

L'ÉPHÉMÈRE n° 4

Gratuit • N° 4 • Le quotidien du 42^e Festival International du Film de La Rochelle • Mardi 1^{er} juillet 2014



Les Combattants de Thomas Cailley

- Interview de Jeanne Labrune p.2
- *Boule de feu* de Howard Hawks p.2
- Interview d'Orval Carlos Siberius p.3
- Article thématique sur Jean-Jacques Andrien p.3
- *White God* de Kornél Mundruczó
- Article thématique sur Hanna Schygulla p.3

AUJOURD'HUI, Mardi 30 juin

Ils arrivent :

Bruno Dumont Hommage

Adèle Haenel *Les Combattants*

Marianne Tardieu *Qui vive*

11h : Ciné-concert *Le Fantôme qui ne revient pas* de Abram Room accompagné au piano par Jacques Cambra / Salle bleue

16h15 : Présentation et exercices autour du jeu d'acteurs avec Jeanne Labrune, Fannie Outeiro, Léo Reynaud et Guillaume Loublie / Salle bleue • entrée libre

21h45 : *Sangue* de Pippo Delbono / Dragon 2
(et le jeudi 3 juillet à 19h45 / Dragon 3)

Demain, mercredi 2 juillet :  17°C/28°C

ÉDITO

Mardi 29 octobre 1929, jour de grand krach financier à New York. La foule accourt dans les rues de la ville, l'automne est bien triste. Les enfants jouant dans les parcs perdent l'innocence, les femmes s'inquiètent, les oiseaux volent bien bas.

Des jours meilleurs viendront, nous en sommes sûrs.

Mardi gras, moment légendaire de déchéance avant de commencer la restriction imposée par la religion. Les déguisements défilent comme les serpentins multicolores s'accumulent sur les pavés. La pluie de février viendra à nouveau emporter toute cette joie, balayant les paillettes arrosées.

Mais ce mardi 1^{er} juillet, personne n'entamera une danse de la pluie.

Il n'y aura que des esprits légers regardant l'œuvre des grands hommes venus de loin. Une grande femme transmettra son savoir à de jeunes corps en apprentissage de l'art dramatique. Un duo de musiciens s'enflammera dans la composition sonore pour des images époustouflantes. Les créatures envoûtantes des *Mercuriales* se confronteront aux âmes rebelles, *Les Combattants*. Pour accumuler les gaietés de la journée j'enfilerai *Mes souliers rouges* telle *Une jeune fille* à la recherche de beauté.

Catalina Cuevas

JEANNE LABRUNE, L'ÉCRITURE, LA MUSIQUE ET LE CINÉMA

Suite à la *Leçon de musique* de Bruno Fontaine le dimanche 29 juin...

[Quelle est la place de la musique dans vos films ?](#)

La musique occupe une place très importante car elle représente ce que je n'ai pas pu dire. Elle est complémentaire et elle apporte une unité... comme la ficelle d'un colis ! Elle apporte ce que quelqu'un d'autre que moi en voyant le film peut ressentir à sa manière et complète par une autre subjectivité mon travail.

[Comment choisissez-vous les compositeurs qui vont travailler avec vous sur vos films ?](#)

Dans certains de mes films, j'ai utilisé des musiques déjà existantes et qui y composaient le fond mental sonore. J'ai travaillé dans mes premiers films avec Anne-Marie Fijal puis avec Bruno Fontaine, que j'ai rencontré sur *Si je t'aime prends-garde à toi !* Je lui demandais quinze secondes de musique, il m'apportait un florilège de propositions. Par la suite, dès la conception des scénarios de *Ça ira mieux demain* et de *C'est le bouquet!*, nous avons travaillé ensemble d'un bout à l'autre. Je lui demandais de travailler avec moi dans la continuité du projet, et notre relation est devenue une amitié. Nous partageons une estime, une confiance qui me permet de lui parler librement de ce qu'il me propose. Nous regardons ensemble vers un projet défini dans une totale égalité et dans une forme de confrontation.

[Par ailleurs, vous avez publié deux livres, *L'Obscur* et *Visions de Barbès*. Quelle différence faites-vous entre l'écriture cinématographique et l'écriture littéraire ?](#)

Beaucoup d'auteurs littéraires visent à être adaptés au cinéma, à écrire ce qui deviendra des scénarios. Moi, c'est l'inverse, j'ai commencé par le cinéma, puis j'ai commencé à écrire ce que ni mon éditeur ni moi ne sommes parvenus à classer dans un genre. Pour moi le texte littéraire ou cinématographique n'ont rien à voir. Il y a une tension énorme au cinéma, due aux nombreuses contraintes, comme une cocotte-minute, et le travail fourni doit faire en sorte que la cocotte se déborde dans le sens que l'on a souhaité. On peut s'autoriser en littérature ce que l'on ne s'autorise pas au cinéma. Dans *L'Obscur*, je décrivais des forêts



Jeanne Labrune

au crépuscule, balayées par le soleil qui faisait des projections d'ombres, tout ça est possible au cinéma, on le voit dans les films de Mikhail Belikov ou d'autres, à une époque où le temps n'est pas compté en termes financiers : s'il fallait aller vingt fois, à l'aube ou au crépuscule, dans des forêts de bouleaux, on y allait ! Aujourd'hui, le cinéma russe est moins brillant que ne l'était le cinéma soviétique, c'est l'un des paradoxes d'une époque où tourner ne coûtait rien ! En termes littéraires, on peut tout s'autoriser, tout, même les plus grandes « cingeries », ça ne coûte rien d'autre que l'effort de le penser, de s'autoriser à le laisser survenir, advenir. L'écriture littéraire relève d'une liberté absolue, ce qui est angoissant, car rien ne la balise, tout peut être écrit.

[Quelle place accordez-vous à chacun de ces deux médias ?](#)

Je connais le milieu cinématographique depuis longtemps, mais je me garde de connaître le milieu littéraire, je n'y connais aucun critique, je ne connais d'éditeur que le mien et je ne veux pas connaître ce milieu car, dès qu'on a connaissance d'un monde, la pesanteur devient encore plus grande. On passe beaucoup de temps à écarter les murs de tout ce qu'on connaît autour de soi, pour écrire pour le cinéma. En écartant ces murs, ça ne veut pas dire qu'on trouve les financements, car ils se trouvent à l'intérieur. L'écriture littéraire est la liberté que je m'octroie, en tout aveuglement, sans rien connaître du milieu, des critiques des éditeurs, de ce qui doit être écrit pour être aimé, ce que j'ai en partie fait au cinéma d'ailleurs.

Et c'est cela qui m'intéresse : traverser le monde de la manière la plus discrète possible. L'écriture littéraire ne m'est pas plus personnelle que l'écriture cinématographique, elle est plus libre.

[En prévision de l'atelier avec les comédiens mardi 1^{er} juillet au festival, que pouvez-vous me dire sur le jeu d'acteurs dans vos films ?](#)

Rien. J'aime beaucoup mes acteurs. Ils ont un texte, un scénario et ils n'y changent pas une virgule. Rien n'est pire, selon moi, que de dire à un acteur « fait ce que tu veux ». Même pour une improvisation, on donne un thème. Ce qui est excitant pour un acteur, c'est de ressentir l'exigence et de la dépasser. Ce qui amuse les acteurs avec qui je travaille, c'est de me surprendre à partir d'un texte que j'ai écrit, et que, finalement, je ne reconnais pas au moment où ils jouent. Ma manière de travailler avec les acteurs ne consiste pas à leur parler du scénario ni du film : c'est déjeuner ensemble, parler des costumes... C'est beaucoup plus fascinant de voir, lorsque je propose sept costumes à Isabelle Huppert, préchois avec la costumière, comment l'actrice se glisse dans une robe, dans une autre, comment elle bouge, sans mon intervention, et, à partir de là, je n'ai pas besoin de faire un topo sur la psychologie du personnage. Je vois que cette robe grise à plis par rapport au rôle va être beaucoup mieux que cette robe rouge. Je me souviens avoir rencontré Isabelle une fois pour *Sans queue ni tête*, pour parler du rôle, mais de n'en avoir plus parlé par la suite. Après c'est à propos du costume, du maquillage et des détails de réalisation que l'on parle, avec souvent des rapports de force, qui constituent tout un travail génial, silex contre silex pour faire un peu de feu...

Propos recueillis par Louis Guérin-Lescop

Talents ADAMI Cannes :
Présentation et exercices autour du jeu d'acteur avec Jeanne Labrune, Fannie Outeiro, Léo Reynaud et Guillaume Loublie aujourd'hui à 16h15 / Salle bleue • entrée libre



Boule de feu de Howard Hawks

ÉVIDENTE RENCONTRE

La rencontre de deux personnages est un élément majeur de narration, si ce n'est son socle fondateur. Elle entraîne un mouvement vers l'avenir, elle offre une ouverture vers tous les possibles. Dans *Boule de feu*, cette rencontre ne procède nullement du hasard mais semble, bien au contraire, être inévitable. Comme deux objets dérivant dans l'espace. Ils possèdent leur trajectoire, ne sachant pas qu'en un point, ils vont se percuter...

L'objet A, Bertram Potts (Gary Cooper) participe, avec 7 spécialistes de différents domaines, à l'élaboration d'une encyclopédie. Linguiste, il s'attache au chapitre sur l'argot. Sa vie est fondée sur un quotidien millimétré et un sens de la raison dictée par

la réflexion. L'objet B, Sugarpuess O'Shea (Barbara Stanwyck) est une chanteuse de cabaret ballottée par un mouvement perpétuel imprévisible selon les besoins de son malftrat d'amant. Seulement voilà, l'argotique évolue plus vite que l'écriture et l'érudit Potts s'aperçoit... qu'il ne sait rien. Il part alors à la conquête des rues.

À la lecture des noms point déjà le contour des personnages. Prononcer Bertram Potts revient à parler la bouche pleine – pleine de toute une histoire, d'un savoir ancien. Alors que prononcer Sugarpuess O'Shea, n'est-ce pas ravissant ? C'est léger, limpide, direct.

La rencontre de ces deux personnages opposés procède de la chimie. La boule de feu, c'est précisément Sugarpuess. Une boule audacieuse, drôle et fantasque. En télescopant le calme objet Bertram – et ses compagnons –, elle provoque une véritable explosion. Les deux êtres voient leur direction prendre un nouveau chemin inattendu. Le film suit ce mouvement à travers un ensemble de séquences qui va parcourir différents genres du cinéma. Ainsi l'on passe de situations de pure comédie, où le quiproquo tient le premier rôle, ou de burlesque, à des instants somptueux de mélodrame sur fond de film noir. L'éclatement tend alors à se recomposer, patiemment, en passant par tous les registres d'émotions – de l'hilarité aux pleurs. Howard Hawks présente, déconstruit et s'amuse ensuite avec une maîtrise du rythme narratif à composer une alliance. Une rencontre est une explosion où tout est remis en cause par l'arrivée d'un autre. Bertram et Sugarpuess s'embrassent, unis et amoureux. Et le deux ne fait qu'un.

S'il y a un film de Hawks on peut dire que son génie est évident – pour reprendre la célèbre formule de Rivette – c'est bien *Boule de feu*. Celui à découvrir par excellence. Fort d'une carrière qui l'aura vu réaliser dans tous les genres cinématographiques au moins un chef-d'œuvre incontestable, ce film quelque peu oublié est le petit chef-d'œuvre d'un grand maître.

Maxime Piras

Projections le mardi 1^{er} juillet à 22h15 et le samedi 5 juillet à 17h30 / Salle bleue

UN RENDEZ-VOUS HAUT EN COULEURS

D'où provient votre nom de scène ?

Quand j'ai choisi ce nom là, il m'est apparu comme une étincelle du dysfonctionnement des deux cortex de mon cerveau. Il m'est apparu comme ça et je me suis dit : « Tiens, il faudrait que je fasse la musique correspondant à ce nom là. » Donc un nom un peu à rallonge, un peu prétentieux, un peu baroque, énigmatique selon la provenance, on ne sait pas trop. L'idée, c'était de faire la musique qui pouvait évoquer ce nom là.

Le visuel de votre album *Super Forma* (2013) est une image plutôt cosmique, et le film que vous avez choisi pour le ciné-concert, *Les Rendez-vous du diable* d'Haroun Tazieff, déploie des images volcaniques. Est-ce que vous trouvez dans la nature une source d'inspiration ?

Pas tellement dans la nature, ce sont plus les images. Quand tu t'imagines des films de l'espace, tu vois les étoiles, le fond complètement noir de l'espace, les étoiles, les brillances, les constellations des planètes. Ça évoque beaucoup de choses visuelles très intéressantes à regarder, c'est un peu pareil sur les documentaires, que ce soit celui-ci *Les Rendez-vous du diable* où on voit la matière, le magma en fusion qui jaillit, des fumées qui prennent des formes très lentement, des formes quasi « lovekraftiennes ». Dans les livres de Lovekraft, tu vois des créatures indéfinissables. Et donc cela m'intéresse bien, travailler sur des imageries qu'on ne voit pas tous les jours. Par exemple dans ce bar, on ne voit pas des choses comme ça. Si je faisais de la chanson française, je pourrais parler de ce que je vois dans ce bar. Mais comme je fais une musique un peu plus onirique, ça m'inspire beaucoup de travailler sur ces visuels.

Quel est le processus de création pour la réalisation d'un ciné-concert ?

La première longue étape est le choix du film. Le seul moyen de voir *Les Rendez-vous du diable*, c'est sous le format dans lequel il sera projeté, c'est-à-dire en 35mm. Il s'avère que je suis projectionniste et que, pour moi, c'était une grande joie, pour le plaisir et pour voir s'il m'inspirait. Je le connais très bien maintenant. Le film ne contient que des commentaires et une bande-son, mais à l'écran on ne voit personne en train de parler, ce ne sont que des images. D'ailleurs Tazieff filmait avec une caméra 16mm muette, donc tous les sons du film sont



Orval Carlos Sibelius et Karine Larivet

des sons rajoutés en postproduction. Ce qui fait que c'est un terrain assez vierge pour composer une autre bande-son. Avec Karine Larivet, la claviériste, on a décidé de raconter une autre histoire pour que chacun puisse imaginer ce qui peut se passer dans ce film, pourquoi cet homme, Haroun Tazieff, escalade-t-il des montagnes pour aller au cœur de magmas en fusion ? Le film est un voyage. Il traverse différents endroits du monde, donc la musique devait suivre cela et les mouvements de la nature du film. C'est-à-dire des moments un peu contemplatifs d'une nature en attente d'un événement tragique qui va arriver. Parfois l'événement tragique arrive et là, c'est l'explosion. Parfois c'est juste la tension avec les fumées qui se dégagent et les gens qui les regardent avec crainte. Généralement, au niveau de la tonalité, ça va de la tension à la contemplation de choses très calmes, et des explosions. Les différentes humeurs du film seront exprimées musicalement. La tension, les moments plus calmes, les balades bucoliques. Souvent dans ces périodes, Tazieff va montrer des moments où il ne se passe rien, il va escalader, bivouaquer, se faire un igloo quand il y a de la neige.

J'ai lu que vous jouiez 17 instruments de musique différents. Quel est l'indicateur qui vous permet de savoir lequel est le plus adapté ?

Sur l'album d'avant j'avais mis la liste de tous les instruments que j'avais utilisés et comme j'aime bien les instruments un peu exotiques, je les avais tous cités. Dire que je joue de 17 instruments, c'est un peu prétentieux, c'est essentiellement de la guitare, un peu de batterie

et je chante. Il y a des instruments plus rares comme la harpe chinoise ou le oud arabe, des instruments très spécifiques que j'ai utilisés sur le disque. Mais je ne prétendrais pas savoir en jouer vraiment.

Dans cet exercice de ciné-concert, vous avez ajouté de la musique aux images. Mais, inversement, avez-vous besoin d'images pour composer ?

Ce ne sont pas tellement des images, c'est plus des couleurs. Je ne sais pas comment tu réagis quand tu écoutes un morceau, si les suites de notes t'évoquent des couleurs ? Moi, ça m'évoque toujours ça, même quand je compose, ça peut dépendre de la couleur sur laquelle je joue. Des fois, je joue sur une guitare, je me dis que le son est bleu. Au niveau des notes, il y a certaines couleurs que j'aime bien, je recherche des mauves, des violets, ça c'est ma petite cuisine mentale. Ça guide l'humeur d'un morceau quand il y a une note ou un passage qui n'est pas dans la même couleur que les autres, ça peut parfois m'embêter. C'est pour ça qu'il m'aurait été très difficile de composer la musique pour un film en noir et blanc. Quand on m'a demandé de choisir un film pour le festival, j'ai tout de suite pensé à un film avec des couleurs. Il y a de très beaux films en noir et blanc, qui ne sont ni en noir ni en blanc, qui vont dans toutes les zones de gris, du blanc foncé au blanc pâle. Il y a des noirs et blancs magnifiques dans l'histoire du cinéma.

Si votre musique était un film...

Je dissocie trop les deux. Comme je suis projectionniste, les gens associent les deux et me disent que ma musique est comme un film. Et, en fait, non, pas vraiment. J'aime bien les montagnes russes dans mes morceaux, les mélodies un peu alambiquées. Mais si je devais choisir, ce serait donc un film de Werner Herzog, j'aime beaucoup la musique de ses films. C'est Popol Vuh, un groupe allemand des années 1970 qui les a composées. Ce sont des musiques assez planantes, contemplatives, très belles.

Propos recueillis par Catalina Cuevas

Ciné-concert Les Rendez-vous du diable de Haroun Tazieff le mardi 1^{er} juillet à 20h15 et le mercredi 2 juillet à 11h / Salle bleue



Il a plu sur le grand paysage de Jean-Jacques Andrien

BRUMINEMENT

Après avoir exploré la complexité du déracinement de l'immigration, Jean-Jacques Andrien semble opérer une volte « face à face », un retour cathartique à Verviers, berceau brumeux de son entourage d'agriculteurs. Dans son travail de redécouverte, Andrien écoute et regarde avec une passion croissante les hommes et femmes qui tentent de vivre ce paysage cotonneux de la campagne wallonne. Mais le paisible est vite émaillé d'éclats. Éclats politiques et sentimentaux, qui rythment tristement la vie compliquée des agriculteurs. Élevés dans un esprit de dure liberté, le système actuel les enferme dans la complexité des lois pénales et de marché, sans alléger leur travail. Il paraît déplacé de parler de docu-fiction ou de fiction documentaire, mots qui limitent l'idée de lier réel et fiction dans une myriade de déclinaisons. Andrien poète, magnifie, assombrit parfois la contemplation des événements et du vide, la fiction

intervient par le regard plutôt que par la construction du fictionnel. Le spectateur est plongé dans une ambiance sonore complète, où le son devient un témoin de l'instant, cru, sans masque. Deux films se font écho, dès le titre. *Le Grand Paysage d'Alexis Droeven* en 1981, et *Il a plu sur le grand paysage*, en 2012. Le premier retrace le chemin vers l'héritage de Jean-Pierre Droeven (Jerzy Radziwilowicz), dont la mort du père, Alexis Droeven (Maurice Garrel), entraîne un déchirement entre le deuil et l'indécision quant à la reprise de la ferme. Jean-Pierre est le témoin oculaire de scènes de vie d'agriculteurs à la fois touchants et profondément désespérés. Ici, les interactions peu loquaces du protagoniste avec sa famille et ses souvenirs accompagnent la montée d'une prise de conscience d'appartenance au milieu, ses problèmes et ses joies. Le second intervient quand le retour aux sources est opéré, et traite de leur tarissement. La dimension sociale de la crise du lait, présente en 1981, est reprise en 2012 notamment dans une scène aérienne d'une grande poésie. L'aspect écologique de cette crise, introduit dans *Il a plu sur le grand paysage*, s'ajoute aux autres problématiques et touche encore une fois à la question de l'héritage, des terres que les agriculteurs laisseront après eux. Dans ces deux parties de campagne, on retrouve toujours une image tactile, humide de brume, de sueur et de larmes, un espace valorisé par l'horizon de vie qui l'habite. La figure autobiographique est présente, personnalisée dans la fiction et suggestive dans le documentaire, la figure d'enfant-spectateur surgissant de temps à autre dans des plans épurés. Mais surtout un amour inconditionnel du métier d'agriculteur et de la liberté bien spéciale qu'il apporte. Jean-Jacques Andrien installe des longues contextualisations pour mieux placer de grandes scènes lyriques, aux images symboliques dont on s'imprègne et qui ne nous lâchent plus.

Maxence Chevreau et Emile Marchand

Projection de Il a plu sur le grand paysage le mardi 1^{er} juillet et le samedi 5 juillet à 14h / Dragon 2



White God de Kornél Mundruczó



Effi Briest de Rainer Werner Fassbinder

ICI ET AILLEURS, PANORAMA D'ESPACES SINGULIERS

Une jeune fille en vélo dans une rue déserte. La caméra se braque sur la chaîne et le pédalier de sa bicyclette. Au bruit qu'elle fait, on croirait entendre la pellicule qui défile dans un moteur de projecteur. Soudain une impressionnante meute de chiens surgit dans le plan. Crescendo dans la musique. La scène est limite comique, voire complètement délirante. Ça y est, on est dans du cinéma, celui de la fiction la plus absurde, où l'imaginaire dépasse le réel pour mieux l'énoncer.

On est d'emblée prévenu. *White God* est de ces films qui déconcertent de par son hybridité des genres, alors qu'il remettrait en doute même le spectateur le plus fin quant à la piste de lecture à privilégier. Conte canin engagé? Récit dickensien versant dans l'horreur de série B? On peut vite se brouiller devant cet ovni si l'on se borne à le caser dans un genre défini et définitif. Car *White God* accumule incessamment les clichés de tous les genres, de la série B d'horreur trash au cinéma pour enfant avec animaux en passant par la production commerciale à sauce hollywoodienne prémâchée. Mais tout ça ne sert qu'à assumer avec rigueur une proposition farfelue, celle d'un film narrant l'insurrection d'un chien bâtard, Hagen, assiégé par une société où l'on met en fourrière tous les chiens qui ne sont pas pure race. Sous cette idée audacieuse se cache un prétexte visant à traiter d'un sujet résolument humain, soit le traitement réservé aux marginaux dans la société. D'où cette volonté de filmer à hauteur de chien, caméra à l'épaule, agitée, nerveuse, ne sachant où donner de la tête. Le réalisateur, en nous plongeant dans la subjectivité du chien, nous permet d'adopter son point de vue. C'est selon cette même volonté qu'il scrute la moindre expression du chien comme il filmerait les mimiques du plus grand des acteurs. Et quel acteur ce chien! Pas surprenant qu'il ait remporté la Palme Dog. Dès les premières scènes, on s'attache inconditionnellement au personnage canin, le cinéaste parvenant à nous pousser jusqu'à l'identification au personnage canin. Dès lors, chaque obstacle, chaque sévice subi, pourrait tout aussi bien être vécu par un humain. Le récit prend une forme allégorique. Hagen, abandonné, devient orphelin. Lorsqu'on le vend à un criminel, on évoque le trafic humain. Son redressement en vue d'un combat de chien ressemble au processus de déshumanisation de l'entraînement militaire. Réussira-t-il à se réconcilier avec sa nature originelle, celle du meilleur ami de l'homme? Ou sera-t-il condamné à devenir une machine à tuer, un loup pour l'homme qui s'est retourné contre lui?

Qu'il soit mérité ou pas, ce prix remporté dans la section *Un certain regard* à Cannes reste que *White God* offre une variante originale sur un sujet maintes fois abordé, soit l'asservissement des classes marginalisées, son écartement du système sociétair, d'autant plus qu'il le fait avec distance et humour, en refusant d'instrumentaliser la véritable tragédie humaine dans l'optique de susciter le larmolement des foules.

Simon Gualtieri

iro Imprimeur partenaire du Festival
Tél: 05 46 30 29 29 • www.iro-imprimeur.com

DIRECTION : Festival International du Film de La Rochelle
COORDINATION : Catalina Cuevas
RÉDACTION du N°4 : C. Alezier, M. Chevreau, C. Cuevas,
S. Gualtieri, L. Guérin-Lescop, M. Piras, E. Marchand
MAQUETTISTE : Catherine Hershey
REMERCIEMENTS : Toute l'équipe du Festival

QUEL QUE SOIT LE SONGE, QUEL QUE SOIT LE DRAME

Hanna Schygulla aurait pu débiter ainsi la belle rencontre qu'elle a offerte au théâtre Verdière : « Je vais vous dire trois métamorphoses de l'esprit : comment l'esprit devient chameau, comment le chameau devient lion, et comment enfin le lion devient enfant. » (F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*)

C'est en effet cette impression d'un esprit véritablement libre, émerveillé et disponible à la création, qui charme immédiatement à l'écoute de la belle dame. Ses longs cheveux dénoués, le visage serein et ouvert, les gestes généreux, l'actrice travaille devant nous à son rôle premier : « devenir un être humain, avant tout ». Avec la simplicité pétillante qui n'appartient qu'aux plus grands, elle se raconte dans son enfance, ses transformations et ses renaissances, dans son rapport à l'art, au temps qui passe et à la mort, avec cette façon bien à elle de dire l'essentiel, l'intime, dans les digressions. Celle qui fut une mutique mystérieuse, attirant à elle « les bouches », s'adresse désormais avec chaleur aux centaines de cinéphiles venus l'écouter et découvrir son travail de vidéaste. Celui-ci est à son image : sensible et lucide, drôle malgré sa pudique mélancolie, animé par la beauté et le goût de la langue.

Choissant avec soin les mots les plus justes, elle s'attache à la précision du langage et donc des sentiments. Tous ses efforts semblent tendus vers ce but ultime : dire les choses au plus près de leur vérité, atteindre non la sophistication mais la plus profonde authenticité. Ainsi elle ne déplore pas sans fin la perte de la jeunesse, la merveille du corps resplendissant. Laissant derrière elle l'éclat charnel, elle travaille à « acquérir une seconde beauté » durant cette deuxième moitié de son existence, passant dès lors du côté de l'envers de l'étoffe brodée dont parle Schopenhauer : « moins beau, mais plus instructif, car il permet de reconnaître l'enchaînement des fils ». Ce n'est d'ailleurs sûrement pas un hasard si le documentaire d'**Anne Imbert** filme longuement **Hanna Schygulla** brochant aux côtés d'**Alexandre Sokourov**. Cette passion de l'expression du brut se manifesta également dès sa jeunesse, par son coup de foudre pour Edith Piaf, « la voix du peuple », qui déshabille les âmes pour révéler la nudité des cœurs. C'est tout naturellement qu'elle fait siens les vers de la Môme : « Dans la vie il n'y a qu'une morale : qu'on soit riches ou sans un sou, sans amour, on est rien du tout. »

Petite fille allemande de l'après-guerre, née dans les décombres d'une Allemagne en ruine **Hanna Schygulla** a passé son enfance dans l'angoisse d'un départ imminent, jamais bien loin d'une porte, le cartable sur ses genoux, toujours prête à quitter les lieux. De cette angoisse natale, toute sa vie s'élabore sous le signe du provisoire, du non-définitif, d'un éphémère créateur. Vidéaste, actrice, aquarelliste, lectrice, chanteuse... Son authenticité réclame une liberté que peu sont prêts à lui laisser, car une telle liberté effraye les incertains, elle les menace en ouvrant à toute volée l'infini des possibles. C'est pourquoi elle sera fidèle à ceux qui accepteront son art et l'espace qu'il réclame. Ainsi **Fassbinder** ou **Ferreri**, également fasciné par la mutation permanente de l'homme (et de la femme), et pour qui « le futur est femme, car l'homme est épuisé par son rôle de chef dominant et c'est la femme à ses yeux qui est une réserve d'audace et de force indomptable. »

Audacieuse et indomptable, **Hanna Schygulla** l'est fondamentalement. Comme **Louise Brooks**, elle refuse le statut figé et fantasmé de star et se hisse par là-même à un rang supérieur encore, et pareillement à **Suzanne Staub** dans le film de **F. Akin**, *De l'autre côté*, plus que d'accéder à elle-même, elle choisit de « servir à quelque chose », de se dépasser par le partage de soi-même. Qu'elle soit devant nous ou derrière l'écran dans le bouleversant documentaire d'**Anne Imbert**, **Hanna Schygulla** ne pose ni ne pèse, elle nous soumet en un sourire et en assumant l'obscurité nécessaire à la flamme, la liberté nécessaire à la grâce.

Camille Alezier