

Affirmer le cinématographe aujourd'hui

Rudolf di Stefano

Rencontres franco-tunisiennes de Nabeul
28 février 2023

D'après Ou bien...Ou Bien... de Kierkegaard

1. Les prémices
2. La naissance du point : Des œuvres et des lieux
3. Deux exemples contemporains et mélancoliques
4. Consolidation du point : une méthode
5. Contradiction entre *Héroïsme* et *Tenir un point* : *Les désorientés*
6. L'avenir : Un film sur Saint Paul/Pasolini et un *Laboratoire de recherche cinématographique*

Je vais exposer comment s'est révélée pour moi la nécessité de tenir le point du *cinématographe*, mais aussi comment ce point s'est consolidé à travers les années, et enfin comment j'imagine qu'il se projette dans l'avenir.

Je vais prendre cette question à la fois de façon subjective, ces rencontres non-académiques nous donnent l'occasion de le faire, mais aussi en m'adossant à un texte fondamental qui traite de cette question de façon exemplaire, c'est-à-dire *Ou bien...ou bien...* de Kierkegaard. Je vous livre en amorce trois citations :

« Si un tel homme avait un peu de sympathie, il ne se donnerait pas de repos avant de trouver un point de départ supérieur pour la vie. L'ayant trouvé, il n'aurait plus peur de parler de son bonheur, car s'il en parlait clairement, il y ajouterait quelque chose qui le réconcilierait avec tous les hommes, avec toute l'humanité. »

« Le véritable homme extraordinaire est le véritable homme ordinaire. Plus un homme sait réaliser dans sa vie ce qui est commun au genre humain, plus il est un homme extraordinaire. Moins il peut s'assimiler le général, plus il est imparfait. Il est alors bien un homme extraordinaire, mais pas dans le bon sens... Car le général, comme tel, n'existe nulle part, et il dépend de moi que dans l'énergie de ma conscience, je veuille voir le général dans le particulier ou seulement le particulier. »

« ...tout homme est une exception, et qu'il est vrai aussi que tout homme représente ce qui est commun au genre humain et qu'il est en outre une exception. »

Cette manière de prendre la question de façon plutôt existentielle vient comme nous le savons, du fait que les temps actuels sont particulièrement troubles et que les orientations collectives ne réussissent pas à trouver de formes claires et inventives. Mais c'est peut-être aussi parce que j'aborde l'âge du demi-siècle, et qu'il est peut-être temps pour moi de tenter une introspection, c'est-à-dire

de commencer à comprendre pourquoi et comment un point, mon point a été, est encore tenu depuis à présent plus de 20 ans. Regarder en arrière et tenter de comprendre comment cela se fait qu'il y ait un chemin, une trace qui comporte des cohérences évidentes. Voir clair sur les choses importantes de la vie et se rendre plus transparent à soi-même.

Je voudrais tout de suite faire une analogie de cette méthode, avec notre façon de faire des films, qui d'ailleurs est hérité du *cinéma moderne* inauguré au milieu du XX^{ème} siècle. Cette méthode consiste à l'inverse de la notion de *suspense*, qui tend le spectateur vers un dénouement futur, de proposer au contraire qu'en tout point du film, le spectateur soit amené à faire un travail rétrospectif pour constituer depuis le présent du film, une cohérence. Chaque présent du film est donc inconnu et arrive dans un surgissement imprévisible, mais en revanche il est possible après-coup d'en comprendre la logique, voire même que chacun décide de vouloir rétrospectivement trouver une cohérence.

Alors je procéderai de la même manière pour enquêter sur le point que je tiens, c'est-à-dire que je vais le faire depuis le présent de mon travail, depuis l'état actuel de ma compréhension du cinématographe. Pour commencer je vous propose de voir ce qu'ont été les anticipations, les prémices de ce point tenu.

1 / Les prémices

Je commencerai tout d'abord par dire que rien dans mon enfance, rien dans mon cercle familial ne me prédisposait au cinéma. Mes parents avaient par exemple un rapport très banal au cinéma et finalement aux arts en général, de même que j'ai grandi dans une île en Espagne, où l'accès à l'art était très restreint, voire inexistant. Je dois dire que c'est certainement cette distance inaugurale qui a permis que ma rencontre avec l'art prenne la forme d'un événement. Les premiers rapports importants avec le cinéma ont eu lieu, je dois le dire, par l'intermédiaire d'un amour, celui qui persiste encore aujourd'hui, et il se trouve que c'est avec cette personne que je fais des films depuis le début, jusqu'à aujourd'hui. Mon arrivée à Paris à mes 18 ans fut ainsi la possibilité d'un départ, puisque nous avions alors accès aux grands films de l'histoire du cinéma, grâce majoritairement aux salles du quartier latin. Pour ce qui est l'amour et de son rapport avec le cinématographe, il ne me semble pas nécessaire ici de mélanger les différents points tenus d'une existence, même s'il semble évident qu'une première victoire, un premier point tenu, permet de penser qu'il est possible d'en tenir d'autres, et qu'une confiance sur ses capacités propre à faire des choix importants, grandit au fur et à mesure des réussites.

Il y a cette *confiance* que j'ai eu la chance d'avoir eu très tôt, et qui m'a permis malgré le sentiment de faire partie d'une génération à qui les victoires grandioses et collectives lui étaient refusées, de pouvoir expérimenter des victoires plus modestes, sous la forme de points existentiels tenus. C'est pourquoi j'ai le sentiment que cette confiance s'est manifestée plutôt sous la forme d'un don, comme un présent, plutôt que comme une conquête, même si persévérer, persister et tirer les conséquences de ce présent, peut parfois prendre forme plus épique. Disons qu'il est devenu très rapidement clair pour moi, que ma tâche réelle consistait à plutôt conquérir ce qui était déjà là.

Après ces prémices un peu personnelles, je voudrais me concentrer sur les raisons immanentes, les raisons qui viennent du cinéma lui-même, et de sa singularité, pour comprendre comment l'on peut être *ravi* (dans le sens d'un ravissement) par des œuvres, et comment finalement un peu malgré nous, elles nous poussent à en faire de même, à nous engager dans un travail.

2 / La naissance du point

Je tenterai de dire en trois temps ce que fut la naissance de ce point, son inauguration. Trois temps qui sont à chaque fois des rencontres avec des œuvres cinématographiques : Le premier temps est la rencontre avec les films d'Ingmar Bergman, le deuxième temps est la rencontre avec ceux de Jean-Luc Godard, et enfin le troisième temps est la rencontre avec ceux de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet.

Ces rencontres sont à peu près arrivées tous les dix ans, et dans des lieux spécifiques, c'est-à-dire dans des salles de cinéma. La première eu lieu pendant une rétrospective Bergman qui s'est déroulée sur deux ans au cinéma *Saint André des Arts* entre 1993/1994. Pour les films de Godard ce fut à l'occasion du *Dojo cinéma* à partir de 2002, dans un lieu donc que nous avons créé à quelques-uns à Montreuil et enfin pour Straub/Huillet ce fut en 2007-2008 au cinéma *Reflét Médicis* dans le Quartier Latin de Paris.

Il me semble intéressant de tenter d'explorer ces rencontres, parce qu'il est évident que pour moi c'est bien grâce à elles que j'ai trouvé la force de commencer et ensuite de poursuivre la fabrication d'œuvres cinématographiques. Je pense d'ailleurs qu'une des raisons majeures pour laquelle on s'engage dans une production artistique, vient du fait qu'il est devenu important pour soi de témoigner de ces rencontres, et qu'une des façons les plus efficaces pour tirer les conséquences de ces rencontres, c'est bien de faire soi-même des films, pour assurer que cette fidélité soit vive dans le monde et l'époque dans lesquels nous avons échoué.

Chacune des trois rencontres que je vais mettre en avant, a produit à chaque fois un nouveau commencement, un nouveau ou *bien... ou bien...* de Kierkegaard, c'est-à-dire qu'une nouvelle alternative radicale s'est alors proposée, dont le choix effectif a pour conséquence de nous éloigner un peu plus de notre égarement, voire d'un nihilisme omniprésent.

Kierkegaard explique ce qu'il entend par *ou bien... ou bien...* : « *Le choix lui-même est décisif pour le contenu de la personnalité ; par le choix elle s'enfonce dans ce qui est choisi, et si elle ne choisit pas, elle dépérit.* »

Les différents choix que j'ai dû faire pour le *cinématographe* ne sont pas une répétition du même, mais bien une *reprise* comme l'entend d'ailleurs Kierkegaard, c'est-à-dire une nouvelle transfiguration qui nécessite de la part de celui qui la fait, un courage pour affronter la nouvelle séquence. Parce qu'au fond ce qui compte n'est pas tant ce qui a été choisi, mais l'énergie, le sérieux et la passion avec lesquels on le choisit. Je pense aussi que le choix originel est finalement toujours présent dans le choix suivant.

Voici donc les différents carrefours où les issues se sont pour moi resserrées, et où s'est joué *in fine* la question de *vouloir le cinématographe* plutôt que ne pas le vouloir, et cela dans la figure donc d'un *ou bien... ou bien...* kierkegaardien :

1) Carrefour Bergman : *Ou bien...* rester à la surface des choses, *ou bien...* se rendre transparent à ce que l'on peut être.

Il y a dans les films de Bergman une lutte permanente pour comprendre ce que veut dire avoir la foi. Ces films ont été pour moi d'une grande aide pour appréhender ce que veut dire savoir choisir de façon concrète et existentielle et non pas de façon abstraite et imaginaire. Les personnages de

Bergman luttent en permanence avec ce qui n'est pas clair, ce qui devient embué, ce qui serait mort par trop d'abstraction et de froideur conventionnelle. Cela est en particulier présent dans les films, par un enkystement du protestantisme chez les personnages masculins.

— Son film *Cris et Chuchotements* fut comme une révolution dans ma vie, il y a eu pour moi, un avant et après *Cris et Chuchotements*.

Les visages des femmes dans les moments du plus grand doute, regardant vers la caméra par l'appel de quelques chuchotements incompréhensibles, et enfin l'écran passant entièrement au rouge, noyant ces superbes visages de femme, fut un grand choc cinématographique pour moi. Il y a dans ce film une lutte pour découvrir ce qui serait la possibilité d'un choix réel d'existence, que Bergman finalement nommera *tendresse*. Cette *tendresse* s'avère être à mon sens une incarnation possible du divin dans un corps réel, en général dans ses films, dans un corps modeste et populaire. Dans *Cris et chuchotement* la seule personne qui parvient à se sauver de l'angoissante détresse de ne jamais choisir, est la femme de chambre qui finalement, pour soutenir une mourante que plus personne ne sait comment consoler, offre son sein. L'image est la suivante : une femme du peuple donne le sein à une femme malade, celle-ci entourée de ses deux sœurs, qui s'avèrent être pétrifiées et dans l'impossibilité d'exprimer une quelconque tendresse et encore moins d'aimer, faute de n'avoir su prendre dans leur vie une décision réelle.



— Dans *L'heure du loup*, un autre film de Bergman, un moment précis m'a aussi très fortement impressionné. Le film suit un couple installé dans une des îles suédoise désertique. L'homme qui est peintre, a au fur et à mesure une relation ambiguë et hallucinatoire avec des locataires d'un château voisin. Dans ses nuits d'insomnie, il explique à sa femme comment le temps ne semble plus s'écouler, ou plutôt comment une minute lui semble durer une éternité. Bergman réussit cinématographiquement à nous faire éprouver cette éternité, en faisant simplement s'écouler de façon matérielle cette minute à l'écran, et chose extraordinaire, nous éprouvons de façon empathique l'énorme angoisse de cet homme. La femme à ses côtés, qui est l'actrice absolument sublime, Liv Ullmann, ne comprend pas son mari. Elle est totalement dépassée par l'idée qu'il se fait du temps. À l'inverse de lui, la femme appréhende la question du temps avec confiance et puissance, là où l'homme cherche en permanence à fuir ce temps, qui le mènerait à un *ou bien... ou bien...* qui le libérerait de la surface des illusions, et lui permettrait de pénétrer ce qu'il est, ce qu'il peut devenir dans le temps. Cette minute devient alors l'éternité d'un temps où l'homme évite de décider, minute d'une éternité finalement finie, et produisant une profonde désorientation, qui l'empêche même de voir la femme qui se trouve ses côtés, et de l'aimer.



2) Carrefour Jean-Luc Godard au Dojo cinéma : Ou bien... faire avec le cinéma tel qu'il est, ou bien... inventer d'autres possibles.

La première attitude prise pour faire ce choix singulier, fut celui de l'isolement. En effet en choisissant le *Dojo cinéma*, salle de cinéma que nous avons aménagé dans un sous-sol à Montreuil dans la banlieue parisienne, dans un espace qui était initialement destiné à la pratique du judo, nous nous sommes quelque part séparés de la mondanité artistique. Par la constitution de ce lieu donc, il était question de se séparer des rapports habituels d'avec le monde de l'art en général et du cinéma en particulier. Au fond le *Dojo* était un lieu idéal pour cela, puisqu'il désigne un endroit où avant tout il est question de pratique, et où celle-ci pratiquée dans le temps devient capable de matérialiser une voie autonome et collective.

C'est pour cela que le but plus ou moins conscient était finalement inverse à celui d'une séparation, il s'agissait par le biais d'une concentration, de mieux comprendre ce dont subjectivement le cinéma était capable, et retrouver ce qui originellement faisait de cet art, un art pour tous et singulièrement populaire. Le *Dojo cinéma* a été un lieu où nous avons cherché à trouver un rapport intime avec le cinéma par des films, mais aussi avec ceux qui les ont fabriqués, ainsi qu'avec le dispositif singulier qu'il propose, c'est-à-dire, la projection et un public réuni devant un écran. Nous nous sommes attachés pendant à peu près 10 ans à chacune de ces questions, avec le sentiment profond que nous réinventions par-là un rapport avec le cinéma.

Dans ce lieu singulier, la méthode fut d'abord de penser ce que pouvait être un public de cinéma, c'est-à-dire de comprendre ce que pouvait vouloir dire se constituer collectivement en un *sujet artistique*, par l'intermédiaire d'œuvres cinématographiques. L'œuvre qui fut décisive pour comprendre cela et sur laquelle nous nous sommes particulièrement appuyés, a été celle de Jean-Luc Godard. Godard par la générosité de ses films, les risques toujours renouvelés qu'ils prennent, a été fondateur dans notre parcours et nous pouvons dire que ce sont ses films, qui nous ont donné l'idée qu'il était possible pour nous d'en faire. Mais aussi qu'il était possible pour nous de tenir le point du cinématographe en fabriquant des films, en cherchant une voie qui nous soit propre.

Nous avons donc assez rapidement dans ce lieu commencer à réaliser des films, toujours en pensant que nous les faisions du point du public, c'est-à-dire du point de la réception et non pas d'une position d'auteur omnisciente. Nous avons travaillé de façon modeste et artisanale en cherchant,

comme nous l'apprenions de Godard, à renouveler les formes pauvres du cinéma. Nous avons donc appelé nos formes filmiques : *Bandes-annonces*, *Actualités*, et pour bien marquer le fait que le cinéma a la capacité de *rendre publique* des idées, nous faisons aussi des *publicités*.

3) Carrefour Straub/Huillet : *Ou bien...* poursuivre seul comme auteur, *ou bien...* poursuivre à deux comme collectif minimum.

La troisième rencontre fut celle que nous fîmes Sol Suffern-Quirno et moi avec l'œuvre de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet à l'occasion d'une rétrospective de leurs films dans un cinéma parisien, *Le Reflet Médicis*. Nous sortions de l'expérience collective du *Dojo cinéma*, qui à ce stade s'était ensablé et nous continuions Sol et moi à faire des films sous ce nom collectif qui n'existait déjà plus réellement. Rétrospectivement, il me semble que nous étions dans le dilemme de comment continuer, comment poursuivre le cinéma après cette expérience collective, sans pour autant tomber dans l'*auteurisme* que nous avions si sévèrement critiqué au *Dojo cinéma*. Comment poursuivre cette évidence que le cinéma n'est, ni une affaire de cinéphiles exégètes, ni d'artistes exprimant leur personnalité dans des formes conformes au temps tel qu'il est, mais au contraire que cela soit une affaire de regardeurs actifs et agissants, ayant un rapport réel au cinéma ? Comment continuer d'œuvrer pour un cinéma capable d'ouvrir les yeux plutôt que de les fermer, les berner en somme, pour rendre acceptable un monde dont nous avions pris mesure pendant ces années, à quel point il était injuste et inégalitaire ?

Ce fut pour Sol et moi une évidence : les films de Straub et Huillet étaient par leurs singularités, une résistance en acte au cinéma académique, commercial et culturel. Leur travail commun, l'énorme exigence de leurs films, l'intellectualité du cinéma qu'ils déployaient, nous a inspiré et nous a ouvert la possibilité de tenter de faire de même.

Leurs films sont des singularités dans le cinéma. Cela se révèle par la façon qu'ont leurs films de mettre en avant la dimension sensible de la matière cinématographique, les images et les sons, et en même temps d'avoir un usage de la distance, due tant par la diction des acteurs que par la durée des plans.

On peut dire qu'après l'expérience collective du *Dojo cinéma*, ce fut pour nous une découverte, à la fois grâce à cette rétrospective, qui s'étendait elle aussi sur plusieurs mois et qui réunissait l'intégralité de leurs films, mais aussi du fait que nous filmions les interventions de Straub dans la salle après la projection des films, pour nous-mêmes faire un film sur sa parole, qui finalement reçut le titre de : *Nos yeux se sont ouverts*. À la suite de cette rencontre décisive, nous étions convaincus que nous allions pouvoir tenir ensemble ce point singulier qu'était le *cinématographe*.

Évidemment cette décision de vouloir tenir un point à deux, nécessite d'être questionnée. Pour commencer on pourrait dire qu'évidemment, il ne s'agit pas dans notre cas de le tenir de la même manière. Je dirais d'ailleurs que persiste toujours pour moi une énigme sur la façon qu'a Sol de tenir ce même point. Je suis convaincu qu'un tel choix doit rester une affaire pour chacun, alors qu'en revanche l'objet de ce choix doit rester toujours extérieur. C'est d'ailleurs certainement cette extériorité qui fait que l'on puisse le partager, en faire un point commun même si les raisons de le tenir ne sont pas, pour l'un et pour l'autre, exactement les mêmes. Il est évident que cette façon de tenir un point à deux, prend certainement modèle sur un autre type de point que nous tenons ensemble, je veux dire celui de l'amour.

3 / Deux exemples contemporains et mélancoliques

Avant de rentrer concrètement dans la façon que l'on a aujourd'hui, Sol et moi, de tenir le point du *cinématographe*, c'est-à-dire d'essayer de comprendre comment nous avons en quelque sorte consolider ce point en lui donnant la forme d'une *ligne à tenir*, je voudrais faire un détour sur le cinéma contemporain. Pour cela je n'aborderais pas des productions cinématographiques pour lesquelles je n'ai aucune estime, voire qui se trouvent être profondément ennemis à notre démarche, mais plutôt de chercher au contraire dans celles qui nous sont proches, et comprendre grâce à elles, ce qui nous distingue, ce qui en fait notre différence.

Il est probable qu'aujourd'hui, ce soit dans l'art du cinéma, que l'on trouve avec le plus de persistance, une certaine figure de la mélancolie, dont la dimension la plus attendrissante et sans conséquence, est celle incarnée par les cinéphiles défraîchies qui hantent jours et nuits les salles et les couloirs de la prestigieuse cinémathèque de Paris.

Pour comprendre cette mélancolie cinématographique, il faut revenir encore une fois à Kierkegaard, pour qui la *mélancolie* est la mère de tous les péchés, puisqu'elle est celle qui nous porte à ne rien vouloir, ou en tous les cas, à ne pas vouloir sincèrement. Je comprends donc que, la mélancolie pour Kierkegaard, c'est *vouloir* superficiellement, *vouloir* par exemple que rien ne se passe réellement, plutôt que quelque chose qui nous engagerait à tenir un point. Il n'empêche que ce sentiment mélancolique envers le cinéma, me semble en même temps être le signe que cet art n'a pas encore complètement perdu l'idée de sa puissance, voire de sa grandeur, et que l'on n'a pas complètement forclos, l'idée que le cinéma en tant qu'art aurait un potentiel capable justement de défier nihiliste.

Mais cette mélancolie circule dans une certaine frange de cinéastes contemporains, qui se trouvent être d'ailleurs souvent les plus intéressants. Ils pensent que le cinéma dans le contexte actuel et à venir, ne pourra malgré son potentiel, jamais plus être un art capable de porter de grandes ambitions et qu'en tant qu'art, il est en quelque sorte mort. Positionnement d'ailleurs qui en général s'accompagne de l'idée que le monde s'enfonce dans une fin de l'histoire dont le capitalisme est le dernier mot. De cette mélancolie qui est un pessimisme, se détachent dans le paysage contemporain des figures importantes du cinéma, qui ont un rapport complexe à cette question et qui par leurs films interrogent à mes yeux cette mélancolie cinématographique du XXI^{ème} siècle. J'ai choisi deux cinéastes qui, l'un comme l'autre, sont des cinéastes qui comptent pour nous et qui font des films qui touchent à des questions que nous avons en partage, comme : comment faire du cinéma dans un monde unilatéralement capitaliste ? Et surtout : comment le faire avec l'héritage du *cinéma moderne* qui précède nos productions ?

Premier exemple : Albert Serra

Albert Serra est un cinéaste espagnol de notre génération, très talentueux et je crois important, avec une direction de travail qui se trouve être à la fois proche de la nôtre, et à la fois opposée à notre orientation. Les deux premiers films qu'il a réalisés sont très beaux et ils étaient particulièrement prometteurs, ils ont en même temps inauguré et positionné son œuvre cinématographique dans une sorte d'ambiguïté. Il est clair que dans l'un comme dans l'autre film, la formalisation cinématographique poursuit délibérément la révolution moderne du cinéma, en se libérant par exemple du carcan qu'est le scénario, pour réaliser une fiction. Quelque chose comme un sentiment d'errance imprègne les personnages de ses films, une sorte d'ambivalence irréversible, qui rappelle les personnages de *Pierrot le fou* de Godard, mais où leur errance était alors orientée vers une

possibilité, là où dans les films de Serra rien de ce type ne pointe à l'horizon. Ces deux films sont *Honor de cavalleria* qui reprend l'aventure de Don Quichotte et l'autre *Le chant des oiseaux* qui présente le voyage des Rois mages se dirigeant vers l'enfant Jésus.

Il se trouve que les films suivant de Serra revendiquent de façon encore plus affirmée cette profonde désorientation entendue, non pas comme une perte ou un manque d'orientation, mais bien contraire comme une revendication. Serra fait l'apologie de l'ouverture des possibles, il propose une désorientation au spectateur, où chacun est appelé à devenir à tout moment quelque chose de différent, sans jamais être obligé de choisir quoi que ce soit d'univoque, ni de prendre un quelconque parti. Cette façon de prôner le non choix est finalement très caractéristique de notre époque, mais ce qui caractérise le travail d'Albert Serra, c'est qu'il le fait de façon revendiquée et consciente et avec en plus, du talent. Disons que c'est un libertin provocateur, ou encore, un nihiliste actif conséquent, qui affirme que le cinéma de demain, voire celui qu'il fait déjà aujourd'hui, a la puissance de créer une subjectivité nouvelle qui consiste à installer le spectateur dans une indétermination radicale, qui en définitive s'avère être une apologie d'un anarchisme profondément apolitique.

Ses films sont d'autant plus troublants qu'ils mettent en œuvre des méthodes qui viennent de la grande tradition de la modernité cinématographique, telle que celle de Bresson/Godard/Straub, à laquelle nous sommes dans notre propre travail également fidèles. Malgré l'héritage que nous partageons, il se trouve que nos orientations s'opposent car là où lui revendique la désorientation, nous affirmons la volonté d'une orientation, là où il est question d'anarchie et de destruction, nous travaillons à un rapport possible entre cinéma et politique d'émancipation.

Nous pourrions dire aussi que son rapport à la modernité cinématographique, est purement soustractive, qu'il y a dans ses films la volonté de faire table rase. Il utilise les plans sonores et visuels comme de pures abstractions, et en créant des ruptures avec la durée marchande et spectaculaire du cinéma commercial, il n'affirme pour autant aucune autre possibilité du temps. Tout au contraire, les longs plans ne servent qu'à revendiquer un désœuvrement, où peuvent ponctuellement exister des poches de liberté, mais toujours dans un monde défini comme irrémédiablement perverti et finalement immuable. Un de ses films exemplaire de cela, est *La mort de Louis XIV*, où nous avons le sentiment d'assister à la fin d'un règne, à la suite duquel aucune révolution n'est préfigurée à l'horizon. Le film expose de façon très esthétisée la décomposition d'un corps et par là même d'un régime, mais nous sommes avant tout confrontés à une métaphore : la mort du cinéma moderne, accentuée par le fait que c'est Jean Pierre Leaud, effigie du cinéma moderne, qui joue le rôle de Louis XIV, coiffé d'une perruque d'époque et agonisant pendant deux heures devant nos yeux dans une sophistication cinématographique.



Une autre caractéristique du cinéma d'Albert Serra, est la multiplication des points de vue, par l'utilisation sur les tournages de plusieurs caméras filmant une même situation. Malgré la liberté mise en avant par ce procédé, la multiplicité des possibles et l'égalité des points de vue, que sont le regard subjectif et objectif, nous assistons à un cinéma du non-choix, où tout est fait pour éviter le cliché, mais où au final prime la souveraineté de l'individu et du particulier, qui à mes yeux s'avère une orientation profondément finie, contre le choix de l'infini qu'ouvre toute décision réelle.

Il y a chez Albert Serra, et cela malgré son assurance, un endurcissement progressif dans un cynisme et dans le désespoir, qui me semble être une autre façon d'exprimer la mélancolie. Puisqu'il n'est plus possible de désirer le cinéma moderne dans ce qu'il a d'affirmatif, alors il faut le détruire et s'efforcer à troubler l'existence, de la façon la plus chaotique possible, pour faire advenir ce qu'il pense être du nouveau. Nouveau entendu encore une fois comme table rase de tout ce qui précède, pour avoir le sentiment d'être à hauteur justement de ce qui précède.

Faire des films qui invitent à choisir une direction, à valoriser l'idée que chacun peut tenir un point, donnerait à Albert Serra le sentiment de tomber sous des déterminations trop triviales, voire de sombrer dans des formes académiques.

Nous pourrions dire pour conclure que chez Albert Serra, il y a une façon de faire la promotion du *différent*, qui s'oppose à l'idée du *général*, ou encore du *pour tous*. Le mot d'ordre de son cinéma serait alors : « Faire des films qui invitent à vivre dans la différence, puisqu'il n'est plus possible de vivre dans le général ! ».

Deuxième exemple : Pedro Costa

Le deuxième cinéaste qui me semble tout particulièrement compter dans notre époque, est le cinéaste portugais Pedro Costa. Nous pourrions dire que les films de Pedro Costa sont aux antipodes de ceux d'Albert Serra, puisqu'ils sont comme le modèle de ce que peut vouloir dire tenir un point, tant ils poursuivent avec insistance une orientation choisie. Après ses premiers films qui étaient somme toute assez classiques, il décide de rompre avec le monde de la production courante du cinéma, et inaugure une série de films fabriqués sans la lourdeur d'une équipe de cinéma, en travaillant systématiquement sans scénario, et en construisant ses films d'après et avec les gens avec lesquels il tourne. Film après film, Pedro Costa suit quelques habitants d'un bidonville du centre de Lisbonne et plus tard ceux d'un autre bidonville localisé à quelques kilomètres du premier. Après la rupture avec les films de production plus classique, il réalise entre autres, *Dans la chambre de Vanda*, *En avant jeunesse* et son dernier film sortie en 2022 *Vitalina Varela*. Par la façon singulière qu'il a de travailler avec les habitants des bidonvilles, ses films deviennent la présentation d'un peuple, qui est essentiellement composé d'ouvriers Capverdiens immigrés au Portugal, errant comme des fantômes parmi les ruines d'un monde qui après les avoir exploités pour construire le Portugal, les abandonne d'abord dans des bidonvilles et les parque ensuite dans des bâtiments sociaux inhumains.

Il y a dans les films de Pedro Costa la présentation d'un naufrage et l'expression d'une perte infinie, dont Ventura, vieil ouvrier cap verdien qu'il suit de film en film, devient le symbole. Perte des coutumes, perte de l'intelligence des rapports sociaux, perte encore de l'intelligence de comment habiter, qui frappent une génération entière d'immigrés, et qui est rendu manifeste par les films de Costa. Puisque ces pertes sont rendues explicites par le cinéma, celui-ci devient aussi l'expression de la chute d'un certain cinéma entendu comme art, qui s'avère n'avoir, lui aussi, plus droit de

cité. Avec les très beaux films de Pedro Costa, nous assistons aux derniers éclats à la fois fragiles et sublimes, d'un cinéma qui nous vient des origines, autant que des grandes avancées de la modernité.

La beauté des films de Costa vient aussi de cette façon qu'ont les personnages d'être affectés, voire même par la façon qu'à l'auteur lui-même de l'être. On peut y voir comme l'expression d'une figure du mystique qui nous laisse penser que, si le monde est comme en quelque sorte mort, l'amour de Dieu lui persiste. Dans le cas de Pedro Costa cette dimension devient par analogie l'amour du vrai cinéma. Ces gens magnifiquement beaux, sont film s dans une lumière fragile et ciselée, et apparaissent ainsi comme les dernières traces, les dernières images, d'un cinéma perdu. Les films de Pedro Costa sont comme des prières dirigés vers un dieu qui est manifestement à présent mort. Ces films sont d'ailleurs des espaces cinématographiques, qui se présentent comme les derniers lieux où il est encore possible de vivre dans le monde contemporain injuste et pervers.



Au fond l'œuvre de Pedro Costa est finalement un exemple intéressant, pour comprendre que tenir un point tel que nous cherchons à le penser, n'est pas compatible avec la figure du désespoir. Que ce soit dans un désespoir de la politique, qui dans le cas des films de Pedro Costa se confond avec une certaine nostalgie du communautarisme, ou encore dans un désespoir du présent cinématographique, qui place le cinéaste dans la tour inaccessible de l'esthétique de la fin du cinéma.

L'impression que me donne l'œuvre de Pedro Costa est qu'il faut se méfier de la tentation dange-reuse qui consiste à faire du point tenu par le cinéaste, une façon de se démoraliser du monde, de fuir vers une  le de la beauté, voire de devenir soi-même une  le, et depuis là, mélancoliquement considérer que seul notre propre combat vaut au détriment de tous les autres.

En conclusion je dirais que le cinématographe doit savoir garder un rapport inventif à la question politique d'émancipation, mais aussi aux avancées des autres domaines de connaissances de l'hu-manit . Le cinéma en somme ne peut pas penser seul, et que les rapports, aussi fragiles soient-ils, qu'on entretient avec d'autres domaines d'inventions, nous préserve de nous enfouir dans la mélancolie hyperactive d'un Albert Serra ou encore dans une mélancolie esthétisante d'un Pedro Costa.

4 / Consolidation du point : une méthode

Alors tenir un point c'est peut-être finalement arrêter de prendre des détours infinis, pour au contraire emprunter des raccourcis, pas tant des raccourcis qui amènerait plus rapidement à un but, mais qui permettent plutôt en choisissant une direction claire de sortir de l'égarement. Dans notre

cas donc, cela s'est manifesté par la décision de persister dans le *cinématographe* en *faisant* des films.

Autrement dit, pour nous, il n'a plus été question d'expérimenter, mais d'agir, de devenir de façon assumer des cinéastes, s'inscrivant dans la lignée de cinéastes qui nous précèdent, et en assumant une certaine histoire du cinéma, avec ses victoires, ses impasses, ses égarements. C'est en cela peut-être que nous nous distinguons du cinéma expérimental, qui fait appel au cinéma plutôt comme médium, ce qui lui permet, comme il l'a fait d'ailleurs depuis ces débuts, de franchir les frontières entre le cinéma et les arts plastiques, confondant la plupart du temps ces deux domaines de création.

Tenir le point du *cinématographe* n'est pas pour nous, faire du cinéma un moyen, un moyen pour s'exprimer (Godard disait ne plus vouloir s'*exprimer*, mais *imprimer*, *imprimer* disons des *impressions*), mais agir pour et dans le cinéma, prendre parti pour le cinéma, être un militant du cinéma en s'engageant corps et âme dans une direction. Il y a dans cette façon de faire du cinéma, le sentiment d'être en intimité avec lui, d'avoir le sentiment parfois d'être en quelque sorte *cinéma*. L'exemple de l'engagement de Jean-Luc Godard dans le cinéma est frappant et est en la matière encore une fois un modèle. Il est passé au fur et à mesure du travail, de Jean-Luc Godard à JLG, c'est-à-dire qu'il est passé d'un auteur personnel faisant des films, à un *sujet* cinéma, où Jean-Luc Godard ne devient finalement plus que le déchet d'une œuvre. Pour comprendre cela, nous devons nous reporter à son film *JLG/JLG, Autoportrait de décembre*.

Il faut donc de la persévérance, de la patience, pour vaincre la lassitude et les doutes, et penser qu'il est possible aujourd'hui d'avoir ce type de rapport à son travail. Nous sommes dans une époque où l'on n'y croit plus, où la plupart des films qui se font et qui sont présentés dans les salles de cinéma, comme dans les festivals, sont des films qui sont l'expression d'une individualité, d'une identité, autant personnelle, que communautaire, répondant aux fantasmes de spectateurs cachés anonymement dans les recoins des salles obscures. Le cinéma entendu comme une pensée capable de produire quelques éclaircissements d'ordre général, capable de produire des films imprégnés d'éternité, n'est plus vraiment à l'ordre du jour.

Il est d'ailleurs particulièrement triste de voir dans l'époque comment des cinéastes d'expérience et plein de talent, mettent toute leur énergie pour prouver par leurs films, qu'il n'y a pas de raison d'y croire et véhiculent ainsi l'idée que tout n'est qu'illusion, autre terme pour désigner le nihilisme. Il est bien vrai qu'il faut se munir d'une forte détermination et de beaucoup de volonté pour tenir son point et traverser cette résignation contemporaine.

S'ajoute à cela le fait que, faire un travail de pensée en tant que cinéaste sur le cinéma et sur sa propre démarche, est la plupart du temps considéré comme un moyen de démolir, de couper le désir de faire des films, voire même de les regarder. Il se trouve que je pense parfaitement l'inverse, et que si cette intellectualité du cinéaste est bien comprise, elle peut au contraire le sauver. C'est donc en sachant mieux ce que l'on a fait, ce que l'on aime dans le cinéma, que l'on peut persévérer et tenir dans la voie que l'on a choisie.

Cette intellectualité est un après-coup, elle vient après les découvertes que font les films eux-mêmes, et permet de mieux comprendre pourquoi nous avons fait tel et tel choix, pourquoi a-t-on pris ce tournant plutôt qu'un autre. Malgré ce travail de compréhension, chaque nouveau film donne le sentiment de devoir tout recommencer, car aucune recette même si elle est inventée par

le cinéaste ne peut être suivie mécaniquement pour faire un film, il faut à chaque fois reprendre la question et prendre de nouveaux risques.

Je dirais d'ailleurs que c'est dans le moment particulier où l'on s'engage dans un nouveau film, que cette intellectualité est la plus importante, pas tant encore une fois pour donner des recettes pour le faire, mais pour nous convaincre que nous pouvons y arriver encore une fois.

L'étonnement d'avoir réussi à faire un film et l'effort de comprendre comment cela a été possible, produit une sorte de ligne, où chacune des manières de fabriquer un film, finit par déterminer des constantes, à travers laquelle un type de méthode se dessine.

Il n'y a donc dans cette notion de *méthode* aucune fixité, ni encore moins l'idée qu'elle vaudrait pour tous. Cette méthode vit son propre développement et son intérêt consiste en ce qu'elle permet de révéler comment une *intention* est à l'œuvre.

Je voudrais donc vous exposer rapidement quelques points de méthode qui se sont imposés à nous, et qui finalement nous aident à tenir dans le cinématographe. Tous ces points sont aussi issus d'une façon de comprendre l'héritage que nous devons au cinéma moderne. Ces points, encore une fois, ne font pas système, mais au fil des films nous avons constaté, presque malgré nous que nous les tenions. Cela veut dire que malgré la contingence de leur apparition, ils nous sont devenus, avec le temps, nécessaires.

Premier point : autonomie de la bande-son et de la bande-image.

Dans nos films la bande-son et la bande-image ne se *réduisent* pas. Cela veut dire que ce qui se dit à l'image n'a pas besoin d'être redit par le son. Cette idée ne veut pas du tout dire, que les images et les sons ne peuvent pas être synchronisées, voire être enregistrées en même temps, mais plutôt que ce qui est assigné à l'image, c'est à dire ce qui est dans le champ, n'est pas de même nature que ce qui est de l'ordre du son, qui lui peut être dans le champ, mais aussi hors du champ. Images et sons sont deux matières différentes et c'est cette façon différente de s'adresser à la vue et à l'ouïe, qui fait l'intérêt pour nous de l'expérience cinématographique.

Nous pourrions dire que nos films font voir et entendre de façon disjonctive, nous pensons d'ailleurs que c'est dans cet art que cette disjonction est la plus aiguë, puisque par exemple, ni la musique, ni le théâtre, ni la littérature, ni l'architecture, ni la peinture, ne travaillent cette disjonction comme un de ses moyens principaux de faire art.

Deuxième point : autonomie relative des arts dans nos films.

Le deuxième point découle du premier. Malgré que dans nos films nous faisons appel de manière explicite à différents arts, en particulier à la peinture, à la musique, au théâtre, à l'architecture, à la poésie, à la sculpture etc., ce n'est jamais dans l'idée de les synthétiser tous en les fondant dans une totalité, en faisant ainsi du cinéma un art total. Nous cherchons au contraire à les traiter dans leur autonomie, et surtout dans leur grandeur propre. Le cinéma est certainement un des arts qui peut le mieux faire justice aux autres arts. Il a une façon de magnifier ce qu'il convoque, peut-être dû à l'amplification des images que produit la projection, ou celle des sons qui sont diffusés par des haut-parleurs, mais je pense surtout que cela est dû au fait qu'il soit né en tant art, de l'admiration des arts qui le précèdent.

En somme, les œuvres convoquées dans nos films, le sont bien sûr à des fins cinématographiques, c'est-à-dire dans le but de faire un film que l'on puisse tenir pour *un*, mais en préservant toujours

un écart intérieur entre les arts, un écart même, entre chacun d'eux et le cinéma lui-même. Cet écart fait valoir in fine une profonde *égalité* des arts.

Troisième point : La séance de cinéma

La séance de cinéma convoque un dispositif singulier qui consiste, 1) en une salle où l'on puisse faire le noir, 2) en un projecteur qui projette des images 3) en une surface capable de faire écran à ces images 4) en des enceintes diffusant des sons, 5) en des sièges disposer devant l'écran capables d'accueillir un public. 6) en un temps spécifique, celui de la séance, avec un début et une fin bien établis. Ces six conditions de la séance de cinéma constituent le troisième point sur lequel nous nous appuyons pour faire nos films.

Pourquoi ce point est-il essentiel pour nous ? D'abord parce que la séance de cinéma n'est plus une évidence aujourd'hui, d'abord avec l'avènement de la télévision dans les années 60, mais aussi surtout avec les plateformes de films sur internet, et les images diffusées sur ordinateur et téléphone portable. Cette question de la projection dans une salle est alors devenue pour nous une affaire de décision.

Ce qu'il faut comprendre c'est que la séance de cinéma n'est pas pour nous une façon supplémentaire de diffuser un film, mais elle est en fait la façon qu'on a de les concevoir. Quand nous disons par exemple, et cela depuis l'époque du *Dojo cinéma*, que nous faisons nos films depuis la place du public, cela veut dire que nous concevons chacun des sons et chacune des images, dans la façon qu'ils auront d'être présentés à un public collectivement réuni dans un dispositif singulier et à un moment bien précis.

Dans ce dispositif spécifique, les images projetées sur la surface de l'écran, viennent de l'arrière du public et ont une orientation, orientation qui correspond à celle que prennent les différents regards, en train de regarder cette même image. En revanche les sons eux ont une direction opposée à celle de la projection des images, ils sont au contraire diffusés vers les spectateurs, soit venant de derrière l'écran, soit de tout autour de lui. Les sons partent d'une enceinte particulière et viennent vers ceux qui écoutent.

En somme, l'image projetée est une invitation à regarder dans une même direction, une direction qui est en dehors de nous, alors que les sons eux, s'adressent à chacun des spectateurs en fonction de la place qu'il tient dans la salle. Ces deux types de direction opposés et leurs combinaisons, sont à nos yeux un point essentiel pour qu'un public de cinéma puisse se constituer devant un film. L'importance accordée à la *séance de cinéma*, nous rapproche du cinéma primitif, avec ses velléités au début du 20^{ème} siècle de faire des séances de cinéma, le lieu d'une cérémonie de type nouveau, destinée à tous, hors des distinctions culturelles, sociales et économiques.

Quatrième point : Le montage

Le montage est celui qui noue ensemble les trois premiers points que je viens de décrire et qui de plus est présent à l'intérieur de chacun d'eux. Le montage est l'invention propre du cinéma. C'est le montage qui fait tenir ensemble la disjonction de la bande-son et de la bande-image, c'est encore lui qui dans un film, préserve l'autonomie des arts, et c'est encore le montage qui dans la salle de cinéma fait exister la possibilité qu'un public ne soit, ni une simple somme de spectateurs isolés, ni tout à fait un public fondu dans une expérience immersive et hypnotique.

Le montage dans nos films n'est pas un collage, n'est pas un mixage, il est la façon de faire tenir ensemble les différents éléments convoqués, non pas pour les *sommer* ou les additionner, mais

pour *produire* un entre-deux, un troisième terme qui ne totalise pas les différentes parties, mais qui les fait exister dans une cohérence inédite.

Le montage est aussi ce qui fait que la narration de nos films ne soit pas constituée par le fil discursif que produit un texte littéraire, mais par le rapprochement monté des différents paramètres convoqués par le film.

5 / Une contradiction entre Héroïsme et Tenir un point : *Les désorientés*

Notre dernier film *Les désorientés* peut-être entendu comme un film qui tente cinématographiquement de montrer ce que peut vouloir dire tenir un point.

Il se trouve que *tenir un point* est difficilement représentable, *tenir un point* n'est pas très cinématographique, puisqu'il est une succession de décisions qui s'inscrivent dans un temps long. Présenter les choses à leur état culminant est bien sûr plus facile quand on fait un film, les montrer dans leur forme idéale, dans leur moment d'intensité.

Un héros qui se bat et péri, se laisse excellemment bien représenté par le cinéma, mais en revanche le fait de tenir un point tous les jours ne s'y prête guère, puisque l'essentiel de cet exploit est justement que cela soit tenu tous les jours, et de façon discrète.

Comme dit encore Kierkegaard : « *le courage se laisse excellemment bien concentrer dans l'instant, mais non pas la patience, justement parce que la patience lutte contre le temps.* »

Ce film que nous venons de terminer tente de mettre en tension ces deux questions, celle du *courage* du héros et celle de la *patience* que demande de *tenir un point*.

Les désorientés sera présenté en juin 2023 à Paris, il est un film qui reprend le fameux mythe de la famille d'Œdipe. Le film retrace le moment où les deux fils d'Œdipe, Polynice et Étéocle s'entretuent et où Antigone, leur sœur, décide d'enterrer malgré l'interdiction de Créon, celui des deux à qui l'on refuse les obsèques. Ce qui nous a intéressé dans ce film c'est de confronter l'intensité héroïque concentrer dans le fait de tenir une idée jusqu'à la mort, et de faire exister en même temps, de façon diagonale, des existences anonymes, qui justement tiennent un point avec patience et de façon absolument non-spectaculaire.

On pourrait dire aussi que dans ce film il y a une lutte entre ce qui est de l'ordre de l'espace et ce qui est de l'ordre du temps. L'espace tenu par la figure héroïque, qui se donne en une seule fois, comme la sculpture grecque par exemple, et celle du temps qui s'exprime dans la durée, et qui avance de façon discrète et sous-jacente. Au fond le *cinématographe* ne cesse de travailler sur ces deux dimensions que sont l'espace et le temps.

L'héroïsme présenté de façon sculpturale dans ce film, finit par chuter dans la pure surface des reflets qui ne sont plus que temps et puissance de persistance dans un devenir. Ainsi les héros qui dans la tradition grecque sont vus comme des demi-dieux aux purs éclats de l'instant, sont appelés dans notre film à changer de statut, et à devenir des figures du temps.

Les véritables héros de notre film sont alors les acteurs, ou plutôt les modèles (à la manière de Bresson), qui ont accepté de travailler avec nous, et qui pour un temps ont endossé les habits des héros tragiques, ainsi que leur pathos, pour enfin s'en dégager et vivre avec une humilité puissante, la vie qu'il ont choisi. Du *particulier* qui incarne donc les héros, nous avons dans ce film tenté de faire apparaître le chemin qui mène au *général*, *général* entendu comme ce qui est assigné à tout homme, à sa dimension *générique*.



Nous pourrions dire aussi que les héros que sont Antigone et Créon par exemple, se présentent plutôt comme des possibilités, alors que les vies incarnées par ces modèles sont des effectuations. Kierkegaard propose de dire qu'avoir choisi sa vie consiste à se *choisir soi-même* plus qu'il ne s'agit de se *connaître soi-même*. On sait à quel point Œdipe lui-même était porté par cette passion de se connaître. Kierkegaard considère que l'individu en se connaissant soi-même n'a pas terminé son travail, et qu'il lui faudra en plus, choisir ce qui en lui appartient à tout homme, sa dimension *générale*.

Il y a dans les héros des tragédies Grecques une sorte d'abstraction, qui les porte toujours au-devant d'eux-mêmes, qui les porte aux extrêmes, et face à cela le chœur tragique s'en détache, ou bien plutôt se constitue dans une autre dimension, non pas tant dans un entre-deux, ou même dans une médiocrité dans le sens de moyenne, mais à mes yeux plutôt dans une autre forme d'héroïsme, celle qui consiste à tenir dans le temps, à poursuivre, là où les héros périssent. C'est le sens de l'*Exodos* qui arrive à la fin de notre film, où le chœur constitué de ces vies singulières, fait sa sortie de scène, en entonnant son dernier chant, indiquant par là sa puissance de continuité.

Dans *Les désorientés* chaque modèle, chaque membre du chœur a un point à tenir, il a quelque chose comme une *vocation*. Kierkegaard dans son *Ou bien... ou bien...* développe ce qu'est pour lui la vocation. Il considère qu'il n'existe pas de vocation abstraite, bonne pour tout homme, mais au contraire que tout homme a une vocation spéciale, que l'individu, le plus insignifiant soit-il, en a une. C'est pourquoi il est d'ailleurs impossible aux yeux de Kierkegaard de rejeter une partie de l'humanité aux limites de celle-ci, puisqu'aucun d'eux ne se trouve en dehors du commun du genre humain, et que de plus chacun a une vocation. Pour lui la tâche de l'individu n'est pas tant de *trouver* cette vocation, que de la *choisir*. Tenir un point pourrait donc vouloir dire, choisir sa vocation.

Kierkegaard dit : « *Même si ma vocation est modeste, je peux lui être fidèle et alors je serai au font aussi grand que le plus grand sans être pour cela assez absurde pour oublier les différences*

un seul instant ; cela, d'ailleurs, ne ferait pas du tout mon compte, car si je les oubliais, alors il y aurait une vocation abstraite pour tout le monde, mais vocation abstraite n'est pas une vocation, et alors j'aurais à nouveau perdu autant que les plus grand. »

Vocation vient étymologiquement de l'acte d'être appelé. Il y a, me semble-t-il, une manière de penser cet appel de façon immanente plutôt que de façon transcendante, qui elle serait plutôt entendue comme un appel qui vient de Dieu. *Tenir un point* c'est faire de cette décision contingente une nécessité, faire de ce choix pris par une succession de hasards, un appel.

Les héros des *Désorientés* sont certes ceux qui ont le courage de faire des choses extraordinaires, mais ils sont surtout aussi, ceux qui ont le grand courage de faire des choses ordinaires en assumant le fait d'en tenir toutes les conséquences.

Kierkegaard demande :

— « *Est-ce qu'il faut plus de force pour monter une colline que pour en descendre ?* »

— *Il répond : « La colline ayant le même côté, il faut évidemment plus de force pour descendre. Presque tout homme a une disposition innée pour monter une colline, tandis que la plupart des hommes ont une certaine peur pour la descendre. »*

— *Plus loin il explique : « Lorsqu'on monte sur la colline, on n'a en vue que l'autre chose, lorsqu'on descend il faut qu'on veille sur soi-même, sur le juste rapport entre le point de support et le centre de gravité.*

6 / L'avenir d'un point : Un film sur Saint Paul/Pasolini et un Laboratoire de recherche cinématographique

Il y a dans le cinéma plus que dans n'importe quel autre art, cette fragilité qui lui est congénitale, qui fait de lui un art dont il est presque toujours nécessaire de justifier qu'il en est bien un. Il n'a pas comme pour la musique, le théâtre, la peinture, la danse, l'architecture... une histoire glorieuse qui date de millénaires. À l'échelle de l'humanité, le cinéma est né presque hier, il y a juste un peu plus d'un siècle. Cette fragilité me semble finalement intéressante, et motivante, elle me permet de penser par exemple que cela ne se fera pas sans nous, sans la minuscule contribution qui fait toute la différence. Évidemment cela n'est que dans mon imagination, mais elle me semble être liée à la singularité de cet art, au caractère même relativement éphémère que suggère le matériau qu'il utilise, comme la lumière. Je dirais donc que cette fragilité m'incite aussi à être fidèle, à être une sorte de chevalier sans maître et sans noblesse du cinématographe.

Peut-être que cela va avec l'idée qu'il y a un devenir historique, que malgré l'infime décision que nous prenons, nous nous inscrivons dans l'histoire de l'humanité, nous sommes pris dans ce devenir qui nous dépasse, et qui s'ouvre devant nous comme potentiel.

Il y a une sorte de liberté dans cette nécessité de poursuivre le cinéma. Il y a une forme de libération dans la poursuite de cette nécessité. Ce choix pour moi, pour nous, fut un instant grave et important, celui où l'on prend conscience qu'on se lie pour toute une vie à une puissance fragile.

Il y a aussi l'évidence d'être à sa place parce qu'on a choisi soi-même sa place, de faire partie d'un monde où notre action est précise, où nous sommes amenés à prendre des responsabilités, où nous connaissons notre tâche.

Je voudrais pour finir vous donner une idée de comment nous imaginons poursuivre dans le cinématographe dans l'avenir proche. Deux projets vont être initiés d'ici peu, l'un qui consiste à s'engager dans un nouveau long film, qui en général prend au minimum trois ans de recherches, et l'autre de réussir à constituer à partir de la saison prochaine un *Laboratoire de recherche cinématographique*. Je exposer très brièvement ces deux projets :

1) Le film sur lequel nous voulons nous mettre au travail a pour l'instant trois points d'appui, disons trois intuitions :

— La *première intuition* est que nous allons reprendre un projet qui date d'il y a vingt ans, et pour lequel nous avons fait alors une *bande-annonce*. Ce film que nous reprenons, est un film sur Saint Paul et sur Pasolini. Pasolini a fait un scénario en 1968 d'un film qu'il voulait réaliser sur la vie de Saint Paul, mais qu'il n'a jamais pu mener à bout. Nous aimerions examiner comment la vie de Saint Paul, le fondateur de l'universalisme comme le propose Alain Badiou, a pu rencontrer par la voix de Pasolini une impasse au milieu du XX^{ème} siècle et de voir surtout où se trouvent aujourd'hui les signes, qui préfigurent une sortie de cette impasse. Cela va demander beaucoup d'études et de recherches, autant sur les textes des premiers chrétiens que sur l'œuvre poétique et théorique de Pasolini, mais aussi sur ce qui s'est passé au milieu du XX^{ème} siècle pour la question de l'émancipation politique.

— La *deuxième intuition* est que ce film aura en partie comme lieux d'action la Sicile et New York. La Sicile parce qu'elle est l'île de mes ancêtres et que nous la connaissons bien, mais surtout parce qu'elle présente une grande diversité de paysages, des plus arides aux plus verdoyants, où se dresse encore des architectures extraordinaires : des théâtres et des temples grecs, et une architecture chrétienne à la fois spectaculaire et austère, du Baroque italien.

— Enfin la *troisième intuition* est que ce film devrait avoir pour titre : *Victoire*.

2) Le deuxième projet consiste à proposer en Belgique à Bruxelles, dans un lieu qui s'appelle la *Projection Room*, et où sont programmés fin mars prochain plusieurs de nos films, une série de rendez-vous pour penser collectivement ce que pourrait être un partage du cinéma tel que j'ai tenté de vous l'exposer aujourd'hui. Partager donc une façon de penser le cinéma qui soit portée par les gens qui le fabrique et le regarde, dont le travail et la recherche ne soient pas aliénés par des formes institutionnelles et académiques. Créer donc un *Laboratoire de recherche cinématographique* où il soit possible de faire des films en inventant ses propres méthodes, de façon à ce qu'il soit possible pour chacun de tenir son point dans la durée. Un laboratoire du *cinématographe* où il n'est pas nécessairement question de produire des grandes œuvres, bien que rien ne nous l'interdise non plus, mais avoir la joie et le bonheur d'accomplir un travail sérieux, de le confronter à d'autres, et où chaque contribution soit un apport véritable à la tradition cinématographique la plus exigeante et inventive.

Je finirai alors par un éloge du travail :

Tenir un point pour moi est aussi une façon d'honorer l'idée que c'est le devoir de tout homme de *travailler pour vivre*, idée mise en brèche aujourd'hui par une autre, qui consiste à penser qu'il faut au contraire *vivre pour travailler*. Pour Kierkegaard le devoir de *travailler pour vivre*, exprime ce qui est justement commun au genre humain. Il y a donc l'idée qu'être orienté c'est de connaître sa tâche. L'existence est grande quand on tient un point, quand on comprend que faire sa tâche,

faire son travail est ce qui rend la vie heureuse.

Kierkegaard dit : « *Lorsque l'obscurité causée par l'orage pèse sur lui au point que son voisin ne le voit plus, il n'a cependant pas succombé, il reste toujours un point qu'il retient, et c'est — lui-même.* »
