, oui complètement !

U.: Pareil qu'avec le seul homme de la maison. À qui dans la fin du film elles mettent une couronne, le transforment en clown un peu...

S.: Oui c'est vrai. On peut faire ce rapprochement aussi. Mais tu vois donc la différence avec les verres qui se brisent. Pour moi ils étaient juste annonceurs. Alors que les poupées n'annoncent pas quelque chose dans la narration. Ne font pas preuve ou indice. Le verre de Bloody Merry est

un moment qu'on retient. Il casse. C'est un objet pivot qui dédicace une certaine magie. Les poupées sont plus périphériques. Elles ne disent rien. Elles bavardent. Leur bavardage participe au tramage du film.

U.: Céline a une manière de parler qui est très bizarre et qui est complètement faite de collages d'objets dans les expressions qu'elle invente. Par exemple :

« - j'avais un boa con qui s'adore

- non un boa conquistador

- Oui un boa con qui m'adorait quoi, il était gentil je le portais autour du cou

...

- j'ai chopé des abîmes, j'ai perdu mes cheveux tous mes poils ratiboisés.

...

- toute trauma-tomate

...

- la cou poncture

...

- le forget me not de secoure/forêt de linotte/, mais non le myosotis du pauvre

...

- pique maillon/Pygmalion»

C'est juste une manière de parler, mais qui peut être considérée comme un objet de mise en scène. Qui renseigne beaucoup sans pour autant porter l'intrigue.

Tu peux me répéter la définition de ces objets que tu recherches ?

S. : Je peux essayer : ce sont des objets qui se placent entre décor et personnage. Ils appartiennent au décor, ils sortent du décor. Mais n'interviennent pas dans l'intrigue.

U.: C'est assez clair, mais ça reste un spectre très réduit d'objets.

S.: Nous qui sommes en école d'art et qui nous sommes confrontés à la production d'objets, fait qu'on a le souci de justifier la création. L'apparition d'un objet. Ce volume. Alors on cherche toujours une excuse en passant parfois par le protocole, la fiction et mille autres porte-discours. J'essaye donc de trouver ces objets de film dont l'excuse m'intéresse. Il y a dans ces objets-là des choix. Que ces choix soient ceux des réalisateurs ou des accessoiristes, ils ne sont pas gratuits. Souvent ils sont symboliques, mais on s'en fout. Ces objets nous laissent la possibilité de ne pas nous intéresser à leurs symboles. Sûrement parce qu'ils appartiennent à un film. Ils peuvent ne pas être symboliques et s'ils sont symboliques ils restent discrets. Comprendre leur symbolique n'est pas nécessaire pour comprendre le film. Dans Céline et Julie vont en Bateau, les poupées symbolisent nécessairement l'enfance.

Les deux protagonistes se comportent comme des enfants et avec la liberté d'agir qu'ont les enfants. Mais ça reste un artifice. On s'en fout de ces poupées lorsqu'on regarde le film. Si le décor avait une main et si les personnages ont une main, cet objet serait tiré dans les deux sens. Cette place que je trouve peut être remplaçable par un vide, je me demande si on peut l'occuper par des objets qui n'auraient qu'une fine relation avec le film et qu'on œuvre uniquement pour ce film. Des objets, matériels ou pas, et qu'on créerait pour leur situ : le film. Le film comme espace propice à la création extranarrative.

N Rentrés dans une chambre à l'isolement du reste de la soirée tranquille. Un parquet durement parisien et un lit bien fait. On sent encore le parfum des êtres qui s'y sont émus. Tous les tasseaux de bois unissent les meublent en étagères et le cadrant du lit sur lequel on s'est assis. Il y a parmi ces piliers et ces planches ce qui ne se manifeste que s'il est brandi. Cela dû nécessairement à la place qui lui est attribuée comme sienne. Alors que tous les emplacements sur une étagère en bois industriel monté à la main et au tournevis, sont les mêmes. Je ne m'en souviens d'aucun d'eux en particulier. Nous sommes dans une chambre à coucher bon sang ! On pense souvent que la sobriété a une gueule aux traits simples. Puis on se rend compte que les mesures qui tendent entre le savoir et l'habit sont au calcul complexe. La parole est alors à la sensibilité ce qu'est l'écriture aux textes. Et si la lucidité de l'air n'est pas la même que celle de l'eau, la discussion ne s'est pas retenue pour autant de couler à flots.

V « *“Ne pas tourner pour illustrer une thèse, ou pour montrer des hommes et des femmes arrêtées à leur aspect extérieur, mais pour découvrir la matière dont ils sont faits. Atteindre ce «cœur du cœur» qui ne se laisse prendre ni par la poésie, ni par la philosophie, ni par la dramaturgie.”* Notes sur le Cinématographe, Robert Bresson, p.48. »

Cemetery of Splendour, Apichatpong Weerasethakul. 2014

10: 23 C'est dans une ancienne école convertie en hôpital pour accueillir les soldats endormis. Le bois de la structure n'a pas l'air très consistant et les murs sont criblés de fenêtres. Un ventilateur au plafond en plancher et une moustiquaire verte au-dessus du premier plan. Un manteau noir accroché sur les tasseaux blancs du mur de gauche. Il s'agit d'un jour comme d'une lumière brumeuse. Il y a au moins 9 personnes dans le plan, dont un des soldats endormi, trois infirmières, deux hommes en chemise blanche, un en tenue stérile bleue penchée à gauche du patient et un autre en habits de ville. Polo, pantalon. C'est celui qui est le plus proche de la fenêtre derrière le lit patient. C'est celui qui s'y connaît. C'est le technicien ou le commercial, dépendamment de ce qu'il dit. Il se penche au-dessus de la tête du soldat endormi pour expliquer le fonctionnement de ces nouvelles machines blanches en plus belle érection, rythmant de leur droiture le parallélisme des fenêtres et celui des lits de cette pièce commune.

10:27 Le technicien manipule de ses mains, à l'aide de l'infirmier en face de lui et de l'infirmière à sa droite qui soulèvent la tête du patient, un branchement compliqué «Relâchez sa tête.»

10:32 «On branche le tube à son nez»

10: 38 «Comme ça?»

10: 39 Il se tourne vers un boîtier métallique à branchements multiples, posé sur une commode entre deux lits «Oui et on appuie comme ça».

10: 43 «Cette machine a fait ses preuves, l'armée américaine l'a utilisée en Afghanistan»

10: 48 «Ils font aussi des cauchemars là-bas?»

10: 51 «Oui»

10: 53 Puis un des médecins intervient «Je l'essayerais bien»

10: 53 «Je comprends»

10: 55 L'infirmière continue son interrogatoire «ça calme les ronflements?»

10: 56 «ça procure un sommeil et des rêves paisibles»

11: 00 L'infirmier en bleu « Je la mets en marche?»

11: 03 «Oui allez-y» Et le jeune homme en tenue bleue se penche, actionne un bouton qu'on n'entend pas et la fine colonne qui se courbe à 1m 80 du sol s'allume d'un bleu LED.

H.: Ce n'est pas un de mes préférés de ce réalisateur, mais en fait... comment dire? J'aime beaucoup ce qu'il a fait avec les objets dans ce film. Cette espèce de relation un peu science-fiction et cette espèce de chose beaucoup plus spirituelle, avec l'idée d'un hôpital construit au-dessus d'un cimetière. Les vivants sont donc affectés par les morts qui sont enterrés en-dessous de l'hôpital et qui font évacuer leur Histoire à travers les vivants en leur provoquant une maladie du sommeil. Cette espèce de machine. J'aime beaucoup la relation qu'il y a dans ce film entre science-fiction et spiritualité, proche de ce qu'il fait d'habitude et de ce que je crois proche de la culture religieuse thaïlandaise.

S.: Tu as tout de suite parlé d'objets. Quels sont les objets qui te semblent les plus intéressants et que tu retires du lot d'objets qu'on trouve dans ce film?

11 : 06 Une autre infirmière demande «on ferme les volets?» Ils se dispersent alors tous pour fermer les volets des deux rangées perpendiculaires de fenêtres de la pièce. Ce qui nous révèle enfouis dans des plis insoupçonnés, les couvertures colorées du rang des 5 patients inclus dans le Regard.

11 : 27 La lumière se restreint au fil des volets qui se ferment. L'outil de sommeil passe du bleu au vert.

11 : 32 «On dirait des lampes funéraires.»

11 : 33 «ça me fait la même impression»

H.: Il y a ces espèces de fines colonnes chromatiques auxquelles ils sont tous branchés et qui... ce n'est pas très précisé dans le film, on ne sait pas pourquoi d'ailleurs, elles sont toutes relativement synchronisées. Toutes les lumières sont à chaque fois les mêmes. On ne sait pas à quoi correspond cette synchronisation. Ni ce que retransmet ce code de lumière qui change de couleur. Mais on sait que c'est une espèce de machine à rêves. Et je trouvais ça assez génial. En plus il y a une scène dans le film où il y a un médecin de l'hôpital qui présente cet objet aux autres et qui dit: «Les américains s'en sont servis en Afghanistan ...». Il dit ça et c'est une preuve de qualité le fait que les Américains l'aient utilisée.

S.: C'est une preuve de non-fiction aussi, que ça existe. Une manière d'ancrer l'objet dans la réalité. Et par rapport à la fiction, il devient au même

niveau que ce personnage, la jeune médium qui a refusé de signer un contrat pour travailler pour les services de la CIA.

H.: Ah, je ne l'ai pas vu comme ça. Mais c'est vrai qu'avec l'histoire des Américains on sort du rapport au spirituel. On ne s'imagine pas que, eux l'utiliseraient pour des raisons spirituelles, mais purement scientifiques. Quand j'ai vu cet objet pour la première fois je me suis dit que les Américains doivent l'utiliser d'une toute autre manière. Alors que dans cet hôpital ils impliquent dans leur utilisation tout un tas de croyances. Je me disais aussi que c'est peut-être une manière de valider l'objet et son efficacité de dire qu'il a servi aux Américains.

S.: Quels rapports maintient cette machine avec la narration ?

H.: Cet objet traverse le film tout le temps. Ce n'est pas un déclencheur de nouvelles choses dans la narration, mais du fait que c'est une machine à rêve,

il insiste sur l'état d'hibernation dans lequel sont les patients. Cette machine fait le lien entre leur état intérieur, leur psyché, et nous ce qu'on peut voir. On ne peut donc pas voir leurs rêves, par contre on voit les couleurs que nous communique cette machine. La couleur de leur rêve ou les couleurs qui correspondent à leurs rêves. C'est une sorte d'interface entre ce qu'ils vivent dans le monde de leur sommeil et notre monde à nous.

S.: Est-ce qu'il serait intéressant de mettre cet objet à part? De l'isoler? Est-ce qu'il existe de lui-même?

H.: Ce qui m'intéresse dans cet objet, mais c'est lié aussi à mon travail, c'est qu'il soit un objet sculptural, c'est un décor, mais qui a clairement une qualité sculpturale. Ce n'est pas juste un objet contextuel ou qui est là pour créer un contexte. C'est un objet qui a une présence, une valeur et qui remplit une fonction. Cette machine a une présence sculpturale et en même temps elle

est conçue pour exister dans un temps précis, celui du film. C'est à-dire que comme il y a cette espèce de lumière qui change, l'objet n'est pas statique et il évolue dans un temps particulier. Il y a un mouvement propre à cet objet. Et donc je ne sais pas si l'isoler ça fonctionnerait tellement. Il y a ces plans fixes super beaux où ils sont tous couchés et les machines sont la seule source de lumière qui éclaire l'espace d'une manière particulière et très belle. Comme dans un long plan fixe la nuit. Il n'y que les soldats endormis. Et la lumière de ces machines, à son seul changement évoque d'une manière fascinante le mouvement. Ces objets-là fonctionnent là dedans. À la place qui leur est destinée. Je ne sais pas si sortis de leur contexte ils seraient intéressants. Mais toi tu les imaginerais comment ? Dans un espace muséal ? Ou domestique ?

Cemetery of Splendour, Apichatpong Weerasethakul. 2014

20: 15 Cette fois on a vue sur les deux rangées de lits en face à face dans la grande salle commune. On compte sept lampions qui sont bleus pour l'instant. C'est-à-dire qu'il y a pour nous sept soldats endormis pour le moment. Parmi eux, des femmes et des hommes éparpillés. Il y en a neuf exactement. Plus un autre monsieur habillé en civil, mais cette fois sa chemise bicolore lui donne un air décontracté. Il est dos au tableau qui, au fond de la salle, nous rappelle que c'était une école. Cette personne donc est apparemment la seule debout. Il tient ses mains devant lui et déploie une technique de méditation que tout le monde dans la salle suit avec une sérieuse attention. «Notre problème, c'est que nous pensons trop.» Et il balance chacune de ses mains au rythme de sa démonstration à gauche, à droite «Toute la journée, toute la nuit. La nuit on appelle ça les rêves. Tout le monde rêve. On ne peut pas empêcher les rêves. Pas plus que les pensées.»

20: 33 Deux mains tiennent un carnet. Une par le bas et une par son côté gauche et va ensuite ramasser la page de droite pour la déposer à gauche. C'est un carnet vierge au départ. Tout est écrit à la main par une mine sèche et calme. Il se fait feuilleter calmement et d'une curiosité précautionneuse. On distingue dans le fond du Regard qui lit, la silhouette d'un homme endormi et sculpté par la pesanteur du drap bleu rivière qui l'entoure soigneusement.

V Puisqu'on ne peut pas les empêcher, il faut en être davantage conscient.

20: 37 Cette main féminine et d'âge moyen tourne les feuilles du carnet pour passer au-dessus de deux pages blanches comme oubliées par un saut, une précipitation à l'écriture.

V Conscient de ses pensées et conscient de ses rêves.

20: 41 Puis se pose sur une page entamée par cinq lignes et demi dans lesquelles elle lit «La mer peut être violente ou immobile. Elle ne suit aucun schéma. Ma famille est très ordinaire... »

20: 56 Puis elle tourne une page de laquelle tombe une photo qu'elle rattrape du bout de ses doigts. Deux militaires pris en photos dans la jungle. Il se mêlent l'épaule. Ils sont amis. Et celui à gauche est l'auteur du journal. Il est allongé dans son lit de soldat endormi. On le sait parce qu'on est à la 20^e minute du film.

S. : C'est impossible pour moi d'imaginer n'importe quel objet dans un espace aussi aseptique que le musée ou la galerie. Je considère ces espaces comme extrêmes et violents. Arides. Mais lorsque je pose la question d'isolement oui, je les considère comme possibilités. Et puis lorsqu'on expose aujourd'hui des réalisateurs on donne à voir d'abord des extraits de leurs films, puis des manuscrits et gribouillages, quelques plans de scénographie ou le texte original du script, le story-board puis leurs travaux plastiques s'ils ont fait des dessins, peintures, photos intéressantes ou installations, des témoignages, des articles puis s'il y a les moyens on montre ce qui a été conservé comme objets et décors de leurs films. Ce n'est pas le centre de mon propos. Pourtant on arrive à une question un peu bateau, mais que notre discussion amène nécessairement : Est-ce que ces objets que tu dis

V Le ciel, la mer, le mérite, le péché ne sont que des suppositions. Il ne faut pas s'y attacher. Par la méditation on peut exercer son esprit.

21: 06 Elle tourne encore et avec précaution deux pages blanches. Une frise, un schéma et une liste.

V Les Lumières et les visions sont causées par des réactions chimiques dans le cerveau.

21: 13 Elle tourne la page. Et elle tarde sur ce qui paraît, par sa mise en page, par les lignes qui s'arrêtent toujours juste après la moitié de la page, comme un poème en vers.

V Chacun a son propre Karma. J'ai imploré les dieux pour ma prochaine vie. La=vie est comme la flamme d'une bougie. Quand on dort, l'esprit reste conscient.

21: 30 Sur ces mots elle tourne encore la page. C'est un tableau plutôt vide. Des notes imparfaites et un papier glissé là. Ça ne l'intéresse pas. Elle tourne encore. Et arrive sur une page où elle lit «Chaque fois qu'il voit son neveu il lui demande pourquoi il est si maigre. "Tu ne lui achètes pas de lait?". Ils se tenaient les mains. C'était le plus jeune.

V Toute personne qui exerce son esprit

21: 46 Elle tourne la page. Deux feuilles vides. Et encore elle tourne trois pages.

V Peut atteindre la conscience

21: 51 avant de tomber sur l'inscription «BONJOUR»

21: 56 Le Regard est à la place du coach à la chemise décontractée. Cinq femmes, dont une infirmière, sont assises face à nous. Notre protagoniste retire son attention progressivement du carnet qui se trouve encore entre ses mains. Elle se redresse et suit les consignes de l'intervenant. Il y a cette fois-ci cinq piliers fins. Leur luminescence bleue est atténuée par le plein jour. Mais cette couleur garde sa propriété de lumière avec le halo qui l'entoure. Elle rime le décor muni d'une moustiquaire. Elle participe à l'ambiance de ce qui reste comme école avec quelques panneaux éducatifs et des attitudes en attention. Elle veille sur les soldats endormis. On entend la séance de méditation en voix off.

« objets sculpturaux », pris dans l'ensemble ou individuellement, font œuvre d'art ?

H. : Non, parce que justement, cet objet a été créé pour être mis dans un contexte particulier dans le film. Ça ne peut pas être une œuvre puisqu'elle fait partie intégrante d'une autre.

S. : Et pourquoi pas ? Pourquoi ça ne serait pas une œuvre qui fait partie d'une autre ? Dans le sens où sans isoler l'objet de son film, en le gardant dans son contexte. En considérant que le film est le contexte de cet objet-là comme une galerie est le contexte d'une œuvre d'art ou d'un objet sculptural. Est-ce que cette analogie pourrait fonctionner ?

H. : Ta proposition fonctionnerait pour cet exemple si la machine était mise en action. Si elle était activée par quelqu'un ou quelque chose. Mais si c'est juste posé comme ça, je ne sais pas. Après faire œuvre ça dépend de notre

V Nous allons faire un exercice simple.
Ne réfléchissez pas trop.
Asseyez-vous bien droit.
Fermez lentement vos yeux.
Concentrez vous sur le haut de votre corps.
Et sur votre cerveau.
Faites descendre vos pensées vers le bas de votre corps.
Jusqu'à vos pieds.

22: 23 Sous un autre angle on assiste au silence d'autres participants. Deux infirmières et trois autres femmes. Probablement les proches de quelques soldats ou des assistantes bénévoles. Quatre lampions. Toujours du même bleu et malgré leur étrangeté, ils appartiennent tout à fait au décor et sans aucune contestation ni le soupçon d'une incohérence. Ils sont là comme le cours de relaxation. Et les grandes ouvertures verticales de la pièce, en quelques longues fenêtres, font parvenir aux âmes assises et aux âmes allongées les bribes d'une forêt et le désordre d'une poussière jaune. Ce qui amincit le silence des barreaux usés des pieds de lit.

V Maintenant, passez à votre visage.
À quoi ressemble-t-il ?
Regardez-vous.
Vos sourcils.
Vos yeux.
Essayez de les imaginer.
À quoi ressemblent vos oreilles

22: 39 Une seule femme vêtue d'un polo vert olive. Les yeux fermés et le poids adossé à lui même. Entourée de deux soldats endormis. Déchus de toute énergie. Même dans leur immobilité se redessine l'inertie de leur vivant. Contrastant ainsi avec les micros mouvements des tissus accrochés en guise de moustiquaire ou les bananiers dehors déambulant leurs larges feuilles au soleil tendre et épais.

V Passez à votre bouche.

définition à chacun de ce qu'est une œuvre et qu'est-ce que faire œuvre. La première chose à prendre en compte c'est l'intention. Tu peux définir une œuvre comme étant artistique lorsqu'elle est déclarée comme telle. Pas forcément la reconnaissance. Il y a des personnes qui ont fait des œuvres très simples et qui n'ont jamais été reconnues. Mais pour eux c'était indispensable et ils considéraient ça comme de l'art.

S.: J'essaie vraiment de voir si on peut définir le film comme espace de création. À l'extérieur du récit et de la narration et un peu plus détaché de la scénographie. L'importance de l'objet dont on parle c'est qu'il n'est pas vérifié. À aucun moment du film on témoigne de son efficacité ou non-efficacité. Un des protagonistes est un soldat endormi qui se réveille et discute avec la dame qui s'occupe de lui (le personnage principal du film). À aucun moment ils ne discutent ensemble de l'objet. Même à son réveil, il ne se

À votre menton.
Déplacez lentement votre attention.
Vers le bord de votre nez.
Laissez l'énergie se répandre.
De plus en plus loin. Hors de votre corps.

22: 59 Un Soldat endormi. On ne voit que lui, son lit, sa fenêtre. Et le tuyau qui se réjouit dans sa verticalité d'une lumière dont il est investi. Tous deux liés par un tuyau et un masque accrochés au nez et au front du patient. Sa couleur, de son bleu artificiel, est concurrente à l'atmosphère paisible, conduite entre le dehors et l'intérieur par la fenêtre et la lumière du jour. Mais reste seyante dans la tangente de la fiction au réel et participe à une texturisation contemporaine de l'espace et de son esthétique réaliste.

V Jusqu'à ce qu'elle remplisse la pièce.
Déplacez cette boule d'énergie jusqu'aux champs dehors.
Une fois qu'elle est dehors, laissez-la s'étendre.
Laissez-la flotter jusqu'au ciel.

23: 15 Un peu plus proche de notre protagoniste qui est complètement détachée de l'ouvrage qui tenait tant à sa curiosité. Elle semble comme toutes les autres, absorbée par une voix intérieure. Une attention hors de la portée du Regard.

V Jusqu'à ce qu'elle atteigne la lune.
Depuis la lune laissez-la s'étendre jusqu'aux étoiles,
Se répandre sur toutes les étoiles.
Maintenant faites revenir cette énergie.
Ramenez-la lentement en vous-même.

23: 37 Dans le détail de l'assemblée. On est de biais à la vision de la jeune médium qui, détaché de l'énergie hypnotique dans laquelle flotte le reste, elle se démène dans un pareil silence à communiquer avec l'esprit d'un des soldats endormis. C'est son métier.

demande pas ce que c'est. Pourtant cet objet est très très présent. Il participe à l'esthétique du film, mais ne change rien à l'histoire.

H.: Il a une portée conceptuelle dans le film aussi. Il apporte une notion conceptuelle au film. À aucun moment il ne va annoncer ou créer une rupture ou une avancée dans la narration. Par contre à chaque fois qu'on le montre ce sont des plans à vocation conceptuelle. Il opère en la superposition de deux images: celle qu'on voit nous à l'écran et ce qui se passe dans le sommeil des soldats.

S.: Est-ce que tu as le souvenir dans d'autres films d'Apichatpong Weerasethakul d'objets pareils à celui qu'on vient d'évoquer?

H.: Dans Uncle Boonmee par exemple, il y a un appareil photo qui n'est pas du tout spécifique et qui permet de percevoir les ombres des hommes singes. Ce n'est pas un appareil qui est créé spécifiquement pour ça. Mais

V Si vous avez mal au ventre,
Laissez-la emplir votre ventre
Et vous guérir.
Si vous avez un cancer,
De l'hypertension, du diabète, ou le SIDA,
Laissez cette énergie vous inonder
Et vous apaiser.
Jusqu'à ce que vous vous sentiez mieux.
Une fois que vous vous sentez mieux,
Faites passer l'énergie à l'arrière de votre cou.
Laissez-là se concentrer à cet endroit.
Une fois qu'elle est concentrée là...

24: 10 Par le cadre d'une fenêtre, l'extérieur partagé entre de gros arbres, des plantes chaudes, un bout de taule abandonné, rouillé, une niche pour le déjeuner ou la pause, au toit bleu. Puis au milieu à peine plus loin de tout ça. À 30 mètres? Une excavatrice orange, au bras articulé, réhausse du sol ce qu'il promet comme chantier.

il crée quelque chose de similaire. Parce que les hommes-singes dans ce film sont des êtres surnaturels. Et donc c'est le seul objet qui nous permet de voir un ailleurs, un autre. Mais ça reste quand même très différent de la machine à rêve. Parce que cet objet n'a pas été simplement récupéré et on lui a ajouté un concept, non il a été créé. Donc il porte un grand nombre de choix esthétiques qui ne nous sont pas communiqués. On l'accepte donc comme tel. Mais il porte en lui, même s'il ne participe à rien de très angoissant ou problématique dans le film, la tension de son énigme esthétique. Quelque chose qu'on peut sentir souvent aussi face à une œuvre d'art dans un musée ou une galerie.

Chapitre 4 : Le fil de renfort

Un témoignage

N Faute d'une baie vitrée en triptyque d'un mètre de largeur par deux mètres vingt de hauteur, tenu par un cadran aluminium noir et suspendue à cinq poutres d'une charpente métallique ailée qui supporte et verse l'ensemble du panneau de verre à un angle de cent-cinq degrés du sol divisé en parquet mosaïque et en parquet à coupe perdue, de manière à surplomber les vaguelettes de l'étang de la Galiotte ; le sol est couvert maladroitement et sans connaissance réelle de la technique, d'une patte époxy grise laissant choir dans le tarif de l'épaisseur du produit de réhabilitation des reliefs à la texture de vaguelettes trop arrondies pour pouvoir imiter le réel. Nous sommes dans les vingt-sept mètres carrés au deuxième étage d'un immeuble montreuillois. La toile cirée aux motifs fleuris de couleur rouge pétant et jaune sur un fond turquoise clair fluo s'abandonne improprement sur le mètre carré d'une table posée sous la lumière économique d'une LED blanche. Un paquet de mouchoirs de poche ouvert de travers deux factures une boîte de chocolats traîne.

Le Regard est envahissant par le haut. C'est-à-dire qu'il surplombe la pièce comme s'il était projeté par la LED ronde fixée au plafond. On distingue les reflets d'un mur vert et d'un mur bleu. Des livres ternis par la poussière de leur étagère. Des miettes invisibles sous les pieds de deux chaises en bois laqué à la va-vite en gris. La tiédeur d'une kitchenette devant. Et le confort hésitant d'un canapé au tissu orange. Premier prix. Ce qu'on distingue de la fenêtre n'est qu'une blancheur aigrie par le jardin du rez-de-chaussée. C'est l'hiver et l'humidité se dévergonde en grosses gouttelettes embuant les deux vitres. La tête, les épaules, le pull, les fesses et les cuisses d'un pantalon tournent dans la pièce. Puis gribouillent sur un papier trouvé, quelques notes à l'écoute du téléphone.

V «*“M’appliquer à des images insignifiantes (non significantes)”*. Note sur le Cinématographe, Robert Bresson, p. 23.»

D.P : C'était la veille d'un tournage, je regardais un documentaire animalier sur la girafe. Un magnifique animal, descendant du dinosaure. À un moment ils expliquent que lorsque la girafe met bas, le nouveau-né n'a que 15 minutes pour se mettre debout pour pouvoir téter sa mère, sinon il meurt. Ça m'a donc beaucoup touché cette particularité chez cet animal, d'être si solide et si fragile en même temps. J'ai trouvé la scène de nouveau-né girafe en train de se lever assez majestueuse. Et puis c'est un animal au physique assez curieux quand même. Alors je prends chez moi dans ma collection d'objets et d'accessoires que je loue aux troupes de théâtre et aux productions cinématographiques, une petite girafe que je décide de placer quelque part dans chacun des plans du film sur lequel j'étais en mission. De manière à ce qu'on ne la remarque pas. J'en parle donc au réalisateur et il trouve cette histoire assez amusante.

Pour moi c'était une sorte de signature. Comme lorsqu'on écrit son nom sur le coin bas d'un tableau.

Ce fétichisme existe beaucoup chez les accessoiristes. On est nombreux à avoir cette pratique de poser des objets qu'on ne va pas remarquer dans les décors. Des objets qui comptent pour nous. J'ai un ami lui c'est l'éléphant. Cette pratique vient d'une habitude superstitieuse. Alors moi je ne suis pas du tout superstitieux ! Je trouve que ça porte malheur la superstition. Mais je fais quand même ça par plaisir. Y en a qui le font avec des objets qui leur portent chance. Ou, par exemple qui n'acceptent pas d'utiliser des objets spécifiques à un film lorsqu'ils «portent malheur». Par exemple la couleur verte. Il y en a qui refusent de travailler avec la couleur verte par superstition. Souvent sans savoir même les raisons de cette superstition. Ce sont les mythes du métier. Alors qu'en réalité ça remonte jusqu'à loin dans

l'Histoire, dans les théâtres, lorsqu'on peignait les murs du décor en vert, dans l'émulsion de la peinture se trouvait de l'arsenic. Et au bout d'une semaine de répétition les vêtements des acteurs étaient infestés par l'arsenic et ils en mourraient. Ces habitudes on les trouve surtout dans le domaine du théâtre. Où lorsqu'on a commencé à utiliser d'énormes décors avec toute une machinerie pour les faire descendre et remonter, on a appelé des marins. Des gens qui travaillaient sur les bateaux. Parce qu'ils étaient habitués à travailler les cordages pour les voiliers. Et je ne sais pas pourquoi, mais depuis, une superstition marine dont je ne connais pas les origines, a contaminé le monde du théâtre et fait que beaucoup évitent l'utilisation de cordes sur les scènes.

J'ai une autre anecdote à te raconter. Une fois je travaillais avec un chef déco sur un film d'horreur. Et pour une scène assez glauque, il a pu se faire prêter

des fœtus et des mort-nés dans des bocaux de formol. On les a disposés dans le décor et la veille du tournage, l'assistant-réalisateur vient checker tout et s'affole devant ces bocaux. Il dit que c'est dégueulasse de mettre ça. Que ce n'est pas possible et qu'il faudra les enlever. Sa réaction était à mon avis surdimensionnée. Je me suis dit qu'il doit avoir lui un problème personnel qui remonte à la surface à la vue de ces objets. Et en effet lorsque j'en ai parlé avec le réalisateur qui le connaissait bien, il m'a dit que sa femme a fait une fausse couche il y a quelques années. Voilà donc chacun, à la vue d'un objet a une histoire et s'il n'en a pas il s'en crée une. Nous dans notre travail d'accessoiristes on écrit des histoires. On en invente afin de trouver les objets spécifiques à placer dans le décor. Le réalisateur lui nous donne le script et nous raconte l'histoire, mais il ne développe pas nécessairement l'histoire de chacun de ses personnages. À nous d'imaginer et d'écrire l'histoire du

personnage auquel on habille une chambre, un bureau ou tout autre espace qui lui serait personnel. À partir de ce que nous donne le réalisateur et à partir de ce qu'on puise dans le script et le scénario, on invente les fantasmes et les fétiches liés à la personnalité de chaque personnage, on repense leur cliché. Par exemple on devait un jour créer le bureau d'un chef d'usine nucléaire. J'ai eu l'idée qu'il aurait une certaine affection pour les globes terrestres et qu'il en aurait une importante collection dans son bureau. J'en parle au chef déco qui accepte l'idée. Une fois le décor prêt, le réalisateur apprécie beaucoup la présence des globes et il trouve qu'ils font énormément lien avec le reste de l'histoire, notamment lorsque ce personnage se trouve confronté avec le problème de stockage des déchets nucléaires de son usine. Alors il décide d'inclure dans son film des gros plans sur quelques globes.

Céline et Julie vont en bateau, Jacques Rivette. 1973

34: 26 Céline dans la diagonale du plan, est allongée dans son peignoir bleu électrique sur le modeste canapé. Pensive elle serre son poignet droit. Elle dit par son regard que quelque chose la gêne. Elle glisse la main qu'elle vient de désserrer, sous son dos. Et y retire une poupée. C'est le Pierrot rose. Sur sa tête le chapeau de Joker aux losanges colorés. Elle le pose sur son ventre. Lui cogne la tête avec son poing gauche, lui tient le bras droit. Lui ôte le chapeau en glissant sa main droite dessus. Lui tire les cheveux jaune pétant avec sa main gauche et les recoiffe d'une tendre caresse.

34:41 Julie dans une modeste cuisine, mais pas très petite, ouvre un frigo blanc qui lui arrive à la poitrine et se retrouve derrière sa porte. Sur le frigo un panier d'œufs bruns est posé sur une planche en bois. Un sous-plat ou un plan de coupe. Au-dessus, deux armoires en alu rouge, aux deux poignées arquées, noires. Puis plus proche du Regard une commode en Formica marron sur laquelle est posée un torchon, un emballage de pain à demi-entamé, un tube de sel industriel, un plateau sombre. Derrière elle, une fenêtre à un seul pan ouvert et qui donne sur un énorme sapin. On ne voit pas ses bords, il en résulte un mur couvert d'un enduit taloché et ciré en vert. À sa gauche derrière son coude, au-dessus de la limite des dalles et à 20 cm du pan ouvert de la fenêtre, une ancienne poêle lourde au manche en bois. Du bout de son bras droit elle retire de la porte une bouteille d'alcool incolore, au bouchon blanc puis une grande boîte de conserve cylindrique, rouge, comme celles des concentrés de tomates, qu'elle pose aussi sur le dessus du frigo.

34: 47 Céline, une lueur blanche sur sa joue. Elle regarde au-dessous du coin supérieur droit du Regard. Elle tient Pierrot par les bras de sa seule main gauche. Et lui la regarde, tout étonnement. Et avec sa main droite, elle le rapproche pour le plaquer tendrement contre elle.

34: 50 Dans un verre posé sur le frigo elle verse l'alcool transparent. Deux fois. Puis de la boîte de conserve elle laisse couler le filet droit d'un liquide rouge orangé.

34: 58 Elle éloigne la poupée de sa poitrine. Ses yeux bas contre ses joues se relèvent au fur et à mesure qu'elle pose de côté le petit Pierrot. Elle le tient encore dans sa main gauche par les pieds et se met le doigt dans la bouche, comme un gamin qui veut deviner.

35: 02 Accoudée au frigo, Julie pose un verre dont elle vient de siroter une gorgée. Le contenu y est à la même couleur que sa robe, à quelques degrés près. Elle prend un tube de poivre moulu pour en saupoudrer dans les deux verres qu'elle a préparés.

35: 06 Céline relève le petit Pierrot par sa jambe gauche et le replace indécemment sur le canapé à sa droite. Il se cogne la tête contre le mur. Elle grimace d'une bouche indécise, imbibée d'impatience. Pose ses mains derrière sa tête, le coude en l'air et le regard par terre. Elle se serre la tête. Elle soupire. Tourne des yeux et abandonne ses bras dans la mollesse de sa posture. Elle regarde vers sa gauche donc vers la cuisine et balance un «Je me taperais bien un foutu Bloody Mary!».

35: 17 Le Regard se tourne très rapidement vers la gauche. On entend les pas de Julie qui s'accélèrent. Elle arrive net à la porte de la cuisine en même temps que le Regard. Dans chacune de ses mains, un verre sanguin et

35: 18 elle en lâche un. Le parquet de tout son détail emplit le Regard. Portant les deux pieds de Julie aux ongles vernis de rouge, il se laisse éclabousser par la brisure du verre qui vient de s'exploser dessus.

35: 19 Le portrait de Julie dévisageant la situation. Comme si deviner ou faire un choix devient un acte magique. Derrière elle dans le noir du mur, le noir du cadre de la porte de la cuisine paraît comme les plis d'un rideau de coulisses.

35: 20 La réponse en un clignement d'yeux dans le visage de Céline avachie qui reçoit l'exclamation de sa future acolyte comme un: «tu m'as compris?»

35: 21 De nouveau le Regard élargi sur la posture de Julie dans son entrée fracassante. Elle ramène vers elle son bras qui était tantôt paralysé par la surprise. De la courbe de ses lèvres et de sa démarche déambulante lorsqu'elle commence à avancer vers Céline, se manifeste la parole muette de ce qu'elles s'avouent l'une à l'autre. Elle avance toujours vers Céline d'un pas rythmé, entraînant le Regard dans l'axe de son déplacement et fixant d'un œil de «Lynx». Et suivant son mouvement, elle se baisse vers sa patiente pour lui tendre le jus de tomate alcoolisé. Les deux portraits se rejoignent alors dans un même plan de lucidité intrinsèque, celle qu'on s'imagine lorsqu'on parle d'une personne qui dévisage une autre.

35: 38 Céline récupère le verre, le pose puis boit une minuscule gorgée. Ses yeux naviguent entre son contenu et les yeux de Julie qui la fixe sans relâche.

35 : 46 Julie reprend le verre et en prend une gorgée aussi. Son regard est un peu plus absent. Elle ferme les yeux, on entend le gloussissement du liquide dans sa gorge. À la manière dont deux sorcières pourraient se partager une potion. Elle s'échangent le verre deux fois encore avant que Céline : «J'ai mal à la tête».

AVEC

THÉOPHILE JARDIN T.

ANATOLE JARDIN A.

LÉA CAUSSE L.

SAMUEL NICOLE U.

HUGO CAILLAUD H.

DIDIER PONS D.P

SCÉNARIO, ÉCRITURE ET RÉALISATION.

SAMAH SLIM

DIRECTEUR DE PRODUCTION

BORIS ACHOUR

PRODUCTION EXÉCUTIVE

STUDIO ÉDITION ENSAPC

AUTEUR DE DOUBLAGE

LÉA CAUSSE

SOUS-TITRAGE

NADINE LERIGOLEUR

SCRIPT

PHILIPPINE JARDIN

CHEF DÉCORATEUR

DIDIER PONS

REPÉRAGE

GLADYS JARDIN

EFFETS SPÉCIAUX

ALEXIA FOUBERT ET LÉON LENCLOS

INGÉNIEUR DU SON

ALEX DELAUW RIVIÈRE

PRODUCTION SUBJECTIVE

ROBERTO PEZET ET SOUAD SLIM

DIRECTEUR DE LA RÉGIE

GEORGES EL HAGE

je remercie toutes les personnes qui m'ont accompagnées dans l'écriture de ce mémoire et qui sont citées ci-dessus ainsi que toute l'équipe pédagogique pour son précieux accompagnement : François Bon, Nicolao Federico, Vincent Gerrard, Angeline Ostinelli, Judith Perron, Pierre Savatier et Michèle Waquant

