

Cinéma politique français de non-fiction

3. *L'art du commentaire, terminus du cochon*

Yves-Marie Mahé, Derek Woolfenden

Alors que les documentaristes Sylvain George et Jérémie Gravayat travaillent au dévoilement des grands récits collectifs des oubliés, les cinéastes expérimentaux Yves-Marie Mahé et Derek Woolfenden empruntent, depuis une quinzaine d'années, un chemin à la fois plus modeste et escarpé. Se situant dans la lignée de la meilleure tradition expérimentale, de l'animation directe d'un Norman McLaren à l'art du détritisme d'un Bruce Conner, leur cinéma privilégie la forme courte du "brûlot personnel" et en appelle au pillage général des images les plus éculées de la société du spectacle. Cette fréquentation du langage et des images du pouvoir peut égarer le spectateur distrait ou *moral*, elle ne peut en revanche oblitérer la nature iconoclaste de travaux qui s'efforcent d'explorer, par l'art du commentaire, les frictions d'une subjectivité aliénée à la fabrique des désirs à la chaîne. Héritiers de l'hétérodoxie libertaire et foutraque du lettrisme, de mai 68, de la revue *Hara-Kiri*, du *punk* et du *black power*, Mahé et Woolfenden s'obstinent à retourner au système les signes de sa propre décadence, avec un humour jouissif et une énergie corrosive. Pour eux, une bonne claque vaudra toujours mieux qu'un long discours. Et c'est précisément cette capacité à condenser du sens en fulgurances visuelles, rappelant l'art du photomontage dadaïste ou des activistes du *Scratch video*, qui distingue radicalement leur œuvre d'un cinéma militant à la discursivité pesante, et leur confère une place singulière dans le paysage cinématographique français.

*

Cinéaste et musicien né en 1972, Yves-Marie Mahé est l'auteur d'une trentaine de films, d'une durée s'étendant de une à douze minutes. Dans ses essais, saturés de musique *punk* ou industrielle qu'il assemble ou compose lui-même, le cinéaste a majoritairement recours à des techniques d'animation (grattage, eau de javel, refilimage image par image) et de *found footage*, exploitant généralement une source unique. Son esthétique, plus *low-fi* que digitale, privilégie la violence du montage et les interruptions fréquentes de l'image par des noirs ou des bancs-titres.

Derek Woolfenden, né en 1978, a réalisé une quinzaine de films. Fan de cinéma fantastique ou d'exploitation, grand archiviste et entomologue des médias, il se plaît à superposer dans ses métafictionnements une multitude de lignes narratives, de registres et de textures, ayant fréquemment recours au repiquage, à la surimpression ou au refilimage direct de l'écran de télévision. Sa science du montage et de la citation sonore lui permettent de créer des patchworks sophistiqués, sorte de fresques cinématographiques concentrées, qui parviennent à fondre des sources très diverses.

Le point commun des deux cinéastes, outre un penchant prononcé pour le jeu et la critique sociale, réside dans leur intérêt pour la politique des corps, qu'ils abordent généralement par le biais des représentations de la sexualité, du pouvoir et du divertissement, défendant ainsi une vision du cinéma expérimental qui s'éloigne de l'abstraction. La reprise de scènes et de thèmes sexuels, souvent empreints de la violence propres à l'industrie pornographique ou à Hollywood, est une constante de la première étape du travail des deux cinéastes.

Dans *J'aime Bond* (2008), Mahé procède par exemple au dépeçage de la mécanique fantasmagorique du *blockbuster* en même temps qu'à une critique sauvage de ses effets. Le film s'ouvre par des bancs-titres sur fond noir précisant: *en 1981, lorsqu'est sorti le 12e James Bond, on pouvait trouver cette photo dans la presse*. Suit alors le poster promotionnel officiel des sept "James Bond's girls" en bikini. *Je me disais alors que Rien que pour vos yeux portait bien son nom*. La caméra zoome ensuite en détail sur l'un des sept visages de la photographie, à la manière de Ken Jacobs dans son célèbre *Tom, Tom, the Piper's son* (1969), avant de mettre en correspondance le visage avec l'apparition de l'actrice dans un plan du film.

L'apparition de chacune des actrices est accompagnée par un commentaire qui fait état de la déception sexuelle du jeune Mahé face à ce qui est montré: *qu'est-ce qu'elle fout en jupe? je ne paie pas pour voir des têtes...* A la fin, le cinéaste, incrédule, fulmine et utilise comme preuve à charge le travelling intégral d'une séquence anodine au bord d'une piscine, où chacune des sept filles apparaît furtivement. Moralité en forme de provocation: *longtemps ce film a représenté pour moi un idéal de vie, voire même une philosophie... des putes et de la coke! Finalement, j'ai décidé de ne pas être un salaud et, en toute logique, d'éviter toute salope!*

Yo-Yo Rated (2006) de Woolfenden, s'ouvre sur une séquence réalisée en 1995, où le réalisateur et un ami, alors adolescents, confessent à la caméra, de manière touchante et ridicule, leur frustration sexuelle et leur peur du monde. On retrouve ensuite les deux hommes, dix ans plus tard, nus sur un sofa. Ils font face à une télévision déversant des actualités et à une jeune femme dévêtue, dont la mission est à la fois de les filmer et de les exciter. Un miroir, placé derrière les comparses, nous révèle ce contre-champ dans une démultiplication habilement voyeuriste du regard. Les deux hommes commencent alors à se masturber, sans vraiment y parvenir... Pathétique et incommode, mais néanmoins

comique, la séquence présente tous les aspects d'une compétition sportive.

Dans un deuxième temps, un montage de *found footage* témoigne du possible hors-champ de la performance, qui pourrait justifier l'impuissance des deux personnages. Images de cowboys, de gratte-ciels, de militaires, d'hommes d'état, bref, de tout ce que la masculinité considère comme l'expression de sa puissance, défilent sous nos yeux. Simultanément, des fragments sonores et des citations (*Je bande à faire le mal, Quand s'efface dans la société l'image du Père, l'image de l'Idole la remplace, Chacun tue les choses qu'il aime*) viennent télescoper les images et les contredire. Le *patchwork* s'embrase alors progressivement: des plans d'incendies et d'explosions chevauchent des scènes d'accouplement, dans une débauche qui rappelle à la fois la nature abrasive de l'amour et son implosion par le spectacle.

Toutefois, cet intérêt pour la dimension érotique du spectacle, même lorsque les cinéastes récupèrent des images explicites de pornographie, se distingue des phénomènes publicitaires comme, par exemple, de la vague du *porno-chic*. A mi-chemin de la fascination et de l'écœurement, Mahé et Woolfenden confrontent ces images à des motifs personnels, politiques et autobiographiques, qui, par le biais du montage et des textes, constituent la base d'une entreprise de recodage et de distanciation vis-à-vis du matériau approprié. La pornographie est ainsi exploitée, notamment chez Mahé, de multiples façons, presque en fonction de chaque film. Elle peut aussi bien servir à souligner la promesse différée et jamais tenue de l'érotisme commercial que servir de commentaire destructeur et d'antidote aux discours autoritaires de toutes sortes, qu'il soient économiques, esthétiques ou religieux.

Dans **Hybride** (2001), des images de couples échangistes sont montées sur l'enregistrement d'une célèbre émission culturelle de la radio française, *Le masque et la plume*, devenue au fil des ans le symbole d'une cinéphilie conservatrice et compassée, où les critiques invités s'acharnent sur l'immoralisme et la violence d'un film de Gaspard Noé. Dans **C'est bon pour la morale** (2005), les métaphores spatiales, destinées à renforcer le discours moralisateur d'un ecclésiaste à destination de la jeunesse (*toi, dans ta vie, le seigneur t'appelle à tirer en avant et à tirer vers le haut*) sont littéralement illustrées par les positions sexuelles correspondantes. Dans **Plus travailler** (2008), une chanson parodique des Charlots, *Merci patron*, choisie comme bande-son, colore ironiquement des scènes détournées de coït, suggérant que le peuple se fait littéralement *baisé* par les chefs d'entreprise.

On pourrait multiplier les exemples où la pornographie, alliée au commentaire et au son, devient donc principalement une arme discursive au service des cinéastes. Ces images sont, qui plus est, fréquemment attaquées chimiquement, recouvertes ou partiellement voilées afin de bloquer la vision. Leur insistance, qui diffère complètement de l'approche des représentations sexuelles d'un cinéaste comme Dietmar Brehm, plus désireux de jouer sur le sadisme, se démarque nettement de toute tentative d'érotisation ou d'excitation du spectateur. D'où le recours fréquent, chez les cinéastes, à la césure, au noir, à la phrase castratrice qui viennent interrompre l'illusion de la jouissance sans fin, liée au flux permanent du spectacle.

Au-delà de leur aspect pamphlétaire, qui évoque la tradition des libelles de la Révolution française, destinés à ridiculiser l'aristocratie et le clergé, les images de la pornographie servent donc avant tout à déployer une critique personnelle, teintée d'amertume et d'ambiguïté, dans laquelle l'aliénation sexuelle est centrale. Dans **Evail et initiation** (2005), Mahé rappelle qu'il n'y a pas eu de révolution sexuelle, seulement une (*é*)volution sexuelle. Dans **Yo-yo Rated**, Woolfenden insiste: *la masturbation et l'auto-enferment produisent des idiots*. De fait, ce qui se joue ici est avant tout une interrogation sur la possibilité du désir et son inévitable conditionnement par l'industrie de l'imaginaire. La question que se posent les cinéastes pourrait se résumer ainsi: comment en appeler efficacement à une révolution qui n'a pas eu lieu, alors que le régime des images est devenu, par essence, pornographique?

Car, pour Mahé et Woolfenden, la pornographie a valeur d'évidence, comme donnée culturelle inéluctable, et n'est donc pas choquante. Mahé nous renvoie, à travers l'accumulation apparemment sans montage de fragments pornos sur fond de musique discoïde ou industrielle, à la nature de bruit continu, à la circularité et au ressassement de la *porno-sphère*: un système où la pornographie et le spectacle sont devenus équivalents. De là, les rapprochements de toutes les images d'exploitation du capitalisme opérés par les deux artistes. La pornographie finit par côtoyer les scènes d'actions et de meurtre, les plans d'accidents de voiture, les séquences de défilés militaires ou de forage industriel, dans un même ballet mécanique, exhibitionniste et glaçant.

Depuis 2003, Mahé et Woolfenden ont initié une seconde étape, en façonnant un cinéma d'intervention sociale avec les mêmes armes du commentaire et de l'association. La logique politique et esthétique de la fusion touche ainsi presque à la perfection dans le film que Woolfenden a consacré à l'attentat des tours jumelles, le sulfureux et délirant, **That's Entertainment!** (2004). Adoptant une structure tragique en trois actes, le film s'ouvre sur une gravure ancienne d'homme-pénis et sur une image de la tour de Babel. Puis apparaît une citation du marquis de Sade: *il n'est point d'homme qui ne veuille être despote quand il bande*, suivie rapidement par des images de buildings. D'emblée, une connexion sémantique est établie par le cinéaste entre la volonté de puissance, la virilité et la verticalité. Dans le plan suivant, un homme en érection se masturbe dans les rues de Paris face à l'image d'une femme nue sur une affiche, réponse idiote et littérale à l'invasion libidinale du capitalisme autant que clin d'œil espiègle à la modestie de la "verticalité" française.

La suite du film est un cartoon frénétique qui fond les images télévisuelles de l'attentat avec des extraits de films de fiction américains. Ces images fictives évoquent toutes directement le cauchemar du 11 septembre et sont organisées en fonction de motifs (prise d'otage, avions explosant en vol, chutes dans le vide, écroulements d'édifices). Le tout est rehaussé de façon féroce et hilarante par des chansons, en particulier *That's entertainment*, issue du classique de Vicente Minnelli, *The band wagon* (Tous en scène, 1953), parangon de la comédie musicale *made in USA*. **That's Entertainment!** signe ainsi la vengeance de la fiction sur la logique de la surenchère médiatique des événements, dont la compulsion voyeuriste, onaniste et fantasmatique, est ainsi révélée à l'aune de ses anticipations et modèles hollywoodiens. Comme si toute la culture américaine préparait et appelait inconsciemment de ses vœux l'apocalypse et le choc... *Chocking, isn't it?*

Jeuness (2009) de Mahé est sans doute l'un des meilleurs films d'*agit-prop* réalisé contre Nicolas Sarkozy. Suivant le traitement appliqué par l'écrivain Dino Buzzati à l'enfance d'Hitler dans son livre *Le K*, le cinéaste dresse la biographie expresse et imaginaire du jeune Nicolas S., enfant martyrisé et futur despote. Toute l'habileté de Mahé consiste à résoudre les énigmes du traumatisme infantin par un simple plan, tiré de l'histoire du cinéma, sorte de chute grotesque jouant sur l'exagération et la complicité du spectateur, mais qui n'en demeure pas moins apte à expliquer la personnalité régressive et tyrannique du politicien. A la question posée à son père par le petit Nicolas: *quand m'achèteras-tu une glace?*, répond le plan d'un père Noël cinglant: *give me the money, fucker! (Donne-moi l'argent, connard!)*. Quand Nicolas évoque sa sœur, qui passe son temps en écoutant de la musique sous la douche, c'est l'image de Janet Leigh dans le fameux plan de *Psychose* d'Hitchcock qui apparaît, etc.

Plus ambitieux, **La Gaulle** (2003) creuse le sillon d'un cinéma frondeur qui ausculte les failles de l'histoire et de la mémoire officielle, en remontant et en attaquant chimiquement les images d'un voyage officiel du général De Gaulle en Algérie. Mahé s'amuse à salir l'image du "grand homme" en recouvrant l'émulsion d'inscriptions potaches, sorties de la bouche du général, qui demande alors une bière, insulte les invités officiels ou se moque de la foule venue l'acclamer. Le film affiche sa volonté de démythification. Mahé fait par exemple dire à De Gaulle: *Dieu est mort, je suis vivant*. Il témoigne également de sa haine du pouvoir, finissant par faire subir au "grand homme" toute sorte d'injures picturales, des oreilles de diables à une pluie battante s'abattant sur son crâne. Finalement, **La Gaulle**, sans doute le film le plus explicitement politique de son auteur, se ferme sur un appel à l'insurrection par l'intermédiaire d'une série de slogans et de pictogrammes (une tombe, un emblème anarchiste), dessinés directement sur des images d'usines et de manifestations.

Avec **Black's Back** (2009), Woolfenden franchit une étape supplémentaire dans la construction d'une dynamique cinématographique subversive, susceptible d'incarner l'énergie vitale, explosive et décomplexée des luttes sociales, sorte d'antidote à la grisaille française et à l'ennui des discours ouvriéristes. Comme l'évoque l'artiste, *le film se présente comme un montage réalisé à partir d'images hollywoodiennes, de Walt Disney et d'images d'archives liées aux mouvements de contestation noire, des années 50 aux années 70. J'y mets en question notre imaginaire sans forcément critiquer Disney. Je me fous de sa gueule, mais le critiquer trop violemment serait facile. On est tous influencés par ce qu'il était politiquement dans la vie pour le juger, mais ses films restent passionnants, même sur la question du montage et malgré sa vulgarisation des contes et des mythes.*

De fait, le film organise chorégraphiquement la confrontation d'un imaginaire occidental raciste, qui imprègne le cinéma dominant, au *Black Power*, à ses images de fierté et de résistance. Pour ce faire, Woolfenden ne renonce ni à l'efficacité visuelle du cinéma hollywoodien ni à la continuité narrative qu'il parvient à recréer à partir d'une centaine de fragments disparates. Il conserve, par exemple, le montage d'une séquence entière de *Blanche Neige*, substituant au contre-champ originel ses propres images et détournant la signification du film à son profit. D'Hendrix aux zoulous, de Sidney Poitier aux droits civiques, en passant par les champs de coton, les figures du jazz ou les films de karaté, tout est bon pour créer une forme galvanisante, sous-tendue par la puissante *soul music* de Camille Yarbrough. Le cinéaste parvient ainsi à créer une œuvre de *found footage* véritablement polyphonique.

Quoiqu'ils s'ouvrent peu à peu à des luttes et à des histoires qui excèdent leur strict présent, il ne faudrait pas en conclure que Mahé et Woolfenden sont devenus des cinéastes lyriques, humanistes et engagés. Leur motivation à faire du cinéma trouve toujours sa source, au contraire, dans un élément d'ordre immédiat ou biographique. **Black's Back** est ainsi né de la fascination pour la négritude éprouvée par Woolfenden au contact de ses amis d'enfance, dont beaucoup étaient noirs. C'est ce qui le pousse à les intégrer au film, dans une série étrange de plans où ceux-ci sont aspergés de peinture, et à s'intégrer lui-même dans cette série. D'une manière générale, quelque chose de l'enfance, du deuil, de l'amitié ou de la séparation plane toujours sur ce cinéma.

C'est dans cette optique qu'il faut évoquer, pour conclure, la série de films de Mahé qui traitent de la France giscardienne, période correspondant à l'enfance du cinéaste; ce qui confirme non pas tant la teneur nostalgique de son œuvre que la nécessité de revenir sur des histoires qui (se) passent mal. **Vivre vite** (2008) et **Trou de balle** (2009) se présentent comme de courtes reprises métriques de plans d'architecture, issus de films des années 70, qui respirent, comme le dit bien leur titre, la haine des grands ensembles et de la vie pavillonnaire. Clignotement, saturation, fracas et

perte de repères, constituent les caractéristiques sensorielles, restituées de manière concentrée à l'écran, de l'absence de perspective propre à l'expérience de l'ennui et de la violence sociale.

Plus significativement, une des œuvres les plus atypiques et mystérieuses du cinéaste, **Familistère** (2008), se penche sur le film de famille. Mahé s'est contenté de monter, sur une suggestive bande-son *postrock*, les *home movies* de deux familles vivant entre la ferme et la banlieue, tournées il y a trente ans. A mesure que se déroule le registre de ces vies banales, de leurs rites quotidiens et leurs repas du dimanche, on est saisis par la violence qui s'insinue au détour des images. Ici, un enfant attaché par les pieds avec une laisse en guise de plaisanterie, là, la concupiscence grivoise d'un *pater familias*, ici encore, une séance de travestissement qui tourne à l'agression misogyne, là enfin, une triste procession de mariage qui rappelle la scène inaugurale de *L'Atalante* de Vigo. Document ethnographique et sombre méditation sur les tourments de l'enfance et de la famille, **Familistère** transperce et révolte. Le film nous dit que tout a commencé là, dans la première vexation innocente, dans les premiers signes de violence de la cellule familiale, qui n'est qu'une entreprise de dressage. Ce faisant, il ramène l'Humanité au rang d'une espèce parmi tant d'autres, au même rang que les chiens qui peuplent le film.

*

On n'est pas près de voir les films d'Yves-Marie Mahé et de Derek Woolfenden invités et récompensés dans les grands festivals français de cinéma. Pour nombre de programmeurs éclairés, cela reviendrait à organiser un festival de sexes en érection ou de pénétrations intempestives et à alimenter le conflit social, ce en quoi ils n'auraient pas complètement tort... C'est qu'au pays de Godard, le sujet noble et la culture littéraire, en dépit de leurs accommodements de forme à la contemporanéité, n'ont pas cessé d'exercer leur emprise sur les milieux du cinéma, fussent-ils ouverts à l'exigence artistique la plus totale. Or, si ces deux cinéastes partagent avec le "vieux maître" le goût de la compilation et du banc-titre, on serait bien en mal de déceler chez eux une quelconque posture hégélienne ou aspiration à la grandeur.

Bien au contraire, il y a longtemps que ces francs-tireurs de la scène expérimentale ont renoncé au luxe de la retraite philosophique pour se confronter à tout ce que l'époque propose de sexuel et d'impur, en matière de culture et de pensée. Il demeure pourtant, qu'en dépit de leur cinéphagie et de leur aversion pour la culture savante, Mahé et Woolfenden ont su dégager de la gangue audiovisuelle de véritables perles cinématographiques qui ont fini par les transformer en créateurs indispensables de la scène française.

Mahé et Woolfenden explorent les frictions de l'intime et du politique, de la subjectivité et du réel. Leur cinéma de combat se déploie dans un *no-man's land*, un espace critique où l'individu est tiraillé entre les mots d'ordre et ses propres désirs, souvent inavouables, narcissiques et régressifs. Le corps, et particulièrement la sexualité, sont le théâtre des opérations où se livre une guerre contre l'individuation et la singularité, où la mécanique des désirs préfabriqués est exposée et démontée, où les failles entre les injonctions libidinales du spectacle et les soubresauts de la conscience sont systématiquement explorées.

Cinéma de l'aliénation et de la libération, dialectiquement représentées dans leurs expressions les plus irréfrenées, crues et carnavalesques. Se vautrer dans le système, pousser à ses limites la logique exhibitionniste et hédoniste de la propagande et des médias, et il en ressortira nécessairement quelque chose, une contradiction intenable, un écoëurement, une révolte, un sursaut d'orgueil et d'inconformité souveraine.

Loïc Diaz Ronda