

UNIVERSITÉ **PARIS 8**

VINCENNES À SAINT-DENIS



La cinéfable

CINÉCLUB 2020-2021

The image features a minimalist design with several overlapping circles of varying shades of light green. A prominent, thick, dark green ring is positioned on the left side, partially overlapping the other circles. The background is plain white.

À Claire Mercier,
et à Bruno...

Université Paris 8 Vincennes à Saint-Denis
Master Valorisation des Patrimoines Cinématographiques et Audiovisuels
2 rue de la Liberté, 93526 Saint-Denis Cedex 02

Métro ligne 13 / Saint-Denis Université

Programme conçu et élaboré dans le cadre du Master Valorisation
des Patrimoines Cinématographiques et Audiovisuels

Grégoire Quenault

PROGRAMMER / MONTRER DES FILMS

Stefano Darchino

RÉALISATION PROGRAMME / GESTION DU CINÉ-CLUB

AVEC

Amaïllia Bordet, Lucile Jacob, Charles Herby-Funfschilling,
Nicolas Métayer, Hedi Nekhili, Valentina Porcile, Mattia Ricotta,
Nicolas Roccia, Mathilde Suliga-Descamps, Rachel Hui-Ju Wang, Weiran Zhang,

Et

Emmanuel Dreux, Nicolas Droin, Jennifer Verraes et Eugénie Zvonkine

ASSISTANCE TECHNIQUE

Delphine Rives, Gaël Le Pemp, Romain Lambert et Jean-Pierre Cazes

Nous remercions également Annick Allaigre, Dominique Willoughby,
Nadia Taoussi, Viviane Ferran et le service de reprographie de l'Université Paris 8

La cinéfable

CINÉCLUB 2020-2021

➤ Exceptionnellement, les séances du premier semestre
se tiendront sur la plateforme VOD de la bibliothèque
universitaire

**Les films seront disponibles le MERCREDI dès 12^h,
et pour une durée de 24 heures à l'adresse suivante :**
<https://www.vod-paris8.medialib.tv>

Nous espérons, au second semestre, pouvoir reprendre les séances
en salle de projection Bleue Nuit Tropicale, A1 181 – Bâtiment A

Introduction

Claire Mercier était scénariste et réalisatrice. Également théoricienne du cinéma, elle nous laisse un éclairage capital sur le scénario, sa fonction, ses principes, et même ses (mauvais) usages. Elle a consacré de nombreux développements à ce qu'elle appelle autrement la « cinéfable ». Son ouvrage majeur, *La Cinéfable, entre drame et récit*, qui manquait encore pesamment à la compréhension de l'exercice scénaristique, n'est pas un de ces dérisoires manuels du scénario. Il est, comme l'indique son sous-titre, un « anti-manuel », une conjuration des pratiques convenues du monde « professionnel », un panégyrique à la créativité, à une poésie libre et personnelle.

Rendre hommage à Claire c'était repartir à sa rencontre, dans ses textes, mais aussi la retrouver dans ses films, dans ceux qui l'ont fascinée, inspirée, ceux qu'elle a inlassablement étudiés et aux premiers rangs desquels figurent les œuvres jumelles de la RKO que sont *King Kong* et *Les Chasses du comte Zaroff*. Venaient ensuite, dans l'exhumation de sa thèse, des textes moins attendus, notamment sur deux films d'avant-garde des années 1920, *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov et *Les Mystères du château du Dé* de Man Ray ; et dans un autre élan littéraire, l'analyse du tourbillonnant *Acrobate* de Jean-Daniel Pollet. Elle s'est également beaucoup intéressée aux vies multiples du scénario de *Il est difficile d'être un dieu*, repris par Guerman toute sa vie durant, et dont elle initie la publication posthume dans la collection qu'elle a créée : *Le parti pris du cinéma*.

La cinéfable pour Claire Mercier est un exercice littéraire à part entière, qui « appelle et fait surgir un film »¹ et qui fait oeuvre avant lui. Le film n'en est qu'une extension possible, une

interprétation, qui ne l'épuisera jamais. La cinéfable est cette structure hybride dynamique, prise dans les contingences d'un langage spécifique et, déjà, les puissances des images et des sons. Peu de films incarnent comme *Le Camion* de Marguerite Duras ce devenir du récit et des visions, que l'auteure partage ici avec celui qui pourrait être l'acteur du film ; ou encore l'évocation faite film d'un scénario jamais réalisé par Jean-Luc Godard, *Lettre à Freddy Buache*. La cinéfable pouvant hériter de l'aspiration à l'illusion mimétique, et donc de la fable classique, aristotélicienne, comme de son alternative moderne, il était intéressant de s'intéresser à l'adaptation cinématographique du mythe antique. *L'Édipe roi* de Pasolini semble de ce point de vue indépassable, qui orchestre le spectacle du drame antique mais secrète simultanément son propre discours critique, renvoyant le spectateur à lui-même.

Il s'est ensuite agité de dégager de « l'anti-manuel » les concepts ou notions maîtresses, que les films pouvaient venir éclairer. Claire Mercier montre comment la cinéfable reprend ou décline les principes ancestraux de la fable, laquelle commence inévitablement par *le commencement*. Encore faut-il savoir commencer, du point où il apparaîtra nécessairement « nature qu'autre chose existe ou se produise » (Aristote, *Poétique*)... Le film d'Aki Kaurismäki s'ouvre sur un coup du sort : un homme perd tragiquement toute attache à son passé. Dès lors le destin de toute une vie est changé. Tout ce qui existait n'est plus, et tout ce qui peut advenir proviendra de cette situation nouvelle... *Le pas de trop*, est une autre forme du commencement. Il est d'une certaine manière une occurrence moderne de la « faute » du drame antique par laquelle le personnage s'aliène les dieux. Un geste « le

détache à jamais du cœur (...), qui le détache définitivement des autres, et le distingue de lui-même »². Tel Œdipe, ou le personnage de *Profession : reporter*, il s'est perdu, seul, par sa folie... Il nous a semblé qu'une autre modalité moderne de la fable qui fait débiter le récit depuis la fin du drame pouvait être envisagée : *le commencement par sa fin*. Le procédé ne change ici rien à l'enchaînement naturel des faits mais au contraire les met en perspective, en accentue la logique, voire la fatalité.

La stase et la péripétie désignent eux « un en-deçà du scénario »³. « La stase coïncide avec (...) ce moment où (...) le mouvement de la fable marque un arrêt, se repose, (...) se révolte contre lui-même »⁴. « Le «scénario» semble suspendu (...). L'action ou l'intrigue est déposée ; plus justement elle est délaissée. (...) Le présent fait irruption »⁵. *La péripétie* a une autre fonction de dysfonctionnement. C'est une « coupe », une sortie de route du scénario. Un événement extraordinaire, invraisemblable, « au lieu d'épouser le développement de l'action, arrête ou troue celui-ci, voire le brise »⁶. Le film *Los Muertos* de Lisandro Alonso nous a paru faire de la stase un principe général. Et quel autre film mieux que le *Psychose* d'Hitchcock pouvait illustrer ce principe de sortie de route qu'il reprend à la lettre ?

La figure de la statue, que nous avons étendue à l'architecture, matérialise un contrechamp

historique et symbolique aux gesticulations existentielles des protagonistes du récit, au présent du drame ou du film. Elle incarne une sorte de présence/absence, un regard, un commentaire implicite, quand elle n'est pas elle-même directement interrogée par le réalisateur, comme le montre l'échantillon des œuvres proposées. Cet « espace interrogatif »⁷ est aussi un procédé de distanciation. L'indisociabilité du drame du discours critique – notamment depuis Brecht – est devenue une des caractéristiques les plus manifestes de la modernité. Diverses modalités sont évoquées, dont la mise en scène et bien sûr le montage, qui architecturent les œuvres d'Avi Mograbi, Harun Farocki ou Chris Marker. *Le Fond de l'air est rouge* illustre également une autre dimension qui ne fait qu'affleurer dans l'ouvrage, celle politique. Toute personne ayant approché Claire sait qu'elle lui était pour ainsi dire consubstantielle. La révolution se faisait pour elle à tous les étages des classes et des formes cinématographiques. « Le cinéma a la passion du mouvement et non celle du format »⁸ écrit-elle.

Enfin, nous nous sommes focalisés sur les scénarios de Claire devenus films, le *Esther Khan* de Desplechin auquel elle participe au moment de la gestation du projet, et *Une place sur la terre* de Fabienne Godet.

Grégoire Quenault

1 MERCIER Claire, *La cinétable, entre drame et récit. Anti-manuel de scénario*, L'Harmattan, Paris, 2017, p. 73

2 *Ibid.*, p. 10

3 *Ibid.*, p. 132

4 *Ibid.*, p. 118

5 *Ibid.*, p. 120

6 *Ibid.*, p. 131

7 *Ibid.*, p. 103

8 *Ibid.*, p. 86

Semestre 1

21 octobre 2020

La cinéfabable et sa face cachée

King Kong

Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedsack,
1933, 100 min.

28 octobre

La cinéfabable et son double

Les Chasses du comte Zaroff

Ernest B. Schoedsack & Irving Pichel,
1932, 63 min.

4 novembre

Du scénario et de l'avant-garde

Les Mystères du château du Dé

Man Ray, 1929, 25 min.

Brumes d'automne

Dimitri Kirsanoff, 1928, 12 min.

La Glace à trois faces

Jean Epstein, 1927, 39 min.

18 novembre

Écrire la vie

L'Homme à la caméra

Dziga Vertov, 1929, 68 min.

25 novembre

La danse et la fable

L'Acrobate

Jean-Daniel Pollet, 1976, 101 min.

2 décembre

Vies du scénario

Il est difficile d'être un dieu

Alexeï Guerman, 2013, 177 min.

9 décembre

Le scénario,
une forme en mouvement

Lettre à Freddy Buache

Jean-Luc Godard, 1982, 11 min.

Le Camion

Marguerite Duras, 1977, 76 min.

16 décembre

Œdipe roi. Anti(que)-manuel
de scénario

Œdipe roi

Pier Paolo Pasolini, 1967, 104 min.

Semestre 2

3 février 2021

Le commencement

L'Homme sans passé

Aki Kaurismäki, 2002, 97 min.

10 février

Le pas de trop

Profession : reporter

Michelangelo Antonioni, 1975, 125 min.

17 février

Le commencement par la fin

La Comtesse aux pieds nus

Joseph L. Mankiewicz, 1954, 128 min.

24 février

La stase

Los Muertos

Lisandro Alonso, 2004, 78 min.

3 mars

La péripétie

Psychose

Alfred Hitchcock, 1960, 109 min.

10 mars

La statue

Les Dites cariatides

Agnès Varda, 1984, 13 min.

Le Regard d'Ulysse

Theo Angelopoulos, 1995, 176 min.

Brutalité dans la pierre

Alexander Kluge & Peter Schamoni, 1960, 12 min.

17 mars

L'effet de distanciation

Inextinguible Fire

Harun Farocki, 1969, 25 min.

Z32

Avi Mograbi, 2008, 81 min.

24 mars

Cinéma & Révolution

Le Fond de l'air est rouge

Chris Marker, 1977, 181 min.

31 mars

L'anti-manuel appliqué

Esther Kahn

Arnaud Desplechin, 2000, 142 min.

7 avril

L'anti-manuel appliqué 2

Une Place sur la terre

Fabienne Godet, 2013, 96 min.

21 OCTOBRE 2020

La cinéfable et sa face cachée



King Kong

Merian C. Cooper
& Ernest B. Schoedsack

À la périphérie de notre monde, Skull Island en est la « face cachée ». C'est là, au large de Sumatra, que le réalisateur de la fable, Carl Denham, découvre la créature, un gigantesque gorille humanoïde qu'il capture pour l'exhiber dans un théâtre new-yorkais. Le film de Merian C. Cooper et d'Ernest B. Schoedsack met alors en scène la mémorable tentative d'évasion de « l'attraction du siècle » : le monstre brise ses fers, sème la panique en ville et se hisse au sommet de l'Empire State Building. Le cinéma serait-il lui aussi un évadé de Broadway ? C'est en substance ce que montre le texte de Claire Mercier, dévoilant la face cachée du spectacle. Car à ses yeux, c'est bien « la fable en tant que bel animal qui doit indirectement nous émouvoir et non l'apparition à l'écran d'un haut singe hurlant ». Si, écrit-elle « les auteurs laissent le spectateur penser que des images et des sons le séduisent et qu'il s'agit là de grand spectacle », en vérité,

« l'équilibre entre *muthos* et spectacle est parfait. La mort de Kong nous touche non seulement parce que sa résistance face aux avions armés de mitrailleuses et sa chute du haut de l'Empire State Building sont impressionnantes mais également parce que sa blessure mortelle est l'évènement pathétique qui vient conclure un *muthos* tragique – lequel ne coïncide avec aucune image ni avec aucun son en particulier tout en les irriguant toutes et tous »¹. Or, poursuit-elle, « nous sommes en 1933 » et nous « risquons la barbarie, c'est-à-dire de n'avoir plus d'humains que nos manières, nos civilités, notre langage poli et badin, notre air crâne ». Qu'à « se croire en dehors de la bête, de sa sensibilité et de sa fragilité, l'humanité de l'homme est en péril »², telle est la face à peine cachée de cette cinéfabule dont le texte de Claire Mercier dévoile aussi le double : *Les Chasses du comte Zaroff*.

Jennifer Verreaes

KING KONG

Merian C. Cooper
& Ernest B. Schoedsack

1933, États-Unis

100 min., n&b, sonore

Scénario : James Creelman,
Ruth Rose, d'après une idée de
Merian C. Cooper et Edgar Wallace

Photographie : Edward Linden,
J.O. Taylor, Vernon Walker

Direction artistique et décors :
Carroll Clark, Alfred Herman

Chef costumier : Walter Plunkett
Superviseurs des effets spéciaux :
Harry Redmond Jr., Harry Redmond Sr.

Musique originale : Max Steiner

Montage : Ted Cheesman

Producteurs : David O. Selznick,
Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack

Production : RKO

Avec : Fay Wray, Robert Armstrong,
Bruce Cabot, Frank Reicher, Sam Hardy,
Noble Johnson, Steve Clemente,
James Flavin

1 MERCIER Claire, « D'un écran, l'autre. *Les Chasses du comte Zaroff*. La face cachée de *King Kong* (1932-1933) », dans *Écrans de cinéma [des écrans du pouvoir au pouvoir des écrans]*, Patrick Louguet et Alban Pichon (dir.), L'Harmattan, Paris, 2016, pp. 215-216.

2 *Ibid.*, p. 230.

28 OCTOBRE 2020

La cinéfable et son double



Les Chasses du comte Zaroff

Ernest B. Schoedsack
& Irving Pichel

« Dans l'ombre du colossal *King Kong* que Merian C. Cooper prépare et tourne avec son complice de toujours Ernest B. Schoedsack, celui-ci réalise en collaboration avec Irving Pichel un autre film, *Les Chasses du comte Zaroff* [...] Ici bien moins de trucages, point de créatures préhistoriques gigantesques couvertes de poils ou d'écaillés. Beaucoup de huis clos, quelques bêtes humaines plutôt lisses et une meute de Danois dressés. *Les Chasses* est moins illustre, moins retentissant, il est la face cachée de *King Kong* »¹, écrit Claire Mercier. Les deux films partagent un même décor (le plateau 11 de la RKO-Pathé) : la jungle, le marais, un arbre couché en travers de l'abîme, soit une nature reconstituée qui a « ostensiblement un air de studio ». C'est que les deux films, méditant sur la barbarie des hommes qui se croient « en dehors de la bête », sont des laboratoires : « La fiction est un laboratoire. Où le poète enquête sur le possible humain. Nous sommes dans une hypothèse. Un décor »². Les

deux films partagent en outre leur distribution et notamment Fay Wray qui incarne la « fiancée » de King Kong mais aussi Eve, la femme que se disputent Rainsford et Zaroff, les deux chasseurs de la fable. D'après Claire Mercier, on doit l'apparition de ces personnages féminins dans le scénario des deux films à la contribution d'une collaboratrice de Cooper et Schoedsack, Ruth Rose, « historienne [et] chercheuse pour le compte de la Société Zoologique New-Yorkaise après une première carrière d'actrice dans les théâtres de Broadway ». En « tissant un lien d'amour », écrit-elle, les deux figures féminines introduisent dans le diptyque formé par les deux films un « contre-propos » (et les cris d'effroi de la jeune femme ont alors véritablement valeur de protestation idéologique), soit « la représentation d'un autre rapport [...] que la concurrence pour la vie et la domination du plus fort »³.

Jennifer Verreaes

LES CHASSES DU COMTE ZAROFF (THE MOST DANGEROUS GAME)

Ernest B. Schoedsack
& Irving Pichel

1932, États-Unis

63 min., n&b, sonore

Scénario : James Creelman,
d'après une nouvelle de Richard Connell

Photographie : Henry Gerrard

Décors : Carroll Clark

Musique originale : Max Steiner

Montage : Archie Marshek

Producteurs : David O. Selznick,
Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack

Production : RKO

Avec : Fay Wray, Robert Armstrong,
Leslie Banks, Joel McCrea,
Noble Johnson, Steve Clemente,
William B. Davidson,
James Flavin (non crédité)

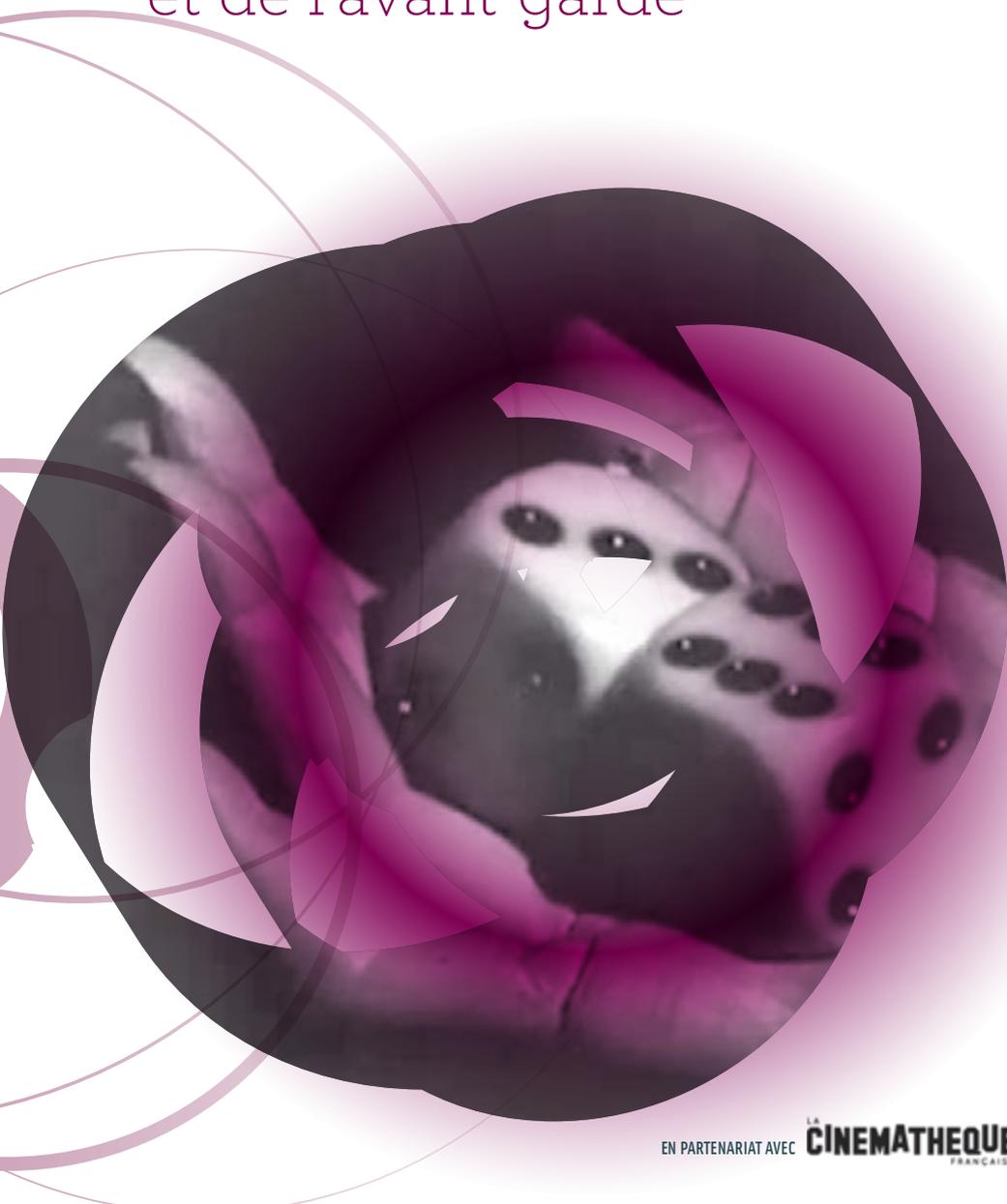
1 MERCIER Claire, « D'un écran, l'autre. *Les Chasses du comte Zaroff*. La face cachée de *King Kong* (1932-1933) », dans *Écrans de cinéma [des écrans du pouvoir au pouvoir des écrans]*, Patrick Louguet et Alban Pichon (dir.), L'Harmattan, Paris, 2016, p. 209.

2 *Ibid.*, p. 233.

3 *Ibid.*, p. 220.

4 NOVEMBRE 2020

Du scénario et de l'avant-garde



EN PARTENARIAT AVEC **LA CINEMATHEQUE**
FRANCAISE

Les Mystères du château du Dé

Man Ray

Brumes d'automne

Dimitri Kirsanoff

La Glace à trois faces

Jean Epstein

Claire Mercier entreprend dans sa thèse un rapprochement étonnant entre les *Mystères du château du Dé* de Man Ray et la tradition de la fable, livrant du film un plan plutôt qu'un scénario qu'il n'a du reste jamais eu. Cette fabulation telle qu'elle la qualifie, est le moyen par lequel, selon sa belle expression, Man Ray « aventure la fiction cinématographique », expérimentant les limites de la cinéfabule. Ainsi, les personnages, cagoulés de bas de soie, ont cessé d'en être et empruntent autant à un hypothétique futur qu'à un passé mythologique. L'intrigue s'est absentée du film. Toute action s'y joue au hasard, sur un coup de dés. La formule de Mallarmé¹, omniprésente, sied parfaitement au mode improvisé du film et plus généralement à la création selon Man Ray. Les acteurs batifolent dans la « piscinéma » et s'adonnent à une gymnastique surannée, « éloge à une activité improductive », une « jouissance ludique » alors réservée à l'aristocratie et aux artistes. La caméra, tantôt subjective, tantôt objective, ne nous aide pas à comprendre en quelle méditation se transforme l'initial et romanesque récit de voyage, qui finit par prendre place dans un château cubiste – en réalité la villa ultramoderne de Mallet-Stevens à Hyères, propriété de Charles de Noailles, mécène du film...

Man Ray rédige pour ce film « un « simple avant projet », canevas basé sur une analogie entre la géométrie des espaces architecturaux et le poème de Mallarmé »². Il faut dire que les rapports de l'avant-garde avec le scénario sont pour l'essentiel contrariés, voire franchement hostiles à une époque où comme le déclare Fernand Léger : « l'erreur de la peinture c'est le sujet, l'erreur du cinéma c'est le scénario » ; raison pour laquelle des formes multiples vont dans ce cadre voir le jour, et déjà indiquer à la jeune pratique du cinéma d'autres voies possibles.

C'est particulièrement vrai de la mouvance dite *impressionniste*, et des deux films qui accompagnent *Les Mystères*. Dimitri Kirsanoff tente, par une forme libre, de rendre le désespoir et la nostalgie d'un amour qui prend fin, quand Jean Epstein, scénarisant pour l'écran une nouvelle de Paul Morand, magnifie, notamment, la fascination de son époque pour la vitesse. Ici et là, l'expérimentation et la photographie, l'art de faire apparaître les « êtres et les choses » dans la lumière, ne cèdent rien au récit.

Grégoire Quenault

1 MALLARMÉ Stéphane, *Un coup de dés*, Poésie, Gallimard, Paris, 1914, pp. 426-427.

2 BOUHOURS Jean-Michel, « La légende du château du Dé », *Man Ray, directeur du mauvais movies*, Jean-Michel Bouhours et Patrick de Haas (dir.), éd. du Centre Pompidou, Paris, 1997, p. 92.

LES MYSTÈRES DU CHÂTEAU DU DÉ

Man Ray

1929, France, 25 min., n&b, sonore

Financé par le vicomte de Noailles

Assistant : Jacques-André Boiffard

Version musicale : compilation de disques réalisée par Man Ray dans les années 40

Avec : Man Ray, Jacques-André Boiffard, Charles et Marie-Laure de Noailles, le comte de Beaumont, Alice de Montgomery, Eveline Orlowska, Bernard Deshoulières, Lily Pastré, Marcel Raval, Henri d'Ursel...

BRUMES D'AUTOMNE

Dimitri Kirsanoff

1928, France, 12 min., n&b, sonore

Scénario : Dimitri Kirsanoff

Production : Les Films Markus

Photographie : Jean de Miéville (intérieurs), Dimitri Kirsanoff (extérieurs)

Musique : Paul Devred

Avec : Nadia Sibirskaia

LA GLACE À TROIS FACES

Jean Epstein

1927, France, 39 min., n&b, sil.

Première sortie : 22 novembre 1927

Scénario : Jean Epstein, d'après la nouvelle éponyme de Paul Morand, extraite du recueil *L'Europe galante*, Grasset, 1925

Décors : Pierre Kéfer

Photographie : Marcel Eywinger

Régie : Maurice Morlot

Société de production :

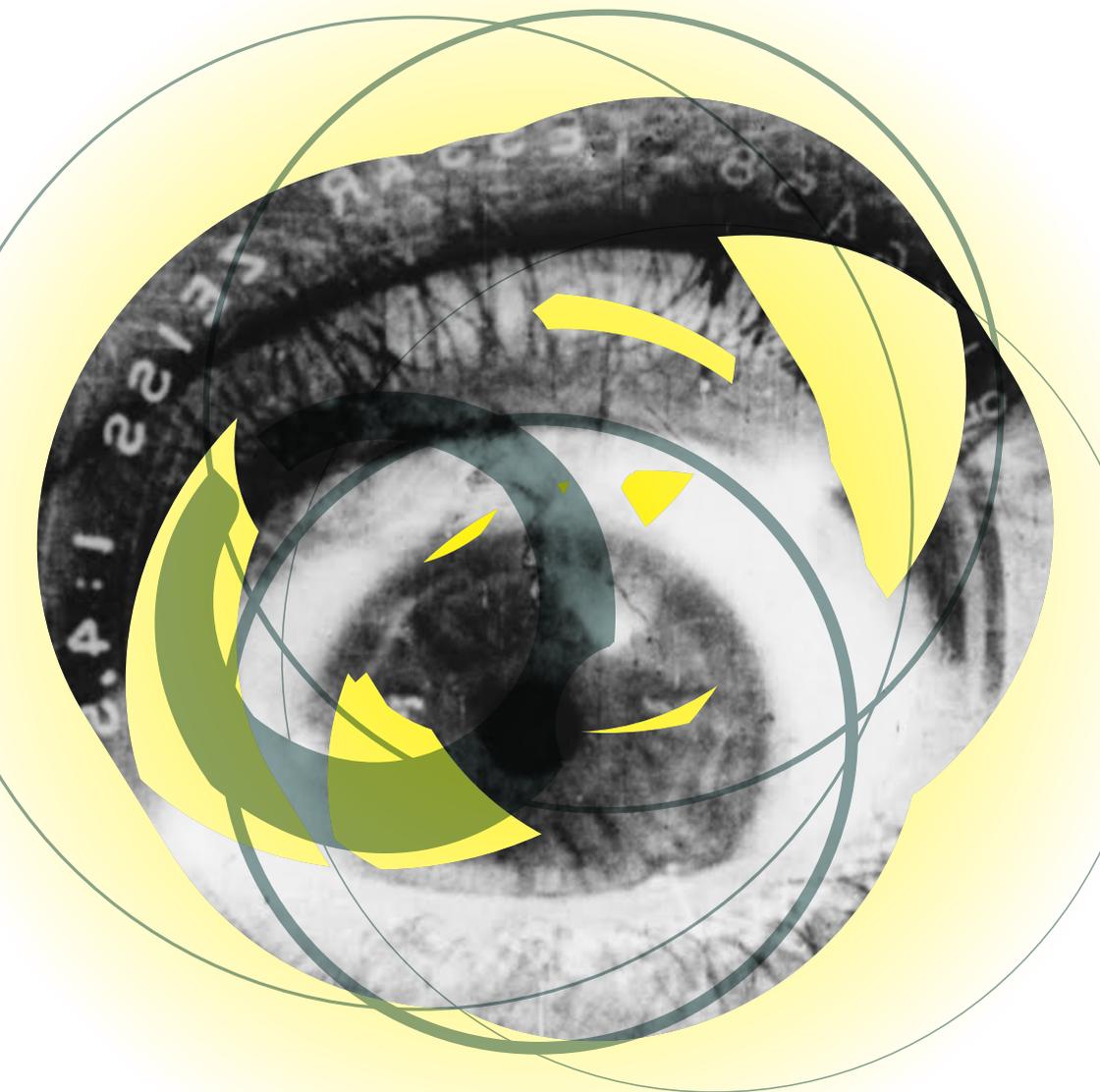
Les Films Jean Epstein

Version musicale : Stephen Horne

Avec : René Ferté : lui, Jeanne Helbling : Lucie, Suzy Pierson : Athalia, Olga Day : Pearl, Raymond Guérin-Catelain : le soupirant, Paul Garat

18 NOVEMBRE 2020

Écrire la vie



L'Homme à la caméra

Dziga Vertov

« Je suis un œil. Un œil mécanique. Moi, c'est-à-dire la machine, je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir. » déclame Dziga Vertov dans le *Manifeste du Ciné-Œil* (1923). *L'Homme à la caméra* propose en effet de regarder le monde comme pour la première fois à travers l'œil cinématographique : en transcrire les formes, les mouvements, les écarts. Par un « montage des intervalles », Vertov rapproche les lointains, condense les vies humaines et urbaines, joue des différentiels de vitesses et de rythmes. Pour ce faire, il refuse le « scénario », « Le « muthos cinématographique » est, pour lui, celui qui met la fable à mort, pour développer ses thèmes et ses formes contre les stéréotypes des ciné-drames. » comme l'écrit Claire Mercier.

Méta-film, mettant en abyme à l'intérieur même du film, à la fois la projection, le tournage et le montage du film, *L'Homme à la caméra* frappe Claire Mercier pour sa forme de « poème politique » : « l'engagement premier de son cinéma est de sortir de la scène, de se libérer du vase clos et de l'abstraction de la chambre, pour s'aventurer jusque dans les phénomènes extérieurs, tâcher de débusquer ici et là le réel visible-invisible à l'œil nu », entraînant le spectateur à « prendre une place nouvelle dans l'Histoire ». Révélant combien Vertov lui-même propose en cela d'« écrire sur la pellicule », elle y perçoit la recherche d'une « écriture de la vie » hantée « par le destin politique de sa pratique. ». Avec Vertov, « il s'agit donc pour le ciné-œil de boycotter, de démolir le ciné-drame en faisant tomber les masques, ceux de l'écran comme ceux de la vie. »

Nicolas Droin

L'HOMME À LA CAMÉRA (ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ)

Dziga Vertov

1929, Union soviétique

68 min., n&b, muet

Scénario : Dziga Vertov

Photographie et cameraman :
Mikhail Kaufman

Montage : Dziga Vertov,
Elizaveta Svilova

Production : Vseukrainske Foto Kino
Upravlinnia (VUFKU)

Genre : expérimental, documentaire

Avec : Mikhail Kaufman (*L'homme
à la caméra*)

25 NOVEMBRE 2020

La danse et la fable



L'Acrobate

Jean-Daniel Pollet

« Regardant *L'Acrobate*, on le sait à nouveau : nous vivons pour danser. Baller, glisser, sauter, pivoter, tourner, nous arracher à la terre, seul, à deux, ensemble. Former un chœur, un seul corps inspiré »¹.

Pour Claire Mercier, Pollet, dans *L'Acrobate*, oppose la fable et la danse et tire de ce conflit une énergie nouvelle : il s'écarter de la forme bal(1)ade (caractéristique de la Nouvelle Vague selon Deleuze), pour proposer ce que Claire appelle la « forme bal » : « la caméra ne glisse pas le long du marcheur en épousant sa marche. Elle en fait inlassablement l'assaut »².

Cet assaut prend trois formes : la stase d'abord, moments remarquables où Melki glisse de la danse à la pantomime, avec un balai serpillère ou une boule de bowling, secouant la fable d'un trouble mélancolique ou d'un « spasme burlesque ». La comédie musicale ensuite, qui fait retour par la façon dont l'« esprit de la danse » s'empare

des personnages pour les conduire en farandole, jusqu'à envahir le champ en poussant « la fable à l'arrière-plan ». Et enfin, un *muthos* propre à la danse : les danseurs, en imitant « actions, passions et caractères », assemblent le drame, restituent l'« organique » de la fable. Pollet, par la danse, transfigure sous nos yeux Melki en personnage : il est *L'Acrobate*, « terme qui insuffle sa dynamique au film », dynamique que Claire restitue éperdument dans son texte, jusqu'au tournis.

Elle écrit : « J'ai vu *L'Acrobate* très jeune spectatrice. Depuis, je n'ai jamais oublié d'être Melki, de danser en passant la serpillère. Je n'ai jamais oublié d'être Pollet, mettant, à faire du cinéma, l'algèbre tragique de Dionyos »³.

On le sait à nouveau : nous vivons pour danser.

(Remerciements à Jennifer Verraes, pour le tournis).

Emmanuel Dreux

L'ACROBATE

Jean-Daniel Pollet

1976, France

101 min., coul., sonore

Scénario : Jacques Lourcelles,
Jean-Daniel Pollet

Photographie : Alain Levent

Musique originale : Antoine Duhamel

Montage : Suzanne Baron

Producteur délégué : Jean-Daniel Pollet

Production : ORTF, Ilios Films,
Les Films du Chef-Lieu, Contrechamp

Avec : Claude Melki, Laurence Bru,
Guy Marchand, Denise Glaser,
Marion Game, Micheline Dax,
Édith Scob, Charlotte Alexandra,
Christine Féral, Patrick Laval,
Serge Martina, Jeane Manson,
Georges Firdman, Rosy Firdman

Récompenses : prix de la critique
au Festival du film d'humour
de Chamrousse

1 MERCIER Claire, « La Danse et la fable dans *L'Acrobate* de Jean-Daniel Pollet », D. Coureau et P. Louguet (dir.), *Cinéma et Danse (Sensibles entrelacs)*, L'Harmattan, Paris, 2013 (Hors-série Revue CIRCAY), p. 132 pour la citation

2 *Ibid.*, p. 140

3 *Ibid.*, p. 146

2 DÉCEMBRE 2020

Vies du scénario



Il est difficile d'être un dieu

Alexeï Guerman

Le dernier film d'Alexeï Guerman, sorti sur les écrans de façon posthume, aurait dû être son premier film (la première version du projet date de 1968). Ce projet, adapté du célèbre roman éponyme des frères Strougatski, l'a accompagné au cours de toute sa carrière et s'est métamorphosé au cours des années, au gré de l'évolution du style du cinéaste, mais aussi du monde qui l'entoure.

Dans ce film fantastique à l'atmosphère apocalyptique où un historien de la Terre se retrouve plongé sous le nom de Don Roumata dans la vie moyenâgeuse et cruelle d'une autre planète, au royaume d'Arkanar, le « muthos » (l'histoire) est à la limite de la disparition. Le film est rempli à excès de corps, d'objets, d'odeurs, de gestes et de sons, rendant l'intrigue parfois illisible. « Les circonstances sont ce avec quoi il nous faut

composer (...) en ce sens, Sartre a raison de soutenir que l'existence précède l'essence »¹, écrit Claire Mercier. C'est au fond la question que pose le film : que devient-on lorsque tout ce qui nous entoure nous pousse à abandonner nos derniers espoirs et idéaux et de céder à la cruauté et à l'entropie ?

A l'origine de la traduction et publication du premier scénario de ce film dans la collection qu'elle dirigeait aux éditions L'Harmattan, Claire Mercier était particulièrement intéressée par la manière dont ce qu'elle appelle le « scéno-texte » évolue au cours du demi-siècle de gestation du projet, puis disparaît, résorbé par l'hyper-matérialité du film, mais dont la « cinéfabrique », elle, continue d'irriguer et « de hanter le film terminé »².

Eugénie Zvonkine

IL EST DIFFICILE D'ÊTRE UN DIEU (TRUDNO BYT BOGOM)

Alexeï Guerman

2013, Russie

177 min., n&b, sonore

Scénario : Alexeï Guerman, Svetlana Karmalita, d'après le roman éponyme d'Arcadi & Boris Strougatski (1964)

Photographie : Vladimir Ilin, Yuri Klimenko

Costumes : Yekaterina Shapkaïtz

Effets spéciaux : Josef Rarach, Vlad Taupesh

Musique originale : Viktor Lebedev

Montage :

Irina Gorokhovskaya

Production : Sever Studio, Lenfilm

Producteurs : Viktor Izvekov, Leonid Yarmolnik

Avec : Leonid Yarmolnik, Yuri Tsurilo, Aleksandr Chutko, Dmitri Vladimirov, Valentin Goloubenko, Evgueni Gertchakov, Oleg Botine

Récompenses : Meilleur film, meilleur réalisateur et meilleur acteur pour Leonid Yarmolnik, à la cérémonie des Nika organisée par l'Académie russe des sciences et des arts cinématographiques

1 MERCIER Claire, *La cinéfabrique, entre drame et récit*, L'Harmattan, Paris, 2017, p. 15-16.

2 *Ibid.*, p. 17.

9 DÉCEMBRE 2020

Le scénario, une forme en mouvement



Lettre à Freddy Buache

Jean-Luc Godard

Le Camion

Marguerite Duras

Claire Mercier désignait le scénario dans sa forme textuelle comme un « nouveau « genre » littéraire » : celui d'un « film qui reste « à faire » »¹. Cet entre-deux de l'écriture et de l'image est au cœur du cinéma de Marguerite Duras, dont *Le Camion* est presque le manifeste. Un acteur (Depardieu) et une réalisatrice (Duras) lisent à haute voix le scénario d'un film « à venir », dont les intentions de tournage au conditionnel seront substituées au trajet anonyme d'un camion. Ces longs travellings, associés à l'énonciation du projet de faire film, deviennent la mise en acte d'une écriture préalable : celle du roman devenu scénario, puis œuvre lue. En miroir de cette écriture orale, *Lettre à Freddy Buache* prend la forme d'un courrier adressé au directeur de la Cinémathèque suisse : une

commande détournée par Godard pour le 500^{ème} anniversaire de Lausanne. Comme Duras, Godard est mis en scène en tant qu'auteur d'un récit à construire, et « corps créateur » qui en accompagne l'écriture en direct. Le film constitue comme la recherche d'une Lausanne perdue – celle de l'eau et du ciel, du haut et du bas – départ d'une fiction possible et jamais filmée, mais dans laquelle Godard cherche des couleurs, des liants parmi la ville. Le représenté ne suit plus littéralement le récit écrit mais appelle une œuvre extérieure, lue à travers sons et images. Ces deux écritures en mouvement seront, pour terminer sur les mots de Claire Mercier, un « accomplissement essentiel et nécessaire sans être cependant jamais définitif »².

Charles Herby-Funfschilling

LETTRE À FREDDY BUACHE

Jean-Luc Godard

1982, Suisse

11 min., coul., sonore

LE CAMION

Marguerite Duras

1977, France

76 min., coul., sonore

Scénario : Marguerite Duras

Photographie : Bruno Nuytten

Caméra : Eric Adjani, Joël Quentin

Son : Michel Vionnet

Musique : Ludwig van Beethoven

Montage : Dominique Auvray

Producteurs : François Barat,

Pierre Barat

Production : Cinéma 9, Auditel

Avec : Gérard Depardieu,

Marguerite Duras

1 MERCIER Claire, *La cinéfable, entre drame et récit*, L'Harmattan, Paris, 2017, p. 72

2 *Idem*.

16 DÉCEMBRE 2020

Edipe roi. Anti(que)-manuel de scénario



Œdipe roi

Pier Paolo Pasolini

« Un anti-manuel de scénario » : le sous-titre de *La cinéfabule* sied parfaitement à la fable que Pier Paolo Pasolini adapte d'après Sophocle, laquelle a l'antique mérite, littéralement, de « ne pas marcher ». Œdipe – issu de la lignée maudite de Labdacides, c'est-à-dire des boiteux, et dont le nom signifie « celui qui a les pieds enflés » – ignore qu'il est chez lui là où il va et, convaincu d'être un étranger à Thèbes, croit avoir fait un pas en avant alors qu'il est revenu à son lieu de naissance : le drame et le récit confondus, telle est la cinéfabule. « Le « drame », écrit Claire Mercier, est ce moment poétique où les jambes des statues antiques, du *kouros* (le jeune garçon de condition libre ou le jeune guerrier) ou de la *korè* (la jeune fille ou la vierge) achèvent tout à fait de se séparer l'une de l'autre [...]. Les membres se disjoignent, afin que les

statues se mettent en mouvement pour marcher comme on pense et on parle, arpenter un espace qui est aussi le lieu de l'inscription et de la pesée, à pas répétés et comptés, d'une trajectoire vivante singulière. Le drame implique un pas en avant et puis un autre »¹. Par-delà la trajectoire individuelle, le retour à l'origine qu'accomplit l'*Œdipe roi* de Pasolini raconte aussi ce moment de l'Histoire collective que le cinéaste, à la fin des années 1960, observe piétiner. Si ses films, en général, organisent ainsi la « résurrection » intempestive des formes antiques de la marche – parcours initiatiques, pèlerinages et processions – c'est qu'il s'agit pour lui de prendre position dans l'Histoire. Autrement dit, de reprendre pied, à contre-courant de modernes flâneries – et autres mythiques marches circulaires.

Jennifer Verrees

1 MERCIER Claire, *La cinéfabule, entre drame et récit. Anti-manuel de scénario*, L'Harmattan, Paris, 2017, p. 38.

ŒDIPE ROI (EDIPO RE)

Pier Paolo Pasolini

1967, Italie

104 min., coul., sonore

Scénario : Pier Paolo Pasolini,
inspiré par les tragédies de Sophocle

Assistant réalisateur :
Jean-Claude Biette

Photographie : Giuseppe Ruzzolini

Décors : Luigi Scaccianoce

Costumes : Danilo Donati

Musique : Wolfgang Amadeus Mozart

Montage : Nino Baragli

Producteur : Alfredo Bini

Avec : Franco Citti, Silvana Mangano,
Carmelo Bene, Alida Valli, Ninetto
Davoli, Francesco Leonetti, Laura Betti
(non créditée), Pier Paolo Pasolini
(non créditée), Jean-Claude Biette
(non créditée)

Récompenses : Nastro d'argento (1968)
pour les meilleurs décors et pour le
meilleur producteur ; Prix du meilleur
film étranger (1970) par Kinema Junpo
(Japon)

3 FÉVRIER 2021

Le commencement



L'Homme sans passé

Aki Kaurismäki

Tout commence avec un rapt. Celui du passé d'un homme, agressé aux abords d'un parc public d'Helsinki par une bande de voyous, laissé pour mort et désormais amnésique. Dès lors ce nouvel homme sans passé va essayer de reconstruire une vie, une famille, grâce à l'aide de cette nouvelle communauté de laissés-pour-compte parmi laquelle il échoue miraculeusement ; et tente de trouver un chemin sans savoir d'où il vient ni où il comptait aller. C'est l'histoire des destins entremêlés de cet homme et de cette communauté que nous raconte tendrement, de son œil malicieux et sur un ton burlesque, le cinéaste finlandais Aki Kaurismäki, dans ce 17^{ème} long-métrage acclamé par la critique internationale et récompensé de quatre prix au 55^e festival de Cannes (parmi lesquels le Grand Prix et le prix d'interprétation pour son actrice Kati Outinen).

« Le commencement est capital, car qui commence commande »¹ écrit Claire Mercier dans *La Cinéfable*. L'ouverture d'un récit est la première chose qui frappe le spectateur, un coup d'éclat, crié ou murmuré, mais souvent détonnant, qui régit l'ensemble des événements qui suivront. *L'Homme sans passé* fait partie de ces films dont le commencement survient comme un électrochoc, donnant vie à quelque chose jusqu'alors éteint, un « relâchement momentané dans le cours discipliné des choses [...], quelque chose [qui] "arrive", fait saillie »², bouleversant pour toujours ce qui aurait pu être mais ne sera jamais.

Nicolas Rocca

1 MERCIER Claire, *La cinéfable, entre drame et récit*, L'Harmattan, Paris, 2017, p. 7

L'HOMME SANS PASSÉ (MIES VAILLA MENNEISYYTTÄ)

Aki Kaurismäki

2002, Finlande, France, Allemagne

97 min., coul., sonore

Scénario : Aki Kaurismäki

Photographie : Timo Salminen

Direction artistique et décors :
Markku Pättilä

Costumes : Outi Harjupatana

Musique : Leevi Madetoja

Montage : Timo Linnasalo

Production : Pandora Filmproduktion,
Pyramide Productions, Sputnik Films

Producteur-e-s : Aki Kaurismäki,
Eila Werning

Avec : Markku Peltola, Kati Outinen,
Juhani Niemelä, Sakari Kuosmanen,
Elina Salo, Outi Mäenpää

Récompenses : Grand Prix du Jury pour
Aki Kaurismäki et Prix d'interprétation
féminine pour Kati Outinen au Festival
de Cannes ; 6 Jussis (Finlande), dont
meilleur film et meilleure photographie

10 FÉVRIER 2021

Le pas de trop



Profession : reporter

Michelangelo Antonioni

Profession : Reporter est le quinzième long-métrage d'Antonioni et achève également une tétralogie, celle des films tournés hors de son Italie natale. Ici, l'on suit David Locke, reporter flegmatique, plus apatride que britannique, qui se rend en Afrique pour le tournage d'un documentaire, une mission à première vue attractive, et pourtant... De lents panoramiques enferment le protagoniste dans d'immenses étendues désertiques et arides, qui prolongent son quotidien insipide. Son ex-femme ne l'aime plus vraiment, on peine à communiquer avec lui.

« Nous avons tous désiré, au moins une fois, changer d'identité » disait le cinéaste. Locke, condamné à l'isolement, finit par perdre le sens de sa propre existence, pour lui-même et pour

les autres. Sans attache, Locke devient Robertson, usurpant l'identité d'un homme aux affaires douteuses et franchira ce que Claire Mercier appelle « le pas de trop ». Tachant de détourner sa trajectoire et d'effacer son passage, son identité propre, cette foulée fatidique « le détache à jamais du cœur, [...] le détache définitivement des autres [...] et le distingue de lui-même : désormais il ne sera jamais plus ce qu'il a été »¹. Son ex-épouse finira même par déclarer ne pas le connaître lorsqu'il aura, malgré lui, accompli son destin mortifère telle une boucle bouclée, une fatalité à laquelle l'homme-oiseau aura dans un élan de liberté, désiré échapper.

Amaïllia Bordet

1 MERCIER Claire, *La cinéfabule, entre drame et récit*, L'Harmattan, Paris, 2017, pp. 10-11.

PROFESSION : REPORTER (THE PASSENGER / PROFESSIONE: REPORTER)

Michelangelo Antonioni

1975, États-Unis, Italie, France,
Espagne

125 min., coul., sonore

Scénario : Mark Peploe, Michelangelo
Antonioni, d'après une histoire
de Mark Peploe

Photographie : Luciano Tovoli

Décors : Osvaldo Desideri

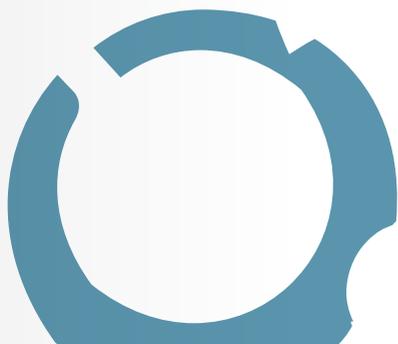
Costumes : Louise Stjernsward

Montage : Franco Arcalli,
Michelangelo Antonioni

Producteur : Carlo Ponti

Production : MGM, Compagnia
Cinematografica Champion, Les Films
Concordia, CIPI Cinematografica

Avec : Jack Nicholson, Maria Schneider,
Jenny Runacre, José Maria Caffarel,
Ian Hendry, Steven Berkoff,
Ambrose Bia



17 FÉVRIER 2021

Le commencement par la fin



La Comtesse aux pieds nus

Joseph L. Mankiewicz

Un cimetière de la Riviera italienne noyé sous une pluie silencieuse et solennelle. On enterre la comtesse Torlato-Favrini, ou la star hollywoodienne Maria d'Amato, à moins qu'il ne s'agisse de Maria Vargas... Ainsi commence la toute première séquence du film. Les multiples facettes de ce personnage central et iconique, est tour à tour éclairé par une pluralité de regards, d'autres visages, dans un abyme de flashbacks, les divers protagonistes du film.

« *Comment commencer ?* »¹. C'est sur cette simple question que s'ouvre le premier chapitre de la *Cinéfable entre drame et récit*. Claire Mercier montre combien, loin d'être naïve, la question induit une profonde et complexe réflexion sur l'art de débiter un récit. Si les possibilités sont multiples toutes doivent donner à éprouver l'enchaînement naturel des faits.

La Comtesse aux pieds nus commence par la fin du drame. Ce procédé ne change paradoxalement rien à l'engrenage naturel, il le met au contraire en lumière, accentue sa logique et magnifie le récit dans une orchestration parfaitement huilée. Par ce procédé, les divers narrateurs essayent de capter et de comprendre le personnage insaisissable, aux multiples fêlures, qu'incarne Ava Gardner. Mankiewicz définissait *La Comtesse aux pieds nus* comme une « *version amère de Cendrillon* »², multipliant ainsi les références au célèbre conte de fée. Le rêve se mue de fait irrémédiablement en amertume jusqu'à sa mort, jusqu'au dernier plan, dans ce cimetière, où, statufiée, emprisonnée dans une image complètement infidèle et d'une inutile splendeur, elle reste seule face à cette foule qui se disperse lentement.

Lucile Jacob

1 MERCIER Claire, *La cinéfable, entre drame et récit*, L'Harmattan, Paris, 2017, p. 3

2 BRION Patrick, *Joseph L. Mankiewicz*, Edition de la Martinière, 1978, p. 34

LA COMTESSE AUX PIEDS NUS (THE BAREFOOT CONTESSA)

Joseph L. Mankiewicz

1954, États-Unis, Italie

128 min., coul., sonore

Scénario : Joseph L. Mankiewicz

Assistants réalisateurs :
Bernard Vorhaus, Jean-Pierre Mocky
(non crédité)

Photographie : Jack Cardiff

Décors : Arrigo Equini

Musique originale : Mario Nascimbene

Montage : William Hornbeck

Producteurs : Joseph L. Mankiewicz,
Franco Magli

Production : United Artists, Figaro,
Transoceanic Film

Avec : Ava Gardner, Humphrey Bogart,
Edmond O'Brien, Valentina Cortese,
Rossano Brazzi, Marius Goring

Récompenses : Oscar et Golden Globe
du Meilleur acteur dans un second rôle
pour Edmond O'Brien

24 FÉVRIER 2021

La stase



Los Muertos

Lisandro Alonso

Aujourd'hui, Vargas est libre. Sans euphorie, il quitte les murs tristes de la prison aussi banalement que n'importe quel autre lieu. Au sein de cette odyssée ordinaire, Vargas part à la recherche de sa fille et s'enfonce alors, en pirogue, dans l'immensité d'une jungle luxuriante mais loin d'être hostile.

Lisandro Alonso s'en tient à filmer les gestes rudimentaires au cœur d'un quotidien ascétique : dormir, manger, acheter un vêtement pour sa fille, succession d'actions simples, presque primitives, manière de rapprocher l'homme de la nature sinon de l'animalité, jusqu'à finalement le fondre dans le paysage. On filme le *ici et maintenant*, préférant un cinéma du présent à une narration classique, où la trajectoire du personnage

nous semble suspendue, où les plans usent de leur durée. Vargas fait table rase d'un passé accablant pour ne vivre qu'un *temps réel*. « Je ne m'en souviens plus. J'ai tout oublié » répliquera-t-il lorsqu'on tentera d'en savoir plus. « La stase semble nous faire quitter le temps de la fiction, un temps en raccourci, ramassé et elliptique, pour nous faire accéder à une sorte de « temps réel » »¹ écrit Claire Mercier pour définir cette notion qui lui est chère. Définition qu'on pourrait de toute évidence appliquer à *Los Muertos*, au sein duquel la traversée méditative, sans action, compte plus encore que sa finalité tragique.

Amaïllia Bordet

1 MERCIER Claire, *La cinétable, entre drame et récit*, L'Harmattan, Paris, 2017, p. 121.

LOS MUERTOS

Lisandro Alonso

2004, Argentine

78 min., coul., sonore

Scénario : Lisandro Alonso

Photographie : Cobi Migliora

Musique originale : Flor Maleva

Producteurs : Marianne Slot, Lisandro Alonso, Micaela Buye, Florencia Enghe, Ilse Hughan, Vanessa Ragone

Production : Slot Machine, 4L, Arte France, Fortuna Films, Ventura Film

Avec : Argentino Vargas, Francisco Dornez, Yolanda Galarza, Victor Varela

Récompenses : Prix FIPRESCI au Festival international du film de Vienne, Prix de l'Âge d'or (Belgique), Prix de la critique au Festival international du film de Lima

3 MARS 2021

La péripétie



Psychose

Alfred Hitchcock

Psychose commence par exposer la situation de ce qui semble être la figure centrale du film. Marion Crane (interprétée par Janet Leigh) piégée dans une relation sans avenir, décide de s'enfuir en voiture avec l'argent de son patron. Obligée à sortir de la route par un orage, elle s'arrête dans un motel... Cette sortie de route réelle dans le scénario, renvoie au sens que prête non seulement Claire Mercier, mais les grecs anciens, à la péripétie. Le terme hellénique signifie « le passage subit d'un état à un autre, contraire, d'où un événement extraordinaire, que nous n'attendions pas (...) », (et qui) n'a rien du rebondissement »¹. Il relève davantage du « dysfonctionnement (...) », en tant qu'événement paradoxal qui se tient dans un lien paradoxal avec les autres événements de la fable »². La péripétie, comme la stase, est pour Claire Mercier « une franche sortie du scénario du film hors du scénario »³.

1 MERCIER Claire, *La cinéfable, entre drame et récit*, L'Harmattan, Paris, 2017, p. 128

2 *Ibid.*, p. 130

3 *Ibid.*, p. 119

4 *Ibid.*, p. 132

Cette histoire d'abord contée du point de vue de ce personnage se devrait d'être une constante. Hitchcock la rompt pourtant. L'utilisation puis la disparition soudaine, avant même la moitié du film, d'une vedette d'Hollywood, ne fait qu'accentuer cet effet. La péripétie oriente l'histoire dans une autre direction, prenant dans le même temps les attentes du public à rebrousse poil. Cette situation, aussi inattendue qu'in vraisemblable est « à l'intérieur de la fable un « épiphénomène », c'est à dire un phénomène qui accompagne le phénomène fondamentale ; seulement cet accompagnement, au lieu d'épouser le développement de l'action, arrête ou troue celui-ci, voire le brise »⁴.

Hui-Ju Wang

PSYCHOSE (PSYCHO)

Alfred Hitchcock

1960, États-Unis

109 min., nfb, sonore

Scénario : Joseph Stefano, d'après le roman éponyme de Robert Bloch

Photographie : John L. Russell

Costumes : Helen Colvig

Musique originale : Bernard Herrmann

Créateur du générique de début : Saul Bass

Montage : George Tomasini

Producteur : Alfred Hitchcock

Production : Shamley Productions

Avec : Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam, John McIntire, Simon Oakland, Frank Albertson, Patricia « Pat » Hitchcock

Récompenses : Golden Globe de la Meilleure actrice dans un second rôle pour Janet Leigh, Prix du Writers Guild of America pour Joseph Stefano (1961)

10 MARS 2021

La statue



Les Dites cariatides

Agnès Varda

Le Regard d'Ulysse

Theo Angelopoulos

Brutalité dans la pierre

Alexander Kluge & Peter Schamoni

« La statue, avant de s'inscrire dans le devenir et même de le matérialiser, est d'abord arrêtée et triomphale. [...] À l'inverse, le cinématographe semble nous précipiter essentiellement dans le mûrissement »¹. Dès lors, que se passe-t-il lorsque l'architecture – figurative ou non – est prise comme objet par le cinéma ? Lorsque ce qui existait sous une apparence figée, supposément intemporelle, se voit soudain doté d'une durée, à raison de vingt-quatre reproductions par seconde ?

Mécaniquement, la caméra étire l'immuable, multiplie l'indivisible sans lui ôter son unicité, pour finalement révéler un temps paradoxal qui, tout à la fois, s'arrête et se projette. La statue de Lénine, charriée par les flots dans *Le Regard d'Ulysse* de Theo Angelopoulos (1995), devient ainsi le point d'incarnation à l'écran d'une ère politique

finissante, quittant l'horizon du présent à mesure que le bloc immaculé dérive dans le cadre. Synthèse des arts du temps et de l'espace, le cinéma libère la mémoire de la matière, à l'image des travellings de *Brutalité dans la pierre* (Alexander Kluge, Peter Schamoni, 1960) longeant les arêtes martiales des constructions nazies pour raviver les fantômes de la déportation. Mais filmer l'inerte peut aussi donner lieu à la résurgence d'une sensualité évanouie ou insoupçonnée, en témoignent les gracieux mouvements d'appareils qu'effectue Agnès Varda le long des corps, fiers et forts, de ces *Dites cariatides* (1984). Là où l'architecture s'appréhende d'abord avec recul, en nu intégral, le cinéma, lui, procède par effeuillage pour retrouver dans l'inanimé un *eros* parfois douloureux.

Nicolas Métayer

LES DITES CARIATIDES

Agnès Varda

1984, France

13 min., coul., sonore

BRUTALITÉ DANS LA PIERRE, ÉTERNITÉ D'HIER (BRUTALITÄT IN STEIN)

Alexander Kluge
& Peter Schamoni

1960, République Fédérale d'Allemagne

12 min., n&b, sonore

LE REGARD D'ULYSSE

(ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ /
ΤΟ VLEMMΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ)

Theo Angelopoulos

1995, Grèce, France, Italie

176 min., coul., sonore

Scénario : Theo Angelopoulos,
Tonino Guerra, Petros Markaris

Photographie : Yorgos Arvanitis,
Andreas Sinanos

Décor : Dinos Katsouridis

Costumes : Giorgos Ziakas

Musique originale : Eleni Karaindrou

Montage : Yannis Tsitsopoulos,
Takis Koumoundouros

Producteurs : Theo Angelopoulos,
Éric Heumann, Giorgio Silvagni

Production : Centre du cinéma grec,
Paradis Films, La Sept, Istituto Luce

Avec : Harvey Keitel, Maia
Morgenstern, Erlend Josephson,
Thanassis Vengos, Yorgos
Michalakopoulos, Dora Volanaki

Récompenses : Grand Prix du Jury
pour Theo Angelopoulos et prix FIPRESCI
au Festival de Cannes

1 MERCIER Claire, *La cinéfable, entre drame et récit*, L'Harmattan, Paris, 2017, pp. 96-97

17 MARS 2021

L'effet de distanciation



Inextinguishable Fire

Harun Farocki

Z32

Avi Mograbi

Claire Mercier s'intéresse beaucoup aux principes de distanciation développés par Bertolt Brecht. Elle écrit : « inscrire résolument la fable cinématographique dans le récit, impliquer en effet pour l'auteur, d'une part de prendre la parole dans le scénario [...], et d'autre part de découvrir dans le découpage, le montage et les effets, des procédés de distanciation et non les moyens [...] d'un renforcement de l'illusion mimétique »¹.

De nombreux films peuvent bien sûr illustrer cette manière d'appréhender le récit. *Z32*, réalisé par Avi Mograbi, est de ceux-là. Le film adopte une forme documentaire et revient sur une opération de représailles de l'armée israélienne à l'encontre de civils palestiniens. Le récit est directement celui d'un des protagonistes, qui conte une action militaire parmi d'autres mais qui confesse progressivement, devant les questions de son entourage et du réalisateur, l'embaras qui est le sien depuis la tuerie.

Mograbi utilise diverses méthodes pour créer un effet d'étrangeté, protégeant tout à la fois le meurtrier, livrant et tentant de conjurer le malaise que lui procure la réalisation du film et la fréquentation de ce personnage.

Inextinguishable Fire de Harun Farocki présente une similitude avec *Z32* en ce qu'il propose un réexamen de la guerre du Vietnam. Lorsque Farocki lui-même se joint à la narration du film, il rappelle au public qu'un grand film ne doit pas être une propagande pour une quelconque idéologie. A l'heure de la réflexion éthique, les réalisateurs des deux films ont choisi de ne pas laisser le public être submergé par l'émotion et l'effervescence, d'empêcher le spectateur de coller à des reproductions du réel au point qu'il n'en distingue plus rien, mais plutôt d'intervenir en tant que distanciation pour leur rappeler de penser calmement et indépendamment.

Weiran Zhang

INEXTINGUISHABLE FIRE (NICHT LÖSCHBARES FEUER)

Harun Farocki

1969, République Fédérale d'Allemagne

25 min., n&b, sonore

Z32

Avi Mograbi

2008, Israël, France

81 min., coul., sonore

Photographie : Philippe Bellaïche

Musique originale : Noam Enbar
(chantée par Avi Mograbi)

Monteur et producteur : Avi Mograbi

Effets (spéciaux) numériques :
Avi Mussef

Montage son et mixage :
Dominique Vieillard

Producteur délégué : Serge Lalou
(Les Films d'Ici)

Avec : Avi Mograbi

1 MERCIER Claire, *La cinéfabable, entre drame et récit*, L'Harmattan, Paris, 2017, p. 53

24 MARS 2021

Cinéma & Révolution



Le Fond de l'air est rouge

Chris Marker

« Le cinéma a la passion du mouvement et non celle du format »¹, écrit Claire Mercier, se désolant de ce que la logique utilitariste du capitalisme ait mis au pas le scénario, l'ait vidé de son « dynamisme de structure morphologique » pour le réduire à une marchandise, à une grammaire. Elle rejoint Pasolini, pour qui la volonté révolutionnaire doit concerner tout système politique ou formel : « Qu'un individu, en tant qu'auteur, réagisse contre le système et en construise un autre, voilà qui me semble simple et naturel ; de même pour les hommes, qui, en tant qu'auteurs d'Histoire, réagissent à la structure sociale et en construisent une autre, à travers la révolution, c'est-à-dire par la volonté de transformer la structure »².

Le Fond de l'air est rouge explicite le réveil du sentiment révolutionnaire d'après-guerre et ses développements polyphoniques, de l'avènement du maoïsme à la Guerre du Vietnam, de la Révolution cubaine à la diffusion du principe de Guérilla, de la mort du Che à la répression des multiples soulèvements de la jeunesse, aux États-Unis, en Amérique

latine, au Japon, en Europe et en France au cours des années 1967-1968, et du printemps de Prague au renversement de Salvador Allende. Y apparaissent les discours et les symboles, et s'y téléscopent les rhétoriques du pouvoir, celles de l'impérialisme ou du conservatisme ordinaire et celles de la lutte, les aspirations finalement contradictoires de la jeunesse et du monde ouvrier, des forces sociales et des appareils politiques et syndicaux, jusqu'à la convergence vers le « Programme commun ».

Si « tous ont échoué sur les terrains qu'ils avaient choisis. C'est quand même leur passage qui a le plus profondément marqué les données politiques de notre temps »³, écrira Chris Marker. Présentant son film comme dialectique, ce dernier écrit encore « j'ai essayé pour une fois (ayant en mon temps passablement abusé de l'exercice du pouvoir par le commentateur-dirigeant) de rendre au spectateur, par le montage, « son » commentaire, c'est-à-dire son pouvoir »⁴.

Grégoire Quenault

LE FOND DE L'AIR EST ROUGE Scènes de la Troisième Guerre mondiale (1967-1977)

Chris Marker

1977, France

181 min., coul. (et n&b), sonore

Scénario : Chris Marker

Son : Pierre Camus, Chris Marker

Mixage : Antoine Bonfanti

Musique originale : Luciano Berio

Créateur du générique : Étienne Robial

Montage : Valérie Mayoux,

Anne-Claire Mittelberger,

Christine Aya, Chris Marker

Production : ISKRA, INA

Voix : Simone Signoret, Yves Montand,

Jorge Semprún, François Périer,

Davos Hanich, François Maspero,

Jean-Claudé Dauphin

Avec (images d'archives) :

Fidel Castro, Salvador Allende,

Giangiacomo Feltrinelli...

1 MERCIER Claire, *La cinétable, entre drame et récit*, L'Harmattan, Paris, 2017, p. 86

2 *Ibid.*, p. 85

3 MARKER Chris, *Le fond de l'air est rouge, scènes de la troisième guerre mondiale*, texte et description d'un film de Chris Marker, coll. Voix, éd. Iskra et François Maspero, Paris, 1978, 4^{ème} de couverture

4 *Ibid.*, p. 7

31 MARS 2021

L'anti-manuel appliqué



Esther Kahn

Arnaud Desplechin

Esther Kahn est un film anglais réalisé en 2000 par Arnaud Desplechin, auquel contribue Claire Mercier au début de la gestation du projet. Claire Mercier écrit (pour d'autres films) : « « L'entrée de la jeune femme dans la vie » ou la fable cinématographique n'est-elle pas celle qui (nous) introduit dans le devenir »¹. Le « devenir » des personnages sur lequel s'étend Claire Mercier dans son ouvrage sur la ciné-fable est parfaitement incarné par le film *Esther Kahn*.

Pour Claire Mercier, cette dimension de la fable cinématographique est un « mouvement du disparaître immédiat de l'un dans l'autre »². La jeune Esther, timide et mesquine, semble souffrir d'alexithymie puisqu'elle ne réussit à éprouver de sentiments pour personne. Elle parvient pourtant à poursuivre son rêve et entame une carrière de comédienne. Malgré de belles performances

dans de petits rôles au théâtre, elle ne tarde pas à être handicapée par un réservoir absent d'émotions. Un vieil acteur la pousse à s'ouvrir à l'amour et à fréquenter un homme. Elle comble finalement ses manques dans les puissances de la jalousie et de la haine après la trahison de son amant. Comme le souligne Claire Mercier, « la découverte effective du devenir passe par celle du sexe, de la sexualité, du contact avec l'autre, par la confusion des sexes »³. La métamorphose a effectivement lieu. Esther, à la suite de cette expérience douloureuse se mue en une comédienne qui vit du « réel » au lieu de l'imiter au théâtre. La puissance des sentiments fait d'elle, à mesure qu'elle joue désormais avec ses tripes, une révélation pour le Londres de la fin du XIX^{ème} siècle et un sujet anéanti.

Hui-Ju Wang

ESTHER KAHN

Arnaud Desplechin

2000, Royaume-Uni, France

142 min., coul., sonore

Scénario : Emmanuel Bourdieu, Arnaud Desplechin, Claire Mercier ; d'après une nouvelle d'Arthur Symons (1905)

Photographie : Éric Gautier

Décors : John Henson

Costumes : Nathalie Duerrinckx

Musique originale : Howard Shore

Montage : Hervé de Luze, Martine Giordano

Producteurs : Alain Sarde, Grégoire Sorlat, Pascal Caucheteux

Production : Why Not Productions, Les Films Alain Sarde, Zephyr Films

Avec : Summer Phoenix, Ian Holm, Frances Desplechin, Emmanuelle Devos, Frances Barber, László Szabó, Paul Ritter...

1 MERCIER Claire, *La cinéfable, entre drame et récit*, L'Harmattan, Paris, 2017, p. 99.

2 *Ibid.*, p. 100.

3 *Idem.*

7 AVRIL 2021

L'anti-manuel appliqué 2



Une Place sur la terre

Fabienne Godet

Claire Mercier insiste dans *La cinéfabable* sur l'importance des rapports de liaisons et déliaisons entre tout élément de fiction. Elle reprend pour se faire une citation d'Albert Laffay : « dire qu'une chose existe, c'est dire qu'elle a une *place* dans le monde. Une chose existe, quand elle est reliée à toutes les autres par un système de dépendances réciproques. Sa forme, elle-même, n'est pour ainsi dire que celle que les objets avoisinants veulent bien lui laisser »¹.

Le film de Fabienne Godet – fruit d'une écriture commune avec Claire Mercier – offre peut-être à Benoît Poelvoorde son plus beau rôle. Il y campe le personnage d'Antoine, un photographe célibataire et quelque peu désillusionné. Pourtant talentueux, il semble las de la vie, jusqu'au moment où son envie et son désir de

création est réveillé par le son provenant d'un appartement voisin du sien. Celui d'une jeune femme jouant frénétiquement au piano.

On est saisi par le caractère tourmenté du personnage, pour qui la rencontre avec Elena va faire renaître sa capacité à être un être désirant, et le besoin vital de photographe. Ce film raconte la richesse et l'importance de certaines rencontres, et le bouleversement qu'elles peuvent occasionner dans la vie des individus. Entre Max, le petit garçon de sa voisine à qui il rend service en le gardant régulièrement, et Elena dont il tombe amoureux, le personnage d'Antoine se construit grâce aux liens qu'ils tissent avec les autres et trouve enfin sa « place sur la Terre ».

Mathilde Suliga-Descamps

1 MERCIER Claire, *La cinéfabable, entre drame et récit*, L'Harmattan, Paris, 2017, p. 41.

UNE PLACE SUR LA TERRE

Fabienne Godet

2013, France, Belgique

96 min., coul., sonore

Scénario : Claire Mercier,
Fabienne Godet, Franck Vassal

Photographie : Crystel Fournier

Décor : Laurie Colson

Costumes : Élise Ancion

Son : Pascal Jasmès

Musique originale :

François-Eudes Chanfrault

Montage : Florent Mangeot

Producteur : Bertrand Faivre

Production : Le Bureau, France 2

Cinéma, Versus Productions

Avec : Benoît Poelvoorde, Ariane Labed,

Max Baissette de Malgaive,

Julie Moulter, Marie-Armelle Deguy,

Thomas Coumans, Catherine Demaiffe

Récompenses : Magritte du cinéma

(Belgique) du Meilleur acteur

pour Benoît Poelvoorde

➤ Exceptionnellement, les séances du premier semestre se tiendront sur la plateforme VOD de la bibliothèque universitaire

**Les films seront disponibles le MERCREDI dès 12^h,
et pour une durée de 24 heures à l'adresse suivante :
<https://www.vod-paris8.medialib.tv>**

Nous espérons, au second semestre, pouvoir reprendre les séances en salle de projection Bleue Nuit Tropicale, A1 181 – Bâtiment A

Les ciné-clubs réagissent à la fois contre l'inertie du grand public et encouragent toute œuvre sincère, toute tentative marquant l'ambition louable de creuser l'expression cinématographique plus avant, de l'amplifier, de la développer hors des traditions, des préjugés instaurés par les découvertes déjà faites et ainsi des contingences commerciales.

Germaine Dulac, 1931

UFR Arts, Philosophie, Esthétique
Département Cinéma

Université Paris 8 Vincennes à Saint-Denis
2, rue de la Liberté
93526 Saint-Denis

01 49 40 67 89

Métro ligne 13 / Saint-Denis Université

Retrouvez toute la programmation sur
www.artweb.univ-paris8.fr et sur www-8etdemi.univ-paris8.fr