1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze
Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma

70 | 2013
varia

Trafic, n° 86, été 2013

François Albera

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/1895/4731
DOI : 10.4000/1895.4731
ISSN : 1960-6176

Éditeur
Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée
Date de publication : 1 juin 2013
Pagination : 237-238
ISBN : 978-2-37029-070-0
ISSN : 0769-0959

Référence électronique
François Albera, « *Trafic*, n° 86, été 2013 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 70 | 2013, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 16 avril 2022. URL : http://journals.openedition.org/1895/4731 ; DOI : https://doi.org/10.4000/1895.4731

© AFRHC

Revue

***Trafic*, n° 86**, été 2013

Résonance de ce dernier numéro de *Trafic* avec certaines interrogations qui ouvrent notre revue sur les cinéphilies et les cinéphiles. Le numéro comporte ainsi une célébration de Rita Hayworth à partir du bras qui se dégante de *Gilda* (« le déshabillage est un effeuillage ») jusqu'aux jambes de la danseuse qui en auraient « remontré » tant à Fred Astaire (« plexus solaire ») qu'à Gene Kelly (« ceinture pelvienne »). On trouve, en outre, un dialogue entre Pedro Costa et Chris Fujiwara autour de Jacques Tourneur qui semble signé Luc Moullet : « Et celui-là tu l'as vu quand ? » « Quel a été ton premier Tourneur ? » « Es-tu allé à Bergerac ? Non et toi ? Non plus. » « Pourquoi aimes-tu tant ce film, à cause d'Aldo Ray ? Probablement. » « *Out of the Past* ressemble beaucoup à un film de Garrel. Ouais c'est vrai », etc. Puis une lettre posthume à Jacques Tourneur. Dans une lettre à Raymond [Bellour], José Luis Guerin se réfère au « travelling de *Kapo* » ou plutôt à « *Le travelling de Kapo* œuvre de Rivette et Daney, […] ekphrasis emblématique de notre temps », assorti de cette fière affirmation : moi non plus, « je n'ai jamais vu *Kapo* de Pontecorvo » (p. 50). Quel sens a donc pris cet article de Rivette et ses commentaires ultérieurs – une sorte de passage obligé dans *Trafic* – pour qu'on puisse lire, dans le même numéro, à propos d'un film de Sylvain George et des tentatives des migrants clandestins de passer en Grande-Bretagne, monter dans des camions, franchir des grillages-frontières, que : « la tension que la caméra a fait monter autour d'un pied coincé en haut du grillage, [est] semblable à celle que nous avons pu, en d'autres temps, éprouver quand Cary Grant ou James Stewart, poursuivis ou poursuivants, cherchaient appui sur un rocher au-dessus d'un précipice » (p. 72) ?

Traverse, pour partie, ce numéro la revendication d'un cinéma *politique* mais qui soit « impropre à la démonstration dialectique et à la création d'une dynamique militante », car la « politique » de ces films réside « dans leur manière de manifester la richesse des démunis en les faisant acteurs de ce théâtre d'ombres et de lumières ». « Esthétique donc, qui, face aux militants, se pense comme apparition, épiphanie politique, art des surgissements déjà prêts à s'évanouir… », « lucioles », en somme, dans une « scénographie incendiaire où rien n'est jamais pérenne formes et images n'ont rien de stable et tombent aussitôt sous la loi de l'inflammation ». « La beauté des films de Sylvain George tient surtout aux points aveugles dont ils abondent, à leur opacité salvatrice. […] " Esthétisation ", le mot est souvent tombé comme un couperet sur ces films […]. On répondra que la beauté n'appartient pas qu'aux fleurs, que se joue ici une réparation esthétique des torts… ». « Plutôt que de documenter le monde il s'agit de le supplémenter… Redistribuer les richesses sensibles ».

« Il entre dans le label " cinéma politique ", comme dans ses substituts lexicaux – militant, engagé, de lutte ou d'intervention –, une dose d'incertitude quant au principe de dénomination […] », mais « Rancière a été là pour faire sortir la pratique théorique et, sa suite, cinématographique, de ce cercle votif ». « A disparu dans l'ellipse des années de deuil l'armature théorique, et n'est plus greffé à ces paroles dont le geste plus que le sens importe, un quelconque paradigme politique qui derrière les choses dirait leurs raisons d'être. […] Le film ne va jamais au-delà de ce qu'il montre ; voir et savoir ont divorcé ». « Aussi, la solution que Godard apportait à notre problème est-elle pour nous caduque », « la polarité réflexion critique / praxis sur laquelle se fondait le " cinéma politique " au XX^e^ siècle, dans les années 1970 notamment, est pour nous absolument caduque. » Ce n'est pas Guerin qui parle là, mais lui s'adressait, de Cuba où il enseigne, au « camarade Raymond »…

Par contraste (?) des extraits des « carnets » de Nagisa Oshima et de la préparation de *Contes cruels de la jeunesse* (après quoi il tournera ce film rare – avec *la Chinoise* et peut-être, avant eux, *le Grand Citoyen* d'Ermler – où est filmée la parole politique, le débat politique et rien d'autre). Un cinéaste de ces années

« caduques » (comme Rocha, Ousmane, Chytilova et d'autres). À propos d'une exposition de Jonas Mekas à Londres, Federico Nicolao prend position à l'inverse de l'auteur de *la Querelle des dispositifs*, puisqu'ici exposer ses films résoud ou rejoue, pour Mekas, des obstacles ou des impasses qu'il rencontrait dans la salle (« on n'est plus assujetti à l'écran ou au projecteur […] ») développant un cinéma de la mémoire.

Signalons enfin une très belle étude de Jean-Louis Schefer sur une scène de *la Notte.* Il commence par stigmatiser le « sommet de ces catastrophes esthétiques » d'une littérature et d'un cinéma existentiels avec *la Dolce Vita* : « jeunes gens de bonnes familles […] organisant des fêtes de désespoirs dans les appartements (généralement luxueux) des parents partis en voyage » : « l'étalage de cette veulerie provinciale (assez peu balzacienne malgré son ambition) m'a fait détester les premiers films de Chabrol » : la force du cinéma était chez Jacques Becker et chez Bresson : « Dans une précision des cadres et une netteté des scénarios on entendait la hantise du tourment d'humanité dans notre péril historique […] » « Le cinéma d'Antonioni a été à peu près le seul durant ces années à construire, dans de terribles portraits de la nouvelles bourgeoise industrielle, ses scènes sur une violence géométrique, sans les numéros d'acteurs, somme toute pitoyables que proposait, sinon le néoréalisme, du moins l'image de la vie bouffonne qui faisait la fortune de Fellini, et sa vulgarité. » L'analyse s'attache à la scène du damier dans *la Notte,* où les acteurs « ne jouent pas mais sont programmés ou affectés par une géométrie, c'est-à-dire cadrés », et la replace dans une généalogie iconographique remontant aux miniatures médiévales, vitraux et peintures.

François Albera