

## 39ème Festival International du Film de la Rochelle

(La Rochelle, 2011)

### Chronique

## La Rochelle incontournable !

par Michaël Delavaud le 02.08.2011

Du 1er au 10 juillet 2011 se tint à La Rochelle la 39ème édition du Festival International du Film, rendez-vous cinéophile absolument essentiel et attirant d'année en année une foule de plus en plus considérable (avec 80768 spectateurs en dix jours, cette édition 2011 est la deuxième meilleure fréquentation de l'histoire du festival [source : Sud-Ouest]).

La programmation de cette année était encore une fois pléthorique et variée, vous en jugerez : cinq hommages (en présence des artistes) aux français Bertrand Bonello et Jean-Claude Carrière, au tchadien Mahamat Saleh-Haroun, au québécois Denis Côté et à l'animateur japonais Kôji Yamamura ; une intégrale David Lean et une intégrale des longs-métrages de Buster Keaton (tous reliés à des courts-métrages réalisés et/ou interprétés par le génie burlesque) ; une section "Découvertes" dédiée au documentaire mexicain ; une approche du cinéma norvégien par le biais du pont générationnel reliant le grand-père Erik Lochen à son petit-fils Joachim Trier... Sans compter les projections de copies restaurées (dont le joyau *Deep End* de Jerzy Skolimowski [1970], film dont l'apparente légèreté pop n'est qu'un rempart dérisoire face à la dangerosité vénéneuse du trouble érotique qu'il distille), les avant-premières (nous reparlerons en temps voulu de *La Fée* du trio belge Dominique Abel-Fiona Gordon-Bruno Romy, ainsi que de *Hors Satan*, le dernier film de Bruno Dumont, prodigieusement beau) et une Nuit Blanche rendant hommage au cinéma bis européen...

Impossibilité de tout voir, impossibilité même de visiter toutes les pièces de cette énorme maison cinéophile. Et, partant, impossibilité pour votre serviteur d'être exhaustif dans son compte-rendu. On se penchera donc sur deux facettes de cette édition 2011 d'un Festival décidément gargantuesque.

### Les mondes parallèles de Bertrand Bonello

"L'obscène n'est pas le synonyme de la bassesse." Cette phrase, dite par le réalisateur sur le retour Jacques Laurent (Jean-Pierre Léaud) dans *Le Pornographe* (2001), pourrait tenir lieu de manifeste du cinéma de Bertrand Bonello. Film après film, le cinéaste français dépeint une sorte de monde parallèle à la société moralisée telle que nous la connaissons, un monde simultanément libertaire et aliénant, paisible et brutal, à la fois bulle d'air et espace asphyxiant. Cette approche de la marge, que celle-ci soit sociétale et/ou sexuelle, est exempte de toute complaisance, ne chute jamais dans les abîmes de la caricature et de la vulgarité. L'équipe de tournage de films X (*Le Pornographe*), l'armada de transsexuels brésiliens vendant leurs charmes dans le Bois de Boulogne (*Tiresia* [2003]) ou les pensionnaires de la maison close L'Apollonide dans le film du même nom (2011) ont beau exercer dans un domaine d'ordinaire défini par sa trivialité (la marchandisation des corps et de la sexualité), Bertrand Bonello les montre avant tout comme des systèmes sociaux alternatifs, avec leurs règles, leurs codes, leur hiérarchie.

### Utopies

Il s'agit donc d'un cinéma clos, érigeant des barrières avec un extérieur toxique, où l'obscène serait justement bassesse. De la maison bourgeoise servant de lieu de tournage dans *Le Pornographe* au bordel de *L'Apollonide* en passant par le lieu de séquestration du transsexuel Tiresia (Clara Choveaux et Thiago Telès) ou le manoir abritant la secte hédoniste de *De la guerre* (2007), le lieu chez Bonello est utopique, plus ou moins abrité du temps et d'évènements qui pourraient en modifier les règles. L'isolement est perçu comme le meilleur moyen de toucher du doigt la poésie, la beauté sensible du monde, ainsi que le plaisir charnel que ces notions peuvent procurer. C'est l'objet du joli court-métrage *Where the boys are*, réalisé en 2009. A Gennevilliers, une résidence universitaire fait face au chantier d'une mosquée en construction. D'un côté, quatre jeunes étudiantes, chacune cloîtrée dans sa chambre ; de l'autre, les ouvriers. En mettant en scène deux mondes, spectacle l'un de l'autre, qui ne parviennent pas à communiquer, Bonello met aussi en place un érotisme fonctionnant en vase clos, prenant corps dans une belle scène finale : deux des quatre filles s'habillent en homme et se dessinent de fausses moustaches avant d'inviter les deux autres à danser sur la chanson rétro donnant son titre au film ; les deux couples dansant s'embrassent alors amoureuxment. A la séparation conventionnelle ouvrant le film (résidence/mosquée, femmes/hommes) se substitue un littéral mélange des genres où masculinité et féminité ne font plus qu'un. Surprenant écho à *Tiresia*,

*Where the boys are* montre l'isolement spatial des personnages comme un vecteur de leur accomplissement érotique.

L'intrusion du réel dans ces univers parallèles a nécessairement pour conséquence d'en gâcher les beautés ; ce sont bien les interventions de Richard, le producteur de cinéma X (Thibault de Montalembert), incarnant la vulgarité d'un réel terre-à-terre (financements des films, satisfaction d'une cible spectatorielle...), qui mettront à sac les grandes ambitions artistiques de Jacques Laurent (*Le Pornographe*) ; c'est l'arrivée de Louise (Clotilde Hesme), la femme de Bertrand (Matthieu Amalric), dans la communauté où s'était retiré son mari qui replongera ce dernier dans l'insatisfaction de la vie parisienne (*De la guerre*) ; c'est l'un des hôtes de la maison close qui en perturbera la vie symbiotique en défigurant l'une de ses plus belles pensionnaires (*L'Apollonide*).

### Capturer la beauté

Emettons une hypothèse : les mondes parallèles de Bonello sont de simples fantasmes, ceux permettant de s'évader d'un réel trop rude et coupant comme une lame trop effilée (ainsi pourrait-on interpréter les joues tranchées de la prostituée dans *L'Apollonide*). La beauté même du fantasme est de n'être point réellement accompli ; un fantasme réalisé n'existe plus. Quel est-il, ce fantasme, qui serait alors l'un des enjeux capitaux du cinéma de Bonello ? Il est d'ordre artistique, en soi proche de l'obsession du peintre de *La Belle Noiseuse* (Jacques Rivette [1991]) : capturer la notion abstraite de beauté. La réclusion permet l'observation du corps, le lieu clos devient ainsi le réceptacle quasi muséal de sa beauté esthétique, beauté sur laquelle l'artiste (ou le spectateur) essaie d'exercer une toute-puissance. C'est l'objet même de la séquestration de Tiresia par le poète Terranova : mythifier la beauté en l'enfermant. Les clients de la maison close dans *L'Apollonide* voient un groupe de jolies jeunes filles, mises sous cloche de par leur profession, incarner l'objet de leur fantasme (la scène de la prostituée "jouant à la poupée" pour son client). Dans *Le Pornographe*, Jacques Laurent dirige son actrice Jenny (Ovidie) en lui disant de ne pas surjouer la scène de sexe qu'ils vont tourner, déclarant que c'est lui, son regard de créateur (ou spectateur ? ou voyeur ?) qui ira chercher son expression, sa beauté érotique.

Capturer la beauté est une désespérante impossibilité, une mise en échec de l'artiste (ou du spectateur) par le réel. Sans ses hormones, Tiresia redevient concrètement ce qu'elle est fondamentalement : une femme homme, une dualité enfermée dans un corps unique, un être grotesque au sens premier du terme. Dans son désir de sentiments amoureux, la prostituée Madeleine (Alice Barnole) n'a plus la superficialité du fantasme mais la profondeur de l'humain (*L'Apollonide*). Quant à la beauté de l'actrice porno recherchée par l'artiste Laurent, elle va à l'encontre de la logique marchande de l'industrie qui ne demande que la performance. C'est alors que la violence du cinéma de Bonello survient, toujours brutale, qu'elle soit physique ou psychologique. La beauté est une utopie qui, irrémédiablement, se détruit ; d'où le fait que celui qui croyait en détenir la toute-puissance la violente ou la souille pour se l'approprier, dans un acte ultime de désespoir. Ce sont les yeux percés de Tiresia par son ravisseur (*Tiresia*), le visage découpée de la prostituée de la maison close (*L'Apollonide*), ou encore l'éjaculation faciale que reçoit professionnellement Jenny, acte sexuel proche des considérations marchandes du producteur, ultime maître du plateau de tournage où l'artiste, tout aussi humilié que son actrice, n'a plus son mot à dire (*Le Pornographe*). De mémoire (l'auteur de ces lignes n'ayant pu caser le film dans son emploi du temps rochelais serré), cette mise en échec de l'artiste devant la représentation impossible de la beauté de son sujet était le propos même du très beau court-métrage *Cindy, the doll is mine* (2005), peut-être l'une des plus belles créations de Bertrand Bonello.

### Délitements

Le cinéma de Bonello est donc bel et bien un cinéma du délitement : délitement des idéaux, qu'ils soient conjugaux (*Quelque chose d'organique* [1998], film vide à la médiocrité rebutante et dont, pat conséquent, nous n'avons pas parlé), artistiques (*Le Pornographe*, la première moitié de *Tiresia*), religieux (l'opposition du transsexuel devenu augure païen et des croyances chrétiennes du Père François [Laurent Lucas] dans la sublime seconde partie de *Tirésia*) ou communautaires (*De la guerre*, *L'Apollonide*).

Délitement des utopies vacillantes et vouées à la destruction ; délitement de l'utopie des beautés esthétiques, effondrement des lieux isolés, presque autistes, les renfermant et les jetant dans la trivialité du réel (le final de *L'Apollonide* montre la prostitution sordide et racoleuse ayant remplacé le cocon soyeux et vénéneusement élégant qu'était la maison close). D'où la part très mélancolique du cinéma de Bertrand Bonello, cinéaste qui construit des systèmes lui permettant de sublimer la beauté du monde tout en sachant que ces beautés sont très éphémères, voire peut-être absolument illusoires. C'est cette insondable mélancolie, cet espoir poétique renouvelé et déçu film après film, cette sensation de perte le hantant constamment qui rend le travail de Bonello si émouvant et estimable.

### Buster Keaton, ou dompter le cadre

Voir ou revoir quasiment à la suite les longs-métrages de Buster Keaton, ainsi que les quelques courts auxquels ils ont été ingénieusement associés par l'excellent Stéphane Goudet, permet la confirmation d'un fait déjà établi : Keaton est certes l'un des burlesques les plus marquants de l'histoire du cinéma, mais il s'agit avant tout d'un cinéaste éblouissant, possédant une science du cadre et de sa dynamique interne proprement sidérante. L'acteur burlesque n'a plus chez lui cette prédominance un peu égotique,

influant sur le cadre et ses composantes (Chaplin), le dominant physiquement (Fatty Arbuckle, compagnon de route du début de carrière de Buster) ; le burlesque keatonien donne la priorité au cadre, le corps de l'acteur dépendant entièrement de ce qui l'entoure, agissant autant sur le champ et sur sa profondeur (le coup de canon aussi hasardeux que miraculeusement adroit dans *Le Mécano de la General* [*The General*, 1927]) que le champ agit sur lui (les pièges tendus par le montage du film dans lequel le personnage s'introduit dans *Sherlock Junior* [1924]). De fait, le cinéma de Buster Keaton donne toute son importance à la géographie et au caractère géométrique d'un cadre très organisé. Tel est certainement ce que voulait dire Luis Buñuel lorsqu'il écrivit, dans le dixième numéro de Cahiers d'Art, à propos de *Sportif par amour* (*College / Campus* [1927]) que "le film est beau comme une salle de bain", formule sibylline évoquant de façon assez probable la propreté clinique d'un Keaton ne laissant rien au hasard. D'autant plus fort que ce film hilarant, ayant clairement sa place dans la filmo du burlesque mais un poil moins virtuose que le reste des longs-métrages projetés, ne fut pas réalisé par Buster K. mais par James W. Horne, parfait homme de paille...

## Écriture du mouvement

L'art keatonien est cinétique ; il travaille essentiellement sur la mise en mouvement de l'acteur/du personnage et sur sa relation avec son environnement, tour à tour hostile ou amical. Ceci structure *Sportif par amour*, film où le personnage de Buster Keaton, rat de bibliothèque méprisant le sport, s'essaie au baseball puis à l'athlétisme afin de reconquérir sa belle. La première partie du film voit le personnage échouer dans tout ce qu'il entreprend, enfermé dans l'enceinte du stade et devant lutter contre des accessoires tous plus récalcitrants les uns que les autres (poids, haies, perche, javelot ou marteau fou, accessoire dont le lancer incontrôlé s'avère le pic comique du film). Ce qu'il rate d'abord, il le réussit miraculeusement ensuite hors du stade, en exécutant les mêmes mouvements pour aller sauver sa belle, séquestrée par un bellâtre qu'elle vient d'éconduire. En une ligne droite magistrale, Keaton se fait athlète et rivalise avec un environnement plein de chausse-trappes et d'obstacles qu'il évite avec succès. Le film théorise, modestement mais réellement, l'approvisionnement du monde par la mise en mouvement du personnage et la rectitude de sa trajectoire.

Cette rectitude semble le principal instrument de survie et de maîtrise de l'espace ; elle permet à Sherlock Junior de littéralement dompter les lieux et les cadres qu'il traverse. Sherlock Junior est, dans le film du même nom, la projection onirique d'un projectionniste (!) de cinéma assoupi, parvenant à pénétrer l'écran du film policier qu'il est en train de passer. Le personnage est alors littéralement enfermé dans un cadre dont il ne peut s'échapper, cadre à la géographie rendue fluctuante par un montage facétieux et sans objet narratif (à la pièce d'une maison succède la mer, le désert, une falaise, etc...), et qui s'avère un piège périlleux constamment renouvelé et parfaitement incontrôlable. Sherlock/Keaton retrouvera la maîtrise du cadre lors d'une scène absolument démentielle, montrant le personnage conduisant involontairement une moto, assis sur le guidon de l'engin. La trajectoire rectiligne du véhicule impose comme par magie l'autorité du personnage/metteur en scène sur le cadre ; la géographie de ce dernier, auparavant réfractaire, se plie alors à la bonne marche d'une trajectoire irréductible.

*Les Fiancés en Folie* (*Seven Chances* [1925]) s'achève également par une course folle. Le personnage qu'incarne Keaton doit se marier avant une certaine heure pour pouvoir toucher un héritage. Il passe littéralement par monts et par vaux pour pouvoir rejoindre à temps sa dulcinée, affrontant avec succès de terribles dangers physiques (traversée d'une rivière à la nage, saut par-dessus un profond précipice, saut du haut d'une falaise vers la cime d'un grand arbre fraîchement scié dont la chute lui permet de descendre plus vite...). Triomphe du personnage sur la géographie et la géométrie du cadre (à la trajectoire horizontale de la course s'ajoute la maîtrise de la verticalité dans le plan de l'arbre), triomphe du corps de l'acteur face aux risques du réel (rappelons que Buster Keaton exécutait lui-même ses cascades et acrobaties). Le personnage doit également affronter une avalanche de rochers de plus en plus nombreux et énormes, blocs entre lesquels il saute et rebondit tout en dévalant à toutes jambes une pente à la raideur inouïe. La séquence, assez longue, est à la fois un morceau de bravoure dingue (dans tous les sens du terme) et une définition partielle de la forme keatonienne : opposition entre le personnage et le cadre dont il n'est qu'une composante (ici minuscule par rapport à certains blocs de rocher) ; dynamique du cadre pouvant se fonder sur le principe de démultiplication, de prolifération.

## Vides et trop-pleins

Les rochers de la séquence, de plus en plus nombreux et massifs, ne sont qu'une symbolisation des femmes en robe de mariée pourchassant Buster pendant toute la seconde moitié des *Fiancés en Folie*. L'associé de Buster et son notaire font passer une annonce dans le journal pour que le personnage puisse se marier dans les temps et, ainsi, toucher son héritage. Une à une, les femmes arrivent dans l'église, jusqu'à littéralement envahir l'espace de l'édifice puis la totalité de la ville, comme pourrait le faire un torrent en crue. Cet envahissement progressif du cadre jusqu'à la plus complète saturation provoque un effet pictural saisissant voire anxiogène, qu'on retrouvera d'ailleurs chez un spécialiste du cinéma d'angoisse (la scène anthologique de l'arrivée progressive des corbeaux sur le portique situé derrière Tippi Hedren dans *Les Oiseaux* d'Hitchcock [*The Birds*, 1963], semble formellement décalquée sur *Les Fiancés en Folie*).

Le final rocambolesque de *Ma vache et moi* (*Go West* [1925]) semble être une reprise de cette invasion citadine, un millier de têtes de bétail déchaînées remplaçant une marée de futures mariées en furie (il serait intéressant d'analyser le caractère franchement misogyne du cinéma de Keaton, qui se dissimule derrière la figure plus commode du doux lunaire). La caractéristique formelle de *Ma vache et moi*, au-delà du fait que Keaton s'aventure plus ou moins dans les codes du western (comme il l'avait fait sous le patronage de Roscoe "Fatty" Arbuckle dans *Fatty Bistro* [*Out West*, 1918]), est encore une fois le travail sur le cadre, alternativement vide et plein. Une série de gags l'illustre parfaitement. On sonne la cloche du repas ; Buster, arrivant en retard, s'installe dans une salle à

manger pleine. Il s'assoit quand tout le monde a fini et part, le laissant seul. Le gag se répète une seconde fois. Le troisième jour, on sonne la cloche ; Buster se précipite dans la salle à manger et consomme rapidement son repas, seul. Les autres arrivent une fois qu'il a fini et qu'il se lève, laissant alors une salle pleine ! Au demeurant hilarante, la scène théorise certes l'opposition entre vide et (trop-)plein, mais elle théorise aussi peut-être la position de Buster Keaton lui-même, en tant que personnage. Il est condamné à rester seul, et lui seul pourra littéralement faire le vide en rameutant le cheptel éparpillé dans la ville ; cette solitude, il l'alimente d'ailleurs finalement en choisissant de vivre avec une petite vache plutôt que de partir avec la jeune et jolie fille de son patron.

## A la marge

De façon récurrente, le personnage keatonien est seul : Sherlock est seul sur sa moto qu'il dirige aléatoirement ; Johnnie Gray poursuit tout seul les comploteurs du *Mécano de la General* (film sur lequel nous sommes regrettamment trop peu revenus, que la linéarité structure narrativement du début à la fin) ; c'est seul, rejeté par la femme qu'il aime, que Rollo Treadway entame son escapade en paquebot (*La Croisière du Navigator* [*The Navigator*, 1924]). Généralement, les personnages keatoniens sont seuls contre tous, pourchassés, que ce soit par la police (les courts-métrages *Malec l'Insaisissable* [*The Goat*, 1921], *Frigo Déménageur* [*Cops*, 1922], *Grandeur et Décadence* [*Day Dreams*, 1922]), par des concurrents amoureux en colère (*L'Epouvantail* [*The Scarecrow*, 1920]), par une foule langienne de femmes lyncheuses habillées en robe de mariée... Bien qu'étant pleinement inscrit dans un cadre qu'il cherche à dompter plutôt qu'à domestiquer, luttant sans cesse face à une société hystérique et proliférante qui ne cesse de lui chercher des noises, le personnage keatonien est un marginal, qui ne souhaite que de vivre en retrait du monde. Et le réalisateur Buster Keaton est peut-être lui-même un vrai personnage keatonien : sa carrière éteinte dès 1933 après une carrière fulgurante d'une quinzaine d'années, il sera lui-même très isolé.

C'est l'enjeu de l'un des derniers films dans lequel Keaton apparaîtra, *Film* (1965). Écrit par Samuel Beckett (au départ pour Chaplin) et réalisé par Alan Schneider, ce magnifique court-métrage est une curiosité d'une richesse folle. Un homme, dos à la caméra, entre dans un appartement et cherche à se soustraire à tous les regards qui pourraient croiser le sien : ceux que le monde extérieur pourrait porter à travers les persiennes délabrées, ceux de l'oeuvre picturale accrochée au mur, ceux des divers animaux peuplant la pièce, ceux des spectateurs (le mouvement de recul de la caméra au moment où l'acteur est sur le point de se tourner est significatif). Jusqu'au moment où, par le biais d'un miroir, il croise tragiquement son propre regard... Film conceptuel, il s'agit surtout d'une terrible mise en abyme, montrant la tragédie du regard d'un homme sur lui-même, regard qu'il porta glorieusement par le passé, quand il était un cinéaste se dirigeant lui-même. Mais surtout tragédie d'un burlesque luttant farouchement pour disparaître d'un cadre dans lequel il a auparavant cherché à s'imposer. A l'ambition de la représentation succède la volonté d'effacement ; à l'énergie frénétique des cadres qu'il mit en scène succède l'image désabusée, fixe, vide, d'un homme regardant sa propre extinction. Buster Keaton mourra l'année qui suivra ce magnifique chant du cygne qu'est *Film*, l'un des nombreux chefs-d'oeuvre d'une rétrospective dominant de toute sa magnificence cette édition 2011 du Festival de La Rochelle.

par Michaël Delavaud le 02.08.2011  
Site Revue Eclipses - Copyright