

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ENTRE FUIITE, CONTESTATION ET RÉSILIENCE CHEZ QUELQUES PERSONNAGES DE LIONEL
ROGOSIN, JIM JARMUSCH, AGNÈS VARDA ET VIRGINIE DESPENTES.

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

STÉPHANE BOURDEAU

AVRIL 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SERVICE DES BIBLIOTHEQUES

Avertissement

La diffusion de ce mémoire, se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 - Rév. 07-2011). Cette autorisation stipule que conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteur conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.

REMERCIEMENTS

Ils sont dédiés, dans un premier temps, à ma directrice Viva Paci pour son appui, sa patience et son écoute. Ses judicieux conseils et le regard sensible qu'elle porte sur notre projet ont été des guides précieux sur l'autoroute de nos recherches.

Puis, à Pierre Barrette, Denis Chouinard, Gilles Coullée, Suzanne Lortie, Diane Poitras et Christine Thøer pour leur éclairage des différentes approches théoriques de l'analyse cinématographique.

Puis à Danielle Gariépy pour la gestion de notre dossier.

À ma mère pour son indéfectible soutien.

À mon père.

À mes amies et amis pour leurs encouragements.

ÉPIGRAPHE 1

Elle est délicate et fragile
La route qui mène au fond de nous
Elle se perd dans les rues des villes
Et on la recherche de partout
Comme voyageur en détresse
Qui ne connaît plus son adresse
Cherche un partage à tous ses maux
Fait un nuage de tous ses flots¹...

¹ Latraverse, P. (1994). *Le Chemin des Hommes Nouveaux* dans *Chants Lybres*. Montréal : VLB éditeur et Plume Latraverse.

AVANT-PROPOS

LA ROUTE, LE CINÉMA ET MOI

L'idée de ce travail est née d'expériences personnelles qui ont également motivé la composition de notre corpus. La première de ces expériences est la route. Mes deux voyages se sont déroulés dans les années 1980. Mon insoumission à l'égard des diktats du marché du travail est à l'origine de ces départs impromptus dont le premier avait pour but la traversée du Québec. Je n'énumérerai pas ici toutes les villes visitées. Il est toutefois judicieux de souligner qu'au fil des rencontres et au gré du vent, ce que je croyais être à la base une découverte du territoire se révélait à la fois une quête d'identité. Dans une auberge de jeunesse de la Côte-Nord, j'ai rencontré la femme avec qui j'allais terminer cette expédition. Plus nous échangeons, plus nous nous connaissons, plus ma personnalité s'affirmait. Elle devait rentrer en France une semaine après notre retour à Montréal. Nous nous sommes dit adieu. J'ai regardé le taxi s'éloigner et devenir flou graduellement, aussi évanescent que mes souvenirs des six derniers mois. Je prenais conscience de la fugacité de la vie. Moi qui croyais m'être approprié le temps...

Six ans plus tard, un même souffle d'insoumission me faisait dériver à nouveau. Sans le savoir, j'allais à la rencontre des réponses aux questions soulevées lors de mon premier périple. Nous sommes en décembre 1986, j'entre dans un cinéma pour me réchauffer et tombe sur l'affiche d'un film dont je ne connaissais ni l'auteure, Agnès Varda, ni la tête d'affiche, Sandrine Bonnaire. Ce film, *Sans toit ni loi*², a ravivé mon désir de prendre la route. Un mois plus tard, ma compagne et moi étions confortablement assis à déguster un merveilleux assemblage de malbec et de merlot dans un petit studio de la rue Mouffetard. Petit studio de la mère d'un ami qui travaillait comme agente de liaison chez Téléfilm Canada. Elle nous a hébergés quelques jours avant que nous ne louions une chambre de bonne. Nous avons visité la Ville Lumière jusque dans ses plus sombres recoins. Puis, un beau matin, las du froid et de l'humidité du mois de janvier, nous avons plié bagage direction Côte d'Azur. Mais, d'hôtels en trains, les fonds s'amenuisaient trop vite et nous avons dû poursuivre notre route en auto-stop. Puis, les chambres d'hôtels sont devenues tente de fortune dans un fossé au bord d'une route départementale entre Sainte-Maxime et Saint-Tropez. J'ai donc fait appel à Ginette qui me proposa un emploi dans les bureaux de Téléfilm Canada au Festival de Cannes. C'était ma rencontre avec le milieu du cinéma. Cela fait maintenant près de trente ans que j'arpente les

² Varda, A. (réal.), Milshtein, O. (prod.). (1985). *Sans toit ni loi*. [Film]. Paris : Ciné Tamaris, Films A2.

plateaux de tournage. Je n'ai plus jamais voyagé sans billet de retour. J'ai conservé mon sac à dos au fond d'un placard. Ne sait-on jamais ?

Si j'étais parti seul lors de mon premier voyage pour revenir avec une femme, pour le second, j'avais mis les voiles en compagnie d'une femme pour revenir seul un an plus tard. Enfin, pas tout à fait seul. Tout au long de ce voyage, certains paysages et certaines rencontres me plongeaient dans l'univers de Mona, le personnage principal de *Sans toit ni loi*³. Bien sûr, contrairement à elle, je pressentais le sourire du destin au fil des aléas qui jalonnaient ma route. Mais, par ces aléas, je créais des liens avec elle, j'établissais des analogies entre nos états d'âme. Ce n'était pas un phénomène d'identification, mais un désir de rapprochement afin de mieux comprendre le sens de sa fuite et la contestation qui l'habite. Je pouvais ainsi mieux cerner, au-delà des apparences, les raisons de l'érosion de sa résilience. Cette façon de saisir les personnages est devenue pour moi le moyen d'aller à la rencontre des réalisatrices et des réalisateurs qui les ont créés.

³ Varda, A. (réal.), Milshtein, O. (prod.). (1985). *Sans toit ni loi*. Paris : Ciné Tamaris, Films A2.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	iii
ÉPIGRAPHE 1	iv
AVANT-PROPOS LA ROUTE, LE CINÉMA ET MOI	v
LISTE DES IMAGES	x
RÉSUMÉ.....	xii
INTRODUCTION ET CONTEXTE : FUITE, CONTESTATION, RÉSILIENCE ET CINÉMA	1
ÉPIGRAPHE 2	3
CHAPITRE 1 CADRE THÉORIQUE	4
1.1 Le road-movie	4
1.2 De l'errance à la résilience	7
1.3 Parcours théorique	11
ÉPIGRAPHE 3	16
CHAPITRE 2 MÉTHODOLOGIE ET CORPUS	17
2.1 Opération, questions et paramètres principaux	17
2.2 Corpus	20
ÉPIGRAPHE 4	23
CHAPITRE 3 ON THE BOWERY	24
3.1 Le réalisateur	24
3.2 « The New American Cinema Group ».....	25
3.3 Son œuvre	26
3.4 Le contexte.....	31
3.5 Le processus.....	34
3.6 Les acteurs, donc les personnages	35
3.7 Le scénario	38
3.8 L'analyse.....	38
ÉPIGRAPHE 5	42
CHAPITRE 4 STRANGER THAN PARADISE	43

4.1 Le réalisateur	43
4.2 « La No Wave »	45
4.3 Son œuvre	46
4.4 Le contexte.....	50
4.5 Le processus.....	52
4.6 Les rôles et leur interprète	53
4.7 Le scénario	59
4.8 L'analyse.....	60
ÉPIGRAPHE 6	63
CHAPITRE 5 BAISE-MOI	64
5.1 Les réalisatrices.....	64
5.2 La Nouvelle Nouvelle Vague	65
5.3 Leurs œuvres.....	66
5.4 Le contexte.....	67
5.5 Le processus.....	68
5.6 Les actrices.....	69
5.7 Le roman	71
5.8 L'analyse.....	72
ÉPIGRAPHE 7	76
CHAPITRE 6 ÉTATS DES LIEUX	77
6.1 Bifurcation.....	77
6.2 Ray.....	77
6.3 Éva.....	80
6.4 Manu.....	86
ÉPIGRAPHE 8	91
CHAPITRE 7 SANS TOIT NI LOI	92
7.1 La réalisatrice	92
7.2 La Nouvelle Vague	95
7.3 Son œuvre	96
7.4 Le contexte.....	107
7.5 Le processus.....	110

7.6 L'actrice et son rôle.....	114
7.7 Le scénario	119
7.8 L'analyse.....	121
ÉPIGRAPHE 9	123
CHAPITRE 8 CONCLUSION	124
8.1 Le rapport au genre	125
8.2 Les atomes crochus.....	127
8.3 Sorties de cadre avec Mona.....	131
BIBLIOGRAPHIE.....	142
MÉDIAGRAPHIE	149
RESSOURCES ÉLECTRONIQUES.....	155

LISTE DES IMAGES

Figure 3.1 Ray Salyer	36
Figure 3.2 Lamberto Maggiorani.....	36
Figure 3.3 A Bearded Man in a Cap.....	40
Figure 3.4 Gorman Hendricks.....	40
Figure 4.1 L'effervescence du Bowery.	52
Figure 4.2 Lower East Side désert et ravagé.	53
Figure 4.3 Répliques de Lotte absentes.	56
Figure 6.1 Ray se réveille au petit jour dans un portail adjacent à celui de Frank.	78
Figure 6.2 Gorman laisse Ray sur le coin de la rue.	79
Figure 6.3 Éva devant l'immeuble de Willie.....	81
Figure 6.4 La minceur du budget	83
Figure 6.5 Le lac Érié	84
Figure 6.6 L'océan Atlantique	84
Figure 6.7 Éva interroge son destin.	86
Figure 6.8 Le cadavre de Manu près d'un lac	90
Figure 7.1 Le look de matelot.	93
Figure 7.2 Un air androgyne.....	93
Figure 7.3 Paix avec l'Algérie Française	98
Figure 7.4 US out of everywhere	99
Figure 7.5 Le lion de Belfort	102
Figure 7.6 Zgougou trône sur le piédestal	103
Figure 7.7 Silvia savoure la lumière du soleil.	104
Figure 7.8 À la manière d'un chat.	104
Figure 7.9 Coquetterie rassurante	104

Figure 7.10 Cléo plus féline que ses chats	105
Figure 7.11 Un regard empreint d'inquiétude	116
Figure 7.12 Suzanne en figure de proue	118
Figure 7.13 Naître de la mer telle Aphrodite	118

RÉSUMÉ

Dans le cadre de nos travaux de recherche en cinéma, nous nous sommes intéressés, comme en atteste l'intitulé de ce mémoire, aux sources des motivations de l'errance chez des personnages de road movies. Dans les premiers chapitres, nous retraçons les différentes étapes dans l'évolution de ce genre depuis la création du cinéma jusqu'aux cinéastes des années 1970 qui en ont façonné les codes que nous connaissons encore aujourd'hui. Nous verrons comment les auteurs et autrices des éléments de notre corpus se les sont appropriés pour influencer le devenir du genre dans les années 1980. Nos travaux de recherche nous ont en suite permis d'identifier les différents types d'errance présents dans les récits de voyage pour mieux introduire les auteurs qui ont jalonné le parcours théorique au terme duquel nous avons érigé le cadre de nos analyses. C'est dans une logique de la pensée sociosémiotique que nous investiguerons le vécu et le cursus des réalisateurs, réalisatrices, acteur et actrices afin d'en détecter des indices dans le cheminement des personnages qu'ils ont créés. Nous les associerons à une des catégories d'errance établies par Alexis Lemieux : axiologique, fantomatique et poétique⁴. Enfin, nous ferons la lumière sur les incidences de leur désir de fuite et de leur esprit de contestation et sur la résilience que ces personnages se sont forgée. En phase finale de nos analyses, nous évaluerons l'ampleur du rapprochement que nos personnages, devenus agents de médiation, ont noué avec certains publics en fonction de leur appréciation en festival et au box-office. En conclusion, nous prouverons comment un de nos sujets de démarque des autres et comment, de cette distinction, se manifeste un type d'errance, insoupçonné au départ, fondé sur le nihilisme.

Mots clés : auteur, cinécriture, documentaire, errance, liberté, marginalité, personnage et résilience.

⁴ Lemieux, A. (2016). *Les formes axiologique, fantomatique et poétique de l'errance à l'œuvre dans les films de Fernand Bélanger*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://uqam-bib.on.worldcat.org/oclc/951212175>

INTRODUCTION ET CONTEXTE : FUITE, CONTESTATION, RÉSILIENCE ET CINÉMA

Au cours de l'histoire du cinéma, plusieurs types de voyageurs ont traversé l'imaginaire des spectateurs et souvent des figures ont incarné à tout jamais les silhouettes de flâneurs, aventuriers, pèlerins, nomades, mais touristes et rêveurs sédentaires aussi. Les personnages qui nous intéressent plus particulièrement abandonnent quant à eux volontairement la sédentarité au bénéfice du vagabondage. Ils ne prévoient pas de retour. Des personnages à l'image d'individus renonçant à une vie établie sans tracas quant à leur survie. Créations de fiction, certes, mais aussi des gens comme tout le monde qui, un beau matin, lèvent le camp en emportant le minimum. Divers, mais liés par un même sort de faux mouvements – ce qui nous apparaît, du moins, dans nos observations préliminaires.

C'est dans une dimension particulière de la socialité que nous travaillons : et si le cheminement des personnages tissait de véritables liens avec l'esprit de contestation chez le spectateur ? De la fuite, de la résilience ou de la contestation, laquelle de ces affinités avec nos personnages peut, éventuellement, tenir le rôle de point imaginaire à partir duquel mettre nos observations en perspective ? Notre hypothèse première est que la production d'un film elle-même peut être un acte contestataire. Dans ce cas, il serait logique que cette identité discursive, portée par les protagonistes, parvienne à tisser des liens entre les différentes communautés interprétatives. Mais, si c'était le contraire ? Si certains individus, soumis au même dispositif de visionnement, restaient indifférents au festival d'affects⁵ qui se déroule devant leurs yeux ?

Dans un premier temps, une revue de littérature jettera un éclairage sur les concepts ayant inspiré nos réflexions et guidé nos observations. Cette recension est le fruit d'une sélection minutieuse où chacun des objets retenus représente un des principaux leviers de nos recherches : le road movie, l'errance et la sociosémiotique. Ces lectures sont donc le socle sur lequel nous nous appuierons afin de justifier la pertinence de nos choix dans une optique communicationnelle. Par la suite, nous exposerons la méthodologie retenue aux fins de nos analyses comparatives avant de présenter notre corpus. Nous expliquerons alors les motivations nous ayant animés lors de sa composition avant de vous soumettre les synopsis de nos quatre films. Ce dernier est également l'achèvement d'un échantillonnage méticuleux

⁵ Barthes, R. (1975) En sortant du cinéma. *Communications*, 23. 104. <https://doi.org/10.3406/comm.1975.1353>

effectué au fil de nos nombreux visionnements. Il serait excessif d'en exposer ici une liste exhaustive, en revanche certains d'entre eux sont cités tout au long de ce mémoire.

Enfin, une analyse détaillée des principales composantes de leur production pavera la voie pour la réponse à notre question de départ. Ces analyses sont présentées selon une seule et même modélisation. Nous croyons que cela facilite le suivi des différents thèmes jusqu'à la mise en exergue de leur synthèse respective à la toute fin de ce travail. Comme pour notre avant-propos, nous avons aussi pris soin de faire précéder chaque chapitre d'une épigraphe préluant à son contenu.

ÉPIGRAPHE 2

Films are collections of dead pictures which
are given artificial insemination⁶.

⁶ Morrison, J. (2021). *The collected works of Jim Morrison. Poetry, journals, transcripts and lyrics*. New York : Harper Design.
p. 93

CHAPITRE 1

CADRE THÉORIQUE

Les contours du cadre théorique que nous avons construit peuvent se diviser en trois parties. Dans la première, nous voyagerons, des origines du cinéma jusqu'à aujourd'hui, en compagnie d'auteur.es contemporain.es. Nous démontrerons comment ce dernier était appelé à devenir le média idéal pour traiter des différents aspects de la mobilité. Nous verrons aussi comment l'interdépendance entre les enjeux sociopolitiques, techniques et artistiques fait du road movie un agent de changement ou de standardisation des codes inhérents à sa création, trois facettes de notre sujet auxquelles nous nous intéressons particulièrement. Pour terminer cette partie, nous verrons comment le genre a su évoluer avec le temps et l'apport de Wim Wenders à cette évolution.

La deuxième partie est le pivot de notre cadre théorique. Nous vous y présentons un florilège des lectures ayant éclairé nos recherches sur la définition d'un concept d'errance et une mise au jour des éléments qui approfondiront notre analyse : déchirures psychologiques et émotionnelles, fuite, résilience et remise en question de l'ordre social prédominant. L'errance étant un concept, et plus pragmatiquement un phénomène transversal aux termes que nous éclairerons dans nos analyses : la fuite, la contestation et la résilience.

Dans la dernière partie, nous nous pencherons sur les différentes théories des communications qui nous amènent à des balises d'analyse de films nous ayant guidés dans l'élaboration de notre méthodologie.

1.1 Le road-movie

Le professeur Walter Moser (2008), dans son texte d'introduction au numéro de la revue *Cinémas sur Le road movie interculturel*⁷ souligne d'entrée de jeu la simultanéité de la naissance de l'automobile et du cinéma. Il en fait les figures de proue de l'ère de l'industrialisation. La première procure la mobilité nécessaire à la distribution d'objets de production de masse, le second confère aux images la faculté du mouvement. Le cinéma était donc prédestiné pour rendre compte de la mobilité, de plus en plus rapide, dans la découverte de grands territoires. Selon *Le Grand Larousse illustré* le terme déprise réfère à l'abandon progressif d'une région rurale alors que le verbe dépriser renvoie au fait d'estimer quelqu'un

⁷Moser, W. (dir.) (2008). Le road movie : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion. *Cinémas, Le road movie interculturel*, 18(2-3), 7-29

au-dessous de sa valeur.⁸ C'est donc la déprise sociale des individus, mus par une pulsion de délocalisation du « je », qui attire notre attention. Ironiquement, cette déprise s'opère par l'action des flambeaux de la modernité. Les déserts des westerns cèdent leur place aux autoroutes bordées de commerces, les chevaux deviennent voitures et les saloons des motels. L'histoire de ces individus, généralement en couple ou en duo, se répète au fil d'une temporalité elliptique ; prendre la route, faire la route, reprendre la route, de motel en motel, dans une cellule de tôle. Ces personnages ne cherchent pas à recréer un quelconque contexte d'origine dans leur quête d'identité. Contrairement aux voyageurs et aux aventuriers, ils ne reviennent que très rarement à leur lieu de départ et lorsqu'ils y reviennent c'est pour rencontrer leur mort à moins qu'elle ne les attende sur une route déserte à l'instar de Billy et Wyatt, les personnages principaux de *Easy Rider*⁹.

Michael Cowan, Viva Paci et Alanna Thain (2010) en ouverture du numéro *Prises de rue*¹⁰ de la revue *Cinemas* nous offrent une étude transhistorique et européenne de la prise de rue par les caméras. Leur introduction nous présente les articles de leurs collaborateurs à travers un parcours qui nous mène de la caméra libérée de la première avant-garde des années 1920 (en mal de scénarios originaux) jusqu'à la légèreté de l'équipement numérique, qui poursuit sa progression, en passant par la caméra (Éclair, 16 mm) portée des années 1950 et 1960, chère aux documentaristes de l'époque et aux auteurs de la Nouvelle Vague. Ils soulignent qu'au-delà de ces considérations techniques, nous assistons à l'interpénétration des enjeux politiques et cinématographiques. Le premier ébranlant les structures économiques du pouvoir tandis que l'autre s'impose en tant qu'accélérateur de la remise en question des codes esthétiques standards de l'industrie. Mais l'inverse est tout aussi plausible lorsque la déterritorialisation est assujettie à la vitesse qui règle les échanges de nos sociétés contemporaines et ramène le citoyen à l'état d'objet de ces mêmes échanges. L'américanisation galopante de notre

⁸ Dépriser. (2019). Dans C. Girac-Marinier (dir.), *le Grand Larousse illustré* (p. 364). Paris : Larousse

⁹ Hopper, D. (réal.), Fonda, P. (prod.). (1969). *Easy rider*. Culver City : Columbia Pictures. Récupéré de https://www.netflix.com/watch/467895?trackId=14170032&tctx=1,10,4aecf8cc-4187-43b4-a422-600cf5de7665-80773775,075a9c10-cc30-417d-b0f9-f42d251c870c_63272231X6XX1605986478584,075a9c10-cc30-417d-/b0f9-f42d251c870c_ROOT.%2C

¹⁰ Cowan, M., Paci, V. & Thain, A. (2010). Prises de rue : la rue dans l'histoire du cinéma européen entre occupation, déterritorialisation et contrôle. Dans M. Cowan, V. Paci & A. Thain *Cinemas, Prises de rue*, 21(1),7–20. <https://doi.org/10.7202/1005627ar>

environnement culturel tend à le prouver. Ce qui soulève en nous une interrogation quant au positionnement social et esthétique des cinéastes dont nous scrutons les intentions.

En 1967, Arthur Penn réalisait *Bonnie and Clyde*¹¹, inspiré de la vie et, principalement, de la cavale de deux criminels notoires des années 1930. Mais, comme nous le savons, c'est *Easy rider*¹² qui s'est imposé en tant que précurseur du genre dont les principaux constituants, à l'instar de *Bonnie and Clyde*, sont la marginalité des personnages, la mobilité, la liberté et la précarité. Principale caractéristique reliant les deux films, un duo de rebelles porte le récit et oppose leur liberté aux sommations de la société et de ses représentants. Pour eux et elle, la route est l'expression d'une fuite, métaphore du dessaisissement de leur vie en suspens, dans un cadre où carcans domestiques et sociaux apparaissent trop rigides. Les premiers chevauchent leur moto à travers les déserts du sud-ouest des États-Unis, de la Californie à la Louisiane, alors que les seconds sont engagés dans une cavale meurtrière au Centre-Sud des États-Unis. Deux chercheuses ont retenu notre attention quant aux stéréotypes établis par ces deux films. Pour Louison Larbodie¹³, si *Easy Rider*¹⁴ s'est imposé, c'est que le road movie, de par ses racines « western », relève d'un fantasme masculin. De son côté, *Bonnie and Clyde*¹⁵ dénote un autre stéréotype, celui du couple hétérosexuel. Dans les deux cas, la soif de liberté des protagonistes se voit réprimée dans la violence. Mais Larbodie constate que le genre s'est émancipé de ces conventions bien américaines drapées dans la moralité et le conservatisme. Elle souligne, entre autres, le rôle de Wim Wenders comme initiateur du mouvement avec *Paris Texas*¹⁶ dans lequel l'errance solitaire de Travis Henderson, dans le désert, côtoie ses retrouvailles familiales.

¹¹ Penn, A. (réal.). Beatty, W. (prod.). (1967). *Bonnie and Clyde*. Hollywood : Tatira-Hiller Productions et Warner Bros.-Seven Arts. Récupéré de <https://itunes.apple.com/ca/movie/bonnie-and-clyde/id272727813?ign-mpt=uo=4>

¹² Dennis Hopper, *Easy rider*, op. cit.

¹³ Larbodie, L. (2019, 26 février), Le road-movie, échapper à la domesticité et découvrir son identité. *Maze*. Récupéré de <https://maze.fr/2019/02/le-road-movie-echapper-a-la-domesticite-et-decouvrir-son-identite/>

¹⁴ Dennis Hopper, *Easy rider*, op. cit.

¹⁵ Arthur Penn, *Bonnie and Clyde*, op.cit.

¹⁶ Wenders, W. (réal. et prod.), Dauman, A. et Guest, D. (prod.). (1984). *Paris, Texas*. Paris : Argos Films, Berlin : Road Movies Filmproduktion.

Si Jenny Brasebin¹⁷ reconnaît également le rôle pivot de Wenders, elle remonte presque au début de la filmographie du réalisateur. *Alice in den Städten*¹⁸ marque pour elle (et pour nous) un tournant majeur dans le traitement du road movie. Cet opus est le premier d'une trilogie que Wenders complète avec *Falsche Bewegung*¹⁹ et *Im Lauf der Zeit*²⁰ en 1976 (année de fondation de sa compagnie *Road Movies production*). Tout d'abord, le choix du noir et blanc contraste avec les couleurs vives généralement utilisées. Il renforce l'aspect existentiel du scénario dans lequel la vie de Wenders se confond avec la destinée de son personnage, le journaliste Philip Winter. Autre point de rupture, nous quittons rapidement les paysages américains pour ceux de la Hollande et de l'Allemagne. Le tandem qu'il forme avec la jeune Alice, à la recherche de sa mère, nous fait aussi sortir des sentiers battus. Toutefois, les thèmes du déracinement, des désirs inassouvis et l'impossibilité de communiquer les fondements d'une identité en jachère sont bien présents.

1.2 De l'errance à la résilience

À travers le temps, les récits de voyage ont captivé les lecteurs²¹. Documentaire ou fiction, ils se déclinent en quatre grands types d'histoires : historique, initiatique, onirique ou tout simplement réaliste. Le septième art n'est pas différent de la littérature à cet égard. Ses productions originales — *Le voyage dans la lune*²², *Natural born killer*²³ — autant que celles adaptées d'un roman — *37°2 le matin*²⁴, *Nomad's Land, sur les traces de Nicolas Bouvier*²⁵ — permettent aux spectateurs de se mouvoir dans le temps et l'espace sur les traces de personnages en mouvement, portés par des photogrammes en mouvement. Ce florilège hétéroclite vient renforcer notre impression quant à la transversalité du médium cinématographique en tant que porteur privilégié de la fuite en image. Errance, vagabondage, fuite ou quête ? Ces quatre notions

¹⁷ Brasebin, J. (2008). Les révélations du parcours photographique dans *Alice in den städten* de Wim Wenders : Road movie et self-estrangement. *Hors Champ, novembre/décembre 2019*. Récupéré de <https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article311>

¹⁸ Wenders, W. (réal.) Von Mengershausen, J. (prod.). (1974). *Alice in den Städten*. Berlin : Wim Wenders Produktion.

¹⁹ Wenders, W. (réal. et prod.). (1975). *Falsche Bewegung*, Berlin : Wim Wenders Produktion.

²⁰ Wenders, W. (réal. et prod.). (1976). *Im Lauf der Zeit*, Berlin : Wim Wenders Produktion.

²¹ Thines, G. (1987). *Le thème de l'errance chez les Romantiques allemands*. Bruxelles : Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Récupéré de <http://www.arlfb.be/>

²² Méliès, G. (réal. et prod.). (1902). *Le voyage dans la lune*. Paris : Star Film. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=9m830jhUi3E>

²³ Stone, O. (réal.), Hamsher, J., Murphy, D. et Townsend, C. (prod.). (1994). *Natural born killer*. Hollywood : Warner Brother, Regency Enterprises, Alcor Films, Ixtlan, New Regency Pictures, J D Prodcutions.

²⁴ Beineix, J.J. (réal et prod.), Ossard, C. (prod.). (1986). *37°2 le matin*. Combiens : Cargo Films.

²⁵ Metroz, G. (réal.), Lusser, F. et Monier, G. (prod.). (2008). *Nomad's Land, sur les traces de Nicolas Bouvier*. Genève: Tipi'mages Productions.

feront pour nous l'objet d'un travail en parallèle. Nous en faisons le trousseau que nous apporterons dans l'exploration des films de notre corpus. Ces notions sont-elles inséparables l'une de l'autre ? Est-ce que l'une est le déclencheur d'un mouvement irréversible de différents états d'âme ? Nous croyons que oui. Les auteurs suivants ont alimenté notre réflexion.

*Petit éloge de l'errance*²⁶, est une autobiographie. C'est donc par le biais de son apprentissage de différentes formes de nomadisme que l'écrivain et professeur de français Akira Mizubayashi nous ouvre sa pensée. C'est sur la base de son exil en France et de l'apprentissage d'une autre langue que l'auteur tisse des parallèles entre l'errance physique et l'errance intellectuelle. Nous parlons de deux résultats pour la même cause : l'exclusion ou l'autoexclusion. Le sujet rejette le conformisme d'une communauté hermétique et s'enveloppe dans un « présentisme » individuel, où ne comptent plus que l'ici et le maintenant. D'un point de vue philosophique, nous supposons que le sujet s'engage alors dans une errance caractérisée par l'instantanéité de chacune des empreintes qu'il dépose entre ce qui n'est plus et ce qui n'est pas, un no « man's land » abstrait, auquel il nous serait possible d'arrimer nos personnages.

Dans l'avant-propos de *Figures de l'errance*²⁷, le professeur et critique d'art Dominique Berthet émet des hypothèses quant au sens à donner au concept d'errance. Si, à l'instar de Mizubayashi, il reconnaît l'existence de l'errance physique et de l'errance intellectuelle, c'est la première qui retient son attention. Il en établit différentes déclinaisons sur la base d'un comparatif entre les racines latines du verbe errer. La première, *errare* réfère à l'erreur, à une perte de repères physiques ou moraux, à des êtres à l'esprit hagard, affligés par leur condition. La seconde, *iterare* renvoie plutôt à un désir de découverte, à des personnages en quête d'espace et d'identité. Alexis Lemieux tout en s'en inspirant, propose des sous-ensembles aux regroupements de Berthet : l'errance poétique, l'errance axiologique et l'errance fantomatique²⁸. Pour Lemieux, les racines *errare* et *iterare* coexistent dans chacun de ces types d'errance. C'est la prédominance de l'une sur l'autre qui les caractérise²⁹. Dans l'errance poétique, c'est l'*iterare* qui s'impose. Elle se singularise par la profondeur de la quête du personnage. C'est une quête individuelle, aux allures d'un voyage initiatique, à la recherche d'équilibre dans un monde désordonné³⁰. Dans une

²⁶ Mizubayashi, A. (2014). *Petit éloge de l'errance*. Paris : Gallimard.

²⁷ Berthet, D. (2007). Avant-propos. Dans D.Berthet (dir.), *Figures de l'errance*. Paris: L'harmattan, .

²⁸ Alexis Lemieux. (2016). *Les formes axiologique, fantomatique et poétique de l'errance à l'œuvre dans les films de Fernand Bélanger*. op.cit.

²⁹ *Ibid.* p.115.

³⁰ *Ibid.* p. 114.

errance axiologique, la relation entre les deux racines est plus tendue et aucune ne l'emporte sur l'autre. Un dilemme moral, un conflit de valeur tenaille alors le personnage jusqu'à la remise en question des organes du pouvoir³¹. Quant à l'errance fantomatique, l'*errare* monopolise l'espace au détriment de l'*iterare*. Une forme d'autoanonymisation s'empare progressivement du personnage qui en vient à perdre le contrôle de sa vie³². Pour le moment, retenons que Lemieux considère indépendamment ces trois vues de l'errance en les attachant aux différents films de son corpus. Nous nous questionnerons aussi sur une éventuelle fusion entre les trois dans un même film, une même scène, un même personnage.

Le philosophe et esthéticien de l'art Olivier Schefer s'aventure dans les marais du cinéma gore³³. Il s'appuie principalement sur les films de zombies pour étayer sa thèse. Ces meutes, signes d'une crise du système politique dominant, sont représentatives des principales inquiétudes de nos sociétés contemporaines, des dérangements physiologiques aux virus informatiques. Elles apparaissent là où on ne les attend pas. Schefer compare ces regroupements d'anthropophages non pas à des manifestants éveillés, mais à des consommateurs hébétés, des bêtes de laboratoire quasi immobiles dans leurs déplacements. Néanmoins figure de la mobilité, les zombies sont entraînés dans une lutte sans fin pour un territoire qu'ils protègent par un cannibalisme assurant leur reproduction. Après un voyage vers les ténèbres, l'exil de ces revenants les condamne à une errance sans fin entre la vie et la mort et rend inconcevable toute possibilité d'évasion. À moins que cette errance éternelle ne se déroule quelque part entre la vie et la mort ? Entre ce qui n'est plus et ce qui n'est pas ? Et si cette impossibilité d'évasion était le ressort de la fuite ?

Et c'est bien de fuite collective et d'évasion dans l'intimité, qu'il a su déceler dans les films *The Dreamers*³⁴ et *Les amants réguliers*³⁵, dont nous entretient André Habib³⁶. Mais, ce n'est pas seulement la prise de rue et l'errance intellectuelle, empreinte d'existentialisme, dans laquelle baignent ces jeunes adultes (en proie à la nostalgie des cinéastes) qui retiennent notre attention. C'est aussi à l'imbrication de l'espace public et de la sphère privée que nous nous attardons. En effet, dans les deux films, les protagonistes se lovent dans

³¹ *Ibid.* p. 47.

³² *Ibid.* p.81

³³ Schefer, O. (2013). *Figures de l'errance et de l'exil*. Aix-en-Provence : Rouge Profond.

³⁴ Bertolucci, B. (réal.), Thomas, J. (prod.). (2003). *The dreamers*. Londres : Recorded Picture Company. Récupéré de <https://fsharetv.co/movie/the-dreamers-episode-1-tt0309987>

³⁵ Garrel, P. (réal.), Sandoz, G. (prod.). (2005). *Les amants réguliers*. [DVD]. Paris : Maïa Films, Strasbourg : ARTE France cinéma.

³⁶ Habib, A. (2010). « La rue est entrée dans la chambre! » : Mai 68, la rue et l'intimité *The Dreamers* et *Les amants réguliers*. Dans W. Moser (dir.). *Cinémas, Prises de rue*, 21(1), 59 -77. <https://doi.org/10.7202/1005630ar>

une intimité confortable après avoir participé à un mouvement d'appropriation de la rue. C'est du haut de leur appartement qu'ils observent l'évolution de ces occupations avant de décider d'y retourner. Un lien se tisse entre les concepts *errare* et *iterare*. L'articulation entre la perte des repères moraux et sociaux et le désir de la découverte se forme devant nous. C'est cette même articulation que nous retrouvons dans *On the Bowery*³⁷ à travers l'alcoolisme et l'itinérance de Ray. Nous osons également un parallèle entre les manifestants des films et les personnages de notre corpus, entre les spectateurs et les anti-héros de ces deux films. Nous considérons nos personnages comme étant l'espace public qu'observent les spectateurs, représentants de la sphère privée. Comment dialogent-ils ? Dans le film de Bertolucci, à 01:40:25, un pavé vient fracasser une fenêtre. En mettant ainsi fin à une tentative de suicide collectif, ce pavé pratique une brèche à travers laquelle le politique et le privé peuvent désormais s'appréhender. À Théo, encore endormi, qui se demande ce qui arrive, Isabelle répond : « La rue est entrée dans la chambre ». Cette brisure narrative marque l'impossibilité de la fuite dans la mort et appelle ces jeunes adultes à rejoindre la contestation. Ce sont les possibilités d'existence d'un tel pavé que nous cherchons en fouillant, tels des archéologues, les chemins que foulent nos personnages.

Initialement, nous nous sommes intéressés comme nous venons de le voir, aux différentes significations que peut revêtir le concept d'errance. Mais quelles sont les motivations de ces gens de la route, de nos personnages ? Le récit de voyage *L'usage du monde*³⁸ est exhaustif à ce sujet. Ce périple, qui mène l'auteur Nicolas Bouvier et son compagnon dessinateur Thierry Vernet de Genève à Kaboul, a défriché une piste d'analyse pour notre corpus. Le désir d'un ailleurs où se retrouver face à face avec soi, un ailleurs où chaque départ se veut la métaphore d'une aguye naissance. Un ailleurs où tout ce qui a constitué jusqu'alors l'armature de nos vies se voit emporté par le vent du nomadisme. Un ailleurs, où se libérer du confort oppressant des habitudes pour se laisser absorber par la dérive, à la recherche de l'inconnu. C'est ce genre de finalité que visent à atteindre nos personnages et que nous nous devons d'identifier. Mais, comment et à quel moment s'opère le déclic qui les incite au départ ? Quels instincts les animent ? En cette matière, nous espérons trouver ce que Bouvier n'était pas arrivé à discerner en lui-même :

Lorsque le désir résiste aux premières atteintes du bon sens, on lui cherche des raisons. Et on en trouve qui ne valent rien. La vérité, c'est qu'on ne sait comment nommer ce qui vous pousse. Quelque chose en vous grandit et détache les amarres, jusqu'au jour où, pas trop sûr de soi, on s'en va pour de bon (Bouvier, 2014, p.10).

³⁷ Rogosin, L. (réal., prod.). (1956). *On the Bowery*. New York : Lionel Rogosin.

³⁸ Bouvier, N. (2014). *L'usage du monde* (2^e éd.). Montréal : Éditions du Boréal

Alors, peut-être cherchons-nous des motifs là où il n'y en a pas ? Peut-être qu'entre la cause et le but, n'y a-t-il qu'un signe que nous envoie la route ? Cette route qui se confond avec l'horizon où chancelle le vide qui nous habite.

1.3 Parcours théorique

De la sémiologie à la sémiotique en passant par la sémio-pragmatique, des auteurs ont suscité notre intérêt au moment même où nos lectures étaient dirigées vers la sociologie du cinéma³⁹. De l'analyse des signes à celle des sens générés par des collectivités de données, des théories se sont développées autour des notions de conditions de production, de médiation et de réception. Nous vous présentons ici un condensé de celles ayant remis en cause l'approche structuraliste, inspirée de la linguistique de Ferdinand de Saussure, et ouvert la voie à une approche sociologique reliant le texte au contexte de production et de réception. C'est depuis nos lectures des travaux de Roland Barthes sur une publicité de *Panzani*⁴⁰ et des photogrammes tirés de la première partie d'*Ivan le Terrible*⁴¹ que nous nous sommes intéressés à ces éléments dont la lecture se situe au-delà de la simple observation du message littéral et du message symbolique. Ce que Barthes considérait comme un signifiant sans signifié⁴², porteur d'un troisième sens hors diégèse, un message connoté dont les seuls acquis de notre capacité de discernement rendraient le décryptage possible. Barthes s'aventurait ainsi sur le terrain de la personnalisation de la perception des œuvres, mais toujours dans une approche immanentiste.

Christian Metz développe principalement un raisonnement autour de l'opposition langue et langage⁴³, tout comme de Saussure mettait en opposition langue et parole. La langue, système de signes nous permettant de nous exprimer, le langage ou la parole en tant qu'opportunité de les utiliser. Il remet en cause les connexions que les théoriciens du « montage-roi » tissaient avec la syntaxe. Le plan n'étant pas l'équivalent du mot. Il suggère alors que le film est un langage trouvant sa source dans l'enchaînement des images qui le composent. C'est à cet effet qu'il propose la grande syntagmatique du film. Nous ne refaisons

³⁹ Sorlin, P. (2015) *Introduction à une sociologie du cinéma*. Paris : Éditions Klincksieck.

⁴⁰ Barthes, R. (1964). Rhétorique de l'image. *Communications*, 4, recherches sémiologiques, 40-51. Récupéré de https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027

⁴¹ Eisenstein, S. (réal, et prod.) (1944). *Ivan le terrible (1ère partie)*. Moscou : Filmstudio Alma-Ata (Mosfilm). Récupéré de <https://www.dailymotion.com/video/x3xz7js>

⁴² Barthes, R. (1982). *L'obvie et l'obtus. Essais critiques 3*. Paris : Éditions du Seuil. Récupéré de <https://books.apple.com/be/book/lobvie-et-lobtus-essais-critiques-3/id1519565030?uo=2>

⁴³ Metz, C. (1966). La grande syntagmatique du film narratif. *Communications, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, 8, 120-124. Récupéré de https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1119

pas ici le parcours nous menant du syntagme maximum, le film, aux segments autonomes eux-mêmes, divisés en différents syntagmes, car ce qui nous importe c'est plutôt le fait que Metz souligne lui-même l'éventuelle obsolescence de sa théorie. Ce que nous en retenons principalement c'est la piste sur laquelle il lance les sémiologues du cinéma quant à la prise en compte des conditions de création et de réception dans leur approche. Il soutient que sa théorie doit être dépassée en vertu de son axiomatisation afin de mettre en lumière les dilemmes que doivent affronter les cinéastes tout au long du processus de fabrication d'un film. Il en arrive à la conclusion que la sémiologie du film reste à faire et que « ce qui demande à être compris, c'est le fait que les films soient compris⁴⁴. »

Pour que les films soient compris, Umberto Eco propose la notion d'encyclopédie commune entre destinataire et destinataire⁴⁵. Il suit le chemin ouvert par Metz en y introduisant, au-delà de l'analyse globale du texte et de l'étude des détails, les concepts de conditions d'énonciation et de lecture. Tout d'abord, il justifie ainsi l'utilisation d'un texte narratif pour fonder sa théorie : « les textes narratifs sont plus complexes, sémiotiquement plus riches en problèmes, et donc ils sont plus payants⁴⁶. » C'est sur cette prémisse qu'il échafaude un tableau qu'il nomme « niveaux de coopération textuelle⁴⁷. » À la base, l'auteur d'un texte fabrique son lecteur modèle en soustrayant des informations. Nous croyons que la fonction de ces blancs s'apparente, en cinéma, au rôle du hors-champ, des coupes ou fondus au noir ou même aux moments de silence entre les personnages ; des espaces que lecteurs ou spectateurs, sous l'effet d'un courant d'induction, sont invités à combler. Pour que l'échange opère, auteur et lecteur doivent posséder des références communes, ce qui circonscrit le champ des interprétations.

Le modèle actantiel, créé par Greimas en 1966 et actualisé ici par Louis Hébert sert à l'analyse de situations fictives autant que réelles⁴⁸. Il classe les participants, les actants, en six catégories départagées sur trois axes. Le sujet et l'objet forment l'axe du vouloir, le deuxième étant la cible du désir du premier. Le chemin les reliant est nommé la jonction. Sur l'axe du pouvoir, nous retrouvons l'adjuvant ou stimulant de l'accomplissement de la jonction et l'opposant, l'agent démoralisateur. Enfin sur l'axe du savoir, il y a le

⁴⁴ *Ibid.* p.124.

⁴⁵ Eco, U. (1985). *Lector in fabula*. Paris : Éditions du Seuil. p. 95.

⁴⁶ *Ibid.* p.90.

⁴⁷ *Ibid.*, p.89

⁴⁸ Hébert, L. (2006). Le schéma narratif canonique. *Signo*. Hébert, L. (dir.) Rimouski, Québec. Récupéré de <http://www.signosemio.com/greimas/schema-narratif-canonique.asp>

destinateur qui sollicite la réalisation de la jonction et le destinataire qui en tirera profit. Encore une fois, la contribution du spectateur est sollicitée.

Jusqu'à maintenant, nous avons vu que ces auteurs attribuent au destinataire un rôle actif et de coopération dans la réception des œuvres. Mais le sens produit émane toujours du texte (du film) et de son créateur sans tenir compte du bagage culturel des allocutaires. Jean-Pierre Esquenazi explore différemment ce champ d'études. Dans un premier temps, il recense et décrit diverses théories de l'analyse de films allant de la sémiologie, où le film est considéré en tant qu'objet autonome, à la sociologie où l'on s'intéresse au film en tant qu'objet social⁴⁹. Puis, de la toile peinte⁵⁰ au grand écran⁵¹ en passant par celui de la télévision⁵², il réfléchit sur l'apport de l'analyse des œuvres pour la société en général et la sociologie en particulier. En insistant sur la double fonction de produit et de discours, il conçoit le producteur comme créateur d'un dispositif dont le rôle est d'amener les spectateurs à recréer un univers fictif dans lequel se reconduit l'énoncé initial du film, lui-même paraphrase de l'institution de production. Mais, si un seul énoncé initial est acheminé aux spectateurs, ceux-ci, morcelés en différentes communautés interprétatives, le reçoivent dans des contextes distincts et peuvent donc en concevoir leur propre paraphrase. Le sujet-spectateur devient un producteur de sens. En réunissant ainsi sémiologie et pragmatisme, Esquenazi suit les traces de son ancien professeur et directeur de recherche, Roger Odin.

C'est ce même Odin qui réussit à faire accepter l'hypothèse des études sémio-pragmatiques à une époque où la sémiologie est bien ancrée chez les linguistes et autres théoriciens⁵³. C'est en constatant l'inefficacité d'un point de vue strictement immanentiste dans l'analyse des films de famille qu'il commence à formaliser son approche. En effet, en ne s'attardant qu'au résultat, au produit fini, l'immanentisme oblitère l'aspect communicationnel et son évolution, ce sur quoi se concentrent les tenants du pragmatisme. En associant ces deux paradigmes, Odin élabore le modèle d'analyse qu'est la sémio-

⁴⁹Esquenazi, J-P. (2000). Le film, un fait social. *Réseaux, Cinéma et réception*, 18 (99)13-47.
<https://doi.org/10.3406/reso.2000.2194>

⁵⁰ Esquenazi, J-P. (2007a). *Sociologie des oeuvres. De la production à l'interprétation*. Paris : Armand Colin

⁵¹ Esquenazi, J-P. (2007b). Élément de sociologie du film. *Cinémas, La théorie du cinéma, enfin en crise*, 17(2-3), 117-141.
<https://doi.org/10.7202/016753ar>

⁵² Esquenazi, J-P. (2003). Éléments de sociologie sémiotique de la télévision. *Quaderni, Images de l'Amérique du Nord vues par elle-même ou vues par les autres*, 50-51, 89-115. Récupéré de https://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_2003_num_50_1_1220

⁵³ Odin, R. (2011). *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

pragmatique. Ses travaux le mèneront jusqu'à l'élaboration du concept des espaces de communication comme lieu de production de sens. Pour parvenir à leur formation, il s'intéresse à la construction des actants de la communication sur la base de faisceaux de contraintes respectives ou communes. Ces contraintes de perception du discours peuvent être de nature cognitive telles les contraintes de narration et celles liées à la langue. Des contraintes, non naturelles, politiques, économiques et culturelles sont aussi à considérer dans l'élaboration de l'axe de pertinence qui assurera une communication bilatérale, subordonnée au type d'expérience communicationnelle retenue. Odin attribue un mode à chaque type d'expériences.

Ces modèles nous apparaissent nécessaires à l'identification des priorités des réalisatrices et réalisateurs dans la fabrication de leurs personnages et du discours qu'ils doivent porter jusqu'aux spectateurs afin de les stimuler quant à l'interprétation de ce discours. Mais, des lectures subséquentes nous ont ouverts à la sociosémiotique qui, au-delà de mettre en écho texte et contexte, se penche sur l'installation des discours qui en résultent dans des espaces de communications intersubjectifs et négociés. Il va sans dire que les notions de dispositifs et de médiation sont donc indispensables à ce type d'analyse. En effet, nombre d'intervenants agissent sur la production de sens, autant lors de la création de l'œuvre qu'au moment de son interprétation. Ils font partie de l'univers social dans lequel circulent les œuvres et apportent une autre dimension à la représentation que nous en faisons. Nous comprenons du texte d'Antoine Hennion⁵⁴ que le film naît avant même l'idée du film et de son écriture. Cette idée se dessine au regard des conceptions que nous nous sommes forgées du cinéma dans son ensemble, de la position que nous lui accordons dans la société et de notre propre condition à son égard. Il nous convie à l'idée d'un monde composé, un monde qui se bâtit par l'entrecroisement des choses et des humains, où les films ne sont plus un simple miroir tendu à la société, mais un travail conjoint d'appropriation des objets par lequel émetteurs et récepteurs s'incorporent les uns les autres.

C'est donc de la vie des films, en tant qu'objet social dont il est question et dont la nature propre échappe à leurs créateurs pour être livrée à l'interprétation des médiateur.trices et des spectateur.trices. Cette démarche herméneutique, en plus d'être un élément de mesure de l'attention portée au cinéma, est un rouage essentiel apte à conditionner les mécanismes d'échange entre destinateur.trices et destinataires.

⁵⁴ Hennion, L. (1993). De l'étude des médias à l'analyse de la médiation : esquisse d'une problématique. *Science de l'information et de la communication*. Bougnoux, D. (dir.). Paris ; Larousse, 808 pages, 687-697.

C'est cette conversation et ses effets sur les différents actants que nous observerons tout en focalisant sur le film en tant qu'espace de médiation.

ÉPIGRAPHE 3

Créer des concepts, au moins,
c'est faire quelque chose⁵⁵.

⁵⁵ Deleuze, G. (1991) *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Les Éditions de Minuit. p. 12.

CHAPITRE 2

MÉTHODOLOGIE ET CORPUS

Les analyses se déclineront comme suit : description de la scène clé, brève biographie du réalisateur. trice et des acteur.trices incluant une filmographie sommaire et une appréciation de la prépondérance qu'y tiennent les films retenus. La description du mouvement duquel sont tributaires les cinéastes, un exposé du contexte et du processus de production précéderont la déconstruction de la scène clé. Enfin, la mise en relief de la condition qui prévaut chez nos personnages entre la fuite, la résilience ou la contestation (ou peut-être est-ce les trois à la fois ?) au moment de l'éclatement de leur sédentarité nous épaulera dans la réconnaissance du type d'errance dans laquelle ils trimardent. (Ou peut-être est-ce les trois à la fois ?). Une évaluation de la conformité aux codes du road movie étoffera nos résultats au moment de la conclusion. La suite de ce chapitre détaille notre procédure.

2.1 Opération, questions et paramètres principaux

Nous commencerons par revisiter le parcours de nos réalisateurs.trices et acteur.trices afin de trouver les points communs qui les ont réunis lors de la mise au monde de leurs personnages, ce qui, nous le pensons, facilitera notre compréhension de leurs motivations et du discours qu'ils ou qu'elles portent et insufflent à leur création. Les données recueillies jetteront les bases de l'espace référentiel les reliant au public. La lecture des scénarios, lorsque possible, nous permettra de les comparer aux produits finis. Nous pourrions évaluer ainsi le niveau de liberté d'improvisation, inhérente à tout acte imaginaire, accordé aux créateur.trices. Habituellement, ce genre d'exercices nous permet aussi de déterminer si le discours livré et l'univers proposé se déroulent sur un mode fictionnalisant, documentaristant ou spectacularisant. Mais, tout comme nous croyons à la fusion possible des types d'errances développés par Lemieux⁵⁶, nous croyons que ces trois modes peuvent se conjuguer dans un même projet filmique, particulièrement en ce qui concerne notre corpus. Nous expliquerons comment nos films se rattachent aux différents modes afin d'identifier les relations affectives et énonciatives qui généreront les échanges entre émetteur.trices et récepteur.trices.

⁵⁶ Alexis Lemieux. *Les formes axiologique, fantomatique et poétique de l'errance à l'œuvre dans les films de Fernand Bélanger*, op. cit.

Puis, nous nous approprierons les personnages, agents de liaison entre nous, les comédiens qui les incarnent et les cinéastes qui les inventent. Nous établirons des comparatifs entre le contexte socioculturel intradiégétique (qui délimite les mouvements des personnages) et le contexte socioculturel extradiégétique lors de la création de l'œuvre (qui informe les choix des créateurs) tout en analysant l'approche esthétique et la dimension narrative construites. Nous créerons des ponts entre le parcours du personnage, celui de l'acteur ou de l'actrice et celui du ou de la cinéaste. Ce sera notre point de départ pour retracer leur histoire et trouver ce qui les a unis dans la construction de ces personnages que nous analyserons.

Nous entreprendrons ensuite de décortiquer le découpage de certaines scènes. Bien qu'il puisse être considéré comme un marqueur épistémologique, il est indissociable du processus de création. Les choix faits relativement aux cadrages, aux positions et mouvements de caméra, aux valeurs de plans et au rythme du montage participent, bien sûr, à la narration et à l'esthétique générale du film, mais son principal apport se trouve dans la relation de l'œuvre avec le temps et le réel et nous permet de voir si le regard des réalisateurs.trices est en adéquation avec celui du public. Pour approfondir nos analyses, nous ne pouvons pas faire abstraction des composantes purement esthétiques. Les ambiances établies par l'éclairage, les costumes, maquillages et coiffures, les décors et les accessoires nous aident également à situer le film dans le temps afin de voir comment il dialogue avec son époque et donc avec son public. En ce sens, l'environnement sonore et la musique intra et extradiégétique sont des éléments importants à considérer. Les résultats de ces observations viendront compléter la composition de notre espace référentiel.

Nous le savons, la production d'un film nécessite l'apport de nombreux artistes. Ceux qui nous intéressent sont à l'origine des projets. Nos auteurs.trices tiennent la plume au bénéfice de tous. Les acteurs.trices quant à eux ou elles, les incarnent. En effet, chacun des actants apporte sa propre interprétation de l'histoire, ils ou elles interviennent autant sur le discours que sur sa lecture. En tant que destinataire.trices, destinataires et médiateurs.trices, ils entretiennent une relation privilégiée avec les personnages qui sera au centre de notre travail. Nous serons à même d'analyser la réalité qu'engendre la rencontre de nos personnages de fiction avec différentes communautés interprétatives dans les conditions de réception qu'offre le dispositif de la salle de cinéma.

En tant que praticien, nous avons longtemps observé de l'intérieur le fonctionnement de l'espace de production et les impératifs prescrits par l'institution de la fiction. Il va de soi que ces expériences nourriront, sans nous y restreindre, nos déductions quant aux entraves essayant la piste de la création cinématographique et à la prise de décision parfois douloureuse qui en découle. Sans nous y restreindre, car nous gardons à l'esprit ces conseils d'Odin⁵⁷ qui soutient que le théoricien peut créer son champ d'études comme il le souhaite quant aux objets de l'analyse, à l'espace et au temps. Nous croyons qu'il en va de même pour le spectateur.trice, cinéphile averti.e ou néophyte. Il suggère également d'affirmer ses choix vis-à-vis des contraintes retenues et de sélectionner uniquement celles reliées à notre axe de pertinence ou notre espace référentiel. Nous rajouterons qu'il est aussi important de se laisser surprendre par les inévitables inattendus et, à l'instar de nos personnages, de bifurquer de notre route lorsque nécessaire. Ces personnages seront nos guides afin qu'au terme de ces périples nous soyons en mesure de tisser, ou non, des liens entre l'esprit de contestation de nos camarades de route et celui du public.

Nous l'avons expliqué en avant-propos, c'est sur la base de notre cheminement personnel et de notre culture cinématographique que nous avons formé notre corpus. C'est donc par pur hasard que nous couvrons une chronologie large du cinéma moderne, du néoréalisme italien de l'après-guerre à la Nouvelle Nouvelle Vague française des années 1990. Nous présentons donc nos films du plus ancien au plus récent. C'est également ainsi que nous les situons dans la filmographie de nos cinéastes afin de suivre leur évolution. C'est aussi un corpus équitable en ce qui concerne les réalisateur.trices. Nous avons puisé dans notre culture cinématographique des films dont nous nous étions rapprochés des personnages. Comme mentionné dans notre avant-propos et la présentation générale, c'est par l'appropriation des personnages que nous nous mettons en relation avec leur créateur.trice. Et s'il est justifié de se demander si François Truffaut dans *L'amour en fuite*⁵⁸ filmait sa propre échappée, nous nous demandons également si ce n'est pas à la fuite des auteur.trices de nos films à laquelle nous nous relions. Notre premier critère de sélection lors de la composition de notre corpus était que les films retenus pouvaient être qualifiés de film d'auteur. D'où l'apparition en cours de route de la notion de cinéaste indépendant. Si nous tenions à ce que nos réalisateurs et réalisatrices aient écrit leur propre scénario, c'est parce qu'ils ou elles s'assurent ainsi d'un meilleur contrôle sur la forme et sur le fond jusqu'au « final cut ». En principe ni les producteurs ni les distributeurs ne peuvent interférer sur le produit final. Nous aurons l'occasion d'y revenir au moment de

⁵⁷ Roger Odin. *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, op. cit.

⁵⁸ Truffaut F. (réal., prod.). (1979) *L'amour en fuite*. Paris : Les films du carosse.

la contextualisation de nos films. Nous avons également relaté notre rencontre avec le film *Sans toit ni loi*.⁵⁹ Il nous semblait donc logique d'en faire notre premier choix sur lequel viendraient se greffer des films différents, mais respectant nos paramètres de départ.

2.2 Corpus

On the Bowery, 1956. États-Unis/65 minutes/35 mm. Ratio : 1.1.33. N/B, Mono.

Ce docudrame réalisé par Lionel Rogosin raconte l'histoire de Ray (Ray Saylor), ancien travailleur des chemins de fer, nouvellement arrivé dans ce secteur défavorisé. Les problèmes sociaux auxquels il est confronté ont persisté dans le temps et sont repérables dans les autres éléments de notre corpus issu des années 1980 et 1990. Il cherche d'abord un emploi, mais ses démarches s'avèrent infructueuses. Il se laisse absorber par le tourbillon de l'alcoolisme et se lie d'amitié avec Hendricks (Gorman Hendricks) et Matthews (Frank Matthews) rencontrés dans un bar. Ces résidents de longue date l'initient à l'itinérance et à la précarité des petits boulots quotidiens. Comme la majorité d'entre eux, il dort dans la rue. Il échoue à vendre ses effets personnels et se les fait voler par Hendricks. Celui-ci réussit à les vendre et partage tout de même l'argent avec Ray. Toujours à la recherche d'une issue à sa dépendance, il tente de s'intégrer à la vie d'une mission pour itinérant gérée par des religieux. Incapable de supporter quelque encadrement que ce soit, son séjour dure à peine une journée. Il retourne au bar. L'errance se joue ici à l'échelle d'un quartier où la possibilité même de s'évader est une illusion. Chaque matin, au réveil, Ray se promet d'arrêter de boire, de quitter ce Bowery et de trouver un travail. L'histoire ne nous dit pas s'il y parviendra.

Stranger than paradise, 1984. États-Unis/89 minutes/35 mm. Ratio : 1.78.1. N/B, Mono.

Jim Jarmusch réalise cette comédie dramatique qui se divise en trois actes. Le premier, *The new world*, s'ouvre sur l'arrivée d'Éva (Eszter Balint), 16 ans, qui débarque de sa Hongrie natale. Son cousin Willie (John Lurie) un émigré de longue date, habite un quartier pauvre de New York. Il l'héberge quelque temps. Recluse dans ce petit appartement d'une pièce, Éva a vite fait de se lasser de la routine de Willie, ponctuée de courses de chiens et de parties de cartes avec son ami Eddy (Richard Edson). Comme le but de son voyage était de rejoindre sa tante Lotte (Cecillia Stark), Éva quitte New York pour Cleveland. L'acte deux, *One year later* se termine par une partie de poker. Eddy et Willie gagnent un gros montant d'argent, mais on les soupçonne d'avoir triché. Ils se sauvent avec le magot avant que ça ne dégénère en bagarre. Pour éviter d'être poursuivis, ils achètent une voiture et prennent la route sans but précis. En chemin, l'idée leur vient de rejoindre Éva. Tante Lotte habite un bungalow en bordure de la voie ferrée. Ils y squattent

⁵⁹ Agnès Varda. *Sans toit ni loi*, *op.cit.*

toute la journée pendant qu'Éva travaille dans un casse-croûte. Ils restent une partie de l'hiver chez la tante. Mais ils trouvent le temps long et reprennent finalement la route en emmenant Éva. L'acte trois, *Paradise*, se déroule en Floride. Le lendemain de leur arrivée, Eddy et Willie abandonnent Éva au motel pour aller aux courses de chiens. Ils y perdent presque tout leur argent. Au deuxième jour, Willie décide d'aller tenter sa chance aux courses de chevaux. Les gars partent en laissant encore une fois Éva seule. Elle se décide pour une promenade sur la plage afin de tromper l'ennui. Après s'être acheté un chapeau pour se protéger du soleil, elle est partie prenante d'un heureux quiproquo ; un homme, croyant payer une dette de drogue, l'accoste et lui remet une grosse somme d'argent. Les deux quittent avant qu'une femme n'entre dans le cadre, elle porte le même chapeau qu'Éva... Puis, les événements se bousculent, si tant est que l'on puisse parler d'accélération dans un film de Jarmusch. Éva décide sur le coup de rentrer en Hongrie. Elle retourne donc au motel pour récupérer son bagage. Avant de s'en aller pour l'aéroport, elle laisse une partie de son magot à Willie et Eddy et un mot pour expliquer son départ. Courte ellipse, les deux gars reviennent du champ de courses, où ils se sont refaits, et trouvent la note. Ils tentent de rattraper Éva. À l'aéroport, Willie abandonne Eddy dans le stationnement et achète un billet pour aller la chercher dans l'avion. Eddy le regarde décoller, mais Willie n'a pas eu le temps d'en redescendre, il repart donc seul en voiture. Le film se termine sur Éva qui est revenue au motel.

Sans toit ni loi, 1985. France/105 minutes/35 mm. Ratio : 1.66.1. Couleur, Mono.

Agnès Varda met en scène ce docudrame sur les derniers moments de la vie de Mona [Sandrine Bonnaire]. C'est par la découverte de son corps que commence le film : un employé viticole retrouve son cadavre dans un fossé longeant le vignoble où il travaille en compagnie d'autres ouvriers étrangers. Après les technicalités d'usage entourant la découverte d'un mort, un flash-back nous ramène à son arrivée dans cette région, une dérive dont nous ne connaissons jamais le déclenchement. C'est par le biais des personnes qu'elle a croisées que nous vivons sa virée en auto-stop, toujours à la recherche de petits boulots. Varda en voix hors champ les interviewe ce qui nous donne différents points de vue sur le mode de vie de Mona et des liens plus ou moins éphémères qu'elle arrive à tisser, ou non, avec les gens. Nous la voyons dépérir au fur et à mesure que l'hiver s'installe. C'est les mains vides, malade et transie qu'elle agonise seule dans un fossé.

Baise-moi, 2000. France / 77 minutes / 35mm. Ratio : 1.85.1. Couleur, Dolby SR.

Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi adaptent pour le grand écran le roman de Despentes paru en 1994. Ce drame brosse le portrait de Manu (Raffaëla Anderson) et de Nadine (Karen Bach) en cavale à travers la France. Elles vivent dans l'univers violent d'une cité en banlieue de Paris. Karen se prostitue et tout au long du film, on laisse sous-entendre que Manu est, ou a été, une actrice pornographique. À la suite d'une dispute, Manu assassine accidentellement son frère d'un tir de revolver et Karen étrangle sa colocataire au cours d'une altercation. Elles doivent donc quitter leur patelin pour s'éviter des ennuis avec les autorités. Elles se rencontrent par hasard à la gare alors que Karen vient de manquer le dernier train pour Paris. Manu lui apprend qu'elle a une voiture, mais qu'elle ne sait pas conduire. Elle offre à Karen de l'emmener si celle-ci prend le volant. Elle lui offre même de lui donner la « caisse » pour le retour. Elles prennent la route. Le lendemain matin, devant la mer et un petit déjeuner arrosé au cognac, elles décident de rester ensemble. Le dialogue nous laisse comprendre qu'elles se sont confié leurs meurtres respectifs. Ces révélations deviennent en quelque sorte un pacte d'amitié. Route et dérouté, orgies et massacres, au fur et à mesure que se solidifie cette sororité, l'ivresse de la violence et du sexe s'amplifie et leurs crimes se font de plus en plus sanglants. Le retour sur terre est abrupt quand Manu se fait tuer lors d'un braquage. Nadine brûle son corps. Elle songe au suicide. L'arrivée des policiers, marquée par un coup de feu hors champ, la coupe dans son élan.

ÉPIGRAPHE 4

C'est ça le problème avec la gnôle, songeai-je
en me versant un verre. S'il se passe un truc
moche, on boit pour essayer d'oublier, s'il se
passe un truc chouette, on boit pour le fêter,
et s'il ne se passe rien, on boit pour qu'il se
passe quelque chose⁶⁰.

⁶⁰ Bukowski, C. (1981). *Women*. Paris : Grasset et Fasquelle. (Le livre de poche).

CHAPITRE 3

ON THE BOWERY

Pour notre première analyse, les moments clés que nous retenons sont le début et la fin du film. L'entrée en scène du personnage principal marque-t-elle l'origine ou la débâcle de sa résilience ? La fin du film nous donne-t-elle la réponse ? La mise en scène des deux moments présente des analogies intéressantes qui nous permettront d'étayer notre conclusion. Mais d'abord, revenons aux sources de cette création afin de jeter un éclairage sur la teneur de nos observations.

3.1 Le réalisateur

Lionel Rogosin naît à New York le 22 janvier 1924. Au départ, rien ne le prédisposait à une carrière de cinéaste. Cet Occidental privilégié, fils d'un riche industriel, n'a jamais étudié en cinéma. Il a plutôt passé trois ans à l'université de Yale afin d'obtenir son diplôme d'ingénieur chimiste⁶¹. Puis, il s'engage dans la marine en tant que démineur durant la Deuxième Guerre mondiale. De 1945 à 1948, il voyage dans une Europe ravagée par la guerre autant à l'est qu'à l'ouest⁶². Il termine son périple en Afrique avant de rentrer à New York et prendre les rênes de l'entreprise de textile familiale. Lors d'entretiens accordés à la réalisatrice Marina Goldovskaya entre 1994 et 1999 (ces entretiens sont la source principale du documentaire *A Perfect Team*)⁶³, il explique qu'après plusieurs années l'idée de réaliser un film lui est venue subitement. Il voulait comprendre ce qui n'allait pas dans le monde, quel déséquilibre avait pu engendrer une folie comme l'holocauste. C'est avec sa caméra, une *Bolex* 16 mm, et l'argent de son père qu'il part à la recherche d'une réponse⁶⁴. Toute sa vie, il milite contre les inégalités sociales, le fascisme et le racisme qui en découle. Il est également très actif dans la défense du cinéma indépendant. Il tourne son dernier long-métrage en 1974. Les projets sur lesquels il a travaillé par la suite, que ce soit sur les Navajos,

⁶¹ Lionel Rogosin. Dans *Lionel Rogosin, a visionary American*. Récupéré le 21 décembre 2020 de <https://www.lionelrogosin.org/AboutLR.html>

⁶² Lionel Rogosin. (2021, 5 novembre, 15h04). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 6 janvier 2022 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Lionel_Rogosin

⁶³ Rogosin, M. (real., prod.). (2009). *The perfect team*. France, États-Unis, Italie : Rogosin heritage production.

⁶⁴ *Ibid.*, (00:00:50 – 00:03:05)

la violence policière ou les enfants des rues au Brésil, ne verront jamais le jour faute de financement⁶⁵. Il se retire en Angleterre en 1980 où il séjourne pendant près de vingt ans avant de rentrer aux États-Unis. Il meurt d'une crise cardiaque à Los Angeles le 8 décembre 2000⁶⁶.

3.2 « The New American Cinema Group »

Après la Deuxième Guerre mondiale, l'industrie cinématographique connaît une transformation. Nous croyons que le néoréalisme italien en est le précurseur. Pour Deleuze, cette nouvelle école serait la frontière entre l'image-mouvement et l'image-temps⁶⁷. Nous passons alors des héros faisant évoluer une action d'un point A à un point B, à des personnages se laissant porter par les événements, au gré du courant, au gré du temps au gré des plans... Des personnages en balade dans des lieux quelconques qui rompaient avec les repères des espaces déterminés par le cinéma réaliste d'avant-guerre. Le type de personnages en fuite ou en état d'errance qui nous intéresse particulièrement. Par cette façon de se positionner entre la fiction et le documentaire, entre scénario et réalité, les cinéastes de cette mouvance repoussent les limites des conventions établies par le cinéma commercial et institutionnel. D'autres mouvements suivront, dont la Nouvelle Vague en France et le cinéma direct ou cinéma-vérité au Québec.

Ce qui nous amène à la création du *New American Cinema Group* en 1961 auquel se joint Lionel Rogosin au côté d'une vingtaine de jeunes artistes, dont Jonas Mekas, Shirley Clarke et Andy Warhol. Outre l'utilisation de matériel plus léger, des tournages *in situ* et un casting composé de non-acteurs (quoique les personnages féminins soient plutôt rares chez Rogosin), le manque de financement pour le cinéma indépendant est un point commun à l'origine de ces tendances. De plus, ce cinéma hors norme ne suscite pas l'empressement des distributeurs.

Rogosin est coutumier des difficultés à en trouver pour ses films qui ne se conforment pas aux conventions narratives hollywoodiennes⁶⁸. C'est en espérant pallier ce problème qu'il fonde le *Bleecker Street Cinema* voué à promouvoir des films d'art et d'essais. En 1965, il pousse l'expérience de distributeur plus loin en

⁶⁵ Lionel Rogosin. (2021, 5 novembre, 15h04). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 6 janvier 2022 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Lionel_Rogosin

⁶⁶ AFP (PARIS, 2000, 11 déc.). Décès du réalisateur Lionel Rogosin. *Le Devoir* (Montréal), p. B 8. Récupéré de https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2798743?docsearchtext=Lionel_Rogosin

⁶⁷ Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1 - L'image mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit. p. 169-170

⁶⁸ Massood P.J. (2018). Dans la rue, sous les draps : le New York de Lionel Rogosin (trad. Sylvain Portmann). *Décadrages. Cinéma à travers champs*, 37-38 (dir. Faye Corthésy), p. 17.

constituant la compagnie *Impact Films* qui se consacre à la diffusion de films politiques et indépendants⁶⁹. Malheureusement, malgré tous ses efforts, Rogosin n'arrive pas au résultat souhaité, à savoir la création d'un circuit autonome de distribution pour que les films indépendants « fleurissent comme des champignons après une pluie d'été⁷⁰. » Dans les années 1960, Rogosin se distancie peu à peu du *New American Cinema Group* tout en continuant à développer ses projets. Il vend le *Bleecker Street Cinema* en 1974. L'aventure d'*Impact Films* prend fin en 1978⁷¹.

The *New American Cinema Group* est devenu au fil du temps *The Film-Maker's Cooperative*. Leur engagement envers le cinéma non commercial est resté le même si on se réfère à leur site web, <https://film-makerscoop.com/about>. Malheureusement, aucune mention n'y est faite quant à l'apport de Lionel Rogosin.

3.3 Son œuvre

Sur une période de vingt ans, Lionel Rogosin a tourné six longs-métrages et quatre courts-métrages. Certains ont été restaurés grâce à une entente entre les fils de Rogosin, Michael et Daniel, et Gian Luca Farinelli, directeur de la *Cineteca di Bologna*. Initialement, le but était de présenter son troisième film à la 61^e édition du *Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia* en 2004. À la suite de cette première expérience, les deux frères ont institué la fondation *Rogosin Heritage* dont la mission principale est la préservation et la restauration des films de leur père. Ils en ont confié la distribution internationale à la *Cineteca di Bologna*⁷². Si la remise en état des films leur permettait de se rallier au réseau des festivals de cinéma, ils n'en rejoignent pas pour autant le grand public. Malheureusement, ils se butent aux mêmes problèmes de distribution que nous avons décrits plus haut. L'opération a toutefois permis la production de DVD et leur apparition sur des plateformes de vidéos sur demande principalement dédiées au cinéma d'auteur. Certains d'entre eux sont aussi disponibles dans les collections des bibliothèques de l'UQAM.

⁶⁹ Lionel Rogosin. (2021, 5 novembre, 15h04). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 6 janvier 2022 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Lionel_Rogosin

⁷⁰ Corthésy, F. (2018). Du côté de la distribution. *Décadrages. Cinéma à travers champs*, 37-38 (dir. Faye Corthésy), p. 113.

⁷¹ Lionel Rogosin. (2021, 5 novembre, 15h04). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 6 janvier 2022 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Lionel_Rogosin

⁷² Lionel Rogosin. Dans *Lionel Rogosin, a visionary american*. Récupéré le 21 décembre 2020 de <https://www.lionelrogosin.org/AboutLR.html>

Rogosin lui-même évoque le néoréalisme italien ainsi que le documentariste Robert Flaherty, plus particulièrement son film *Man of Aran*⁷³, en tant que ses principales influences⁷⁴. Dans ce docu-fiction, Flaherty filme des non-acteurs dans leur propre rôle de pêcheurs affrontant les rigueurs de la nature. Le tournage s'est majoritairement déroulé sur la petite île *Inis Oírr* de l'archipel d'Aran à dix-huit kilomètres de la côte ouest de l'Irlande. Flaherty y entrelace captation de la réalité et mise en scène. Nous avons évidemment constaté l'usage de cette technique chez Rogosin. Nous y reviendrons lors de l'analyse de *On the Bowery*⁷⁵, son premier long-métrage et objet principal de nos observations.

Son deuxième film, *Out*⁷⁶, est un documentaire couvrant l'exil de hongrois.es à la suite de l'écrasement de la révolution de Budapest par les troupes soviétiques en 1956. Ce court-métrage se singularise de la filmographie de Rogosin puisqu'il s'agit d'une commande de l'Organisation des Nations Unies qui en assura la distribution nationale à la suite de sa diffusion à l'émission *Omnibus* (une émission de divertissement éducatif)⁷⁷ sur les ondes de la chaîne ABC⁷⁸. Malheureusement, nos recherches dans le but de visionner ce court-métrage n'ont toujours pas abouti.

Come Back, Africa suit en 1960⁷⁹. L'idée lui en est venue lors de son périple en Afrique au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Dans ce film de guérilla, le réalisateur affirme son militantisme en devenant l'un des premiers cinéastes à dénoncer l'apartheid. Afin de mener à bien la production, lui et son épouse séjournent à Johannesburg pendant plus d'un an. Afin d'éviter la censure, il soutient devant les autorités qu'il produit un documentaire sur la musique et les traditions vivantes⁸⁰. En fait, il tourne subrepticement durant quatre mois et suit le destin d'un campagnard venu à Johannesburg pour trouver du travail. Rogosin observe le milieu des mineurs, des domestiques et leurs conditions de vie sous le régime de l'apartheid. Afin de mieux refléter la réalité, il a écrit le scénario avec deux auteurs et journalistes sud-africains, William

⁷³ Flaherty R., (réal.) (1934). *Man of Aran*. Gainsborough Pictures, Irlande. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=Cwmc05qW0xc>

⁷⁴ Massood P.J. (2018). Dans la rue, sous les draps : le New York de Lionel Rogosin (trad. Sylvain Portmann). *Décadrages. Cinéma à travers champs*, 37-38 (dir. Faye Corthésy), p. 14.

⁷⁵ Rogosin, L. (réal., prod.). (1956). *On the Bowery*. New York : indépendant

⁷⁶ Rogosin, L. (réal., prod.). (1957). *Out*. New York : Lionel Rogosin/ONU. Récupéré de [https://fr.wikipedia.org/wiki/Out_\(film\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Out_(film))

⁷⁷ Omnibus (émission de télévision). (2021, 27 janvier, 11h29) Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 23 avril 2022 de [https://fr.wikipedia.org/wiki/Omnibus_\(émission_de_télévision\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Omnibus_(émission_de_télévision))

⁷⁸ Corthésy, F. (dir.) (2017). Filmographie de Lionel Rogosin, *Décadrages. Cinéma à travers champs*, 37-38, p. 163-164.

⁷⁹ Rogosin, L. (réal., prod.). (1959). *Come Back Africa*. New York/Sophiatown: Indépendant

⁸⁰ Bovier, F. et Flockiger, C. (2017) Come back Africa. « J'accuse...! » le système de l'apartheid. *Décadrages. Cinéma à travers champs*, 37-38 (dir. Faye Corthésy), p. 17.

« Bloke » Modisane et Lewis Nkosi. Lors d'une discussion informelle, Rogosin leur a dit : « Listen, you guys have to help me write this script. It's your film, it's your story. I'm just here... I'm just your media⁸¹. » Rogosin n'est jamais retourné à Johannesburg. Il a toutefois réussi à faire sortir d'Afrique du Sud Miriam Makeba. Cette militante, chanteuse de jazz, était une des protagonistes de *Come Back, Africa*. La première du film eut lieu le 3 avril 1960 à l'occasion de l'ouverture du *Blecker Street Cinema*. Sans surprise, l'Afrique du Sud a proscrit le film qui ne connut que quelques succès en France. En 2005, une version restaurée par les productions *Rogosin Heritage* fut présentée au festival *Il Cinema Ritrovato* de Bologne⁸², Lewis Nkosi en assura la présentation⁸³. Dans le documentaire *An American in Sophiatown*⁸⁴, sous forme d'allers-retours entre archives et entretiens avec des membres de l'équipe, le film nous informe de ce qu'ils sont devenus, mais aussi du contexte historique et politique entourant la production de *Come Back Africa*.

Cinq ans plus tard, Rogosin doit s'exiler à Londres pour produire *Good Times, Wonderful Times*⁸⁵. À l'instar de son film précédent, un documentaire, *Man's Peril*⁸⁶, retrace principalement le périple de Rogosin dans la recherche d'archives rares lui permettant de construire son film. Pour cet opus, il abandonne les techniques de Flaherty et celles inspirées du néoréalisme italien, mais son activisme n'en demeure pas moins vivant. Il avait tenté en vain d'en assurer le développement à New York, mais s'était buté au refus des distributeurs et même de celui réputé le plus libéral d'entre eux, Ed Harrison⁸⁷. Ce dernier se spécialisait dans la distribution de films étrangers aux États-Unis.⁸⁸ Mais le sujet du film le choque et il compare Rogosin à un traître. Car, après les iniquités sociales et le racisme, Rogosin s'en prend ici à la menace nucléaire et à la guerre froide qui en découle. L'idée de tourner un film dénonçant cette guerre signifiait automatiquement un rapprochement avec l'Union soviétique et on lui accola l'étiquette d'antiaméricains. C'est donc à Londres qu'il réalise ce film d'assemblage où il convie les spectateur. trices à un va-et-vient entre images d'archives de guerre et la mise en scène d'un cocktail dans la haute

⁸¹ Ross, L. (real.) Rogosin, M.A. (prod.). (2007). *An American in Sophiatown*. États-Unis, Afrique du sud, Rogosin heritage production. 00:10:52 - 00:11:03.

⁸² *Ibid.* 00:49:48 - 00:51:50.

⁸³ *Ibid.* 00:00:03 - 00:01:21.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Rogosin, L. (réal., prod.). (1966). *Good times, wonderful times*. Londres : Impact Films.

⁸⁶ Rogosin, M. (prod. et réal.). Ross, L. (real.). (2008). *Man's peril. The making of Good times wonderful times*. États-Unis, Afrique du sud : Rogosin heritage production.

⁸⁷ Rogosin, M.A. (prod. et réal.). Ross, L. (real.). (2007). *op. cit.* 00:00:30 - 00:01:12

⁸⁸ Balio, T. (2010). *The foreign Film on american Screens 1946-1973*. Madison : The University of Wisconsin press. p. 13.

bourgeoisie britannique. La superficialité des discussions contraste avec la violence des archives et souligne l'indifférence de cette classe sociale à l'égard de la souffrance d'autrui. Vers la fin du film⁸⁹, on nous montre et fait entendre le discours *I Have a Dream* de Martin Luther King (15 janvier 1929 - 4 avril 1968). Le pasteur prononça ce discours, point culminant de *La Marche pour l'Emploi et la Liberté* devant le *Lincoln Memorial* à Washington D.C. le 28 août 1963⁹⁰. La fin du discours est présentée par un plan de grand ensemble, en plongée, de cette foule de plus de 250 000 manifestant.es. Au montage (signé Brian Smedley-Aston et Danny Schik) on enchaîne habilement de ce plan fixe à un travelling en plan moyen, en contre-plongée, de manifestant.es en faveur du désarmement nucléaire. En voix hors champ, une mère nous parle de ses enfants et s'inquiète pour leur avenir, mais à quoi bon dit-elle, si la menace d'une bombe plane au-dessus de leur destin ? La marche se termine à *Trafalgar Square*. Le philosophe Bertrand Russell (18 mai 1872 - 2 février 1970) y prononce un discours qu'il conclut, en parlant du nucléaire, comme étant une question de vie ou de mort pour l'espèce humaine⁹¹. Au terme de cette journée du 19 septembre 1961, les autorités avaient procédé à quelque 1300 arrestations⁹², dont le philosophe lui-même. Lors de sa comparution, le juge lui proposa de le dispenser des sept jours de prison qui l'attendait en échange d'une promesse de bonne conduite, ce à quoi Russell a répondu : « Non, je ne veux pas⁹³. » Rogosin nous dépeint ici une réalité pas si éloignée de la nôtre...

En 1966, Rogosin tourne coup sur coup deux courts-métrages du genre « slapstick ». Encore une fois, nous n'avons pu les trouver. Le premier s'intitule *Oysters Are in Season*⁹⁴. Il s'agit d'un film à sketches, où les protagonistes improvisent sur les thèmes d'une entrevue d'embauche et d'une leçon de golf. Le second, *How Do You Like Them Bananas*⁹⁵, relate la rencontre d'un ministre du culte pompeux venu emprunter de l'argent à un banquier à moitié ivre⁹⁶. Dans les trois prochains films, Rogosin revient à ses thèmes de

⁸⁹ Rogosin, L. (1966). *op. cit.* 01:00:30-01:01:05.

⁹⁰ I have a dream. (202, 24 octobre, 02h19). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 18 avril 2022 de https://fr.wikipedia.org/wiki/I_have_a_dream

⁹¹ Rogosin, L. (réal., prod.). (1966). *op. cit.* 01:01:06 -01:02:25.

⁹² Henri, P. (1960). La manifestation pacifiste de Londres a eu une ampleur exceptionnelle. *Le monde (archives)*. Récupéré de : https://www.lemonde.fr/archives/article/1961/09/19/la-manifestation-pacifiste-de-londres-a-eu-une-ampleur-exceptionnelle_2274447_1819218.html

⁹³ Bertrand Russel. (2022, 31 janvier 16h47). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 18 avril 2022 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Bertrand_Russell_-_Politique_et_«_pacifisme_»

⁹⁴ Rogosin, L. (réal., prod.). (1966). *Oysters are in season*. New york : Impact Films.

⁹⁵ Rogosin, L. (réal., prod.). (1966). *How do you like them bananas*. New york : Impact Films.

⁹⁶ Lionel Rogosin. Dans *Lionel Rogosin, a visionary american*. Récupéré le 21 décembre 2020 de <https://www.lionelrogosin.org/AboutLR.html>

prédilection, le racisme et les iniquités sociales. Dans *Black Roots*⁹⁷ il rassemble des musiciens afro-américains afin qu'ils échangent, en histoires et en chansons sur leurs expériences personnelles en tant que citoyen.es américain.es. *Black Fantasy*⁹⁸ aborde quant à lui les problèmes du mariage interracial alors que pour *Woodcutters of the Deep South*,⁹⁹ le cinéaste braque sa caméra sur la vie quotidienne des bûcherons, blancs et noirs, du Mississippi et de l'Alabama. Ces travailleurs et leur famille surmontent les préjugés raciaux et s'unissent pour lutter contre l'exploitation dont ils sont victimes de la part des compagnies de pâtes et papier.

Comme nous l'avons mentionné en ouverture, Rogosin tourne son dernier film en 1974. Il s'agit de *Arab Israeli Dialogue*¹⁰⁰. C'est dans les bureaux de sa compagnie *Impact Films* (alors situés dans le sous-sol du *Bleecker Street Cinema*) qu'il met en scène un débat entre Rashid Hussein, poète palestinien en exil, et le dramaturge et journaliste d'origine juive, Amos Keinan. Ils discutent des droits de chacun des deux peuples quant à l'occupation du territoire. En ouverture, Rogosin joue du contraste entre les images et la bande-son. Le générique de début défile sur des paysages désertiques de la Galilée, de la mer morte et des montagnes de Judée¹⁰¹ alors que le ton de la discussion s'enflamme avant de s'apaiser, passant des reproches à la conciliation. Il marque ainsi une certaine analogie entre lieux et sujets. « Dans ce film, il met en avant le paysage d'un lieu qui existe en dehors des mots que chacun des sujets utilise pour s'y référer¹⁰². » En 2019, Michael Rogosin a réalisé *Imagine Peace*¹⁰³, long-métrage documentaire dans lequel il revisite le film de son père et constate que les protagonistes du conflit maintiennent le statu quo.

Avec Arab-Israeli dialogue, Rogosin conclut l'étude de ses thèmes de qu'il affectionne : exil, retour et recherche de la paix. C'est en les mettant de l'avant que ses fils ont entrepris de faire revivre son œuvre dans les années 2000 avec l'aide de la Cineteca di Bologna, tel que nous l'avons déjà mentionné. C'est aussi à cette époque, en 2007 plus précisément, qu'ils ont créé le site Lionel Rogosin, A Visionary American, que nous avons cité à quelques reprises depuis le début de ce chapitre. Malheureusement, le site semble

⁹⁷ Rogosin, L. (réal., prod.). (1970). *Black roots*. New York : Norddeustcher Rundfunk, Sveriges Radio Channel 2.

⁹⁸ Rogosin, L. (réal., prod.). (1972). *Black Fantasy*. New York : Impact Films.

⁹⁹ Rogosin, L. (réal., prod.). (1973). *Woodcutters of the Deep South*. New York : Impact Films.

¹⁰⁰ Rogosin, L. (réal., prod.). (1974). *Arab-Israeli dialogue*. New York : Impact Films.

¹⁰¹ Zanger, A. (2017) Exil et retour : de Lionel Rogosin à Anat Évan *Décadrages*. *Cinéma à travers champs*, 37-38 (dir. Faye Corthésy), p. 97.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Rogosin, M. (réal., prod.). (2019). *Imagine peace*. New York : Handsewn Film

à l'abandon. La section des événements à venir ne contient que des informations passées. On y annonce la projection de Come Back Africa célébrant le cinquantième anniversaire du film en 2007 à l'American Institute Film Festival... Nous avons également tenté de joindre les gens de Rogosin Heritage inc. via le formulaire proposé à la section contact, mais nos courriels sont restés lettre morte. Il y a quatre ans, lorsque nous avons commencé nos recherches, nous voulions en savoir plus sur les créateurs du site, mais, la section dédiée aux crédits affichait et affiche toujours un imperturbable « coming soon »... C'est ce problème de distribution et donc de réception qui nous a incités à vous présenter un avant-goût de cette œuvre particulière.

3.4 Le contexte

To tell the truth as you see it incidentally, is not necessarily the truth. To tell the truth as someone else sees it is, to me, much more enlightening. Some documentaries are fantastic. Like Lionel Rogosin's pictures, for instance like *On the Bowery*. This is a guy who's probably the greatest documentary filmmaker of all time: in my opinion. He doesn't care about what anyone thinks, the *Cahiers du Cinéma* crowd, the underground or anyone else. (Gelmis, J. 1970.)

Ainsi se confiait le réalisateur, scénariste et acteur John Cassavetes (9 décembre 1929 - 3 février 1989) lors d'un entretien accordé au critique de cinéma Joseph Gelmis¹⁰⁴. Et c'est bien la vérité d'un arrondissement pauvre du sud de Manhattan que nous présente Rogosin dans *On the Bowery*. Au départ, il désirait se rendre en Afrique du Sud et faire un film contre l'apartheid, mais comme il ne connaissait rien au cinéma, il désirait d'abord s'initier à la réalisation de films. Et, c'est ce pour quoi il s'est engagé dans la production de *On the Bowery*¹⁰⁵, alors que l'industrie cinématographique internationale est en reconstruction depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Comme nous l'avons mentionné plus haut, le néoréalisme italien a tracé la voie à la Nouvelle Vague française qui s'installe alors que s'essouffle le mouvement des films noirs¹⁰⁶. Au Québec, au tournant des années 50 et 60, ce sont les cinéastes francophones de l'ONF qui participent à ce mouvement en s'appropriant les règles du cinéma direct pour les appliquer au documentaire aussi bien qu'à la fiction. Hollywood n'est pas en reste et certains des réalisateurs de l'avant-guerre réussissent à s'épanouir malgré l'emprise des grands studios. Toutefois, les ambitions d'une nouvelle génération inspirée par le néoréalisme furent stoppées par un large mouvement de censure initié par le sénateur républicain Joseph R. McCarthy. Cette charge contre la liberté d'expression, baptisée

¹⁰⁴ Gelmis, J. (1970). *The film director as superstar*. New York : Doubleday and company inc. p. 78-79.

¹⁰⁵ Michael Rogosin, *The perfect team*, (00:04:00 – 00:04:20)

¹⁰⁶ Sadoul, G. (1968). *Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours* (8^e éd.). Paris : Flammarion. p. 326-348.

« chasse aux sorcières », visait l'éradication du communisme en sol américain. Cette inquisition s'échelonne de 1947 à 1954¹⁰⁷.

C'est donc dans ce contexte de remise en question de l'industrie et d'introspection de ses artisans que Rogosin se prépare à tourner son premier film. Comme il le dit lui-même¹⁰⁸, la production de ce moyen métrage lui ferait office d'école de cinéma. Il juge cette étape indispensable avant d'engager des fonds dans son projet sud-africain, *Come Back Africa*. Il lui faut donc un sujet. C'est en déambulant dans les rues qu'il le trouve : l'alcoolisme chez les itinérants. Mais, en tant que néophyte, il ne sait comment l'aborder. Il se tourne alors vers une connaissance, qui deviendra son amie et mentore, la distributrice de films d'art et d'essai Rosalind Kossof. Il lui fait part de son intérêt pour le néoréalisme et la méthode ethnographique de Flaherty. Pour Kossof, c'est par l'observation assidue du sujet qu'il se rapprochera de ses inspirations et arrivera à réaliser un bon film¹⁰⁹. Permettons-nous une parenthèse historique afin de mieux comprendre les bases sur lesquelles s'est érigé le Bowery autour de la plus ancienne rue de New York que Rogosin adopte en tant qu'épicentre de ses recherches¹¹⁰.

C'est aux abords d'un chemin reliant le sud de Manhattan à Harlem que s'est édifié le *Bowery*. Chemin, devenu rue principale, sur lequel se sont installés tavernes, hôtels et bordels tout au long du XIX^e siècle. Mais, cette activité commerciale foisonnante est stoppée par la construction du métro aérien en 1878. Privés de soleil, la dégradation des lieux et l'appauvrissement des habitants étaient inévitables. Cette érosion se poursuit jusque dans les années 1940, années de guerre pendant lesquelles se multiplie le nombre de sans-abri pour atteindre 18 000 au début des années 50¹¹¹. Dans les décennies suivantes, le *Bowery* devient un quartier prisé par les artistes marginaux dont Jim Jarmusch qui, non seulement y tourne ses deux premiers films, mais y réside aussi quelque temps¹¹². Ces punks s'en verront chassés par des promoteurs en mal d'embourgeoisement. Embourgeoisement qui se perpétue encore aujourd'hui au

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 353-366.

¹⁰⁸ Michael Rogosin, *Thee perfect team*, 00:04:00 - 00:04:20.

¹⁰⁹ *Ibid.* 00:04:35 – 00:05:20.

¹¹⁰ Millot, L. (2017). Through the Bowery. *Décadrages. Cinéma à travers champs*, 37-38 (dir. Faye Corthésy), p. 28.

¹¹¹ *Ibid.* p. 28-29.

¹¹² Azoury, P. (2016-A). *Jim Jarmusch, une autre allure*. Nantes : Capricci. p.14.

détriment de l'architecture et de l'histoire ; l'un des hôtels les plus luxueux et dispendieux de New York s'y est installé, le Bowery Hotel¹¹³.

Donc, en 1955, Rogosin observe les habitants du *Bowery* pendant près de six mois. Il commence également à monter son équipe. Il rencontre le scénariste James Agee (1909-1955) dans un des nombreux bars qu'il fréquentait. Les deux hommes se lient d'amitié. Outre leur inclination pour le whisky, ils partagent une compréhension humaniste du travail de réalisateur. Pour Rogosin, ce dernier se doit de « dévoiler le poète ignoré qui vit dans presque chaque individu¹¹⁴. » Il était sur la même longueur d'onde qu'Agee sur ce point. Cet intertitre, écrit par ce dernier, en ouverture du film *In the Street* le démontre bien : « ... every human being is a poet, a masker, a warrior, a dancer: and in his innocent artistry he projects, against the turmoil of the street, an image of human existence¹¹⁵. » Ce court documentaire muet nous expose la réalité des enfants des rues de *Spanish Harlem*. Il s'agit d'une coréalisation entre Agee et les cinéastes et photographes Helen Levitt et Janice Loeb. Le trio se retrouve à l'occasion du tournage du film *The Quiet One* réalisé par Sidney Meyer¹¹⁶. En plus d'assurer la production, Loeb coréalise les segments documentaires avec Levitt alors qu'Agee met sa plume au service des dialogues et de la narration¹¹⁷. Il s'agit de l'histoire de la marginalisation du jeune Donald Peters que les chemins de l'errance mèneront à l'école de réadaptation. Le film sera nommé pour l'oscar du meilleur documentaire en 1948 et pour celui du meilleur scénario original en 1949¹¹⁸. Ce film, qui s'inscrit parfaitement dans la mouvance néoréaliste, avait particulièrement marqué l'esprit de Rogosin. Il décide de s'entourer d'une partie de l'équipe de Meyers, principalement, le scénariste, James Agee, et le chef opérateur, Richard Bagley. Rogosin considérait Agee comme un des plus brillants scénaristes américains de son temps. Il buvait beaucoup à l'époque et c'est dans un bar qu'il le rencontre. Les deux hommes deviennent amis au point où Rogosin lui demande d'écrire le scénario pour son film. Agee accepte, mais malheureusement il meurt avant le

¹¹³ Rogosin, M. (real., prod.) *A walk through the Bowery*. New York: Rogosin heritage production.

¹¹⁴ Rogosin, L. (1960). Interpréter la réalité (Notes sur l'esthétique et les pratiques du jeu improvisé). *Décadrages. Cinéma à travers champs*, 37-38 (dir. et trad. Faye Corthésy), p. 146.

¹¹⁵ Levitt, H., Loeb, J., Agee, J. (real.). (1948). *In the street*. New York: independent. Récupéré de : <https://www.youtube.com/watch?v=7aH7I52gP6E>

¹¹⁶ Meyers, S. (real.), Loeb, J. (prod.). (1948). *Thee quiet one*. New York: Film documents Inc. <https://www.youtube.com/watch?v=H2KQUXy6cOc>

¹¹⁷ Loïc Millot. Through the Bowery, *Décadrages. Cinéma à travers champs*, 37-38, p. 30

¹¹⁸ Le petit noir tranquille (The quiet one). (2022, 14 octobre, 08h46). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 6 novembre 2022 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Petit_Noir_tranquille

début du tournage, ravagé par l'alcool, à l'âge de 42 ans¹¹⁹. À la suite de ce tragique événement, Rogosin bifurque sur une autre voie, l'improvisation. Nous y reviendrons en 4.7.

Rogosin rencontre Bagley dans le même troquet où il avait rencontré Agee, le *White House Tavern*, bistrot réputé de Greenwich Village, où vivaient alors bon nombre de cinéastes et autres artistes de la scène alternative¹²⁰. C'était un alcoolique, tapageur et emmerdeur. Et, bien que le milieu le considère comme un génie, Rogosin ne désirait pas collaborer avec ce genre de génie. À la même époque, toujours au *White House Tavern*, il rencontre l'écrivain Mark Sufrin. Ce dernier démontre son intérêt pour le projet et s'associe à Rogosin. Toutefois, Sufrin croit que Bagley est le chef opérateur tout désigné pour leur projet. Il convainc Rogosin de lui accorder un entretien. À la fin de cette réunion informelle, Rogosin réalise que ce qui lui était apparu comme des défauts chez Bagley devenait plutôt des atouts dans le cadre de la production, « he was a *Bowery* man¹²¹. » En fait, en plus de son manifeste talent, il avait « l'avantage de bien connaître les bars du *Bowery*¹²². » Ainsi commençait une fructueuse collaboration, Rogosin partageant même avec eux les crédits pour la réalisation et la production au générique de début de son film. Après avoir constitué l'équipe idéale, Rogosin et ses collègues battent le pavé du *Bowery*, à la recherche du casting idéal.

3.5 Le processus

Notre trio s'imprègne de l'atmosphère du quartier. Ils adoptent le mode de vie de ses habitants. Ils délaissent le *White House Tavern* afin de fréquenter les mêmes bars qu'eux. Ils se soustraient peu à peu de la société des artistes marginaux pour se rapprocher de celle des itinérants. Ils vont à leur rencontre, non seulement dans les bars, mais aussi dans les abris, les missions, les églises, autant de lieux où les habitants du *Bowery*, très majoritairement des hommes, viennent chercher refuge, s'esbignant ainsi pour quelques heures des violences de la rue.

C'est donc dans l'espace-temps qui est le leur que notre trio rencontre et recrute Frank Matthews, Gorman Hendricks et Ray Salyer. N'eût été leur participation au film, ces trois hommes seraient restés dans l'anonymat. En effet, le peu d'informations recueillies à leur sujet sont toutes en lien avec *On The Bowery*

¹¹⁹ Michael Rogosin, *Thee perfect team*, 00:07:00 - 00:04:20.

¹²⁰ Michael Rogosin, *Thee perfect team*, 00:07:45 - 00:08:25

¹²¹ *Ibid.*, 00:12:05 – 00:13:45

¹²² Loïc Millot. *Through the Bowery, Décadrages. Cinéma à travers champs*, 37-38, p. 30

et se résumant à une mini-biographie succincte sur le site *IMDB*. Bien sûr, les trois hommes, tenant leur propre rôle, nous livrent certains détails de leur vie à travers les dialogues improvisés, la réalité rejoignant ainsi la fiction comme le désirait Rogosin.

3.6 Les acteurs, donc les personnages

La page *IMDB* consacrée à Frank Matthews nous indique sa date de naissance, le 7 août 1899 à Savannah en Géorgie, ainsi que celle de sa mort, le 7 avril 1956 à Manhattan dans l'état de New York¹²³. En revanche, Loïc Millot attribue la mention inconnue à sa mort¹²⁴. Dans l'état actuel de nos recherches, nous n'avons pu confirmer ou infirmer aucune des deux informations. Le site *IMDB* ne propose qu'une anecdote sur sa carrière de marin en guise de biographie. Il travaillait dans la salle des chaufferies de navires-vapeur transocéaniques. Il en a d'ailleurs conservé sa casquette qu'il porte à toutes ses apparitions dans le film. Frank est devenu le guenillou du *Bowery*. Tous les jours, il pousse son chariot et fouille les poubelles du quartier afin de ramasser chiffons, cartons et vieux métaux. Frank est également un habitué des séjours en prison. En début de tournage, il disparaît et c'est en prison qu'on le retrouve¹²⁵. Avant *On the Bowery*, il a passé plus de quinze ans en prison. Il raconte ses conditions de détention lors d'une conversation qu'il tient avec Gorman Hendricks à 00:21:50 du film. Dans tous les cas, les motifs de ces arrestations nous restent inconnus.

Gorman est natif de Washington. Il y naît le 18 octobre 1894. Sa vie d'adulte commence le plus normalement du monde. Son travail de journaliste au *Times* lui permet une vie relativement confortable avec sa famille dans une petite maison qu'il acquiert en banlieue de Washington.¹²⁶ En revanche, à 00:43:55 du film, lors d'une conversation avec Ray, Gorman nous apprend qu'après sa carrière de journaliste, il a obtenu un diplôme de médecine. Comme il était doté d'un grand talent de conteur, personne ne croyait à cette hypothèse¹²⁷. Il est plus probable qu'il ait travaillé sur les chemins de fer comme il le laisse entendre à Ray au moment de leur rencontre à 00:09:25. Qu'a-t-il donc pu arriver à ce père de cinq enfants, reporter respecté et primé, possiblement médecin, pour qu'il vienne terminer ses jours dans le *Bowery*, alcoolique et sans-abri ? L'histoire ne le dit pas. Au moment du tournage, Gorman

¹²³ Frank Matthews. Dans *IMDB*. Récupéré le 3 janvier 2023 de https://www.imdb.com/name/nm0560024/?ref_=nmfm_nmfm_nm

¹²⁴ Loïc Millot. *Through the Bowery, Décadrages. Cinéma à travers champs*, 37-38, p. 30

¹²⁵ Michael Rogosin, *The perfect team*, 00:18:57 - 00:19:05

¹²⁶ Gorman Hendricks. Dans *IMDB*. Récupéré le 2 janvier 2023 de <https://www.imdb.com/name/nm0376724/bio>

¹²⁷ Michael Rogosin, *The perfect team*, 00:18:57 - 00:19:05

était en phase terminale d'une cirrhose du foie, ce qui compromettait le projet. La production lui avait donc fait promettre de rester sobre jusqu'à la fin du tournage, ce qu'il fit. L'alcool a eu raison de lui peu de temps après et Rogosin assumait les frais de son enterrement en plus de lui dédier le film¹²⁸. Ray Salyer (fig. 3.1) est le dernier des acteurs principaux à avoir été recruté. Rogosin était à la recherche d'un homme qui aurait les allures d'un jeune premier. Il le trouve en la personne de Ray¹²⁹.

Figure 3.1 Ray Salyer



Rogosin, L. (réalis., prod.). (1956). *On the Bowery*. New York : Indépendant. 00:03:47

Ce dernier, malgré ses 39 ans, correspond à l'idée que se faisait Rogosin de son héros, qui n'est pas sans rappeler Lamberto Maggiorani (fig. 3.2), l'interprète d'Antonio, personnage principal de *Ladri di biciclette* de Vittorio De Sica¹³⁰.

Figure 3.2 Lamberto Maggiorani



De Sica, V. (réal., prod.). (1948). *Ladri di biciclette*. Rome : PDS Produzioni. 00:47:49

Après avoir abandonné son travail de cheminot, c'est dans le *Bowery* que Ray poursuit son errance jusqu'à sa rencontre avec Rogosin. Selon l'historienne et auteure Gera Gerner¹³¹, Rogosin avait développé un attachement particulier envers Ray et se montrait très généreux à son égard. C'est le seul membre de l'équipe à avoir été invité à l'avant-première. Rogosin croyait vraiment qu'il pouvait, grâce à son charme,

¹²⁸ Ibid.00:28:54 – 00:31:28

¹²⁹ Ibid.00:18:25 – 00:18:37

¹³⁰ De Sica, V. (réal. et prod.), Amato, G. (prod.). (1948). *Ladri Di Biciclette*. Rome : PDS Produzioni De Sica.

¹³¹ Michael Rogosin, *Thee perfect team*, 00:33:10 - 00:35:00

ses bonnes manières et son allure à la Garry Cooper, aspirer à une carrière d'acteur. Il lui avait proposé d'assumer les frais d'une cure de désintoxication et d'une formation professionnelle, ce qui ne s'est jamais avéré. Comme le rapporte Anthony Deene, professeur de cinéma (fils de Darwin Deene, l'assistant à la caméra de Bagley)¹³², sa performance d'acteur est remarquée jusque dans le cénacle hollywoodien. Mais, Ray refuse toutes les offres qu'il reçoit. Il ne désire pas changer son mode de vie. D'ailleurs, lors de son passage à l'émission *NBC Tonight* pour la promotion du film, il déclare : « Some people like to hunt, some like to fish. I like to drink¹³³. »

Qu'est-il arrivé à Ray Salyer à la suite de l'expérience *On the Bowery* et le moment où son corps est retrouvé ? Dennis Doros¹³⁴ et Jane Margaret Laight¹³⁵ relatent les mêmes événements. Certains de ses camarades de beuverie l'ont battu pour lui faire payer le coût de l'attention que le film portait sur leurs conditions de vie. Toujours selon eux, Ray a disparu de la circulation après cet événement pendant un temps indéterminé. Il serait toutefois revenu dans le *Bowery* où on le retrouva mort, noyé dans son vomi. La version d'Anthony Deene diffère.¹³⁶ Selon ce que son père Darwin lui a raconté, Ray était agacé par les nombreux appels qu'il recevait d'Hollywood. Un après-midi, alors qu'ils buvaient ensemble, il lui avait annoncé son départ. Le lendemain, il est monté dans un train de marchandises. Avait-il aperçu la tranquillité à laquelle il aspirait à l'horizon ? Peut-être l'avait-il trouvée puisque, à partir de ce moment, plus personne ne l'aurait revu.

Si on scénarisait la vie de Lionel et Ray, la première partie du film aurait fait l'objet d'un montage alterné. Mais, nous l'avons vu, les affres de la Seconde Guerre mondiale se répercutent de manière équivalente chez Rogosin et Salyer et dès lors, nous passerions en mode parallèle. L'appel de la route, l'éloignement de la cellule familiale, leur propension à l'alcool dans une société postprohibition, toutes ces situations auraient été propices à la juxtaposition de plans, certes sans simultanéité temporelle, mais au combien symbolique quant à l'état d'esprit des deux hommes. Mais, ce scénario ne s'est jamais écrit alors que celui de *On the Bowery* a failli ne jamais voir le jour.

¹³² *Ibid.* 00:35:05 – 00:36:12

¹³³ *Ibid.* 00:35:00 – 00:35:05

¹³⁴ Doros, D. (2013, 19 juin). What ever happened to Ray Salyer ? Now it can be told! [Billet de blogue]. Récupéré de <https://milestonefilms.com/blogs/news/8141467-whatever-happened-to-ray-salyer-now-it-can-be-told>

¹³⁵ Ray Salyer. Dans *IMDB*. Récupéré le 8 janvier 2023 de <https://www.imdb.com/name/nm0759522/bio>

¹³⁶ Michael Rogosin, *Thee perfect team*, 00:35:06 - 00:35:35

3.7 Le scénario

Comme nous le mentionnions lors de la contextualisation de la production, à la mort d'Agee, Rogosin, décide de tourner sans scénario ni dialogue afin de laisser l'espace dramaturgique à la réalité des personnages¹³⁷. Bagley l'encourage dans cette voie. Ce dernier avait passé deux ans à Rome à travailler en cinéma et croyait avoir assimilé les rouages du néoréalisme. Rogosin croit qu'il a plutôt passé ces deux années à faire la tournée des bistrot... Bagley affirmait que la technique était simple, que la seule chose à faire était d'enclencher la caméra et de tourner¹³⁸... Après une demi-journée, l'équipe constate que sans au moins une ligne directrice, ils n'arriveront à rien. Sufrin et Rogosin se mettent alors à l'écriture et, en cinq heures, ils tissent les grandes lignes d'une trame dramatique à laquelle allait pouvoir s'insérer la réalité des protagonistes. La scène de l'arrivée de Ray dans le Bowery en est un parfait exemple¹³⁹. Malheureusement, nous n'avons trouvé aucune trace de ce document et aucune mention n'apparaît au générique.

3.8 L'analyse

Le plan d'ouverture d'*On the Bowery*¹⁴⁰, illustre très bien les contrecoups de la construction du métro aérien dont l'infrastructure borde le haut du cadre. Un soleil aveuglant sculpte les ombres au sol. Ce plan large fixe et frontal nous introduit dans le quartier. La musique débute avec l'apparition du titre en opacité. Une musique de chambre, extradiégétique, aux accents mélancoliques, destinée à un quatuor composé d'un piano, d'un hautbois, d'un violoncelle et d'une clarinette¹⁴¹. Si le générique nous communique le nom du compositeur, Charles Mills, et du chef d'orchestre, Harold Gomberg, malheureusement, aucun crédit n'est accordé aux musiciens. Au rythme de cette mélodie, autobus, camions, voitures et badauds traversent l'écran. Puis, une voiture s'avance vers nous, gauche cadre, comme pour nous inviter à y monter. Le fondu enchaîné qui nous emmène au plan suivant renforce cette impression. S'ensuit une série de plans nous présentant le quartier. Le troisième, à 00:01:02, est consacré à Frank Matthews et son chariot. Nous le reconnaitrons plus loin dans la première scène où Ray et lui interagissent après une nuit passée à dormir dans la rue. Notre visite se poursuit et le cinquième plan est voué à la dédicace pour Gorman Hendricks à 00:01:15. Si, jusqu'à présent, le réalisateur s'était tenu éloigné des sujets, Gorman a droit au premier plan

¹³⁷ Loïc Millot. *Through the Bowery, Décadrages. Cinéma à travers champs*, 37-38, p. 30

¹³⁸ Michael Rogosin, *Thee perfect team*, 00:15:18 - 00:15:35

¹³⁹ *Ibid.* 00:16:05 - 00:17:20

¹⁴⁰ Lionel Rogosin, *On the Bowery*, 00:00:36 – 00:00:50

¹⁴¹ Loïc Millot. *Through the Bowery, Décadrages. Cinéma à travers champs*, 37-38, p. 30

moyen du film. Il fume, appuyé sur un lampadaire, jette son mégot et traverse la rue. Il disparaît dans un fondu enchaîné, nous le retrouvons peu de temps après pour le moment de sa rencontre avec Ray. Entre-temps, nous continuons notre tour d'horizon. La caméra se rapproche lentement des habitants, mais reste en plan moyen. Certains titubent, bouteille à la main, d'autres s'arrêtent soudainement à la recherche d'équilibre, d'autres en coma éthylique, laissés à eux-mêmes, gisent sur le trottoir ou des bancs de parc. Deux policiers fouillent des itinérants et leur confisquent leur bouteille d'alcool, emballée dans un sac de papier brun, avant de les faire monter dans leur fourgon. Puis, au vingt-troisième plan, à 00:03:13, Ray fait son entrée valise à la main. La séquence que nous analysons se termine à 00:04:46.

Il s'agit d'un plan large et la caméra opère un panoramique droite-gauche pour suivre sa marche. Il jette un coup d'œil derrière lui et semble s'attarder sur l'action du plan précédent, du moins, l'axe de son regard nous permet-il de le supposer en l'absence du contrechamp qui nous le confirmerait. Ray émerge de derrière un pilier du métro aérien. Il marche dans l'ombre, mais la lumière naturelle enrobe l'arrière-plan. Quelques citadins vaguent à leurs activités quotidiennes. Il croise un policier aux aguets avant de disparaître derrière un autre pilier. Le plan large suivant est séparé entre ombre et lumière. Ce changement d'éclairage suggère une courte ellipse et un changement de lieu. Ray continue sa marche dans la partie éclairée du plan avant d'arriver à la limite de l'ombre aux abords du trottoir sur lequel il monte. Il s'immobilise et scrute les environs. Il regarde sur sa droite, côté ombre, puis une coupe franche nous amène au premier gros plan du film à 00:03:46. La caméra est en contre-plongée, Ray regarde toujours sur sa droite, côté ombre, puis se tourne vers la lumière sur sa gauche (voir fig. 3.1). Rogosin avait une idée précise de la façon dont il désirait traiter les gros plans et un soir, il avait invité Bagley pour lui en faire part. Il lui montre alors des reproductions de portraits de Rembrandt qu'il avait accrochés au mur. C'est l'étude de ces regards de vieillards (fig. 3.3) que le peintre avait su capter, que Rogosin désire transposer dans son travail¹⁴². Au-delà du regard capté, c'est celui posé sur le regard qui nous inspire un questionnement existentiel et Bagley aussi l'avait bien compris (fig. 3.4).

¹⁴² Michael Rogosin, *The perfect team*, 00:13:45 - 00:14:25

Figure 3.3 A Bearded Man in a Cap



A Bearded Man in a Cap [Huile sur toile]. The National Gallery, Londres. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/rembrandt-a-bearded-man-in-a-cap>

Figure 3.4 Gorman Hendricks



Rogosin, L. (réalis., prod.). (1956). *On the Bowery*. New York : Indépendant.

À 00:03:49, nous revenons au plan frontal large. Ray regarde à nouveau sur sa droite et poursuit sa marche en s'enfonçant dans l'ombre comme s'il pénétrait dans un côté sombre de sa vie. Un fondu enchaîné souligne un changement de position de caméra, mais nous sommes toujours en plan large et Ray est déjà en mouvement. La caméra exécute un panoramique droite-gauche et doit faire un léger arrêt pour laisser démarrer une voiture dont nous ne voyons que l'arrière à la gauche du cadre. L'amorce de son départ coïncide avec l'arrivée de Ray à sa hauteur. Il traverse l'image et sort gauche cadre. Une coupe franche nous entraîne dans un autre plan large fixe et frontal. La caméra est positionnée dans la rue devant le Round House Bar and grill. Des clients pénètrent dans l'établissement, Ray arrive droite cadre, s'arrête devant l'entrée et jette un coup d'œil dans le bar. Une coupe franche nous transporte à l'intérieur où aucun élément ne raccorde avec l'extérieur. Malgré l'appellation de l'endroit, nous comprenons rapidement que l'on y sert que de l'alcool. La caméra est positionnée sur le bar et vise la porte en plan moyen. Des clients, en enfilade, y sont accoudés. Ils boivent et fument. La discussion en cours porte sur le statut social de la clientèle. L'homme en avant-plan s'emporte et harangue ses voisins. Une coupe franche nous offre le contrechamp, mais les clients sont hors cadre, seul leur dialogue enflammé assure la

continuité. D'autres buveurs sont au bar en plan moyen. Ray entre dans le cadre pour aller s'asseoir au comptoir où le barman lui sert aussitôt une bière.

De l'ouverture jusqu'à ce plan, Rogosin réussit à nous introduire ses personnages principaux, mais aussi à établir les différentes atmosphères dans lesquelles évoluera Ray. La misère, la pauvreté, la violence de la rue et l'alcoolisme seront son lot. Le conformisme bourgeois reste indifférent à cette marginalité qu'il côtoie ; le style vestimentaire de certains passants et l'ostentation des voitures en font foi. Notre extrait démontre aussi une particularité récurrente tout au long du film, la fusion des genres. Ainsi, Rogosin poursuit le travail d'hybridation de Sidney Myers¹⁴³. Il épouse habilement les codes des ethnofictions poétiques de Robert Flaherty et ceux des récits fictifs des néoréalistes. Dans un premier temps, sa caméra se veut observatrice, témoin d'une réalité portant le message qu'il veut faire passer. Et ce message est celui de la dureté de la rue et de la résilience nécessaire pour s'y adapter. Il en va de même pour la famille de pêcheurs de l'île d'Aran en proie à l'aridité de leur terre et aux intempéries de la mer. Le *Antonio Ricci* de De Sica¹⁴⁴ n'est pas en reste en tant que bouc émissaire de l'austérité d'après-guerre, dépendant d'une simple bicyclette pour s'extirper de l'inemploi. Dans un deuxième temps, la caméra est au service de la mise en scène et du montage au bénéfice de la narration. Il s'agit donc ici d'interpréter cette réalité et de la mouler dans une matrice propre à éveiller l'imagination et la sensibilité du public. Cette technique, Rogosin l'appliquera à l'ensemble de ses films, une méthode, que lui avait inspiré cette réflexion sur la condition humaine :

En me rendant compte qu'on atteint la compréhension humaine qu'à travers l'expérience, en particulier à travers celle de la souffrance, j'ai trouvé mon point de départ personnel pour mon cinéma. On ne peut faire l'expérience de la souffrance des autres qu'à travers l'art, et là encore, dans une certaine mesure. (Rogosin, L., 1960)

C'est donc l'expérience de Ray, que nous allons partager. À l'instar de Rogosin, nous l'accompagnerons dans les pièges auxquels il fait face, tout en questionnant les origines de l'espoir que lui a insufflé le réalisateur.

¹⁴³ Sidney Meyers. (1948). *op. cit.*

¹⁴⁴ Vittorio De Sica. *Ladri Di Bicicletta. op. cit.*

ÉPIGRAPHE 5

Tu dormais sur le banc tandis que je conduisais
Et j'espère ne jamais arriver,
regarde les étoiles...
Tant qu'il y aura des étoiles
sur le bord de la route
nous devons nous arrêter.
Tant qu'il y aura des rivières
nous pourrons nous baigner.
Et tant qu'il y aura le feu, nous irons peu à peu,
été comme hiver.
Vagabond, millionnaire, amoureux, zilliardaire¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Jean Leloup. (2002). Balade à Toronto. Dans *La vallée des réputations*. Montréal : Audiogram.

CHAPITRE 4

STRANGER THAN PARADISE

Pour son premier long métrage de fiction au sortir de l'université, nous croyons que Jim Jarmusch a insufflé à chacun de ses trois personnages une partie de ses expériences personnelles, de son rapport à l'Amérique. C'est pourquoi il nous est difficile de déterminer lequel d'Eddy, Éva ou Willie deviendra notre principal compagnon pour cette traversée des États-Unis, nous faisant voyager de New York à la Floride avec une escale à Cleveland dans l'Ohio. Revenir aux origines de cette création nous aidera à arrêter notre choix. Tour d'horizon du parcours du cinéaste et de sa filmographie.

4.1 Le réalisateur

James Robert Jarmusch est né le 22 janvier 1953 dans la ville de Cuyahoga Falls en Ohio à une cinquantaine de kilomètres au sud de Cleveland. Jim est le cadet d'une famille de trois. Son père, homme d'affaires d'origines tchèque et allemande, travaille pour la société d'aéronautique et automobile *BF Goodrich*. La mère, pour sa part, est d'origine irlandaise et allemande. En prenant connaissance de ses activités professionnelles, nous constatons que les pommes ne sont pas tombées loin de l'arbre. Avant son mariage, cette dernière était critique de cinéma et de théâtre pour l'*Akron Beacon Journal*¹⁴⁶. Elle lègue à sa fille aînée Ann ses talents de rédactrice. Cette bachelière en architecture est devenue critique pour le *San Diego Union-Tribune* et rédactrice pour SOHO (*Save Our Heritage Organization*)¹⁴⁷. À ses deux fils, Tom, le benjamin, et Jim, elle transmet son penchant pour le cinéma. Tom a toutefois une carrière moins prolifique que celle de Jim¹⁴⁸. S'il officie principalement en tant qu'acteur dans une dizaine de films, il a aussi à son actif quelques réalisations de courts métrages dont le documentaire de tournage de *Stranger Than Paradise*¹⁴⁹, sans son et tourné en super 8 mm¹⁵⁰. De plus, pour ce film, il est également assistant de

¹⁴⁶ Jim Jarmusch. (2023 11 avril, 03h15). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 24 avril 2023 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Jim_Jarmusch

¹⁴⁷ Ann Jarmusch. Dans Soho (Save Our Heritage Organisation) Staff. Récupéré le 27 avril de <http://www.sohosandiego.org/main/staffannjarmusch.htm>

¹⁴⁸ Tom Jarmusch. Dans *IMDB*. Récupéré le 22 mai 2023 de https://www.imdb.com/name/nm0418771/?ref=tt_ov_dr

¹⁴⁹ Jarmusch, J. (réal.), Driver, S. (prod.). (1984). *Stranger than paradise*. Munich : Grokenberger Film Production, New York : Cinesthesia Productions.

¹⁵⁰ Jarmusch, T. (real.). (1984). *Stranger than paradise in Cleveland*. Cleveland : Indépendant

production tout comme il le sera sur *Down by Law*¹⁵¹. Il occupe aussi différents postes pour d'autres films de son frère¹⁵² : chercheur de lieux de tournage pour *Ghost Dog et The Way of the Samurai*¹⁵³, directeur des lieux de tournage pour *Coffe and cigarettes*¹⁵⁴, gestionnaire de plateau extérieur pour *Broken flowers*¹⁵⁵ et, finalement, une incursion au département des costumes en tant qu'habilleur sur *Paterson*¹⁵⁶.

Jim vit une adolescence agréable. Il ne jure alors que par le rock et la poésie¹⁵⁷. Mais, se sentant à l'étroit dans sa ville natale, à 17 ans, cheveux longs et barbe noirs¹⁵⁸, il quitte l'Ohio pour New York afin d'étudier la littérature anglaise à l'université Columbia. En 1973 il obtient une bourse pour aller étudier les écrivains français. Durant ce séjour à Paris, il fréquente assidûment la cinémathèque. Grâce à la programmation anarchique de Henri Langlois¹⁵⁹, il s'ouvre sur les différentes perspectives du médium en découvrant les parangons de la Nouvelle Vague, mais aussi des cinéastes comme Vertov, Antonioni, Mizoguchi... À son retour, c'est imprégné de ces influences qu'il s'inscrit en cinéma à l'Université de New York¹⁶⁰. Il y aura comme professeur Nicholas Ray. Il sera l'assistant de Wim Wenders pour le film *Nick's Movie (Lightning Over Water)*¹⁶¹, co-réalisé avec Ray lui-même. Ce docufiction relate les derniers jours de Ray terrassé par un cancer. Un an plus tard, Jarmusch sort de l'école avec en poche le long métrage *Permanent Vacation*¹⁶²

¹⁵¹ Jarmusch, J. (réal.), Kleinberg, A. (prod.). (1986). *Down by law*. Munich : Grokenberger Film Production, New York : Black Snake, Londres : Island Pictures.

¹⁵² Tom Jarmusch. Dans *IMDB*, *op. cit.*

¹⁵³ Jarmusch, J. (réal. et prod.), Guay, R. (prod.). (1999). *Ghost Dog: The Way of the Samurai*. New York : Plywood production.

¹⁵⁴ Jarmusch, J. (real.), (Vincente, J. et Kliot, J. prod.) (1982-2003). *Coffee and cigarettes*. New York : Smokescreen Inc.

¹⁵⁵ Jarmusch, J. (réal.), Kilik, J. et Smith, S. (prod.). (2005). *Broken flowers*. Universal City : Focus Features, New York : Five Roses, Paris : BAC films.

¹⁵⁶ Jarmusch, J. (réal.), (Joshua Astrachan et Carter Logan (prod.)). (2016) *Paterson*. Culver City : Amazon Studios, New-York : Animal Kingdom, Inkjet Productions, Munich : K5 Film, Paris : [Le Pacte](#).

¹⁵⁷ Azoury, P. (2016). *Jim Jarmusch, une autre allure*. *op. cit.* p.13

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Suárez, J.A.(2007). *A stranger here myself*. Champaign : University of Illinois press. P. 8

¹⁶⁰ Jim Jarmusch. (2020, 19 décembre 17h20). Dans *Universalis.fr*. Récupéré le 19 décembre 2020 de <https://www.universalis.fr/encyclopedie/jim-jarmusch/>

¹⁶¹ Wenders, W. (réal. et prod.) Ray, N. (réal.). (1980). *Nick's movie (Ligtning over water)*. Berlin : Road Movies Filmproduktion.

¹⁶² Jarmusch, J. (réal. et prod.). (1980). *Permanent vacation*. New York : Cinesthesia Productions.

en guise de carte de visite¹⁶³. Financé avec la bourse destinée à payer ses frais de scolarité, il n'obtiendra jamais son diplôme.¹⁶⁴

4.2 « La No Wave »

Nous avons vu avec Rogosin que depuis la fin de la Seconde Guerre le néo-réalisme italien a inspiré bien des cinéastes dans l'affirmation de leur indépendance face à l'industrie. À la fin des années 60, deux générations réinventent les codes. Celle des cinéastes nés avant la Seconde Guerre et celle des baby-boomers nés après. Ils profitent du déclin de ceux qui ont fait les beaux jours de l'âge d'or des grands studios. Les Alfred Hitchcock, John Ford ou Orson Welles s'effacent au bénéfice des Woody Allen, Martin Scorsese ou Stanley Kubrick. Les règles changent au détriment du classicisme. Des cinéastes indépendants peuvent sortir de l'ombre que leur faisaient jusqu'alors les « majors ». Des acteurs peuvent devenir réalisateurs et des réalisateurs peuvent écrire leurs propres scénarii. Le « final cut » change de mains. Deux décennies après les tenants de la Nouvelle Vague, les cinéastes d'Hollywood s'emparent du pouvoir¹⁶⁵. Mais, ce mouvement s'estompe avec l'apparition des « block busters ». Ces mégaproductions commerciales, portées par de jeunes loups tels Steven Spielberg et Georges Lucas, redorent le blason des grands studios.

L'apparition d'une mouvance plus marginale, la « No Wave », coïncide avec le crépuscule du Nouvel Hollywood. Les tenants du mouvement se réclament du cinéma d'Andy Warhol et de John Cassavetes. Certains attribuent même à ce dernier la paternité du cinéma indépendant avec son film *Shadows* en 1961¹⁶⁶. Issu d'abord de la scène musicale du Lower East Side de Manhattan, le terme se veut une raillerie de celui de « New Wave », style dominant et largement diffusé par les médias du moment. Jarmusch est associé à ce mouvement bigarré dont la dissonance est la principale caractéristique¹⁶⁷. Il découvre alors le groupe *The Lounge Lizards*, dont le leader, John Lurie devient un fidèle collaborateur. Nous y reviendrons.

¹⁶³ Jim Jarmusch. (2020, 19 décembre 17h20). *Universalis.fr, op. cit.*

¹⁶⁴ Jim Jarmusch. Dans Allociné. Récupéré le 20 août 2023 de <https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-1057/biographie/>

¹⁶⁵ Le nouvel Hollywood. (2023, 12 août, 09h15). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 15 août 2023 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Nouvel_Hollywood

¹⁶⁶ Roy, A. (2006). Le cinéma indépendant : montée et chute. *24 images* (128), 14-16. Récupéré de https://fr.wikipedia.org/wiki/Cinéma_indépendant

¹⁶⁷ No wave. (2022, 16 décembre, 15h34). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 28 mai 2023 de https://fr.wikipedia.org/wiki/No_wave

Jarmusch témoigne de cette période dans le documentaire *No wave, Underground '80 Berlin New York*¹⁶⁸. Dans l'entrevue accordée au réalisateur, il expose les principales caractéristiques de ce courant, plus précisément l'aspect expérimental des œuvres qui y sont associées.¹⁶⁹ Ses deux premiers longs métrages, *Permanent Vacation*¹⁷⁰ et *Stranger than paradise*¹⁷¹ font partie de la liste des films les plus notables de cette tendance.

Si Jarmusch a fait de la réalisation son champ d'expertise principal, il a aussi mis au service d'autres cinéastes divers talents : compositeur pour Wenders,¹⁷² producteur et directeur de la photographie pour Sara Driver, ingénieur du son pour Howard Brookner et acteur pour, entre autres, John Lurie et les frères Aki et Mika Kaurismäki. Il a aussi prêté sa voix aux séries d'animation *Bob l'Éponge* et *The Simpson*. Dans cet épisode, il joue son propre rôle. Il y encourage Lisa qui présente un film qu'elle a réalisé sur sa famille au festival Sundance.¹⁷³ Homère quant à lui tient à le rencontrer afin de découvrir qui est exactement Jim Jarmusch. Voici le début de leur conversation alors qu'Homère, sans-façon, l'aborde dans la rue :

Homère : Who are You?

Jim : I try to answer to that question in my films¹⁷⁴...

4.3 Son œuvre

L'incompréhension fait avancer Jarmusch. Voilà ce qu'il affirme à Philippe Azoury dans un entretien qu'il lui accorde au moment de la présentation de *Paterson*¹⁷⁵ au Festival de Cannes en 2016. L'histoire du citoyen Paterson habitant la ville de Paterson découvrant le poème épique de William Carlos William intitulé *Paterson*. Il lui confie avoir commencé à lire ce poète il y a vingt-cinq ans, poème dans lequel le destin d'un homme est lié à la formation des roches dans une chute. « Vingt-cinq ans après, c'est un poème que je ne comprends toujours pas. (Rires.) Si je ne le comprends pas, c'est un bon point de départ pour

¹⁶⁸ Dreher, C. (réal.), El Malki, E. (réal.). Kloos, S. (prod.). (2009). *No wave, Underground '80 Berlin New York*. Mayence : ZDF. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=a7U8PNiqLV4>

¹⁶⁹ *Idem*. 00:03:15 – 00:04:20

¹⁷⁰ Jim Jarmusch, *Permanent Vacation*, *op. cit.*

¹⁷¹ Jim Jarmusch, *Stranger than paradise*, *op. cit.*

¹⁷² L'état des choses (*Der Stand der Dinge*). (2023, 28 avril, 11h37). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 27 août 2023 de https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27État_des_choses

¹⁷³ Jim Jarmusch. (2020, 19 décembre 17h20). *Universalis.fr*, *op. cit.*

¹⁷⁴ Sheetz, C. (réal.). (2008, 4 mai). Any given Sundance (extrait). Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=VhiQYuCbDRg>

¹⁷⁵ Jim Jarmusch, *Paterson*, *op. cit.*

faire un film.¹⁷⁶» Cela nous rappelle la citation de Bouvier quant à l'incompréhension de ce qui nous pousse à prendre la route¹⁷⁷. Musicien et mélomane, il a élargi ses horizons en laissant son empreinte sur les codes du vidéo-clip, notamment, pour Tom Waits¹⁷⁸ et les Talking Heads¹⁷⁹, la captation de spectacle pour Neil Young et les Crazy Horses¹⁸⁰ et le biopic pour Iggy Pop and the Stooges¹⁸¹. Tous des musiciens issus de la No wave dont certains, l'analyse des génériques le confirme, tiennent des rôles où composent la musique de ses films. Tom Waits incarne Zach dans *Down by Law*¹⁸², un animateur de radio qui revient en voix hors champ dans *Mystery train*¹⁸³. Deux de ses chansons, *Jockey full of bourbon*¹⁸⁴ et *Tango till they're sore*¹⁸⁵, accompagnent respectivement les génériques de début et de fin de ce film. Il compose également la musique de *Night on earth*¹⁸⁶. L'exemple de John Lurie, mentionné plus haut, est aussi probant. Son nom apparaît au générique de cinq des films de Jarmusch en tant qu'acteur et/ou compositeur ou coscénariste.

Nous constatons ici que Jarmusch a « le sens du gang¹⁸⁷. » Si, comme nous venons de le voir, ses premiers collaborateurs sont issus de l'école de cinéma et de son passage dans le Lower east side, une transition s'opère de film en film. Les collègues de la première heure cèdent leur place à ceux qui feront partie de ses équipes jusqu'à ses derniers opus. Une bonne partie d'entre eux nous est présentée dans *Coffee and cigarettes*¹⁸⁸. Ce film à sketches est le résultat de l'assemblage de onze courts métrages tournés entre 1982 et 2003. Les acteurs et les actrices y jouent leur propre rôle dans des scènes à deux ou à trois en discutant de leur vie autour d'un café et d'une cigarette dans différents bistrots concordants avec l'époque.

¹⁷⁶ Azoury, P. (2016). La ballade de Jim Jarmusch. *Grazia*, 16 décembre 2016. Récupéré de <https://www.grazia.fr/hommes/la-ballade-de-jim-jarmusch-187713.html>

¹⁷⁷ Nicolas Bouvier, *L'usage du monde*, op. cit.

¹⁷⁸ Waits, T. (2020, 24 juin). *I don't wanna grow up*. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=CWh4xHeFMiQ>

¹⁷⁹ Talking Heads. (2018, 23 février). *The lady don't mind*. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=79kSk5ZDSCI>

¹⁸⁰ Jarmusch, J. (real.) (1997). *The year of the horse*. États-Unis : L.A Johnson.

¹⁸¹ Jarmusch, J. (réal.) (2016). *Gimme danger*. Londres : Low mind film production.

¹⁸² Jim Jarmusch. *Down by law* op. cit.

¹⁸³ Jarmusch, J. (réal.). (1989). *Mystery train*. New York : New York : Mystery Train Inc., Tokyo : JVC Entertainments.

¹⁸⁴ Tom Waits. (1985). *Rain dogs*. New York : Island Records.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Jarmusch, J. (réal. et prod.). (1991). *Night on earth*. Tokyo : JVC Entertainments., Paris : Le Studio Canal +, Londres : Film 4, Cologne : Pandora Film.

¹⁸⁷ Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, p.9.

¹⁸⁸ Jim Jarmusch, *Coffe and cigarettes*. op. cit.

Cet esprit de clan culmine jusqu'à sa plus récente réalisation, *The dead don't die*¹⁸⁹. La distribution de ce film a toutes les allures d'une réunion des anciens. Jarmusch y a convoqué des collaborateurs de la première et la dernière heure, de Tom Waits à Adam Driver.

Au fil des ans, sa structure de production se professionnalise. Les budgets prennent de l'ampleur. Figuration, deuxième équipe, effets spéciaux, multiplication des assistants et des chauffeurs. Après le tournage de *Stranger than paradise*¹⁹⁰ dans les rues de New York, il traverse les États-Unis et s'enlise dans les bayous de la Louisiane (*Down by law*¹⁹¹) puis s'envole à l'international avec *Night on earth*¹⁹² ; cinq anecdotes de taxis, cinq grandes villes : Los Angeles, New York, Paris, Rome, Helsinki. Les films suivants ne font pas exception, Jim voyage, perçoit des univers en même temps que ses personnages. Le documentaire de tournage de *The limits of control*¹⁹³ s'intitule à bon droit *Behind Jim Jarmusch*¹⁹⁴. Une caméra portée le suit dans les rues de Madrid, Séville, Almeira et nous invite à marcher dans ses pas. Il s'y confie parfois, son émerveillement devant tous les films et musiques qu'il ne connaît pas encore¹⁹⁵. Il marche à travers les ruelles sinueuses et ensoleillées. Il ouvre la piste pour Isaach de Bankolé avant que ce dernier n'arrive sur le plateau. Odile Tremblay nous rapporte¹⁹⁶ que lors d'une conférence de presse au Festival de Marrakech, le cinéaste avait entretenu le public sur les plaisirs de la désorientation en ces mots : « Je cherche à me perdre pour découvrir si je peux retrouver mon chemin. »

Dès ses premiers pas dans l'industrie, il affirme son indépendance et tourne en marge des grands studios. Il a su maintenir cette autonomie et sa liberté de choix jusqu'à aujourd'hui. Il sait toutefois s'en faire des alliés et collabore avec les « majors » au moment de la distribution, que ce soit avec The Samuel Goldwyn

¹⁸⁹ Jarmusch, J. (réal.). (2019) *The dead don't die*. New York : Animal Kingdom, Tokyo : Lo bngride Inc.

¹⁹⁰ Jim Jarmusch, *Stranger than paradise*, op. cit.

¹⁹¹ Jim Jarmusch, *Down by law*, op. cit.

¹⁹² Jim Jarmusch, *Night on earth*, op. cit.

¹⁹³ Jarmusch, J. (réal.). (2009). *The limits of control*. Tokyo : Entertainment Farm, New York : Point Blank Inc.

¹⁹⁴ Rinaldi, L. (réal.) (2009). *Behind Jim Jarmusch*. Paris : Léa Rinadi

¹⁹⁵ *Ibid.*, 00:24:00-00:

¹⁹⁶ Tremblay, O. (2022, 19 novembre). Dune sous les étoiles. *Le Devoir*. Récupéré de <https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/771262/chronique-dunesous-les-etoiles?>

Company¹⁹⁷, Miramax Films pour *Dead man*¹⁹⁸, Focus Features pour *Stranger than paradise*¹⁹⁹ et *The dead don't die*²⁰⁰ par la voie duquel il explore un genre qui lui avait jusqu'ici échappé, le film de zombies. L'intérêt qu'il porte à l'éternelle errance de ces morts-vivants, comme nous l'avons déjà abordé dans ce mémoire avec Olivier Schefer²⁰¹ est la suite logique pour un réalisateur indissociable des concepts de marginalité, d'errance et de traversée du territoire. Du drame policier au western, Jim a su créer un espace limitrophe du cinéma de genre et du cinéma d'auteur. Un carrefour où il s'approprie les codes du premier et les adapte au style qu'il a su développer, un style européen campé toutefois dans des réalités bien américaines. Dans tous ses films, ses personnages sont des anti-héros, bien que froids et détachés du monde, aux allures de somnambules. Principalement, des personnages masculins à la dérive affichant une coolitude que leur a insufflée Jarmusch. Désabusés, décontractés, dépaysés, déterritorialisés, une attitude critique de la société consumériste. Une désinvolture qu'il affiche lui-même dans ses entrevues²⁰² et documentaires de tournages²⁰³⁻²⁰⁴. Une contenance aux confins de son goût du détail. Jim ne laisse rien au hasard, il choisit chacun des composants du cadre qu'il façonne²⁰⁵. Il compose même parfois la musique ; avec John Lurie pour *Permanent vacation*²⁰⁶ puis, avec son groupe Sqürl, fondé en 2009²⁰⁷, pour *The limits of control*²⁰⁸, *Only lovers left alive*²⁰⁹, *Paterson*²¹⁰ et *The dead don't die*²¹¹. Ainsi, la notion d'auteur prend

¹⁹⁷ *Stranger than paradise*. (2023, 31 août, 00h54) Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 31 août 2023 de https://en.wikipedia.org/wiki/Stranger_Than_Paradise

¹⁹⁸ Jarmusch, J. (réal.). (1995). *Dead man*. Cologne : Pandora Film, Tokyo : JVC Entertainments.

¹⁹⁹ Jim Jarmusch, *Stranger than paradise*, op. cit.

²⁰⁰ Jim Jarmusch, *The dead don't die*, op. cit.

²⁰¹ Olivier Schefer, *Figures de l'errance et de l'exil*, op. cit. p. 69.

²⁰² Dreher, *No wave, Underground '80 Berlin New york*, op. cit.

²⁰³ Léa Rinaldi, *Behind Jim Jarmusch*, op.cit.

²⁰⁴ Rinaldi, L. (réal.) (2014). *Travelling at Night with Jim Jarmusch*. Paris : Léa Rinadi.

²⁰⁵ Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, op. cit., p.89.

²⁰⁶ Jim Jarmusch, *Permanent vacation*, op. cit.

²⁰⁷ Sqürl. (s.d.). *About*. Récupéré de <http://www.squrlworld.com/about-squrl>

²⁰⁸ Jim Jarmusch, *The limits of control*, op. cit.

²⁰⁹ Jim Jarmusch, *Only lovers left alive*, op. cit.

²¹⁰ Jim Jarmusch, *Paterson*, op. cit.

²¹¹ Jim Jarmusch, *The dead don't die*, op. cit.

tout son sens chez Jarmusch. Lors d'un entretien accordé en mars 2014, Philippe Azoury le questionne quant à la plus grande joie qu'il ressent à propos de ses films²¹². La réponse de Jarmusch :

Que certaines personnes les aient reçus comme des lettres, ce qui veut dire que les films ont en eux ce petit secret littéraire, et que je n'ai pas perdu en route les enseignements de celui qui fut mon prof de poésie, David Shapiro, cette façon disait-il de rendre tout personnel, au point que tous tes lecteurs, ou tous tes spectateurs, pensent être la seule et unique personne à qui est destiné ce poème ou ce film. (Azoury, 2016, p. 104)

4.4 Le contexte

Tout comme Rogosin, Jarmusch réalise son premier long métrage professionnel dans un contexte de remise en question de l'industrie. L'effritement de la « no wave » coïncide avec l'élection de Ronald Reagan. Pour Jarmusch, cette période en est une de découragement généralisé, engendré par les coupes budgétaires dans les programmes sociaux, l'assurance-emploi et les subventions culturelles. La scène « underground » est vidée de sa substance. Les artistes se voient placés devant trois choix : approfondir leur art du mieux qu'ils le puissent, vendre leurs idées ou disparaître. Jim quant à lui se cloître dans son petit appartement vétuste de Soho et se consacre à la lecture,²¹³ mais aussi à la préparation d'un court métrage, *The New World*²¹⁴, qu'il finance à la faveur de la vente de *Permanent Vacation* à la télévision allemande²¹⁵. Wim Wenders l'épaula en mettant à sa disposition les restants de pellicule du tournage de son dernier film²¹⁶, *Der Stand der Dinge*²¹⁷. Ce court métrage qui deviendra l'acte un de *Stranger than paradise*²¹⁸, lance Jarmusch sur le sentier des festivals et des récompenses²¹⁹. Un long métrage tourné avec un budget de 150 000 \$ et avec des moyens techniques réduits comme le démontre le documentaire de tournage tourné par son frère Tom²²⁰. Nous reviendrons sur les succès de ce film objet de notre analyse. Notons, pour le moment, que de l'aveu même de certains de ses collègues contemporains comme de plus

²¹² Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, op. cit., p.104.

²¹³ Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, op. cit., p.40.

²¹⁴ Jarmusch, J. (réal. et prod.). (1982). *The new world*. New York : Cinesthesia Productions.

²¹⁵ Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, op. cit., p.26.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Wenders, W. (real.). (1982) *Der Stand der Dinge*. New York : Gray City Inc.

²¹⁸ Jim Jarmusch, *Stranger than paradise*, op. cit.

²¹⁹ Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, op. cit., p.26.

²²⁰ Jarmusch, T. (real.). (1984). *Stranger than paradise in Cleveland*. Cleveland : Indépendant

jeunes, le film a eu un impact important sur leur création. Anna Backman Rogers²²¹ en fait la démonstration par des analyses comparatives de *Last days*²²² de Gus Van Sant avec *Dead man*²²³ et de *Somewhere*²²⁴ de Sofia Coppola avec *Broken flowers*²²⁵. Le milieu de la décennie est marqué par un retour en force des cinéastes indépendants. Hollywood s'affole, car Jim n'est pas le seul à rejoindre un large public. À titre d'exemple, *She's gotta have it*²²⁶ de Spike Lee et *Blood simple*²²⁷ des frères Joel et Ethan Coen récoltent chacun plus de six millions de dollars au box-office²²⁸. Jarmusch espère alors la création d'une coalition de cinéastes indépendants venus de tous les coins du monde : les frères Aki et Mika Kaurismäki, Spike Lee, Wim Wenders, Claire Denis, Chantal Akerman, Pedro Almodovar, Tom DiCillo, les frères Coen seraient du nombre²²⁹. À notre avis, Léos Carax pourrait très bien s'intégrer à cette liste, lui qui tourne son premier long métrage professionnel, *Boy meets girl*²³⁰, la même année où Jarmusch tourne *Stranger than paradise*²³¹. Toutefois, deux événements vont contribuer à l'érosion de cette montée des indépendants. Le Festival du film américain, créé en 1978, est récupéré en 1985 par la « Sundance Institute » de Robert Redford²³². Selon le journaliste Peter Biskind, cité par le critique André Roy²³³, cette alliance a contribué à l'érosion du mouvement indépendant, le livrant en pâture à une marchandisation en boucle au bénéfice des « majors ». Toujours selon Biskind, l'ascension des frères Bob et Harvey Weinstein aux commandes de la compagnie Miramax n'est pas étrangère au phénomène. Si Robert

²²¹ Backman Rogers, A. (2015). *American independent cinema : Rites of passage and the crisis image*. Edinburgh : Edinburgh University Press. Récupéré de : <https://www.cambridge-org.proxy.bibliothèques.ugam.ca/core/books/american-independent-cinema/446BB8931B72657FAA2E7986ACD06B46?locatt=mode%253Alegacy>

²²² Van Sant, G. (réal.). (2005). *Last days*. New York : HBO.

²²³ Jim Jarmusch, *Dead man*, op. cit.

²²⁴ Coppola, S. (réal.). (2010). *Somewhere*. San Francisco : American Zoetrope.

²²⁵ Jim Jarmusch, *Broken flowers*, op. cit.

²²⁶ Lee, S. (réal.). (1986). *She's gotta have it*. New York : 40 acres and a mule film filmworks

²²⁷ Coen, J. (réal.), Coen, E. (prod.). (1985). *Blood simple*. Los Angeles : River road productions et Foxton entertainment.

²²⁸ Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, op. cit., p.58.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ Carax, L. (réal.). (1984). *Boy meets girl*. Paris : Productions Abilene

²³¹ Jim Jarmusch, *Stranger than paradise*, op. cit.

²³² Cinéma indépendant. (2023, 4 août, 16h31). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 24 septembre 2023 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Cinéma_indépendant

²³³ Roy, A. (2006). Le cinéma indépendant : montée et chute. *24 images* (128), 14-16. Récupéré de <https://www.erudit.org/fr/revues/images/2006-n128-images1106369/10084ac/>

Redford a fait du festival de Sundance la salle d'attente d'Hollywood, les frères Weinstein y ont implanté un climat malsain de haine en y régnant en tant que maîtres de l'humiliation.

4.5 Le processus

Après le tournage de *Permanent Vacation*²³⁴, Jim a le choix entre deux projets. Soit il s'attelle à la production d'un court métrage, dont il a déjà le scénario, soit il surfe sur le succès critique de *The New World*²³⁵ et en concocte la suite²³⁶. Le court métrage *The garden of divorce*²³⁷ ne verra jamais le jour et le développement du scénario s'est arrêté à la première ébauche. On devait y suivre un prisonnier s'aventurant dans la ville après de sa libération. Son incursion se termine sur la découverte d'un poisson géant mort, gisant au milieu de la rue et dont la peau reluit au soleil. On y repère des éléments de *Permanent vacation*²³⁸, car contrairement à Rogosin qui nous montrait l'effervescence du Bowery (fig. 4.1), Jarmusch nous expose plutôt au Lower East Side désert et ravagé par la guerre (fig. 4.2). Nous le verrons lors de l'analyse, cette propension pour les espaces désolés l'accompagne de New York à la Floride en passant par Cleveland, berceau de son enfance.

Figure 4.1 L'effervescence du Bowery.



Lionel Rogosin, *On the Bowery*, op. cit. 00:03:50

²³⁴ Jim Jarmusch, *Permanent vacation*, op. cit.

²³⁵ Jim Jarmusch, *The new world*, op. cit.

²³⁶ Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, op. cit., p.26-27.

²³⁷ Jarmusch, J. (1980-81). *The garden of divorce*. New York : indépendant. Récupéré de <https://jimjarmusch.tripod.com/god.html>

²³⁸ Jim Jarmusch, *Permanent vacation*, op. cit.

Figure 4.2 Lower East Side désert et ravagé.



Jim Jarmusch, *Permanent Vacation*, op. cit. 00:38:38

Inversement à Rogosin également, le casting ne s'apparente pas pour Jim à un processus d'immersion dans un milieu donné. Il n'est pas question de casting sauvage. Il convie plutôt les acteurs.trices et les spectateurs.trices à une plongée intime dans une diégèse subjective. Nous avons souligné son sens du clan, pour lui la fidélité est une arme absolue²³⁹. C'est pourquoi il s'entoure d'amis fréquentés à l'université que de connaissances rencontrées au Mudd Club, l'équivalent punk du White Horse Tavern de Rogosin.²⁴⁰ Ce n'est donc pas des quidams repérés dans la rue qui tiennent les rôles principaux de *Stranger than paradise*²⁴¹, mais des musiciens de la scène « underground. »

4.6 Les rôles et leur interprète

Outre la similitude de leur ascendance musicale, les acteurs retenus par Jarmusch se rejoignent par les analogies tirées de leur parcours respectif et partagées avec le rôle qu'ils campent. Nous les soulignons en visitant brièvement leur biographie. Ces choix mettent aussi en évidence le sens du clan de Jarmusch dont nous avons déjà parlé dans ce chapitre, car le réalisateur s'entoure de ses connaissances qui vadrouillent dans le Lower East Side. Toutefois, comme nous le verrons, ce ne sont pas les meilleurs exemples de collaboration soutenue et à long terme. Il se dote donc d'un casting issu de la faune marginale No wave musicale et cinématographique, des artistes multidisciplinaires tout comme lui. Nous les abordons en

²³⁹ Philippe Azoury, *La ballade de Jim Jarmusch*, op. cit.

²⁴⁰ Jim Jarmusch, *The new world*, op. cit.

²⁴⁰ Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, op. cit., p. 15.

²⁴¹ Jim Jarmusch, *Stranger than paradise*, op. cit.

ordre d'apparition. Une brève description du plan qui nous les introduit met la table pour l'analyse et nous donne une idée du ton et du rythme de *Stranger than paradise*²⁴².

Un écran noir ouvre ce plan séquence²⁴³. On entend le son d'un avion en vol. Puis le titre et le nom de l'auteur se succèdent en lettres blanches avant le retour à l'écran noir. Coupe franche, Éva apparaît de dos. Elle porte des souliers noirs et un long manteau noir et ses cheveux noirs, coiffés en queue de cheval en frôlent le col. Le plan est large et la caméra est fixe. Elle a un sac en papier et une valise à ses pieds. C'est sous un ciel ennuagé, d'un terrain vague au pied de l'aéroport, qu'elle rencontre l'Amérique ! Un seul avion est en attente sur le tarmac alors que le scénario en mentionne plusieurs²⁴⁴. Elle en regarde un autre, en voie d'atterrir, traverser l'image de droite à gauche. L'avion sort du cadre, Éva ramasse ses bagages et se retourne vers nous. Ses mouvements sont lents. Elle scrute un horizon que nous ne voyons pas, opte pour une direction et s'avance vers la caméra. Nous entendons les premiers accords de la musique composée par John Lurie et orchestrée par son frère Evan. Une musique lyrique dont l'interprétation lancinante d'un quatuor à cordes, The paradise quartet, accentue la nostalgie²⁴⁵. Éva sort du cadre. L'avion en attente s'avance tranquillement sur la piste. Retour à l'écran noir sur lequel se succèdent les noms des quatre acteurs et actrices principaux.

Eszter Balint, née le sept juillet 1966, est également venue de Budapest. Mais ce n'est pas d'un terrain vague qu'elle observe et découvre l'Amérique à l'âge de onze ans. En effet, en 1977, Eszter, son père le comédien István Balint²⁴⁶ et sa mère, la pianiste et harpiste Marianne Kollar²⁴⁷, doivent s'exiler. Accusés de radicalisme poétique et esthétique par les censeurs de l'état hongrois, la troupe du Squat theatre, cofondé par ses parents, est interdite de représentation²⁴⁸. Ils se déplacent d'abord sur Paris avant de se

²⁴² *Idem*.

²⁴³ Jim Jarmusch, *Stranger than paradise*, *op. cit.* 00:23:00-02:00:00

²⁴⁴ Jarmusch, J. (1984). *Stranger than paradise*. New York : Jim Jarmusch. Récupéré de <https://assets.scriptsug.com/live/pdf/scripts/stranger-than-paradise-1984.pdf> p.3

²⁴⁵ Lurie, J. (1985). *Music from the original scores Stranger than paradise and The resurrection of Albert Ayler*. El Segundo : Enigma records.

²⁴⁶ Eszter Balint. (2023, 31 août, 17h57). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 21 novembre 2023 de https://en.wikipedia.org/wiki/Eszter_Balint

²⁴⁷ Balint, E. (2023) Entretien avec Tyler Nesler. Dans *Interlocutor*. Récupéré de : <https://interlocutorinterviews.com/new-blog/2020/5/25/interview-eszter-balint>

²⁴⁸ Squat Theatre.(2023, 28 août, 21h38). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 24 novembre 2023 de https://en.wikipedia.org/wiki/Squat_Theatre

poser sur la 23^e rue Ouest à Manhattan. Comme nous l'apprenons sur le site web de Balint²⁴⁹, la famille habite les locaux du Squat theatre érigé dans un ancien magasin ayant pignon sur rue. C'est dans la devanture de l'édifice que se déroule autant leur vie quotidienne que les prestations qui s'épandent jusque dans la rue. L'endroit devient peu à peu un lieu de rassemblement pour les artistes les plus téméraires, toutes disciplines confondues. Lorsqu'il n'y avait pas de pièce à l'affiche, leur espace se convertissait en salle de concert. Elle côtoie alors autant les marginaux de la culture hip-hop que des groupes de blues et des musiciens de jazz tel John Lurie, co-fondateur de l'ensemble The lounge lizzards avec son frère Évan²⁵⁰. C'est dans cette atmosphère de création et d'expérimentation qu'Eszter fait son éducation artistique. Dès l'âge de six ans, elle suit des leçons de violon, de théorie musicale et de chant classique. À treize ans, elle officie en tant que platiniste entre les numéros des différents artistes en spectacle au théâtre. Elle en devient la directrice musicale à l'aube de ses vingt ans²⁵¹. Eszter fait ses débuts en studio en tant que violoniste à quinze ans pour une pièce musicale du peintre et rapper Rammellzee produite par le peintre et graffiteur Jean Michel Basquiat²⁵². Elle collabore aux enregistrements d'autres artistes, dont John Lurie²⁵³. À ce jour, elle compte à son actif quatre albums studio pour lesquels elle combine ses talents de violoniste, chanteuse, compositrice et autrice. C'est aussi à l'âge de quinze ans que Jarmusch la découvre lors d'une de ses performances au Squat theatre²⁵⁴. Éva est son premier rôle pour le réalisateur qu'elle ne retrouve qu'en 2019. Il lui confie alors celui de Fern, serveuse dans un casse-croûte, la première victime des zombies de *The dead don't die*²⁵⁵.

La deuxième scène²⁵⁶ enchaîne avec la fin du générique de début sur fond noir dont le scénario ne fait aucune mention.²⁵⁷ La musique s'estompe au bénéfice d'une sonnerie de téléphone classique. Le volume augmente dès le premier photogramme du plan suivant. Nous sommes en intérieur jour. Deux sources de

²⁴⁹ Eszter Balint. (2022). *Accueil*. Récupéré de <https://eszterbalint.com/bio/>

²⁵⁰ John Lurie. (2020, 8 décembre, 16h06). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 19 décembre 2020 de https://en.wikipedia.org/wiki/John_Lurie

²⁵¹ Eszter Balint. *Entretien avec Tyler Nesler, op. cit.*

²⁵² Eszter Balint. *Accueil, op. cit.*

²⁵³ Eszter Balint. (2023, 31 août, 17h57). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre, op. cit.*

²⁵⁴ Eszter Balint. Dans *IMDB*. Récupéré le 24 novembre 2023 de https://www.imdb.com/name/nm0050264/trivia/?ref_=nm_dyk_trv

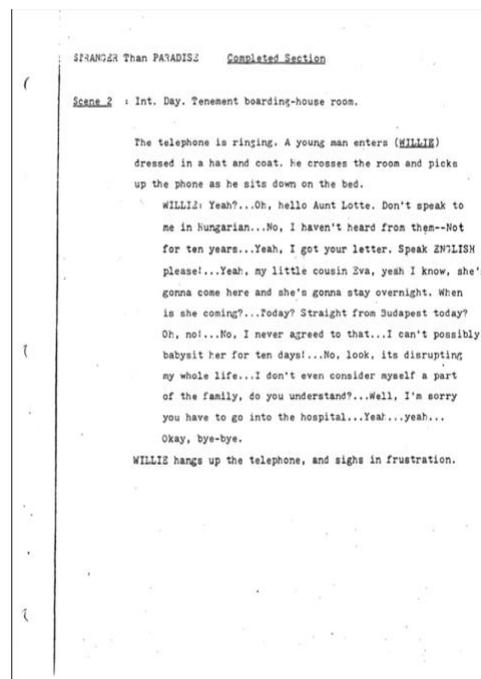
²⁵⁵ Jim Jarmusch. *The dead don't die, op. cit.*

²⁵⁶ Jim Jarmusch, *Stranger than paradise, op. cit.* 00:01:57-00:03:37

²⁵⁷ Jim Jarmusch, *Stranger than paradise, op.cit.* p.4

lumière éclairent la scène : l'une vient de derrière la caméra et forme les contours d'une fenêtre au centre de l'image alors que l'autre dessine un rai plus étroit depuis le haut du cadre sur un mur blanc qui aurait bien besoin d'être rafraîchi. La caméra est au sol, en contre-plongée, et fixe la porte d'entrée. Elle reste fixe tout au long de la séquence. Les couvertures emmêlées sur un lit longent le bas du cadre. Nous entendons les bruits de clés et du loquet avant que la porte ne s'ouvre sur l'arrivée de Béla, le cousin d'Éva. Fier de son américanisation, il est devenu Willie²⁵⁸. Il arbore cette « coolitude » chère à Jarmusch. Il déboutonne sa veste puis lance négligemment ses clés d'une main à l'autre avant de se pencher vers nous pour attraper le combiné. Il s'assied. Cette conversation avec sa tante Lotte nous instruit sur les origines de Willie. On apprend qu'il est un immigré hongrois, fier de s'être assimilé à la société américaine. « Don't speak to me in Hungarian », dit-il à sa tante. Nous entendons les répliques de Lotte, absentes du scénario (fig. 4.3), via le combiné. Ce dialogue nous informe également sur la venue d'Éva. Une mauvaise surprise attend Willie. Sa cousine, venue de Budapest devait initialement passer une nuit à New York avant de prendre la route de Cleveland. Mais, comme la tante doit entrer à l'hôpital, Willie, d'abord réticent, accepte malgré lui d'héberger Éva plus longtemps.

Figure 4.3 Répliques de Lotte absentes.



Jarmusch, J. (1984). *Stranger than paradise*. New York : Jim Jarmusch.
Récupéré de <https://assets.scripslug.com/live/pdf/scripts/stranger-than-paradise-1984.pdf>, p.4.

²⁵⁸ Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure, op. cit.*, p. 28.

John Lurie est né le 14 décembre 1952 à Minneapolis. Contrairement à Balint, nous n'avons trouvé que peu d'information sur son enfance, hormis le voyage et la mobilité qui ont eu une influence sur son éducation. Sa mère, une artiste, et son père élèvent leurs trois enfants, John, Liz et Évan, entre La Nouvelle-Orléans et Worcester au Massachusetts. Adolescent, ses activités de prédilection sont le basketball et l'harmonica. Il est par la suite passé à la guitare et finalement au saxophone. À la fin de son secondaire, il entreprend la traversée des États-Unis en autostop jusqu'à Berkeley en Californie. En 1974, il s'installe à New York et devient un acteur de la scène no wave. John Lurie est un artiste multidisciplinaire. Musicien, peintre, acteur, réalisateur et producteur²⁵⁹. Outre la fiction, Lurie s'adonne également au documentaire sous forme de long métrage et de télé-série. La dernière en date, *Painting with John*²⁶⁰, a été en ondes pendant trois saisons de six épisodes chacune. Lurie s'y met en scène en train de peindre ses aquarelles. Il offre aux téléspectateurs ses réflexions sur la vie, la musique et l'art²⁶¹. Le titre fait référence à la première série qu'il a réalisée en 1991, *Fishing with John*²⁶². Cette dernière a toutes les apparences d'une émission de voyage. Elle n'est en ondes que pour une seule saison de six épisodes. Lurie y convie des amis à une partie de pêche, dont Jim Jarmusch et Tom Waits. Pour l'épisode initial, Jarmusch est invité à la pêche au requin, à trois heures des côtes de Montauk dans l'état de New York. Waits quant à lui est l'objet du deuxième épisode pour une séance de pêche au vivaneau rouge en Jamaïque²⁶³. En 1996, Lurie commence à présenter des symptômes de troubles neurologiques dont il souffre de façon graduelle pendant une dizaine d'années. Ce n'est qu'en 2006 qu'il se voit diagnostiquer la maladie de Lyme, ce qui lui impose un hiatus de quinze ans dans ses carrières d'acteur et de compositeur. Une longue pause durant laquelle il se consacre à la peinture²⁶⁴. Son site personnel témoigne de son œuvre²⁶⁵.

²⁵⁹ John Lurie. (2020, 8 décembre, 16h06). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 19 décembre 2020 de https://en.wikipedia.org/wiki/John_Lurie

²⁶⁰ Lurie, J. (real.) (2021-2023). *Painting with John*. New York : HBO Entertainment, Hyperobject Industries.

²⁶¹ *Painting with John*. (2023, 7 décembre 23h49). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 18 décembre 2023 de https://en.wikipedia.org/wiki/Painting_with_John

²⁶² *Fishing with John*. (2023, 21 septembre). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 18 décembre 2023 de https://en.wikipedia.org/wiki/Fishing_with_John

²⁶³ *Fishing with John*. Dans *IMDB*. Récupéré de le 19 décembre 2023 de https://www.imdb.com/title/tt0139776/episodes/?ref=tt_eps_sm

²⁶⁴ John Lurie. (2020, 8 décembre, 16h06). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. *op. cit.*

²⁶⁵ John Lurie Art. (2023, 11 décembre) Dans *John Lurie Art*. Récupéré le 17 décembre 2023 de <https://www.johnlurieart.com/>

De nos trois protagonistes, il est celui qui a collaboré le plus souvent avec Jarmusch. Pour commencer, *Permanent vacation*²⁶⁶ dans lequel il a deux apparitions en tant que saxophoniste, musicien de rue. Dans la première, à 00:19:40. Allie, le personnage principal le regarde du haut de son appartement en train de remballer son instrument et quitter la cigarette au bec. Dans la deuxième, à 00:48:00, il joue pour Allie qui marchait seul dans la nuit. Pour ce film, il signe également la musique avec Jarmusch et s'implique en matière de logistique. Il prête son appartement pour le tournage des intérieurs où squatte à l'occasion Jean-Michel Basquiat que l'équipe doit enjamber pour installer la caméra²⁶⁷. Dans *Down by law*²⁶⁸ il tient le rôle de Jack, personnage ressuscité du projet avorté de Jarmusch *The garden of divorce*²⁶⁹. Il en signe aussi la musique tout comme pour *Mystery train*. Il ne joue aucun rôle dans ce film, leur dernière collaboration. Nous y reviendrons.

Le dernier plan séquence²⁷⁰ que nous analysons réunit le trio pour la première fois du film. Ce trio qui nous conduit de New York jusqu'en Floride en passant par Cleveland. La scène commence par un écran noir soutenu par un rappel de la musique du début. Un plan moyen, en plongée, nous montre Éva assise sur le lit en train de lire un « comic book ». Outre l'entrée, la scène nous dévoile une autre partie du vieux studio de Willie que Philippe Azoury qualifie de trou à rat²⁷¹. Une lumière façonne l'ombre des personnages sur les murs d'une propreté douteuse. Des frappalements de porte succèdent à la musique puis, en voix hors champ, Willie invite le visiteur à entrer d'un très bref : « Yeah! ». Au même moment, la caméra amorce un panoramique vers la droite tout en passant de la plongée à une valeur frontale pour découvrir Eddy, un journal sous le bras, qui entre dans l'appartement. La caméra continue son mouvement et emmène Eddy jusqu'à Willie en train de se raser devant l'évier qui déborde de vaisselles sales. C'est un plan moyen à deux. Par le ton et la teneur de leur conversation, nous comprenons qu'ils sont deux vieux amis. Le plan séquence continue par le retour du panoramique alors qu'Eddy se présente à Éva tout en la rejoignant sur le lit. Il la questionne sur son arrivée en Amérique. En voix hors champ, Willie demande à Eddy de lui lire la liste des concurrents des courses de chevaux de l'après-midi. Au scénario, Willie dit cette réplique alors qu'il est déjà dans le cadre contrairement à la mise en scène retenue où il y entre en allumant une cigarette.

²⁶⁶ Jim Jarmusch, *Permanent vacation*, op. cit

²⁶⁷ Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, op. cit., p. 24.

²⁶⁸ Jim Jarmusch, *Down by law*, op. cit

²⁶⁹ Jim Jarmusch, *The Garden of divorce*, op. cit.

²⁷⁰ Jim Jarmusch, *Stranger than paradise*, op. cit., 00:12:50-00:15:45

²⁷¹ Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, op. cit., p. 28.

Il met son chapeau et ressort droite cadre en enfilant sa veste. Eddy voudrait qu'Éva les accompagne, mais Willie refuse. La caméra opère un mouvement semblable à celui de l'ouverture de la scène pour suivre le déplacement d'Eddy. Il insiste pour qu'Éva les accompagne, mais Willie reste campé sur sa position. Ils sortent et la caméra revient sur Éva. Elle jette le « comic book » par terre. L'air découragé, elle s'étend sur le lit en s'appuyant sur son bras. Elle fixe le sol. Coupe au noir.

Eddy est le seul personnage natif de New York, à l'instar de l'acteur qui l'incarne. Richard Edson est né le premier janvier 1954, à Nouvelle-Rochelle, en banlieue de la grosse pomme, d'une mère enseignante et d'un père officier de marine recyclé en manufacturier de jouets après la Seconde Guerre. Il a un frère, Steven, et deux sœurs, Andrea et Jennifer. Tout comme Jim, il passe son enfance et son adolescence à l'ombre d'une grande ville²⁷². C'est le désir de se joindre à l'ébullition culturelle de sa génération qui l'incite à venir battre la chamade dans le Lower East Side. Il entreprend une carrière musicale en tant que batteur et trompettiste avec, entre autres le groupe Sonic Youth, dont il est un membre fondateur, et la chanteuse Lydia Lunch²⁷³. En 1984 il entame son cheminement d'acteur avec Jarmusch dans *Stranger than paradise*²⁷⁴. La consécration²⁷⁵ du film attire sur lui les projecteurs et des réalisateurs tels qu'Oliver Stone et Spike Lee lui confient des partitions importantes, notamment dans *Platoon*²⁷⁶ et *Do the right thing*²⁷⁷. Le monde du cinéma s'avère pour lui plus fructueux que celui de la musique qu'il délaisse peu à peu. Au cours de sa carrière il a participé à plus de trente-cinq films pourtant il est le seul de nos protagonistes à n'avoir collaboré qu'une seule fois avec Jarmusch.

4.7 Le scénario

Nous ne nous étendrons pas sur la genèse du scénario, nous l'avons déjà commentée. Si Rogosin croyait pouvoir tourner sans, Jarmusch comprend l'importance d'une trame narrative déterminée afin de pouvoir broder autour au moment du tournage et du montage. Les actions sont ici précises et bien décrites, mais en échange nous ne retrouvons aucune mention quant aux (rares) mouvements de caméra ou aux valeurs

²⁷² Richard Edson. (2022, 23 octobre, 03h36). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 5 novembre 2023 https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Edson

²⁷³ Richard Edson. (1989, 1^{er} juillet.). Interview par Lynn Geller. Récupéré le 19 novembre 2023 de <https://bombmagazine.org/articles/richard-edson/>

²⁷⁴ Jim Jarmusch, *Stranger than paradise*, *op. cit.*

²⁷⁵ *Stranger than paradise*. (2023, 31 août, 00h54) Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. *op. cit.*

²⁷⁶ Stone, O. (réal.). (1986). *Platoon*. États-Unis : Hemdale films corporation.

²⁷⁷ Lee, S. (réal. et prod.). (1989) *Do the right thing*. New York : 40 acres and a mule film works.

de plan. Il réussit à raconter cette histoire avec une suite de plans séquences fragmentés par des fondus au noir en l'absence de contrechamps. Nous le verrons dans l'analyse qui suit. Le but de ces nombreux fondus au noir était de laisser le temps à la dernière image de s'incruster dans l'esprit des spectateurs avant la venue de la suivante. Un passage en suspend entre le connu et l'inconnu « l'impression que l'on vous arrache quelque chose. Et c'est le thème du film : l'impression que c'est toujours trop tard. Cela redonne aussi le sens du temps réel²⁷⁸. » Le scénario devait être écrit à quatre mains. Mais le générique n'accorde le crédit de scénarisation qu'à Jarmusch alors que Lurie partage avec lui la paternité de l'idée originale pour le premier acte. Philippe Azoury rapporte que Jarmusch et Lurie s'engueulaient sur tout. Un seul point commun, ne pas faire un film No wave d'une seule saison. Paradoxalement, le film devient culte chez la jeunesse No wave qui s'identifie aux personnages, à leur froideur, leur retenue dans les sentiments, et leur anxiété intériorisée face à l'existence²⁷⁹. Et, selon lui, c'est à partir de ce moment que la synergie entre eux s'étirole et le conflit dure encore aujourd'hui²⁸⁰.

4.8 L'analyse

Le deuxième court métrage de Rogosin, *Out*²⁸¹, portait sur les conséquences de la déroute des insurgés hongrois face à l'armée rouge au moment de la révolution de Budapest en 1956. Est-ce cette situation que la tante Lotte (et les parents de Willie ?) a fui ? A-t-elle été contrainte à l'exil comme 200 000 de ses compatriotes qui se réfugièrent en Autriche²⁸² ? Est-ce ce passé sombre d'un état aux racines stalinienne qui amène Willie à renier ses origines jusqu'à son prénom ? Tout au long de *Stranger than paradise*²⁸³ la direction artistique, amplifiée par le noir et blanc, reproduit le cadre des années 50 que Rogosin a naturellement captées. Ce choix, Jarmusch l'avait également fait pour *Permanent Vacation*²⁸⁴ et le refera pour *Down by law*²⁸⁵. Quelle est l'époque diégétique de *Stranger than paradise*²⁸⁶ ? L'histoire est-elle

²⁷⁸ Jarmusch, J. (1984) *Stranger than paradise. Les cahiers du cinéma no 366* dans Azoury, P., Jim Jarmusch une autre allure. Nantes : Capricci.

²⁷⁹ Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure, op. cit.*, p. 33.

²⁸⁰ Philippe Azoury, *La ballade de Jim Jarmusch, op. cit.*

²⁸¹ Lionel Rogosin, *Out, op. cit.*

²⁸² Révolution hongroise. (2023, 4 novembre 21h12). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 19 décembre 2023 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Révolution_hongroise_de_1956

²⁸³ Jim Jarmusch, *Stranger than paradise, op. cit.*

²⁸⁴ Jim Jarmusch, *Permanent vacation, op. cit.*

²⁸⁵ Jim Jarmusch. *Down by law op. cit.*

²⁸⁶ Jim Jarmusch, *Stranger than paradise, op. cit.*

contemporaine à celle de sa création ? À celle de la censure gouvernementale dont ont été victimes les parents de l'interprète ? À la période qui prélude à l'effondrement du bloc de l'Est ? Est-ce cet avant-goût de liberté qui incite Éva à faire le saut en Amérique ? Azoury la questionne et la place devant une triste réalité :

Tu cherches un ami Éva ou un monde ? Si tu cherches un monde, l'Amérique n'est peut-être pas le bon choix. Regarde : un tas de ruines. Rues vides, poubelles crevées, stations-service fermées, immeubles squattés. Est-ce donc ça ce Nouveau Monde qui a tant de leçons à donner à celui d'où tu viens ? (Philippe Azoury, 2016-A)

C'est ce Nouveau Monde que nous pensons chercher seuls avec Éva au début du film. Puis nous pensons le chercher à trois avec l'arrivée de Willie et enfin à quatre avec l'entrée en scène d'Eddy, étranger dans son propre pays. Mais c'est par Éva que tout arrive. Elle est pour nous le personnage principal et c'est les trois plans de son arrivée que nous décortiquons plus bas. C'est elle l'élément déclencheur de tous les départs. Tout d'abord le sien que nous ne voyons pas. Elle débarque de l'avion comme Ray Salyer de son train. Mais, au lieu de tourner en rond dans un Bowery délabré, elle tourne en rond dans tout le pays. C'est dans ce quartier que se tapit le cousin dont elle vient perturber l'existence et qui finit par s'attacher à elle. La fin de la dernière scène de l'acte un le confirme²⁸⁷. Willie et Eddy restent assis pendant un bon moment. Ils boivent une bière en fixant le sol. Un silence éloquent. Ils encaissent le coup du départ d'Éva pour Cleveland. Le reste du film est parsemé d'actes manqués laissant nos trois amis dubitatifs. C'est par leur désir de la retrouver qu'ils prennent la route après une partie de cartes truquée. C'est par leur désir de la retrouver qu'ils rebroussement chemin jusqu'à Cleveland afin de prendre Éva et satisfaire son désir de voir la Floride. Les trois personnages finissent le film dans l'incompréhension. C'est par leur désir de la garder avec eux qu'ils se rendent à l'aéroport afin de l'attraper avant son départ. Willie, ignorant qu'elle a fait demi-tour, achète un billet afin de pouvoir aller la chercher dans l'avion. Mais, il n'a pas le temps d'en sortir avant le décollage. Eddy, dans le stationnement de l'aéroport, regarde l'avion décoller. Il quitte en voiture sans comprendre qu'Éva n'a pas pris cet avion. Celle-ci revient au motel sans se douter que son cousin s'est envolé pour Budapest et qu'Eddy a repris la route de New York. Elle rentre dans la chambre vide et se laisse tomber sur un fauteuil. Elle tourne sa tête pour faire face à la caméra. Elle s'abandonne à son destin.

Flash-back à la fin de la scène deux, à la frustration de Willie après l'appel de la tante Lotte. À 00:03:35 on coupe à un écran noir qui devient l'intertitre annonçant *The new world*. On entend le vent et des bruits de

²⁸⁷ Jim Jarmusch, *Stranger than paradise*, op. cit 00:29:20-00:30:15

pas qui opèrent une transition sur la façade d'un édifice décrépît auquel manquent porte et fenêtre. Des objets usagés, des pneus et des boîtes jonchent le trottoir. Éva arrive droite cadre avec la valise et le sac qu'elle avait en quittant le terrain vague du début. A-t-elle marché depuis l'aéroport ? Nous ne pouvons que le supposer. Elle s'avance tout près de la caméra et dépose sac et valise. Elle sort un magnétocassette du sac, l'actionne et reprend la cadence. Un succès de 1956 accentue le caractère rétro du film²⁸⁸. Nous comprenons que c'est la chanson²⁸⁹ de prédilection d'Éva. C'est accompagnée par la voix rauque du chanteur qu'elle sort du cadre, suivie de son ombre, à 00:04:14. La chanson assure la continuité de la séquence. Un autre écran noir nous conduit à un plan moyen d'Éva traversant une rue sac, valise et magnétophone à la main à 00:04:17. Un long travelling pendant lequel elle croise des camions dégingués et abandonnés qui bloquent la rue, un pompiste solitaire au milieu d'une cour de station-service déserte où des voitures des années 1950 attendent peut-être en vain une réparation. Puis elle continue sa marche devant des magasins aux rideaux de fer fermés ornés de graffitis. Le dernier est à saveur politique : *US out of everywhere. Yankees go home*. Enfin, une autre rue et trois figurants, dont un fouillant dans les ordures. Un écran noir précède un plan d'ensemble fixe. La caméra est plantée à une intersection. Encore des voitures des années 1950 stationnées, des barils, des commerces fermés ou même abandonnés. Aucun être humain. Un vieil immeuble de trois étages trône en avant-plan. Nous apercevons Éva qui émerge de l'arrière-plan. Arrivée au coin de la rue elle marque un temps pour examiner la maison et se dirige vers la porte. On coupe à un noir. À ce stade-ci, elle ne sait pas ce qui l'attend.

²⁸⁸Manoeuvre, P. (2020). *Une histoire du rock en 202 vinyles cultes*. Paris : Hugo Desinge.

²⁸⁹ Hawkins, J. (1956). I put a spell on you. New York Okeh Records. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=82cdnAUvsw8>

ÉPIGRAPHE 6

Riders on the storm, riders on the storm
Into this house we're born
Into this world we're thrown
Like a dog without a bone
An actor out on loan
Riders on the storm²⁹⁰.

²⁹⁰ Jim Morrison. *The collected works of Jim Morrison. Poetry, journals, transcripts and lyric, op. cit.* p. 527

CHAPITRE 5

BAISE-MOI

Les deux réalisatrices à la barre de ce film nous offrent une adaptation assez fidèle du premier roman de Despentès. Nous apprenons à la fin du roman que le temps diégétique est d'une semaine²⁹¹, alors que le film ne nous donne aucune information sur la durée de la cavale de Manu et Nadine. Nous présentons ici une immersion de l'univers respectif de celles qui les ont créées afin de mieux en contextualiser la conception. Mais, c'est sur Manu que nous concentrons nos observations en raison des affinités entre son parcours, la vie personnelle de son interprète et celle de sa créatrice.

5.1 Les réalisatrices

Virginie Despentès, née Daget, le 13 juin 1969 à Nancy en France. Fille d'un postier et militant syndical, elle est initiée très jeune aux manifestations. À l'âge de deux ans, elle apprend et chante l'internationale... C'est une enfant turbulente. Aux aventures de Fantômette (Hachette/Bibliothèque rose), elle préfère les bédésistes satiriques Reiser et Wolinski. Mais sa nostalgie se tourne plutôt vers l'adolescence²⁹². C'est à ce point tournant de sa vie qu'elle fait la rencontre de la littérature, en particulier la poésie, grâce à un professeur de français qui l'initie à des groupes rock tels Joy division. Le punk, le post-punk, le métal et le rock alternatif incarnés par Les Béruriers Noirs sont les styles de musique qu'elle affectionne encore aujourd'hui. Elle vit son adolescence à l'écart des autres, isolée dans sa contestation contre l'immobilisme du système d'enseignement. Son comportement lui vaut d'être internée contre son gré à quinze ans. La psychothérapie d'environ quatre mois est un échec. À sa sortie, elle abandonne l'école. L'errance, l'auto-stop, l'alcoolisme et la délinquance deviennent son mode de vie. Elle se fait arrêter à plusieurs reprises. À dix-sept ans, de retour d'une virée à Londres, elle est victime d'un viol. Mais elle en minimise les conséquences. « Ça ne m'a pas marqué plus que ça », confie-t-elle à son psychothérapeute²⁹³. Réaction de déni que nous retrouvons chez le personnage de Manu en réaction à une agression sexuelle. Nous y reviendrons au moment de tisser des liens entre l'auteure et son personnage.

²⁹¹ Virginie Despentès, *Baise-moi*, op. cit. p.215.

²⁹² Virginie Despentès. (2012, 30 avril). Entretien avec Laure Adler. Ma nostalgie à moi va vers l'adolescence. Dans France Culture, Hors champs. Récupéré de <https://www.franceculture.fr/personne-virginie-despen-tes.html>

²⁹³ Virginie Despentès. (2022, 9 janvier, 21h51). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 16 janvier 2022 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Virginie_Despentès

Puis, elle poursuit ses études et obtient son baccalauréat en s'attelant à toutes sortes de petits boulots : fleuristes, disquaires, baby-sitter, femme de ménage, critique de films pornographiques. Elle pratique ensuite ce qu'elle appelle la prostitution volontaire via le minitel rose, les « peep shows » et les salons de massage, tout en suivant des cours à L'École de Cinéma & Audiovisuel de Lyon.

Pour la réalisation du film, Despentes collabore avec l'actrice pornographique et auteure Coralie Trinh Thi. Elle naît à Paris le 11 avril 1976. Elle connaît peu son père, membre des Hells et est donc élevée par sa mère et sa grand-mère maternelle de qui elle tient ses origines vietnamiennes. Elle abandonne le lycée juste avant de passer son BAC. Admiratrice du groupe *The Cure* depuis la parution de leur album *Pornography*, elle s'intéresse à la mouvance gothique dès l'âge de seize ans. À la même époque, elle s'implique dans une relation avec le réalisateur Alejandro Jodorowsky. Elle s'intéresse au roman *Baise-moi* dès sa parution. Elle rencontre Despentes sur le plateau d'un court-métrage. Une rencontre compliquée « sur des histoires de hard-core ». ²⁹⁴ De toute évidence, elles partageaient les mêmes intérêts et l'idée de co-réaliser le film s'est imposée naturellement. Despentes explique ²⁹⁵ que la force découlant de leurs affinités artistiques leur a permis d'affronter les résistances que suscitaient leurs idées quant à la gestion du projet. Trinh Thi possède également une meilleure expertise des plateaux de tournage, ce qui, nous le verrons, a influé sur la mise en scène.

5.2 La Nouvelle Nouvelle Vague

Dans les années 1990 jusqu'au début des années 2000, le cinéma français est à un tournant, quoique des cinéastes établis de la Nouvelle Vague tournent encore. On a qu'à penser à Claude Chabrol (*Betty*, 1992, *La Cérémonie*, 1995), Jean-Luc Godard (*Hélas pour moi*, 1993), Alain Resnais (*Smoking, no smoking*, 1993), Éric Rohmer (*Contes d'hiver*, 1992, *Contes d'été*, 1996, *Contes d'automne*, 1998), Agnès Varda (*Jacquot de Nantes*, 1991)... Mais des réalisateurs et des réalisatrices repoussent les limites de l'institution et de l'ouverture d'esprit du public. Ils posent un regard cru et sans complaisance sur la société, la violence et la sexualité. Ces cinéastes, à qui Andrzej Zulawski (*L'important c'est d'aimer*, 1975, *Possession*, 1981, *La femme publique*, 1984, *L'amour braque*, 1985) avait ouvert la porte, exploitent à leur maximum les effets spéciaux pour faire gicler l'hémoglobine ainsi que les codes de la pornographie pour les scènes de sexualité. Ainsi Catherine Breillat (*Sale comme un ange*, 1991, *Romance X*, 1999, *Sex is comedy*, 2002) Mathieu

²⁹⁴ Anderson, R., Despentes, V., Lancaume, K. et Trinh Thi, C., 2001 *Retour sur Baise-moi, le film et la polémique à sa sortie*, op. cit., 00:02:50 - 00:03:15

²⁹⁵ *Ibid.*, 00:04:20 - 00:05:00

Kassovitz (*La Haine*, 1995) ou Gaspar Noé (*Seul contre tous*, 1998, *Irréversible*, 2002). Despentès et Trinh Thi s'inscrivent dans cette mouvance que le journaliste américain James Quandt qualifiait de *New French Extremity*²⁹⁶.

5.3 Leurs œuvres

En 1994, sa ténacité porte fruit et sa carrière d'auteure est lancée avec la parution de *Baise-moi*. Après avoir essuyé plusieurs refus, c'est auprès de l'éditeur Florent Massot que Despentès trouve preneur. Il la conseille afin d'améliorer le canevas du récit et se charge de la mise en marché. Le choix de la scène d'infanticide, dont nous reparlerons, ainsi que l'avertissement aux parents en ce qui concerne le niveau de langage en première de couverture, traduisait parfaitement le ton du roman. Si les ventes démarrent lentement, son passage à l'émission *Paris dernière*, du producteur et animateur Thierry Ardisson, les fera monter à 40 000 exemplaires. Mais c'est à la suite de la promotion de l'écrivain et journaliste Laurent Chalumeau, à l'émission *Nulle part ailleurs*, que *Baise-moi* devient un phénomène culte et branché. Les ventes grimpent à 50 000 copies en à peine un mois.

Despentès affirme trouver ses principales influences chez Charles Bukowski. Elle puise dans son répertoire toute la complexité et la brutalité de la langue orale. À ce jour, elle compte plus d'une dizaine de romans à son actif, entrecoupés par l'écriture de nouvelles, d'essais, de préfaces et de traductions. Son essai autobiographique *King Kong théorie*²⁹⁷ a été adapté de nombreuses fois au théâtre. Plus récemment, c'était au tour du tome 1 de *Vernon Subitex*²⁹⁸ d'être monté pour la scène dont ici, à Montréal, par la troupe du théâtre l'Usine C. En 2011, elle réalise son deuxième long-métrage adapté de son roman *Bye bye Blondie*²⁹⁹. Récipiendaire de nombreux prix littéraires, elle reçoit celui de la BnF (Bibliothèque nationale de France) en 2019 pour l'ensemble de son œuvre.

Entre 1995 et 2002, Trinh Thi participe à plus de soixante films pornographiques, mais elle collabore aussi avec des cinéastes tels que Laetitia Masson (*En avoir ou pas*, 1995), Catherine Breillat (*Parfait amour*, 1996)

²⁹⁶ Quandt, J. 2011. *Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema The New Extremism in Cinema: From France to Europe*. Horeck, Tanya, and Tina Kendall, eds. Edinburg, University Press, (p. 18-26). Récupéré le 29 juin 2021 <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1r2b4v>

²⁹⁷ Despentès, V. (2006). *King Kong théorie* : Paris : Grasset & Fasquelle.

²⁹⁸ Despentès, V. (2015). *Vernon Subitex 1* : Paris : Virginie Despentès et Grasset & Fasquelle.

²⁹⁹ Despentès, V. (2004) *Bye bye Blondie* : Paris : Grasset

et Gaspard Noé (*Sodomites*, 1998). Elle retrouve Despentès sur le tournage de *Bye bye Blondie*³⁰⁰, en 2012. Il s'agit plus d'un caméo que d'un rôle ; Trinh Thi apparaît 01:14:45 pour embrasser Gloria (Béatrice Dalle), personnification de Despentès. Elle publie un premier roman, *Betty monde* (Au diable vauvert, 2002) qui lui vaut le titre de voix rock de la littérature. *La voie humide*, son autobiographie de 781 pages présentée sous la forme d'un récit initiatique à la sexualité, paraît chez le même éditeur en 2007. Despentès en signe la préface. Elle a aussi écrit des guides sexuels pour la collection *Osez* des Éditions La Musardine : *Osez la sodomie* (2007), *Osez le cunnilingus* (2009) et *Osez une leçon de fellation* (2013). Contrairement à Despentès, elle rejette l'étiquette de féministe lui préférant le terme antisexiste. Elle est primée à quatre reprises pour ses prestations en tant qu'actrice. On lui octroie le *Hot d'or* de la meilleure actrice européenne en 1996, le *Award du X* européen pour la meilleure actrice française en 1996 également, le *Hot d'or* de la meilleure actrice européenne dans un second rôle en 1998 et, enfin, le *Hot d'or d'honneur* en 2009 vient couronner sa carrière dans l'industrie pornographique³⁰¹.

5.4 Le contexte

D'entrée de jeu, nous nous devons de souligner que *Baise-moi*³⁰² tient le rôle du mouton noir au sein de notre corpus. Il est le seul de nos films à être le résultat d'une adaptation. Et bien que Despentès cosigne le scénario, elle doit obvier aux mêmes défis que tout autre scénariste. La contrainte de la durée du film, la mise en images des pensées des personnages et des atmosphères dans lesquelles ils évoluent... L'adaptation d'un roman est une tâche complexe. Il s'agit inévitablement d'une façon différente de manier une histoire sans en détourner l'essence, de fusionner deux modes d'expression sémiotiquement distincts. Ainsi, « Adapter c'est se rendre compte que, si une image vaut mille mots, transposer ces derniers en image n'est pas chose aisée »³⁰³. Deux exemples nous apparaissent pour illustrer notre propos. Le premier, démontre la difficulté de recréer des atmosphères. Gabriel Metroz (2008) avait le désir de revivre le périple de Nicolas Bouvier tel que relaté dans son récit de voyage *L'Usage du monde* (2014). Bouvier et son compagnon Thierry Vernet (illustrateur du livre) ont traversé une partie de l'Europe et de l'Asie, de 1953

³⁰⁰ Despentès, V. (réal.). (2012). *Bye bye Blondie*. Paris : Red Star Cinema, Frakas Production, Vega film, Wild Bunch et Mastewr Movie.

³⁰¹ Coralie Trinh Thi. (2020, 28 octobre, 05h06). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 19 décembre 2020 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Coralie_Trinh_Thi

³⁰² Despentès, V. et Trinh Thi, C. (réal.), Godeau P. (prod.). (2000). *Baise-moi*. Boulogne-Billancourt : Canal +, Paris : Pan-Européenne, Récupéré de <https://fcine.tv/baise-moi-8148-streaming/vf>

³⁰³ Morency, A. (1991). L'adaptation de la littérature au cinéma. *Horizons philosophiques*, 1(2), 103–123. <https://doi.org/10.7202/800874ar>

à 1955, à destination de l'Inde. Mais après trois décennies, le sable du temps avait enseveli ce monde que Metroz désirait rencontrer. Il abandonne son projet de transposition. Nous devons admettre que le mandat était ambitieux même en mode documentaire, avec comme seule équipe sa caméra. Déçu, il s'est laissé dériver au gré des rencontres avec les peuples nomades, chez qui il ne s'était jamais senti autant chez lui. Mais, le second démontre comment les réalisateurs et réalisatrices doivent composer avec la contrainte de la durée du film. Au moment de la scénarisation, des choix évidents doivent être faits afin de se conformer aux exigences de l'industrie cinématographique. Ce n'était pas l'intention de Jean-Jacques Beineix pour le film *37°2 le matin* (1986), adapté du roman de Philippe Djian (1985). La version du réalisateur dure cent quatre-vingt-cinq minutes et en retransmet l'intégralité. Mais les distributeurs, soucieux de programmer le plus de séances possible dans une journée, exigent une version de deux heures, le format standard. Le cinéaste doit couper. C'est cette version qui fut distribuée dans le circuit commercial. La version du réalisateur ne sera accessible au grand public que vingt ans plus tard. Qu'en est-il dans le cas de Despentes et Trinh Thi qui adaptent le roman de Despentes ?

5.5 Le processus

Le producteur, Philippe Godeau, acquiert les droits du roman six mois après sa sortie. Au départ, lui et Despentes ne s'entendaient pas au sujet du casting, de la coréalisation, du look... Godeau a même songé à confier la réalisation à des réalisateurs aguerris. Il a dû se résigner devant leurs refus. Il aura fallu six ans avant de faire aboutir le développement du projet. L'adaptation s'est déroulée assez aisément, en une semaine. Si des personnages secondaires du livre n'apparaissent pas dans le film, si d'autres ont été jumelés en un seul et que la chronologie a été modifiée par l'inversion ou l'ablation de certaines scènes, la trame narrative ne change pas. En exemple, la séquence de l'infanticide, que l'on retrouve au chapitre quinze de la deuxième partie du bouquin, a été retirée d'un commun accord. Ce meurtre n'a rien d'accidentel. Lors d'un braquage dans un salon de thé, Manu et Nadine s'en prennent, entre autres, à une grand-mère et son petit-fils. Dans son délire, Nadine se prend à penser aux retombées médiatiques des meurtres d'enfants. Elle s'imagine la une des journaux, les conversations de bar, la réaction des gens. Elle réfléchit : « S'exclure du monde, passer le cap. Être ce qu'on a de pire. Mettre un gouffre entre elles et le reste du monde. Marquer le coup. Ils veulent quelque chose pour la première page, elle peut faire ça pour eux ». ³⁰⁴ Puis, elle tire l'enfant à bout portant. Évidemment, cette scène aurait pu être tournée tout en suggérant l'infanticide. Mais, ce compromis aurait détonné de l'explicitation de la violence dépeinte dans

³⁰⁴ Despentes, V. (1996). *Baise-moi*. Paris : Éditions Florent-Massot., p. 144.

le film. De plus, le problème du casting, le degré de préparation psychologique nécessaire pour les actrices et la volonté réelle d'un enfant de cinq ans de jouer sa propre mort ont fait pencher la balance. Elles ont donc préféré se passer de cette scène.

Trinh Thi affirme que c'était elle la plus psychorigide sur le contenu³⁰⁵. Elle demeure toutefois consciente, à l'instar de Despentes, que le film doit se mouler aux décors, aux empreintes qu'y laissent les différents intervenants. Mais les exigences budgétaires sont implacables. Despentes le souligne ainsi : « ... le cinéma c'est tout un truc tout le temps d'argent en fait. Après l'étape de l'écriture que moi je connaissais, y a l'étape du cinéma qui est une étape de tout le temps s'adapter à des impératifs d'argent, quoi, que ça coûte pas trop cher donc que ça dure pas trop longtemps. Le plus gros truc quand même tout le temps c'est de jouer avec l'argent. Avec ou contre quoi³⁰⁶ ! » En ce sens, le roman foisonne de descriptions de figurants dans la majorité des lieux publics, lieux que l'on retrouve quasiment déserts dans le film. Pour des raisons de logistiques, les réalisatrices ont décidé de tourner en DV (Digital Video), caméra majoritairement portée, sans éclairage, sans scripte, sans habilleuse ni maquilleuse, ce qui réduit passablement le nombre de personnes sur le plateau. Ils étaient la majorité du temps une dizaine, un peu plus lors du tournage de cascades et d'effets spéciaux mécaniques. Sans ces contraintes, volontaires ou non, nous sommes d'avis qu'il aurait été difficile, voire impossible, de boucler le tournage dans les trente jours prévus.

5.6 Les actrices

La commune de Montfermeil est située dans la petite couronne de la banlieue de Paris en Seine–Saint-Denis, un des départements métropolitains les plus pauvres. Raffaëla Anderson y est née en 1976, d'un père maghrébin et d'une mère française³⁰⁷. Le métissage n'est pas le bienvenu dans la communauté arabe de son quartier. Elle est victime de commentaires racistes tout au long de son adolescence. Sa personnalité se forge à l'ombre de l'exclusion sociale jumelée à un environnement familial violent et oppressant pour les femmes. Elle se lance dans le porno à l'âge de dix-huit ans par curiosité avant de décider d'en faire son métier. De 1995 à 1998, elle tourne dans une vingtaine de films. Elle met fin à sa carrière après avoir été violée par deux « fans ». Elle tente une action en justice, mais en est déboutée par un procureur rétrograde

³⁰⁵ Anderson, R., Despentes, V., Lancaume, K. et Trinh Thi, C. *Retour sur Baise-moi, le film et la polémique à sa sortie*, op. cit., 00:05:30-00:06:50

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ Raffaëla Anderson. (2021, 12 novembre, 07h43). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 30 janvier 2022 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Raffaëla_Anderson

estimant ne pouvoir accorder de crédibilité en ce domaine au témoignage d'une actrice pornographique. Anderson jouera dans un seul autre film que *Baise-moi, Un Amour de Femme* de Sylvie Verheyde en 2001. Pour la sortie du premier volet de son autobiographie, *Hard* (Grasset, 2001), elle accorde une entrevue promotionnelle au présentateur Thierry Ardisson³⁰⁸. On y relate les passages les plus marquants de son livre principalement ses désillusions sur l'industrie du X et le climat toxique qui y règne. Le deuxième volet, *Tendre Violence* (J. C. Lattès, 2006), témoigne de la durée de son enfance et de son adolescence. Qu'est-elle devenue depuis ? Pour l'instant, nos recherches se trouvent dans un cul-de-sac.

Karen Bach (Lancaume) se distingue d'Anderson autant par ses origines que ses motivations à s'engager dans l'industrie de la pornographie³⁰⁹. Elle est née en 1973 dans une famille bourgeoise de Lyon. Elle étudie en communication tout en travaillant dans une boîte de nuit où elle rencontre son futur mari. Elle se lance dans le porno pour pallier leurs problèmes financiers. Après son divorce, elle poursuit sa carrière afin de subvenir à ses besoins. Contrairement à Anderson, elle a toujours refusé de jouer dans certains genres de films pornographiques : le « hard-crad », le « gonzo », le « gang-bang » et le sadomasochisme. Ces catégories partagent les caractéristiques de ce qui deviendra la porno-réalité : petits budgets, absence de scénario et de mise en scène, images crues de rites sexuels extrêmes, captées en point de vue par l'opérateur (producteur/réalisateur) de la caméra. Ces films sont donc l'opposé de ce que l'on qualifie dans le milieu de « porno chic », domaine de prédilection de Karen Bach. Elle en tournera plus d'une quarantaine entre 1996 et 2005 tout en dénonçant le machisme du milieu : « Double pénéré par 5 °C, suivie d'une éjaculation. Couverte de sperme, trempée, morte de froid, personne ne m'a tendu une serviette. Une fois que t'as tourné ta scène, tu ne vauds plus rien³¹⁰. » À l'instar de Despentes, Trinh Thi et Anderson, elle considère *Baise-moi* comme un acte de revendication féministe : « Pourquoi les femmes se prennent des mains au cul et pas les hommes ? Tout ce qu'on leur demande, c'est la compréhension, l'égalité. Le porno, c'est des mecs qui jouissent sur la gueule des filles, la femme qui en prend plein la tronche. *Baise-moi*, c'est le contraire³¹¹. » Après *Baise-moi*, elle met graduellement un terme à sa carrière. Elle se suicide

³⁰⁸ Anderson, R. (2001). Interviewée par Thierry Ardisson. *Tout le monde en parle*. Tout sur l'écran (prod.) (2001) Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=c7SMz01XiOU&list=RDCMUcNBd4uZG6nWH2MMdgGESisw&start_radio=1&rv=c7SMz01XiOU&t=190

³⁰⁹ Karen Lancaume. (2020, 16 février, 10h02). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 30 janvier 2022 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Karen_Lancaume

³¹⁰ De Baecque, A. (2005, 1er février). Le geste ultime de Karen Bach. *Libération*. Récupéré de https://next.liberation.fr/culture/2005/02/01/le-geste-ultime-de-karen-bach_508043

³¹¹ *Ibid.*

à trente et un ans par surdose d'anxiolytiques³¹². Nous nous devons de mentionner que nos sources se contredisent quant à l'âge de son décès. En effet, la page Wikipédia³¹³ consacrée à l'actrice, qui réfère pourtant à l'article d'Antoine de Baecque³¹⁴ situe plutôt sa mort à l'âge de trente-deux ans.

5.7 Le roman

Malgré toutes nos recherches, nous n'avons pu trouver le scénario. Nos courriels à l'éditeur du roman et la maison de production sont restés lettre morte tout comme nos messages via la page Facebook de l'auteure. Nous nous concentrons donc ici sur le roman.

Despentes l'a écrit en un mois, en 1992, lors d'une cure dans la maison de ses parents alors en voyage. Une pause dans sa période de prostitution. Elle dit avoir trouvé son inspiration principalement dans l'univers musical punk de l'époque.³¹⁵ Les nombreuses références qui en sont faites au fil de l'histoire en témoignent. Le roman s'impose avec le temps par le bouche-à-oreille. Elle en distribue des manuscrits à des amis et connaissances et, tranquillement, elle étend son réseau dans les circuits de la culture marginale. Ce n'est qu'un an plus tard qu'un de ces manuscrits se retrouve entre les mains du jeune éditeur Florent Massot, porte-étendard de la contre-culture. Alors que ses aspirations à une carrière littéraire se butent à la critique de films pornographiques, elle voit son roman être édité en douce, d'abord à mille exemplaires, puis deux mille. Massot se charge de l'illustration en couverture avec la scène d'infanticide. Il prend soin d'apposer sur la couverture le métatexte suivant : « Avis aux parents : textes explicites ». Le ton est donné. Despentes et son roman se fraient un chemin jusque sur les plateaux de télévision des émissions culturelles les plus en vogue. En 1994, le tirage de *Baise-moi* atteint les cinquante mille exemplaires. Ce roman, où abondent les références à la musique punk et au style de vie impulsé par ses représentants, a atteint son public cible et imprègne d'une soif de révolte le mal de vivre de ces adolescents.

L'ouvrage respecte les structures du genre. Divisée en trois parties, l'histoire évolue en ordre chronologique de l'exposition au dénouement en passant par le nœud. Au fil de leurs actions, les personnages incarnent les fonctions cathartiques, morales, ou exemplaires — comprises au sens d'Aristote

³¹² *Ibid.*

³¹³ Karen Lancaume. (2020, 16 février, 10h02). Wikipédia, l'encyclopédie libre, *op. cit.*

³¹⁴ De Baecque, Le geste ultime de Karen Bach, *op. cit.*

³¹⁵ Anderson, R., Despentes, V., Lancaume, K. et Trinh Thi, C., *Retour sur Baise-moi, le film et la polémique à sa sortie, op. cit.*, 00:01:13-00:01:50

— du récit. Les héroïnes sont en rébellion ouverte contre la condition humaine. Le roman comporte d’habiles descriptions de l’espace. L’introspection des personnages, sous forme de monologue intérieur, nous permet de suivre l’évolution de leur état mental. Comme le faisait remarquer Sylvestra Mariniello³¹⁶, le roman est propice à nous intéresser à la psychologie des personnages. La représentation de leurs rêves et de leurs pensées augure des métaphores difficilement adaptables au cinéma.

5.8 L’analyse

La séquence analysée³¹⁷ englobe les moments charnières que sont ceux de la rencontre et de leur décision de continuer la route en duo. Elle souligne la fin de la résilience dont ont fait preuve les personnages jusqu’à maintenant. C’est par la fuite que s’amorce leur mouvement de résistance. De plus, elle comporte les quatre principaux types de mise en scène utilisés tout au long du film par les réalisatrices. Nous divisons cette séquence en quatre scènes : la rencontre, la route, l’arrivée à la mer et la danse dans la chambre d’hôtel.

La prise de contact se déroule dans le tunnel d’une gare. Ce face-à-face entre les filles se veut la métaphore d’un face-à-face avec leur destin. Elles ne savent pas encore qu’elles ne se sépareront jamais. Nadine doit rentrer à Paris, mais il n’y a plus de train. Manu dispose d’une voiture et lui demande si elle sait conduire. Nadine acquiesce, elle conduira jusqu’à Paris. La conversation est sommaire. Le film ne nous informe pas sur la provenance de la voiture. Dans le roman, Manu est allée chez sa mère, partie en vacances, manger, prendre de l’argent et la voiture. Après la rencontre, elles passent chez Manu pour ramasser ses vêtements. Cette scène est absente du film puisque Manu a quitté avec son sac après le meurtre de son frère. La rencontre est tournée en plan-séquence. La caméra est plantée à 45° dans l’axe à la gauche de Nadine en plan moyen. Elle est assise dans un escalier écouteurs dans les oreilles et bière à la main. On entend encore la chanson *Ouvre-moi* qui assure la transition avec la scène précédente. Spécialement composée pour le film, elle oriente le spectateur sur l’état d’esprit de Nadine.

Il me tarde de boire, je me sens liquide
Quand tu coules dans mes veines, je me laisse en proie
Trop d’envie de déboires que je n’élucide
Il faut que j’en revienne, c’est la première fois... (Virago, 2000)

³¹⁶ Mariniello, S. (2008). Devenir et opacité dans *Un thé au Sahara* de Bernardo Bertolucci. *Cinémas, Le road movie interculturel*, 18(2-3). 47-67.

³¹⁷ Virginie Despentès et Coralie Trinh Thi. *Baise-moi*. *op.cit.*

Assise dans les escaliers, elle boit une bière. Elle se lève et marche tout droit dans le tunnel débouchant sur la rue. La caméra la suit en gros plan et amorce un travelling latéral avant d'effectuer lentement une rotation autour d'elle pour terminer en travelling avant. Nous avons donc Nadine de dos. Manu émerge d'un coin de rue en arrière-plan et Nadine reste en amorce jusqu'à ce qu'elles se croisent. Elle dépasse Manu qui la stoppe dans sa marche. C'est donc Manu qui est maintenant en amorce jusqu'à ce que la caméra se repositionne pour cadrer les deux actrices de profil en plan taille à deux pour l'essentiel de la conversation puis se déplace gauche-cadre. Manu se retrouve encore en amorce avec Nadine en plan poitrine, ce qui donne de l'importance à son texte. Elle se redéplace vers la droite pour un plan poitrine à deux jusqu'à la fin de la scène.

L'utilisation du plan-séquence remplace ici favorablement le montage. En effet, un plan-séquence en mouvement impose un recadrage constant de l'action. Le choix du travelling et des valeurs de plans plus serrées nous rapproche de la réalité des personnages. L'arrivée de Manu en plan d'ensemble marque non seulement la distance physique, qui s'amenuise évidemment tout au long du déplacement, mais souligne aussi le fait qu'elles ne se connaissent pas. Le plan taille à deux indique un début de rapprochement. Le repositionnement final avec Manu en amorce donne Nadine en plan taille et appelle un contrechamp qui ne vient pas. Cette entorse au code renforce l'impression de réalisme chez le spectateur. Coupe franche à la scène de la route.

La pièce *Tout se paye*,³¹⁸ bien qu'extradiégétique, confère une atmosphère mystérieuse à la conversation qui jette les bases de leur amitié. Les silences entre les répliques sont éloquents. C'est à travers eux que Manu et Nadine commencent à comprendre ce qui les unit. La transformation du sentiment d'impuissance qui les habitait en une espèce de rage qui s'éveille. Le dialogue, quant à lui, nous informe de leurs intentions respectives. Manu veut aller à la mer et Nadine à son rendez-vous dans Les Vosges pour Francis. Manu s'engage à lui donner la voiture si elle l'emmène jusqu'à la mer. C'est là aussi que Manu dévoile à Nadine le fait qu'elle est armée, ce qui ne l'intimide pas plus qu'il ne faut. On laisse supposer pour la deuxième fois que Manu a joué dans des films pornos que Nadine aurait vus. Si dans le film le flou subsiste à ce sujet, le roman est précis, il y est même spécifié qu'il s'agissait de zoophilie.³¹⁹ Le sujet irrite Manu. Elle a soudainement soif et décide d'arrêter à une station-service. Cet instant, chapitre deux de la

³¹⁸ Varou, J. (auteur, compositeur, dir.). (2000). *Tout se paye*. Tiré de *Baise-moi, le son!*. [Disque compact audio] Watkins, P. (réal.), Paris : Pan-Européenne et EMI music France.

³¹⁹ Virginie Despentes, *Baise-moi*, op. cit. p.80.

deuxième partie du livre, est absent du film tout comme le trip d'amphétamines et le petit déjeuner qui suit. Le film nous offre plutôt une ellipse.

Le découpage de cette scène est certainement le plus classique de notre séquence. Un insert (plan autonome) de la main de Nadine qui démarre la voiture. Dix autres plans lui succèdent pour couvrir le dialogue. Seules deux positions de caméra sont utilisées : une pour la caméra embarquée sur la banquette arrière et la seconde avec la caméra fixée sur le capot. Le montage alterne lentement entre plans à deux et plans à un, ces derniers étant réservés pour le moment de la discussion sur les films pornographiques. Comme si chacune aurait désiré ne parler que pour soi. Un point de vue de Nadine sur les voitures arrivant en sens inverse assure la transition entre les deux valeurs de plan. Coupe franche à la scène de la mer après un gros plan de Nadine.

Un des rares plans d'établissement du film nous dévoile la mer et un quartier industriel situé sur l'autre rive. Ce panoramique droite gauche enchaîne habilement avec l'arrivée de la voiture qui entre gauche cadre avant de s'arrêter. Nous ne voyons pas Manu en descendre (on semble avoir fait fi de cette action inutile au montage). Elle marche déjà vers la mer alors que Nadine ouvre la portière. On coupe pour voir Manu s'accroupir et se perdre dans ses pensées. Ces moments de réflexion sont couverts en gros plans entrecoupés de points de vue sur les vagues et de plans de Nadine restée près de la voiture. Le son de la mer et les cris des mouettes englobent la scène. À nouveau, les silences ont une fonction importante ; ils marquent le moment du bilan d'une époque de leur vie respective. Après un instant, Manu rejoint Nadine en large. Elle lui réitère son offre de partir avec la « caisse » et l'invite à déjeuner. Celle-ci accepte. Cette brève conversation nous donne droit au premier geste de complicité entre les deux femmes. La caméra resserre dans l'axe en plan taille pour les voir s'étreindre. Un gros plan de Nadine et un de Manu, un des rares champs contrechamp du film, concluent un rarissime moment de tendresse. Ellipse. Nous les retrouvons en fin de repas attablées à une terrasse. La caméra, positionnée derrière elles, les capte de profil. La bande son et la mer en arrière-plan raccordent avec l'instant précédent. Ici, se retrouvent transposés le dialogue de la scène du petit déjeuner du roman et le décor du repas qui constitue le chapitre quatre de la deuxième partie. Elles discutent de la marche à suivre. Puis, on se renverse pour leur faire face, toujours en plan moyen à deux. Elles décident alors de poursuivre la route ensemble. À la fin du

dialogue, on entend les premiers accords de la même chanson que dans la scène du bar dans lequel Nadine a reçu l'appel de Francis. *l'Il Stay Outside* du groupe « növö-funk » Cox 6.³²⁰

La musique continue. Des bières vides trônent sur une tablette près d'une trousse de maquillage. Nadine est sur le lit. Elle est vêtue d'une camisole grise, d'un string noir et chaussée de bottillons noirs à talon aiguille. Elle se lève et effectue une roue arrière avant de rejoindre Manu qui danse. Celle-ci est pieds nus et en sous-vêtements : string noir, bas de nylon noirs et soutien-gorge noir. Aucun dialogue dans cette scène. La chorégraphie n'a rien de sensuel ou d'érotique. Nous assistons à un genre de rite par lequel se noue un pacte d'amitié. Cette danse a été tournée plusieurs fois dans plusieurs angles différents. La caméra DV, tenue à la main, s'éloigne afin de laisser les actrices libres de leurs mouvements et se rapproche parfois au point de devenir leur partenaire. Elle épouse sans pudeur toutes les parties de leurs corps et capte les déhanchements en gros plan. Si les sauts d'axes sont nombreux, le montage nous surprend par la justesse des raccords dans le déplacement des actrices. Alors que la scène commençait par un plan moyen de Nadine sur son lit, elle se termine par un cadre semblable, mais avec Manu qui s'y couche. Au-delà du pacte d'amitié, cette scène marque aussi la reprise en main de leur vie. Jusqu'à maintenant, elles étaient poussées malgré elles dans un univers de violence sur lequel elles n'avaient pas d'emprise. Ce seront désormais leurs seuls désirs et envies qui seront à l'ordre du jour. La soif de contestation qu'elles couvaient en elles, après avoir cheminé de la résilience à la résistance, s'extériorisera dans la violence. « Je vais commencer comme ça : soyez rassurés, les puissants, les boss, les chefs, les gros bonnets, ça fait mal. On a beau le savoir, on a beau vous connaître, on a beau l'avoir pris des dizaines de fois votre gros pouvoir en travers de la gueule, ça fait toujours aussi mal ». Désormais, elles se lèvent et elles se barrent !³²¹

³²⁰ Jan, *Baise-moi, le son, op. cit.*

³²¹ Despentès, V. (2020), Césars : Désormais on se lève et on se barre. Récupéré de https://www.liberation.fr/debats/2020/03/01/cesars-desormais-on-se-leve-et-on-se-barre_1780212/

ÉPIGRAPHE 7

Le palais du mendiant
c'est l'ombre des nuages³²².

³²² Hafiz, (non daté) ; cité dans Bouvier, N. (2004). *Nicolas Bouvier, œuvres*. Paris : Gallimard (Quarto). P. 173

CHAPITRE 6

ÉTATS DES LIEUX

6.1 Bifurcation

Jusqu'à maintenant, et tel que prévu, nous avons pu jeter un éclairage sur la genèse de trois films de notre corpus. Nous avons expliqué quels éléments de la vie personnelle de nos réalisateurs et de nos actrices sont à l'origine de leurs motivations à surmonter les difficultés inhérentes au développement et à la production d'un film. Nous avons vu aussi comment la jonction entre le vécu de ces cinéastes et celui des interprètes leur a permis de peindre des personnages fictifs avec qui cheminer dans ces road movies. Nous en serions donc arrivés à réitérer l'exercice pour *Sans toit ni loi*³²³. Mais, nos observations nous exhortent à bifurquer ici. Certes, nous maintenons que les modes documentaristant et fictionnalisant, tels que conçus par Roger Odin³²⁴, dialoguent dans la monstration des univers qui nous sont proposés. Cependant, en contrepoint, nous infirmons notre hypothèse d'une fusion intradiégétique entre les types d'errance développés par Lemieux³²⁵. Et, a contrario, nous pensons qu'un seul des thèmes de notre triade initiale, soit à la source de la mobilité physique et psychologique des personnages alors que c'est plutôt en cette matière que s'opère la fusion des différentes atmosphères qu'ils traversent. C'est ce que nous exposons ici pour trois de nos films. Nous reviendrons en conclusion au cas Varda, car la donne y est inversée. Nous avons repéré, chez Mona les caractéristiques propres à nos trois modèles d'errance, mais un seul fragment de notre triade de départ auquel s'ajoute un nouveau composant qui nous est apparu en cours d'analyse. Nous verrons comment le fragment initial s'essouffle en cours de route au bénéfice de ce nouveau composant transformant, l'espace de quelques scènes, notre triade en dyade.

6.2 Ray

Nous avons laissé Ray accoudé au bar du Round house restaurant bar and grill. Au même titre que Rogosin avait fait du White house tavern son quartier général, c'est dans ce bistro que Ray établit le sien. Il y revient après chaque échec ou abandon. Le premier jour, lui et Gorman échouent à vendre ses effets personnels, mais ils y reviennent tout de même pour continuer à boire. Ils quittent en titubant. Pour sa première nuit,

³²³ Agnès Varda. *Sans toit ni loi*, op.cit.

³²⁴ Roger Odin. *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, op. cit

³²⁵ Alexis Lemieux. *Les formes axiologique, fantomatique et poétique de l'errance à l'œuvre dans les films de Fernand Bélanger*, op. cit

il s'endort dans la rue et Gorman l'abandonne à son sort en prenant soin de lui voler sa valise qu'il échange contre une nuitée dans un hôtel de deuxième zone. Ray se réveille au petit jour dans un portail adjacent à celui où Frank s'était endormi (fig. 6.1). Alors que ce dernier se prépare à partir, Ray peine à se réveiller. Il arrive tout de même à lui demander où il doit se rendre pour se faire embaucher en tant que livreur³²⁶.

Frank l'invite à le suivre. Ray s'exécute et nous le retrouvons sans Frank, sur le trottoir, au milieu d'autres hommes attendant d'être recrutés. La situation nous rappelle la scène d'ouverture de *Ladri di biciclette* où un groupe d'hommes espère être embauché en tant que colleur d'affiches³²⁷. C'est la seule journée de

Figure 6.1 Ray se réveille au petit jour dans un portail adjacent à celui de Frank.



Lionel Rogosin, *On the Bowery*, op. cit. 00:10:43

travail de Ray. Il la termine évidemment au bar. Plus on avance dans le temps plus les ravages de l'alcool se font sentir. Il entretient tout de même l'espoir de s'affranchir de la rue, mais en tant que spectateur, nous appréhendons sa capitulation au fur et à mesure que se développe sa résilience à la dureté et à la violence inhérente à son état. La séquence de la mission³²⁸, qu'il quitte au soir de la première journée, est le dernier renoncement qu'il partage avec nous. Il rejoint les habitués du Round house restaurant bar and grill plein à craquer. Cette scène³²⁹, bien que complètement improvisée, Rogosin l'avait pensée comme étant le point déterminant du film. Dans ce spectacle, d'une beuverie collective et violente, culmine la fusion des propriétés du documentaire ethnographique et des codes de la fiction³³⁰. Lorsqu'il sort du bar en état d'ébriété avancée, Ray se fait battre et voler. Il s'étale de tout son long sur le trottoir. La scène se

³²⁶ Lionel Rogosin, *On the Bowery*, op. cit. 00:18:43 - 00:19:26

³²⁷ De Sica, V. (réal., prod.). (1948). *Ladri di biciclette* Rome : PDS Produzioni De Sica. 00:00:03 - 00:03:34

³²⁸ Lionel Rogosin, *On the Bowery*, op. cit. 00:32:45 - 00:42:05

³²⁹ Lionel Rogosin, *On the Bowery*, op. cit. 00:42:08 - 00:49:43

³³⁰ Michael Rogosin, *Thee perfect team*, 00:24:13 - 00:28:45

termine par un fondu au noir au bout duquel nous croyions voir apparaître le mot FIN³³¹. Mais Rogosin, tout comme il l'a fait dans la vie pour l'homme, laisse une ultime chance au personnage.

La dernière séquence débute à 00:50:36 par un fondu enchaîné de l'écran noir à un plan large de l'affiche du Comet hotel où Gorman avait laissé la valise de Ray en garantie. Puis, le début de journée de nos deux protagonistes se déroule en montage alterné, de leur réveil jusqu'à ce qu'ils se retrouvent au bar à 00:54:20. Dans l'intervalle, Gorman récupère la valise de Ray et met la montre de ce dernier en gage. Quant à Ray, il échappe de justesse à une rafle de police aidé par les trois hommes au pied desquels il s'est réveillé. Ray est seul à sa table, lorsque Gorman arrive. Il est pensif et refuse le verre que lui offre son ami. Il lui explique vouloir partir pour Chicago et tenter de s'y établir. Si encore une fois, il fait face à l'échec, il abandonnera toute velléité de s'en sortir. À la fin de la conversation, il quitte le bar. Gorman, empreint de remords, le rejoint sur le coin de la rue et partage avec lui l'argent de la montre. Après les au revoir, Gorman retourne au bar, Ray reste sur le coin de la rue. Sa vie n'a pas changé depuis son entrée dans le Bowery. Le plan retenu par Rogosin pour marquer le moment en témoigne (fig. 6.2). C'est un plan semblable à celui utilisé pour son arrivée (voir fig. 3.1). Il est suivi par un enchaînement de neuf gros plans de visages d'hommes aux traits burinés. Une musique répétitive, à la limite de la cacophonie, nous indique l'état d'esprit de Ray à ce moment précis ; lui dont le visage a été épargné jusqu'à ce jour par les affres de la vie. Il sort du cadre, retourne-t-il au bar ? La réponse ne vient pas. La musique s'arrête sèchement, remplacée par l'ambiance de la rue. Le poteau sur lequel il était appuyé (fig. 6.2) disparaît dans un rapide fondu enchaîné au bénéfice d'un plan d'ensemble de la circulation sous le métro aérien. C'est par un plan analogue³³² que nous sommes arrivés dans le Bowery, est-ce un indice que nous y resterons ?

Figure 6.2 Gorman laisse Ray sur le coin de la rue.



Lionel Rogosin, *On the Bowery*, *op. cit.* 00:18:43

³³¹ Lionel Rogosin, *On the Bowery*, *op. cit.* 00:49:47 - 00:50:37

³³² Lionel Rogosin, *On the Bowery*, *op. cit.* 00:00:37 - 00:00:49

Nous l'avons abordé dans ce mémoire, Ray Salyer, l'acteur, y est mort après une ultime tentative de se soustraire de ce mode de vie, de transformer l'*errare* en *iterare* car le destin de Ray présente toutes les caractéristiques de l'errance fantomatique telle que définit par Lemieux³³³. En s'appuyant sur la démonstration de Berthet³³⁴, il atteste que la racine *errare* du mot errance l'emporte sur l'*iterare* s'apparentant au voyage. En effet, l'*errare* se rapporte à des êtres se déplaçant sans but, et dont le degré de dépersonnalisation croît au même rythme que leur désolidarisation de la société. Le destin de Ray correspond à cette définition. Dans un premier temps, il ne retourne pas au travail. Cette fuite est le premier indice du caractère contestataire de sa personnalité. Deuxièmement, sa résilience à la dureté de la rue le conforte dans sa dépendance à l'alcool. Enfin, il tente de fuir cette accoutumance par la résilience de l'espoir de recouvrer la normalité qu'il avait fuie. Mais, à chaque rechute, il se replie sur lui-même et se désolidarise d'une société dans laquelle il recherche en vain ses repères d'avant-guerre. Pris dans ce cercle vicieux, il se dépersonnalise et se détache progressivement de lui-même. Si nous connaissons le sort de l'acteur, celui du rôle nous reste inconnu. Il nous est permis de supposer qu'en sortant du cadre pour nous laisser sous le métro aérien, le rôle a rejoint l'acteur.

6.3 Éva

Nous avons laissé Éva devant la façade de l'édifice dans lequel habite Willie (fig. 6.3)³³⁵. Ici prend fin le début de son voyage, pendant lequel le réalisateur a pris soin de disséminer des particularités de l'errance poétique où l'*iterare* prédomine sur l'*errare*. Premièrement, le regard curieux qu'elle pose sur les environs au départ de l'aéroport exprime le désir de découverte et la profondeur de sa quête, regard qui l'accompagne tout au long de son cheminement dans le Bowery. Elle avance au rythme de la chanson³³⁶ de Screamin' Jay Hawkins qui se fond graduellement dans l'ambiance de la ville. Cette chanson

³³³ Alexis Lemieux. *Les formes axiologique, fantomatique et poétique de l'errance à l'œuvre dans les films de Fernand Bélanger*. *op.cit.* p.80-90.

³³⁴ Dominique Berthet. *Figures de l'errance*. *op. cit.* p. 9-13.

³³⁵ Jim Jarmusch, *Stranger than paradise*, *op. cit.* 00:05:27 - 00:05:49

³³⁶ Hawkins, J. (1956). I put a spell on you. New York Okeh Records.

Figure 6.3 Éva devant l'immeuble de Willie.



Jim Jarmusch, *Stranger than paradise*, op. cit. 00:05:37

intradigétique symbolise l'équilibre qu'elle souhaite établir entre son ancienne vie et sa nouvelle. Elle contient les souvenirs qu'elle n'a pas voulu abandonner. Nous en entendons des extraits à deux occasions sur lesquelles nous reviendrons en temps et lieu. Pour le moment, Éva hésite à entrer alors que Willie attend son arrivée, étendu sur son lit. Nous restons sur lui vingt secondes avant que l'on entende cogner à la porte. Jarmusch tourne à la façon documentaire. Nous avons droit à de longs plans séquences fixes et à de lents mouvements détaillant la décrépitude des lieux de tournage par laquelle se déploie, paradoxalement, toute la poésie de Jarmusch. Pas de champs-contrechamp ni caméra subjective, l'exiguïté des lieux est peu propice aux déplacements de caméra. Il n'y a pas de gros plan, le réalisateur ne veut pas pénétrer dans la bulle de ses personnages. Il les observe simplement, sans jugement.

Petit et étroit donc l'appartement de Willie « lui qui ne sort pratiquement jamais de chez lui, terré comme un rat dans le Bowery ³³⁷ ». En y entrant, Éva ne sait pas encore qu'elle devra y passer dix jours avant de rejoindre Cleveland. C'est Willie qui le lui apprend. Elle ignore aussi qu'elle y sera presque confinée par son cousin qui craint pour sa sécurité. Il refuse même qu'elle l'accompagne dans ses rares sorties malgré les insistances d'Eddy dont elle se fait peu à peu un allié. Mais face à l'isolement, Éva fait preuve de résilience. Elle se doit de s'échapper, de convertir cet enfermement en balade exploratrice. Elle en vient donc à contester l'autorité de Willie qui cède devant sa détermination.

Jarmusch met aussi en scène l'aspect initiatique et culturel de la quête d'Éva. C'est par la nourriture et le vêtement que se confrontent l'Amérique et l'Europe de l'Est. La première scène³³⁸ de repas se déroule au retour de sa première escapade. Après un écran noir elliptique, un tableau d'Éva en plan moyen, seule à

³³⁷ Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, op. cit., p.28.

³³⁸ Jim Jarmusch, *Stranger than paradise*, op. cit. 00:11:14 - 00:12:41

table. Elle joue distraitemment avec un carton d'allumettes. Des sons hors champ témoignent d'une activité venant de la cuisine avant que Willie ne traverse le cadre pour venir s'asseoir face à elle. Il lui offre alors un « TV dinner » qu'elle refuse poliment prétextant son manque d'appétit. Elle jette un regard dubitatif sur ce que son cousin s'apprête à manger à l'aide d'ustensiles de plastique. Elle le questionne sur l'origine de cette viande. Probablement d'une vache répond-il. Elle insiste, soulignant que cette viande n'a même pas les apparences de la viande. Willie, irrité, l'interrompt ; c'est la façon dont on mange aux États-Unis. Puis, il se lance dans un éloge au contenu de son assiette d'aluminium : viande, pomme de terre, légumes, dessert. Il met l'accent sur le caractère jetable du contenant. La musique reprend se mêlant au bruit de mastication de Willie. Il prend une gorgée de sa Budweiser. Coupe au noir.

Si la connexion s'établit difficilement entre eux, un événement mettra la relation naissante sur une toute autre voie. Un événement encore une fois initié par Éva. La scène débute par un écran noir³³⁹ on entend les sons d'une manipulation de carte à jouer puis on coupe à un plan rapproché poitrine de Willie qui joue au solitaire. Un des rares moments où il est seul. Éva entre dans l'appartement un journal à la main. Elle le dépose sur la table tout en sortant des boîtes de conserve des poches de son grand manteau. Surpris, Willie s'enquiert sur la façon dont elle s'est procuré cette nourriture. Éva lui avoue l'avoir volé. Elle s'assied déboutonne son manteau et en sort un TV dinner au bœuf. Spécialement pour toi lui dit-elle. Un rare sourire illumine le visage de Willie. Enfin, Éva termine le déballage des courses par une cartouche de Chesterfield. Willie est estomaqué. Il la félicite et lui serre la main. Ces cigarettes scellent le début d'une nouvelle étape dans leur relation et augurent le départ d'Éva pour Cleveland.

Un écran noir et la seconde occurrence de la chanson d'Éva amorcent la dernière séquence³⁴⁰ du premier acte. Éva est seule dans l'appartement et danse tout en fumant. La caméra est en plongée et oscille entre plans large, moyen, italien ou taille au gré de ses mouvements. Le volume de la musique est élevé et l'on entend à peine Willie entrer. Il se rend au frigidaire pour y mettre un carton de bière. Il exprime son désaccord avec les choix musicaux d'Éva et ferme le magnétocassette. Éva l'envoie gentiment promener. Willie n'en a cure et s'allume une cigarette en lui tendant le sac qu'il tient à la main depuis son arrivée. C'est un cadeau de départ, une robe pâle et fleurie qu'elle accepte poliment. Elle la regarde avec circonspection avant d'affirmer qu'elle la trouve laide. Elle promet néanmoins de l'essayer plus tard face à l'insistance de son cousin.

³³⁹ Jim Jarmusch, *Stranger than paradise*, op. cit. 00:20:47 - 00:21:58

³⁴⁰ *Idem*. 00:21:59 - 00:30:12

Dans la scène suivante, elle porte la robe par-dessus ses vêtements habituels. Willie la regarde plier bagage. Après une timide bise et un au revoir réservé, il écoute ses pas s'éloigner dans le corridor. Il ne saura jamais qu'Éva, aussitôt sortie enlève la robe pour la jeter à la poubelle. Un plan large fixe et frontal pendant lequel Eddy arrive droite cadre. Elle lui explique son désamour de la robe et lui annonce son départ pour Cleveland. Après une poignée de main, elle s'éloigne vers l'arrière-plan avec sa valise et son sac de papier Eddy, se sachant complice et dépositaire du secret d'Éva, quitte gauche cadre. Coupe au noir.

Un an plus tard, à Cleveland³⁴¹, la situation d'Éva n'a guère évolué. La maison de tante Lotte est aussi contiguë que le studio de Willie. Il y a bien son travail au casse-croûte et une possible relation amoureuse naissante, mais rien pour se substituer aux attraits du voyage. Quant à l'ellipse dans la production du film, elle dure plutôt deux ans. Le temps pour Jarmusch d'amasser les \$120 000 nécessaires pour les tournages à Cleveland et en Floride³⁴². Les images de son frère Tom³⁴³ témoignent de la minceur du budget (Fig. 6.4).

Figure 6.4 La minceur du budget



Jarmusch, T. (real.). (1984). *Stranger than paradise in Cleveland*. 00:11:00.

C'est un Cleveland aussi désert que le Bowery que Jarmusch offre aux protagonistes. Des espaces propices à la poésie de l'errance. Une temporalité non identifiable à l'exception de cette année qui sépare l'acte un de l'acte deux. Contempler en silence la poudrière que le vent soulève sur l'immensité du lac Érié (Fig. 6.5.) et passer de ces eaux gelées à celles encore mouvementées de l'océan Atlantique. (Fig. 6.6.)

³⁴¹ *Idem*. 00:30:15 - 00:30:20

³⁴² Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, op. cit. p. 27

³⁴³ Jarmusch, T. (real.). (1984). *Stranger than paradise in Cleveland*. Cleveland : Indépendant

Figure 6.5 Le lac Érié



Jim Jarmusch, *Stranger than paradise*. op. cit. 00:55:40

Figure 6.6 L'océan Atlantique



Jim Jarmusch, *Stranger than paradise*. op. cit.01:12:23

Pour Willie et Eddy, la vie n'est pas différente à Cleveland qu'à New York. Hormis une sortie au restaurant pour surprendre Éva au travail et une soirée au cinéma avec l'éventuel copain d'Éva, leur quotidien s'écoule de parties de cartes en parties de cartes devant la télévision de tante Lotte. L'acte deux se termine sur leur départ. Ils laissent Éva derrière eux alors qu'ils reprennent la route de New York. Tout comme ils avaient décidé sur un coup de tête de partir pour Cleveland, c'est une décision aussi irréfléchie qui les entraîne sur la route de la Floride. Ils rebroussement chemin et, dans la foulée, ils récupèrent Éva chez tante Lotte abandonnant cette dernière à sa solitude³⁴⁴.

³⁴⁴ *Idem*. 00:59:00 - 00:59:45

Une vingtaine d'heures de route sépare Cleveland de Miami, du jour nous passons donc à la nuit. Le trio est en route vers la Floride. Chacun vit sa solitude jusqu'à ce que Screamin' Jay Hawkins rompe le silence³⁴⁵. Assise sur la banquette arrière, Éva a actionné son magnétocassette. Cette troisième manifestation de la chanson irrite Willie autant que la première. Mais, Eddy se fait une fois de plus le complice d'Éva et Willie se retrouve minoritaire. Il doit capituler et la route se poursuit donc en musique avant que le sommeil ne s'empare de Willie et d'Éva. Lorsque le jour se pointe, la voiture sort du stationnement d'un motel pour rejoindre l'autoroute et après un autre écran noir, on coupe à un plan d'ensemble d'une station-service. La voiture occupe l'avant-plan devant un immense panneau publicitaire souhaitant la bienvenue en Floride aux touristes. Éva est seule sur la banquette arrière, perdue dans ses pensées³⁴⁶. Après quelques secondes, Eddy arrive gauche cadre d'on ne sait où. Simultanément, Willie sort de la station-service et avance tranquillement jusqu'à la voiture avec la démarche nonchalante qu'on lui connaît. Il a acheté des verres fumés pour tout le monde. Willie prend le volant, Eddy monte du côté passager et la voiture démarre sur les notes saccadées des violons.

Pour la suite du troisième acte, les événements mettent encore à l'épreuve la résilience et l'esprit contestataire d'Éva entre la fuite de chez tante Lotte et celle qu'elle espère vers l'Europe. Le comportement de Willie nous rappelle celui qu'il avait à son égard au début du premier acte. Primo, il refuse de payer pour une personne supplémentaire au motel où ils passeront leur séjour à la mer. Il lui demande donc de garder l'anonymat. Il refuse de l'emmener aux courses de chiens. Elle doit donc rester confinée dans leur chambre tout comme elle devait rester tapie dans l'appartement de New York. Autant de demandes qu'elle affronte stoïquement tout en intériorisant un désir de contestation. Elle se permet donc une balade dans les environs du motel tout comme elle l'avait fait dans le Bowery. Mais cette fois-ci pas besoin de voler pour pallier le manque d'argent. Nous connaissons déjà la fin déjà décrite en ces pages et pour laquelle nous avons soulevé le rythme plus rapide du dénouement. Avec Willie dans l'avion pour Budapest et Eddy en route pour New York, Éva revit l'incertitude ressentie à son arrivée dans le Bowery. Seule dans cette chambre de motel, elle interroge son destin (Fig. 6.7) en regardant vers la caméra. Une dernière coupe au noir nous conduit au générique de fin enveloppé par la chanson préférée d'Éva³⁴⁷. Cette

³⁴⁵ *Idem*. 01:00:18 - 01:01:20

³⁴⁶ *Idem*. 01:02:26 - 01:03:31

³⁴⁷ Screamin' Jay Hawkins. *I put a spell on you*. *op. cit.*

dernière apparition, à la frontière de l'intra et de l'extradiégétique, est la manifestation de l'appui du réalisateur au cheminement de son personnage.

Figure 6.7 Éva interroge son destin.



Jim Jarmusch, *Stranger than paradise*. 01:26:31

6.4 Manu

Nous avons laissé Manu en compagnie de Nadine en train de boire et danser dans une chambre d'hôtel. Il est important ici de souligner les événements qui ont mené à leur rencontre, événements à la source des débordements de sexe et de violence qui ont marqué leur périple féministe aux accents axiologiques. Une fuite où l'*errare* l'emporte sur l'*iterare*, une contestation sans fin des organes du pouvoir dont les hommes sont les principaux tributaires.

L'espace dans lequel Manu galère (à l'instar de celui de son interprète) et duquel elle n'arrive pas à s'extirper est celui de la communauté maghrébine de banlieue. Sa première présence à la caméra est éloquente à ce sujet. Un plan d'ensemble devant une épicerie où le patron, qui s'exprime en arabe, a une altercation avec son jeune employé qui lui répond en français. Le boss exige de son commis qu'il retire ses écouteurs bien qu'il n'y ait personne dans la boutique. Manu est en amorce et compte de la monnaie. Elle habite avec son frère (Hacène Beddrouh) qui est tenancier d'un bar du quartier. Notons que dans le roman il s'agit de deux personnages différents. Elle le visite généralement pour lui demander de l'argent ou des verres de *Jack Daniel's*, son alcool favori. Elle entretient des liens d'amitié avec le jeune Radouan (Ouassini Embarek), jeune vendeur de drogue. Il a des ennuis d'argent avec son fournisseur, Wanted (Patrick-Kodjo Topou) qui le recherche pour le tuer.

Nous rencontrons aussi une amie de Manu qui, dans le roman, s'appelle Karla (Lisa Marshall). Elles se croisent par hasard dans la rue alors que Manu se rendait au bar de son frère. La copine l'invite à prendre un verre en lui disant qu'elle vient de toucher le RMI (Revenu Minimum d'Insertion). Étant donné la

fonction de cette allocation, la réplique de Manu nous apparaît assez ironique : « T'es assez française pour le RMI, toi »³⁴⁸? Après que Manu ait emprunté de l'argent à son frère, elles décident d'acheter de la bière et d'aller boire sur les quais. Leur conversation nous laisse supposer, sans jamais le confirmer, que Manu est une hardeuse. La copine lui fait part de rumeurs sur elle à ce propos. Pendant qu'elles discutent et se détendent au soleil, nous entendons des portes de voiture se refermer et trois mecs (Ian Scott, Philippe Houillez, Steven Johnson) arrivent derrière elles. Dans le roman, ils arrivent en voiture, engagent une brève conversation et les violent sur place. Ici, après leur arrivée en plan large à trois, une coupe franche sur une porte de garage qui s'ouvre et les phares d'une voiture qui nous aveuglent. Le viol a lieu dans un entrepôt désaffecté. Le choix d'une mise en scène réaliste et crue imposait un tournage à huis clos. Après le viol, elle tente de calmer Karla et minimise l'impact de l'agression³⁴⁹, tout comme nous l'avons soulevé dans le cas de Despentès. Manu retourne au bar de son frère. Elle se lave mains et visage. Il tente de la faire parler, mais elle reste silencieuse avant de lui demander de lui servir un « Jack ». C'est à ce moment qu'elle aperçoit Radouan pourchassé par Wanted et ses copains qui le rattrapent et le passent à tabac. Manu court vers eux et tentent de les arrêter. Wanted s'en prend à elle, mais son frère arrive et lui intime de la laisser. Celui-ci obtempère et le frère de Manu l'oblige à le suivre en abandonnant Radouan à son sort. Nous les retrouvons à la maison. Manu a pris une douche et porte une serviette enroulée sur la tête. Ils se disputent sur le fait d'avoir laissé Radouane. Puis, son frère remarque une ecchymose à son cou. Il la questionne, Manu lui parle de connards comme lui qui doivent toujours s'en prendre aux autres pour se sentir vivant. Mais, par son regard, il devine qu'elle s'est fait violer. Il sort une arme et tente de lui faire dire le nom de ses agresseurs. Manu le blâme de ne pas s'inquiéter pour elle, de ne pas vouloir savoir comment elle se sent. Elle lui saute dessus et lui fait échapper son arme. Ils se calment. Son frère lui reproche de ne pas être traumatisée et la traite de salope. Elle s'empare du revolver et lui tire une balle en plein front. Il s'affale au sol en laissant une traînée de sang sur le mur. Elle semble surprise de la précision de son geste. Ellipse. Elle ramasse l'argent et l'arme de son frère. Elle se penche pour l'embrasser et quitte l'appartement avec son sac.

L'univers de Nadine est tout aussi marginal. Elle semble habiter le même quartier que Manu. Elle se prostitue pour gagner sa vie. Au cours de cette journée, nous faisons la connaissance de son ami Francis (Patrick Eudeline), de sa colocataire, nommée Séverine dans le roman (Delphine McCarty) et d'un de ses

³⁴⁸ Virginie Despentès, Coralie Trinh Thi. *Baise-moi*, op. cit. 00:06:32 - 00:06:35

³⁴⁹ Virginie Despentès, Coralie Trinh Thi. *Baise-moi*, op. cit. 00:12:25 - 00:13:46

clients (Gil Stuart). Le film s'ouvre sur un gros plan de Nadine sur lequel se succèdent les titres du générique de début. Son regard perturbé, le collier à clous et la robe en dentelle noire qu'elle porte marquent bien le personnage. Nous comprendrons plus tard que ce plan est tiré d'une scène de massacre à la toute fin du film³⁵⁰, moment où nous retrouvons cet accessoire et ce costume pour la seule et unique fois. Il s'agit d'une scène dans un club libertin, absente du roman. Après le gros plan du début, on raccorde à un autre gros plan de Nadine. Elle est assise au comptoir d'un bar presque désert alors que dans le roman s'y trouve « une horde d'habitues hétéroclite »³⁵¹. Nous comprenons qu'elle y a aussi ses aises. Elle demande au barman s'il n'a pas vu un dénommé Francis dernièrement. Ils constatent tous les deux que Francis n'a pas donné signe de vie depuis un bon bout de temps. Une interaction entre un mec qui joue au billard et sa copine qui tente de lui parler meuble les silences. Il n'est pas rentré depuis cinq jours. Il la somme de le laisser tranquille avant de lui soutirer de l'argent. On entend la pièce *I'll Stay Outside* du groupe « növö-funk » Cox 6³⁵². Le téléphone sonne, c'est justement Francis.

La relation toxique avec sa colocataire est installée dès leur première scène. Nadine, accro au porno, se masturbe dans le salon en regardant une cassette du film pornographique *Prison* (1997) de John Love. Séverine arrive et lui reproche encore une fois de regarder ces « cochonneries. » Leur dispute suivante est au sujet de la réserve de cannabis de Séverine que Nadine a fumée. À chaque scène, l'exaspération de Nadine monte d'un cran. Entre deux altercations, Nadine doit se déplacer chez un client. Une scène hardcore, sur la chanson *Sweet Belly* du groupe punk *WEI JI*³⁵³. Pendant l'action, Nadine regarde la télévision, un extrait du film *Seul contre tous* (1998) de Gaspard Noé. Dès son retour à la maison, une autre altercation éclate au sujet du cannabis suivi d'une dispute à propos de Francis. C'est à ce moment que nous apprenons son importance dans la vie de Nadine ! Il a téléphoné durant son absence. Séverine se lance dans une longue diatribe à son endroit. C'en est plus que ce que Nadine peut supporter. La dispute dégénère en bagarre et dans le feu de l'action, Nadine étrangle Séverine.

Nous ne la voyons pas quitter l'appartement, mais nous la voyons arriver à la réception d'un hôtel. Elle demande la chambre de Francis. Le réceptionniste lui indique le numéro en spécifiant que ce dernier n'a

³⁵⁰ Anderson, R., Despentes, V., Lancaume, K. et Trinh Thi, C., *Retour sur Baise-moi, le film et la polémique à sa sortie*, op. cit., 01:04:45 à 01:08:00

³⁵¹ Virginie Despentes, *Baise-moi*, op. Cit., p. 19

³⁵² Auffret, P. (auteur). Gonzalez, C., Collet, B. (compositeurs). (2000). *I'll stay outside*. Tiré de *Baise-moi, le son!*. Varou, J. (dir.), [Disque compact audio] Watkins, P. (réal.), Paris : Pan-Européenne et EMI music France.

³⁵³ *Ibid.*

payé que pour une seule personne. Nadine le rassure avec cette réplique : « T'inquiètes, je passe juste pour la pipe du soir, je reste pas³⁵⁴. » Enfin, nous rencontrons Francis et nous devinons qu'il est un ami de longue date. Il lui demande de prime abord de lui faire une fausse ordonnance de *subutex*, un succédané à l'héroïne. Il lui confie aussi une mission, une enveloppe à remettre à Noëlle (Fatima dans le roman) lors d'un rendez-vous auquel il ne pourra pas se rendre. Alors que cette mission devient le leitmotiv de Nadine pour la suite, nous n'en verrons jamais l'aboutissement. Puis, il quitte pour la pharmacie. Nadine l'attend dans la chambre. Elle est dérangée par des cris suivis d'un coup de feu. Elle va à la fenêtre et voit le corps de Francis étalé sur une voiture, la chemise ensanglantée. La fin de la scène est au ralenti. On voit Francis accuser le projectile qui entre dans sa poitrine, son corps rouler sur la voiture et enfin Nadine passer en arrière-plan. Elle écoute la chanson *Ouvre-moi* du groupe rock Virago³⁵⁵.

C'est au jour deux de l'histoire que commence leur série de meurtres plus gratuits les uns que les autres. La première victime³⁵⁶ est une dame que Manu a suivie au guichet automatique. En feignant d'attendre son tour, elle note le numéro d'identification personnel de la dame. Cette dernière quitte, mais Nadine l'attendait au détour d'un immeuble. Elle l'attrape par le cou, lui braque son revolver contre la tempe et la tire à bout portant. On coupe à un plan moyen en plongée des deux filles au guichet qui retirent de l'argent. Pendant leur conversation en voix hors champ, nous revivons l'assassinat en flash-back et au ralenti entrecoupé d'inserts sur l'argent sortant du guichet et des filles comptant les billets. Elles discutent de l'effet enivrant que leur procure le meurtre. Si Nadine s'est sentie mal au début, elle avoue que maintenant, et c'est Manu qui termine sa phrase « t'aurais presque envie de remettre ça. » Ce qui sera fait à plusieurs reprises : un homme prit au hasard pour lui voler sa voiture, un armurier où elles étaient venues faire des « achats », un homme qu'elles ont attiré dans une chambre d'hôtel, un autre qui les accoste dans la rue en leur offrant vulgairement une relation sexuelle, un gendarme qui les arrête, un architecte chez qui elles se présentent sous prétexte de travailler pour une firme de sondage. Tous sont tués à coups de revolver à l'exception de l'homme de la chambre d'hôtel à qui Nadine défonce le crâne à coups de botte. Enfin, il y a le massacre dans le club libertin dont nous avons déjà parlé.

³⁵⁴ Virginie Despentes, Coralie Trinh Thi. *Baise-moi*, op. cit. 00:22:05-00:22:10

³⁵⁵ Virago. *Ouvre-moi*. op. cit.

³⁵⁶ Virginie Despentes, Coralie Trinh Thi. *Baise-moi*, op. cit. 00:32:40 - 00:34:40

Nous le savons, Manu trouve la mort lors de leur dernier braquage et Nadine tue le caissier. Elle emporte le corps de Manu avec elle pour le brûler, dans les bois dans le roman et près d'un lac dans le film (Fig. 6.8). Les fins diffèrent aussi du film au roman. Dans le livre, Nadine se rend au rendez-vous avec Noëlle pour lui remettre l'enveloppe que Francis lui avait confiée. Ce n'est qu'après que les gendarmes arrêtent Nadine, au moment où elle allait se suicider. Si le destin de Manu se termine dans les flammes, c'est par l'ondoiement de la mer que naît celui de Mona dans ce long flash-back qu'est *Sans toit ni loi*³⁵⁷.

Figure 6.8 Nadine dépose le cadavre de Manu près d'un lac.



Virginie Despentes, Coralie Trinh Thi. *Baise-moi*, op. cit. 01:16:54.

³⁵⁷ Agnès Varda. *Sans toit ni loi*, op.cit.

ÉPIGRAPHE 8

Les films sont plus harmonieux que la vie.
Il n'y a pas d'embouteillages dans les films, pas de temps mort.
Les films avancent comme des trains, tu comprends, comme des trains dans la nuit.
Des gens comme toi, comme moi, tu le sais bien,
on est fait pour être heureux dans le travail,
dans notre travail de cinéma³⁵⁸.

³⁵⁸ Truffaut, F. (1973). *La nuit américaine*. Paris, Rome : Les films du Carosse, Productions et éditions cinématographiques françaises et Produzioni internazionali cinematografiche. 01:25:55 - 01:26:30.

CHAPITRE 7

SANS TOIT NI LOI

Agnès Varda affirmait que *Sans toit ni loi*³⁵⁹ n'était pas le récit d'une femme qui rencontre des gens et qui marche, mais prioritairement celui d'une femme qui marche et qui rencontre des gens³⁶⁰. La nuance est importante, car ces gens, dont la réalisatrice recueille les témoignages, constituent un narratif parallèle à l'histoire de Mona, tendance sui generis chez Varda. En nous en confiant au présent leur appréciation, ces intervenants nous instruisent autant de leur vie que de son parcours tout en libérant le spectateur de son statut de témoin. La cinéaste nous entraîne ainsi à l'accompagner sur la route avec son personnage et reçoit, conjointement à nous, le film dont les éléments s'articulent devant nos yeux³⁶¹ comme autant de pièces d'un puzzle à imbriquer les unes aux autres pour dresser le portrait du déclin de la vie de Mona jusqu'à son agonie, avec la certitude qu'au bout du compte il nous manquera toujours des pièces³⁶².

7.1 La réalisatrice

Arlette Varda naît le 30 mai 1928 à Ixelles en Belgique et meurt d'un cancer le 29 mars 2019 à Paris³⁶³. Troisième enfant d'une famille de cinq, elle a un frère et une sœur aînés, Lucien et Hélène, et ses cadets se prénomment Jean et Sylvie. Mais la guerre pousse son père, Eugène Varda, et sa mère, Christiane Pasquet à fuir la Belgique avec la fratrie pour s'installer dans la commune française de Sète en 1940. Deux ans plus tard, ils doivent se sauver devant l'arrivée des Allemands. Ils troquent la luminosité du ciel de Sète pour la grisaille de Paris où elle passe son baccalauréat³⁶⁴. À 18 ans, elle change son prénom Arlette (qu'on lui avait attribué en hommage à la ville d'Arles) pour Agnès, une preuve de déférence aux racines grecques de son père. Un an plus tard, elle démontre son goût de la mobilité et de l'aventure. Elle prépare minutieusement une fugue de trois mois qui la mène jusqu'en Corse où elle travaille comme marin-pêcheur. À partir de cette expérience, Varda se construit un look bien avant que Jarmusch n'élabore sa

³⁵⁹ Agnès Varda. *Sans toit ni loi*, *op.cit.*

³⁶⁰ Alion, Y. (Novembre 2003). Entretien avec Yves Alion : Entretien avec Agnès varda. *L'avant-scène*, 526. p.6.

³⁶¹ Bergala, A. (1985). La repousse. *Cahiers du cinéma*, 378. Cité dans Joël Magny. Sur les traces de Jacques Demy. Jacquot de Nantes. Dans *Études cinématographiques 179-186*. p.173-177. (Paris : Minard. 1991)

³⁶² Agnès Varda. *Varda par Agnès*. *op. cit.* p.159.

³⁶³ Agnès Varda. (2020, 19 décembre, 00h00). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 19 décembre dans https://fr.wikipedia.org/wiki/Agnès_Varda

³⁶⁴ Bastide, B. (1991). Agnès Varda photographe ou l'apprentissage du regard. *Études cinématographiques 179-186*. Paris : Lettres modernes : Minard. p. 5-12.

coolitude. Une manière d'être qu'elle façonne au fur et à mesure qu'elle s'éloigne de sa famille. Ce look de matelot, (Fig. 7.1) avant la mode des marinières lancée par Jean-Paul Gauthier, lui assure un air androgyne qu'elle cultive non pas simplement pour l'apparence, mais comme posture symbolique de son œuvre et qui servira jusqu'à la création de produits dérivés (Fig. 7.2)³⁶⁵. Elle affirme ainsi une prédilection pour l'indépendance qui se reflétera sur le reste de sa carrière³⁶⁶.

Figure 7.1 Le look de matelot.



Agnès Varda et Valentine Schlegel, rue Daguerre, 1954. Tirage moderne d'après un ektachrome issu de la collection de Rosalie Varda.

Figure 7.2 Un air androgyne



Épinglette ©planet99design

³⁶⁵ Adler, L. (2023). *Agnès Varda*. Paris : Gaillimard.p. 22.

³⁶⁶ Agnès Varda. *Dans Wikipédia, l'encyclopédie libre. op. cit.*

De retour de Corse, elle rejoint Paris. C'est aussi à cette époque que la découverte de la photographie donne le coup d'envoi à sa vocation artistique³⁶⁷. Mais, l'obtention d'un diplôme étant un impératif pour ouvrir les portes du marché du travail, elle s'inscrit en histoire de l'art à l'École du Louvre ainsi qu'au cours de photographie de l'École Vaugirard³⁶⁸. Elle acquiert son Certificat d'Aptitude professionnelle (CAP) en 1949 et passe alors du statut d'amateur à celui de professionnel³⁶⁹. D'abord à l'emploi d'Électricité de France (EDF), elle se fait portraitiste pour les grands magasins en photographiant une multitude d'enfants devant leurs sapins de Noël. Sa bonne entente avec les bambins lui inspire ce qui deviendra une des assises de son art, documenter le quotidien des gens caméra au poing. À cette période, ce sont les enfants de son quartier qu'elle accompagne dans leurs activités dans le but de confectionner des albums de famille au grand plaisir des parents³⁷⁰. Mais, c'est Jean Vilar qui lui donne l'opportunité de développer sa manière d'envisager l'art populaire.

Adolescente, Agnès passe ses étés à Sète en compagnie des sœurs Valentine et Andrée Schlegel, devenues respectivement sculptrice et céramiste. Andrée épousera Vilar et c'est par l'entremise de Valentine que Varda devient leur baby-sitter. À leur contact, elle expérimente une immersion intellectuelle, poétique et philosophique³⁷¹. Comme le metteur en scène aime puiser ses effectifs dans la famille et son entourage, c'est tout naturellement qu'il retient ses services pour le festival de théâtre d'Avignon³⁷² qu'il a créé en 1947³⁷³. Sous ses conseils, Agnès fait évoluer la photo de théâtre et ouvre la piste pour la photo de plateau de cinéma. En plus des vedettes, sous une lumière artificielle, elle braque sa caméra sur l'envers du décor. L'art de la photographie se meut en un dispositif de diffusion, de conscientisation et de documentation³⁷⁴. Il était naturel que Varda fasse partie de l'équipe du Théâtre National Populaire (TNP)³⁷⁵ lorsque Jean Vilar

³⁶⁷ Laure Adler. *Agnès Varda. op. cit.* p. 12.

³⁶⁸ *Idem.* p. 34.

³⁶⁹ Agnès Varda. *Dans Wikipédia, l'encyclopédie libre. op. cit.*

³⁷⁰ Laure Adler, *Agnès Varda. op.cit.* p. 36.

³⁷¹ *Idem.* p. 22.

³⁷² *Idem.* p. 36.

³⁷³ Jean Vilar. (2023, 30 août, 14h12). *Dans Wikipédia, l'encyclopédie libre.* Récupéré le 10 mars 2024 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Vilar

³⁷⁴ Laure Adler, *Agnès Varda. op.cit.* p. 40.

³⁷⁵ Agnès Varda. *Dans Wikipédia, l'encyclopédie libre. op. cit.*

en accepte la direction en 1951³⁷⁶. À force de travail, elle donne une nouvelle direction à son art. Il ne lui suffit pas de savoir ce qu'elle va filmer ou photographier, elle s'intéresse à la connotation plus qu'à la dénotation des objets et des sujets. Elle fractionne le réel et examine les effets de cette fission hors cadre comme à l'intérieur du cadre en fonction de différents points de vue, subjectif comme objectif, l'important étant de savoir voir³⁷⁷.

C'est aussi en 1951 qu'Agnès fait l'acquisition d'un ancien atelier de sculpteur rue Daguerre. Une photographe habitera donc pendant soixante-dix ans sur la rue à laquelle l'inventeur du diorama a donné son nom³⁷⁸. Elle y emménage avec sa grande amie Valentine Schlegel. Cet atelier devient non seulement sa résidence, mais aussi les bureaux de sa maison de production Ciné-Tamaris, car pour elle vie et travail sont des activités indissociables³⁷⁹. Elle aime ce refuge. Elle y a élevé ses enfants et y a vécu avec leur père Jacques Demy jusqu'à ce qu'il meure du sida. Elle y a vu ami.es et collègues rouler leur bosse au fil de ses productions. Les souvenirs de cette effervescence créatrice exhalent de ces murs, un héritage que perpétuent Rosalie et Mathieu. Parmi cet héritage, une photo de Ed Alcock parue dans un numéro du *Polka magazine* en 2018. Elle y pose fièrement, dans son jardin avec un chat dans les bras. En légende de la photo elle s'exprime sur la vieillesse en ces mots : « Il n'y a qu'un seul âge : vivante³⁸⁰ ! »

7.2 La Nouvelle Vague

Nous le savons, le mouvement de la Nouvelle Vague est le corollaire français du néoréalisme italien. Impulsé par de jeunes critiques des Cahiers du Cinéma, un groupe qu'André Bazin qualifie de « Jeunes Turcs³⁸¹ » : Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer et François Truffaut. Ce dernier est le chef de file de leur réflexion à la base d'une nouvelle conception du rôle des réalisateurs. Introduisant la notion d'auteur, ils mobilisent ces derniers à s'exonérer du classicisme littéraire qui prévaut

³⁷⁶ Jean Vilar. (2023, 11 décembre, 11h25). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 9 mars 2024 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Théâtre_national_populaire

³⁷⁷ Laure Adler, *Agnès Varda. op.cit.* p. 233

³⁷⁸ Tissot, F. (2023). Entre le cliché et la peinture. Dans Tissot, F. (commiss.) et Varda, R. (collaboration artistique)., Collectif. *Viva Varda* [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions de la Martinière et Cinémathèque française. p. 25.

³⁷⁹ Laure Adler, *Agnès Varda. op.cit.* p. 14.

³⁸⁰ *Idem.* p.296.

³⁸¹ Sellier, G. *La Nouvelle Vague : Un cinéma au masculin singulier*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : CNRS Éditions, 2005 (généré le 12 mars 2024). Récupéré de <https://books.openedition.org/editions-cnrs/2683>. P. 4

alors dans l'industrie³⁸². Cet affranchissement concorde avec le désir d'émancipation des mœurs de la société civile. Ils élaborent donc une forme inédite d'écriture et de mise en scène plus subjective³⁸³. Parallèlement aux Jeunes Turcs, qui deviendront les cinéastes les plus représentatifs de la Nouvelle Vague, des créateurs de courts-métrages créent le groupe des Trente pour se porter à la défense des aspirations artistiques de ce format. De ce groupe, politiquement plus à gauche que les Jeunes Turcs³⁸⁴, ressortiront Agnès Varda, Alain Resnais, Jacques Demy et Chris Marker. Néanmoins, les deux collectifs sont animés du même désir de se « désencarcanner » des contraintes matérielles, corporatives et créatrices qu'imposent la structure lourde du cinéma dit commercial³⁸⁵. Pour ce faire, ils s'approprient la rue pour aller à la rencontre de la réalité et la représenter le plus naturellement possible. ³⁸⁶ « La Nouvelle Vague, *À bout de souffle* ³⁸⁷en tête, inaugurerait une façon radicale de filmer en même temps la rue et l'intimité du couple (Habib, 2010). » Pourtant, quelques années auparavant, au sein d'une révolution culturelle qui se conjugue jusqu'alors au masculin singulier³⁸⁸, c'est une femme qui fait office de voie de raccordement entre la gauche et la droite, entre fiction et cinéma-vérité. En 1955, Varda, précurseuse dans la fusion des concepts que sont l'espace public et l'intériorité du couple, s'aventure dans la production et la réalisation de son premier long métrage, *La pointe courte*³⁸⁹. Par ce film, elle se positionne en tant que contre-rejet du cinéma français de l'époque, son long métrage étant considéré comme le dernier vers d'un poème, le cinéma classique, dont la construction s'apparente au vers suivant, la Nouvelle Vague³⁹⁰.

7.3 Son œuvre

Nous ne passerons pas en revue la prolifique filmographie de Varda. L'espace nous manquerait assurément pour décrire et contextualiser trente-trois longs métrages et seize courts métrages, fiction et

³⁸² Nouvelle Vague. (2024, 3 mars, 23h55). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 10 mars 2024 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_Vague

³⁸³ Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague : Un cinéma au masculin singulier. op. cit.* p. 5

³⁸⁴ Fauvel, P. (2023), Le groupe Rive gauche. Dans Tissot, F. (commiss.) et Varda, R. (collaboration artistique)., Collectif. *Viva Varda* [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions de la Martinière et Cinémathèque française. p. 102-106.

³⁸⁵ Nouvelle Vague. Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre. op. cit.*

³⁸⁶ Michael Cowan, Viva Paci et Alanna Thain. Prises de rue : la rue dans l'histoire du cinéma européen entre occupation, déterritorialisation et contrôle. *op. cit.*

³⁸⁷ Godard, J.-L. (réal.), De Beauregard, G. (prod). (1960) *À bout de souffle*. Paris : SNC, Imperia Films et Les Productions Georges de Beauregard.

³⁸⁸ Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague : Un cinéma au masculin singulier. op. cit.* p. 6

³⁸⁹ Varda, A. (réal., prod.) (1955). *La Pointe Courte*. Paris : Ciné Tamaris.

³⁹⁰ Philippe Fauvel. *Le groupe Rive gauche*. Dans Tissot, F. et Varda, R. *Viva Varda. op. cit.* p. 102.

documentaire confondus³⁹¹. Nous en relevons en revanche les particularités communes afin de lever le voile sur la philosophie de Varda dans la création de son répertoire. Nous en repérerons subséquemment les signes sur le parcours de Mona. Toute sa carrière, elle a alterné entre les formats et les médiums. Il y a aussi ses photographies, quelques téléfilms, des livres et une dizaine d'installations artistiques³⁹². Ces diverses expériences ont affûté son regard et ses cours d'histoire de l'art l'ont doté d'un sens de l'esthétisme qui a enrichi l'ensemble de ses créations³⁹³.

De *La pointe courte*³⁹⁴ à *Varda par Agnès*³⁹⁵, c'est avant tout sa liberté d'esprit qui nous séduit. La polyvalence susmentionnée en est un exemple probant. Cet éclectisme, assumer dès le départ atteste de son statut de marginale du cinéma d'auteur d'une décennie à l'autre³⁹⁶. En effet, après *La pointe courte*³⁹⁷, long-métrage de fiction, elle enchaîne avec un film de commande, *Ô saisons, Ô châteaux* pour lequel elle revisite les codes du film touristique et livre un court métrage pédagogique sur les châteaux de la Loire qu'elle nous présente en ordre chronologique de leur construction³⁹⁸. En outre, elle considère que le court métrage est au cinéaste ce que la nouvelle est au romancier ; un mode d'expression à part entière porteur de sentiments d'un seul instant³⁹⁹. Un an plus tard, elle tourne *Du côté de la Côte*⁴⁰⁰, une autre commande de film publicitaire devant vanter les mérites de la Riviera azurée pour le tourisme de masse. Le commentaire politique détourne le sens des images en qualifiant « d'éden de pacotille » cet environnement factice créé pour éblouir les vacanciers⁴⁰¹. Nous retrouvons ce type de commentaire militant, lu ici par le comédien Roger Coggio, dans certains de ses documentaires notamment *Salut les*

³⁹¹ Collectif, (2023-2024). Filmographie. Dans Tissot. F. et Varda, R. *Viva Varda. op. cit.* p. 195-225

³⁹² Agnès Varda. Dans Wikipédia, *l'encyclopédie libre. op. cit.*

³⁹³ Bernard Bastide, *Agnès Varda photographe ou l'apprentissage du regard. op. cit.*

³⁹⁴ Agnès Varda. *La pointe courte. op. cit.*

³⁹⁵ Varda, A. (réal.), Rouget, D. (réal.) (2019). *Varda par Agnès*. Paris : Ciné Tamaris.

³⁹⁶ Prédal, R. (1991) Une oeuvre en marge du cinéma français. Dans *Études cinématographiques 179-186*. Paris : Lettres modernes : Minard. p.13-39

³⁹⁷ Agnès Varda. *La pointe courte. op. cit.*

³⁹⁸ Florence Tissot. *Ô saisons Ô châteaux*. Dans *Viva varda*. p. 195.

³⁹⁹ Wera, F. (1986). Entretien avec Agnès Varda. *Ciné-Bulles*, 5(3). p. 4. Récupéré de <https://id.erudit.org/iderudit/34445ac>

⁴⁰⁰ Varda, A. (réal., prod.) (1958). *Du côté de la côte*. Paris : Argos films et Ciné Tamaris.

⁴⁰¹ Bastide, B. (2023). *Du côté de la côte*. Dans Tissot. F. (commiss.) et Varda, R. (collaboration artistique)., Collectif. *Viva Varda* [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions de la Martinière et Cinémathèque française. p.195.

*Cubains*⁴⁰², et *Murs murs*⁴⁰³. Dans ces derniers, tout comme dans *les glaneurs et la glaneuse*⁴⁰⁴, *Les plages d’Agnès*⁴⁰⁵ ou *Visages, villages*⁴⁰⁶, c’est Varda elle-même qui assure la narration de sa voix posée qui, selon Corinne Rondeau, accroît le contenu expressif de ses images⁴⁰⁷. Dans *L’opéra Mouffe*,⁴⁰⁸ elle emploie un autre genre de dénonciation, celui du graffiti. Un plan italien d’une vieille dame, ses sacs de courses pendant au bout des mains, amorce un travelling latéral gauche droite et nous révèle un tag, tracé à la craie, d’un réticule de visée dont la croix classique a été substituée par une croix gammée. L’annotation « Paix avec l’Algérie française » dont l’auteur a pris soin de raturer le qualificatif (tel que nous le reproduisons ici), complète le message (Fig. 7.3). Les liens entre ce plan et celui de l’arrivée d’Éva dans le Bowery se tissent aisément (Fig. 7.4). À l’exception de la direction du travelling qui s’effectue de gauche à droite, la concordance entre les deux est manifeste ; l’utilisation du noir et blanc, la décrépitude du quartier, la vitesse de la marche, les effets personnels d’Éva qui lui pendent au bout des mains et le graffiti tracé à la craie exhortant les « Yankees » à rentrer chez eux. Dans les deux cas, aucune indication aux génériques ne nous permet d’attester que ces graffitis sont l’objet de la réalité ou de la fiction s’invitant dans cette même réalité.

Figure 7.3 Paix avec l’Algérie française



Agnès Varda. *L’Opéra Mouffe*. op. cit. 00:14:13.

⁴⁰² Varda, A. (réal., prod.) (1964). *Salut les Cubains*. Paris : Société Nouvelle Pathé-Cinéma et Ciné Tamaris.

⁴⁰³ Varda, A. (réal.) (1981). *Mur murs*. Paris : Ciné Tamaris.

⁴⁰⁴ Varda, A. (réal.) (2000). *Les glaneurs et la glaneuse*. Paris : Ciné Tamaris.

⁴⁰⁵ Varda, A. (réal.) (2008). *Les plages d’Agnès*. Paris : Ciné Tamaris et Arte France Cinéma.

⁴⁰⁶ Varda, A. (réal.), Jr. (réal.) (2017). *Visages, Villages*. Paris : Ciné Tamaris et Social Animals.

⁴⁰⁷ Rondeau, C. (2023). Les coq-à-l’âne d’Agnès Varda. Dans Tissot, F. (commiss.) et Varda, R. (collaboration artistique)., Collectif. *Viva Varda* [Catalogue d’exposition]. Paris : Éditions de la Martinière et Cinémathèque française.p.46

⁴⁰⁸ Varda, A. (réal., prod.) (1958). *L’Opéra-Mouffe*. Paris : Ciné Tamaris.

Figure 7.4 US out of everywhere



Jim Jarmusch. *Stranger than paradise*. *op. cit.* 00:05:08

Agnès Varda aimait les chats tout autant que la peinture, la littérature, les marins et Édith Piaf⁴⁰⁹. Amour qu'elle partage avec ses confrères du groupe Rive gauche comme en témoigne Chris Marker dans un entretien accordé à Simone Dubreuilh en 1957 et auquel réfère Philippe Fauvel⁴¹⁰. Marker y fait la lumière sur les marottes qui font l'unanimité du groupe à savoir les films, les chats et les *comics strip*⁴¹¹. Marker, artiste multidisciplinaire⁴¹², crée d'ailleurs de ces succinctes bandes dessinées qu'il fait parvenir à ses amis. L'une d'elles met en vedettes Little Varda, Allan Madcap Reenay et Jeanson the cat. Marker y dépeint les démarches de Little Varda à la recherche d'un monteur pour terminer *Shortnin' Point*⁴¹³. La dénomination anglophone utilisée fait évidemment allusion à *La Pointe courte* tout comme Madcap Reenay incarne Alain Resnais et Jeanson the cat, Chris Marker. Ce dernier entremêle réalité et fiction, car, à son retour à Paris, Varda est effectivement en quête d'un monteur pour achever son film. Elle entend alors parler de Resnais et, bien qu'elle ne le connût pas, décide de le contacter.

À la première approche, il refuse, prétextant une trop grande proximité de leurs recherches respectives. Mais, Varda insiste et il accepte finalement de regarder les épreuves de tournage. Il se montre intéressé, mais le travail de préparation au montage lui apparaît monumental. Il lui propose donc de lui prêter le matériel nécessaire à l'exécution de la tâche. Varda s'attelle donc à ce travail long et minutieux. Sa

⁴⁰⁹ Varda, A. (1994). *Varda par Agnès*. Paris : Les cahiers du cinéma et Ciné-Tamaris. p.38.

⁴¹⁰ Marker, C. (1957, 28 mars). Entretien avec Simone Dubreuilh : Flashes sur les jeunes réalisateurs français : Chris Marker. *Les lettres françaises*, 664. 6-10. Cité dans Philippe Fauvel. *Le groupe Rive gauche*. Dans Tissot, F. et Varda, R. *Viva Varda*. p. 105-106.

⁴¹¹ Philippe Fauvel. Le groupe Rive gauche. Dans Tissot, F. et Varda, R. *Viva Varda*. p. 105. *op. cit.*

⁴¹² Chris Marker. (2024, 2 avril, 14h10). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 2 avril 2024 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Chris_Marker

⁴¹³ Philippe Fauvel Le groupe Rive gauche. Dans Tissot, F. et Varda, R. *Viva Varda*. p. 105. *op. cit.*

détermination convainc Resnais de s'engager sans salaire, certes, mais avec un déjeuner fourni et la garantie de ne pas faire d'heures supplémentaires⁴¹⁴. Resnais monte donc ce film dont les travellings accompagnent un couple, Elle (Silvia Monfort) et Lui (Philippe Noiret) en période d'introspection. Une conversation qui se développe lors d'une balade qui embrasse le rythme de la vie des habitants de Sète. Ce sont les chats de ces mêmes habitants qui se retrouvent sur leur chemin à une quinzaine de reprises⁴¹⁵. L'insert en plongée d'un chat blanc se lovant dans un filet de pêcheur ouvre la série⁴¹⁶. Le plan d'un autre, émergeant d'une brèche dans une clôture, s'est avéré plus compliqué pour lui faire prendre la direction souhaitée⁴¹⁷. Mais, l'entêtement de Varda résultait parfois à de longues séances de dressage avant qu'elle n'arrive à ses fins⁴¹⁸...

Dans *Cléo de 5 à 7*⁴¹⁹, ce sont les chats de la protagoniste qui s'amuse tout au long de la séquence à l'intérieur de l'appartement. Dès leur arrivée, des miaulements hors champ accueillent Cléo (Corinne Marchand) et sa dame de compagnie (Dominique Davray)⁴²⁰. Avant la visite de son amant (José Luis de Vilallonga), elle rejoint un chaton sur le lit, le flatte et joue avec lui jusqu'à l'arrivée de son amoureux. Ce petit chat reste couché sur l'oreiller tout au long de leur conversation, un plan séquence filmé en travelling⁴²¹. Quelques instants plus tard, c'est au tour de son auteur (Serge Korber) et de son compositeur (Michel Legrand) de venir la distraire. C'est avec la présence d'un chat sur la table de chevet que nous terminons cette liste non exhaustive. Alors qu'un travelling pousse les deux comparses vers le lit de Chloé, le chat garde sa position sur la table. Ce n'est qu'après une coupe qu'il saute et sort du cadre, nous offrant ainsi un raccord dans le mouvement⁴²².

Un couple de lion s'avancant vers la caméra représente la gent féline dans *Le bonheur*⁴²³. Les animaux au foyer et l'arrière-plan flou supposent l'utilisation d'un objectif à longue focale qui confère à la scène les

⁴¹⁴ Agnès Varda. *Varda par Agnès. op. cit.* p. 46.

⁴¹⁵ *Idem.* p. 42.

⁴¹⁶ Agnès Varda. *La pointe courte. op. cit.* 00:04:38 - 00:04:42.

⁴¹⁷ *Idem.* 00:45:55 - 00:46:15

⁴¹⁸ Agnès Varda. *Varda par Agnès. op. cit.* p. 42.

⁴¹⁹ Varda, A. (réal.), De Beauregard, G. et Ponti, C. (prod.). (1962). *Cléo de 5 à 7*. Paris : Rome-Paris Films.

⁴²⁰ Agnès Varda. *Cléo de 5 à 7. op. cit.* 00:23:05 - 00:23:09.

⁴²¹ *Idem.* 00:25:05 - 00:28:25

⁴²² *Idem.* 00:32:30 - 00:33:03

⁴²³ Varda, A. (réal.), Bodard, M. (prod.). (1965). *Le bonheur*. Paris : Parc Film.

caractéristiques du documentaire animalier⁴²⁴. Nous nous demandons de prime abord l'utilité de ce montage parallèle avec François (Jean-Claude Drouot) au volant de sa camionnette en route vers son travail. Nous aurons la réponse lors au moment du déjeuner avec Émilie (Marie-France Boyer) pendant leur déjeuner au café⁴²⁵. Il mentionne qu'il ira probablement au zoo lancer sa gamelle, devenue inutile, aux lions ou aux ours. Le jeu de tête auquel s'adonne le couple d'animaux prélude, quant à lui, à la relation adultère dont ils vivent ici les premiers moments.

Cet amour pour les félidés transparaît clairement dans sa vie personnelle. La crème de pin, connue sous le nom d'assida zgougou, est un dessert tunisien élaboré à partir de pignons de pin d'Alep⁴²⁶. Et Zgougou est le prénom attribué par Demy et Varda à cette chatte offerte à Demy par la monteuse et actrice Sabine Mamou. Elle s'adapte aisément à la maison du couple et à leur autre chat, Bernard. Elle est décédée en 2005 après plus de quinze ans de loyaux services⁴²⁷. Elle a été inhumée sur l'île de Noirmoutier, que le couple visite depuis 1962, dans le jardin de la maison familiale qui offre une vue sur la mer⁴²⁸. En 2006, Hervé Chandès, directeur de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, lui demande de réaliser une exposition mettant en avant ses installations⁴²⁹. Au cœur du jardin de la résidence de la fondation, elle rend un dernier hommage à sa chatte en installant *Le tombeau de Zgougou*⁴³⁰.

Nous l'avons vu, Varda est également férue d'art. C'est donc en tant qu'esthète et félinophile qu'elle réalise *Le lion volatil*⁴³¹. La rencontre de Clarisse (Julie Depardieu), une apprentie voyante, et de Lazare (David Deciron), un poinçonneur de billets, sert de prétexte à la mise en valeur de deux mascottes : Zgougou et le lion de Belfort. Cette statue symbolise la résistance des habitants de cette commune pendant la guerre franco-prussienne de 1870. Elle représente un lion attaqué, poussé dans ses derniers retranchements, dont l'expression de rage dénote la puissance de son instinct de survie. Créée par le

⁴²⁴ *Idem*. 00:2:00 - 00:23:10.

⁴²⁵ *Idem*. 00:25:03 - 00:26:08

⁴²⁶ Assida zgougou. (2023, 29 septembre, 19h37). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 29 avril 2024 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Assidat_zgougou

⁴²⁷ Varda, A. (réal.) (2002). *Hommage à Zgougou (et salut à Sabine Mamou)*. Paris : Ciné Tamaris. Récupéré de <https://www.dailymotion.com/video/x37fpiv>

⁴²⁸ Quelques veuves à Noirmoutier. (2023, 12 janvier 09h40). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 5 mai 2023 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Quelques_veuves_de_Noirmoutier

⁴²⁹ Laure Adler, *Agnès Varda. op.cit.* p. 243-244.

⁴³⁰ Varda, A. (réal.) (2005) *Le tombeau de Zgougou*. Paris : Ciné Tamaris. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=S-7L30YiPBw>

⁴³¹ Varda, A. (réal.) (2003). *Le lion volatil*. Paris : Ciné Tamaris.

sculpteur alsacien Auguste Bartholdi, l'œuvre a fait l'objet de deux répliques dont l'une, au square Dorchester de Montréal et l'autre à la place de Paris homonyme du colonel à la tête des insurgés susmentionnés : Denfert-Rochereau⁴³². Varda s'offre une apparition⁴³³, une lectrice assise sur un banc de parc. Elle nous apprend en voix hors champ qu'un sondage avait été fait en 1933 sur les possibilités d'amélioration des monuments de Paris. André Breton suggère alors de faire gruger un os au lion de Belfort et de lui tourner la tête vers l'ouest (Fig. 7.5). Tout comme dans Cléo⁴³⁴, ce sont les divinations d'une cartomancienne qui déterminent le destin de Clarisse. Ce que Madame Clara (Frédéric Ernestine Grasser-Hermé) prédit à ses clientes (Silvia Urrutia et Valérie Donzelli) trouve écho dans le quotidien de son apprentie dont la rencontre avec Lazare. Chaque jour le couple se rencontre pour le déjeuner dans le square de l'abbé Migne adjacent à la place. Après un premier baiser, Lazare quitte sans avertissement. Il traverse la rue et se volatilise au passage d'une camionnette sur laquelle est inscrit Tout doit disparaître. Stupéfaite, elle se rend jusqu'à l'entrée des catacombes où travaille Lazare, mais personne ne semble le connaître. Jour après jour, elle revient au square, mais en vain, Lazare ne revient pas. Tout comme la carte du lion l'annonçait, Clarisse se remet de sa peine jusqu'à ce qu'elle s'estompe complètement. Dans la même séance, madame Clara voit un chat dans les cartes, présage du retour de la sérénité. Cette vision se concrétise lors de la dernière visite de Clarisse au square, car en lieu et place du lion, une Zgougou curieuse, scrutant les alentours, trône sur le piédestal. (Fig. 7.6)

Figure 7.5 Le lion de Belfort



Agnès Varda, *Le lion volatil*. op. cit. 00:04:10.

⁴³² Lion de Belfort. (2024, 2 mai, 16h08). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 5 mai 2024 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Lion_de_Belfort

⁴³³ Agnès Varda, *Le lion volatil*. op. cit. 00:03:34 - 00:04:00.

⁴³⁴ Agnès Varda. *Cléo de 5 à 7*. op. cit.

Figure 7.6 Zgougou trône sur le piédestal



Agnès Varda, *Le lion volatil*. op. cit. 00:09:05

Certaines comédiennes dirigées par Varda exposent une prestance toute féline dans leur attitude. Nous en décrivons trois exemples. Commençons par *La pointe courte*. Étant donné que les personnages se nomment Elle et Lui nous utiliserons les prénoms de l'actrice et de l'acteur, Silvia et Philippe, pour faciliter la lecture. Donc, après l'arrivée de Silvia, une longue marche mène le couple de la gare à la maison de Laurent, une connaissance de Philippe, qui les héberge. Dans la chambre qui leur est allouée, un lent travelling gauche droite plante le décor pour nous révéler Elle, précédée de son ombre, en réflexion dans le miroir de la penderie. Elle dépose son sac sur la table de chevet. D'un même élan, la caméra rebrousse chemin et termine sa chorégraphie par un panoramique horizontal et se pose sur elle à la fenêtre qui ouvre les rideaux. Un commentaire hors champ de Laurent sur la disponibilité de l'eau précède le contre champ où il s'affaire à réparer le robinet. On coupe à un plan rapproché en plongée du pied de lit en amorce des jambes de Laurent qui quitte la pièce en les saluant en voix hors champ. On coupe à plan rapproché épaule de Philippe qui réagit à la réplique hors champ de Silvia. On coupe à un plan moyen rapproché de son point de vue sur Silvia qui s'étend délicatement sur le lit et savoure un instant la lumière du soleil (Fig. 7.7) à la manière d'un chat (Fig. 7.8). Philippe la rejoint alors tout aussi doucement et l'aide à se rasseoir alors qu'elle dénoue élégamment ses cheveux. La position de leurs mains rappelle celle des pattes avant d'un chat lorsqu'il les croise devant lui. La conversation se poursuit en plan moyen à deux comme un murmure pour ne pas effrayer le chat qui dort en eux.

Figure 7.7 Silvia savoure la lumière du soleil.



Agnès Varda. *La pointe courte*. op. cit. 00:22:00

Figure 7.8 À la manière d'un chat.



Agnès Varda. *La Pointe Courte*. op. cit. 00:20:49

Dans la continuité dialoguée de *Cléo de 5 à 7* publiée peu après la sortie du film⁴³⁵ les intentions de la metteuse en scène sont claires quant aux postures félines. Dans la didascalie de la scène chez le chapelier, elle gratifie son personnage « d'une démarche ondulée à travers les chapeaux » et « d'une coquetterie rassurante » dont témoignent ses poses devant les miroirs (Fig. 7.9)⁴³⁶. Il en va de même pour le chapitre V où elle attend la visite de son amant. La description implique que Cléo « se déplace sur son lit plus féline que ses chats » (Fig. 7.10)⁴³⁷.

Figure 7.9 Coquetterie rassurante



Agnès Varda. *Cléo de 5 à 7*. op. cit. 00:13:10

⁴³⁵ Varda, A. (1962, 2023). *Cléo de 5 à 7*. (préfaces Diwan, A., Le Bris, V.) Paris : Gaillimard, l'Imaginaire

⁴³⁶ Agnès Varda. *Cléo de 5 à 7*. op. cit. p. 57

⁴³⁷ Agnès Varda. *Cléo de 5 à 7*. op. cit. p. 71

Figure 7.10 Cléo plus féline que ses chats



Agnès Varda. *Cléo de 5 à 7*. *op. cit.* 00:25:40

Nous pourrions multiplier ces exemples de « félinitude » à travers son répertoire, mais ce que nous préférons souligner ici, c'est que par le biais de ces différents modèles de femmes, Varda nous expose un élément de plus dans sa palette contestataire. Pour Laure Adler⁴³⁸, elle est non seulement une observatrice attentive de son temps, mais, par son œuvre, elle parvient à façonner les différentes périodes qu'elle traverse. Et, comme le mentionne Brigitte Rollet⁴³⁹, c'est en proposant une image différente de ce que Varda appela les « clichés collectifs » que ses différents portraits sont devenus autant de parangons du féminisme. Cette multiplicité lui est chère, car pour Varda, chaque femme, à sa façon, contribue à l'avancement de la cause⁴⁴⁰.

Cléo, femme forte, d'apparence vulnérable, n'est qu'un des paradoxes dont le personnage se nourrit. Son calme et son élégance naturelle voilent l'anxiété qu'elle ressent dans l'attente de ses résultats médicaux. De chanteuse populaire, point d'attention du regard de son entourage dans son appartement, Cléo devient observatrice de son environnement dans les rues de Montparnasse. Selon Jean-Yves Bloch⁴⁴¹, Varda fait alterner ainsi les caractères objectif et subjectif de l'œuvre alliant, selon le journaliste Marcel Lobet⁴⁴², intelligence et subtilité. Ce portrait, où l'utilisation de la musique atténuée la perspective de la mort, ouvre la voie à un autre personnage de chanteuse qui verra le jour une décennie plus tard.

⁴³⁸ Laure Adler, *Agnès Varda. op.cit.* p. 162.

⁴³⁹ Rollet, B. (2023). Féministe, joyeuse et libre. Dans Tissot, F. (commiss.) et Varda, R. (collaboration artistique), Collectif. *Viva Varda* [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions de la Martinière et Cinémathèque française. p. 157.

⁴⁴⁰ Agnès Varda. *Varda par Agnès. op. cit.* p.108.

⁴⁴¹ Bloch, J.-Y. (1991). *Cléo de 5 à 7*. Le violon et le métronome. Dans *Études cinématographiques 179-186*. Paris : Lettres modernes : Minard. p. 119.

⁴⁴² *Idem*.

Les personnages de *L'une chante, l'autre pas*,⁴⁴³ sont un bon exemple du féminisme rassembleur préconisé par Varda. Le récit s'amorce en 1962, année de création de *Cléo de 5 à 7*⁴⁴⁴, et relate la relation à géométrie variable entre Pomme (Valérie Mairesse) et Suzanne (Thérèse Liotard) jusqu'en 1976. Du mouvement yéyé au mouvement hippie, deux femmes se jouant des codes convenus de la féminité en route vers l'émancipation et la maîtrise de leur corps. Suzanne, mariée à Jérôme (Robert Dadiès), un photographe qui peine à gagner sa vie, élève ses deux enfants. Suzanne est enceinte au moment où Jérôme, toujours en quête d'identité artistique, se suicide. Pomme, étudiante, aspirante chanteuse soutire de l'argent à ses parents afin d'aider Suzanne à avorter. Puis, la vie les sépare. Suzanne retourne chez ses parents et Pomme se produit dans une troupe amateur. Elles se recroisent par hasard au bout de dix ans. Suzanne se remarie et Pomme enceinte, après une relation infructueuse, donne naissance à une fille. Elle ressuscite son groupe de chanteuses et part à l'assaut des routes et des villages de France. Autre ellipse, elles se retrouvent quelques années plus tard. La voix hors champ finale, assumée par Varda, fait de ces personnages des exemples à suivre pour les générations à venir.

Outre ces personnages de fiction, Varda découvre, au fil de ses recherches documentaires, des femmes résistantes face au pouvoir économique et au patriarcat. Dans un film de commande pour Antenne 2, *Réponse de femmes*⁴⁴⁵, la cinéaste affine sa réflexion. À partir d'un scénario original, présenté au générique comme un ciné-tract, elle met en scène des non-actrices au physique varié. Fidèle à son habitude, elle observe leur nudité comme un peintre et leur donne la parole sur le thème notre corps, notre sexe⁴⁴⁶.

Dans *Visages, Villages*⁴⁴⁷, c'est la rencontre avec Jeanine⁴⁴⁸ qui nous a le plus touchés. Jusqu'au siècle dernier, les mines de charbon étaient le principal employeur du nord de la France. Les compagnies y érigeaient des quartiers entiers destinés aux ouvriers et à leur famille. Ils y faisaient construire des maisons de briques à partir d'un seul et unique plan, elles étaient donc propriétaires des coronas dans lesquels s'entassaient les familles et c'est sur ces coronas en voie de démolition que Varda et JR rendent hommage

⁴⁴³ Varda, A. (réal.) (1977). *L'une chante, l'autre pas*. Paris : Ciné Tamaris, INLC, INA, Paradise production et SFP.

⁴⁴⁴ Agnès Varda. *Cléo de 5 à 7*. op. cit.

⁴⁴⁵ Varda, A. (réal.) (1975). *Réponse de femmes*. Paris : Antenne 2 et Ciné-Tamaris. Récupéré de <https://www.dailymotion.com/video/x8xqrb6> de

⁴⁴⁶ Playoust, L. Réponse de femmes. Dans Tissot, F. (commiss.) et Varda, R. (collaboration artistique)., Collectif. *Viva Varda* [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions de la Martinière et Cinémathèque française. p. 204.

⁴⁴⁷ Varda, A. (réal.) (2017). *Visages, Villages*. Paris : Ciné Tamaris et Social Animals.

⁴⁴⁸ *Idem*. 00:08:10 - 00:13:10.

aux travailleurs ayant foulé les pavés de cette rue. Jeanine en est la dernière résidente ou plutôt résistante, car cette veuve résiste au pic des démolisseurs. En plus des immenses photos pleins pieds d'ouvrier qui tapissent l'ensemble des demeures, les colleurs appliquent sur sa devanture un gros plan géant de son visage. C'est le cœur serré et les larmes aux yeux que Jeanine apprécie le produit final dans les bras d'Agnès et de JR.

Un point commun entre toutes ces femmes, elles vivent sans homme ou si relation il y a, elle est au bord de la rupture. Nous y reviendrons au moment d'aborder Mona. Pour Agnès Varda, le militantisme est une réalité qui coule de source. À ce sujet, elle cite une critique de son premier film sous la plume de Jacques Siclier dans la revue *L'essor* : « Tant de cérébralité chez une jeune femme a quelque chose d'affligeant. Agnès Varda doit être bien séduisante pour que l'on ait défendu *La pointe courte*⁴⁴⁹ avec autant de mauvaise foi. » Et, elle conclut « Comment ne pas devenir féministe⁴⁵⁰ ? »

7.4 Le contexte

Le contexte de production de *Sans toit ni loi*⁴⁵¹ est un amalgame des environnements de nos trois autres sujets. Varda et Rogosin sont des contemporains. Comme nous l'avons déjà mentionné, ils sont nés au milieu des années 1920. Leur enfance s'est donc déroulée à l'ombre des événements préliminaires à la Seconde Guerre mondiale. Rappelons également que leurs premiers films respectifs sont aussi issus d'une même période, l'après-guerre. Rien, dans l'état actuel de nos recherches, ne confirme l'existence d'un lien autre que virtuel entre eux, par leur façon d'aborder la mise en scène. Tel que nous en avons déjà discuté ici, Rogosin revendique les influences du néoréalisme et du documentaire ethnographique. À l'inverse, Varda, qui en applique pourtant les codes, s'en remet à sa méconnaissance du septième art pour expliquer non seulement la candeur, mais aussi l'audace dont elle fait preuve⁴⁵² au moment de produire *La pointe courte*⁴⁵³. Elle s'en confie d'ailleurs à Laure Adler qui confirme que Varda n'avait pas, à cette époque, le profil d'une cinéphile et souligne plutôt son assiduité à visiter musées et galeries⁴⁵⁴. Mais, nous l'avons vu, Varda ne s'est pas contentée d'aligner film après film. Dès le départ, elle travaille à l'édification d'une

⁴⁴⁹ Agnès Varda. *La pointe courte*. *op. cit.*

⁴⁵⁰ Agnès Varda. *Varda par Agnès*. *op. cit.* p. 40.

⁴⁵¹ Agnès Varda. *Sans toit ni loi*. *op. cit.*

⁴⁵² *Idem*, p.38.

⁴⁵³ Agnès Varda. *La pointe courte*. *op. cit.*

⁴⁵⁴ Laure Adler. *Agnès Varda*. *op. cit.* p.63

œuvre⁴⁵⁵ et c'est avec Alain Resnais en tant que guide⁴⁵⁶ qu'elle parfait sa compréhension de l'aspect administratif de l'industrie dont elle est tributaire.

Pour Laure Adler, la traversée du temps chez Varda est un art de plus au bouquet de ses talents⁴⁵⁷. En plus de participer aux changements s'emparant de l'industrie, Varda et Rogosin observent les bouleversements planétaires provoqués par l'établissement de la guerre froide qui perdurera⁴⁵⁸. Si Rogosin n'en connaît pas le dénouement, Varda voit la chute du mur de Berlin en 1989. La production de *Sans toit ni loi*⁴⁵⁹ est donc liminaire de la dislocation du bloc soviétique⁴⁶⁰, tout comme la réalisation de *Stranger than paradise*⁴⁶¹. De 1955 à 1985, la réalisatrice démontre son aptitude à traverser les époques en tant que témoin, mais aussi en tant qu'intervenante comme en font foi ses aptitudes de documentariste⁴⁶². Encore une fois, nous n'avons trouvé aucune information sur une quelconque rencontre entre Varda et Jarmusch. Pourtant, comme nous l'avons vu, ce dernier personnalise les codes de la Nouvelle Vague comme établi par Varda trente ans plus tôt. Pendant ces trois décennies, elle n'a pas seulement assisté aux transformations sociales induites par le renouvellement des affaires internationales, mais elle a aussi traversé les différents mouvements cinématographiques. Elle a vécu la fin de la Nouvelle Vague, l'arrivée du nouveau cinéma allemand puis celle de la Nouvelle Nouvelle Vague⁴⁶³, représentée dans ce texte par Virginie Despentes, en passant par le No wave et l'essor des cinéastes indépendants des années 1980, dont Jarmusch, à l'instar de Varda pour la Nouvelle Vague, est considéré, nous l'avons vu plus haut, comme l'instigateur. Tous nos cinéastes, étrangers l'un de l'autre se rejoignent par leur inclination pour les marginaux et leur dissidence face aux diktats hollywoodiens. En plus, nous pouvons affirmer, dans une optique trans générationnelle, que Varda est contemporaine de Jarmusch autant qu'elle l'était de Rogosin. *Stranger than paradise*⁴⁶⁴ et *Sans toit ni loi*⁴⁶⁵ convergent dans l'appréhension sensible du contexte social de l'époque et de son effet

⁴⁵⁵ Yves Alion. Entretien avec Agnès Varda. *op. cit.* p. 3.

⁴⁵⁶ Agnès Varda. *Varda par Agnès.* *op. cit.* p. 47.

⁴⁵⁷ Laure Adler, *Agnès Varda.* *op.cit.* p. 151.à

⁴⁵⁸ Guerre froide. (2024, 26 mai, 00h03). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 9 juin 2024 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Guerre_froide

⁴⁵⁹ Agnès Varda. *Sans toit ni loi,* *op.cit.*

⁴⁶⁰ Guerre froide. (2024, 26 mai, 00h03). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre.* *op. cit.*

⁴⁶¹ Jim Jarmusch, *Stranger than paradise,**op. cit.*

⁴⁶² Laure Adler, *Agnès Varda.* *op.cit.* p. 151.

⁴⁶³ Racine, C. (1986). Agnès Varda ou la cinécriture. *24 images*, (27), 26–29. Récupéré de <https://id.erudit.org/iderudit/22016ac>

⁴⁶⁴ Jim Jarmusch, *Stranger than paradise,**op. cit.*

⁴⁶⁵ Agnès Varda. *Sans toit ni loi,* *op.cit.*

sur la jeunesse. Nous avons effleuré supra les effets négatifs de la vague néo-libérale sur l'effervescence culturelle du début de cette décennie⁴⁶⁶. Défendue aux États-Unis par Ronald Reagan⁴⁶⁷, cette vague d'austérité se propage, tel un tsunami, jusqu'en Angleterre. C'est Margaret Thatcher qui est aux commandes⁴⁶⁸. Affublée du surnom de Dame de fer, sa triste réputation trouve écho jusqu'en France. Le chanteur Renaud lui dédie même la virulente chanson Miss Maggie⁴⁶⁹ dont voici quelques lignes :

C'est pas d'un cerveau féminin
Qu'est sortie la bombe atomique
Et pas une femme n'a sur les mains
Le sang des Indiens d'Amérique
Palestiniens et Arméniens
Témoignent du fond de leurs tombeaux
Qu'un génocide c'est masculin
Comme un SS, un torero
Dans cette putain d'humanité
Les assassins sont tous des frères
Pas une femme pour rivaliser
À part peut-être, madame Thatcher.

Les ondes du séisme creusent aussi leur sillon jusque dans la politique intérieure de ce pays. François Mitterrand tient alors les rênes du Parti socialiste et, sous la pression de ses partenaires commerciaux, doit opérer un virage à droite que l'histoire retient comme étant « le tournant de la rigueur⁴⁷⁰. » Cette mondialisation économique, allant de pair avec des évolutions technologiques, complexifie l'accès au marché du travail et abandonne insensiblement nombre de personnes sur le bas-côté. Après le boom de l'après-guerre qui engendre la classe dite des nouveaux riches, la flambée de l'utilisation du numérique accentue les inégalités sociales et donne naissance à celle des nouveaux pauvres⁴⁷¹, « ceux qui n'ont rien sauf faim⁴⁷². » Cette froideur de la société se reflète sur une jeunesse dont le mal de vivre engendre une

⁴⁶⁶ Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, op. cit., p. 40.

⁴⁶⁷ *Idem*. p.41.

⁴⁶⁸ Année 1980. (2024, 15 juin, 02h37). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 2 juillet 2024 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Années_1980

⁴⁶⁹ Sechan, R. (auteur). Bucolo, J-P. (compositeur).(1985). *Miss Maggie*. Tiré de *Mistral gagnant*. [Disque compact audio]. Paris : Virgin France/Ceci-cela

⁴⁷⁰ François Mitterrand. (2024, 2 juillet, 09h42). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 2 juillet 2024 de https://fr.wikipedia.org/wiki/François_Mitterrand

⁴⁷¹ Nouveau pauvre. (2024, 10 avril, 10h57). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 1^{er} juillet 2024 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Nouveau_pauvre

⁴⁷² Agnès Varda. *Varda par Agnès*. op. cit. p.166.

apathie que Jarmusch a su transposer chez le trio de *Stranger than paradise*⁴⁷³. C'est de cette matrice que Varda et Bonnaire ont fait émerger Mona..

7.5 Le processus

Ce sont les émotions qui sont à la base du processus de création d'Agnès Varda, des émois déclenchés par des circonstances ou des gens qui la font chavirer⁴⁷⁴. Ses histoires sont construites à partir du récit de leur vie quotidienne⁴⁷⁵. Ce fut le cas avec les pêcheurs de Sète, rencontrés pendant la balade du couple⁴⁷⁶, tout comme avec les habitants du Gard. Ce sont eux qui émaillent les allées et venues de Mona dans ce département du Languedoc-Roussillon. Varda a développé cette histoire à la manière d'un journaliste d'enquête, sur le terrain⁴⁷⁷. Pareillement à Rogosin dans le Bowery, en repérage pour les lieux de tournage, elle va à la rencontre des Gardois. Ils seront la part documentaire du film pour qui elle écrit des rôles en fonction de leur vécu avant de les mettre en scène dans leur propre milieu. Gendarme, berger, garagiste, cantonnier, travailleur tunisien, tous autant de vraies personnes dont les témoignages fictifs nous informent tour à tour sur le destin de Mona. L'affect est différent au contact des jeunes itinérants partis prenants de l'enquête. Tout comme eux, elle arpente les routes à pied. Elle fait leur connaissance dans les endroits qu'ils fréquentent. Elle prospecte les châteaux abandonnés transformés en squat, s'intéresse au camion de collecte de sang où quelques doses s'échangent contre un petit déjeuner, visite la gare où le taxage du citoyen lambda devient métier⁴⁷⁸. Elle porte à ces non-acteurs la même attention qu'aux professionnels⁴⁷⁹ venus incarner les personnages dont la récurrence des apparitions assure la linéarité de la narration. Contrairement à Rogosin, qui ne travaille qu'avec des non-acteurs et à Jarmusch et Desportes qui ne font appel qu'à des artistes de métier, Varda initie la rencontre des deux afin que les subtilités de la vie se superposent aux desseins de son imaginaire⁴⁸⁰.

⁴⁷³ Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, op. cit., p. 33

⁴⁷⁴ Agnès Varda. *Varda par Agnès*. op. cit. p. 40.

⁴⁷⁵ *Idem*. p. 39.

⁴⁷⁶ Agnès Varda. *La pointe courte*. op. cit.

⁴⁷⁷ Yves Alion. Entretien avec Agnès Varda. op. cit. p. 3.

⁴⁷⁸ Laure Adler, *Agnès Varda*. op.cit. p. 188.

⁴⁷⁹ Diop, A. (2023). *Sans toit ni loi*, Dans Tissot. F. (commiss.) et Varda, R. (collaboration artistique)., Collectif. *Viva Varda* [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions de la Martinière et Cinémathèque française. p. 211

⁴⁸⁰ Agnès Varda. *Varda par Agnès*. op. cit. p. 158.

En outre, afin d'accroître l'empreinte du réalisme sur le film, Varda place techniciens et comédiens, Sandrine Bonnaire en tête, dans les mêmes conditions de vie que les routards. Bien sûr, le manque de moyen est à la base de la précarité du tournage. Aucun distributeur ou diffuseur ne veut s'investir dans l'histoire « d'une fille sale et rebelle qui ne dit rien ou plutôt merde et finit par mourir de froid dans un fossé⁴⁸¹. » De plus, échaudée par le rejet de son dernier scénario par les institutions, elle refuse cette fois-ci d'en soumettre un. Évaluant avoir été considérée comme une débutante, elle s'en confie directement au ministre de la Culture de l'époque, Jack Lang. Ce dernier lui accorde une subvention qui constitue le tiers du budget sur présentation d'un synopsis de deux pages⁴⁸². C'est donc avec un minimum de moyen et de matériel que l'équipe prend la route pour tourner un scénario exigeant dans l'âpreté de l'hiver sous un mistral cinglant. Les conditions d'hébergement n'échappent pas à l'impécuniosité de la production. La ville de Nîmes leur prête la bâtisse où logent habituellement les équipes sportives en visite dans la région. Bien que la productrice/réalisatrice eût aimé offrir à tous ses collègues une chambre d'hôtel, elle conçoit que cette vie en commun a été le ciment de l'esprit d'équipe et de la motivation collective qu'engendrait déjà le scénario. Varda fait deux exceptions ; la première pour une non-actrice, Marthe Jarnias, en raison de son grand âge et la seconde pour une actrice, Macha Méril qui avoue avoir flanché au bout d'un moment. Bien qu'elle comprît la démarche artistique de Varda, elle a troqué la colocation pour une chambre d'hôtel⁴⁸³.

Cette immersion sur le terrain n'est qu'une des étapes du processus de création que Varda nomme la cinécriture. Shana McGuire⁴⁸⁴ nous l'introduit en référant à la notion d'écriture filmique développée par Metz⁴⁸⁵ et que nous avons présentée en introduction de notre parcours théorique. Tout comme nous, McGuire souligne le fait que ce concept a été repris par nombre de théoriciens par la suite. Puis, elle cite en entier l'introduction du livre *Esthétique du cinéma* de Gérard Betton⁴⁸⁶ que nous résumons ici en guise d'introduction au concept de cinécriture. Betton postule l'idée que le cinéma soit un moyen d'expression qui requiert un sens aigu de l'agencement de divers éléments composant les images par lesquelles sont

⁴⁸¹ Yves Alion. Entretien avec Agnès Varda. *op. cit.* p. 6.

⁴⁸² Claude Racine. *Agnès Varda ou la cinécriture*. *op. cit.* p. 26.

⁴⁸³ Méril, M. (2020). Entretien avec Stéphane Cerri dans *L'Ar(t)penteur*. Récupéré de <https://scerri6.wixsite.com/lartpenteur/single-post/sans-toit-ni-loi-un-fait-d-hiver-signé-agnès-warda>

⁴⁸⁴ McGuire, S. (2004). Cinécriture et cinépeinture chez Agnès Varda. *Initial(e)s* 19, p.178-194. Récupéré de <https://ojs.library.dal.ca/initiales/article/view/5160>

⁴⁸⁵ Christian Metz. La grande syntagmatique du film narratif. *Communications, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, 8, 120-124. *op. cit.*

⁴⁸⁶ Betton, G. (1983-1994). *Esthétique du cinéma*. (4^e éd.). Paris : Presses universitaires de France. p. 3-4.

exprimés sentiments, idées ou pensées selon une conception du monde propre à l'imaginaire d'un cinéaste. Selon l'auteur, au-delà des mots, cet agencement détermine un style et une syntaxe qui se déclinent en plusieurs niveaux de langage soit esthétique, poétique ou musical. À travers ce dispositif d'écriture métaphorique, les spectateurs font face à un mode de lecture et un langage cinématographique qui restent encore à décrypter. Ainsi, près de vingt ans plus tard, Betton se rallie à la position de Metz sur l'aspect inachevé de la sémiologie du cinéma. Renotons ici sa conclusion à ce sujet : « ce qui demande à être compris, c'est le fait que les films soient compris⁴⁸⁷. » Mais, Betton nous offre une piste pour atteindre cette compréhension. Il ne croit donc pas que la maîtrise des codes grammaticaux cinématographiques suffise à imprégner un film d'une aura artistique pas plus qu'elle en généralise une approche de réception. Le cœur d'un chef-d'œuvre réside aussi dans la virtuosité à agencer ces photogrammes conformément à leur sens et à leur apport au rythme. Il en va de même de la cinécriture de Varda.

Au courant des années 70 elle commence à présenter son concept⁴⁸⁸. Paradoxalement, c'est sous le voile d'un néologisme qu'elle diffuse la méthode de travail qu'elle cultive inconsciemment depuis ses débuts⁴⁸⁹. D'ailleurs, on ne constate le crédit « cinécrit et réalisé par » qu'au générique de seulement deux de ses films, *Ulysse*⁴⁹⁰ et *Sans toit ni loi*⁴⁹¹. Ce n'est qu'après ce dernier qu'elle cinécrit ses films, en toute connaissance de cause, des films introspectifs par lesquels elle offre aux spectateurs ses réflexions sur son travail, sur la société et sur le rôle catalyseur qu'y tient le cinéma⁴⁹². En 1994, elle en donne une définition qui s'articule à partir de l'expression « un film bien écrit » qui ne s'applique qu'au scénario alors qu'elle devrait englober toutes les autres étapes d'une production⁴⁹³. Nous avons parlé des conditions de travail, du repérage et nous arriverons au casting. Mais le choix des costumes, coiffures et maquillages, des décors, de la lumière, des mouvements de caméra, de la musique, du son, du montage, du mixage, de l'étalonnage

⁴⁸⁷ Christian Metz. La grande syntagmatique du film narratif. *Communications, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, 8, 120-124. *op. cit.*

⁴⁸⁸ Beghin, C. (2016). *Lycéens et apprentis au cinéma : Agnès Varda - Sans toit ni loi*. Paris : Cahiers du cinéma. Récupéré de Livres Apple. p.2.

⁴⁸⁹ Mauffrey, N. (2023). Circulez ! Il y a tout à voir. Dans Tissot, F. (commiss.) et Varda, R. (collaboration artistique), Collectif. *Viva Varda* [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions de la Martinière et Cinémathèque française. p.57.

⁴⁹⁰ Varda, A. (réal.) (1982). *Ulysse*. Paris : Ciné Tamaris.

⁴⁹¹ Agnès Varda. *Sans toit ni loi*, *op.cit.*

⁴⁹² Nathalie Mauffrey. Circulez ! Il y a tout à voir. *op. cit.* p.56.

⁴⁹³ Agnès Varda. *Varda par Agnès*. *op. cit.* p. 14.

enfin tout ce qui constitue la mise en scène⁴⁹⁴. Toutes ces décisions qui incombent au réalisateur sont réfléchies et ressenties. Elles constituent la cinécriture, l'équivalent, pour Varda, du style en littérature⁴⁹⁵.

Pour ses premiers films, Agnès travaillait de façon précise. Elle avait peu confiance en elle et essayait donc de planifier au maximum, reproduisant au tournage des actions et des personnages rencontrés lors de ses repérages. Cette confiance en sa mémoire était le timide début de sa relation avec le hasard⁴⁹⁶. Pour Cléo, elle avait écrit une imposante description du personnage. Corinne Marchand l'avait lue entièrement, rien ne leur échappait de la personnalité de cette chanteuse fictive. Elle avait aussi fait de nombreuses répétitions pour mettre en relation ses personnages, pour que Corinne puisse donner un souffle au moindre moment de la journée de Cléo⁴⁹⁷. Avec le temps, Varda s'est affranchie de ces positions figées et inaltérables. La cinéaste tient à cette « irrévérencieuse liberté ⁴⁹⁸» acquise au fil des ans. Il y a de bons exemples à tirer de l'expérience *Sans toit ni loi*. Le hasard joue donc une place importante dans le travail de Varda. L'anecdote des platanes en donne un bon aperçu. En préparation pour le film, elle tombe sur un numéro du journal *Le Monde* qui traînait chez des amis. Un article sur une maladie à risque de dissémination des platanes attise son intérêt. C'est ainsi que naissent les personnages de madame Landier (Macha Méril), une platanologue, et de son assistant, Jean-Pierre (Stéphane Freiss) un ingénieur agronome. Encore un effet du hasard, le père de Macha Méril est un spécialiste des arbres fruitiers⁴⁹⁹... Varda pousse plus loin sa recherche en allant constater de visu ces arbres contaminés⁵⁰⁰. Expérience qu'elle reproduit dans le film lors d'une scène avec Mona, où l'aspect documentaire s'immisce tout comme la fibre militante de la réalisatrice portée par la platanologue. Alors que Jean-Pierre et un technicien inspectent un arbre malade, madame Landier, dans la voiture avec Mona, nous apprend qu'un champignon ayant poussé sur les caisses d'armes, laissées par les Américains après la libération, était la source de l'épidémie⁵⁰¹. Le lendemain, Mona accompagne madame Landier sur un site où les platanes sont destinés à l'abattage. Le bruit des scies mécaniques hors champ ouvre la scène et un travelling sur les

⁴⁹⁴ Françoise Wera. Entretien avec Agnès Varda. *op. cit.* p. 7.

⁴⁹⁵ Agnès Varda. *Varda par Agnès. op. cit.* p. 14.

⁴⁹⁶ *Idem.* p. 42.

⁴⁹⁷ Françoise Wera. Entretien avec Agnès Varda. *op. cit.* p. 6.

⁴⁹⁸ Laure Adler. *Agnès Varda. op. cit.* p.234.

⁴⁹⁹ Agnès Varda. *Varda par Agnès. op. cit.* p. 172.

⁵⁰⁰ *Idem.* p. 166.

⁵⁰¹ Agnès Varda. *Sans toit ni loi. op.cit.* 00:49:35 - 00:50:25

bâtiments précède l'arrivée de la voiture de madame Landier pour s'arrêter au moment où un platane s'effondre au sol⁵⁰². Une scène qui pose la question suivante : « Que serait la France sans ses platanes⁵⁰³ ? »

7.6 L'actrice et son rôle

Et que serait le cinéma français sans Sandrine Bonnaire ? Cette Auvergnate de naissance (31 mai 1967) est la septième d'une famille de onze enfants. Elle reste très discrète sur ses parents, un père ouvrier ajusteur à qui elle doit d'avoir gardé son équilibre face à une mère témoin de Jéovah. L'éducation austère qu'elle en reçoit la mène à effacer de sa mémoire de larges pans de son enfance⁵⁰⁴. Sa vie de lycéenne est caractérisée par l'indiscipline, l'entêtement et une profonde aversion pour ses professeurs⁵⁰⁵. Rien ne laisse alors présager d'une carrière en cinéma jusqu'à ce qu'elle obtienne une figuration dans *La Boum*⁵⁰⁶⁵⁰⁷. Deux ans plus tard, dans *Les Sous-doués en vacances*⁵⁰⁸ elle apparaît en tant que jeune étudiante membre du public d'un concert du chanteur Paul Memphis, interprété par Guy Marchand⁵⁰⁹. L'histoire tourne autour de jeunes adolescents venant d'obtenir leur baccalauréat. Le contraire de ce que vit Sandrine qui, à la même époque, échoue dans l'obtention d'un CAP (certificat d'aptitudes professionnelles) en coiffure⁵¹⁰. En 1983, c'est le hasard qui l'entraîne dans le giron du cinéma d'auteur français. Maurice Pialat la remarque alors qu'elle accompagne sa sœur invitée à une audition pour le film *À nos amours*⁵¹¹ et c'est avec elle qu'il décide de faire des essais. Il fait part de cette rencontre à sa co-scénariste Arlette Langman tout en soulignant que Sandrine ne possède pas toutes les caractéristiques qu'ils avaient dévolues au rôle de Suzanne au moment de l'écriture. Qu'à cela ne tienne, la présence de Sandrine devant la caméra, que

⁵⁰² *Idem*. 00:52:13 - 00:54:10.

⁵⁰³ Agnès Varda. *Varda par Agnès*. *op. cit.* p. 172.

⁵⁰⁴ Sandrine Bonnaire. (2024, 24 juin, 13h56). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 18 juillet 2024 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Sandrine_Bonnaire

⁵⁰⁵ Elia, M. (1992). Sandrine Bonnaire. La séduction par le simple regard. *Séquences*, (156), 48–49. Récupéré de <https://id.erudit.org/iderudit/50216ac>

⁵⁰⁶ Pinoteau, C. (1980). (réal.) *La Boum*. Paris : Gaumont, Productions Marcel Dassault.

⁵⁰⁷ La Boum. (2024, 21 mai, 22h17). La Boum. Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré de https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Boum

⁵⁰⁸ Zidi, C. (1982). (réal.) *Les Sous-doués en vacances*. Paris : Film 7.

⁵⁰⁹ Les Sous-doués en vacances. (2024, 7 juin, 20h42). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré de https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Sous-doués_en_vacances

⁵¹⁰ Sandrine Bonnaire. (2024, 24 juin, 13h56). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. *op. cit.*

⁵¹¹ Pialat, M. (1983). (réal.). *À nos amours*. Paris : Gaumont.

Langman qualifie d'extraordinaire, détermine leur choix⁵¹². Bonnaire, alors âgée de quinze ans, ne détient aucune expertise technique ou artistique et elle vit, grâce à ce rôle, son passage de l'adolescence au monde adulte. Elle a l'âge de son rôle, le premier d'une cinquantaine qu'elle a incarnés au fil de sa carrière⁵¹³. Un rôle qui lui vaut le César du meilleur espoir féminin tandis que Pialat reçoit le prix Louis Delluc et le César du meilleur film⁵¹⁴.

Nous rencontrons Suzanne, pendant les vacances d'été sur la Côte d'Azur. Elle les passe dans une colonie offrant des ateliers de théâtre comme principal loisir. Cet été-là, la troupe monte *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset. Nous l'apprenons dès le premier plan du film, un plan rapproché poitrine de Suzanne en train de mémoriser son texte⁵¹⁵. Elle laisse son petit ami, Luc, à la fin de l'été et a une aventure avec un Américain de passage avant son retour à Paris. Elle vit un automne ponctué de liaisons passagères et délaisse peu à peu le lycée. La relation se gâte avec ses parents qui critiquent la tangente que prend son existence. La situation familiale se dégrade encore plus lorsque son père les quitte. Sa mère n'a de cesse de la critiquer allant même jusqu'à lui reprocher de dormir nue⁵¹⁶. Les remarques acerbes se muent en violence verbale et ces rapports familiaux érosifs dégénèrent en violence. Pour échapper à cette conjoncture défavorable, elle annonce à son frère qu'elle a abandonné définitivement le lycée pour aller en pension⁵¹⁷. Mais elle change son planning pour se marier avec Jean-Pierre qu'elle quitte après avoir accepté l'offre de Michel de partir avec lui pour San Diego. Nous ne la voyons faire ses adieux qu'à son père. La scène se passe dans l'autobus qui les conduit à l'aéroport. Le ton est à la confiance, car l'on entend que leur conversation mixée au son du moteur et de l'ambiance extérieure. C'est un plan taille de profil qui se termine par un champ contrechamp en gros plan de Suzanne et de son père. Ce dernier cherche à comprendre pourquoi elle s'est mariée si c'est pour vivre sa lune de miel avec un autre. Il fait le constat qu'elle n'arrivera jamais à aimer quelqu'un puisqu'elle ne s'attend qu'à être aimée. Ce à quoi Suzanne réplique qu'elle n'est pas différente des autres⁵¹⁸. La dernière séquence débute par un ultime au

⁵¹² Giannoli, X. (réal.). (1999). *L'oeil humain*. Paris, Neuilly-sur-Seine : Elizabeth films, les films du Livradois, Gaumont. 00:04:58 - 00:05:25.

⁵¹³ Sandrine Bonnaire. (2024, 24 juin, 13h56). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. *op. cit.*

⁵¹⁴ À nos amours. (2024, 19 mars, 18h48). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 18 juillet 2024. de https://fr.wikipedia.org/wiki/À_nos_amours

⁵¹⁵ Maurice Pialat. *À nos amours*. *op. cit.* 00:00:40 - 00:01:05.

⁵¹⁶ *Idem*. 00:43:30 - 00:44:09.

⁵¹⁷ *Idem*. 01:02:03 - 01:04:50.

⁵¹⁸ *Idem*. 01:34:00 - 01:36:55.

revoir au sortir de l'autobus. Ce sont les dernières répliques du film. Puis, s'en suit un plan rapproché poitrine de Suzanne et Michel dans l'avion. Ils regardent par le hublot. On coupe à un gros plan du père dans l'autobus que nous perdons dans le noir à l'entrée d'un tunnel. Enfin, le film se termine comme il a commencé, un plan isolé de Suzanne dans une valeur plus rapproché que celui du début. Elle regarde toujours par le hublot, un regard empreint d'inquiétude (Fig. 7.11). Cette fin ouverte nous laisse devant plusieurs options quant au sort de Suzanne. Un destin heureux dans une famille nucléaire d'une banlieue américaine ? Un retour aux études ? Ce plan isolé de la fin serait-il plutôt prélude à un avenir solitaire ? Étant donné son passif en matière de relations amoureuses, nous pouvons supposer que oui, elle reviendrait seule de San Diego. Elle aurait enfoui dans un coin de son cerveau les traumatismes de son éducation au sein d'une famille dysfonctionnelle. Est-ce que son besoin de fuir se serait transformé en une irréprouvable envie de marcher ? Une errance qui l'aurait menée jusque sur les routes du Gard ? La fin de l'adolescence de Suzanne serait-elle le passé caché de Mona ?

Figure 7.11 Un regard empreint d'inquiétude



Maurice Pialat, *À nos amours*, *op.cit.* 01:36:56 - 01:38:06.

Bonnaire affirme que Pialat l'a fait naître en tant qu'actrice, mais elle remercie Varda de l'avoir fait exister⁵¹⁹. Cette dernière s'était extasiée devant la présence de Bonnaire dans le film de Pialat qu'elle qualifie « d'époustouflant⁵²⁰. » Cette même présence qui avait convaincu Pialat et Langman. Cette présence qui incite Maurice Elia, que nous avons déjà cité, à intituler le portrait qu'il en esquisse : « La séduction par le simple regard⁵²¹. » Contrairement aux distributeurs, l'actrice est séduite par la description de Varda : « Je te propose de jouer un personnage qui ne dit jamais merci, qui dit merde à tout le monde

⁵¹⁹ Franck-Dumas, E. (2019, 29 mars). Sandrine Bonnaire: «C'est Varda qui m'a fait exister». *Libération*. Récupéré de https://www.liberation.fr/cinema/2019/03/29/sandrine-bonnaire-c-est-var-da-qui-m-a-fait-exister_1718156/

⁵²⁰ Agnès Varda. *Varda par Agnès*. *op. cit.* p. 162.

⁵²¹ Maurice Elia. Sandrine Bonnaire. *La séduction par le simple regard*. *op. cit.*

et qui sent mauvais⁵²². » Mais Sandrine n'est pas majeure et a besoin de l'autorisation de son père. Varda met cartes sur table quant aux dures conditions de travail susmentionnées qui attendent l'actrice⁵²³. De plus, elle ne s'attarde pas à la psychologie du personnage ni de ce qui précède ou de ce qui suit telle ou telle scène. À l'inverse du processus de *Cléo de 5 à 7*⁵²⁴, elle ne prévoit plus de répétition avec les acteurs et actrices avant le tournage. La composition du personnage se fait sur le plateau comme le requiert la cinécriture. Elle s'attache surtout au détail physique et visuel autant pour les très gros plans que les plans d'ensemble. Dans le cas de Mona, elle et Sandrine conçoivent un tempérament représentatif de l'état d'errance de Mona⁵²⁵. Elles déterminent la façon de tenir le sac et de comment faire évoluer l'usure de son matériel. Des aspects du quotidien pour alimenter le réalisme du film. Varda a même été jusqu'à la laisser seule pendant deux jours dans le bois avec une routarde. Des patates crues et des allumettes étaient leur seul moyen de survie jumelé à l'ennui avec lequel Bonnaire a dû apprendre à composer⁵²⁶.

La raison pour laquelle nous nous sommes permis d'imaginer ce lien entre Mona et Suzanne c'est qu'elle se rejointe par leur repli sur elle-même et leur désarroi face à la vie⁵²⁷. Mais, au bout du compte nous en savons très peu sur Mona car Varda n'en sait pas tout elle-même. Pour Laure Adler Mona, « incarnation du non » est « animée par un sentiment de liberté radicale » choisissant sa vie jusqu'à la mort en faisant fi des diktats sociaux⁵²⁸. Elle a volontairement créé un personnage qui se dérobe dont elle s'approche ou s'éloigne au gré des témoignages des gens que Mona a rencontrés⁵²⁹. Au fil de l'histoire, elle laisse donc échapper des bribes d'informations sur ses origines et sa personnalité. Dans un premier temps, son nom, Mona Bergeron par la bouche de la réalisatrice. Varda, aux commandes de la narration, nous explique aussi comment elle a pu remonter le parcours de Mona. Sa voix soutenue par des cris de mouettes et le bruissement des vagues enveloppe un court plan-séquence dont le cadre de début est un plan serré en plongée sur le sable d'une plage⁵³⁰. Puis la caméra amorce un panoramique vers la gauche en suivant les traces des pattes d'un oiseau. Ce mouvement devient un panoramique vers le haut avant de s'arrêter en

⁵²² Elisabeth Franck-Dumas. Sandrine Bonnaire: «C'est Varda qui m'a fait exister». *op. cit.*

⁵²³ Agnès Varda. *Varda par Agnès. op. cit.* p. 164.

⁵²⁴ Agnès Varda. *Cléo de 5 à 7. op. cit.*

⁵²⁵ Françoise Wera. Entretien avec Agnès Varda. *op. cit.* p. 8.

⁵²⁶ Agnès Varda. *Varda par Agnès. op. cit.* p. 168.

⁵²⁷ Claude Racine. *Agnès Varda ou la cinécriture. op. cit.* p. 27.

⁵²⁸ Laure Adler. *Agnès Varda. op. cit.* p.205

⁵²⁹ Françoise Wera. Entretien avec Agnès Varda. *op. cit.* p. 4.

⁵³⁰ Agnès Varda. *Sans toit ni loi. op.cit.* 00:04:47 - 00:05:28.

plan d'ensemble sur Mona, nue, sortant de la mer dans la lumière du soleil. Si au générique de début de *À nos amours*⁵³¹, Pialat nous présente Suzanne en figure de proue du voilier de plaisance sur lequel elle navigue avec ses amis (Fig. 7.12). Fidèle à ses références artistiques, Varda pousse la métaphore thalassique plus loin en faisant naître Mona de l'onde telle Aphrodite⁵³² (Fig. 7.13), elle lui confère le statut « d'héroïne d'une tragédie grecque ⁵³³ » et fait s'évanouir toute trace d'un possible passé⁵³⁴. Mais, ce subterfuge sera démasqué à trois reprises par les témoins les plus importants du dernier hiver de Mona que nous retrouverons en conclusion de ce mémoire .

Figure 7.12 Suzanne en figure de proue



Maurice Pialat. *À nos amours. op. cit.* 00:03:07

Figure 7.13 Naître de la mer telle Aphrodite



Agnès Varda, *Sans toit ni loi. op. cit.* 00:05:30

⁵³¹ Maurice Pialat. *À nos amours. op. cit.*

⁵³² Bastide, B. (1991). « Mythologies vous me faites rêver ! » ou mythes cachés, mythes dévoilés dans l'œuvre d'Agnès Varda. Dans *Études cinématographiques* 179-186. Paris : Lettres modernes : Minard. p. 78.

⁵³³ Laure Adler. *Agnès Varda. op. cit.* p.205

⁵³⁴ Bernard Bastide. « Mythologies vous me faites rêver ! » ou mythes cachés, mythes dévoilés dans l'œuvre d'Agnès Varda. *op. cit.*

7.7 Le scénario

Dans le cas de *Sans toit ni loi* tout était pensé, mais il n’y avait pas de scénario pré-écrit. Les idées étaient soigneusement mises noir sur blanc pendant le tournage, souvent le matin même pendant les mises en place⁵³⁵. Varda, toujours à l’affût du hasard, préfère se garder une marge de manœuvre afin de tirer profit des inévitables inattendus qui jalonnent le cheminement d’une production et, le cas échéant, les greffer au canevas envisagé⁵³⁶. Tout comme pour l’intégration de la maladie des platanes à l’histoire, c’est une actualité qui lui inspire ce projet de film. Un fait divers qu’elle adapte en fait d’hiver⁵³⁷. Un matin, un agriculteur retrouve le corps d’un jeune homme mort de froid sous un pommier. Selon Laure Adler, Varda prend connaissance de ce drame à la lecture d’un article⁵³⁸. De son côté, cette dernière rapporte plutôt que c’est un gendarme qui lui aurait raconté cette anecdote⁵³⁹. Nous n’avons trouvé aucun élément nous permettant de relier ces deux informations. Quoi qu’il en soit, elle en est troublée et l’idée de faire le récit d’un vagabond qui allait rencontrer une vagabonde prend tranquillement racine⁵⁴⁰. Elle veut filmer la rébellion d’une jeunesse qui, comme Mona, n’aime que la musique et l’herbe⁵⁴¹, elle veut filmer leur liberté et leur saleté⁵⁴². Pendant son enquête, elle prend une jeune auto-stoppeuse qui la conscientise quant au sort des femmes itinérantes, leur silence et leur puanteur en premier lieu⁵⁴³. Varda en parle comme étant une femme de son époque, car s’il y a toujours eu des vagabonds, le phénomène des femmes seules sans domicile fixe, que nous considérons comme corollaire de celui des nouveaux pauvres, est relativement nouveau dans les années 1980⁵⁴⁴. Ce qu’elle apprend de sa passagère l’amène à faire de la vagabonde, rôle de soutien initialement prévu, son personnage principal⁵⁴⁵. Cette routarde, Setina, est

⁵³⁵ Françoise Wera. Entretien avec Agnès Varda. *op. cit.* p. 6.

⁵³⁶ Nathalie Mauffrey. *Circulez ! Il y a tout à voir.* *op. cit.* p.56.

⁵³⁷ Boujout, M. (2003). *Fait d’hiver. L’avant-scène*, 526. p. 1.

⁵³⁸ Laure Adler. *Agnès Varda.* *op. cit.* p.188

⁵³⁹ Varda, A. (réal.) (2003). *Sans toit ni loi. Souvenirs.* Paris : Ciné-Tamaris. 00:00:10 - 00:00:23.

⁵⁴⁰ Yves Alion. Entretien avec Agnès varda. *op. cit.* p. 4

⁵⁴¹ Varda, A. (Novembre 2023). *Découpage. L’avant-scène*, 526. p. 24-70.

⁵⁴² Agnès Varda. *op. cit.* p.188

⁵⁴² Varda, A. (réal.) (2003). *Sans toit ni loi. Souvenirs.* *op. cit.* 00:01:48 -00:02:28.

⁵⁴³ Agnès Varda. *Varda par Agnès.* *op. cit.* p. 167

⁵⁴⁴ Agnès Varda. *Sans toit ni loi. Souvenirs.* *op. cit.* 00:02:30 - 00:03:05.

⁵⁴⁵ *Idem.*

finalement engagée et payée en tant que consultante, elle devient un modèle pour Bonnaire. C'est avec elle que Varda envoie l'actrice passer deux jours dans les bois.

Conséquemment, de bonnes propositions peuvent toujours surgir d'événements fortuits. Une des plus importantes lui vint au bout de cinq semaines de tournage à la suite d'une séance de visionnement des « rushes. » Les épreuves de tournage présentées dans l'ordre planifié ne donnent pas le résultat escompté. Elle réalise que si elle persiste dans cette veine la structure éventuelle du film s'apparentera à un documentaire sur l'itinérance alors qu'elle visait une fiction expérimentale sur les enjeux philosophiques de la notion de liberté⁵⁴⁶. Nous l'avons mentionné, Varda voulait raconter le récit d'une fille seule qui marche plus longtemps qu'elle ne croise de gens. C'est ce à quoi contribuent les douze travellings qu'elle a imaginés pour accompagner Mona entre deux rencontres⁵⁴⁷. L'équipe les baptise « travellings de la grande série »⁵⁴⁸. Pour ces plans Mona est l'unique personnage à l'écran, la cinéaste nous brosse ipso facto un portrait de la solitude, de la façon dont Mona l'éprouve. Ces travellings, sans dialogue, sont élaborés à partir du même moule. Tout d'abord, chaque cadre de fin contient un élément de décor décelable dans le cadre de début du prochain travelling. Un crampon nous gardant conscients du caractère perpétuel de la marche de Mona. Aussi cette marche devait s'effectuer de droite à gauche, à rebours du sens habituel de notre lecture pour bien marquer son anticonformisme⁵⁴⁹. Le son spécifique des pas de Mona sur les différents sols où elle pose les pieds fait aussi parti du dispositif⁵⁵⁰. Les accords mineurs d'un quatuor à cordes (qui ne sont pas sans nous rappeler certains fragments de ceux que Jonh Lurie a façonnés pour *Stranger than paradise*) composé par Joanna Bruzdowicz étayent la détresse de Mona et leur mordant met en relief l'hostilité des paysages hivernaux⁵⁵¹. Le dernier de ces travellings conduit Mona vers la mort, une fin abrupte que nous connaissions depuis le début.

⁵⁴⁶ Laure Adler. *Agnès Varda. op. cit.* p.206-207.

⁵⁴⁷ Agnès Varda. *Varda par Agnès. op. cit.* p. 174

⁵⁴⁸ *Idem.* p. 175.

⁵⁴⁹ *Idem.* p. 174.

⁵⁵⁰ *Idem.* p. 175.

⁵⁵¹ Bruzdowicz, J. (2019). *Joanna Bruzdowicz à propos de Sans toit ni loi de Agnès Varda*. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=KteBIBmJTgs>

7.8 L'analyse

Nous verrons au prochain chapitre ce qui a conduit Mona de la mer d'où nous l'avons vu émerger à ce fossé en bordure d'un vignoble. Nous narrons maintenant sa dernière journée⁵⁵². Mona a passé son ultime nuit à tenter de se réchauffer dans une serre. Elle a perdu tous ses effets personnels et la fermeture éclair de sa veste ainsi que celles de ses bottes sont brisées. C'est d'ailleurs par la dégradation croissante de ses quelques avoirs que nous sentons le temps diégétique s'écouler. Il ne lui reste qu'une couverture dans laquelle elle s'est emmitouflée. À son réveil, elle croise, à proximité de la serre, un ouvrier agricole à qui elle demande où elle pourrait trouver du pain. Ce dernier lui indique la route vers le bourg le plus proche. Toujours enveloppée dans sa couverture elle le quitte et se dirige dans la direction désignée. Encore une fois, Varda doit la scène suivante au hasard. Une scène dans laquelle la frayeur de Mona n'a d'égal que la témérité de Sandrine⁵⁵³. Elle est inspirée d'une photo de Charles Camberoque d'une reconstitution d'une fête dont les origines remontent au moyen-âge. Cette photo rappelle à Varda la barbarie de cet événement nommé les Pailhasses. Cet étrange carnaval se produit encore aujourd'hui une fois par année dans le village de Cournonterral. Les caméras y étant interdites le jour de la fête, Varda a dû en reconstituer la tenue dans le Gard. Il s'agit pour un des clans de s'attaquer aux membres de l'autre avec des serpillières imbibées de lie de vin. Les attaquants sont vêtus d'un sac de jute rembourré de paille et les autres d'une blouse et d'un pantalon blanc. Ceux qui se font attraper finissent dans une cuve remplie de déchets allant du rat mort aux tripes de chat. Varda considère cette « saloperie » en phase avec les thèmes du film que sont la saleté et la soûlerie dans un décor de vignes hivernal⁵⁵⁴.

Lorsque Mona entre dans le village, les commerces sont fermés, un gendarme ferme les volets de la mairie et les rares habitants encore dans la rue se hâtent vers leur domicile en évitant les guenilles imprégnées de lie de vin que leur lancent des géants vêtus de jute souillée et de paille, les visages masqués recouverts de branches d'arbres aux allures de panache. Puis, Mona reçoit dans le dos une de ces guenilles. Elle tente de fuir, mais est vite rattrapée par ces individus qui s'empressent de lui barbouiller le visage de lie de vin. Elle arrive à leur échapper et se réfugie dans une cabine téléphonique. Ses agresseurs, impuissants à l'en déloger, l'abandonnent pour s'en prendre à un autre quidam. Mona quitte alors la cabine et traverse la rue en marchant. On entend encore des cris, le hurlement des chiens et le son des pas de Mona qui glissent

⁵⁵² Agnès Varda. *Sans toit ni loi*. *op. cit.* 01:39:45 – 01:42:07.

⁵⁵³ Agnès Varda. *Varda par Agnès*. *op. cit.* p. 170.

⁵⁵⁴ Françoise Wera. Entretien avec Agnès Varda. *op. cit.* p. 11.

sur le ciment du trottoir. Elle se penche pour récupérer sa couverture laissée en plan au début de l'escarmouche. La caméra suit le mouvement et la laisse sortir du cadre lorsqu'elle se relève et reste en plan rapproché, en plongée sur les pieds de Mona mettant en évidence la décrépitude de ses bottes. Un court travelling de droite à gauche accompagne la marche, prélude au dernier de la grande série⁵⁵⁵. À la fin du mouvement la caméra s'immobilise pour laisser Mona sortir de champ et se termine sur une tache de lie de vin absorbée par la surface en bois d'une vieille porte. Une coupe franche et un changement de décor indiquent le passage du temps. Mona est toujours de profil, nous sommes passés du plan rapproché des pieds à un plan rapproché poitrine de Mona. Le craquement du sol gelé sous ses pieds, fondu dans les accords de violons amplifie le caractère glacial de la scène. On la devine au bas d'un talus formé de terre et de branchage dans lequel une lumière du jour blafarde peine à s'imposer. La lie de vin sur son visage et la couverture témoignent de la continuité de l'action. Puis, au bout du mur de branchailles, Mona sort du talus dos à la caméra. Un panoramique vers la gauche puis vers le haut suit sa remontée vers un ciel nuageux justifiant la lividité de la lumière. Des pieds de vigne nus et des amas de bois sec notifient le retour dans une plantation en jachère. La fin du travelling appelle celle, abrupte, de la musique qui laisse place à l'ambiance d'une route, en arrière-plan, sur laquelle circulent voitures et camions. Une coupe franche à l'image modifie forcément notre point de vue. Seul le son de la marche de Mona crée le lien avec le plan précédent. Elle avance vers la caméra, fixe et frontale, ce sont ses derniers pas avant qu'elle ne trébuche sur un tuyau d'irrigation traversant le bas du cadre. Le son métallique ainsi engendré renforce la violence de la chute dans laquelle nous entraîne un panoramique vers le bas. Mona face contre terre se retourne et tente en vain de s'asseoir. Épuisée, elle se laisse tomber sur le dos, nous entendons ses pleurs sourds. Une coupe fait passer la caméra d'un angle de 90° à 45°. Toujours en plongée, nous sommes passés d'un plan large à un plan rapproché poitrine. Nous entendons maintenant clairement ses pleurs. Elle tousse et laisse tomber sa tête en direction de la caméra. Elle ouvre grand les yeux. Qu'aperçoit-elle au-delà de son agonie ? Ressent-elle l'avènement de ce fondu au noir qui kidnappe son dernier souffle ?

⁵⁵⁵ Agnès Varda. *Sans toit ni loi*. op. cit. 01:42:08 -- 01:42:56.

ÉPIGRAPHE 9

Nos films ne nous appartiennent qu'à moitié,
ils sont récupérés à des niveaux divers
par ceux qui les aiment ou qui en font usage.
Être cinéaste c'est donner des films aux autres
dont ceux qui n'ont rien à faire des cinéastes⁵⁵⁶.

⁵⁵⁶ Agnès Varda. *Varda par Agnès. op. cit.* p. 42.

CHAPITRE 8

CONCLUSION

Dans cette conclusion, nous nous devons d'apporter un éclairage sur les trois questionnements que nous avons en entamant cette recherche. Nous répondons à ces interrogations dans les prochains paragraphes en examinant les objets de notre corpus à l'aune des archétypes résumés dans notre cadre théorique. La première concerne le rapport au genre. Les films étudiés peuvent-ils se classer en tant que road movie ? Et si oui dans quelle proportion ? Nous allons donc les confronter à la définition explicitée dans notre cadre théorique. La deuxième concerne l'éventualité d'une interaction créée entre nos personnages et l'esprit de contestation du spectateur. Selon une approche sociosémiotique⁵⁵⁷, perfectionnement du paradigme de notre parcours théorique, nous élaborons une hypothèse propre à chacun des films. Sur la base de leurs atomes crochus, nous scrutons l'intersubjectivité entre réalisateur.trices et acteur. trices, matrice de notre espace référentiel, et les personnages ainsi que l'impact de son transfert sur des communautés interprétatives ciblées en fonction de leur contexte de réception et de la conjoncture sociale à la sortie des films. Nous constatons que la combinaison de ces éléments influence directement l'envergure de ces communautés.

Notre dernière problématique concerne les types d'errance. À l'instar de Lemieux, nous en avons attribué un à chacun de nos films à l'exception de *Sans toit ni loi*⁵⁵⁸. Nous avons associé le type fantomatique aux déambulations de Ray, le type poétique aux pérégrinations d'Éva et le type axiologique à la cavale de Manu. Pourtant, nous affirmions dans notre revue de littérature être aux aguets d'une éventuelle fusion entre les trois. Il n'y a que chez Varda que nous avons repéré les signes d'une telle fusion, ce qui nous a détournés de notre chemin initial. Si nous nous sommes autorisé cette bifurcation, c'est non seulement pour mettre en relief l'unicité de Mona, mais aussi en guise de remerciements pour ce personnage qui nous habite depuis bientôt quarante ans. Rappelons que c'est à la faveur du souvenir de cette relation que

⁵⁵⁷ Barrette, P. (2014). Un cinéaste en quête de légitimité: À tout prendre et le champ cinématographique québécois des années 1960. *La Cinémathèque québécoise, Colloque reprendre À tout prendre mars-avril 2014.* Récupéré de <http://collections.cinematheque.qc.ca/dossiers/a-tout-prendre/colloque-reprendre-a-tout-prendre/un-cineaste-en-quete-de-legitimite-a-tout-prendre-et-le-champ-cinematographique-quebecois-des-annees-1960-par-pierre-barrette/>

⁵⁵⁸ Agnès Varda. *Sans toit ni loi. op. cit.*

nous avons entrepris ce périple. Il nous était donc naturel de lui réserver le mot de la fin en l'escortant jusque dans la mort.

8.1 Le rapport au genre

Pour commencer, gardons en mémoire que c'est volontairement que nous avons choisi les objets de notre corpus pour leur connotation, à différents niveaux, des codes soudés à l'appellation « film d'auteur » dans le but d'instituer l'identité discursive de notre espace de production. Il est intéressant de constater comment, à partir des mêmes directives et contraintes dans la réalisation des films, les répercussions sur l'application des codes du genre divergent. Nous avons déjà énuméré les piliers soutenant le socle sur lequel repose notre conception d'un film d'auteur : un cinéaste indépendant auteur du scénario, la maîtrise du fond et de la forme jusqu'au montage définitif, la frugalité du budget et, conséquemment, des moyens de production. Nous avons aussi démontré que Rogosin, Jarmusch, Varda et Despentès cochent toutes ces cases. Il en va différemment de la correspondance de leurs œuvres au protocole prévalant à la création d'un road movie tel qu'instauré par Arthur Penn⁵⁵⁹, Dennis Hopper⁵⁶⁰ ou Wim Wenders⁵⁶¹, à savoir la traversée en duo de grands espaces, la mobilité motorisée la criminalité et la marginalité. Que nous parlions de la représentation d'une société en mouvement à l'aube de la mobilité des individus et des marchandises⁵⁶², de l'imbrication des défis sociaux politiques et cinématographiques⁵⁶³ ou encore de l'adhésion à un des différents courants traversant l'évolution du genre, nos cinéastes y imbriquent leur signature.

Lionel Rogosin se conforme à trois des quatre impératifs du genre. S'il y avait eu à tourner un road movie avec Ray Salyer, il aurait fallu filmer ce qui l'a emmené dans le Bowery, la traversée en train de quelques états. Par contre, Ray forme bel et bien un duo avec Gorman Hendricks, mais ils tournent en rond dans ce quartier défavorisé où la petite criminalité et l'alcoolisme sont leur unique horizon. Si tous les deux espèrent fuir cette réalité, la grand-route ne reste pour eux qu'une fiction. Par contre, cette façon de

⁵⁵⁹ Arthur Penn, *Bonnie and Clyde*, *op.cit.*

⁵⁶⁰ Dennis Hopper, *Easy rider*, *op. cit.*

⁵⁶¹ Wim Wenders. *Alice in den Städten*. *op. cit.*

⁵⁶² Walter Moser. Le road movie : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion. *op.cit.*

⁵⁶³ Michael Cowan, Viva Paci et Alanna Thain. Prises de rue : la rue dans l'histoire du cinéma européen entre occupation, déterritorialisation et contrôle. *op. cit.*

tourner l'errance urbaine, inspirée du néoréalisme, se retrouve chez nos autres cinéastes. Nous suggérons que Rogosin se pose ainsi en précurseur du tournant imputé par Jenny Brasebin⁵⁶⁴ à Wim Wenders⁵⁶⁵.

Effectivement, Wenders allie errance urbaine et road movie. Philip Winter (son alter ego ?) parcourt les États-Unis en voiture, il forme un duo avec la jeune Alice abandonnée par sa maman. Ils traversent l'océan en avion pour arpenter Amsterdam à pied et en voiture à la recherche de la mère de sa petite camarade. Cette façon de métisser les genres est le rouage principal de la démarche de Jarmusch, Varda et Desportes. Tout comme Ray, Éva commence son errance au début du film après un long voyage que nous ne pouvons qu'imaginer. Par contre, elle ne reste pas coincée dans le Bowery où elle laisse son cousin et son ami à leurs petits larcins. Elle transporte ses déambulations jusqu'à Baltimore où elle retrouve un semblant de sédentarité jusqu'à ce que Willie et Eddy l'extirpent de chez sa tante. Le road movie commence par l'escapade de Willie et Eddy qui fuient New York en voiture après avoir triché aux cartes et se poursuit avec Éva jusqu'en Floride.

C'est dans une ville et ses alentours que Mona vagabonde. Varda lui fait rencontrer plusieurs personnes chez qui elle s'attarde plus au moins longtemps. Elle traverse la région en marchant ou plus rarement en voiture. L'examen des rencontres les plus déterminantes de son passage constitue la fin de ce mémoire.

Manu et Nadine vivent une aventure semblable. Nous les rencontrons alors que leur vie se limite à faire du surplace dans leur quartier. Nous savons qu'après des meurtres accidentels, elles fuient à travers la France dérobant voiture après voiture. Le film de Desportes et Trinh Thi est celui de notre corpus qui correspond le mieux au standard hollywoodien, car en sus de toutes les composantes d'un road movie, la violence explicite et l'hémoglobine abondent. En ce sens, *Baise-moi*⁵⁶⁶ n'a rien à envier à des films de cavale comme *Natural born killer*⁵⁶⁷. Les réalisatrices ont toutefois ajouté un ingrédient à la recette, la sexualité explicite. Nous reviendrons sur les antécédents de pornographe de Desportes.

⁵⁶⁴ Jenny Brasebin. Les révélations du parcours photographique dans *Alice in den städten* de Wim Wenders : Road movie et self-estrangement. *op. cit.*

⁵⁶⁵ Wim Wenders. *Alice in den Städten*. *op. cit.*

⁵⁶⁶ Virginie Desportes, Coralie Trinh Thi. *Baise-moi*, *op. cit.*

⁵⁶⁷ Stone, O. (réal.), Hamsher, J., Murphy, D. et Townsend, C. (prod.). (1994). *Natural born killer*. Hollywood : Warner Brother, Regency Enterprises, Alcor Films, Ixtlan, New Regency Pictures, J D Productions.

De nos quatre personnages, c'est Ray qui rejoint le moins large public. À l'autre bout du spectre, Éva et Mona se fraient un chemin vers un bon nombre de spectateurs, du cinéphile au professionnel de l'industrie. Manu quant à elle a polarisé le public. Voyons maintenant comment la relativité entre médiation et contexte de réception est à l'origine de ces disparités.

8.2 Les atomes crochus

Nous avons vu à travers leur biographie les points communs entre Rogosin et Salyer. Ils ont tous les deux connu la guerre et ses retombées négatives les ayant poussés sur les routes. Ils ont tous les deux tenté en vain un retour dans le giron familial. Ray a repris la route et Lionel s'est aventuré dans la production cinématographique. Son processus de création ressemble en tous points à celui de Varda. Rogosin arpente le Bowery pour trouver ses acteurs et ses lieux de tournage alors que Varda effectue un repérage dans le Gard pour recruter ses intervenants qu'elle filmera dans leurs propres espaces. Ils ont aussi jeté les grandes lignes d'une histoire dont ils font évoluer le scénario au fur et à mesure du tournage. Rogosin s'entoure de techniciens professionnels, Varda aussi. Ils convient leur équipe à s'immerger dans la réalité des personnages. Comment avec de telles ressemblances dans la démarche peut-il y avoir un si grand écart au box-office ? *On the Bowery*⁵⁶⁸ rapporte 41 802 \$ en 15 semaines sur le marché domestique⁵⁶⁹ alors que *Sans toit ni loi*⁵⁷⁰ devient le plus grand succès de Varda avec 1 080 143 entrées ce qui en fait le film français le plus rentable de l'année 1985⁵⁷¹. Les prix et les nominations pleuvent sur l'opus de Varda dont le lion d'or à la Mostra de Venise, un trophée parfait prédestiné pour une félinophile⁵⁷². Celui de Rogosin n'en récolte qu'un seul, celui du meilleur court métrage également au festival de Venise⁵⁷³. L'époque ici est en cause de l'insuccès de Rogosin. Les années 1950 ne sont pas une bonne décennie pour que Ray puisse émouvoir un public américain encore soumis aux dictats conservateurs de Hollywood et au faste illusoire du rêve américain de l'après-guerre. Il ne tient surtout pas à voir les travers de cette société dont *On the Bowery*⁵⁷⁴ se fait le miroir. De plus, nous l'avons vu en parlant des origines de « The New American Cinema

⁵⁶⁸ Lionel Rogosin. *On the Bowery*, op. cit.

⁵⁶⁹ *On the Bowery*. Box office dans Box office Mojo dans IMDB pro. Récupéré le 1^{er} septembre 2024 de https://www.boxofficemojo.com/release/rl4201022977/?sort=rank&ref=bo_rl_resort

⁵⁷⁰ Agnès Varda. *Sans toit ni loi*. op.cit

⁵⁷¹ Vagabond. (2023, 16 novembre 08h52). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 1^{er} septembre 2024 de [https://en.wikipedia.org/wiki/Vagabond_\(1985_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Vagabond_(1985_film))

⁵⁷² *Idem*.

⁵⁷³ *On the Bowery*. (2024, 27 août, 09h09). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 1^{er} septembre 2024 de https://fr.wikipedia.org/wiki/On_the_Bowery

⁵⁷⁴ Lionel Rogosin. *On the Bowery*. op. cit.

Group », les films européens issus du néoréalisme ne trouvent pas de distributeur en Amérique. En avance sur son temps, nous voyons Rogosin comme le précurseur de la montée du nouvel Hollywood et du cinéma indépendant dans les années 1960.

Nous avons souligné avec Laure Adler à quel point Varda s'adaptait aux différentes époques qu'elle a traversées. Le premier Chapitre de son livre⁵⁷⁵ ne s'intitule-t-il pas L'art de regarder ? Au moment de *Sans toit ni loi*⁵⁷⁶ il y a trente ans qu'elle observe, qu'elle réfléchit. Elle travaille avec une rigueur érigée sur les conclusions de ses réflexions, mais reste à l'affût de ce qu'elle nomme poétiquement « les frémissements du hasard⁵⁷⁷. » Ici, le hasard a frémi sous les vents de la morosité ambiante. Elle prend plaisir à ce travail d'équilibriste. Elle communique à Bonnaire non seulement son plaisir, mais aussi cet état d'âme dont elle a su se saisir. C'est par Mona que cette symbiose se transporte jusqu'au public dont Varda se soucie sans cesse⁵⁷⁸. C'est la raison pour laquelle elle nous place avec elle derrière la caméra pour écouter les témoins du passage de Mona. Eux qui s'en sont approchés, qui en ont profité. Eux, pour qui Mona nourrit des sentiments contradictoires, du mépris à l'envie. Varda nous montre crûment cette réalité, sans filtre et sans jugement de valeur. C'est cette impartialité qu'elle nous partage en les mettant tous sur un même pied d'égalité que Mona. En nous faisant complices de son enquête, elle nous invite à percevoir chez Mona une part de notre humanité. Nous décelons un dispositif semblable chez Jarmusch et Despentès.

Sans toit ni loi et *Stranger than paradise* ont tous deux été tournés au milieu des années 1980. Au cours de nos analyses, nous avons pu constater que le contexte sociopolitique était le même en France qu'aux États-Unis. La crainte du rapprochement entre étrangers face à la montée du sida fait partie de l'équation. Cette méfiance qu'illustre très bien la scène où Willie et Eddy accompagnent Éva et son prétendant au cinéma⁵⁷⁹. Un plan séquence entre deux fondus au noir. Le son hors champ de ce qui nous semble être une scène de bagarres couvre l'ensemble du plan. La caméra est en plongée et dans un angle de 45 ° et une valeur de plan rapproché taille des quatre personnages. Éva est entourée par Willie et Eddy, ce dernier la séparant de son copain. Aucun échange de sentiment, aucun regard, seul le partage du maïs soufflé leur est permis, mais sans que les mains puissent se toucher. La lourdeur du silence le dispute au son du film

⁵⁷⁵ Laure Adler. Agès Varda. *op.cit.*

⁵⁷⁶ Agnès Varda. *Sans toit ni loi. op.cit*

⁵⁷⁷ Françoise Wera. Entretien avec Agnès Varda. *op. cit.* p. 11

⁵⁷⁸ Diwan, A. (2023). Une femme de son temps. Dans *Cléo de 5 à 7*. Paris : Gaillimard, l'Imaginaire.

⁵⁷⁹ Jim Jarmusch. *Stranger than paradise. op. cit.* 00:48:10 - 00:50:00.

devant lequel ils n'ont aucune réaction⁵⁸⁰. Tout le désenchantement de la jeunesse, en réaction à un conservatisme et un néo-libéralisme rampants, est palpable dans cette scène. Tout comme Varda, Jarmusch se saisit de cette lassitude générale et la retransmet à Éva dont les sourires sont aussi inusuels que ceux de Mona. Cette lassitude qui l'a poussée à fuir la Hongrie et à laquelle elle se heurte dès son arrivée dans le Bowery et que Jarmusch connaît bien. À laquelle elle se heurte également à Cleveland et finalement en Floride où le hasard lui offre tout de même une lueur du rêve américain qu'elle est venue chercher à travers cet argent qui échoue accidentellement entre ses mains. Mais, quoi qu'il lui arrive, ses expressions restent neutres à l'image de la mise en scène de Jarmusch. Son faciès ne laisse rien paraître. Le noir et blanc amplifie la froideur du style, cette froideur que nous ressentons jusque dans l'hiver de la Floride. En décidant de créer un film à l'encontre des standards du moment, il a transposé les désillusions du public, majoritairement des jeunes, dans les années 1950 que nous rappellent les lieux de tournage, les voitures et les costumes, bref un décor apparenté à celui dans lequel Rogosin a situé son action. La chanson fétiche d'Éva complète le tableau. Ce mélange d'atmosphère a contribué au succès du film. Sans s'en douter, Jarmusch a lancé une mode à laquelle nous avons nous-mêmes participé. À sa sortie, tout le monde recherche les manteaux, les chapeaux, les pantalons... nous nous souvenons de l'affiche format géant qui trônait dans notre salon⁵⁸¹. Le film devient culte instantanément. En voulant s'éloigner du mouvement new wave, Jarmusch en a plutôt créé l'étendard⁵⁸². Tout comme Varda, prix et mentions des plus prestigieux festivals lui échoient dont la caméra d'or au Festival de Cannes⁵⁸³. Le film reste en salle 117 semaines et rapporte 2 436 000 \$⁵⁸⁴ pour un budget initial de 100 000 \$⁵⁸⁵. Largement de quoi rembourser les bouts de pellicules de Wenders...

Nous avons, par leurs biographies respectives, établi les points communs entre Despentès et Anderson dont certains se retrouvent chez Manu. Nous sentons leur proximité à travers celle que Despentès installe entre la caméra et ses personnages. Contrairement à nos trois autres sujets, elle nous donne un point de vue subjectif de la réalité diégétique. Le choix des victimes, majoritairement des hommes, mais aussi des

⁵⁸⁰ Philippe Azoury. *Jim Jarmusch, une autre allure*. op. cit. p.33

⁵⁸¹ Philippe Azoury. *Jim Jarmusch, une autre allure*. op. cit. p.35

⁵⁸² *Idem*.p.36.

⁵⁸³ *Stranger than paradise*. (2023, 31 août, 00h54). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 31 août 2023 de https://en.wikipedia.org/wiki/Stranger_Than_Paradise

⁵⁸⁴ *Stranger than paradise*. Box office dans Box office Mojo dans IMDB pro. Récupéré le 1^{er} septembre 2024 de <https://www.boxofficemojo.com/release/rl1819444737/>

⁵⁸⁵ *Stranger than paradise*. (2023, 31 août, 00h54). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. op. cit.

femmes, toutes issues de la bourgeoisie reflète les revendications sociales sur lesquelles l'auteure a bâti sa notoriété⁵⁸⁶. En adaptant au cinéma la sexualité et la violence explicite contenues dans son premier roman, il va de soi que le film s'attirerait les foudres d'une certaine intelligentsia. À l'inverse, elle a su séduire une jeunesse délinquante en mal de reconnaissance. C'est ce que Despentes leur offre à travers *Manu sans* pour autant enjoliver leur réalité et les conséquences éventuellement négatives de cette délinquance. Donc, pas de prix ni de mention en festival pour *Baise-moi*⁵⁸⁷. Ce sont plutôt la polémique et la censure qui l'attendent à sa sortie. La première controverse éclate autour de la classification du film. D'abord classé X, il sort en France dans une soixantaine de salles. La sexualité explicite et l'incitation à la violence lui valent ce visa d'interdiction. Le film est donc destiné à un public de plus de seize ans. Des détracteurs aussi différents que des groupes religieux, féministes ou d'extrême droite remettent cette cote en question. Il était clair pour eux que sexualité explicite et pornographie ne faisaient qu'un. De toute évidence, ces regroupements n'adhèrent pas à la thèse proposée par les réalisatrices que leur film se veut une dénonciation de la violence faite aux femmes dans une société dominée par les hommes⁵⁸⁸. Le Conseil d'État est saisi de l'affaire et demande la reclassification du film en tant que pornographique. Ce qui rétablit de facto la censure pour les moins de dix-huit ans, une règle cassée en 1981⁵⁸⁹. *Baise-moi* est donc retiré de la soixantaine de salles commerciales où il était à l'affiche et relégué aux quelques cinémas X restants. Mais le producteur, réalisateur et distributeur Marin Katmitz, qui possède un imposant réseau de salles, défie l'interdiction et continue à programmer le film. Les cinéastes du New French Extremism et une partie du milieu culturel montent aux barricades pour dénoncer la censure. Catherine Breillat lance une pétition de soutien sur laquelle se retrouvent les signatures de membres du public, mais aussi celles de personnalités. Des manifestations sont organisées. Devant la pression les autorités reculent. Elles décrètent une nouvelle classification pour dix-huit ans et plus, mais sans classement X. Il aura fallu un an avant que *Baise-moi* ne reprenne l'affiche après avoir polarisé l'opinion publique, les critiques et les médias en général. Ironiquement, dans l'intervalle il est sorti dans les clubs vidéo⁵⁹⁰. Au Canada, le film est d'abord interdit en Ontario car trop pornographique. Les producteurs demandent donc le classement X, mais se le font refusé car trop violent pour la classification pornographique. Atom Egoyan, Denys Arcand

⁵⁸⁶ Virginie Despentes. Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre. op. cit.*

⁵⁸⁷ *Baise-moi* (film). (2020, 2 août, 13h45). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 29 juin 2020 de [https://fr.wikipedia.org/wiki/Baise-moi_\(film\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Baise-moi_(film))

⁵⁸⁸ *Idem.*

⁵⁸⁹ Virginie Despentes. Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre. op. cit.*

⁵⁹⁰ *Baise-moi* (film). (2020, 2 août, 13h45). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre. op. cit.*

et d'autres cinéastes influents se portent à la défense du film. Les autorités reculent et accordent à *Baise-moi* un visa 18 ans et plus sans classification X. Enfin, tout ce scandale aura-t-il moussé le box-office du film ? Il faut croire que non. Sur le marché domestique il a récolté 420 224 \$⁵⁹¹ et au Québec les recettes ont été de 250 000 \$. Malgré ces résultats plus ou moins décevants, identiques et pour les mêmes raisons qu'à ceux de *On the Bowery*⁵⁹², nous pouvons affirmer sans l'ombre d'un doute que Manu a su rejoindre l'esprit de contestation du public, quelqu'en soit la cause.

8.3 Sorties de cadre avec Mona

Des dix-huit villageois que rencontre Mona, nous nous intéressons ici à ceux à qui Mona dévoile une parcelle de son identité et associons un style d'errance aux trois contacts les plus représentatifs. Nous avons vu aussi la récurrence des thèmes chers à Varda dans la majorité de ses films. Nous les avons identifiés sur le chemin de Mona à l'exception des chats et du féminisme. Les félins se font plutôt rares dans le Gard en hiver. On y rencontre surtout des chiens errants et agressifs. Varda le souligne en ironisant sur le lion d'or reçu disant qu'un chien d'argent aurait été plus approprié⁵⁹³. Nous en avons tout de même aperçu en intertexte sous la forme d'une animation dans le téléviseur d'un habitant. C'est la nuit, derrière une grille un chien aboie. Mona passe devant puis, s'éclairant de sa lampe de poche, elle avance jusqu'à la maison. Les volets d'une fenêtre sont ouverts et laissent passer la lumière bleutée du téléviseur. Mona s'arrête pour la regarder à l'insu d'un couple attablé devant les restes de leur repas. Nous voyons l'animation, une tête d'un chat nous regarde puis une main débarre la serrure d'une porte. Nous comprenons que le chat est à la fenêtre de la maison et regarde vers l'extérieur. Une coupe dans l'animation nous fait passer du plan du chat à un plan large de quatre chats noirs regardant la télévision. Nous comprenons que les plans précédents sont l'objet de leur propre visionnement. Une autre coupe nous ramène au gros plan du début du chat. Il regarde vraiment en direction de Mona comme pour lui dire de déguerpir. Mona nous tourne le dos tout au long de cette scène⁵⁹⁴.

La prochaine séquence⁵⁹⁵ est une scène intergénérationnelle, un bon exemple du féminisme rassembleur cher à Varda. Elle débute au moment où Yolande (Yolande Moreau), la bonne de tante Lydie (Marthe

⁵⁹¹ *Baise-moi*. Box office dans Box office Mojo dans IMDB pro. Récupéré le 1^{er} septembre 2024 de https://www.boxofficemojo.com/title/tt0249380/?ref =bo_se_r_1

⁵⁹² Lionel Rogosin. *On the Bowery*. *op. cit.*

⁵⁹³ Agnès Varda. *Sans toit ni loi. Souvenirs*. *op. cit.* 00:03:45 -00:04:00.

⁵⁹⁴ Agnès Varda. *Sans toit ni loi*. *op.cit.* 00:44:10 -00:44:45.

⁵⁹⁵ Agnès Varda. *Sans toit ni loi*. *op.cit.* 01:18:25 - 01:25:15.

Jarnias) prend Mona en autostop. Elle lui offre le gîte et le petit déjeuner. Au matin, Yolande quitte pour aller faire les courses et Mona reste seule avec la tante. Elle profite de sa faible vue pour se faire passer pour la bonne en enfilant son tablier. Tante Lydie s'aperçoit du subterfuge, ce qui n'empêche pas les deux femmes de sympathiser. Elles boivent du cognac, discutent et rient. Tante Lydie lui fait voir un album photo dans lequel on voit des photos de chats⁵⁹⁶. La séquence se termine lorsque Yolande, craignant pour sa place, chasse Mona. Tante Lydie est un des seuls personnages qui ne porte aucun jugement sur Mona contrairement à son neveu qui s'avère être l'assistant de madame Landier.

Le moment du repérage en voiture avec Setina, que nous avons déjà relaté, est transposé quasi à l'identique dans le film⁵⁹⁷. Madame Landier en route pour un colloque prend Mona en autostop. Elle la questionne, Mona répond vaguement, reste indifférente et finalement coupe court à la conversation en allumant la radio. La voix de Catherine Ringer et les accords de Fred Chichin s'emparent de la trame sonore, pour nous chanter la mort et le cancer⁵⁹⁸. Nous voyons dans cette chanson une référence au sort des platanes. Puis, étape pâtisseries et bière, discussion autour des petits boulots que Mona peut ou ne peut pas faire en raison de son look. De retour dans la voiture, la conversation reprend autour des platanes et du champignon qui les ronge. De la voiture en mouvement, nous passons à la voiture stationnée et du jour à la nuit. Madame Landier sort de l'hôtel où se tient le colloque avec de la nourriture et une bouteille de champagne pour Mona. Elle la laissera dormir dans l'auto, mais en gardera les clés. Mona dit qu'elle se récitera les conjugaisons de verbes anglais pour remplacer la musique ce qui étonne son interlocutrice. Vous avez étudié l'anglais ? C'est à ce moment que Mona nous apprend qu'elle a fait le BAC pour devenir sténodactylo.

Ce bout de chemin avec madame Landier relève pour nous de l'errance axiologique. Ici, le dilemme que vit Mona entre s'égarer ou simplement se laisser porter par l'illusion d'être en voyage au gré de l'itinéraire de madame Landier avec ses haltes dans les aires de repos et les cafés. C'est à la porte de l'hôtel où se déroule le séminaire que s'arrête la tolérance de madame Landier envers l'odeur et l'apparence de Mona. Quand elle lui demande pourquoi elle a abandonné, Mona lui répond du tac au tac que la route et le

⁵⁹⁶ Agnès Varda. *Varda par Agnès*. *op. cit.* p. 179.

⁵⁹⁷ Agnès Varda. *Sans toit ni loi*. *op. cit.* 00:44:45 - 00:52:12.

⁵⁹⁸ Ringer, C. (auteure). Chichin, F. (compositeur) (1984). *Marcia Baila*. Tiré de Les Rita Mitsouko. [Disque compact audio] Paris : Virgin.

champagne c'est mieux. Par cette phrase, *l'errare* reprenait son droit de cité. Leurs chemins se séparent. Madame Landier laisse Mona à l'orée d'un bois. Tout comme Varda l'avait fait avec Setina.

Avant sa rencontre avec madame Landier, Mona est de passage dans un élevage caprin⁵⁹⁹. Toujours pendant son repérage Varda avait rencontré une famille de bergers qui l'avait accueillie. Conversation captivante autour de l'âtre avec cet ex-philosophe et ex-soixante-huitard qui avait tout abandonné pour un retour à la terre⁶⁰⁰. Lui, sa femme et leur enfant acceptent de jouer leur propre rôle dans le film. Seul le prénom des parents apparaît au générique, Sylvain et Sabine. Un voyageur qui avait pris Mona en stop la laisse devant leur chèvrerie. Sylvain l'accueille alors que Sabine semble affairée à la traite du soir. « Le type qui m'a posé m'a dit qu'y a des bergers qui pouvaient m'héberger⁶⁰¹ », leur lance Mona après les salutations d'usage. Cette rencontre permet à Varda d'opposer un point de vue intellectuel sur la marginalité et la liberté à celui plus sanguin et radical de Mona. Cette dualité nourrit la relation jusqu'à l'éclatement. Pour le berger, la liberté totale ne peut mener qu'à la solitude totale dont l'ultime issue est l'auto-destruction. Il considère son retour à la terre comme un juste milieu. Combien de temps dure ce moment de sédentarité ? Assez longtemps pour qu'ils aient installé Mona dans une petite roulotte à proximité de la chèvrerie afin de retrouver leur vie privée. Au fil d'une conversation, elle émet le désir de cultiver des pommes terre. Sylvain et Sabine lui offrent un lopin de terre qu'elle n'exploite pas. Mona fait de la petite roulotte sa tanière et y vit recluse tel un félidé, le toilettage en moins. Un matin Sylvain vient la voir pour mettre les choses au clair. Il lui reproche de ne faire que dormir et fumer, son oisiveté les dérange. C'est à ce moment que se produit le choc entre les deux interprétations de la marginalité. Pour Sylvain, Mona ne fait rien et ne veut rien, bref elle n'est même pas marginale, elle n'existe pas. Mona s'emporte et c'est de leur dernière conversation que fuit une information sur son passé : « Moi ça m'a fait chier d'être secrétaire. J'ai quitté tout les p'tits chefs de bureau alors c'est pas pour en retrouver un à la campagne⁶⁰². »

Cette rencontre permet à Varda d'opposer un point de vue philosophique sur la marginalité et la liberté à celui plus sanguin et radical de Mona. Sylvain éprouve un malaise à rejeter Mona pour un conflit de valeurs ; Mona se referme sur elle-même et remet en cause l'autorité qu'octroie à Sylvain son diplôme

⁵⁹⁹ Agnès Varda. *Sans toit ni loi*. op. cit. 00:32:24 - 00:41:51.

⁶⁰⁰ Agnès Varda. *Varda par Agnès*. op. cit. p.166.

⁶⁰¹ Agnès Varda. *Sans toit ni loi*. op. cit. 00:33:15 - 00:33:18.

⁶⁰² *Idem*. 00:41:34 - 00:41:41

universitaire. Il s'agit donc d'une errance intellectuelle, telle que définie par Akira Mizubayashi⁶⁰³ qui relève de l'axiologie. Cette étape sédentaire prépare Mona au dilemme moral qu'elle éprouve avec madame Landier dans la continuité de la remise en question des organes du pouvoir.

La rencontre et le séjour avec Assoun (Yahiaoui Assouna) sont certainement les moments les plus doux de ses derniers jours⁶⁰⁴. Un long pan du film *Souvenirs* lui est consacré⁶⁰⁵. On y apprend entre autres qu'il avait été choisi à cause de ses yeux. Il affirmait que son échange avec Mona/Sandrine serait chaleureux. Promesse tenue. On sent la sincérité dans ses gestes et dans ses mots. Il lui apprend à tailler la vigne et soigne ses ampoules, dans la réalité comme dans le film⁶⁰⁶. Il cuisine pour elle. Il lui donne écharpe pour la réchauffer. Il arrive à obtenir la confiance de Mona. Il est d'ailleurs la seule personne à qui elle révèle son vrai prénom, Simone. C'était pendant leur première soirée⁶⁰⁷. Mais Mona est rejetée par les autres travailleurs à leur retour du Maroc où ils étaient allés visiter femmes et enfants. Mona doit partir. Elle va s'isoler dans un lieu abandonné et pleure. Ce sont ses seules larmes du film avant sa chute dans le fossé. Mona avait-elle seulement eu droit à autant d'attention dans sa vie ? Assoun est le seul à livrer un témoignage muet. Un silence qui en dit long. Il est en gros plan. Il tient l'écharpe de Mona et la monte jusqu'à son nez et la hume avant de relever la tête et de nous regarder droit dans les yeux⁶⁰⁸.

Ces moments passés avec Assoun sont empreints d'errance poétique, un voyage initiatique dans un univers aussi sale que tendre. Errance au milieu des ceps. Errance en tracteur sur la route entre les vignes et le mas. Errance dans le méandre des inquiétudes que suscite l'éventuel retour des autres ouvriers. Errance sur la route pour pleurer seule une tendresse qu'elle craint perdue à jamais. Tous ces moments sont propices à l'introspection et deviennent une source d'équilibre dans son univers désordonné.

Les moments en solo, majoritairement intégrés à la grande série des travellings, sont emblématiques d'une errance fantomatique. Elle marche sans se retourner sans d'autres buts que d'assurer sa survie. Elle pose un pied devant l'autre et chaque pas accroît l'écart qu'elle entretient envers une société dont elle se

⁶⁰³ Akira Mizubayashi. *Petit éloge de l'errance. op. cit.*

⁶⁰⁴ Agnès Varda. *Sans toit ni loi. op. cit.* 01:05:05 - 01:15:15

⁶⁰⁵ Agnès Varda. *Sans toit ni loi. Souvenirs. op. cit.* 00:25:50 -00:30:20.

⁶⁰⁶ Agnès Varda. *Varda par Agnès. op. cit.* p. 173

⁶⁰⁷ Agnès Varda. *Sans toit ni loi. op. cit.* 01:06:30 - 01:08:01

⁶⁰⁸ Agnès Varda. *Sans toit ni loi. op. cit.* 01:39:26 - 01:39:44

désolidarise graduellement. Cette désolidarisation et le passage du temps sont symbolisés par la dégradation de son matériel dont les principaux marqueurs sont ses bottes, son sac à dos, sa veste et son duvet. Évidemment, on ne tourne pas les scènes en ordre chronologique et il a donc fallu confectionner plusieurs variantes de ces accessoires associées aux différentes étapes de leur usure afin de répondre aux exigences du plan de travail⁶⁰⁹. Pour mener ce travail à bon port, nous voyons, à travers les moments clés de leur histoire, comment leur détérioration est afférente à l'érosion de sa résilience, unique élément de notre triade de départ que nous lui associons. Cette érosion se fait en parallèle avec l'éclosion d'une nouvelle composante que nous identifierons au fur et à mesure de nos observations.

Nous avons laissé Mona au crépuscule de sa vie dans un fossé le long des vignes. Rappelons que cette scène constitue la fin du film et que sa suite logique, la découverte du corps, nous est exposée au commencement. En dévoilant ainsi sa mort, Varda évite le suspense traditionnel et règle d'emblée le destin du personnage. Dès lors, ce qui intéresse le spectateur dans cette investigation sur les derniers jours de Mona n'est pas de connaître ou imaginer son passé et son futur, mais la recherche du comment. Comment en est-elle arrivée là ?

Le prénom Mona vient du grec *monos* signifiant être un, solitaire⁶¹⁰. Le choix de ce prénom était-il volontaire ou, encore une fois, l'intervention du hasard ? Nous n'avons pas trouvé de réponse, mais quoi qu'il en soit ce surnom était prédestiné à Simone Bergeron dont nous allons suivre la trame quotidienne de la solitude. L'avait-elle choisie ? Nous l'ignorons, Varda aussi, mais elle soumet des hypothèses⁶¹¹. Peut-être s'est-elle retrouvée sur la route à la suite d'une rupture amoureuse ou d'un différend familial ? Une chose est certaine c'est qu'elle refuse qu'on l'emmerde depuis son expérience du secrétariat. Nous l'imaginons claquer la porte du bureau de son patron. Mais Mona ne fuit pas, elle n'est pas victime de ce qui lui arrive. Varda explique qu'elle aime la liberté un point c'est tout. Aucune idéologie ne la motive, elle

⁶⁰⁹ Agnès Varda. *Sans toit ni loi. Souvenirs. op. cit.* 00:17:10 -00:17:50.

⁶¹⁰ Mona. (2024, 31 août). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 3 septembre 2024 de [https://en-m-wikipedia-org.translate.goog/wiki/Mona_\(name\)?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=fr&_x_tr_hl=fr&_x_tr_pto=rq-::~:text=In Arabic countries, it is modern pentathlete and Olympic champion](https://en-m-wikipedia-org.translate.goog/wiki/Mona_(name)?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=fr&_x_tr_hl=fr&_x_tr_pto=rq-::~:text=In Arabic countries, it is modern pentathlete and Olympic champion)

⁶¹¹ Claude Racine. *Agnès Varda ou la cinécriture. op. cit.* p. 27.

veut simplement qu'on la laisse en paix⁶¹², un désir qui la conduit à l'euthymie suprême. « Personne ne réclamant le corps, elle passa du fossé à la fosse commune⁶¹³ ».

La première scène où nous voyons les effets personnels de Mona suit sa sortie de la mer⁶¹⁴. Elle débute de la même manière ; la caméra est en plongé, plan rapproché sur un passage clouté. La musique annonce le premier travelling de la grande série. Le mouvement se poursuit avec un panoramique vers le haut au milieu duquel Mona fait son entrée en avançant vers la caméra, passant d'un plan large à un plan italien. Nous voyons ses bottes et son sac à bandoulière en excellent état. Elle change de direction à la fin du panoramique et la caméra l'accompagne, travelling latéral de droite à gauche, toujours en plan italien. Elle fait du stop, le vent sèche ses cheveux. Cet angle nous permet de voir son sac à dos, également en excellent état. Le désir de s'être lavée et la bonne condition de son matériel témoignent de la vigueur de sa résilience. Un camionneur (Patrick Schmit) la croise et s'arrête hors champ. Mona court dans sa direction et sort du cadre. On coupe à un plan rapproché poitrine de Mona en légère contre-plongée avec un coin de son sac à dos en amorce. Le camionneur entreprend la conversation qui se transforme rapidement en avance sexuel qu'elle refuse. Il lui intime de descendre, Mona lance son sac par terre et s'exécute. Elle lui fait un bras d'honneur avant de refermer la porte. Le refus en lieu et place de la contestation. Le refus comme affirmation de sa liberté. Un sentiment que Varda lui a inoculé, elle qui a toujours refusé de se soumettre aux lois de l'industrie comme elle le confirme lors d'un entretien avec Claude Racine :

Je ne suis pas attachée et personne ne m'attachera. Mais je prends le risque de faire des films qui ne marchent pas. Alors qu'ils veulent presque tous gagner de l'argent à chaque film et faire carrière. (Racine, C., 1986)

Dans le rétroviseur du camion qui s'éloigne, Mona reprend son sac à dos. La réplique du camionneur, hors champ sur ce plan, se poursuit à la caméra sur le suivant⁶¹⁵. La caméra fixe en plan rapproché poitrine donne à voir, de profil, le routier attablé dans un bistro avec un ami, ouvrier de la construction (Daniel Bos). Ils boivent un apéritif à l'anis en discutant de leur rencontre respective avec Mona. Celle de l'ami s'est déroulée sur le chantier où il travaillait. Elle comporte le premier plan de son duvet, un flash-back intégré à ce long flash-back qu'est *Sans toit ni loi*⁶¹⁶. Un court fondu au noir marque le retour dans le temps. La caméra en plongée donne une valeur rapprochée taille de Mona. Elle dort sur un vieux matelas,

⁶¹² Agnès Varda. *Sans toit ni loi. Souvenirs. op. cit.* 00:04:20 -00:04:50.

⁶¹³ Agnès Varda. *Sans toit ni loi. op. cit.* 00:04:50 - 00:04:54.

⁶¹⁴ *Idem.* 00:06:17 - 00:04:54

⁶¹⁵ *Idem.* 00:08:05 - 00:08:23.

⁶¹⁶ *Idem. op. cit.*

emmitouflée dans son duvet. Une faible lueur éclaire l'ensemble. Derrière elle, on aperçoit un bout de son sac, un quignon de pain et un cœur de poire. Le curseur et la tirette de la fermeture éclair de son duvet reluisent au centre de l'image afin de souligner leur bon état de fonctionnement. On entend le bruit d'une tôle qui glisse sur la charpente et la lumière éblouissante du soleil supplante la lueur et réveille Mona. On coupe à un plan en contre-plongée sur l'ouvrier qui ameute ses collègues pour voir le « spectacle⁶¹⁷. »

Dans les scènes suivantes Mona n'a plus son sac nous verrons pourquoi plus loin la raison de ces apparentes erreurs de continuité. Elle porte toujours son sac en bandoulière. Après être passée à la boulangerie, elle s'arrête chez une villageoise (Katy Champaud) pour demander de remplir sa bouteille d'eau. Nous remarquons que ses bottes sont plus sales que dans la précédente et que l'embout de la fermeture éclair de celle de droite semble brisé⁶¹⁸. C'est dans la suivante que nous retrouvons le sac à dos⁶¹⁹. Un insert sur les mains de Mona roulant une cigarette (Mona fume beaucoup) introduit un plan d'ensemble fixe et frontal, son sac à dos est à ses côtés dans un état stable, semblable à son occurrence précédente.

Après avoir été demander des allumettes à un habitant (Raymond Roulle), nous la retrouvons en plan rapproché en train de planter un piquet de sa tente don't elle tend le dernier pan⁶²⁰. Après le bref témoignage de la femme à la fontaine, enviant la liberté de Mona, un fondu au noir mène à un plan large de la tente, en bonne condition, dressée dans un cimetière. Le vent et le tonnerre renforcent l'aspect lugubre du tableau. Un fossoyeur (Henri Fridiani), pelle à la main, traverse l'écran puis revient s'enquérir de la présence ou non d'un campeur. Toutes les répliques de Mona sont en voix hors champ. Elle lui répond qu'elle dort. Curieux, l'homme demande si elle a une idée d'où elle se trouve, mais le lieu où elle a planté sa tente en pleine nuit l'indiffère. Elle lui demande plutôt s'il ne pourrait pas lui donner un petit boulot d'entretien des tombes, mais l'homme est déjà parti⁶²¹. La caméra le suit en travelling dont le mouvement raccorde avec celui d'un autre travelling de la grande série. Mona marche dans un champ en fumant. Son

⁶¹⁷ *Idem.* 00:08:24 - 00:08:34.

⁶¹⁸ *Idem.* 00:08:35 - 00:09:58.

⁶¹⁹ *Idem.* 00:09:59 - 00:10:16.

⁶²⁰ *Idem.* 00:10:37 - 00:10:45.

⁶²¹ *Idem.* 00:10:46 - 00:11:44.

sac à dos commence à lui peser. Elle s'en déleste le temps de gruger un quignon de pain sec. On sent une légère baisse de sa résilience dans son regard face à ce bout de baguette desséchée⁶²².

Le prochain plan que nous décrivons sert à mettre en valeur le début de la mort de ses bottes⁶²³. C'est un plan séquence dont le premier cadre est un plan d'ensemble d'une rangée de serres dans un champ en friche s'étendant à l'horizon. Un panoramique droite-gauche nous permet de suivre un tracteur quittant le champ pour s'en foncer dans le bois. Outre le bruit du moteur nous entendons des martellements en crescendo. La caméra poursuit son mouvement avant de s'arrêter sur un plan moyen de Mona, assise par terre, qui frappe sur le talon éculé de sa botte. Elle n'a pas de chaussettes. Son pied nu est aussi sale que ses mains. Elle reprend ensuite la route et marche jusqu'à un garage où elle s'arrête pour demander du travail⁶²⁴. Le propriétaire (Pierre Imbert) la paie pour laver une voiture. Un léger flirt s'installe entre elle et le fils du garagiste (Richard Imbert) qui travaille pour l'entreprise familiale. Le soir arrivant, on la laisse s'installer pour la nuit. Malgré les regards et sourires timides échangés avec le fils, c'est le père qu'elle accueille dans sa tente. Son témoignage empreint de mépris ouvre et ferme la séquence. Il se garde bien de relater la relation sexuelle, soulignant plutôt son manque de confiance envers les rôdeuses qu'il considère toutes comme des dragueuses. Pour clore la scène, il cite Mona qui lui a affirmé le « trouver sale dans sa tête. » Ici, c'est le réflexe du refus de l'autre qui commence à s'effriter et plus nous avançons dans le récit plus elle ressent le besoin de socialiser. L'intermède chez les bergers et la route avec madame Langier l'ont démontré.

Une autre rencontre, celle avec le jeune routard (Patrick Lepczynski) l'établit. Une longue séquence entrecoupée du témoignage de Yolande, la bonne de tante Lydie⁶²⁵. Le couple squatte le château gardé pour l'oncle de Yolande. Cette dernière les surprend enlacés sur un divan au début de la scène. Une chanson⁶²⁶ du groupe *The Doors* parfois intradiégétique et parfois extradiégétique enrobe la majeure partie de la scène. Judicieusement choisies, les paroles semblent avoir été composées pour le film :

⁶²² *Idem.* 00:11:45 - 00:12:44.

⁶²³ *Idem.* 00:14:28 - 00:14:37.

⁶²⁴ *Idem.* 00:15:14 - 00:18:30.

⁶²⁵ *Idem.* 00:20:45 - 00:29:05.

⁶²⁶ Morrison, J. (auteur). The Doors. (compositeurs). (1971). *The changeling*. Tiré de *L.A. woman*. [Disque compact audio]. Los Angeles : Elektra Asylum Records.

*I live uptown
I live downton
I live all around
I live all around*

*I had money, I had none
I had money, I had none
But I never been so broke
That I couldn't leave town*

Ils font l'amour, fument de l'herbe, écoutent de la musique, se promènent dans le jardin. Tout ce que Mona aime. Rien ne les perturbe jusqu'à ce que le petit ami de Yolande et sa bande pénètrent dans le château pour y voler le mobilier d'époque. Un bruit attire l'attention du couple entrain de manger. Le jeune routard se lève pour aller voir ce qui en est. Il entre dans une pièce puis une bagarre éclate hors champ. Il est projeté au sol devant la caméra et ne se relève pas. On entend les voleurs fuir. Mona éteint les chandelles. Cet événement est une éraflure de plus à sa résilience. La scène et ce qu'on aurait pu croire être une histoire d'amour se terminent dans un fondu au noir.

Nous nous sommes demandé plus haut les raisons de la disparition du sac à dos dans certaines scènes et de son retour dans d'autres. La scène suivante nous l'explique⁶²⁷. Elle se situe après son départ de la bergerie. Fidèle à ses ouvertures Varda positionne la caméra en plongée et en plan serré sur le sol, ici un étang au milieu des herbes hautes. Puis vient le panoramique vers le haut dont le cadre de fin est un plan général d'un bâtiment de ferme à l'abandon. Mona y entre et s'affaire à camoufler son bagage. L'idée de cette action est venue à Varda car des routardes qu'elle avait rencontrées en préproduction lui avaient raconté comment les vagabonds se volaient entre eux et quels étaient les trucs pour y remédier⁶²⁸. Mettre son barda à l'abri était l'un d'eux. Pendant le temps passé avec madame Landier et Assoun, son matériel est à l'abri des vols et de l'usure. Ce n'est qu'après son départ du mas que les choses se gâtent.

Après le témoignage du régisseur du mas (Aimé Chisci) et un fondu au noir, on coupe à un insert sur la fermeture éclair de sa veste. Elle peine à déplacer la tirette sur les glissières, mais finit par y arriver. La scène suivante est celle dont nous avons déjà parlé où elle s'isole pour pleurer sa rupture d'avec Assoun. Plus qu'une éraflure, c'est une entaille à sa résilience⁶²⁹. La prochaine étape est lorsque Yolande et son copain ont pris Mona en stop. Yolande la reconnaît et lui offre de l'héberger chez tante Lydie. En arrivant

⁶²⁷ Agnès Varda. *Sans toit ni loi*. op. cit. 00:41:50 - 00:42:56.

⁶²⁸ Varda, A. (réal.) (2003). *Sans toit ni loi. Souvenirs*. op. cit. 00:30:53 -00:31:30.

⁶²⁹ Agnès Varda. *Sans toit ni loi*. op. cit. 01:15:45 - 01:16:04.

dans la chambre, Mona se lance sur le lit puis par un raccord dans le mouvement des jambes nous passons à un plan d'ensemble à un plan moyen. Nous pouvons clairement voir les fermetures Éclair brisées de ses bottes⁶³⁰. Nous sommes la veille de l'après-midi ou Mona sympathise avec la tante avant que Yolande ne la chasse. C'est dans la gare que nous la retrouvons. À partir de ce moment, tout se met à décliner rapidement.

Mona, endormie sur un banc, son sac à dos en guise d'oreiller, est réveillée par l'activité matinale de la gare. Elle tente de vendre en vain des petites cuillères en argent dérobées chez tante Lydie. Elle attire ainsi l'attention du proxénète de la place (Christian Chessa) et d'une zonarde, Setina Arhab, celle-là même qui a conseillé Varda sur le mode de vie des vagabonds. Pendant la discussion Mona nous apprend qu'elle n'a plus de papier d'identité, mais surtout qu'elle est fatiguée de bouger⁶³¹. Cette réplique sonne le coup de grâce de sa résilience. Elle se joint au proxénète et à ses amis. Cet acte annonce la fin de son refus de l'autre. Les prochaines scènes nous exposent leur mode de vie et les petites arnaques par lesquelles ils se procurent de l'argent. Ils ne bougent que du squat à la gare, de l'herbe au pinard. Dans la dernière scène à la gare se conclut le destin de Yolande. Après le passage de Mona chez tante Lydie, la soupçonnant de vol, le neveu (rappelons-nous qu'il est aussi l'assistant de madame Landier) lui a donné ses huit jours et placé sa tante dans une maison de retraite. Il lui a trouvé un emploi en Avignon. Ils se disent au revoir sur le quai et Yolande donne un dernier témoignage à la caméra⁶³². Dans le même laps de temps, Mona s'enivre au point de ne plus tenir debout. Elle frappe de son blouson tables et chaises en rentrant dans le café d'où elle se fait chasser. Les doublures de ses bottes sont complètement rabattues sur ses pieds ce qui ne l'empêche pas de jouer au football avec ses copains qui s'échangent sac et cannette de bière. Elle reprend son manège avec sa veste en frappant sur une cabine téléphonique. Elle ne reconnaît pas le neveu au téléphone avec un ami. Il est en avant-plan et derrière lui nous la voyons vomir⁶³³.

De retour à la maison abandonnée. Une altercation pour des questions d'argent entre deux squatteurs dégénère en incendie. Mona dort sur un matelas au sol. La chaleur des flammes qui montent à ses pieds

⁶³⁰ *Idem.* 01:18:36 - 01:19:32.

⁶³¹ *Idem.* 01:26:50 - 01:28:58.

⁶³² *Idem.* 01:31:00 - 01:32:15.

⁶³³ *Idem.* 01:32:36 - 01:35:38.

la réveille. Elle quitte rapidement n'emportant qu'une couverture, son sac à bandoulière et un sac vert. Arrivée dans la rue, elle se plante devant un camion qui s'arrête pour la laisser monter⁶³⁴.

La suite nous la connaissons. Sa dernière nuit dans une serre. Son arrivée dans un village en quête de pain. Elle n'a alors plus le sac vert avec elle. Le mystère demeure sur son contenu. La fange de la fête des Paillasses qu'elle a dû affronter. Cette dernière marche qui la mène au fossé où elle meure avec une simple couverture et son sac en bandoulière. Nous ne saurons jamais ce qu'elle y conservait de si précieux à ses yeux. La découverte de son corps gelé que l'on place dans un sac blanc. C'est un colonel de gendarmerie qui lui en avait suggéré l'utilisation⁶³⁵. Dans la narration du début, Varda atteste que personne n'a réclamé le corps. C'est dans ce sac blanc en guise de linceul qu'elle passe du fossé à la fosse commune⁶³⁶. Ce sac blanc et le craquement du plastique en lieu et place de celui de ses pas. Ce sac blanc, dont une main referme la fermeture éclair fonctionnelle, une fermeture éclair en souvenir de celles de ses bottes et de sa veste⁶³⁷. Ce sac blanc, métaphore de son dernier duvet.

⁶³⁴ *Idem*. 01:36:15 - 01:37:30.

⁶³⁵ Françoise Wera. Entretien avec Agnès Varda. *op. cit.* p. 11.

⁶³⁶ *Idem*. 00:04:47 - 00:05:28.

⁶³⁷ . 01:36:15 - 01:37:30.

⁶³⁷ Françoise Wera. Entretien avec Agnès Varda. *op. cit.* p. 11

BIBLIOGRAPHIE

- Adler, L. (2023). *Agnès Varda*. Paris : Gaillimard.
- AFP (PARIS, 2000, 11 déc.). « Décès du réalisateur Lionel Rogosin ». *Le Devoir* (Montréal), p. B8. Récupéré de <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2798743?docsearchtext=LionelRogosin>
- Alion, Y. (Novembre 2003). Entretien avec Yves Alion : Entretien avec Agnès varda. *L'avant-scène*, 526. p. 3-9.
- Azoury, P. (2016-A). *Jim Jarmusch, une autre allure*. Nantes : Capricci.
- Azoury, P. (2016-B). La ballade de Jim Jarmusch. *Grazia*, 16 décembre 2016. Récupéré de <https://www.grazia.fr/hommes/la-ballade-de-jim-jarmusch-187713.html>
- Backman Rogers, A. (2015). *American independent cinema : Rites of passage and the crisis image*. Edinburgh : Edinburgh University Press. Récupéré de :<https://www-cambridge-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/core/books/american-independent-cinema/446BB8931B72657FAA2E7986ACD06B46?locatt=mode%253Alegacy>
- Baecque, A. (1991). *Les cahiers du cinéma histoire d'une revue*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Balio, T. (2010). *The foreign film on american screens 1946-1973*. Madison : The University of Wisconsin press.
- Barrette, P. (1997). L'institution du film de fiction aux États-Unis : le point de vue sémio-pragmatique. *Cinéma, Cinéma québécois et États-Unis*, 7(3), 13–29. <https://doi.org/10.7202/1000947ar>
- Barrette, P. (2008). Compte rendu de Il veut le cinéma / Elle veut le chaos de Denis Côté. *24 images, Comédie (140)*, 53–53. Récupéré de <https://id.erudit.org/iderudit/25249ac>
- Barrette, P. (2014). Un cinéaste en quête de légitimité: À tout prendre et le champ cinématographique québécois des années 1960. *La Cinémathèque québécoise, Colloque reprendre À tout prendre mars-avril 2014.*. Récupéré de <http://collections.cinematheque.qc.ca/dossiers/a-tout-prendre/colloque-reprendre-a-tout-prendre/un-cineaste-en-quete-de-legitimite-a-tout-prendre-et-le-champ-cinematographique-quebecois%E2%80%AC-des-annees-1960-par-pierre-barrette/>
- Barthes, R. (1964). Rhétorique de l'image. *Communications*, 4, *Recherches sémiologiques*, 40-51. Récupéré de https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027
- Barthes, R. (1975) En sortant du cinéma. *Communications*, 23. 104. <https://doi.org/10.3406/comm.1975.1353>
- Barthes, R. (1982). *L'obvie et l'obtus. Essais critiques 3*. Paris : Éditions du Seuil. Récupéré de <https://books.apple.com/be/book/lobvie-et-lobtus-essais-critiques3/id1519565030?uo=2>
- Bastide, B. (1991). Agnès Varda photographe ou l'apprentissage du regard. Dans *Études cinématographiques 179-186*. Paris : Lettres modernes : Minard. p. 5-12
- Bastide, B. (1991). « Mythologies vous me faites rêver! » ou mythes cachés, mythes dévoilés dans l'œuvre d'Agnès Varda. Dans *Études cinématographiques 179-186*. Paris : Lettres modernes : Minard. p. 71-83.

- Bastide, B. (2023). Du côté de la côte. Dans Tissot, F. (commiss.) et Varda, R. (collaboration artistique), Collectif. *Viva Varda* [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions de la Martinière et Cinémathèque française. p.195.
- Baudelaire, C. (1869). *Les projets*. Tiré de *Le Spleen de Paris*. Paris : Flammarion/Librio.
- Beauregard, P. (2006). La théorie de la sémiologie appliquée au film. *Blog Cinephil*. Récupéré de <http://cinephil.centerblog.net/3662992-La-theorie-de-la-semiologie-appliquee-au-film>
- Beghin, C. (2016). *Lycéens et apprentis au cinéma : Agnès Varda - Sans toit ni loi*. Paris : Cahiers du cinéma. Récupéré de Livres Apple.
- Bergala, A. (1985). La repousse. *Cahiers du cinéma*, 378. Cité dans Joël Magny. Sur les traces de Jacques Demy. Jacquot de Nantes. Dans *Études cinématographiques 179-186*. p.173-177. (Paris : Minard. 1991)
- Berthet, D. (2007). Avant-propos. Dans D.Berthet (dir.), *Figures de l'errance*. Paris: L'harmattan.
- Betton, G. (1983-1994). *Esthétique du cinéma*. (4^e éd.). Paris : Presses universitaires de France. p. 3-4.
- Bloch, J.-Y. (1991). *Cléo de 5 à 7*. Le violon et le métronome. Dans *Études cinématographiques 179-186*. Paris : Lettres modernes : Minard. p. 119-139
- Boujout, M. (2003). Fait d'hiver. *L'avant-scène*, 526. p. 1.
- Boutang, A., Clémot, H., Julier, L., Le Forestier, L., Moine, R. et Vancheri, L. (2018). *L'analyse des films en pratique*. Malakoff : Armand Colin
- Bouvier, N. (2004). *Nicolas Bouvier, œuvres*. Paris : Gallimard (Quarto).
- Bovier, F. et Flockiger, (2017) C. Come back Africa. « J'accuse...! » le système de l'apartheid. *Décadrages. Cinéma à travers champs*, 37-38 (dir. Faye Corthésy), p. 17.
- Brasebin, J. (2008). Les révélations du parcours photographique dans *Alice in den Städten* de Wim Wenders : Road movie et self-estrangement. *Hors Champ, novembre/décembre 2019*. Récupéré de <https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article311>
- Brassens, A. (2005, 3 février 12h44). Pailhasses et paillardises dans l'Hérault. *La Dépêche*. Récupéré de <https://www.ladepeche.fr/article/2005/02/03/268844-pailhasses-et-paillardise-dans-l-herault.html>
- Bukowski, C. (1981). *Women*. Paris : Grasset et Fasquelle. (Le livre de poche).
- Collectif. (2019). Déprise dans *Le Grand Larousse illustré*. Paris : Larousse
- Corthésy, F. (dir.) (2017). Filmographie de Lionel Rogosin, *Décadrages. Cinéma à travers champs*, 37-38, p. 163-164.
- Cowan, M., Paci, V. & Thain, A. (2010). Prises de rue : la rue dans l'histoire du cinéma européen entre occupation, déterritorialisation et contrôle. Dans M. Cowan, V. Paci, & A. Thain *Cinemas, Prises de rue*, 21(1), 7–20. <https://doi.org/10.7202/1005627ar>
- De Baecque, A. (2005, 1er février). Le geste ultime de Karen Bach. *Libération*. Récupéré de https://next.liberation.fr/culture/2005/02/01/le-geste-ultime-de-karen-bach_508043
- Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1 - L'image-mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 1 - L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit.

- Deleuze, G. (1991) *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (2004). *Foucault* (2e éd.). Paris : Les Éditions de Minuit
- Dépelteau, F. (2003). *La démarche d'une recherche en sciences humaines* (2^e éd.). Québec : Les presses de l'université Laval.
- Despentès V. (1996). *Baise-moi*. Paris : Éditions Florent-Massot.
- Despentès, V. (2020), Césars : Désormais on se lève et on se barre. Récupéré de https://www.liberation.fr/debats/2020/03/01/cesars-desormais-on-se-leve-et-on-se-barre_1780212/
- Diop, A. (2023). *Sans toit ni loi*, Dans Tissot, F. (commiss.) et Varda, R. (collaboration artistique), Collectif. *Viva Varda* [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions de la Martinière et Cinémathèque française. p. 211
- Diwan, A. (2023). Une femme de son temps. Dans *Cléo de 5 à 7*. Paris : Gallimard, l'Imaginaire.
- Djian, P. (1985). *37,2^e le matin*. Paris : Éditions Barrault.
- Doros, D. (2013, 19 juin). What ever happened to Ray Salyer ? Now it can be told! [Billet de blogue]. Récupéré de <https://milestonefilms.com/blogs/news/8141467-whatever-happened-to-ray-salyer-now-it-can-be-told>
- Dépriser. (2019). Dans C. Girac-Marinier (dir.), *le Grand Larousse illustré* (p. 364). Paris : Larousse
- Eco, U. (1985). *Lector in fabula*. Paris : Éditions du Seuil.
- Eco, U. (2016). *Comment écrire sa thèse*. Paris : Flammarion
- Elia, M. (1992). Sandrine Bonnaire. La séduction par le simple regard. *Séquences*, (156), 48–49. Récupéré de <https://id.erudit.org/iderudit/50216ac>
- Esquenazi, J-P. (2000). Le film, un fait social. *Réseaux, Cinéma et réception*, 18 (99)13-47. <https://doi.org/10.3406/reso.2000.2194>
- Esquenazi, J-P. (2003). Éléments de sociologie sémiotique de la télévision. *quaderni, images de l'amérique du nord vues par elle-même ou vues par les autres*, 50-51, 89-115. récupéré de https://www.persee.fr/DOC/QUAD_0987-1381_2003_NUM_50_1_1220
- Esquenazi, J-P. (2007A). *Sociologie des oeuvres. de la production à l'interprétation*. Paris : Armand Colin.
- Esquenazi, J-P. (2007b). Élément de sociologie du film. *Cinemas, La théorie du cinéma, enfin en crise*, 17(2-3), 117-141. <https://doi.org/10.7202/016753ar>
- Esquenazi, J-P. (2017). *L'analyse de film avec Deleuze*. Paris : CNRS Éditions.
- Esquenazi, J-P. (2009). *Sociologie des publics* (2e. éd.). Paris : La découverte.
- Fauvel, P. (2023), Le groupe Rive gauche. Dans Tissot, F. (commiss.) et Varda, R. (collaboration artistique), Collectif. *Viva Varda* [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions de la Martinière et Cinémathèque française. p. 102-106.
- Foucault, M. (1971). *L'ordre du discours*. Paris : Gallimard.
- Franck-Dumas, E. (2019, 29 mars). Sandrine Bonnaire: «C'est Varda qui m'a fait exister». *Libération*. Récupéré de https://www.liberation.fr/cinema/2019/03/29/sandrine-bonnaire-c-est-vara-qui-m-a-fait-exister_1718156/

- Fraser, R. (2008). Road sickness : The case of Oliver Stone's Natural Born Killer. *Cinémas 18(2-3) Le road movie interculturel*, 101-122.
- Gandolfi, P. (2010). Ciné-parcours dans l'Europe contemporaine : routes nécessaires, routes symboliques. *Cinémas, Prises de rue 21(1)*, 37-57. <https://doi.org/10.7202/1005629ar>
- Gaudreault, A. et Lefebvre, M. (dir.). (2015). *Techniques et technologies du cinéma. Modalités, usages et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Gelmis, J. (1970). *The film director as superstar*. New York : Doubleday and company inc.
- Giguère, A. (1988). Wim Wenders : du déracinement à l'envol. *Séquences*,(132), 49-51. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/1005630ar>
- Habib, A. (2010). « La rue est entrée dans la chambre! » : Mai 68, la rue et l'intimité The Dreamers et Les amants réguliers. Dans W.Moser (dir.). *Cinémas, Prises de rue*, 21(1), 59 -77. <https://doi.org/10.7202/1005630ar>
- Hébert, L. (2006). Le schéma narratif canonique. *Signo*. Hébert, L. (dir.) Rimouski, Québec. Récupéré de <http://www.signosemio.com/greimas/schema-narratif-canonique.asp>
- Hennion, L. (1993). De l'étude des médias à l'analyse de la médiation : esquisse d'une problématique. *Science de l'information et de la communication*. Bougnoux, D. (dir.). Paris ; Larousse, 808 pages, 687-697.
- Henri, P. (1960). La manifestation pacifiste de Londres a eu une ampleur exceptionnelle. *Le monde (archives)*. Récupéré de : https://www.lemonde.fr/archives/article/1961/09/19/la-manifestation-pacifiste-de-londres-a-eu-une-ampleur-exceptionnelle_2274447_1819218.html
- Ishaghpor, Y. (1986). Le présent cinématographique. Dans *Cinéma contemporain. De ce côté du miroir*. (p. 195-200). Paris: Éditions de La Différence.
- Jarmusch, J. (1980-81). *The garden of divorce*. New York : indépendant. Récupéré de <https://jimjarmusch.tripod.com/god.html>
- Jarmusch, J. (1984). *Stranger than paradise*. New York : Jim Jarmusch. Récupéré de <https://assets.scriptslug.com/live/pdf/scripts/stranger-than-paradise-1984.pdf>
- Jarmusch, J. (1984) *Stranger than paradise*. *Les cahiers du cinéma no 366* dans Azoury, P., Jim Jarmusch une autre allure. Nantes : Capricci.
- Larbodie, L. (2019, 26 février), Le road-movie, échapper à la domesticité et découvrir son identité. *Maze*. Récupéré de <https://maze.fr/2019/02/le-road-movie-echapper-a-la-domesticite-et-decouvrir-son-identite/>
- Laroche-Gagnon V. (2015). *Le corps à l'épreuve de la consommation. Pistes pour une analyse de The girlfriend experience, Somewhere, Limits of control*. (Mémoire de maîtrise). Récupéré de <https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=TC-QMUQ-7704&op=pdf&app=Library>
- Latraverse, P. (1994). *Chants Lybres*. Montréal : VLB éditeur et Plume Latraverse.
- Lemieux, A. (2016). *Les formes axiologique, fantomatique et poétique de l'errance à l'œuvre dans les films de Fernand Bélangier*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://uqam-bib.on.worldcat.org/oclc/951212175>

- Le Provost, A.-H. (2015) Historique, Initiatique, Onirique : Le Voyage Au Cinéma, *Manifesto XXI*. Récupéré de <https://manifesto-21.com/historique-initiatique-onirique-le-voyage-au-cinema/>
- Manoeuvre, P. (2020). *Une histoire du rock en 202 vinyles cultes*. Paris : Hugo Desinge.
- Mariniello, S. (2008). Devenir et opacité dans Un thé au Sahara de Bernardo Bertolucci dans *Cinémas, Le road movie interculturel*, 18(2-3). 47-67.
- Marker, C. (1957, 28 mars). Entretien avec Simone Dubreuilh : Flashes sur les jeunes réalisateurs français : Chris Marker. *Les lettres françaises*, 664. 6-10. Cité dans Philippe Fauvel. *Le groupe Rive gauche*. Dans Tissot, F. et Varda, R. *Varda*. p. 105-106.
- Massood P.J. (2018). Dans la rue, sous les draps : le New York de Lionel Rogosin (trad. Sylvain Poertmann) *Décadrages. Cinéma à travers champs*, 37-38 (dir. Faye Corthésy). p.12-27
- McGuire, S. (2004). Cinécriture et cinépeinture chez Agnès Varda. *Initial(e)s* 19, p.178-194. Récupéré de <https://ojs.library.dal.ca/initiales/article/view/5160>
- Mauffrey, N. (2023). Circulez ! Il y a tout à voir. Dans Tissot, F. (commiss.) et Varda, R. (collaboration artistique)., Collectif. *Viva Varda* [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions de la Martinière et Cinémathèque française. p.56-58.
- Metz, C. (1964 Lausanne,). Le cinéma : langue ou langage. *Communications, Recherches sémiologiques*, 4, 52-90. https://www.persee.fr/doc/comm_0588_1964_num_4_1_1028
- Metz, C. (1966). La grande syntagmatique du film narratif. *Communications, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, 8, 120-124. Récupéré de https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1119
- Millot, L. (2017). Through the Bowery. *Décadrages. Cinéma à travers champs*, 37-38 (dir. Faye Corthésy), p. 28
- Morrison, J. (2021). *The collected works of Jim Morrison. Poetry, journals, transcripts and lyrics*. New York : Harper Design.
- Mizubayashi, A. (2014). *Petit éloge de l'errance*. Paris : Gallimard.
- Morency, A. (1991). L'adaptation de la littérature au cinéma. *Horizons philosophiques*, 1(2), 103–123. <https://doi.org/10.7202/800874ar>
- Morin, J.-B. (2006). Le tombeau de Zgougou. *Les inrockuptibles*. Récupéré de <https://www.lesinrocks.com/cinema/le-tombeau-de-zgougou-71414-27-06-2006/>
- Moser, W. (dir.) (2008). Le road movie : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion. *Cinémas, Le road movie interculturel*, 18(2-3).
- Odin, R. (2011). *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.
- Péquignot, B. (2008). Jean-Pierre Esquenazi, sociologie des oeuvres. De la production à l'interprétation. *Dans Sociologie de l'art*. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2008-3-page-113.htm>
- Péquignot, J. (2017). *Entretien avec Roger Odin*. « De la sémiologie à la sémio-pragmatique, du texte aux espaces mentaux de communication », *Communiquer, L'hégémonie à l'ère du tout numérique*, 20. Récupéré de <http://journals.openedition.org/communiquer/2296>

- Playoust, L. Réponse de femmes. Dans Tissot, F. (commiss.) et Varda, R. (collaboration artistique)., Collectif. *Viva Varda* [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions de la Martinière et Cinémathèque française. p.46
- Potvin, G. (2016). Compte rendu de Jim Jarmusch : à contre-courant. *Séquences : la revue de cinéma*, (305), 18–20.
- Prédal, R. (1991) Une oeuvre en marge du cinéma français. Dans *Études cinématographiques* 179-186. Paris : Lettres modernes : Minard. p.13-39
- Quandt, J. (2011). Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema *The New Extremism in: From France to Europe*. Horeck, Tanya, and Tina Kendall, eds. Edinburgh : Edinburgh University Press, (p. 18-26). Récupéré le 29 juin 2021 <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1r2b4v>.
- Racine, C. (1986). Agnès Varda ou la cinécriture. *24 images*, (27), 26–29. Récupéré de <https://id.erudit.org/iderudit/22016ac>
- Rancière, J. (1987). *Le maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris : Fayard.
- Rogosin, L. (1960). Interpréter la réalité (Notes sur l'esthétique et les pratiques udu jeu improvisé). *Décadrages. Cinéma à travers champs*, 37-38 (dir. et trad. Faye Corthésy), p. 146.
- Rollet, B. (2023). Féministe, joyeuse et libre. Dans Tissot, F. (commiss.) et Varda, R. (collaboration artistique)., Collectif. *Viva Varda* [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions de la Martinière et Cinémathèque française. p.157
- Rondeau, C. (2023). Les coq-à-l'âne d'Agnès Varda. Dans Tissot, F. (commiss.) et Varda, R. (collaboration artistique)., Collectif. *Viva Varda* [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions de la Martinière et Cinémathèque française. p.46-49.
- Roy, A. (2006). Le cinéma indépendant : montée et chute. *24 images* (128), 14-16. Récupéré de <https://www.erudit.org/fr/revues/images/2006-n128-images1106369/10084ac/>
- Sadoul, G. (1968). *Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours* (8^e éd.). Paris : Flammarion.
- Saint Augustin. (2008). *Les confessions* (P. 252-282) (J. Trabucco, trad.). Paris: Flammarion.
- Saisset, É. (1855). La Philosophie de Saint Augustin. Dans *Revue des deux mondes*. T.10. Récupéré de https://fr.wikisource.org/wiki/La_Philosophie_de_Saint_Augustin
- Schefer, O. (2013). *Figures de l'errance et de l'exil*. Aix-en-Provence : Rouge Profond.
- Sellier, G. La Nouvelle Vague : Un cinéma au masculin singulier. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : CNRS Éditions, 2005 (généré le 12 mars 2024). Récupéré de <https://books.openedition.org/editionscnrs/2683>
- Sorlin, P. (2015). *Introduction à une sociologie du cinéma*. Paris : Éditions Klincksieck.
- Suárez, J.A. (2007). *A stranger here myself*. Champaign : University of Illinois press.
- Thines, G. (1987). *Le thème de l'errance chez les Romantiques allemands*. Bruxelles : Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Récupéré de <https://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/thines121287.pdf>
- Tissot, F.(commiss.) Varda, R. (collaboration artistique)., Collectif., (2023-2024). *Viva Varda* [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions de la Martinière et Cinémathèque française.
- Tremblay, O. (2022, 19 novembre). Dune sous les étoiles. *Le Devoir*. Récupéré de <https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/771262/chronique-dunesous-les-etoiles?>
- Varda, A. (1994). *Varda par Agnès*. Paris : Les cahiers du cinéma et Ciné-Tamaris.

Varda, A. (1962, 2023). *Cléo de 5 à 7*. (2^e éd.) (préfaces Diwan, A., Le Bris, V.) Paris : Gaillimard, l'Imaginaire.

Varda, A. (Novembre 2023). Découpage. *L'avant-scène*, 526. p. 24-70.

Wera, F. (1986). Entretien avec Agnès Varda. *Ciné-Bulles*, 5(3). Récupéré de <https://id.erudit.org/iderudit/34445ac>

Zanger, A. (2017) Exil et retour : de Lionel Rogosin à Anat Evan *Décadrages*. *Cinéma à travers champs*, 37-38 (dir. Faye Corthésy), p. 97.

MÉDIAGRAPHIE

- Anderson, R., Despentès, V., et Trinh Thi, C. (2001) Interviewées par P. Manoeuvre. *Retour sur Baise-moi, le film et la polémique à sa sortie*. Pan Européenne (prod.) (2001). Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=BAUw2k0sl&t=657s> (lien sujet à changement)
- Anderson, R. (2001). Interviewée par Thierry Ardisson. *Tout le monde en parle*. Tout sur l'écran (prod.) Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=c7SMz01XiOU&list=RDCMUCNBD4uZG6nWH2MMdgGESisw&start_radio=1&rv=c7SMz01XiOU&t=190
- Auffret, P. (auteur). Gonzalez, C., Collet, B. (compositeurs). (2000). *I'll stay outside*. Tiré de *Baise-moi, le son!*. Varou, J. (dir.), [Disque compact audio] Watkins, P. (réal.), Paris : Pan-Européenne et EMI music France.
- Balint, E. (2023) Entretien avec Tyler Nesler. Dans *Interlocutor*. Récupéré de : <https://interlocutorinterviews.com/new-blog/2020/5/25/interview-eszter-balint>
- Beineix, J.J. (réal et prod.), Ossard, C. (prod.). (1986). *37^e, 2 le matin*. Combiens : Cargo Films.
- Bertolucci, B. (réal.), Thomas, J. (prod.). (1990). *The sheltering sky*. Londres : Recorded Picture Company, New York : Warner Bros. Pictures.
- Bertolucci, B. (réal.), Thomas, J. (prod.). (2003). *The dreamers*. Londres : Recorded Picture Company. Récupéré de <https://fsharetv.co/movie/the-dreamers-episode-1-tt0309987>
- Biemann, U. (réal. et prod.). (1999). *Performing the border*. Zurich : Indépendant. Récupéré de <https://vimeo.com/74185298>
- Bruzdowicz, J. (2019). *Joanna Bruzdowicz à è propos de Sans toit ni loi de Agnès Varda*. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=KteBIBmJTgs>
- Carax, L. (réal.). (1984). *Boy meets girl*. Paris : Productions Abilene
- Coen, J. (réal.), Coen, E. (prod.). (1985). *Blood simple*. Los Angeles : River road productions et Foxton entertainment.
- Coppola, S. (réal.). (2010). *Somewhere*. San Francisco : American Zoetrope.
- De Sica, V. (réal. et prod.), Amato, G. (prod.). (1948). *Ladri Di Bicicletta*. Rome : PDS Produzioni De Sica.
- Despentès, V. et Trinh Thi, C. (réal.), Godeau P. (prod.). (2000). *Baise-moi*. V.coréenne censurée. Paris : Boulogne-Billancourt : Canal +, Paris : Pan-Européenne.
- Despentès, V. et Trinh Thi, C. (réal.), Godeau P. (prod.). (2000). *Baise-moi*. Boulogne-Billancourt : Canal +, Paris : Pan-Européenne. Récupéré de <https://fcine.tv/baise-moi-8148-streaming/vf>
- Despentès, V. (réal.). (2012). *Bye bye Blondie*. Paris : Red Star Cinema, Frakas Production, Vega film, Wild Bunch et Mastewr Movie.
- Dreher, C. (réal.), El Malki, E. (réal.), Kloos, S. (prod.). (2009). *No Wave, Underground '80 Berlin New york*. Mayence : ZDF. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=a7U8PNiQLV4>
- Eisenstein, S. (réal, et prod.) (1944). *Ivan le terrible (1ère partie)*. Moscou : Filmstudio Alma-Ata (Mosfilm). Récupéré de <https://www.dailymotion.com/video/x3xz7js>

Eisenstein, S. (réal. et prod.) (1958). *Ivan le terrible (2e partie)*. Moscou : Mosfilm. Récupéré de <https://www.dailymotion.com/video/x3xzulp>

Elliott, S. (réal.), Clark, A. et Hamlyn, M. (prod.). (1994). *Priscilla, queen of the desert*. Londres : Polygram Filmed Entertainment, New York : Latent Image/Specific Films Production , Récupéré de <https://ici.tou.tv/priscilla-folle-du-desert>

Flaherty R., (réal.) (1934). *Man of Aran*. Gaisnborough Pictures, Irlande. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=Cwmc05qW0xc>

Garrel, P. (réal., prod.) 1968. Boissonnas S. et Nedjar C. (propd.) *Le révélateur*. Paris : Indépendant. Récupéré de <https://mubi.com/films/le-revelateur>

Garrel, P. (réal.), Sandoz, G. (prod.). (2005). *Les amants réguliers*. Paris : Maia Films, Strasbourg : ARTE France cinéma.

Gatlif, T. (réal. et prod.). (2004). *Exils*. Paris : Princes films.

Giannoli, X. (réal.). (1999). *L'oeil humain*. Paris, Neuilly-sur-Seine : Elizabeth films, les films du Livradois, Gaumont.

Godard, J.-L. (réal.), De Beauregard, G. (prod.). (1960) *À bout de souffle*. Paris : SNC, Imperia Films et Les Productions Georges de Beauregard.

Godard, J.-L. (réal., prod.), Ganz, C. (prod.). (1964). *Bande à part*. Paris : Anouchka Films et Orsay Films.

Godard, J.-L. (réal.), De Beauregard, G. (prod.). (1965). *Pierrot le fou*. Paris : SNC, Paris : Rome-Paris Films, Rome : Dino de Laurentis cinematografica.

Hawkins, J. (1956). *I put a spell on you*. New York Okeh Records.

Hopper, D. (réal.), Fonda, P. (prod.). (1969). *Easy rider*. Culver City : Columbia Pictures. Récupéré de https://www.netflix.com/watch/467895?trackId=14170032&tctx=1,10,4aecf8cc-4187-43b4-a422-600cf5de7665-80773775,075a9c10-cc30-417d-b0f9-f42d251c870c_63272231X6XX1605986478584,075a9c10-cc30-417d-/b0f9-f42d251c870c_ROOT

Ismailos, A. (réal.), (2009). *Great directors*. New York : Anisma films, Lorber films.

Jarmusch, J. (réal. et prod.). (1980). *Permanent vacation*. New York : Cinesthesia Productions.

Jarmusch, J. (réal.), Driver, S. (prod.). (1984). *Stranger than paradise*. Munich : Grokenberger Film Production, New York : Cinesthesia Productions.

Jarmusch, J. (réal.). (1986). *Down by law*. Munich : Grokenberger Film Production, New York : Black Snake, Londres : Island Pictures.

Jarmusch, J. (réal.). (1989). *Mystery train*. New York : New York : Mystery Train Inc., Tokyo : JVC Entertainments.

Jarmusch, J. (réal. et prod.). (1991). *Night on earth*. Tokyo : JVC Entertainments., Paris : Le Studio Canal +, Londres : Film 4, Cologne : Pandora Film.

Jarmusch, J. (réal.). (1995). *Dead man*. Cologne : Pandora Film, Tokyo : JVC Entertainments.

Jarmusch, J. (real.) (1997). *The year of the horse*. États-Unis : L.A Johnson.

Jarmusch, J. (réal. et prod.). (1999). *Ghost Dog: The Way of the Samurai*. New York : Plywood production.

Jarmusch, J. (real). (2003). *Coffee and cigarettes*. New York : Smokescreen Inc.

- Jarmusch, J. (réal.). (2005). *Broken flowers*. Universal City : Focus Features, New York : Five Roses, Paris : BAC films.
- Jarmusch, J. (réal.). (2009). *The limits of control*. Tokyo : Entertainment Farm, New York : Point Blank Inc.
- Jarmusch, J. (réal.). (2013). *Only lovers left alive*. Londres : Recorded Picture Company, Berlin : Pandora Film.
- Jarmusch, J. (réal.). (2016) *Paterson*. Culver City : Amazon Studios, New-York : Animal Kingdom, Inkjet Productions, Munich : K5 Film, Paris : Le Pacte.
- Jarmusch, J. (réal.) (2016). *Gimme danger*. Londres : Low mind film production.
- Jarmusch, J. (réal.). (2019) *The dead don't die*. New York : Animal Kingdom, Tokyo : Longride Inc.
- Jarmusch, T. (real.). (1984). *Stranger than paradise in Cleveland*. Cleveland : Indépendant
- Jean Leloup. (2002). Balade à Toronto. Dans *La vallée des réputations*. Montréal : Audiogram.
- Kubrick, S. (réal. et prod.). (1968). *2001 A space odyssey*. Beverly Hills : Metro-Goldwyn-Mayer, Paris : Polaris Productions.
- Lee, S. (real.). (1986). *She's gotta have it*. New York : 40 acres and a mule film filmworks.
- Lee, S. (réal. et prod.). (1989) *Do the right thing*. New York : 40 acres and a mule film filmworks.
- Levitt, H., Loeb, J., Agee, J. (real.). (1948). *In the street*. New York: independant.
- Lurie, J. (1985). *Music from the original scores Stranger than paradise and The resurrection of Albert Ayler*. El Segundo : Enigma records.
- Lurie, J. (real.) (2021-2023). *Painting with John*. New York : HBO Entertainment, Hyperobject Industries. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=9m830jhUi3E>
- Ménil, M. (2020). Entretien avec Stéphane Cerri dans *L'Ar(t)penteur*. Récupéré de <https://scerri6.wixsite.com/lartpenteur/single-post/sans-toit-ni-loi-un-fait-d-hiver-signé-agnès-warda>
- Metroz, G. (réal.), Lusser, F. et Monier, G. (prod.). (2008). *Nomad's Land, sur les traces de Nicolas Bouvier*. Genève : Tipi'mages Productions.
- Meyers, S. (real.), Loeb, J. (prod.). (1948). *Thee quiet one*. New York: Film documents Inc. <https://www.youtube.com/watch?v=H2KQUXy6cOc>
- Morrison, J. (auteur). The Doors. (compositeurs). (1971). *The changeling*. Tiré de *L.A. woman*. [Disque compact audio]. Los Angeles : Elecktra Asylum Records.
- Penn, A. (réal.). Beatty, W. (prod.). (1967). *Bonnie and Clyde*. Hollywood : Tatira-Hiller Productions et Warner Bros.-Seven Arts. Récupéré de <https://itunes.apple.com/ca/movie/bonnie-and-clyde/id272727813?ign-mpt=uo%3D4>
- Pialat, M. (réal.). (1983). *À nos amours*. Paris : Gaumont.
- Pinoteau, C. (réal.) (1980). *La Boum*. Paris : Gaumont, Productions Marcel Dassault.
- Rinaldi, L. (réal.) (2009). *Behind Jim Jarmusch*. Paris : Léa Rinadi.
- Rinaldi, L. (réal.) (2014). *Travelling at Night with Jim Jarmusch*. Paris : Léa Rinadi.
- Ringer, C. (auteure). Chichin, F. (compositeur) (1984). *Marcia Baïlla*. Tiré de Les Rita Mitsouko. Paris : Virgin.

Rogosin, L. (réal., prod.). (1956). *On the Bowery*. New York : Indépendant.

Rogosin, L. (réal., prod.). (1957). *Out*. New York : Lionel Rogosin. Récupéré de [https://fr.wikipedia.org/wiki/Out_\(film\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Out_(film))

Rogosin, L. (réal., prod.). (1959). *Come back Africa*. New York : Inépendant.

Rogosin, L. (réal., prod.). (1966). *Good times, Wonderful times*. Londres : Impact Films.

Rogosin, L. (réal., prod.). (1966). *Oysters are in season*. New York : Impact Films.

Rogosin, L. (réal., prod.). (1966). *How do you like them bananas*. New York : Impact Films.

Rogosin, L. (réal., prod.). (1970). *Black roots*. New York : Norddeustcher Rundfunk, Sveriges Radio Channel 2.

Rogosin, L. (réal., prod.). (1972). *Black fantasy*. New York : Impact Films.

Rogosin, L. (réal., prod.). (1973). *Woodcutters of the Deep South*. New York : Impact Films.

Rogosin, L. (réal., prod.). (1974). *Arab-Israéli dialogue*. New York : Impact Films

Ross, L. (real.) Rogosin, M.A. (prod.). (2007). *An American in Sophiatown*. États-Unis, Afrique du sud : Rogosin heritage production.

Rogosin, M. (prod. et réal.). Ross, L. (real.). (2008). *Man's peril. The making of Good times wonderful times*. États-Unis, Afrique du sud : Rogosin heritage production.

Rogosin, M. (real., prod.). (2009). *A walk through the Bowery*. New York: Rogosin heritage production.

Rogosin, M. (réal., prod.). (2009). *The perfect team*. France, États-unis, Italie : Rogosin heritage production.

Rogosin, M. (réal., prod.). (2019). *Imagine peace*. France, États-unis, Italie : Handsewn Film

Saadoun, P. (prod.). (2000). *La Commune (Paris, 1871)*. [DVD]. Paris : Arte.

Sechan, R. (auteur). Bucolo, J-P. (compositeur).(1985). *Miss Maggie*. Tiré de *Mistral gagnant*. [Disque compact audio]. Paris : Virgin France/Ceci-cela.

Sheetz, C. (réal.). (2008, 4 mai). Any given Sundance (extrait). Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=VhiQYuCbDRg>

Stone, O. (réal.). (1986). *Platoon*. États-Unis : Hemdale films corporation.

Stone, O. (réal.), Hamsher, J., Murphy, D. et Townsend, C. (prod.). (1994). *Natural born killer*. Hollywood : Warner Brother, Regency Enterprises, Alcor Films, Ixtlan, New Regency Pictures, J D Prodcutions.

Talking Heads. (2018, 23 février). *The lady don't mind*. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=79kSk5ZDSCI>

Truffaut, F. (1973). *La nuit américaine*. Paris, Rome : Les films du Carosse, Productions et éditions cinématographiques françaises et Produzioni internazionali cinematografiche.

Truffaut F. (réal., prod.). (1979). *L'amour en fuite*. Paris : Les films du carosse.

Van Sant. G. (réal.). (2005). *Lats days*. New York : HBO.

Varda, A. (réal., prod.) (1955). *La Pointe Courte*. Paris : Ciné Tamaris.

Varda, A. (réal., prod.) (1957). *Ô saisons, Ô chateaux*. Paris : Les films de la Pléiade.

Varda, A. (réal., prod.) (1958). *Du côté de la côte*. Paris : Argos films et Ciné Tamaris.

Varda, A. (réal., prod.) (1958). *L'Opéra-Mouffe*. Paris : Ciné Tamaris.

Varda, A. (réal.), De Beauregard, G. et Ponti, C. (prod.). (1962). *Cléo de 5 à 7*. Paris : Rome-Paris Films.

Varda, A. (réal., prod.) (1962). *Les fiancés du pont Mac Donald*. Paris : Rome-Paris Films.

Varda, A. (réal., prod.) (1964). *Salut les Cubains*. Paris : Société Nouvelle Pathé-Cinéma et Ciné Tamaris.

Varda, A. (réal.), Bodard, M. (prod.). (1965). *Le bonheur*. Paris : Parc Film.

Varda, A. (réal.), Bodard, M. (prod.). (1966). *Les créatures*. Paris : Ciné Tamaris.

Varda, A. (réal.) (1966). *Elsa la rose*. Paris : Ciné Tamaris.

Varda, A. (réal.) (1968). *Oncle Yanco*. Paris : Ciné Tamaris.

Varda, A. (réal.) (1968). *Black Panther*. Paris : Ciné Tamaris.

Varda, A. (réal.) (1969). *Lions Love (...and Lies)* Los Angeles : Max L. Raab productions.

Varda, A. (réal.) (1975). *Réponse de femmes*. Paris : Antenne 2 et Ciné-Tamaris. Récupéré de https://www.dailymotion.com/video/x8xqrb6_de

Varda, A. (réal.) (1976). *Daguerréotypes*. Paris : ZDF et Ciné Tamaris.

Varda, A. (réal.) (1977). *Plaisir d'amour en Iran*. Paris : Ciné Tamaris.

Varda, A. (réal.) (1977). *L'une chante, l'autre pas*. Paris : Ciné Tamaris, INLC, INA, Paradise production et SFP.

Varda, A. (réal.) (1981). *Mur murs*. Paris : Ciné Tamaris.

Varda, A. (réal.) (1981). *Documenteur*. Paris : Ciné Tamaris.

Varda, A. (réal.) (1982). *Ulysse*. Paris : Ciné Tamaris.

Varda, A. (réal.) (1984). *Les Dites Cariatides*. Paris : Ciné Tamaris et TF1.

Varda, A. (réal.) (1984). *7P., cuis., s.de b... (à saisir)*. Paris : Ciné Tamaris.

Varda, A. (réal.), Milshstein, O. (prod.). (1985). *Sans toit ni loi*. Paris : Ciné Tamaris, Films A2.

Varda, A. (réal.) (1986). *T'as de beaux escaliers, tu sais*. Paris : Ciné Tamaris.

Varda, A. (réal.) (1988). *Jane B. par Agnès V.* Paris : Ciné Tamaris et La sept cinéma.

Varda, A. (réal.) (1988). *Kung-Fu Master*. Paris : Ciné Tamaris et La sept cinéma.

Varda, A. (réal.) (1991). *Jacquot de Nantes*. Paris : Ciné Tamaris.

Varda, A. (réal.) (1995). *Les Cent et Une Nuits (de Simon Cinéma)*. Paris : Ciné Tamaris, France 3 et Recorded Picture Company.

Varda, A. (réal.) (2000). *Les glaneurs et la glaneuse*. Paris : Ciné Tamaris.

Varda, A. (réal.) (2002). *Deux ans après*. Paris : Ciné Tamaris.

Varda, A. (réal.) (2002). *Hommage à Zgougou (et salut à Sabine Mamou)*. Paris : Ciné Tamaris. Récupéré de <https://www.dailymotion.com/video/x37fpiv>

Varda, A. (réal.) (2003). *Le lion volatil*. Paris : Ciné Tamaris.

Varda, A. (réal.) (2003). *Sans toit ni loi. Souvenirs*. Paris : Ciné-Tamaris.

Varda, A. (réal.) (2004). *Ydessa, les ours et etc...* Paris : Ciné Tamaris.

Varda, A. (réal.) (2005) *Le tombeau de Zgougou*. Paris : Ciné Tamaris. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=S-7L30YiPBw>

Varda, A. (réal.) (2008). *Les plages d'Agnès*. Paris : Ciné Tamaris et Arte France Cinéma.

Varda, A. (réal.), Jr. (réal.) (2017). *Visages, Villages*. Paris : Ciné Tamaris et Social Animals.

Varda, A. (réal.), Rouget, D. (réal.) (2019). *Varda par Agnès*. Paris : Ciné Tamaris.

Varou, J. (auteur, compositeur, dir.). (2000). *Tout se paye*. Tiré de *Baise-moi, le son!*. [Disque compact audio] Watkins, P. (réal.), Paris : Pan-Européenne et EMI music France.

Virginie Despentes. (2021). Interviewée par A. Brocas. *Les formes de vie de Virginie Despentes*. Radio France. Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-oeuvres/despentes-wittig-encore-14-les-formes-de-vie-de-virginie-despentes>

Virago. (auteur, compositeur). (2000). *Ouvre-moi*. Tiré de *Baise-moi, le son!*. Varou, J. (dir.), [Disque compact audio] Watkins, P. (réal.), Paris : Pan-Européenne et EMI music France.

Waits, T. (2020, 24 juin). *I don't wanna grow up*. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=CWh4xHeFMIQ>

Tom Waits. (1985). *Rain dogs*. New York : Island Records.

Wenders, W. (réal.) Von Mengershausen, J. (prod.). (1974). *Alice in den Städten*. Berlin : Wim Wenders Produktion.

Wenders, W. (réal. et prod.). (1975). *Falsche Bewegung*, Berlin : Wim Wenders Produktion.

Wenders, W. (réal. et prod.). (1976). *Im Lauf der Zeit*, Berlin : Wim Wenders Produktion.

Wenders, W. (réal. et prod.) Ray, N. (réal.). (1980). *Nick's movie (Lightning over water)*. Berlin : Road Movies Filmproduktion.

Wenders, W. (real.). (1982) *Der Stand der Dinge*. New York : Gray City Inc.

Wenders, W. (réal. et prod.), Dauman, A. et Guest, D. (prod.). (1984). *Paris, Texas*. Paris : Argos Films, Berlin : Road Movies Filmproduktion.

Wenders, W. (réal. et prod.), Dauman, A., Wenders, W. prod.). (1987). *Der Himmel über Berlin*. Paris : Argos Films, Berlin : Road Movies Filmproduktion.

Zidi, C. (réal.) (1982). *Les Sous-doués en vacances*. Paris : Film 7.

RESSOURCES ÉLECTRONIQUES

- Agnès Varda. (2020, 19 décembre, 00h00). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*.
Récupéré le 19 décembre dans https://fr.wikipedia.org/wiki/Agnès_Varda
- Ann Jarmusch. Dans Soho (Save Our Heritage Organisation) Staff. Récupéré le 27 avril de
<http://www.sohosandiego.org/main/staffannjarmusch.htm>
- À nos amours. (2024, 19 mars, 18h48). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 18 juillet 2024.
de https://fr.wikipedia.org/wiki/À_nos_amours
- Année 1980. (2024, 15 juin, 02h37). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 2 juillet 2024 de
https://fr.wikipedia.org/wiki/Années_1980
- Assida zgougou. (2023, 29 septembre, 19h37). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 29 avril
2024 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Assidat_zgougou
- Baise-moi* (film). (2020, 2 août, 13h45). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 29 juin 2020 de
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Baise-moi_\(film\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Baise-moi_(film))
- Baise-moi* (roman). (2020, 3 janvier, 01h42). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*.
Récupéré le 16 janvier 2022 de [https://fr.wikipedia.org/wiki/Baise-moi_\(roman\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Baise-moi_(roman))
- Baise-moi*. Box office dans Box office Mojo dans IMDB pro. Récupéré le 1^{er} septembre 2024 de
https://www.boxofficemojo.com/title/tt0249380/?ref=bo_ser_1
- Bertrand Russel. (2022, 31 janvier 16h47). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 18 avril 2022
de [https://fr.wikipedia.org/wiki/Bertrand_Russel - Politique et « pacifisme »](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bertrand_Russell_-_Politique_et_«_pacifisme_»)
- Bitoun,O. (25 mars 2010). Lionel Rogosin en 3 films. *DVD classik* récupéré de
<https://www.dvdclassik.com/critique/on-the-bowery-rogosin>
- César du cinéma. (2020, 2 juillet, 07h36). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 7 novembre
2020 de https://fr.wikipedia.org/wiki/11e_cérémonie_des_César
- Chris Marker. (2024, 2 avril, 14h10). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 2 avril 2024 de
https://fr.wikipedia.org/wiki/Chris_Marker
- Cinéma indépendant. (2023, 4 août, 16h31). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 24
septembre 2023 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Cinéma_indépendant
- Coralie Trinh Thi. (2020, 28 octobre, 05h06). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 19
décembre 2020 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Coralie_Trinh_Thi
- Eszter Balint. (2022). *Accueil*. Récupéré de <https://eszterbalint.com/bio/>
- Eszter Balint. (2023, 31 août, 17h57). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 21 novembre
2023 de https://en.wikipedia.org/wiki/Eszter_Balint
- Eszter Balint. Dans *IMDB*. Récupéré le 24 novembre 2023 de
https://www.imdb.com/name/nm0050264/trivia/?ref=nm_dyk_trv
- Fête des Paillasses. (2023, 7 novembre, 23h02). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 18
août 2024 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Fête_des_paillasses
- Fishing with John. (2024, 12 juin, 13h30). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 18 décembre
2023 de https://en.wikipedia.org/wiki/Fishing_with_John

Fishing with John. Dans *IMDB*. Récupéré de le 19 décembre 2023 de https://www.imdb.com/title/tt0139776/episodes/?ref=tt_eps_sm

François Mitterrand. (2024, 2 juillet, 09h42). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 2 juillet 2024 de https://fr.wikipedia.org/wiki/François_Mitterrand

Frank Matthews. Dans *IMDB*. Récupéré le 3 janvier 2023 de https://www.imdb.com/name/nm0560024/?ref=nmfm_nmf_m_nm

Gaynelle Switzer. Dans *Find a grave*. Récupéré le 22 janvier 2003 de <https://www.findagrave.com/memorial/12400142/gaynelle-rollings/photo>

Gorman Hendricks. Dans *IMDB*. Récupéré le 2 janvier 2023 de <https://www.imdb.com/name/nm0376724/bio>

Guerre froide. (2024, 26 mai, 00h03). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 9 juin 2024 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Guerre_froide

I have a dream. (2022, 24 octobre, 02h19). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 18 avril 2022 de https://fr.wikipedia.org/wiki/I_have_a_dream

Jean Vilar. (2023, 30 août, 14h12). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 10 mars 2024 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Vilar

Jim Jarmusch. Dans *Allociné*. Récupéré le 20 août 2023 de <https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-1057/biographie/>

Jim Jarmusch. (2020, 19 décembre 17h20). Dans *Universalis .fr*. Récupéré le 19 décembre 2020 de <https://www.universalis.fr/encyclopedie/jim-jarmusch/>

John Lurie. (2020, 8 décembre, 16h06). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 19 décembre 2020 de https://en.wikipedia.org/wiki/John_Lurie

Jim Jarmusch. (2023 31 avril, 03h15). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 24 avril 2023 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Jim_Jarmusch

John Lurie Art. (2023, 11 décembre) Dans *John Lurie Art*. Récupéré le 17 décembre 2023 de <https://www.johnlurieart.com/>

Karen Lancaume. (2022, 6 janvier, 17h09). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 30 janvier 2022 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Karen_Lancaume

L'état des choses (*Der Stand der Dinge*). (2023, 28 avril, 11h37). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 27 août 2023 de https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27État_des_choses

La Boum. (2024, 21 mai, 22h17). La Boum. Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré de https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Boum

Les Sous-doués en vacances. (2024, 7 juin, 20h42). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré de https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Sous-doués_en_vacances

Lion de Belfort. (2024, 2 mai, 16h08). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 5 mai 2024 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Lion_de_Belfort

Le petit noir tranquille (The quiet one). (2022, 14 octobre, 08h46). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 6 novembre 2022 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Petit_Noir_tranquille

Lionel Rogosin. (2021, 5 novembre, 15h04). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 6 janvier 2022 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Lionel_Rogosin

Road Movies. (2021). *Home*. Récupéré de <https://roadmovies.com/>

Sandrine Bonnaire. (2024, 24 juin, 13h56). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 18 juillet 2024 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Sandrine_Bonnaire

Screamin' Jay Hawkins. (2023, 31 août, 02h37). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 20 décembre 2023 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Screamin%27_Jay_Hawkins

Stranger than paradise. (2023, 31 août, 00h54). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 31 août 2023 de https://en.wikipedia.org/wiki/Stranger_Than_Paradise

Stranger than paradise. Box office dans Box office Mojo dans IMDB pro. Récupéré le 1^{er} septembre 2024 de <https://www.boxofficemojo.com/release/rl1819444737/>

Squat Theatre.(2023, 28 août, 21h38). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 24 novembre 2023 de https://en.wikipedia.org/wiki/Squat_Theatre

Squrl. (s.d.). *About*. Récupéré de <http://www.squrlworld.com/about-sqrl>

Théâtre national populaire. (2023, 11 décembre, 11h25). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 9 mars 2024 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Théâtre_national_populaire

Tom Jarmusch. Dans *IMDB*. Récupéré le 22 mai 2023 de https://www.imdb.com/name/nm0418771/?ref=tt_ov_dr

Vagabond. (2023, 16 novembre 08h52). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 1^{er} septembre 2024 de [https://en.wikipedia.org/wiki/Vagabond_\(1985_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Vagabond_(1985_film))

Virginie Despentes. (2022, 9 janvier, 21h51). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 16 janvier 2022 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Virginie_Despentes

Wim Wenders. (2021, 11 mars, 01h41). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 28 mars 2021 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Wim_Wenders